



MAESTRÍA EN EDUCACIÓN, LENGUAJES Y MEDIOS

TESIS DE MAESTRÍA

Cambios de sentido y función en la transposición de canciones de
cumbia villera al formato audiovisual videoclip oficial

Tesista: Mónica Amaré

Directora de tesis: Dra. Mónica E. Pini

Fecha de presentación: febrero 2021

Agradecimientos

Deseo agradecer, en primer lugar, a mi Directora de tesis, Dra. Mónica Pini, quien me orientó con sus pacientes revisiones en cada una de las etapas del proyecto. Agradezco, en especial, su confianza y su aliento, sin los cuales no habría llegado al final de la investigación.

Agradezco también a Pablo Zapata, músico, compositor y docente, por su contribución inestimable en la lectura del sistema sonoro del género musical objeto de este estudio.

Agradezco a la Universidad Nacional de San Martín y al PROFOR (Programa de Formación y Capacitación para el Sector Educación del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología), que me permitieron acceder a una etapa de formación de posgrado.

Agradezco a todos los docentes de los seminarios cursados en la Especialización y Maestría en Educación, Lenguajes y Medios por su calidad y por su compromiso con una visión de las ciencias íntimamente unida a la comprensión de las realidades de nuestro amado país.

Agradezco a mis compañeros de cursadas por tantas reflexiones y debates, de los que mucho aprendí.

Agradezco, finalmente, a mis estudiantes de las escuelas medias en que fui docente, porque ellos me enseñaron la alegría de la cumbia.

Y a Oso, por su paciencia infinita.

Resumen

“Cambios de sentido y función en la transposición de canciones de cumbia villera al formato audiovisual videoclip oficial” es producto de una investigación que se presenta a continuación en el género de tesis de Maestría, pues las preguntas iniciales y gran parte del marco teórico relevado se desarrollaron durante los años de cursada tanto de la Especialización cuanto de la Maestría en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM). Se pretende que los resultados, producto de la conclusión de esta etapa formativa, aporten a la comprensión de las prácticas mediadas por la música en un sector de la juventud, de sus posicionamientos como sujetos creativos y de sus formas de apropiación de medios de comunicación. En su primera parte, esta tesis informa acerca del conocimiento disponible sobre los sentidos de prácticas sociales de sectores de juventud subalternos mediadas por un género musical particular: la cumbia villera. En su segunda parte, dialoga con estas voces centrándose en el análisis de un producto multimodal, cuya expansión -como forma de consumo musical- fue posterior al surgimiento del género y a los abordajes académicos sobre esa primera etapa. El objetivo principal fue indagar en qué medida la apropiación -por creadores y consumidores- de un nuevo formato de distribución (el video musical oficial) y de los aprendizajes que dicha apropiación implica propusieron nuevos modos de interpelar a las audiencias, en disidencia con representaciones despectivas y estigmatizantes del género musical, de sus creadores y de sus públicos. La creación musical se perfila actualmente como horizonte vocacional y laboral también en la vida de jóvenes de sectores subalternos, mediada por avances tecnológicos. Este cambio ha sido posible no sólo por el mero acceso a recursos de digitalización, sino por los aprendizajes que los jóvenes se procuran en relación con el dominio técnico y los conocimientos que permiten utilizar la tecnología. En este sentido, podría afirmarse que la apropiación de estos saberes ha expandido su horizonte educativo y cultural. Se anhela que el valor de esta investigación esté dado no sólo por la actualidad de temáticas vinculadas a consumos culturales juveniles en los sectores mencionados, a partir de la apropiación de tecnologías electrónicas y digitales, sino porque plantea una mirada política en relación con dichos consumos en un grupo social representado, a menudo, a partir de sus carencias o problemáticas.

Advertencias:

- A lo largo del escrito y para facilitar su lectura, se emplea el género masculino en coincidencia con la definición de la Gramática RAE (2009), según la cual los sustantivos masculinos no sólo se refieren a los individuos de ese sexo, sino que también designan la clase que corresponde a todos los individuos de la especie, sin distinción.
- Los subrayados en las citas textuales pertenecen a la autora de este escrito.

Índice

Presentación	P.5
 Capítulo I. Estado del arte	
Parte 1. Problemas y perspectivas en el análisis de consumos culturales de juventud vinculados a la música.	
I.1.1 Introducción.....	P.14
I.1.2 Perspectivas sobre el vínculo música-juventud. Estudios en Argentina.....	P.15
I.1.2.1 Identidad-Socialidad en los estudios sobre música y juventud.....	P.17
I.1.3 Estado nacional y cumbia villera	P.28
 Parte 2. De la cumbia originaria a la cumbia villera	
I.2.1 Cumbia: breve recorrido histórico	P.32
I.2.1.2 Origen y evolución del género	P.33
I.2.2 La “movida tropical”	P.35
I.2.2.1 La cumbia villera	P.36
I.2.2.1.2 Internet y videoclip de cumbia villera	P.38
 Parte 3. Antecedentes y perspectivas en el análisis del videoclip musical	
I.3. 1 Definición y clasificaciones del videoclip musical	P.39
I.3. 2 Las relaciones imagen-sonido en el videoclip	P.42
I.3. 2.1 Problemas que presenta el análisis del videoclip como texto multimodal	P.43
 Capítulo II. Marco teórico – metodológico	
Parte 1	
II.1.1 Introducción	P.47
II.1.1.2 Fundamentos de la opción por un marco teórico-metodológico	P.49
II.1.2 Significados, usos y funciones de la música	P.50
II.1.2.1 Relevancia social y usos de la música	P.51
II.1.3 Caracterización del objeto de estudio	P.54
II.1.4 Objetivo general	P.57
II.1.5 Hipótesis	P.58
II.1.6 Tipo de diseño	P.59
II.1.7 Determinación de criterios de búsqueda y selección del corpus	P.63

Parte 2

II.2.8.La Lingüística Sistémico Funcional	P.67
II.2.8.1 Contexto de situación	P.69
II.2.8.2 Contexto de cultura	P.71
II.2.8.3 Multimodalidad	P.74
II.2.8.3.1 El modelo de estratos	P.75

Capítulo III Análisis del corpus

III.1 Introducción	P.80
III.2 Contexto de situación o Registro	P.81
III.3 Presentación del análisis	P.83
III.4 Análisis de las unidades	P.85
- <i>Cumbia de los trapos</i> : la pasión colectiva	P.86
- <i>Sos botón</i> : lealtad y control social	P.100
- <i>La gaita</i> : sexo y mercado	P.111
- <i>La comisaría</i> : control social de la juventud	P.124
- <i>La motito de Carlitos</i> : barrio y tejido social	P.137
- <i>Yo uso visera</i> : prejuicio e hipocresía	P.149
- <i>Lola</i> : cumbia villera y autoparodia	P.160

III.5 Análisis de conjunto

Parte A

III.5.1 Contexto de situación: las elecciones que vinculan texto y contexto	
a) El sistema lexical-poético-discursivo	P.173
b) El sistema músico-visual-escénico	P.177

Parte B

III.5.2 Género retórico y género discursivo: la dimensión argumentativa presente en la multimodalidad	P.183
---	-------

Parte C

III.6 Diseño textual: los dispositivos innovadores

III.6.1 La ironía	P.187
III.6.2 La reelaboración innovadora de la memoria colectiva	P.190

Capítulo IV. Reflexiones Finales	P.193
---	-------

Lista de referencias	P. 209
-----------------------------------	--------

Presentación

Entre los consumos y producciones culturales de los jóvenes, uno de los más importantes es la música. A menudo es el único, aparte de los contenidos y la sociabilidad a través de Internet¹ (Pini, 2012) . Los avances tecnológicos presentes permiten “llevar” la música preferida a todas partes y realizar cualquier actividad mientras se la escucha. Hasta no hace mucho tiempo, hablar de música suponía hablar de la industria discográfica que controlaba la producción y la distribución en soportes “físicos” (vinilos, cintas, CDs). Hoy, grabada previamente, reproducida en vivo, *online* o por *streaming*², la música llega a cualquier parte en todo momento, revolucionando el concepto de recepción: de la audiencia en vivo al oyente conectado a Internet, el público ya no es sólo espectador, sino que ocupa un rol activo, directo y sin intermediarios difundiendo la música de su preferencia, creando sitios, blogs y páginas que siguen y evalúan la actividad de intérpretes, bandas y grupos, asumiendo criterios de curación y hoy publicitando sus propios grupos y temas a través de plataformas gratuitas (Guía REC, 2015)

Toda esta actividad vinculada a los consumos musicales ha permitido a los investigadores aproximarse a caracterizaciones de lo juvenil explorando sus rituales asociados, sus componentes expresivos y sus relaciones con la industria cultural. Así, una determinada “cultura juvenil” estaría definida por ciertos rasgos externos (vestimenta, marcas corporales, afinidades relacionadas con la cultura popular) y por un posicionamiento social que vincula estos rasgos con un deseo de reconocimiento (Reguillo Cruz, 2000). Kaplún (2007) señala que este conjunto de códigos lingüísticos, gustos musicales o usos del cuerpo son entendidos frecuentemente como marcas superficiales de afirmación de una identidad en construcción o mera obediencia a las imposiciones de una cultura de masas globalizada. Sin embargo, sin negar parte de verdad a estas percepciones, el autor sostiene que revelan una lectura insuficiente de las relaciones estratégicas que las juventudes mantienen con sus consumos culturales.

Como señalan Saintout y Huergo, las señales expresivas mencionadas son también formas de resistencia: las tramas de las culturas juveniles “cargan los rastros de memorias acalladas y resignifican relatos de luchas y proyectos” (2003, s/n)

¹ En la investigación mencionada, la música ocupa el primer lugar entre los consumos culturales.

² Expresiones del inglés: *online* (conexión a través de Internet); *streaming* (distribución digital de música o video que permite al usuario utilizar el producto simultáneamente a la descarga)

Es decir, además de poder reconocer en ellos peculiaridades genéricas, los jóvenes portan una cultura conformada por la apropiación y la transformación, en un determinado contexto, de diversos conocimientos, valores, actitudes, anhelos y legados coincidentes con los de la cultura hegemónica o, a menudo, en contradicción y conflicto con ella. Explorar las formas comunicativas en que pueden expresarse antagonismos, estrategias de inclusión y de reconocimiento es indagar en las mediaciones -subjetivas y simbólicas- que operan en el arduo proceso que cada joven atraviesa en el intento de construir su identidad, insertarse en la trama social, configurar un proyecto de vida, ejercer su autonomía siendo respetado. Las condiciones materiales y objetivas en que este proceso se lleve a cabo pueden favorecer su éxito o contribuir a su fracaso.

Esta investigación aborda un género musical surgido en sectores juveniles subalternos³, un producto cultural elaborado y consumido por jóvenes de clases sociales económica y culturalmente dominadas o eufemísticamente llamadas “desfavorecidas”, una forma de práctica musical cuya presencia pareció cruzar una frontera en el horizonte de la canción popular. Se trata de la cumbia villera, así denominada por sus propios creadores.

Vigente hasta hoy en el gusto del público juvenil, objeto de estigmatización y censura para el Estado Nacional y parte de la opinión pública, núcleo de múltiples acercamientos desde distintas disciplinas de las ciencias sociales, la cumbia villera no ha sido analizada desde el examen de uno de sus artefactos más difundidos: el videoclip musical.

Esta elección del objeto de estudio se justifica por varias razones. En primer lugar, el consumo de música⁴ a través de videoclips devino una parte vital de las prácticas culturales de sectores juveniles de todos los niveles sociales (Levis, 2004), junto con la apropiación de tecnologías capaces de amplificar “las posibilidades de implicación de los jóvenes en el espacio de la música y de la sociedad en general a través de ella” (Semán, 2011, s/n) .

³ La pertenencia a una clase social no es determinante de una trayectoria vital, pero el concepto “subalterno” comprende un repertorio de problemas que involucran diversas formas de desigualdad. El acceso a educación de calidad o al empleo formal, las posibilidades de interacción social, el funcionamiento de los grupos están limitados por condiciones socioeconómicas objetivas. En el caso de los jóvenes con intereses o aptitudes musicales, una clase social empobrecida puede limitar sus posibilidades de acceder, por ejemplo, a variedad de bienes culturales o a educación artística formal.

⁴ Se adopta, en este estudio, la conceptualización de “consumo cultural” hecha por García Canclini, como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio”, García Canclini, N. (1993, pp.15-42).

En segundo término, se trata de textos híbridos, mezcla de música, imagen y publicidad, que llaman a una mirada semiótica sobre ellos. Pueden ser estudiados desde una perspectiva multimodal, ya que permiten el análisis de la dupla imagen-sonido en la cultura contemporánea y -a través de aquel- ampliar la comprensión de los sentidos que porta la cultura juvenil cuando se expresa a través de obras, fruto de la apropiación de avances tecnológicos que transforman profundamente las sociedades⁵.

Las industrias culturales configuran -a través de sus productos- parte del imaginario individual (especialmente entre los sectores de juventud) y también del imaginario colectivo⁶, tanto en el aspecto cultural cuanto en el social, difundiendo dichos productos en los medios de comunicación masiva (Urresti, 2013).

Por la potencia de sus ofertas identificatorias (Unda Lara, 2005) y por su capacidad de canalizar un intenso universo de emociones, la música ocupa un lugar central en este proceso. En la actualidad, el campo musical no abarca sólo composiciones y performances, sino también un amplio conjunto de expresiones nacidas de la combinación con nuevas prácticas tecnológicas y comunicativas, que sirven a la promoción y difusión de obras, géneros e intérpretes, en especial en el campo de la música popular. Del cruce entre música, industria cultural y medios audiovisuales surgió el artefacto denominado videoclip musical.

Concebido e impulsado por la industria discográfica, es heredero de los diseños músico-visuales de sus predecesores -el videoarte, la cinematografía-, al tiempo que las tecnologías electrónicas condicionan sus métodos de producción y los modos de registro y postproducción (Roncallo y Uribe, 2017).

Por su finalidad pragmática, compone representaciones de intérpretes, temas, álbumes, estilos y géneros, lo cual permite abordar su análisis desde el punto de vista de la producción de sentido de la música (Chalkho, 2014).

⁵ La categoría "apropiación" es aquí entendida como práctica, esto es, como "conjunto de actividades a través de las cuales los sujetos expresan el vínculo que establecen con las tecnologías, lo que implica la adaptación creativa de las tecnologías a sus propias necesidades, convicciones e intereses, en el marco de la construcción de proyectos de autonomía individual y colectiva." (Morales, 2017)

⁶ El concepto *imaginario* comprende un conjunto de símbolos, valores y creencias que actúan como una suerte de "mente colectiva". Según Díaz (1996) : "La imaginación es un cuestionamiento permanente de la realidad establecida. El *imaginario*, en cambio, no es la suma de todas las imaginaciones singulares. No es tampoco un producto acabado y pasivo. Por el contrario, es el efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales. El *imaginario social* interactúa con las individualidades. Se constituye a partir de las coincidencias valorativas de las personas. Pero también de las resistencias. Se manifiesta en lo simbólico (lenguaje y valores) y en el accionar concreto entre las personas (prácticas sociales)." (pp.13-18).

Existe una apreciable cantidad de estudios sobre el videoclip musical en el mundo anglosajón y un interés creciente en España a partir de la aparición de plataformas digitales de intercambio gratuito (Sedeño, 2003). Sin embargo, en nuestro país, parece ser considerado un producto menor según los escasos abordajes académicos hallados. Esto se profundiza en relación con el género “cumbia villera”⁷. Las ciencias sociales se interesaron en aspectos variados del género: las características de sus performances, la difusión televisiva, la formación musical de sus intérpretes, el comportamiento de sus seguidores en recitales y, muy particularmente, en las letras de las canciones. No obstante, parece haber sido soslayado el hecho de que el videoclip musical de cumbia villera -en tanto texto audiovisual y unidad de comunicación- permite también el análisis de códigos de representación y puesta en escena. Para conocer cómo un género musical construye su sentido social y cultural y su efectividad comunicativa, es necesario estudiar también el discurso difundido a través de este producto audiovisual.

En el mundo anglosajón abundan los estudios, artículos y libros que, desde diferentes perspectivas, abordan el videoclip y lo relacionan con géneros autóctonos (con el *rap*, el *hip hop*, el *rock*, el *heavy metal*). En el ámbito latinoamericano proliferan los estudios sobre géneros “híbridos”: la música *rocolera*⁸, la música *chicha*⁹, el *texmex*¹⁰ y el devenir de los géneros tradicionales (de raíz folklórica) en su conjunción con los cambios que la electrónica trajo consigo en cuanto a hibridaciones, difusión, y consideración de los públicos. En nuestro país, luego de una primera e ingente aproximación investigativa (predominantemente sociológica), parece haber declinado el

⁷ Cabe consignar, en Argentina, el trabajo pionero de Leguizamón, J. (2002) **El videoclip como formato o género** (sobre el videoclip en general). / Los estudios hallados sobre videoclips específicos del género cumbia villera se limitan a López Castilla, T. (2014) **Una mirada queer hacia la música popular urbana** (s/r) y Altamirano, C. *et al.* (2019) **Cumbia villera y gestualidad: aproximaciones estéticas en relación con el videoclip “Los invisibles” de Agua Sucia y Los Mareados**.

⁸ La música *rocolera* (de rockola, máquina de reproducción de música que funciona con monedas) era el modo de animar al baile, en las “cantinas” de las ciudades de la costa ecuatoriana, a los migrantes de las áreas andinas. Híbrido de huayno, rock y otros ritmos folclóricos locales más el empleo de instrumentos electrónicos, se caracteriza por una retórica de las letras vinculada al bolero y al pasillo. Forma parte (junto con el melodrama) de las mediaciones con las que los migrantes serranos procesaron la crisis de sus estructuras sociales y familiares, (Granda, 2004)

⁹ La música tropical andina o *chicha*, es un género musical nacido en Perú, a mediados de los '70, híbrido del huayno, el rock y la cumbia de las costas peruanas. Se caracteriza por la incorporación de instrumentos electrónicos. Fue la música que las grandes migraciones de las áreas andinas a las ciudades de la costa “usaron” para procesar el desarraigo, la lejanía de la familia y la adaptación a un contexto urbano. Acompañó la práctica del baile en amplios locales precarios denominados “chichódromos” (similares a las “bailantas” en Argentina), (Bailón, 2004)

¹⁰ El *Tex – Mex* es un estilo musicalailable originario de la región que conforma el estado de Texas en EEUU y los estados del noroeste de México. Podría definirse como una mezcla de música *country* con aires latinos, especialmente mejicanos, por su instrumentación. A partir de los '90, recibió también influencia de la cumbia.

interés por un estilo musical propio y surgido además en sectores populares con dificultades materiales para acceder a una educación artística formal.

Parte de esta indiferencia se explica por el escaso valor estético atribuido al género. El eminente investigador Simon Frith (2001, p.413) afirma

En la base de cualquier distinción crítica entre la música «seria» y la «popular» subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas, porque es «útil» o «utilitaria». La música popular [...] se considera buena sólo para hacer teoría sociológica con ella.

Así, el hecho de que una música sea “usada para” o cumpla alguna función para quienes la consumen, que no sea el solo goce artístico, sería un demérito en su estándar estético. Sin embargo, ha sido señalado el vínculo indisoluble entre sentido y uso de la música:

El sentido social de la música se define por el “uso”, y esto en un sentido que excede la idea de la capacidad interpretativa de los “oyentes” como definidores de una propuesta de sentido que les llega desde “la oferta”. La música se define por su uso, en el entendimiento de que su implicación en la vida es variable y determinante de su sentido (Semán, 2011, s/n).

Cómo se construye el sentido social y cultural de la música es un campo de exploración apasionante por las preguntas y reflexiones que suscita.

Frith (2001) ha teorizado acerca de cómo la música popular funda su éxito en el concepto de “autenticidad”: “la pregunta no es qué revela la música popular sobre los individuos, sino cómo los construye” (p.418). Y afirma: “Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de verdad: la música popular de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético” (p.419).

Los estándares estéticos de la música popular actual (incluidos los de un género como la cumbia villera) deben, en buena parte, sus diseños y características a los diversos medios de representación de base multimodal.

¿Cómo abordar esta práctica de intenso arraigo en su audiencia, que continuamente suma nuevos receptores y que sería capaz de ofrecerse como modelo identificador, canalizadora de emociones y productora de sentido social y cultural?

La pregunta obliga a acotar el campo de estudio: se analizará el videoclip musical como texto multimodal, cruce de varios sistemas semióticos, para indagar en su

efectividad comunicativa, en un subgénero de música popular autóctono, producto del quehacer artístico de sectores de juventud subalternos: la cumbia villera.

Este estudio no realiza juicios de valor sobre “calidad artística” ni sobre “jerarquía cultural”. No juzga tampoco a los “defensores”, “detractores” ni “censores” del género. Se limita a indagar en las características de una manifestación de discurso multimodal de amplísima difusión entre jóvenes de sectores populares, con el fin de comprender los usos, sentidos y funciones que aquellos atribuyen a este consumo musical, en cuanto posible forma de resistencia a la cultura dominante y práctica cultural capaz de confirmar o interpelar identidades individuales y sociales, en un contexto social, histórico y económico determinado. Es decir, intenta aproximarse a la comprensión de las múltiples mediaciones que la música es capaz de operar entre jóvenes de sectores subalternos.

Las tramas narrativas de la memoria popular han abandonado sus formas tradicionales por presión de los contextos (migraciones, desestructuración de las familias y las comunidades), pero se reinventan desde los nuevos dispositivos tecnológicos y los nuevos lenguajes (Martín Barbero y Ochoa Gautier, 2005). Proceso que no se da sin conflictos ni contradicciones, pero cuya densidad cultural hace imprescindible comprender las relaciones entre culturas populares, luchas por el reconocimiento, industrias del entretenimiento e intereses mercantiles. En el caso de la cumbia villera, el género logró construir un imaginario colectivo, en el que sectores populares de juventud se reconocieron en su realidad, en sus deseos y esperanzas, y que, a la vez, logró posicionarse con éxito en el mercado musical y generar puestos de trabajo para sus diferentes actividades¹¹ (grabaciones, performances, intervenciones en recitales y programas televisivos, realización de videoclips).

Martín Barbero y Ochoa Gautier (Op.cit.) han hecho notar que

[...] por la industria discográfica pasan algunas de las hibridaciones contemporáneas más significativas, [...] por dos características de lo musical que lo hacen tremendamente maleable al deseo y a su imbricación con la producción y el consumo cultural: su anclaje en el cuerpo y la facilidad de ser adaptado para diferentes tipos de mediación [...] es, sin duda alguna, el más intermedial de todos los lenguajes: de la relación cara a cara a la manipulación electrónica del DJ y al tiempo de los videoclips, la música traspasa las fronteras de los medios y reconstituye la relación entre deseo y cuerpo, convirtiéndose así

¹¹ Sobre las condiciones de trabajo de los músicos de cumbia villera puede verse Silba, M.(2018) **Juventudes y producción cultural en los márgenes. Trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros.** “Los músicos, la mayoría de ellos jóvenes y de clases populares y medias bajas, ven replicadas en el campo de la cumbia las mismas condiciones de precariedad e inestabilidad que caracteriza al mercado de trabajo al que en general tienen acceso” (p.43)

en un terreno tremendamente abonado para trasladar los viejos relatos de la autenticidad y la memoria, que allí se carga, a los nuevos espacios de la cultura globalizada” (s/n)

A pesar del tiempo transcurrido desde el nacimiento del género a finales del siglo XX, los videoclips de cumbia villera continúan hoy acumulando visitas. Los grupos musicales permanecen vigentes en la “movida tropical”, gestionan sus presentaciones a través de Facebook o mantienen sitios web con miles de seguidores. Estos, por su parte, aseguran esa continuidad con su participación, creando páginas de *rankings*, haciendo selecciones de los temas más escuchados, produciendo videoclips de “enganchados”¹² y comentando o dialogando entre sí al pie de los videos. Los propios artistas supervisan personalmente su imagen de marca y gestionan su trayectoria en la red, por lo que podría sugerirse que esta ha democratizado el proceso productivo al eliminar intermediarios.

Independientemente del escaso valor artístico que se le atribuye, el videoclip musical de cumbia villera se constituyó en un dispositivo capaz de moldear el gusto de amplios sectores populares juveniles y -a la par de la televisión- en “una de las mediaciones [...] más expresivas de matrices narrativas, gestuales, escenográficas, del mundo cultural popular” (Martín Barbero y Ochoa Gautier, 2005, s/n)

Para la recepción contemporánea al surgimiento del género, la cumbia villera habría hecho visible una trama de transformaciones y disoluciones que habían tenido lugar entre sectores castigados por las políticas de la depredación neoliberal, trama que, repentinamente, irrumpía en la escena mediática, para ser comprendida no sólo como “retrato” de nuevas formas de sociabilidad, de nuevos modos de supervivencia, de estrategias que hacen posible sobrevivir en los márgenes, sino como cifra de procesos desintegradores y de la lucha de sectores sociales por lograr reconocimiento como parte de una comunidad y una nación.

Coincidiendo con el momento de mayor conflicto social en Argentina¹³, la cumbia villera alcanzó su pico de popularidad entre los años 2001 y 2003, cuando llegó a

¹² Término que designa el resultado de la unión, con programas digitales, de varias pistas de sonido con inclusión de efectos sonoros entre cada una de ellas. El manejo de herramientas gratuitas de edición audiovisual disponibles en la red es uno de los aprendizajes que los jóvenes se procuran con más frecuencia, en forma autodidacta o entre pares. (Cfr. Pini, M. *et alt.* citado en p.1)

¹³ En 2001, la Argentina vivió el que, quizás, haya sido el peor derrumbe social de su historia. Fue mucho más que una crisis económica: el colapso del aparato productivo y bancario, la crisis de representación política, la disolución de vínculos sociales pusieron en riesgo las condiciones de supervivencia de amplios sectores de población. Las causas materiales y sociales de esta crisis comenzaron en 1976, con la dictadura cívico militar que depredó el entramado productivo en favor de una economía basada en las

representar el 45% del mercado discográfico, aunque desde 1997 era un fenómeno masivo en los barrios postergados (Cena, 2016). La manipulación de la industria discográfica -que comenzó a producir grupos “en serie” al advertir su alta rentabilidad- hizo que, a menudo, se considerara a los jóvenes creadores y consumidores del género, como sujetos cognitiva y culturalmente “pobres”, y, en el caso de los segundos, situados en un lugar de recepción “inconsciente”, condicionado por estrategias de *marketing*¹⁴.

Por el contrario, esta investigación sostiene -en coincidencia con el modelo teórico de las mediaciones (Martín Barbero, 1998)- que la comunicación (en este caso, por medio de textos multimodales) es un proceso que no concluye en la recepción, pues la significación (semiosis) es un despliegue dinámico y constante e imposible de ser aislado de sus contextos culturales. Los creadores y consumidores de cumbia villera (como los de cualquier otro género) son sujetos activos, capaces tanto de efectuar múltiples interpretaciones y de recrear sentidos cuanto de otorgar nuevas funciones a sus prácticas, en negociación permanente con las transformaciones de sus contextos cotidianos y culturales.

Según López (2017), la apropiación de una tecnología es consecuencia de un proceso social de aprendizaje, cuya comprensión implica examinar el rol que juegan los artefactos y sus formas simbólicas en las actividades que realizan los sujetos. En el caso del videoclip musical, los jóvenes implicados en la creación y consumo de cumbia villera debieron forjar determinadas habilidades vinculadas al circuito creación-difusión-distribución-consumo de música mediado por tecnologías digitales, habilidades que -

operaciones financieras, además de iniciar un grave endeudamiento externo que paralizó las posibilidades de desarrollo. El denominado “Proyecto de Reorganización Nacional” (1976-1983) fracasó como proyecto político, pero logró transformar la base económico-productiva en favor de los sectores más concentrados o parasitarios del capital (oligarquía agropecuaria y sector financiero), proceso que los subsiguientes gobiernos prolongaron durante dos décadas. El deterioro económico, la destrucción masiva de puestos de trabajo, la desinversión en educación tuvieron a los jóvenes pobres como sus principales víctimas. La enorme carga que representaba la deuda externa fue gestionada con la venta de valiosos activos públicos durante la gestión menemista, mientras que el gobierno siguiente (De la Rúa y sus sucesivos ministros de Economía Machinea, López Murphy, Cavallo) insistió con más endeudamiento y más recortes presupuestarios para pagarlo. Un informe gubernamental sobre la situación social señalaba que, en mayo de 2002, había 20 millones de pobres (el 53% de la población), de los cuales 9.6 millones eran indigentes. Esta situación se hizo particularmente evidente en el Área Metropolitana de Buenos Aires (Touze, G. *et al.*, 2008).

¹⁴ "Su expansión [de la cumbia villera], entonces, puede ser entendida fácilmente como un caso testigo de que los postulados de la Escuela de Frankfurt siguen vigentes, un producto asimilado por la industria cultural que cumple con todos sus requisitos", (Armesto, S., 2002, s/n). La autora señala en su trabajo la tensión entre una adhesión producto de manipulaciones de la industria cultural y los usos “resistentes” del género.

unidas a los cambios producidos en el contexto social y económico- redundaron en un reposicionamiento de dichos sujetos dentro de la trama social y cultural.

Como se desarrolla en el capítulo siguiente (Estado del arte), los abordajes académicos sobre la cumbia villera, sus creadores y sus públicos parecen ordenarse alrededor de dos ejes: a) en un primer eje, la oposición hegemonía-resistencia: algunos interpretan los usos de esta música como dispositivo simbólico de resistencia, poniendo el foco en la relación de los sujetos jóvenes con productos de la cultura popular, cuyo consumo y circulación obrarían como sucedáneo (o reemplazo) de acciones políticas más convencionales, mientras que otros ven, en este consumo, el resultado de un proceso de industrialización mercantil y manipulación del mercado, una práctica de subordinación que reafirma la dominación, y b) en un segundo eje, la música como espacio de identificación: los diferentes usos que los jóvenes hacen de sus músicas juegan un papel fundamental en la construcción de identidad (social, cultural, de género) y pertenencia.

Por una parte, circunscribirse a la oposición mencionada en primer término - entre la "ilusión optimista" y la "conclusión pesimista" (Semán, 2012, p.155)- puede limitar la comprensión del fenómeno al dejar en segundo plano que se trata de un proceso diverso, heterogéneo, localizado social, cultural e históricamente y de extensa duración, en el que la pregunta sobre si la cumbia villera adscribe a sentidos hegemónicos o subalternos debería examinarse a partir de la variedad de los usos de esa música en sus diferentes realizaciones y soportes. En relación con el segundo eje, la transposición a videoclip -esto es, un cambio en los lenguajes y soportes a través de nuevas lecturas de los textos fuente- invita a investigar la posible variedad de usos y sentidos (además de la adscripción identitaria), ya que "[...] si el producto [...] es el punto de llegada de un proceso de producción, es también el punto de partida [...] de otro proceso de producción, silencioso y disperso, oculto en el proceso de utilización" (Martín Barbero, 2002, s/n). A partir de la revisión del conocimiento aportado por estas investigaciones, el presente estudio pretende contribuir al análisis de este género musical y su posterior transposición a un formato audiovisual, poniendo en foco cuestiones que permitirían una mejor comprensión de los vínculos de los jóvenes con un conjunto de productos en los que convergen simultáneamente lo popular, lo masivo, lo juvenil y la cultura de clase.

Por ello, como se expone en el Capítulo II (Marco teórico-metodológico), se aborda la creación y el consumo de este género musical por medio de videoclips como una práctica social, en la cual interlocutores, contexto, contenido y forma merecen la misma atención analítica.

Capítulo 1 Estado del arte

Parte 1 Problemas y perspectivas en el análisis de consumos culturales de juventud vinculados a la música

I.1.1 Introducción

No sería aventurado afirmar que la historia de las artes en el mundo occidental durante el siglo XX es la historia de su integración en sociedades caracterizadas por la difusión y el consumo de bienes culturales a través de los medios de comunicación masiva. La expansión de estos últimos y la de las técnicas de reproducción múltiple, produjeron consecuencias de gran amplitud y profundidad en todas las artes, particularmente en la música. A los nuevos lenguajes, nuevos hábitos de escucha y transformaciones de los cánones estéticos se agregó el notable incremento de los consumos culturales vinculados al arte musical.

Es innegable que la música es un hecho social. No hay vida cotidiana sin música. Entra profundamente en las colectividades y es capaz de crear vínculos entre los seres humanos. Y, como señala Hormigos Ruiz (2012), “Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce” (p.76). Así, sería posible comprender una sociedad o sector de ella conociendo cómo se expresa musicalmente y, a la inversa, una determinada música podría ser comprendida a partir del conocimiento de las condiciones sociales en que surgió. La experiencia musical configura espacios de actividad cultural, en los que la propia sociedad determina las funciones que la música ha de cumplir.

Abordar los sentidos, usos y funciones de un género musical específico, para determinados sectores de juventud, y las transformaciones experimentadas por aquellos en la transposición a un nuevo formato para la continuidad de su difusión requiere examinar tres áreas de antecedentes: a) los estudios sobre el vínculo música-juventud, b) las investigaciones específicas sobre el género cumbia villera y c) los conocimientos disponibles sobre un formato audiovisual relativamente reciente como el videoclip.

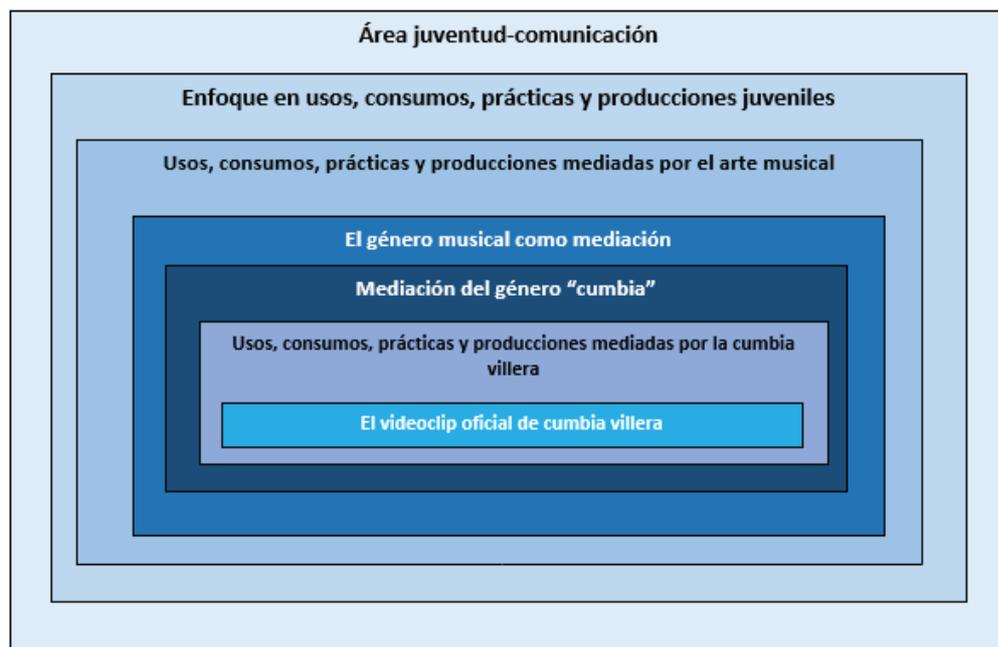
Debido a la gran cantidad de investigaciones sobre esta área, se siguieron, para su relevamiento, dos recorridos inversos, que pueden graficarse con la imagen de “cajas chinas”.

Un primer recorrido estuvo destinado a obtener un mapa de lo producido respecto al objeto de estudio seleccionado y a su género musical, para determinar la existencia de áreas muy desarrolladas y áreas de vacancia. Ese recorrido dio como resultado: a)

el video clip musical nacional ha sido poco estudiado y menos aún el del género cumbia villera; b) se seleccionaron enfoques sobre la categoría juventud correspondientes al área de usos, consumos, producciones y prácticas y, entre estos, los que vinculaban estas categorías con la música, lo cual dio como resultado un recorte disciplinar: trabajos en sociología, antropología, análisis del discurso y c) fueron relevados finalmente los acuerdos conceptuales entre disciplinas diferentes.

El segundo recorrido siguió la dirección contraria: va desde las áreas macro, esto es, la perspectiva cultural en los estudios juventud-comunicación centrada en el enfoque usos, consumos, prácticas y producciones y, ya dentro de este enfoque, hasta trabajos que abordaran la música como mediación en la constitución de subjetividades juveniles y en sus prácticas comunicativas, con eje en los géneros musicales y, en particular, en el género cumbia villera. Estos recorridos pueden graficarse así:

Gráfico N° 1 Áreas y subáreas de investigación relevadas en el campo juventud-comunicación



Fuente: elaboración propia

I.1.2 Perspectivas sobre el vínculo música-juventud. Estudios en Argentina

Esta idea de que la música cumple un papel esencial en los universos simbólicos de los individuos y los grupos halló un campo fértil en la investigación argentina por su conjugación con dos circunstancias señaladas por Semán (2015):

Ese fue tal vez el éxito de una incipiente sociología de la música que en Argentina se vinculó fuertemente a una ciencia social de la juventud y a una visión sobre resistencias a la última dictadura militar (p.119)

En Argentina, los trabajos pioneros de Pablo Vila (1985) sobre el rock nacional y de Marta Flores (1993) sobre la música de “bailanta” iniciaron una extensa serie de investigaciones sobre la asociación entre juventud y música.

En las dos últimas décadas del siglo XX, las investigaciones sobre este vínculo se multiplicaron en el mundo de habla hispana, aunque desde los años 60 venían siendo centro de interés de la Escuela de Birmingham. Según Feixa (1994), la influencia de los Estudios Culturales en la construcción de la categoría de “juventud”¹⁵ fue decisiva al proponer ciertos ejes conceptuales:

- la clase social es una variable más importante que la edad en la constitución de subculturas juveniles;
- su ámbito expresivo es el tiempo de ocio y las prácticas culturales que se desarrollan en él;
- entre esas prácticas, la música tiene un valor esencial por los sentidos a ella vinculados que producen sus seguidores;
- en relación con jóvenes de clases subalternas, dichas prácticas son consideradas intentos simbólicos para procesar las contradicciones de la cultura heredada de la familia y para “resistir” culturalmente los sistemas de control de los grupos dominantes (Hall y Jefferson (2014)).

Es decir, en el cruce entre clase y generación, la emergencia de culturas juveniles sería, a la vez, respuesta y distanciamiento tanto de la cultura hegemónica cuanto de la cultura heredada a través de la familia. Esto se expresa en ciertos rituales y estilos,

¹⁵ Las investigaciones relevadas coinciden en que la categoría “juventud” es un “fenómeno sociocultural”, pues está atravesada por la condición social de los sujetos: la juventud como etapa vital no es igual para todos los grupos sociales. El género musical objeto de esta investigación fue creado por jóvenes pertenecientes a sectores de población que, desde el inicio de la dictadura en 1976 y especialmente en la década de los '90, sufrieron procesos de fragmentación social (Suárez, 2004): una dinámica destructiva de la integración social, antes sostenida por políticas de protección por parte del Estado y por las posibilidades de acceso al mercado de trabajo. El denominado “conurbano bonaerense”, espacio geográfico-social donde surgió la cumbia villera, fue escenario principal de este proceso, por su concentración demográfica y por los cambios experimentados en su estructura social, a partir del aumento de barrios precarios y sus crecientes problemas de acceso al empleo, al consumo y a servicios que -como la educación de calidad- antes garantizaban la integración social. Por este motivo, la aparición y el éxito de esta variedad musical despertó inmediatamente el interés de investigadores de las ciencias sociales, que vieron a este género musical como una suerte de “metáfora” de conflictos sociales y culturales más amplios.

articulando tres elementos: moda, música y valores (Cerbino *et al.*, 2001). Los estudios sobre la música como articuladora de estilos fueron muy fértiles, aunque centrados principalmente en el rock y sus géneros emparentados (*heavy metal, punk*), por su fuerte rasgo contestatario. Esta característica sumada a la capacidad del género de crear estilos y adhesiones de extensa permanencia en la vida de los individuos lo hicieron frecuente objeto de estudio académico en Argentina (García, 2010).

I.1.2.1 Identidad-Socialidad en los estudios sobre música y juventud

El interés por explorar el lugar de la música en la vida de los jóvenes, en relación con los usos que hacen de ella y los significados que le atribuyen, dio lugar a numerosos estudios antropológicos y sociológicos, los más importantes de los cuales se recuperan en los apartados siguientes con el objetivo de lograr una comprensión crítica sobre el conocimiento del fenómeno (Chaves *et al.*, 2011)

La revisión de los documentos relevados ofrece un panorama de los problemas examinados, las evidencias empíricas que se utilizaron y los productos de dichas investigaciones:

- a) **Preeminencia de los consumos musicales en la juventud.** Las encuestas consultadas dan cuenta del lugar preeminente de la música (y las prácticas a ella asociadas: escucha, baile, asistencia a recitales), entre los consumos culturales juveniles. El estudio revisado más reciente (SINCA, 2017) incluye en el sector “juventud” a los encuestados entre 12 y 25 años. En dicha franja, el 99% tiene a la escucha de música en el primer lugar de sus consumos culturales y un 81,3% la señala como práctica diaria. El 86% escucha o descarga música por Internet y el 67,6% lo hace a través del celular, aunque la escucha por radio es apenas menor (64,6%). La plataforma gratuita YouTube lidera los sitios de descarga (la emplea el 50,6%). Si bien este estudio no pregunta por géneros musicales consumidos, en los datos de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (SINCA, 2017) lideran las preferencias el rock nacional (68,2%), la cumbia (58%) y la música romántica (57,2%), por lo que es probable que estas preferencias se mantengan proporcionalmente en la franja de juventud.
- b) **Los consumos musicales configuran identidades.** En su presentación “Jóvenes en la cultura”, la encuesta antes mencionada señala la importancia del vínculo entre consumos culturales y construcción de identidad en esta etapa vital: “[...] el

desarrollo y la formación de la identidad se realizan tanto a través de la educación formal como a partir del consumo de contenidos culturales” (p.3). Educación formal y consumos culturales serían las “hojas de ruta” disponibles en el pasaje hacia la adultez, desde el punto de vista de la evolución vital del individuo.

No obstante, en relación con la música popular, el problema de la identidad ha sido abordado desde múltiples perspectivas (estudios culturales, estudios semióticos, estudios de género) y se ha indagado en las formas en que la música contribuye a “construir” identidad social, identidad cultural, identidad de género (Ramírez Paredes, 2006; Hormigos Ruiz, 2010; McClary, 2011). Este interés por el par música popular-identidad cobró nuevo impulso desde mediados de los años 80 a partir de la incorporación de la categoría de “narrativa” en el estudio de las identidades, como forma de conocer “la causalidad de los actos de los agentes sociales”¹⁶, en la medida en que este esquema cognoscitivo permite una comprensión del mundo que entrelaza las acciones humanas con sus efectos en pos de metas y anhelos (Vila, 2001).

Pero para comprender el valor de la incorporación de este concepto en el vínculo música-juventud, es necesario un breve recorrido por las aproximaciones previas. Según Vila, este cambio de enfoque permitió abordar de modo menos rígido la pregunta: “¿Por qué diferentes actores sociales (sean estos grupos étnicos, clases, subculturas, grupos etarios o de género) se identifican con cierto tipo de música y no con otras formas musicales?” (Vila, 2001, p.17), pregunta que, desde los estudios culturales, se había respondido con un argumento “homológico”: dado que diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural y diferentes expectativas culturales, esto se “expresaría” en las elecciones de sus consumos musicales. Esta idea de la música como “reflejo” de la identidad de los actores sociales fue cuestionada por Simon Frith:

[...] al examinar la estética de la música popular, quisiera revertir el argumento académico y crítico usual: la cuestión no es cómo una pieza particular de música o una actuación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia -una experiencia musical, una experiencia estética- que sólo podemos entender si adoptamos una identidad subjetiva y colectiva al mismo tiempo (Vila, p.19).

¹⁶ “La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos (sorprendentemente actual en el horizonte político-mediático) se sustituye [...] por cómo usamos los recursos del lenguaje y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, cómo somos representados [...] No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización necesariamente ficcional del sí mismo, individual o colectivo”. (Arfuch, L., 2005, p.22)

Las categorías de “articulación” e “interpelación” se presentaron entonces como superadoras de los abordajes precedentes menos flexibles. El concepto de interpelación (tomado de Althusser¹⁷) alude al hecho de que, en toda sociedad, las ideologías son preexistentes a los individuos, aunque para que aquellas “funcionen” (para que operen sobre ellos), los individuos deben “creer” que adhieren libremente a determinados discursos, deben tener la certeza de que “optan” por una idea o acción en tanto “sujetos”. Según Althusser, esto es posible por medio de la interpelación. Una nutrida serie de investigadores argentinos estudió cómo funcionan las interpelaciones en el campo de la música popular y cómo participan en la construcción de identidades sociales y culturales (Alabarces y Silba, 2014; Cena, 2016; Cerbino, 2001; Citro, 2000; Grillo *et al.*, 2016; Kaplún, 2007; Levis, 2004; Martín, 2008; Miceli, 2005; Semán y Vila, 1999; Silba, 2018; Tranchini, 2008; Urresti, 2013; Vila, 2001; Vila y Semán, 2007). Existe, en los trabajos, consenso en considerar a la música como “un tipo de artefacto cultural”, cuyos sonidos, letras, interpretaciones, prácticas y estilos asociados ofrece a los jóvenes “maneras de ser y comportarse”, además de “modelos de satisfacción psíquica y emocional” (Vila, 2001, p.21). Para Frith (2001), la música posee un profundo poder interpelador por ser un arte capaz de provocar experiencias emocionales y corporales intensas y, porque, a través de esas experiencias, da respuestas en el proceso de exploración/constitución de identidad.

La cuestión se vuelve más compleja si se considera que su carácter polisémico¹⁸ hace que una misma música pueda interpelar a actores sociales muy diferentes, lo cual dificulta la indagación sobre los sentidos que porta para ellos. Más aún, Middleton (Vila, 2001, p.22) señala que la significación de una música no puede separarse de los discursos que la rodean (recepción de la crítica, comentarios en los medios de comunicación, las simples opiniones individuales elogiosas o descalificadoras). En el caso de la cumbia villera, sus significaciones no pueden separarse de los discursos que rodearon su aparición (censura del Estado, estigmatización mediática, “reivindicaciones” académicas y de alguna crítica musical).

¹⁷ “En 1966, Louis Althusser envía a su círculo de colaboradores un borrador, al cual se refiere como “tres notas sobre la teoría de los discursos”. Es allí donde por primera vez formula el concepto de “interpelación”. El hecho de que la interpelación ideológica sea presentada inicialmente en un texto cuyo objetivo es delinear las bases para una teoría de los discursos, ubica [...] este concepto dentro de la problemática más amplia de la discursividad, donde la teoría de los discursos es abordada como un modo de conceptualizar la ideología. En este sentido, el sujeto aparece como un efecto específico de un cierto tipo de discursos (discurso ideológico). Esta predominancia concedida al nivel discursivo se diluye posteriormente en “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en favor de la materialidad de las diferentes prácticas, con el abandono de la noción de “discurso” (Bolla, L. (2015)

¹⁸ Música más los múltiples códigos que operan cuando la escucha es “en vivo” (escenográficos, teatrales, gestuales)

En síntesis, si bien el concepto de interpelación permite comprender el proceso de construcción de identidad como un “llamado” o “convocatoria” a los sujetos desde determinados discursos, queda sin explicar por qué algunas interpelaciones son más exitosas que otras, es decir, ante una “oferta” identificatoria (discursiva), qué hace que algunos individuos la acepten y otros no.

Por otra parte, un individuo recibe, en su proceso de exploración y constitución de identidad, múltiples ofertas identificatorias, por lo cual la identidad y la afirmación como sujeto resultará del proceso de articulación que logre efectuar entre esas múltiples interpelaciones y las normas o prácticas que regulan la identidad dentro de su grupo social de pertenencia (raza, etnia, género, edad) (Vila, 2001). ¿Cumple la música algún papel en la articulación entre interpelaciones y prácticas reguladoras? ¿Cuáles son las mediaciones que habilita?

c) **Los consumos musicales configuran identidades sociales.**

Nuevamente Frith es quien propone una respuesta a la pregunta precedente:

Lo que quiero sugerir [...] no es que los grupos se pongan de acuerdo sobre los valores que luego serán expresados en sus actividades culturales [...], sino que sólo llegan a conocerse a sí mismos como grupo (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de igualdad y diferencia) a través de la actividad cultural [...]. Hacer música no es una manera de expresar ideas: es una manera de vivirlas. (Vila, Op.cit.,p.29)

En palabras de Vila (Op.cit.), la música (como toda práctica cultural) es un espacio simbólico donde se construye un “*ethos* de grupo”, es decir, despliega o representa “un rasgo ético que es central para un determinado actor colectivo” (p.31). Así, para los jóvenes, escuchar determinada música (en compañía o en soledad), “seguir” fielmente las actuaciones de un grupo, banda o intérprete, “hacer el aguante” a músicos que inician su carrera, saludarse o comportarse de determinada manera en un recital, ir a bailar a determinados lugares son todos “rituales” de sociabilidad a través de los cuales fundan y mantienen la confianza con sus pares. La música habilita espacios simbólicos donde construyen un “nos-otros”, una ética compartida, a través de ritualidades “que marcan el espacio y el tiempo de su cotidianidad, y por tanto producen una resignificación de la vida individual y colectiva que incide en los diversos procesos de identificación juvenil” (Garcés Montoya, 2005, p.94), procesos todos que permiten ir construyendo un proyecto de vida.

No obstante, Frith mismo reconoce que la idea de construcción de una ética compartida a través de la música no resuelve las dos cuestiones planteadas sobre el

vínculo música-identidad: ¿Preexiste el *ethos* (los valores) a la agrupación alrededor de una práctica vinculada a determinada música y esta lo “representa”? Una respuesta afirmativa volvería a la rigidez interpretativa que se intentaba desarticular. Y además, ¿cuál es el motivo por el cual individuos que comparten características objetivas similares (edad o género o condición socioeconómica u otras) responden a algunas interpelaciones y no a otras?

Frith propone entonces el concepto de “narrativa” como procedimiento de unión entre la oferta identificatoria y su aceptación:

[...] la identidad es un ideal, lo que nos gustaría ser, no lo que somos. Y al experimentar el placer de la música negra, gay o feminista, no me identifico como negro, gay o mujer [...] sino que participo en formas imaginadas de deseo. [...] la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal. (Vila, 2001, p.34)

Así, para Frith, la identidad no es una esencia fija, los sujetos no “eligen” y “aceptan” una interpelación que los defina, sino que, particularmente en el tránsito hacia la adultez, van explorando identificaciones posibles, aceptando provisoriamente diferentes interpelaciones capaces de ayudar a “narrar” esa búsqueda, narración que el individuo se hace a sí mismo a través de determinadas prácticas que involucran el cuerpo, el lenguaje, la gestualidad. La música es, en este sentido, una práctica cultural privilegiada, ya que proporciona una experiencia “inscrita en el cuerpo” (Vila, Op.cit., p.34), una interpelación que se articula con las particulares condiciones de edad, género, raza, etnia, nacionalidad. En palabras de Vila (Op.cit.), la música es un tipo de discurso que

“[...] a partir de su inscripción en el cuerpo, tiene la capacidad de producir lo que nombra. [...] Las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo, a través de las diferentes alianzas que establecemos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan.” (p.35)

Esta operación de narratividad puede ser activada a través de prácticas musicales (entre otras) y es la que contribuye, en el período de juventud, a dar sentido al mundo social y a explorar formas de insertarse en él.

d) Importancia de medios masivos y tecnologías digitales en los consumos culturales musicales.

Sobre todo a partir de la última década del siglo XX, las prácticas musicales de los jóvenes se vieron atravesadas por nuevos factores: la difusión de la TV por cable (que

permitió el acceso a múltiples ofertas musicales internacionales) y de las tecnologías digitales de reproducción, grabación y edición de sonido (que -además de posibilitar el aprendizaje autodidacta y entre pares- permitieron conservar y transportar música en dispositivos cada vez más pequeños). En su estudio sobre la influencia de la cadena estadounidense MTV (1981) sobre la cultura juvenil en Argentina, Grillo (2016) señala a los consumos musicales y al uso de tecnologías digitales como nuevas experiencias de socialización, diferentes de las que se producían tradicionalmente en la familia, la escuela y el trabajo, puesto que habilitan formas de participación globales que generan nuevas experiencias. Y atribuye al consumo de música una doble acción: es capaz de homogeneizar diferencias entre juventudes y, a la vez, ser expresión de resistencias culturales.

Es necesario destacar además que, desde las últimas décadas del pasado siglo, la música ha sido -entre las industrias culturales- una de las que experimentó profundas innovaciones por los procesos de convergencia de lenguajes y de medios, facilitados por las tecnologías digitales. El videoclip musical es uno de los formatos principales de esta renovación, por su capacidad de adaptación a diferentes canales de distribución, a diferentes pantallas y por la facilidad con que puede hibridarse con otros formatos (Sedeño, 2016). Los jóvenes se apropiaron prontamente de estas posibilidades y herramientas, como se hizo evidente en la investigación citada (Pini *et al.*, (2012)¹⁹.

e) Consumos musicales juveniles en relación con públicos y géneros. Estudios sobre cumbia villera

Estas investigaciones fueron tal vez las más numerosas, mayormente centradas en el rock nacional y el rock “chabón”²⁰ y menos en otros géneros populares (cumbia, quarteto, música electrónica), aunque hubo un notable interés por la cumbia villera en el momento de su surgimiento. En relación con el sector de juventud, los estudios

¹⁹ La etapa cualitativa de esta investigación se realizó con grupos focales de estudiantes entre 13 y 18 años, en los que se escuchó a los entrevistados describir sus contextos de uso y de vida en relación con las tecnologías digitales, haciendo foco en indagar qué tipos de uso realizaban, qué sabían, cómo aprendían y observando cómo “personalizaban” sus artefactos, entre otras aproximaciones.

²⁰ Chabón: lunfardismo por “joven” (posible apócope de “charabón”, argentinismo que designa al pichón del ñandú, aunque otros lo consideran inversión de “boncha” (lunfardismo por “tonto”). También se denomina al género “rock barrial” o “rock cabeza” (forma abreviada de la expresión “cabeza / cabecita negra”, con que se designa despectivamente a los integrantes de las clases bajas, debido a que los barrios pobres y asentamientos del conurbano bonaerense se poblaron inicialmente con migrantes mestizos de las provincias). Es una variedad de rock, nacida aproximadamente a fines de los '80, cuyas letras abordan temáticas relacionadas con las experiencias y anhelos de la juventud de los suburbios más perjudicados por la políticas económicas. Emplea a menudo jerga callejera y su público pertenece a clases sociales bajas o clases medias empobrecidas.

abordan, por una parte, las performances musicales y las experiencias corporales de los jóvenes ligadas a ellas (la práctica del baile y las interacciones en los espacios donde se desarrolla pertenecen a esta línea de investigación) (Citro, 2000; Silba, 2011). Por otro, los géneros musicales como articuladores de identidades sociales. Esta segunda línea ha sido más transitada y pueden reconocerse en ella dos perspectivas complementarias: las que hacen foco en las culturas populares como espacio de lo subalterno (y sus posibles formas de resistencia) (Alabarces y Silba, 2014; Silba, 2011) y las que se enfocan predominantemente en la interpretación de los posibles sentidos de las prácticas culturales populares (Semán, 2012; Martín, 2008, Garriga Zucal, 2008).

Investigadores de los campos de la antropología, de la sociología, de la musicología²¹ constataron prontamente el alto grado de preferencia que la cumbia villera tiene entre los consumos musicales de los jóvenes, además de advertir que aquella era evidencia de cambios en las estructuras sociales y culturales que merecían ser seriamente estudiados, ya que la música “[...] “ayuda” en la construcción de sujetos que se reconocen en sus dimensiones raciales, étnicas, de clase, de género y etarias a partir de la manera en que la cumbia los interpela” (Semán y Vila, 2011).

Aunque no faltaron enfoques que consideraron el fenómeno musical sólo como una hábil estrategia de las discográficas para imponer un producto que logró masividad, los autores concuerdan en enfocar su estudio desde el punto de vista de las interacciones entre producción de ofertas identificatorias en el ámbito musical argentino, consumo y apropiación de cumbia villera, por una parte, y, por otra, la constitución de subjetividades en jóvenes de sectores empobrecidos o marginados, en el contexto de una sociedad marcada por una profunda crisis, y su secuela de configuración paulatina de escenarios de exclusión y violencia social (Cragolini, 2006).

Desde la sociología, la cumbia villera como articuladora de identidades fue el campo más abordado. El género es considerado un producto de la cultura popular con una baja elaboración simbólica y discursiva, testimonio de subalternidad cultural y de disciplinamiento de los sectores excluidos (Alabarces y Silba, 2014) o incluso un producto de la industria cultural de masas (Cragolini, 2006). Algunas lecturas la consideran “documento” de la violencia, la devastación y la des colectivización social provocada por las políticas neoliberales sobre los sectores populares, y, a la vez, mediación que permite soportarlas (Cena, 2016; De Gori, 2005; Lardone, 2007).

²¹ Debido a la gran cantidad de trabajos que asumen iguales perspectivas, sólo se citan aquellos considerados “paradigmáticos”, es decir, que aparecen citados, en otros trabajos, como referencia obligada.

Sostienen que la música es una de las vías preferidas para procesar, particularmente, los escenarios de violencia urbana, pues, a través de la escucha musical, los jóvenes elaboran conflictos emotivos vinculados a la constitución de la subjetividad y a su pertenencia grupal. Coincidiendo con Vila (2001) en cuanto a la función de la narratividad en la conformación de identidades, sostienen que las propuestas estéticas musicales intervienen en los procesos de identificación facilitando la experimentación transicional de diferentes papeles junto con la preservación del lugar original. La cumbia villera habría sido así capaz de interpelar a los jóvenes pobres convirtiendo la exclusión y la subalternidad en emblemas identitarios que se portan con orgullo (Lardone, 2007; Murolo, 2012), además de vehicular el uso de la categoría “pibes” -en forma transversal a las divisiones generacionales comunes- como expresión de resistencia y protesta social:

“Consideraremos esta presencia villera vehiculada por los pibes a través de este tipo de cumbia como disidencia frente a un ideal que ligaba el trabajo y la familia como horizonte masculino, y como disidencia frente a la exclusión social. Veremos así una ambigüedad no resuelta entre la ruptura con un mundo disciplinario y la reacción contra la desagregación social en la que ellos no quieren ser controlados ni excluidos.” (Martin, 2008, s/n)

La segunda etapa de la cumbia villera, caracterizada por sus temas sexuales y escatológicos, fue denostada, en un primer momento, por su carácter sexista y misógino (Hortiguera y Favoretto, 2011)²². Sin embargo, Vila y Semán (2007) señalan que las interpretaciones dominantes enfatizaron el carácter androcéntrico de esta variedad musical, e intentan -en una lectura más profunda- describir las tensiones que se hallan debajo de su significado social, como los conflictos de género originados en las transformaciones de los roles femeninos en el imaginario y en la vida cotidiana de los sectores populares.

Tranchini *et al.* (2008) impugna las interpretaciones que sostienen, en mayor o menor grado, que la cumbia villera es sólo un producto de la industria cultural de masas “destinado a que los sectores populares canalicen su postergación y desaliento, pero sin que puedan, sin que les esté dado, elaborar procesos de reconstrucción de lazos identitarios oposicionales a las figuras, esquemas y personajes impuestos por la industria cultural y por los medios de comunicación masivos.” (p.3)

²² “[...] algunos sectores de la música popular acusaron los cambios y siguieron un proceso similar, ejerciendo sobre el cuerpo femenino una violencia que lo reducía, en sus textos, a orificios y amasijo de fluidos. En efecto, el caso de la cumbia villera parece haber continuado esta tendencia [...]” (p.16)

Los estudios que consideran al género como “testimonio objetivo” de una situación social, “espejo” de una realidad que se describe desde la más absoluta referencialidad (De Gori, 2005) desestiman el trabajo sobre la función poética del lenguaje, que porta todo mensaje que transgrede de manera intencional las normas instituidas (si bien, en este caso, no son las normas estándar de la lengua, sino, más bien, las del lenguaje literario canónico del género). En esta, como en otras poéticas de origen popular, existe en las letras la mediación de metáforas nacidas de la oralidad cotidiana, rica en procedimientos lingüísticos y recursos discursivos (hipérbole, juegos de palabras, polisemia) propios de la función poética del lenguaje, pero pertenecientes al registro informal y a niveles de la lengua considerados vulgares. Estas metáforas constituyen un recurso transmisor de significados valorativos (afecto, juicio, ponderación) que, junto con el humor y la ironía, resultan esenciales en la construcción del género.

Por otra parte, las letras de las canciones son el principal componente del género sobre el cual se sostiene buena parte de los análisis mencionados. Pero el éxito de un género musical no puede explicarse solamente a partir de sus vívidas descripciones de la realidad o de las ofertas de modelos identificatorios que proponen las letras de las canciones. Tal como señala Frith (2001), la música no es “accesorio” de una identidad individual o grupal sino vía de manifestación y, a la vez, constructora, de esas identidades. Tampoco las audiencias musicales masivas (y su posible adscripción a determinados modelos de identificación propuestos) son producto exclusivo de manipulaciones de las industrias discográficas, como lo demuestra el hecho de que el género continuó vigente una vez disminuida su circulación mediática inicial.

El análisis del corpus intentará dar cuenta de que este interés por estudiar solamente los aspectos referenciales del texto verbal pone en segundo plano el hecho de que todo lenguaje musical es también un discurso social y, como tal, expresa y crea, a su vez, identidades en un proceso de semiosis continuamente realimentado. Es decir, estas adscripciones identitarias surgen de un sentido, que no es producido sólo por autor/compositor/productor/intérpretes/texto/industria, sino por todos los actores comprometidos en el proceso comunicativo musical, lo que incluye también a las audiencias (Ramírez Paredes, 2006).

En esta línea, algunos autores proponen comprender, a la par de la construcción de narrativas de identificación, el imaginario social que permite dar sentido al discurso musical (la afinidad con la audiencia), como afirma Borges Rey (2009):

“Incluso, se podría decir que el sentido es atribuido por la cultura o por el imaginario al que recurren los individuos para comprender el discurso musical. Sustentados en esta

afirmación podríamos alegar que el proceso de atribución ocurre mayormente al momento de la escucha y no al momento de la composición [...] Para comprender esto, partiremos de la premisa inicial de que el autor, tomando en cuenta tácita o explícitamente los valores y subjetividades que conforman el imaginario musical de un colectivo con el que comparte ciertas prácticas sociales, configura un discurso musical para que, al momento de la escucha, [...] exista afinidad con la audiencia" (p.230).

Aproximarse a este imaginario requiere considerar también los aspectos sonoros y performativos del género. La cumbia es, ante todo, la música de la fiesta popular, unida indisolublemente a la experiencia corporal del baile, la escucha en vivo y todas las otras prácticas asociadas al evento festivo. La cumbia villera innovó no sólo en las líricas clásicas (predominantemente románticas y con enunciatario femenino), al desplazarlas hacia la referencia a escenas del drama urbano, sino también en los aspectos musicales, al introducir instrumentaciones y performances más del gusto de los públicos jóvenes subalternos (empleando instrumentos electrónicos, pad de percusión, indumentarias deportivas, entre otros).

En este aspecto, los estudios musicológicos consideran al género un ejemplo de intermusicalidades (Luján Villar, 2015), esto es, músicas que emergen a partir de la interrelación de la heterogeneidad de sus orígenes (Llobril y Ormaechea, 2002; Marchese, 2006)²³, con sus locaciones y significados culturales. Son ejemplo de transacciones sonoras cuyos diseños responden a posicionamientos estratégicos en relación con la distribución de sus bienes culturales de consumo²⁴. Este señalamiento coincide con el análisis de Pérez (2005) cuando explica la continua negociación de los grupos que cultivan la cumbia villera con los intereses económicos del circuito, la diversidad de estilos musicales dentro del mismo género, la tensión entre innovar y fidelizar las audiencias y las relaciones entre los actores de esta práctica cultural (músicos, público, productores, empresarios, críticos).

²³ Por ejemplo, fue advertida tempranamente la vinculación del sistema lexical-enunciativo-poético de la cumbia villera con el tango: "La Cumbia Villera es el presente del Tango; su lenguaje, el lunfardo, al igual que otras jergas, vivió un ciclo evolutivo y hoy se manifiesta con fórmulas en ocasiones actualizadas, pero su verdadero objetivo y sentido no ha variado ..." (Llobril y Ormaechea, 2002, p.2)

²⁴ Los sectores subalternos poseen menos oportunidades y menos recursos materiales y simbólicos para acceder a una variedad amplia de bienes culturales. Los creadores e intérpretes de músicas populares híbridas -a menudo, sin aprendizajes musicales formales- pueden reconocer formas simbólicas producidas por artistas de sectores no subordinados como valiosas y superiores, pero, a la vez, percatarse de la imposibilidad de apropiárselas. Por esto, oscilan entre la integración adaptativa de algunas de estas formas a su producción o su abierto rechazo. Así, reafirman el valor de sus propias creaciones, pero no alteran la distribución desigual de bienes y recursos (Ortega Villa, 2009).

No obstante, todas estas afirmaciones serán sometidas a revisión durante el análisis del corpus seleccionado, por cuanto líricas, enunciación y contenidos constituyen sólo una parte del texto multimodal, incluidos en lo que Kress y van Leeuwen (2001) denominan “modo” discursivo.

Por último, el género ha merecido estudios desde el enfoque del Análisis Crítico del Discurso (ACD), también a partir de sus líricas. Pardo (2006) considera la cumbia villera un fenómeno de la posmodernidad, puesto que privilegia el relato mínimo, la historia de vida, la espectacularización, un cambio en la idea de la heroicidad y cierta estetización de la pobreza. Miceli (2005), en su minucioso análisis sobre un extenso corpus de letras compuestas en un período aproximado de diez años, se enfoca en el sistema enunciativo-narrativo-axiológico que las recorre y concluye que la cumbia villera permitió expresar una ideología de pertenencia: tanto la estructura de los relatos cuanto la descripción estereotipada de personajes se enfocan hacia una valoración de acciones y tipos humanos, con el propósito de establecer una frontera entre las cualidades del endogrupo (formado por quienes comparten cualidades y valores) y el exogrupo (que no los posee o comparte). El grupo de pertenencia es valorado en las canciones como superior en masculinidad, valentía, capacidad de afecto y diversión, lealtad, sensualidad. Sus conclusiones confirman la idea de la función que la música cumple en las narrativas que sostienen las identidades transicionales en el paso de la adolescencia-juventud hacia la adultez:

En este sentido resulta casi crucial establecer una distinción entre la adscripción axiológica posicional y la adscripción axiológica sustentada en convicciones. Debido a las importantes discontinuidades que afectan la valoración de algunas conductas (se las denigra y defiende casi con simultaneidad) podemos conjeturar que gran parte del discurso apologético de la droga y del delito responde a una lógica de adscripción posicional que no se sustenta en una ideología globalmente auto consistente. (p.205)

En síntesis, desde los campos académicos mencionados, se estudiaron

- Los consumos musicales como locus simbólico de socialización y encuentro, donde se despliegan las prácticas que permiten las identificaciones y las realizaciones de lo juvenil, elementos esenciales para el tránsito hacia los roles adultos.
- Los espacios y circunstancias en que se produce el consumo del género (con excepción de su presencia en Internet, a través del videoclip musical).
- Los comportamientos, costumbres y valores a los que adscriben jóvenes de sectores populares como modo de clasificar y clasificarse en relación con la música.

- Las formas en que la producción y consumo de cumbia villera pueden considerarse una herramienta simbólica de denuncia, de reafirmación identitaria y de llamada desesperada de atención (Massone y De Filippis, 2006).

I.1.3 Estado nacional y cumbia villera

En este breve recorrido sobre los estudios más citados de esta variada recepción, merece especial examen la visión del Estado nacional, que fijó su posición en el documento *Pautas para la evaluación de los contenidos de la cumbia villera* (COMFER, 2001)²⁵, en el que, a partir de un análisis del contenido de las letras del género, relaciona la “pureza lingüística” con la “pureza moral” (Serpa, 2006), y establece una serie de restricciones a su difusión²⁶. También el discurso mediático hegemónico y cierta opinión pública hicieron suya esta asociación del género con la exaltación de la violencia, el descontrol, el delito y la degradación²⁷.

Es evidente la importancia que la investigación académica ha dado al vínculo entre subjetividad, identidad y discursos musicales. En esta considerable tradición, la mayor parte la constituye la bibliografía sobre las identidades generadas por el rock, en sus distintas variantes. El interés académico por la cumbia villera surge, en parte, por la

²⁵ Disponible en www.comfer.gov.ar/documentos/pdf/villera.pdf.

²⁶ Si se admite el valor testimonial de las letras de cumbia villera, resulta una triste ironía que el Estado interviniera, no sobre los problemas reales, sino sobre su representación por medio de una práctica artística. Entre otras consideraciones, el documento prohíbe expresamente la caracterización positiva del consumo de drogas o sustancias psicoactivas, particularmente si aquella está vinculada a contenidos de violencia o de índole sexual. El contexto de grave crisis social, económica y política de 2001 (*cf.* Nota 11), resulta de especial importancia para comprender las prácticas de uso de drogas en la década de 1994-2004, ya que existe consenso en que su consumo se incrementa en situaciones de desestructuración social. Precisamente en 1999, el Estado comenzó a implementar un sistema de vigilancia epidemiológica en relación con su consumo. En población juvenil, se efectuó una encuesta nacional a estudiantes de enseñanza media (SEDRONAR, 2001) y un estudio en población entre 16 y 26 años del conurbano bonaerense (Touze *et al.*, 2008). Los principales problemas señalados son el poli consumo de sustancias y la combinación del uso de bebidas alcohólicas con alguna otra droga. Los estudios demostraron también que, en la década estudiada, hubo un incremento en el uso de bebidas alcohólicas en la población general, sobre todo entre 1990 y 1997, aumento que se concentró en los jóvenes (Touze, G. *et al.*, 2008).

²⁷ En un contexto de desempleo y profunda crisis económica, los medios de comunicación (prensa gráfica, programas radiales y televisivos de gran audiencia) construyeron una caracterización de los jóvenes de sectores subalternos a partir de: a) **representaciones** (en el sentido definido por Jodelet (1989), como “[...] modalidades de pensamiento práctico orientadas hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. [...] formas de conocimiento específico [...] cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados” (p.474-475). En esta caracterización, los jóvenes aparecen como sujetos económicamente improductivos y peligrosos (para sí mismos, para sus familias, para los ciudadanos), y b) **formaciones discursivas**, a través del discurso del pánico moral, según el cual el joven “improductivo y peligroso” deviene en “enemigo interno” de la sociedad (Chaves, 2005).

escasa atención que se había prestado en los análisis al resto de los géneros musicales populares, pero también porque frente a este género existió un posicionamiento rotundo del Estado argentino a través del documento mencionado, en 2001, y, luego, una reconsideración de aquel, en producciones de la televisión pública y el canal *Encuentro* (2010 a 2013).

El Estado nacional se posicionó, en un primer momento, como censor de este género musical (a través de la resolución del COMFER), sobre todo, por sus menciones explícitas a sustancias estimulantes, su caracterización positiva del consumo de drogas y su vinculación con la violencia, el sexo y el delito. El documento emanado del Ente aduce también otros motivos importantes: la diversificación del público que gusta del género y la fuerte convocatoria de las bandas, cuyos *fans* van en aumento. Serpa (2006) analiza este documento desde el marco del Análisis Crítico del Discurso y subraya que su discurso identifica “contenidos censurables” de las letras como propios de los grupos musicales, haciendo a los artistas “retrato” y emblema de sus relatos y responsables de sus efectos sobre el público.

El documento dedica también -en las fundamentaciones de su decisión- algunos párrafos a los consumidores del género: la ampliación de su rango etario y la diversificación de sus estratos sociales son motivo de preocupación. En cuanto a los públicos de menores edades, Serpa (2006) juzga erróneo considerar a adolescentes y preadolescentes como los principales consumidores, ya que esto significa desconocer que “la cumbia villera es uno más entre los subgéneros tropicales –es decir, todas aquellas variantes musicales relacionadas más o menos directamente con los ritmos tropicales– que participan de la industria cultural juvenil (en todas sus formas: boliches bailables, *merchandising*, discografía, recitales)” (p.67). La afirmación del COMFER supone una representación social del adolescente como sujeto vulnerable, a quien se debe proteger de “malas influencias”. Pero, como señala Serpa, en la cultura occidental contemporánea, el estereotipo del adolescente vulnerable coexiste con su contracara: el adolescente transgresor de las normas que desafía y amenaza el mundo adulto.

Si bien todos los autores coinciden con Alabarces y Silba (2014) al señalar que las industrias culturales difundieron el género musical cumbia en gran parte de América Latina desde mediados del siglo pasado y que este adquirió, según los contextos, diferentes variantes y significados, “En todos, [...] prevalece una significación: se trata sistemáticamente de la música de los pobres: las clases populares.” (p.52)

Sin embargo, el documento del Estado ubica los contenidos de la cumbia villera “[...] como pertenecientes a –y exclusivos de– las “clases marginales”, y su “infiltración”

en otros sectores sociales aparece como un “peligro” ante el que es necesario actuar” (Serpa, 2006, p.68). En su página 2, la norma afirma además que “el epicentro de este nuevo fenómeno” se ubica en “las zonas marginales del Gran Buenos Aires, siendo muchos de sus intérpretes habitantes de los barrios de emergencia de las zonas de Tigre, San Fernando y Pacheco” y destaca que las letras de “esta nueva corriente” suponen “una modalidad diferente de contar las historias”: “nueva forma de mirar y expresar la realidad [que] tiene como fuente de inspiración el contexto sociopolítico actual”.

Esta “nueva modalidad” (que remite al relato de la realidad “sin mediación de la metáfora” (Cragnolini, 2006) es vista como “causa directa” del “mal” que acecha a los consumidores más jóvenes y no pertenecientes a sectores marginales (a quienes el Estado debe “proteger”).

Esta visión continuaba vigente en 2004, cuando los dichos del entonces Jefe de Gabinete, Aníbal Fernández, generaron una polémica entre funcionarios, expertos, seguidores y detractores del género. En declaraciones públicas en relación con el problema del delito, afirmó:

"Diez años atrás no se había desarrollado una parte de la sociedad en la marginalidad absoluta, [...] Diez años atrás no existía una cultura muy difundida en esos sectores de la sociedad, que [...] piensan que el delito puede ser un *modus vivendi*. [...] Hace diez años no existían programas de televisión de cinco horas donde se difunde un tipo de música, en la que [...] se termina elogiando la acción delictiva, como lo hace la cumbia villera"²⁸.

Varios factores contribuyeron posteriormente a modificar la consideración de esta variante musical: la gran difusión y permanencia del género en el gusto de audiencias cada vez más amplias, el interés académico en sus usos y funciones como producto cultural, la necesidad de comprender prácticas juveniles.²⁹

²⁸ Fuente La Nación, 04/08/2004, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/segun-el-gobierno-la-cumbia-villera-incide-en-la-inseguridad-nid624416>

²⁹ La Encuesta Nacional de Jóvenes (ENJ, 2014) fue el primer estudio específico sobre la temática a nivel nacional que realizó el Sistema Estadístico Nacional, a partir de la decisión de difundir, particularmente entre la población docente, los estudios de juventud. La Ley Nacional de Educación (2006) había consagrado la obligatoriedad de la enseñanza media. A partir de entonces, distintas iniciativas del Estado fueron ordenando un trayecto que intentó asistir a los docentes en el conocimiento de las relaciones entre sistemas educativos y culturas juveniles, y también proveer herramientas que permitieran a docentes e instituciones educativas comprender mejor dichas culturas y transformar sus prácticas a partir de esta comprensión.

Estas razones impulsaron dos acciones concretas del Estado nacional:

- a) en 2012, el Ministerio de Educación comenzó a producir *Presentes*, una miniserie juvenil con capítulos de aproximadamente 20 minutos, para el canal cultural *Encuentro*³⁰. La serie dio visibilidad a problemáticas típicas de la juventud (noviazgos, estudios, excesos con el alcohol) e incluía también en sus episodios situaciones vinculadas a la militancia en el Centro de Estudiantes, a la implementación de *netbooks* del Plan Conectar Igualdad³¹, a los derechos de la juventud. Diferentes géneros musicales, entre ellos, la cumbia villera, formaban parte inescindible de argumentos y situaciones. La segunda temporada, incluso, contó como protagonista con la cantante de cumbia villera Rocío Quiroz, ganadora del concurso *Pasión de sábado* (2013), programa televisivo dedicado a la movida tropical.
- b) También en el canal Encuentro, se difundió, en 2015, la serie documental de once capítulos *Cumbia de la buena*. Tres de sus partes fueron dedicadas a famosos creadores de cumbia villera (Pablo Lescano, el grupo Meta Guacha, El Pepo)³².

A pesar de este cambio en la consideración del género (debido también a su apropiación como música festiva por sectores sociales no subalternos), en él convergen ambigüedades no resueltas respecto de la cuestión cultural y de las construcciones identitarias de sectores juveniles empobrecidos.

Una de estas ambigüedades es la conjunción de “desencanto y esperanza que generan las múltiples asociaciones entre música, violencia y convivencia” (Ochoa Gautier, 2000). Esta autora señala que los discursos públicos (medios de comunicación masiva, entidades culturales y educativas del Estado-Nación, movimientos sociales, las

³⁰ Canal Encuentro fue creado en mayo de 2005 (Decreto N° 533/05) y reconocido por la Ley de Educación Nacional 26206. Comenzó su transmisión el 5 de marzo de 2007 con carácter federal y opera durante las 24 horas. Ofrece documentales, programas de debate, producciones interactivas y series sobre temas que incluyen filosofía, historia, arte, música, derechos humanos, naturaleza ciencia e innovación. Fuente: <http://encuentro.gob.ar/acercade>

³¹ El Programa Conectar Igualdad buscó recuperar y valorizar la escuela pública reduciendo las brechas digitales, educativas y sociales en toda la extensión de nuestro país. Se trató de una Política de Estado creada a partir del Decreto 459/10. Distribuyó tres millones de *netbooks* (computadoras sub portátiles tipo *Classmate* PC) en el período 2010-2012. El Programa fue disuelto en 2018, por decisión del Presidente M. Macri.

³² Un exhaustivo análisis de esta serie documental en Cannova, M. (2016) **Hablás de moralidad, salís en televisión. La conceptualización de la música popular en el documental televisivo, el caso de la cumbia**, en Actas del I Congreso Internacional de Música Popular, UNLP, pp.129-150, recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76914>

propias agrupaciones musicales) adoptan dos posiciones opuestas: asociada a la idea de cohesión social, trascendencia espiritual y construcción moral de los sujetos, celebran la música como una respuesta a la violencia, por un lado. Por otro, sostienen que hay músicas que incitan a la violencia y, por lo tanto, deben ser censuradas o prohibidas, como el caso de la cumbia villera en Argentina o el narcocorrido de México y Colombia³³, a pesar de tratarse de elaboraciones poético-musicales de violencias reales que antes no habían sido expresadas como tales ni social ni estéticamente. Resulta evidente que las problemáticas sociales referidas por estas músicas no desaparecen con su silenciamiento; sin embargo, esta correlación causal entre práctica musical y efecto social sustenta la estigmatización que los discursos dominantes hacen de los sectores juveniles empobrecidos y alimenta, a su vez, las políticas de negación de esas realidades, no sólo en sus dimensiones sociales y económicas, sino también culturales y estéticas (Ochoa Gautier, Op.cit.).

Parte 2 De la cumbia originaria a la cumbia villera

I.2.1 Cumbia: breve recorrido histórico

Los investigadores del folklore latinoamericano coinciden en el carácter polisémico del término “cumbia”, ya que designa diferentes fenómenos: un baile folklórico unido a una práctica cultural, un conjunto de géneros (de música, de danza, de canciones), una categoría de mercado en la industria cultural y un género fundacional del resto de las músicas del Caribe colombiano, género al que se le atribuye una matriz tri-étnica (africana-indígena-española) (Ochoa, 2016).

Se trata de una práctica cultural en continua transformación desde sus orígenes y en constante negociación con los cambios producidos en los contextos latinoamericanos desde el siglo XVIII, “una categoría mutante que se hace y se rehace permanentemente a través de las prácticas y los discursos” (Ochoa, 2016, p.31).

Este autor enumera las distintas acepciones del término. En su acepción de baile y práctica, el término “cumbia”, en su origen, hace referencia a la costumbre artística rural de conjuntos musicales en el Caribe colombiano, formados por negros e indios

³³ Subgénero musical popular que tiene sus raíces en los romances españoles de bandoleros. Son composiciones que narran y elogian como heroico el accionar de individuos al margen de la ley. Al igual que el corrido tradicional mexicano, las bases de su estilo son los ritmos de la polca o el vals, con estilo e instrumentación características de cada país.

que, al son de tambores y cantos, invitaban a la gente a bailar a su alrededor. La palabra “cumbiamba”, con que se designaba a este tipo de reunión, alude al ritmo y al baile en particular y también a la práctica social relacionada.

En tanto género musical, los etnomusicólogos designan como “cumbia” a algunos géneros específicos y bien delimitados por la intervención de determinados instrumentos (flauta de millo o gaita o acordeón, siendo el primero el más antiguo) y por características rítmicas comunes.

También se denomina “cumbia” a un conjunto de géneros caribeños que comparten un patrón rítmico similar, aunque intervienen en ellos distintos instrumentos y su origen es diverso (rural tradicional o urbano modernizante). En este caso, “cumbia” abarca todas las innovaciones, hibridaciones y mezclas concebidas por los músicos.

Finalmente, la estrategia publicitaria del mercado musical denominó “cumbia” a cualquier música que sonara a “caribeño-colombiano”, independientemente de que compartiera el patrón rítmico característico del género.

Esta investigación se centra en la primera de las acepciones: “cumbia” -en todas sus variantes pasadas y actuales- es un complejo de música-baile -canto, alrededor del cual se organiza una práctica social-comunicativa, sin dejar de tener en cuenta la evolución del género en sus distintos contextos.

I. 2.1.2 Origen y evolución del género

Varios estudiosos de los orígenes del género (Ochoa, 2016; Wade, 2000) coinciden en dos aspectos: en primer lugar, concuerdan en la asociación canto-baile-tambores como fundacional del género; en segundo término, a pesar de los escasos datos disponibles, sostienen la esencia narrativa de los cantos (presente hasta la actualidad), ligada a la entrega de un mensaje. Conjeturan que esta característica proviene de la tradición africana de los *griots* (Ochoa, Op.cit.; Diallo, 2019)³⁴ (casta de narradores, herederos y custodios de la historia de la tribu, de sus mitos, leyendas, recuerdos de batallas, cantos tradicionales y relatos ceremoniales). Arrancados de sus patrias de origen, negros esclavos o libres evocaban con sus cantos las historias de su pueblo y narraban sucesos de su propia vida en la nueva situación, desafiando así las políticas coloniales del olvido y suavizando, de algún modo, los padecimientos de la esclavitud (Ochoa, Op.cit.).

³⁴ Diallo (2019) señala que se considera a los cantos de los *griots* antecesores del *rap* y el *trap*

Por su parte, la voz *cumbé* significa “danza” en una de las lenguas de origen africano habladas en la Colombia colonial, uno de los mayores centros del tráfico de esclavos en el siglo XVIII. Los primeros y rudimentarios instrumentos – flauta de millo, tambores, maracas- marcaron el ritmo de un nuevo baile, limitado por los pies encadenados: pasos cortos y movimientos que parten de la cadera elevando levemente la rodilla, rasgos que perduran hasta hoy en coreografías de los grupos musicales del género.

Aunque aún sus orígenes continúan siendo investigados, existe consenso en considerar que se trata del principal ritmo folklórico de la región del Caribe colombiano, registrado ya en archivos históricos del siglo XVIII (Wade, 2000). Se transformó en el género colombiano por antonomasia durante el siglo XX y, coincidiendo con la popularización del sonido grabado (1930-1940), se difundió por todo el continente desde México a la Argentina. Aunque en su país de origen no es el ritmo más popular (el vallenato es allí la música más escuchada), son colombianos músicos notables, que hicieron de la cumbia un género internacional, al fusionarla con otros ritmos y sonoridades. Lucho Bermúdez (1912-1994), clarinetista y director de orquesta, fue el primero en fusionar la cumbia con la música cubana de los '40 y con la sonoridad de las *big bands* de jazz³⁵. Durante los '60, se inició una expansión continental que llevó el género a Perú, donde se combinó con ritmos de raíz indígena, como el huayno. Esta conjunción de patrones rítmicos tropicales con melodías y sonoridades del huayno andino originó un género muy popular entre los sectores pobres o marginados, la música *chicha*³⁶, que, a la par de su aceptación masiva, adquirió el doble estigma social de estar asociada a las grandes migraciones de población andina a las ciudades de la costa y al consumo excesivo de alcohol durante las reuniones bailables festivas (Santillán y Ramírez, 2004)

En el Río de la Plata, la cumbia ingresó en la década de los '60 con la banda Los Wawancó (entre cuyos integrantes había colombianos, peruanos, chilenos y, más tarde, argentinos) y continuó popularizándose al difundirse como parte de las creaciones de jóvenes músicos argentinos en el programa televisivo *El Club del Clan*, donde Chico

³⁵ Un ejemplo de estas hibridaciones puede apreciarse en https://www.youtube.com/watch?v=Y5uDi7dWVe4&list=RDY5uDi7dWVe4&start_radio=1&t=61

³⁶ **Chicha** es el nombre que reciben diversas variedades de bebidas muy populares derivadas principalmente de la fermentación no destilada del maíz y otros cereales originarios de América. Posiblemente el término música *chicha* proviene del título de una canción que causó furor por el año 1966: "La chichera" de los Demonios del Mantaro (Bailón, 2004)

Novarro (Bernardo Mitnik) estrenó cumbias de su autoría que alcanzaron gran popularidad, como “*El camaleón*” (1963) y “*Un sombrero de paja*” (1964).

Desde entonces y a partir de la masividad de su consumo por las clases populares, se empleó (a menudo despectivamente) el término “cumbia” para referirse al conjunto de ritmos de la música tropical, también denominada “movida tropical”.

I.2.2 La “movida tropical”

La “movida tropical” engloba varios géneros y estilos populares además de cumbia, como el cuarteto, el merenteto y la bachata³⁷. Como afirma Pérez (2005), esto dificulta establecer clasificaciones de los grupos según el género que cultivan. Incluso durante la ejecución de un mismo tema pueden aparecer rasgos de diversas músicas tropicales. No obstante, es posible reconocer estilos predominantes a lo largo de distintos períodos, condicionados por el éxito comercial, cuya medición se basa en la cantidad de entradas vendidas en los bailes y las ventas de material discográfico.

Durante la década de los '80, en Argentina, se escuchaba mayormente cuarteto y cumbia, y de esta última, los estilos norteño y santafesino (con acordeón como principal instrumento melódico), en los que ya eran evidentes los cambios producidos por la incorporación de instrumentos electrónicos. Según Pérez (2005) músicos y públicos tenían áreas de influencia delimitadas por sus posibilidades de difusión y circulación. El área de la cumbia comprendía el noroeste argentino, parte de Bolivia, parte de Perú y la provincia de Santa Fe. Los críticos contextos socioeconómicos de los '90 obligaron a estas poblaciones a una emigración hacia grandes centros urbanos, donde conservaron sin embargo sus hábitos de consumo musical. Una gran cantidad de inmigrantes se concentró en los distritos cercanos a la ciudad de Buenos Aires, lo cual impulsó el desarrollo de un circuito de producción y consumo ya existente y que, con el tiempo, centralizaría la movida tropical (Flores, 1993)

Entrados los '90, adquirió fuerte presencia la tecnocumbia, por su gran cantidad de grupos cultores y público. La característica principal de esta variante es que la ejecución de la banda iba acompañada por un espectáculo (*cumbia show*): efectos de luces, láser, proyecciones, coros, coreografías de jóvenes mujeres con vestuarios que

³⁷ **Cuarteto**: género musical oriundo de la ciudad de Córdoba. Su ritmo original es mezcla de tarantela y pasodoble. **Merenteto** (o merengüeto): es una mezcla entre merengue dominicano y cuarteto cordobés, con intervención de instrumentos de viento. **Bachata**: género musicalailable originario de la República Dominicana, dentro de lo que se denomina folclore urbano. Está considerado como un derivado del bolero rítmico, con influencias de otros estilos como el son cubano y el merengue.

exaltan sus atributos sensuales, predominio de instrumentos electrónicos, todos los indicios de “modernización” de lo tradicional (a tono con las políticas impulsadas por los Estados “modernizadores” neoliberales en Sudamérica). La gran aceptación por parte del público de esta modalidad llevó a la creación de programas televisivos de larga duración destinados a su difusión³⁸.

La tecnocumbia nunca fue un género musical homogéneo: había variedad en la instrumentación y en los arreglos, pero la base rítmica se mantuvo constante. Sobre el soporte de la cumbia clásica se incorporaron guitarras eléctricas, teclados, sintetizadores, tumba y batería electrónicas y, más tarde, el *keytar*, instrumento emblemático de los grupos de cumbia villera (Pérez, 2005)

La hibridación con lo “tecno” llegó no sólo a la cumbia, sino a todos los ritmos populares latinoamericanos y originó un fenómeno estético de las clases populares, de las que concentró las preferencias. Así sucedió también en Argentina, hasta 1999, cuando grupos musicales de cumbia del conurbano bonaerense difundieron la cumbia “villera”.

I.2.2.1 La cumbia villera

Esta controvertida variedad comenzó con cuatro grupos principales que mantuvieron una extensa trayectoria (los dos últimos hasta la actualidad): Flor de Piedra, Yerba Brava, Damas Gratis y Mala Fama. La innovación principal fue la predilección por letras de tipo testimonial que hacían referencia a penurias cotidianas en la vida de jóvenes varones, en las zonas más pobres del Gran Buenos Aires (adicciones, alcoholismo, pequeños delitos, abusos policiales, cárcel, desempleo). En lo estrictamente musical, otras innovaciones que perduraron en el estilo fueron la aceleración del *tempo* (velocidad con la que se ejecuta una pieza musical) o pulso, además de la presencia dominante de percusión electrónica (Pérez, 2005). En una segunda etapa, las letras fueron abandonando lo testimonial, para centrarse en temas escatológicos u obscenos, vinculados mayormente al comportamiento sexual de la mujer o para componer letras de contenido banal, al sólo efecto de ser acompañamiento de un ritmoailable. También las letras comenzaron a exagerar la celebración jocosa del consumo de drogas. Esta segunda etapa, con mayor inclinación a crear un clima

³⁸ *Pasión de sábado* inició en 2002 y continúa por Canal América. El popular cantante y conductor Daniel Santillán (a. “la Tota”) difundió los géneros tropicales en programas como *Tropicalísima* (ATC, 1997), *Pasión popular* (Canal 7, 2005-2007), *Tropicalísima TV* (A24, 2012-2013)

carnavalesco, exploró algunas combinaciones con la murga, incorporando bailes, vestimentas, acompañamiento rítmico y coros provenientes de este último género³⁹.

Ambas etapas conocieron la censura del Estado nacional y concentraron el interés de los investigadores de las ciencias sociales, a la par de la condena de medios de comunicación hegemónicos. Aglutinaron en sus letras, en sus performances, en la imagen pública de sus intérpretes un miedo presente en el imaginario de ciertos sectores sociales: el joven pobre y poco instruido como amenaza social.

Sin embargo, el interés por las modalidades testimonial o procaz comenzó a decaer, con excepción de algunos temas considerados emblemáticos por su popularidad, que fueron la base para el diseño de sus videoclips. La cumbia villera consolidó sus particularidades instrumentales, rítmicas y performativas y reorientó sus letras hacia temas más vinculados al amor romántico, corriente vital de la cumbia y de la música popular latinoamericana.

Surge así una tercera etapa, iniciada aproximadamente en 2003-2004: la cumbia "base". Pérez (2005) señala que la primera banda autodefinida como cultora del nuevo estilo fue La Base Musical, mejor conocida como La Base. Se caracterizó por variantes en la percusión y la forma de cantar en estilo *reggaetón*. Dicho investigador indica también que la mayoría de los intérpretes en esta tercera etapa eran jóvenes menores de 25 años, vestidos a la moda *hip hop*, con zapatillas costosas, que apuntaban a un público púber-adolescente, ya consumidor de otros géneros como *hip hop*, *rap*, *reggae*, *reggaetón*, con los que las bandas fusionaron sus temas⁴⁰.

Repitiendo éxitos o innovando al combinar la cumbia con otros géneros que concentraban la adhesión de la audiencia juvenil, varios grupos lograron mantener la fidelidad del público a lo largo de dos décadas y mantenerse dentro del circuito tropical. Componían este circuito radios, programas de televisión, boliches, clubes, eventos privados. No es posible difundir y vender producciones por fuera del mismo. Pérez

³⁹ Un ejemplo de esta combinación de elementos musicales y escénicos (todos vinculados a la antigua tradición popular de la farsa y el carnaval) puede verse en **Correla que va en chancletas**, del álbum *Con síndrome de abstinencia* (2002), grupo Los Geditos del Rock (Los Gedes). En <https://www.youtube.com/watch?v=uWPepLbjDI4>

⁴⁰ **Reggae**: estilo musical de origen jamaicano derivado del rock. Se caracteriza por el ritmo alegre, repetitivo y marcado, melodías suaves y letras en favor de la paz. **Reggaetón** (o reguetón): mezcla de *reggae* con *hip hop*. **Hip hop**: cultura originada en el sur de los barrios Bronx y Harlem, en la ciudad de Nueva York, entre jóvenes afroamericanos y Latinos (principalmente jamaicanos) durante la década de 1970. Si bien el término *hip hop* o *rap* se usa para referirse al estilo musical, se considera que el *hip hop* consta de cuatro elementos: *rap* (líricas cantadas o recitadas), *DJing* (combinación de temas y ritmos musicales a cargo del DJ), *break dance* y grafiti.

(2005) señala que no existe la cumbia *under*: lo que permanece al margen es porque el mercado no lo considera redituable.

I.2.2.1.2 Internet y videoclip de cumbia villera

Los investigadores coinciden en apuntar a los aspectos económicos como condicionantes de la “movida tropical”. Por razones económicas llegaron en los '90 las bandas peruanas de tecnocumbia, la primera de las cuales fue Karicia, molde de las incontables que surgieron después. La producción en serie de este material musical estandarizado produjo una saturación del mercado. Pérez (2005) arguye que, cuando una moda se debilita, la oferta crece desproporcionadamente respecto de la demanda, lo que la industria intenta solucionar difundiendo un nuevo producto. Así, hacia 1998, al saturarse el mercado con la variedad de la *cumbia show*, aparecieron en 1999 las bandas de cumbia villera.

Como fue expuesto, la primera etapa de esta nueva variante, la etapa testimonial, concitó la atención de medios de comunicación e investigadores: en palabras de Pérez (Op. cit.), hubo desde una mirada “proto revolucionaria” (Dubin, 2016; Jaén, 2017) que anunciaba el surgimiento de una “filosofía villera” hasta las que consideraron al género emblema de la decadencia cultural nacional. Las lógicas comerciales del mercado tropical desmintieron buena parte de tales opiniones y explicaciones: la moda testimonial pasó y también la procaz, por lo limitado de las variantes posibles en sus temáticas y por la ausencia de innovaciones retóricas en las letras. Hoy nadie les atribuye intenciones revolucionarias ni las considera “inmorales”. Sin embargo, el estilo “villero” sobrevivió a lo largo de dos décadas adaptándose, primero, al gusto de viejos y nuevos públicos, que prefieren la variante romántica por sobre cualquier otra, y, segundo, porque la llegada de Internet abrió nuevas posibilidades para los grupos musicales en relación con la circulación del género:

- la posibilidad de otorgar un “plus” a sus seguidores -a través de un producto audiovisual como el videoclip- para el que no era necesario adquirir el disco ni pagar la entrada al recital;
- la posibilidad de gestionar por sí mismos la difusión, por fuera de los circuitos tradicionales de discográficas, emisoras y empresarios del espectáculo;
- la posibilidad de “testear” la acogida de un nuevo tema sin recurrir a los espacios de testeo habituales (emisoras de radio y televisión);
- la posibilidad de una comunicación directa con los seguidores, a través de comentarios e intercambio de opiniones en los sitios web;

- la posibilidad, para los consumidores, de confeccionar sus propios *rankings*, menús y “enganchados” de “grandes éxitos”, con lo que contribuyeron a la continua circulación del género.

Entonces, si los cultores del género abandonaron sucesivamente las temáticas testimoniales, la insistencia en los tonos épico-trágicos de las desventuras de los jóvenes marginados y el énfasis en lo procaz, ¿sobre qué se sostuvo la continuidad del género, su evolución hacia otras variantes y la adhesión de sus seguidores? ¿Cuánto de esta persistencia se debe a la difusión en formato de videoclip? ¿Qué funda su efectividad comunicativa?

Parte 3 Antecedentes y perspectivas en el análisis del videoclip musical

I.3.1 Definición y clasificaciones del videoclip musical

Las investigaciones sobre esta forma artística suelen ubicar sus inicios coincidiendo con la aparición, en 1981, de la cadena estadounidense de televisión por cable MTV (acrónimo de Music Tele Vision).⁴¹ Es uno de los instrumentos publicitarios de mayor difusión entre intérpretes, grupos y compositores, que lo emplean como imagen de marca y herramienta de *marketing*. Actualmente sus costos de producción se han reducido considerablemente y su éxito se mide en cantidad de reproducciones, gracias a su posibilidad de circulación por plataformas digitales (Pedrosa González, 2016). Los últimos diez años han sido prolíficos en investigaciones en el mundo de habla hispana, interesadas en un primer momento por los rasgos híbridos y experimentales del videoclip, al que consideraron heredero del videoarte, el cine y la publicidad. Fue prontamente caracterizado como producto de una estética postmoderna a partir de su empleo de recursos tales como la repetición, la velocidad en el cambio de planos, la yuxtaposición y el collage, en los aspectos visuales, y la intertextualidad, la

⁴¹ Los estudiosos de la historia y evolución del videoclip datan su origen ya en los inicios de la experimentación cinematográfica. Michel Chion (1993) describe el Phonoscène, invento de Leon Gaumont, que permitió sincronizar por primera vez la reproducción de la voz con la imagen del cantante (*La polka des trotteurs*, 1905, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WLA0stKn66M>). Fue hito en la evolución del videoclip la asociación música-animación, a partir de las creaciones de Walt Disney: *The skeleton dance* (1929, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vOGhAV-84il>) y el largometraje *Fantasia* (1940), que unió música perteneciente a la “alta cultura” con el entonces reciente producto visual de la cultura de masas: la animación cinematográfica. Si bien se considera antecedente fundamental *Bohemian Rhapsody* (Queen, 1975), no fue hasta el estreno de *Thriller* (Michael Jackson, 1982), que el videoclip adquirió su carácter de texto audiovisual de propósito publicitario. Un recorrido histórico minucioso de esta evolución puede leerse en Pedrosa González, C. (2016).

autorreferencialidad, la cita y la parodia en los aspectos narrativo-temáticos (Sedeño, 2003).

Este conjunto de rasgos unido al carácter experimental (en lo visual, en lo tecnológico, en lo narrativo) de muchas de sus producciones dificultó la propuesta de una definición abarcativa. Sedeño (2003) realiza un recorrido por este problema y destaca que el videoclip es alternativamente considerado medio, formato, género, texto y producto.

En las aproximaciones a su definición existe consenso sobre dos aspectos: su configuración y su finalidad. La segunda es pragmática: sirve a la promoción de música y su principal destinatario son los sectores de juventud a nivel global. Su configuración es el resultado de la conjunción de diferentes sistemas semióticos, en la que lo audiovisual contiene los demás sistemas que se ponen en juego en la puesta en escena (espacialidad, gestualidad).

Según Sedeño (2003), el video musical fue, en su origen, producido para y distribuido por el medio televisivo. No se trata en sí mismo de un medio, sino de mensajes que, en sus inicios, obedecían al circuito comunicativo tradicional de los medios masivos, aun cuando sus contenidos y diseños eran híbridos y su composición, compleja (filmación, animación con diferentes técnicas, collages de imágenes, material de archivo, tomas en vivo). En todo caso, pertenecería al medio audiovisual, la más amplia categoría que engloba a las diferentes artes audiovisuales.

Si se considera “géneros” audiovisuales a modos de diseñar imagen-sonido a través de un conjunto de recursos relativamente estables (en lo temático, lo retórico, lo enunciativo) y, por lo tanto, reconocibles para la recepción, el videoclip sustituye estas regularidades por “irregularidades” de todo tipo: mezcla de géneros, intertextualidad, cita paródica, hibridación y mixtura de imágenes de distintos orígenes. Es por esto por lo que Sedeño (2007) propone

[...] hablar de macro género (son posibles todas las mezclas caprichosas entre géneros) e inter-género (especie de género multimedia, donde la música, la imagen y el texto forman una especie de conducto multimedia). [El videoclip] se desarrolla sobre la mezcla y combinación de recursos formales y retóricos de procedencia indistinta (p.4).

El videoclip sí puede ser considerado un producto, en tanto artefacto u objeto fabricado por la industria cultural, en este caso, la industria televisiva, la discográfica y la audiovisual, para su distribución por televisión o por Internet y dirigido a un *target*

potencial. Cumple, como cualquier producto industrial, con las fases de producción-realización-distribución, por lo cual sufre procesos de estandarización en sus formas:

“El objetivo de estos procesos es la venta (de *tracks* /canciones y/o álbumes), gracias a la creación de bienes con alto contenido simbólico que satisfacen necesidades culturales y que, por tanto, adquieren un valor de uso”. (Sedeño, 2003, p.107)

Queda la identificación del videoclip como formato, aunque este término se aplique normalmente a obras delimitadas por características muy precisas y fácilmente encuadrables dentro de un género y un medio. Sin embargo, más que por sus diferencias formales, Sedeño acepta la definición de formato en atención a su funcionamiento comunicacional: los espectadores esperan del videoclip “una determinada y arbitraria producción de sentido social referente a la música, sus autores y las prácticas sociales y culturales relacionadas” (2003, p.107). Es decir, la recepción identifica un videoclip como tal, en función de sus conocimientos de otros formatos audiovisuales que circulan en los medios (televisión, Internet). Según Sedeño (2003), se establece un “contrato de producción-consumo” (p.108), contrato tácito y basado en la experiencia de los consumidores, pero que contribuye al dinamismo de la evolución del formato.

La clasificación de los videoclips en diferentes tipologías también es objeto de discusiones que no serán abordadas aquí,⁴² pues las características de las unidades seleccionadas para el análisis permiten emplear una de las primeras clasificaciones utilizadas en los análisis y aceptada como clásica: videoclip performativo, narrativo (también denominado conceptual) y mixto, perteneciendo al primer grupo todos aquellos textos que (independientemente del origen y condiciones de su registro) reproducen la actuación (performance) de un intérprete o grupo. Los narrativos incluyen el relato de una historia o anécdota, en la que frecuentemente el intérprete es quien protagoniza el relato o asume la voz enunciativa o la representación de una voz colectiva.

⁴² Varios autores han abordado el problema de las tipologías del videoclip. Pueden verse las descripciones de tipos y criterios hechas por Pedrosa González (2016), Roncallo y Uribe (2017), Sedeño (2016) e Hidalgo Fernández (2016).

I.3.2 Las relaciones imagen-sonido en el videoclip

La síntesis imagen-movimiento-sonido se planteó como problema estético y expresivo ya en los años '20⁴³, pero se reconoce a Michel Chion como el teórico que ha indagado con mayor profundidad en esta relación de sinestesia.

En su obra *La audiovisión* (1993), postula el concepto de “valor añadido”: la cualidad o valor expresivo-informativo con el que el sonido enriquece una imagen. Esta adición de valor es recíproca entre ambos lenguajes: “[...] si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad” (p.25). Así, el sonido no está subordinado a la imagen, sino que modifica la percepción global del receptor, ya que los sentidos interactúan de manera conjunta para producir una percepción coherente. En el texto audiovisual, el espectador además debe organizar, estructurar y comprender el espacio, el tiempo, los hechos y las ideas que conforman un diseño que obedece al propósito comunicativo. En el videoclip musical en particular, debido a sus características de velocidad y fragmentariedad, esta tarea de comprensión global está a cargo del sonido: la canción preexistente opera como anclaje de la vertiginosa sucesión de imágenes.

Se habrá reconocido aquí la fórmula del clip, que sirviéndose de una base musical que reina sobre el conjunto -y con la única limitación de sembrar aquí y allá unos puntos de sincronización con la intención de casar la imagen y la música de manera flexible-, permite a la imagen pasarse a su gusto por el tiempo y el espacio. (Chion, 1993, p.70)

Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en otros textos audiovisuales en los que el sonido es incorporado como recurso expresivo con posterioridad al diseño visual, en el caso del videoclip musical, el sonido es previo y, por lo tanto, las imágenes deben ofrecer un “plus” (descriptivo o argumental o de goce estético) que haga al producto atractivo e innovador en relación con el texto fuente (canción), es decir, imagen y sonido deben establecer entre ambas algún tipo nuevo de relación significativa.

Para Chion, los puntos de sincronización son fundamentales para la estructura del texto audiovisual: en ellos es posible advertir la percepción sinestésica de ambos lenguajes. Por ejemplo, en los registros en vivo o en los videoclips ya concebidos como performativos, se presenta al artista interpretando la canción. Una especie de “grado cero” del videoclip, en el que imagen-sonido forman un conjunto organizado y coherente,

⁴³ El primer abordaje teórico del problema puede leerse en *Manifiesto del sonido* (1928), de los cineastas Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov, quienes sostienen que la función del sonido es el perfeccionamiento de las posibilidades expresivas del montaje.

una construcción “armónica” o “sincronía unificadora” en palabras de Chion, en la cual el sonido parece proceder de la imagen (fusión perceptiva).

Pero, en los videoclips narrativos o mixtos, el análisis de la relación entre lenguajes cobra mayor complejidad. Esta cuestión fue abordada por Roncallo y Uribe (2017), quienes proponen articular tres ejes: narrativo – audiovisual – sincrónico. Esto da lugar a las siguientes combinaciones:

1. Si el artista aparece en el eje audiovisual (como intérprete) y en el eje narrativo (como personaje), y además la historia representa la lírica en sincronía, existe una correspondencia entre los tres ejes (redundancia o armonía absoluta). Todos los elementos convergen en una única síntesis, lo que simplifica la comprensión y hace más pregnante el producto en la memoria de las audiencias (predomina la función publicitaria).
2. Si el artista aparece como personaje y el relato audiovisual “escenifica” el texto de la canción, la conjunción de los lenguajes se aproximará a la redundancia y predominará un tipo de sinestesia “armónica”. Si el relato audiovisual y el texto verbal transitan sendas opuestas o contradictorias, o bien se yuxtaponen narraciones en paralelo, se espera un efecto de relevo entre los lenguajes o, según Chion, una sinestesia en “contrapunto” (predomina la función expresiva).

1.3.2.1 Problemas que presenta el análisis del videoclip como texto multimodal

El interés por el estudio de textos que comunican a través de la conjunción de distintos sistemas semióticos ha sido incesante desde la publicación de la obra de Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2001) *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Desde entonces se han multiplicado los estudios sobre diferentes tipos de textos multimodales, cuyo análisis planteó diversas dificultades. En la introducción de la obra mencionada, los autores trazan dos líneas posibles en la investigación: una de ellas es el trabajo sobre “la gramática detallada de cada modo semiótico” (p.3), con el fin de hallar principios comunes, aunque estos posean diferente valor según el modelo semiótico que configuran. El éxito relativo de esta empresa está inexorablemente condicionado por la materialidad del modo semiótico del que se trate (p.3). Por este motivo, y sin abandonar el análisis de las gramáticas de los lenguajes constitutivos, Kress y van Leeuwen plantean abordar “la cuestión del sentido” (p.3), como fundamento de su modelo de estratos, que se desarrolla aquí en el Capítulo II.

El establecimiento de una gramática útil como herramienta de descripción y análisis de lenguajes no verbales puede considerarse exitoso en el lenguaje visual: en el análisis de imágenes fijas, en virtud de los sentidos adjudicados a la espacialidad, la distancia, la dirección o el enmarcamiento, aceptados en la cultura occidental. También se considera altamente codificado el lenguaje cinematográfico, en el que se confieren significados relativamente estables a los tamaños y duraciones de plano, las angulaciones y movimientos de cámara, la iluminación, la velocidad de rodaje. Por este motivo, la mayoría de los análisis de videos musicales se centran en estos componentes y en la descripción del ritmo del montaje en relación con la estructura musical que sirve de base.

Sin embargo, la minuciosidad y rigurosidad de los exámenes menguan al abordar los sentidos que aporta el lenguaje musical. Por fuera de ciertos significados convencionales otorgados por los diversos contextos culturales a ritmos, armonías, melodías, instrumentaciones, los teóricos coinciden en que no hay una significación unívoca de lo sonoro, sino “la existencia de diferentes perspectivas de sentido [pues] la significación (sonora) es una función construida y no inmanente; dada ya sea por el contexto, lo cultural, la interacción con imágenes y discursos edificados por los géneros audiovisuales.” (Chalkho, 2014, p.128). En el concepto de Chion de “valor añadido”, es lícito entender que lo sonoro no “agrega” algo valioso a la imagen (en cuanto significación expresiva o cognitiva o estética dada de antemano) sino que la modifica al punto de formar con ella una nueva unidad indisoluble, “no actúa para la imagen sino que actúa como la imagen” (Chalkho, p.128). Así, las descripciones por separado de ambos lenguajes (visual/sonoro) sirven metodológicamente al análisis, aunque, en realidad, se trataría de un único sistema músico-visual que articula sentidos propios -en su ocurrencia en determinado texto-, con otros sentidos provenientes del género, el contexto y la cultura, tal como señala Chalkho⁴⁴.

⁴⁴ No es esta la única dificultad con la que tropieza el examen del significado del sonido en esta forma particular de texto multimodal. La musicología -disciplina que estudia los elementos formales y los procesos compositivos- se ha centrado tradicionalmente en las músicas “académicas” (folclores musicales, composiciones de la “alta cultura”) y ha mostrado mucho menor interés en las músicas populares urbanas (con excepción del rock y, en Argentina, del tango). La gran mayoría de los estudios citados en los apartados precedentes soslayan el análisis musical por considerar de mayor interés otros abordajes. Como señala García Peinazo (2019):

[Desde los estudios sobre cultura popular] se observa al análisis musical con desconfianza epistemológica [...], dada su tradición cientificista para encumbrar el valor de unos repertorios y minusvalorar otros. De esta forma, ya sea por la idea de que no hay nada de valor para analizar musicalmente en una canción pop, o porque lo que importa de la canción popular está tan sólo en sus letras, en su bricolaje estético, en el uso de la corporalidad o en su instrumentalización política -todo ello al margen de sus parámetros de expresión musical-, la doble negación del análisis musical de estos repertorios se hace latente (p.46).

Hay una última consideración en el análisis de la conjunción de sistemas semióticos que conforman el texto multimodal denominado videoclip musical de cumbia villera: como se ha señalado, algunos análisis atribuyen al género -a partir del análisis exclusivo de sus letras- un carácter mimético o de mera intención testimonial de una realidad compartida entre autores, intérpretes y público, una condición de “documento” que habría sido causa principal de su aceptación. En efecto, son innegables las referencias en la lírica de las canciones a circunstancias y eventos de la vida real.

Sin embargo, una canción (como toda manifestación del arte), transpuesta además al lenguaje del videoclip, es un **espacio de representación**. Es decir, los distintos sistemas que componen el diseño obedecen a un propósito que estructura el texto y donde “todo” es signo. Responden -como cualquier hecho estético- a un punto de vista, están organizados en una **puesta en escena**. Por consiguiente, para su diseño significativo “se ha elegido” –entre otras estéticas posibles- una modalidad “reproductiva” o “especular” de la realidad, para ficcionalizar no sólo temas sino también personajes, espacios y modos enunciativos.

Dado que el modo de percepción del formato es audiovisual, dentro del sistema sonoro están incluidos como componentes significantes: el texto verbal o lírica (palabra cantada o pronunciada en determinado tono) y la música (y otros efectos sonoros), mientras que el sistema visual incluye, además de la imagen (plano, encuadre, angulaciones, movimiento de cámara, color, ritmos de montaje), los subsistemas de la expresión corporal (gestualidad, movimiento), del espacio escénico (decorado, iluminación, accesorios) y de la apariencia de los actores (vestuario, maquillaje).

En el caso de los videoclips narrativos o mixtos, el análisis se complejiza porque un tercer sistema se articula con los anteriores: la narratividad. En la anécdota o relato mínimo, las acciones pueden encadenarse en relación de causa-efecto, pero distan de ser una secuencia lineal, pues el desarrollo de esa diégesis alterna con segmentos performativos, recursos de manipulación temporal (como el *flashback*), otros elementos que aportan expresividad o información sobre situaciones o personajes. Este conjunto heterogéneo se aparece, sin embargo, al espectador como una progresión coherente, porque la continuidad musical permite conectar la discontinuidad del relato visual. Es por esto por lo que Leguizamón (2002) afirma: “Es posible entonces considerar a la secuencialidad musical como la “narrativa” formal básica del videoclip” (s/n). La letra de la canción cumple además una función central: no sólo porque facilita cognitivamente al oyente la comprensión de la narración, sino porque es transmitida a través de la melodía, “figura” destinada a resaltar perceptualmente sobre el resto de los

acompañamientos sonoros (“fondo”), como el pulso del ritmo o los arreglos instrumentales (Céspedes Guevara, 2010)

Como sucede con la cumbia villera, la masividad de algunos productos de las industrias culturales, su capacidad de estimular emocional, cognitiva y corporalmente a amplias franjas de diferentes públicos puede inducir a considerarlos configuraciones semánticamente simples porque, a menudo, se fija la atención en la simplicidad (aparente) de sus contenidos y retóricas y, en consecuencia, al asumir que se han comprendido las **formas** significantes deja de observarse críticamente su **función** significativa. Tal como lo expresan Cope y Kalantzis (2009, p.176) en las preguntas “adecuadas” respecto de los textos multimodales: ¿A qué se refieren los significados? (función representacional), ¿Cómo conectan los significados a las personas que involucran? (función social), ¿Cómo están organizados? (función estructural), ¿Cómo se insertan en el mundo discursivo? (función intertextual), ¿A qué intereses responden? (función ideológica). Preguntas que este análisis intenta responder.

Y más adelante los autores fundamentan el extraordinario valor que todo acto de representación (multimodal o no) tiene en una cultura:

Todo acto de representación es interesado y está motivado. Es selectivo, es propositivo y está dirigido. Es la expresión de una identidad individual en un punto único de intersección con la experiencia social y cultural. Al diseñar, el creador de significado revela un nuevo diseño. Aunque utilice Diseños Disponibles, estos no son nunca réplicas de otros ya encontrados, incluso si su inspiración obedece a patrones establecidos. Lo que crea es un nuevo diseño, una expresión de su propia voz basada en una combinación única de recursos para crear significados, a partir de códigos y convenciones que encuentra en su contexto y su cultura. [...] Esta es una visión prospectiva de la semiosis, una visión que pone la imaginación y la reapropiación creativa del mundo en el centro de la representación (p.177). [Traducción propia]

Capítulo II

Marco teórico-metodológico

Parte 1

II.1.1 Introducción

Esta investigación se sitúa en el marco de un paradigma cualitativo interpretativo, en tanto el fenómeno que intenta comprender surgió en un particular contexto social y económico del país, localizado originalmente en zonas del Gran Buenos Aires, y que atravesó varias etapas en el dinamismo de sus transformaciones a lo largo de dos décadas, en las que se articuló con procesos más amplios y complejos en lo cultural, lo político y lo económico. El conocimiento aportado será sin duda subjetivo, resultado de una lectura individual, pero, a su vez, producto de la búsqueda de una perspectiva teórico-metodológica y de un método de análisis que permitieran comprender el fenómeno en profundidad. Intenta develar los sentidos posibles de las unidades componentes del corpus, focalizando la atención en lo particular o distintivo de cada una, sin desconocer que son el fruto de la conjunción de múltiples factores de la realidad. Pretende comprender el significado de las prácticas de un sector de la juventud, entrar en sus mundos, en sus creencias, en sus motivaciones y en sus posicionamientos frente a realidades y discursos desfavorables e incluso hostiles. Las prácticas de los sujetos están guiadas por significaciones subjetivas, que no son observables como tales, pero que pueden ser, en parte, descifradas a partir de la observación y análisis de productos concretos, como los documentos audiovisuales que forman el corpus. En síntesis, el enfoque interpretativo entiende la realidad de los mundos juveniles como dinámica y diversa y el interés de la investigación está dirigido a comprender discursos y prácticas de dicho sector, para lo cual se diseña un esquema de análisis de los textos fundado en dos modelos teóricos: la Lingüística Sistémica Funcional (Halliday, 1978) y la Teoría de la Multimodalidad (Kress y van Leeuwen, 2001).

Se consignan a continuación los paradigmas que sustentan esta investigación, las teorías sustantivas que fundan la opción por un diseño teórico-metodológico y los problemas que presenta el análisis de uno de los lenguajes que participan del diseño multimodal: el lenguaje musical

Este estudio se sitúa en el área “juventud-comunicación”, y, dentro de ella, en las comunicaciones mediadas por la música, como actividad que reconoce y pone en valor las identidades juveniles y sus formas de apropiación de los medios de comunicación masiva. En el área mencionada, la música como mediación ocupa una posición clave, pues permite indagar en las formas de expresión y representación colectiva de los

jóvenes, consideradas, a la vez, como hechos de comunicación, producción cultural y negociación política. ¿De dónde proviene este supuesto teórico?

Aunque mencionada ya en el Capítulo Estado del arte (*cf.* pp.14-19), la teoría general en que se inscribe esta investigación es la de los Estudios Culturales (Hall y Jefferson, 1975), pues su objetivo es comprender la construcción de significado de un discurso artístico que emplea diferentes medios y modos semióticos. Esta teoría se centra en el estudio de las prácticas sociales juveniles compartidas, las formas en que los jóvenes atribuyen sentido a sus realidades y desarrollan “subculturas” en las que la música tiene un valor esencial por los significados a ella vinculados. Entre los supuestos teóricos que comparte esta investigación, destacan: a) los Estudios Culturales se interesan en todas las manifestaciones de la cultura popular y señalan su dimensión política; b) los medios de comunicación masiva producen procesos clave en la socialización de los sujetos; c) la cultura no es una totalidad inmóvil: se reconstruye continuamente y d) los fenómenos culturales deben ser estudiados en su ciclo completo: producción > mediación > recepción > distribución.

La comprensión de la instancia de mediación es esencial para aproximarse a los significados y usos de los bienes culturales. Por ello, la Teoría de las Mediaciones (Martín Barbero, 1998) sirve de sustento a otro grupo de supuestos generales: a) en coincidencia con los Estudios Culturales, la comunicación es entendida como proceso dinámico y permanente, cuyo estudio no puede ser fragmentado en sus componentes (emisión-mensaje-recepción) ni aislado de sus contextos culturales; b) la recepción es siempre activa: las subjetividades crean y recrean sentidos y otorgan nuevas funciones, en continua negociación con sus contextos culturales y c) toda recepción es consciente, deliberada y voluntaria.

Ahora bien, dado que las atribuciones de sentido, los usos y funciones de la música se examinan en un objeto concreto (*canción de cumbia difundida a través de videoclip musical oficial*), se hace necesaria una teoría sustantiva que permita estudiar este objeto en su ciclo completo y como unidad comunicativa, es decir, como *texto*.

Un *texto* es una unidad semántica coherente, cohesiva y significativa, construida a partir de un sistema de opciones. Para ser efectivo, es decir, para interpelar a sus destinatarios, no sólo debe poseer coherencia interna (necesaria para permitir su comprensión), sino que debe ser coherente con el contexto comunicativo en que se realiza, con la relación que mantienen los participantes de la situación comunicativa y con el repertorio de recursos y diseños disponibles en la cultura compartida.

Por ello, se recurre a la teoría de la Lingüística Sistémica Funcional (LSF) (Halliday, 1978) y a sus categorías de contexto de situación y contexto de cultura, para analizar holísticamente cada unidad como texto.

Sin embargo, dado que la LSF estudia el texto como unidad de comunicación en el sistema de la lengua y toma la cláusula como unidad de análisis, se hace necesario incorporar otra teoría que pueda dar cuenta de unidades formadas por la conjunción de varios sistemas semióticos. Esta es la Teoría del Análisis del Discurso Multimodal (ADM) (Kress y van Leeuwen, 2001).

II.1.1.2 Fundamentos de la opción por un marco teórico-metodológico

Según Pérez (2013), las bases del ADM se asientan en la teoría de la LSF en la medida en que comparten un núcleo conceptual fundamental:

“[...] el discurso es un modo de acción así como un modo de representación y [...] hay una relación dialéctica entre discurso y estructura social. Por un lado, el discurso es formado y determinado por la estructura social en el amplio sentido de la palabra, en todos los niveles; por el otro lado, el discurso es socialmente constitutivo” (p.32).

Es decir, toda práctica discursiva contribuye a la reproducción social (identidades sociales, sistemas de creencias, conocimientos), pero, a la vez, aporta a su transformación. Ambas teorías coinciden así en la importancia fundamental de las prácticas y también en otro supuesto central: los recursos semióticos de la comunicación, los medios y los modos seleccionados por los participantes son la “puerta de entrada” a la comprensión de aquellas. Por ello, mientras las *metafunciones* propuestas por Halliday (constitutivas de toda práctica) permiten indagar en las “posiciones de sujeto” (Pérez, op.cit, p.32), las relaciones entre participantes y la construcción de conocimientos e imaginarios compartidos, Kress y van Leeuwen plantean analizar los *estratos* que conforman dicha práctica, a todo lo largo del proceso (discurso-diseño-producción-distribución) como forma de recuperar los significados sociales expresados en el discurso y materializados en un texto concreto.

Ahora bien, según Kress y Van Leeuwen (2001), el lenguaje verbal no es necesariamente la forma predominante de toda actividad comunicativa, sino que esta se produce a partir de la confluencia de diversos modos semióticos. Un “texto” debe así ser abordado a partir de los medios y recursos empleados en su construcción, atendiendo también al entorno cultural en que se desarrolla. De este modo, el predominio de lo verbal se reduce para dar lugar al análisis y valoración de todos los

lenguajes que intervienen en la construcción de significado. La multimodalidad es así definida como “el uso de varios modos semióticos en el diseño de un evento o producto semiótico, así como la particular forma en la que estos modos se combinan” (Kress y Van Leeuwen, 2001., p.12). El análisis multimodal plantea un giro en la forma de concebir el texto, ya que, si bien continúa considerándolo como la unidad comunicativa, tiene en cuenta el potencial semiótico de cada uno de los medios de expresión, la diversidad de las líneas de lectura y la influencia de la cultura en la construcción de significado. Es decir, el estudio de textos multimodales demanda una doble aproximación: a su naturaleza interna (estructura) y también a sus potenciales funciones dentro de la cultura en que se origina (funcionalidad) (Gouveia, 2009).

Esta doble aproximación coincide con la formulación de Halliday de que todo texto está incrustado en un contexto de situación al tiempo que la situación está expresada en el texto (Gouveia, 2009). En consecuencia, los factores situacionales determinan el texto tanto como la selección de medios y modos para la construcción de su significado.

En síntesis, ambas teorías proporcionan -para el abordaje de una práctica comunicativa- fundamentos conceptuales, herramientas de descripción y categorías útiles para el análisis de texto, por lo que pueden ser consideradas fundamentación teórica y, a la vez, modelos de análisis textual (Gouveia, 2009). A esta doble condición obedece el diseño del instrumento de análisis propuesto para el corpus.

El ADM permitirá el análisis de los significados aportados por cada lenguaje, mientras que la LSF es un modelo socialmente orientado que centra su eje en la descripción del desarrollo de sistemas semióticos como medio para que las personas interactúen entre sí.

II.1.2 Significados, usos y funciones de la música

Como queda consignado en el Capítulo I, el abordaje del videoclip como mediación simbólica materializada en la conjunción de distintos sistemas semióticos requirió la revisión de antecedentes de distintos campos disciplinares. Por una parte, estudios de juventud que indagan los profundos vínculos de este sector etario con la música y, en cuanto fenómeno comunicativo, sus usos y funciones en relación con el género cumbia villera. Por otra, investigaciones sobre los aspectos estéticos y comunicativos del formato videoclip, centrados en su carácter de discurso multimodal. Entre estos aspectos, es necesario dar cuenta de la música como uno de los sistemas semióticos que configuran el texto, componente que suscita preguntas cuya dificultad para ser respondidas hace que muchas veces se eluda la cuestión en los estudios sobre música popular y que es necesario tratar más extensamente antes de abordar el análisis:

¿Expresa la música algún significado? ¿Hace posible que el oyente comprenda una comunicación, que además sería capaz de influir en él emocionalmente o inducirlo a una acción?

Céspedes Guevara (2010) hace un exhaustivo repaso de este tema controversial. Existen dos posiciones extremas: para los compositores y musicólogos llamados “absolutistas”, la música no tiene significado, no designa objetos ni procesos extra musicales, sólo refiere a otros sonidos pertenecientes a una misma obra. En el extremo opuesto, los “referencialistas” “se han atribuido la autoridad para buscar y enunciar el significado de las grandes obras musicales del canon occidental” (p.169), significado que puede ser descubierto por una indagación experta (desde el análisis musicológico). Sin embargo, para las audiencias contemporáneas, para la juventud en particular, la música tiene “usos” y cumple “funciones”: es capaz de regular estados afectivos, permite expresar una subjetividad, puede ser referente importante en la construcción de una identidad colectiva, es decir, la música es, para estos públicos, altamente “significativa”. Aun así, ambas posiciones objetan que esos significados son subjetivos, y, por ello, tan variados y disímiles como las personas y grupos que escuchan, componen, interpretan o bailan música.⁴⁵

II.1.2.1 Relevancia social y usos de la música

En su propósito de aproximarse no a un código, sino más bien a un posible repertorio de significados musicales, Chalkho (2014) señala que todo significado es inescindible del contexto en el que se produce el evento musical y del valor social que los participantes le atribuyen en tanto hecho de comunicación. Es decir, los significados son inescindibles del uso que las audiencias dan a sus músicas preferidas y de las funciones que cumplen para ellas.

⁴⁵ En una posición intermedia entre las ideas de una composición musical como sistema exclusivamente autorreferente o como mensaje con infinitas decodificaciones subjetivas, se sitúan los trabajos de Theo van Leeuwen (1999) y Josep Gustems (2000). El primero destaca el “valor semiótico” que es posible adjudicar a componentes como la melodía, el timbre de la voz, el tono o el tiempo, entre otros, no como integrantes de un “código” con significados fijos y definitivos, sino como portantes de un “significado potencial” que se actualizará en un contexto determinado (p.10). Por su parte Gustems y Calderón, basados en estudios neurológicos y de psicología experimental, afirman la estrecha relación entre música y lenguaje a nivel perceptivo, al punto de considerar que la primera es capaz de transmitir información además de emociones y valores. Uno de los estudios mencionados por estos autores (Hargreaves, 1998) destaca especialmente “el impacto de la experiencia musical” en la esfera emocional de los adolescentes por su función integradora, en tanto les permite formar una imagen del mundo exterior y satisfacer necesidades emocionales.

Quien profundizó sobre este aspecto es el musicólogo Josep Martí (1995) al acuñar el concepto de *relevancia social*: “grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada.” (s/n)

Según el autor, una música resulta relevante en un contexto si ocasiona efectos (cognitivos, emocionales, corporales, sociales) dentro de ese contexto. La relevancia social de una música depende de un marco concreto en el espacio y en el tiempo, mucho más que de sus características propias. Es decir, ¿cómo es percibida una música por un grupo humano determinado? ¿Cómo “significa”? Pues del significado y valor que el grupo le atribuya se derivarán determinados usos y funciones dentro de esa colectividad.

La relevancia social de un género musical puede ser amplia o restringida según sea consumido por distintos grupos y estratos sociales o, por el contrario, su consumo permanezca limitado a un grupo específico (en función de distintas variables: edad, sexo, estrato social, etnia). Es posible hablar, en sentido amplio, del “significado” de una música cuando esta recibe el valor de “signo” dentro de las tramas discursivas de una sociedad. Es por esto por lo que comúnmente se asocia al rock con la idea de juventud, la ópera con las élites, la cumbia con la fiesta de las clases pobres. Diferentes músicas pueden compartir un mismo campo semántico (ópera-música sinfónica = élites, cumbia-cuarteto-merenteto = clases pobres, tango-zamba = “argentinidad”), aunque la significación no es siempre unívoca ni coherente con el significado que se le asignaba en el momento de su creación (el tango, en sus orígenes, tenía el significado social de “música de prostíbulo”). Según Martí, basta con censurar o reprimir una música para que esta pase a significar “resistencia política”, resistencia que tal vez tenga una vaga relación con el significado original de la música, pero que *“deja sus huellas en el contenido que las expresiones musicales van asimilando a lo largo de su historia”* (s/n). En efecto, la etapa testimonial de la cumbia villera fue percibida por muchos como “protesta social” e “inconformidad” con las políticas del Estado después de la resolución del COMFER que limitaba su difusión, y pasó a ser “usada” como signo de “oposición” a las instituciones (en muchas escuelas se prohibió cantarla incluso en eventos estudiantiles informales).

Estos significados sociales son fundamentales al considerar la relevancia social de un género, ya que condicionan su mayor o menor aceptación por estar íntimamente ligados a las creencias, actitudes y valores que determinan su uso. Y la relevancia social de una música es directamente proporcional a su uso, ya que, para una colectividad, una música existe cuando es “usada”.

Para abordar la categoría de “uso”, Martí propone el concepto de “evento musical”, esto es, “*la realización de un acto musical en un tiempo y espacio determinados*” (s/n). Se trata de un concepto generalizador: no hace distinción ni entre actores ni entre tipos de acontecimiento musical ni entre jerarquías culturales. Así, un evento musical puede producirlo un músico profesional ejecutando su instrumento o una muchacha cantando su tema favorito frente a su amiga, una banda tocando en un recital o la reproducción de ese mismo tema por videoclip en el celular de quien viaja a su trabajo. Evento musical implica actualizar la música, en un medio masivo o en la soledad de una habitación, en vivo o por medio de grabaciones. El evento musical es independiente del género musical que se actualiza en la escucha, de la forma de actualización y de la finalidad con que se realiza. El concepto permite estimar la relevancia social de una música al margen de los criterios más estandarizados (cantidad de entradas o discos vendidos, cantidad de emisiones por radio y TV, crítica especializada). En el caso de la cumbia villera, y tomando en consideración sólo la circulación medida en cantidad de reproducciones al pie de cada videoclip, es posible certificar una muy amplia relevancia social⁴⁶. Por lo tanto, para sus consumidores, desempeña determinadas funciones coherentes con el significado que le han otorgado y los usos que le han asignado, y que el análisis de los textos intentará hacer evidente.

Varios son entonces los usos reconocidos que los jóvenes consumidores hacen de las músicas de su preferencia: disfrute estético, expresión emocional, entretenimiento, educación sentimental, representación simbólica, vía de introspección o ensoñación. Pero sea cual fuere el uso requerido, sólo hay una forma en que la música puede cumplirlo cabalmente: que su código estético permita la comunicación con el oyente.

En conclusión, la música no constituye un código en sentido estricto (un modo “gramaticalizado”). Sus “significados”, lejos de ser unívocos, dependen, en parte, de las elecciones hechas por compositores e intérpretes entre los elementos formantes del lenguaje musical; en parte, de los contextos en los que se producen los eventos musicales; en parte, de los usos que las audiencias hacen de la música y del tipo de evento musical del que se trate.

Según el modelo propuesto a partir de la LSF, el “significado” de una música, que en el caso del videoclip está materializado en el texto en combinación con otros lenguajes, se

⁴⁶ Llegó a ser segmento fundamental del programa *Pasión de Sábado* (cfr. Nota 53), que se ubicó en lo más alto del rating televisivo durante la franja horaria, entre 1999-2001. Era común ver largas filas de jóvenes esperando entrar al set para participar del programa en vivo. El género ocupa también una porción destacada en el film *Alta Cumbia* (Cristian Jure, 2014) y es banda sonora de las películas *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) y *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002).

realiza, en parte, en el contexto de cultura (principalmente a través del género y los discursos con los que dialoga); en parte en el contexto de situación (el tipo de evento musical y sus participantes); en parte en el diseño elegido para su comunicación (en este caso, un diseño multimodal), pero sólo a través del análisis de este último será posible plasmar una comprensión global del producto.

II.1.3 Caracterización del objeto de estudio

Esta investigación aborda una modalidad audiovisual cuya finalidad es pragmática: la promoción de intérpretes, géneros y estilos musicales. No obstante, su difusión y consumo masivos, la aceptación de la que goza entre los sectores de juventud, estimulan a estudiarla como fenómeno cultural y comunicativo. Es decir, como agente capaz de ofrecer modelos identificatorios individuales y colectivos, crear universos simbólicos y producir sentidos representativos para sus audiencias.

Desde esta perspectiva -la música como agente de significación social y cultural- se analizará el videoclip en el contexto específico de la música tropical nacional contemporánea, creada para un género en particular, la cumbia, y, dentro de este género, una variante: la cumbia villera.

Surgido en la década de mayor crisis económica y disgregación social de Argentina, el género fue así bautizado por sus propios creadores⁴⁷, ya que hace referencia -en las letras de sus canciones- a parte de la realidad vital de los sectores empobrecidos donde se originó. Si bien su consumo se produjo, en los comienzos, a través de las vías tradicionales (espectáculos en vivo, recitales, “bailantas”⁴⁸), los medios masivos tuvieron un papel fundamental en su difusión, no sólo a través de programas televisivos dedicados al género, sino a través de Internet, en páginas, sitios y blogs generados por los propios grupos o por sus seguidores y, más tarde, a través del formato audiovisual objeto de este estudio, que tempranamente apareció en la plataforma YouTube, mediante videoclips “caseros”, creados por los propios *fans*⁴⁹. El

⁴⁷ Aunque muchos consideran la denominación como un invento de las discográficas, actualmente se acepta que el creador del género es Pablo Lescano, fundador de Flor de Piedra y luego de Damas Gratis, grupo que continúa con éxito hasta la actualidad

⁴⁸ Nombre con que se designa a locales de baile donde predomina la música tropical (y otros ritmos del gusto de sectores populares: cuarteto, merenteto). Puede ser empleado con intención despectiva.

⁴⁹ Los primeros consistían en una imagen de la portada gráfica del CD que acompañaba la reproducción del disco completo. Especie de piratería desinteresada, fue fundamental en la circulación del género. También aparecieron filmaciones de presentaciones en vivo hechas con celular, como forma de poner los temas a disposición de los seguidores.

éxito de estas mínimas producciones llevó a las discográficas que gestionaban a los grupos de mayor suceso a incursionar en la modalidad audiovisual realizando sus propios videoclips promocionales con muy escasos recursos. Algunos de ellos se volvieron “emblemáticos” del género y continuaron acumulando visitas y *likes*⁵⁰, incluso después de la disolución del grupo original. Este logro alentó posteriormente a los grupos de mayor permanencia a encarar producciones audiovisuales más profesionales.

Se propone así un análisis diacrónico, que tiende un arco entre esas primeras manifestaciones de gran simplicidad y las más recientes realizaciones profesionales del género, con la aparición del videoclip “oficial”, que constituye el corpus de análisis de esta investigación.

Si bien el videoclip musical tenía una extensa trayectoria⁵¹, el **videoclip oficial** es la respuesta de las discográficas y los propios grupos musicales a los cambios en el diseño del producto y su recepción ocurridos desde la llegada a la red, en 2005, de la plataforma gratuita YouTube.

Este modo de distribución ocasionó ante todo que el video de corta duración (de 3' / 5' a 9') se convirtiera en un estándar de difusión (Sedeño, 2010), lo que obliga a ritmos muy veloces de cambio de plano, fragmentación de la imagen, extrema condensación narrativa. En síntesis, un discurso que, en muy breve lapso, debe cumplir con su propósito publicitario de atraer o fidelizar audiencias y, a la vez, ser comprendido por ellas, es decir, provocar una respuesta emocional, cognitiva e, incluso, corporal.

Pero, el mayor cambio lo produjeron las “estrategias de apropiación creativa” (Sedeño, 2015, p.755): videos creados por *fans*, sobre un tema musical de su grupo

⁵⁰ El ícono de *like* 👍 debajo del cuadro de video significa que el contenido resulta interesante para el público. Así lo interpreta YouTube en su algoritmo y, dentro del análisis que haga para colocar la publicación, esta se posicionará mejor cuantos más *likes* tenga. No sólo es un dato estadístico. También sirve para mejorar la imagen de la marca o el producto ante la audiencia. El aumento exponencial de los intercambios en redes sociales y los avances en las tecnologías para dispositivos móviles llevaron a la aparición de las “granjas de *me gusta*”: empresas que venden “paquetes” de *likes* o seguidores. Estas empresas operan con trabajadores o programas informáticos (*bots*) que crean perfiles falsos para interactuar en las redes cliqueando sobre el correspondiente ícono. Por ello, aunque el costo de este recurso es elevado para los grupos musicales locales, más fiables que los números de reproducciones y *likes*, son la cantidad, las fechas y la índole de los intercambios, recomendaciones y opiniones de los usuarios, que pueden leerse en la sección *Comentarios*, bajo el cuadro del video.

⁵¹ En Argentina había sido ampliamente difundido por televisión el videoclip *Bohemian Rhapsody* (Queen, 1975), pero a partir de la expansión de la TV por cable y de la aparición de la cadena estadounidense MTV (1981), fue posible acceder a 24 horas continuas de videoclips. El primer grupo argentino en la cadena fue *Los Fabulosos Cadillacs* (también los primeros en grabar un tema en español para MTV, en 1994).

preferido, que unen imágenes fijas, capturas de video en celular, imágenes de series televisivas, filmes, otros videoclips que ellos mismos han mezclado caseramente para demostrar su adhesión o, a veces, con intención paródica o humorística. Esta posibilidad de reedición “infinita” (millones de usuarios con periódico acceso a herramientas gratuitas de intervención audiovisual) obligó a la industria de la música a proteger el videoclip en tanto formato promocional. Nace así el videoclip oficial, que debe conservar su esencia promocional, su marca comercial (Sedeño, 2010) y competir, a la vez, con la ingente cantidad de opciones disponibles en la plataforma con el mismo tema musical de base.

Toda música popular y masiva está obligada a construir una imagen de “marca” y expandirla en los medios de comunicación con el fin de captar nuevos públicos, fidelizar audiencias y relacionarse con sus aficionados. La cumbia villera logró comunicar un mundo propio y específico: el de los sectores de juventud muy castigados por las consecuencias de políticas neoliberales que -desde 1976- destruyeron una amplia porción de la trama social y productiva nacional. Se constituyó en un fenómeno económico⁵² y también estético, abordando temáticas y retóricas por fuera de lo sentimental o lo costumbrista, por lo que puede considerarse como una vanguardia en la extensa tradición latinoamericana de difusión de la cumbia en todas sus variantes.

Sin embargo, la industria audiovisual nacional no se interesó mayormente por la potencia comunicativa del género bajo esta modalidad, en parte porque las mayores ganancias eran producidas por los espectáculos en vivo, en parte por los altos costos de la producción audiovisual profesional, en parte porque formato y contenidos fueron considerados “marginales” desde un comienzo (por las productoras audiovisuales, por los medios de comunicación hegemónicos). De ahí su escasa adopción, en los inicios de la popularización de la plataforma YouTube, como instrumento de promoción generalizado. Los primeros videoclips oficiales circunscriben su puesta en escena a una única escenografía sin decorados, generalmente en exteriores y con baja calidad de imagen. No aparecen, en principio, como productos especialmente atractivos ni tampoco imprescindibles como medio para descargar y conservar la grabación del tema (esta era fácilmente accesible por otros medios: grabación directa de emisiones de radio, captura de recital en vivo con celular, piratería).

¿Qué “añadió” la configuración multimodal a la escucha del tema? ¿Cómo influyó la incorporación de una narrativa visual/escénica a la sustentada por los sistemas

⁵² Llegó a mover, en 1999, 130 millones de pesos en el año (Fuente: *El lado oscuro de la noche tropical*, Página 12, 2/07/2000, citado por Tranchini, E. *et al.*, 2008). Se constituyó para muchos jóvenes en una salida laboral que complementaba otros empleos precarios (Silba, 2018)

músico-verbal? ¿Es este cambio significativo en relación con el uso que las audiencias daban a las canciones del género, al punto de consolidar o modificar la función que este cumplía entre los consumidores? ¿Qué representaciones del mundo o modos de habitarlo ofrece este objeto cultural, que no estaban presentes en el diseño original (letra + música + [performance])? ¿O sí estaban presentes, pero eran reconocibles sólo para quienes experimentaban el placer de disfrutar de esas canciones en determinados contextos (las múltiples formas que asume la “fiesta” entre los sectores de juventud subalternos: reunión en la esquina, encuentro en un sector del barrio del que se han apropiado, recitales en vivo, bailantas)?

Estas son las preguntas que guían la presente investigación, que hace suyas las formuladas por Cope y Kalantzis (2009) [*cf.* p.44], las cuales podrían sintetizarse en una más abarcadora: ¿Qué significados incorporó la configuración multimodal a la trama discursiva original, a través de un producto cultural como el videoclip oficial, qué representaciones del mundo de los jóvenes reveló, qué modos de vincularse entre sí, qué usos y sentidos adquirió -a través de aquel- este género musical entre jóvenes de sectores subalternos?

Para responder estas preguntas será necesario analizar la conjunción de lenguajes presente en estos textos e interpretar los códigos de realización que fundan su efectividad comunicativa. Para ello es necesario un instrumento de análisis multimodal útil para relacionar música, realización audiovisual y construcción social de su sentido dentro de una práctica cultural. Esta investigación toma como objeto de estudio la configuración multimodal del discurso del videoclip musical y los dispositivos con los que construye sentido para sus audiencias.

II.1.4 Objetivo general

Es finalidad de esta investigación profundizar en el conocimiento (y reconocimiento) disponible sobre un instrumento de promoción de la música popular contemporánea en una variedad particular: la cumbia villera, circunscribiendo el análisis a los códigos de realización de videoclips oficiales y -a través de dicho análisis- interpretar los posibles sentidos que las audiencias dan al género difundido en este formato, y comprender cómo la música, en sus múltiples expresiones y prácticas, interpela a los jóvenes y forma parte de los discursos que los constituyen como sujetos. En este sentido, la investigación se propone indagar, además, en qué medida la apropiación -por creadores y consumidores- de un nuevo formato de distribución (el video musical oficial) planteó nuevos modos de interpelar a sus audiencias, en

disidencia con representaciones despectivas y estigmatizantes del género musical, de sus creadores y de sus públicos.

Son objetivos específicos para la consecución del propósito principal:

- Ubicar la variedad “cumbia villera” dentro de la tradición del género, su evolución e hibridaciones con otros estilos musicales.
- Proponer un marco teórico-metodológico para examinar el videoclip musical, que permita comprender su discurso dentro de prácticas culturales propias de contextos específicos.
- Describir los rasgos propios de la realización audiovisual de esta modalidad.
- Analizar su relación con la construcción de sentido del género cumbia villera.

II.1.5 Hipótesis

Yuni y Urbano (2003) señalan como inadecuada la idea de que el fin en la investigación cualitativa es “probar” una hipótesis; esta no es el punto de partida del proceso metodológico, dado el sesgo “deductivo, cuantitativo y atomista” del concepto (p. 85). Esto no significa, sin embargo, que el inicio de la indagación esté desprovisto de supuestos. Estos existen y funcionan como “hipótesis heurísticas”, que ayudan a comprender la naturaleza de un fenómeno.

Esta investigación adopta un diseño cualitativo y parte de las siguientes hipótesis, producto de observaciones y exámenes preliminares, que el análisis -por medio del instrumento diseñado- debería confirmar o modificar:

- El videoclip oficial de cumbia villera basa su configuración audiovisual en la representación de un cuerpo y una voz colectivos, mediante recursos convencionales del formato (como la fragmentación visual, determinados movimientos y angulaciones de cámara, cambios de punto de vista y un montaje dependiente del ritmo y la melodía), pero incluye, articulándola con los sistemas verbal y sonoro, una narrativa visual (contenedora, a su vez, de los sistemas de espacialidad, corporalidad, puesta en escena) que representa dos facetas del universo “villero” compartido. Por una parte, incorpora estereotipos de un “Otro” antagonista a quien se adjudican las penurias y desventuras que vive, en cada caso, la voz enunciadora.

- Por otra parte, y a contrapelo del *ethos*⁵³ “trágico” de gran parte de las letras del género (delito, cárcel, muerte, adicciones, abandono y separación del ser querido), el *ethos* de la narrativa multimodal es irónico, sus procedimientos audiovisuales emplean como instrumentos la burla, la caricatura, la parodia, la intertextualidad, como forma de evidenciar y, tal vez, compensar imaginariamente los males reales a los que las letras hacen referencia, presentando a los jóvenes, sus vínculos, sus modos de habitar el contexto bajo un aspecto distinto.
- Formatos, tecnologías y estéticas audiovisuales, considerados expresión de la más reciente modernidad tecnológica, son combinados con antiguos formantes discursivos (en lo verbal, en lo enunciativo, en lo escénico) y puestos al servicio de contenidos que podrían interpretarse como defensa frente a un contexto depredado material y simbólicamente. La construcción discursiva, a través de la multimodalidad, lograría introducir en el texto original (letra + música) el humor y la ironía como atenuantes, a partir de la risa sobre sí mismos y sobre otros y presentando, a la vez, una nueva mirada sobre ese universo juvenil. en antagonismo con discursos estigmatizantes.

II.1.6 Tipo de diseño

Para comprender la construcción de significado de un discurso artístico (musical) que emplea diferentes medios y modos se adopta aquí un diseño metodológico cualitativo. Este diseño comporta la recolección y el análisis de un conjunto de materiales que permiten examinar el objeto de estudio en el contexto real donde se desenvuelve. En esta investigación, el objeto es un “fenómeno”: los cambios producidos en un género de música popular creado por jóvenes artistas de un sector social subalterno, con extensa permanencia en el gusto de los consumidores, por la “transposición” a videoclips accesibles desde una plataforma digital gratuita.

Por su flexibilidad, la investigación cualitativa permite observar procesos de transformación social de gran dinamismo, como los ocurridos en la sociedad argentina

⁵³ Se incluye la noción de *ethos*, desde el punto de vista de la pragmática y el análisis del discurso, como parte de la construcción de la identidad en la enunciación. Bermúdez (2007) lo define como una instancia enunciativa caracterizada por un “cuerpo” y un “carácter” específicos (independientes del cuerpo del hablante) capaces de dar un “tono” al texto global: “Ese enunciador encarnado cumple el papel de *garante*, fuente legitimadora que certifica lo que es dicho. Cuerpo y carácter del *garante* son tributarios de representaciones colectivas.”.

entre la década de los '90 y la primera del nuevo siglo, particularmente entre los sectores de juventud, uno de los cuales -el de los productores y consumidores de cumbia villera- fue centro, durante dicho período, de discursos que censuraron sus actitudes y comportamientos y que este examen intenta comprender dentro del marco de valores y prácticas propios del sector. El diseño cualitativo se caracteriza también porque la comprensión de un fenómeno “requiere la consideración de una amplia variedad de contextos: temporales y espaciales, históricos, políticos, económicos, culturales, sociales y personales” (Stake (1998), p. 47), es decir, permite conocer un fenómeno teniendo en cuenta su extensión e importancia dentro de su contexto específico. En efecto, la aparición de esta variedad de cumbia fue considerada un “fenómeno” social y cultural, que atrajo el interés de numerosos investigadores. Lo novedoso del fenómeno consistió en la incorporación de temáticas “duras”, referenciadas en la realidad de los sectores empobrecidos, y en el empleo de jergas en las letras (vocablos y expresiones vulgares provenientes del lunfardo, jergas carcelarias, códigos lingüísticos propios de sectores juveniles) en un género cuya mayor producción transitaba los tópicos sentimentales (idealización del vínculo amoroso, representación abstracta de la figura femenina, embellecimiento retórico de las pasiones más intensas: celos, rencor, deseo). Sin embargo, pasada esta primera etapa, el interés por la investigación sobre el género disminuyó, a pesar de que este continuó entre las preferencias del público joven, hibridándose con otros géneros, volviendo a temáticas sentimentales y agregando a sus formas de circulación tradicional la difusión a través de un diseño audiovisual.

El diseño flexible de la investigación cualitativa permitió hacer lugar, en el proceso, a nuevos datos y también recolectar y analizar un conjunto de materiales para dar cuenta de la evolución del fenómeno. En este caso, se ha recolectado un corpus de videoclips oficiales de conjuntos de cumbia villera producidos a lo largo de dos décadas, a los que los usuarios acceden a través de Internet, es decir, una actividad comunicativa diferida en el espacio y en el tiempo, de propósito estético-publicitario, a través de un formato disponible para su análisis en el medio material real elegido por los realizadores para la distribución entre sus destinatarios.

Como se anticipó al inicio del capítulo, este trabajo se ubica dentro del paradigma interpretativo. Este paradigma se caracteriza por cinco axiomas (González Monteagudo, 2001):

- Dado que la realidad humana dista de ser simple y fragmentable, sino que, por el contrario, se presenta múltiple, heterogénea y holística, el objetivo de la investigación es la comprensión de un fenómeno. En este caso, la difusión de un

género musical de amplia adhesión, producido por artistas de sectores subalternos, a través de un artefacto audiovisual accesible en una plataforma gratuita de Internet, que logró gran efectividad comunicativa y permanencia en el tiempo.

- En consecuencia, antes que buscar generalizaciones, la investigación aspira a desarrollar un instrumento capaz de describir el objeto de indagación, en pos de una interpretación de los datos. Aquí se describirá la forma en que estos jóvenes artistas crean significados relevantes para sus destinatarios a través de la multimodalidad, por medio de un producto (el videoclip) creado por la conjunción articulada de diferentes sistemas semióticos.
- Este paradigma supone también que los fenómenos sociales se influyen mutuamente, por lo que no todas las acciones de los sujetos pueden ser explicadas por una causa real que las precede en el tiempo. Esta investigación no analiza causas, sino condiciones de producción discursiva. La aparición, éxito y difusión de la cumbia villera y su permanencia a través de videoclips no son solo “consecuencias” de un conjunto de condiciones materiales objetivas del contexto social en que surgió: sus jóvenes artistas crearon, en una práctica discursiva y a partir de elecciones estéticas, una representación de lo real. Como afirma Verón (1993), las representaciones de lo real sólo son posibles a través de un proceso de producción de sentido, pues en la semiosis se construye la realidad de lo social.
- El investigador no es independiente del objeto investigado.
- Por lo tanto, la investigación no es independiente de los valores que sostiene el investigador y particularmente no lo es respecto de la elección del paradigma desde el que se trabaja y de la elección de la teoría que guía la recolección, análisis e interpretación de los datos. Esta investigación se posiciona dentro de un paradigma interpretativo y explora el objeto, elaborando para su observación y análisis un instrumento fundado en la teoría de la Lingüística Sistémico Funcional (LSF) y la Teoría de la Multimodalidad (TM). La elección de la segunda se funda en que el diseño de los textos que componen el corpus es el resultado de la conjunción de varios modos semióticos, combinados de un modo particular (Kress y Van Leeuwen, 2001). Por su parte, la Lingüística Sistémica Funcional plantea que el objetivo último del estudio de la lengua (y de todo sistema semiótico) es reconocer cómo son creados e intercambiados los significados. Esta teoría postula una relación de mutua dependencia y determinación entre texto y contexto, adopta un punto de vista funcional (quién, para quién, cómo y para qué se crean significados) y privilegia al hablante

(emisor) en tanto sujeto social que interactúa con otros por medio del lenguaje (o combinación de ellos). Esta investigación adopta para el análisis las categorías postuladas por Michael Halliday (1978), uno de los máximos referentes de la LSF. En el caso de los videoclips de cumbia villera, estas categorías permiten el análisis de componentes tanto de índole “gramatical” (el estudio de la conjunción de sistemas que configuran el texto) cuanto de índole discursiva (la relación del texto con su contexto de situación (registro) y con su contexto de cultura (género) y, tal vez, una aproximación al sistema de ideas que sostiene la comunidad para la que este hecho artístico es relevante.

Esta investigación describe un fenómeno con la finalidad de analizarlo no sólo como un “objeto” en sí, sino entendiéndolo como fuente que permite comprender cómo perciben los participantes su contexto, su quehacer artístico y cómo, a través de la creación de productos multimodales, dialogan, a la vez, con sus públicos y con las representaciones y discursos que ubican esta práctica cultural en un lugar de pobreza simbólica. Intenta, en fin, comprenderlo como mediación, lo cual implica, en cierta forma, “construir” el fenómeno, comprendiéndolo en su realidad a través de una “captación holística, ya que los fenómenos no son la suma de sus partes, sino totalidades que poseen su propia lógica de estructuración” (Yuni y Urbano, 2003, p.11).

De acuerdo con su finalidad, esta investigación puede considerarse exploratoria en la medida en que ha seleccionado como unidades de observación objetos no estudiados previamente en su especificidad (videoclips oficiales de cumbia villera), por lo cual existía abundante literatura sobre el género musical y sus prácticas asociadas, pero no sobre este producto audiovisual. Sin embargo, supone también una finalidad descriptiva, en la medida en que fue necesaria -en la descripción de las unidades- la aplicación de categorías que dieran cuenta de las características morfológicas de cada ejemplo de texto multimodal.

En cuanto a las condiciones y el contexto de observación, esta investigación profundiza en la descripción del fenómeno “videoclip musical oficial de cumbia villera” tal como este se presenta en la realidad en su contexto natural: un producto audiovisual disponible para su reproducción o descarga en una plataforma digital.

Finalmente, en relación con la dimensión temporal de la observación, esta se realizó durante un lapso prolongado, en el que se fueron recolectando nuevas unidades de observación y en el que fue posible reconocer los cambios producidos en sus significados y en sus lógicas de realización.

II.1.7 Determinación de criterios de búsqueda y selección del corpus

Una primera dificultad en la búsqueda fue la cantidad de sitios Web, páginas, *blogs*, videos e imágenes creados por los propios grupos, cantantes y seguidores, a la par de noticias, artículos y ponencias que toman al género cumbia villera como tema u objeto de estudio. Esta profusión es producto de la adhesión de los admiradores del género y, a la par, de la curiosidad periodística, el interés académico y la censura de instituciones oficiales (COMFER).

La búsqueda de ejemplos se concentró en la plataforma YouTube, espacio donde -a partir de la masividad del acceso a diferentes dispositivos con conexión a Internet- los grupos y solistas realizan la mayor parte de su promoción. Existen otras plataformas gratuitas que han recogido la producción más exitosa del género (Deezer y Google Play Music) y Spotify (por suscripción), pero sólo contienen la banda musical.

Dicho espacio digital permite además observar diferentes formas de recepción entre el público consumidor (no tratadas aquí), que no se limitan a la mera escucha o descarga, sino que incluyen comentarios, fragmentación del video, reedición en función de gustos individuales, reedición paródica o burlesca, remixado o imitación en videos caseros.

Siendo Internet la fuente de mayor accesibilidad, se procedió del siguiente modo:

1. Búsqueda de sitios que consignaran *rankings* de canciones de cumbia villera (votos de usuarios sobre grupos y/o temas preferidos).
2. Confección de un listado de canciones más votadas (en orden decreciente)
3. Búsqueda y descarga de videoclips oficiales correspondientes a las canciones más votadas y confección de un listado de los videos más visitados.

Para su selección se siguió este procedimiento:

- En primer lugar, se incluyeron videoclips que contienen la categorización de “oficial” en la plataforma.
- Dado que dicha categorización la contienen escasos videoclips del género (porque para las propias discográficas era un medio secundario de promoción), fueron incluidos aquellos en los que aparece el grupo “actuando” para el videoclip, es decir, aquellos que no visualizan simplemente una performance clásica (la reproducción de una actuación en vivo o un registro de la ejecución del tema, casi pura denotación respecto del mensaje músico-verbal) sino que incluyen la representación de un mínimo relato o anécdota o escenificación, es

decir, el indicio de que existe la intención de ofrecer un “plus” a las audiencias. Por lo tanto, se descartó cualquier tipo de grabaciones de actuaciones en vivo, apariciones en programas de televisión y “réplicas” visuales referenciadas en la letra de la canción.⁵⁴

- Realizados los dos pasos anteriores, se decidió un eje diacrónico que incluyera ejemplos de los productos más antiguos hasta los más recientes y se descartaron aquellos por debajo de las cien mil reproducciones o con la sección de “Comentarios” para usuarios que no registraran entradas recientes, en el supuesto de que este déficit es producto de la disminución de la carga de “significatividad” percibida por los consumidores.

Para delimitar el corpus, se escogieron siete que cubren cinco grupos musicales y temas ubicados en los primeros lugares del listado (el video más reproducido):

⁵⁴ Difícilmente podría considerarse puramente denotativa una conjunción de sistemas semióticos. En el caso de la conjunción letra-música-imagen, el primer sistema (verbal) actúa como anclaje de la polisemia de los otros dos, ocultando, en cierto modo, la densidad semántica de la inevitable connotación. Cabe recordar además que el videoclip tiene una función publicitaria, por lo que su “retórica” músico-visual se funda en significantes connotativos que -mediante la asociación semántica- cargan los signos de múltiples sentidos. Como ejemplos de “réplica”, pueden verse *La jarra loca* (Flor de Piedra, 2011), recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PXacJ7yQzOw> y *Se te ve la tanga* (Damas Gratis, 2014), recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jKgCg4cAVcw>. Entre ambos suman más de veinte millones de reproducciones.

Tabla N° 1 Unidades del corpus

Título	Grupo	Año de estreno	Enlace
<i>Cumbia de los trapos</i>	Yerba Brava	1999	https://www.youtube.com/watch?v=MUUrW7xJSw4
<i>Sos botón</i>	Flor de piedra	1999	https://www.youtube.com/watch?v=4uV6lxQ3xF4
<i>La guitarra</i>	Pata de lana	2002	https://www.youtube.com/watch?v=PTM7T7m2SfE
<i>La comisaría</i>	Bajo palabra	2001	https://www.youtube.com/watch?v=ciF_DxT2iKk
<i>La motito de Carlitos</i>	Mala Fama	2010	https://www.youtube.com/watch?v=9YvwJkp_Pjs
<i>Yo uso visera</i>	Mala Fama	2017	https://www.youtube.com/watch?v=GptT62bnOdk
<i>Lola</i>	Mala Fama	2019	https://www.youtube.com/watch?v=AdnvpkGmh_M

Fuente: elaboración propia

Se conformó de este modo un corpus variado como para extraer algunas conclusiones: siete videoclips escogidos según criterios de pertinencia (se trata de videos oficiales), trascendencia (marcada en cantidad de reproducciones y contenido de los comentarios), variabilidad (incluyen narrativas humorísticas, hibridación con otros ritmos, caricatura y parodia) y tiempo (pertenecen a tres períodos de una extensión de veinte años).

Una vez elaborado el análisis morfológico de cada videoclip, se plantea una interpretación de los datos en conjunto.

Tal como se anticipó en el Capítulo I (*cfr.* pp.39-40), la definición de videoclip ha suscitado diversas conceptualizaciones, en tanto género, medio o formato. En lo sucesivo, se preferirá la denominación **género** para referirse sólo a la variedad musical y la denominación de **formato de texto multimodal** para los videoclips tomados como unidades de análisis. Así, el corpus seleccionado está compuesto por **textos multimodales en formato de videoclip**, que difunden un **género musical** específico (cumbia villera), a través de diferentes **medios**, en particular, uno, hipertextual e interactivo (Internet). Se lo considerará aquí entonces un **formato**, cuyas características distan de ser definidas e invariables y cuya misión principal es la comercialización y promoción de temas y artistas. En el caso específico de los videoclips que conforman el corpus, es necesario señalar que -con excepción de *Yo uso visera* (2017) y *Lola* (2019),

ambos realizados por Mala Fama-, ninguno fue producido con el fin de “promocionar” el tema, ya que su realización/ distribución tuvo lugar con posterioridad al suceso entre el público. Es decir, los textos pertenecientes al género poético-musical “canción” tuvieron un formato original convencional (para ejecución en vivo o en estudio de grabación) y sólo a partir de su éxito y vigencia se pensó en “transponerlos” a un nuevo formato (que implicó la transposición a una combinación de lenguajes) con el propósito de fidelizar audiencias, captar nuevas y mantener la circulación de la banda y sus temas.

En relación con las clasificaciones posibles del videoclip, el corpus seleccionado contiene textos mixtos, en los que alternan segmentos de dos tipos: unos, narran una anécdota mínima; otros, reproducen la interpretación. Es necesario recordar que, para gran parte del público, los temas fueron primero escuchados “en vivo” (generalmente en ocasión de “baile”), circunstancia que provoca una respuesta corporal visible en el entusiasmo y la efervescencia del público joven, que satisface de este modo la necesidad de contacto físico a la que invitan algunos géneros (por ejemplo, la práctica del “pogo” en los conciertos de rock o las simulaciones de intercambios eróticos en el reggae o la cumbia). Mediante la inclusión de segmentos performativos, el videoclip intenta recrear una vivencia cercana a esas experiencias corporales y atenuar así la distancia entre artista y público creada por la reproducción diferida en el tiempo y mediada por tecnologías digitales, además de reforzar en la memoria de la audiencia la dupla tema-banda.⁵⁵

Los videoclips oficiales exclusivamente performativos fueron excluidos del corpus debido a dos razones: a) la sencillez de la propuesta hace que la mayor carga de originalidad e innovación (el “plus” al que obliga su función pragmática) deba residir en los aspectos plásticos, estéticos, de edición y postproducción, cosa que no ocurre en los videoclips de cumbia villera (al menos en los más antiguos) y b) el mayor “valor agregado” de las producciones en este formato reside en los segmentos narrativos.

Como se verá en el análisis, todos los textos del corpus son mixtos y la articulación de los ejes narrativo-audiovisual-sincrónico presenta una combinación particular: existe armonía entre imagen y sonido porque los artistas son intérpretes y, a la vez, protagonistas del relato, pero la narración verbal (lírica) se desarrolla en contrapunto

⁵⁵ “ [...] lo que se pierde de la fisicidad y presencia del concierto se compensa con la adición de altas dosis de personalidad y una creciente intensidad representativa gracias a los códigos de connotación de la imagen (iluminación, planificación, edición), una más alta fragmentación visual y la preferencia por planos cortos (primeros planos y detalles). El cuerpo fragmentado y en detalle perpetuo, adornado con movimientos de seguimiento y zoom retoma el placer de la vivencia del concierto en directo para darle una nueva forma con técnicas de fruición escópica” (Sedeño, 2012, p.98)

con la narración visual-escénica, por cuanto esta última expande o contradice lo narrado en la primera.

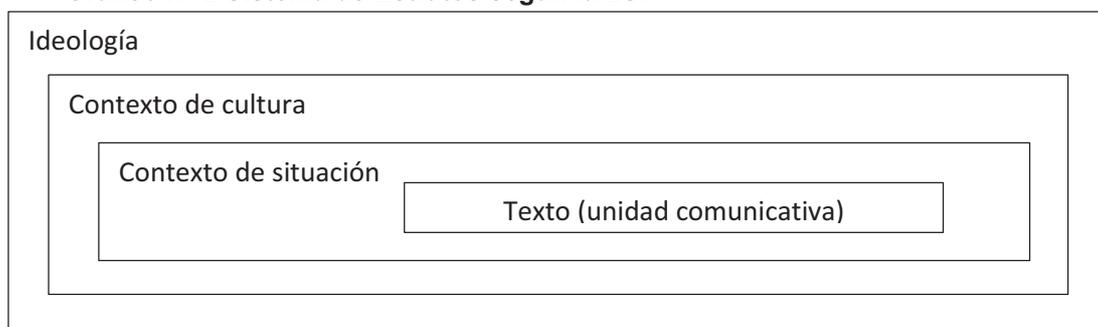
Parte 2

II.2.1 La Lingüística Sistémico Funcional

Esta teoría lingüística se distancia de otros modelos, denominados “formales” o “sintagmáticos”, que interpretan las lenguas como listas de estructuras, y propone examinar simultáneamente el sistema y sus funciones, pues la forma del lenguaje está determinada por las necesidades sociales que debe satisfacer (Gouveia, 2009).

Dado que la estructura del lenguaje está condicionada por las funciones que debe cumplir, los hablantes realizan una selección entre los significados de un sistema codificado formalmente y los actualizan al optar por algunos de ellos para producir sus textos, en un determinado contexto de situación. La relación entre lenguaje y contexto es de interacción probabilística: los textos realizan una cantidad finita y determinada de dimensiones contextuales y, a su vez, los textos permiten identificar y reconstruir dichas condiciones (Gil, 2001). Esta teoría concibe la lengua como un sistema de estratos sucesivos e inclusivos:

Gráfico N° 2 Sistema de Estratos según la LSF



Fuente: Elaboración propia basada en Gil (2001)

Cada estrato es un sistema en que se realizan funciones semánticas fundamentales, en las cuales se manifiesta la relación entre el uso social de la lengua y el sistema, puesto que en todas las sociedades,

“el lenguaje sirve para expresar contenidos, para dar cuenta de nuestra experiencia del mundo, sea el mundo real, exterior al sujeto, sea el de nuestra propia conciencia, el mundo interno; pero el lenguaje sirve también para mantener relaciones sociales, para desempeñar roles sociales, incluyendo los comunicativos” (Gouveia, 2009, p.15).

A estas funciones comunes a todo lenguaje, Halliday las denomina “metafunciones” y las designa, respectivamente, función ideativa o ideacional, función interpersonal y función textual⁵⁶.

La función ideativa está organizada en dos niveles o subfunciones: un nivel de experiencia, que recoge determinados datos del contacto con el mundo objetivo, y un nivel lógico que corresponde a la forma como el emisor estructura esa experiencia del mundo. En una posible analogía, el subnivel experiencial sería un registro “fotográfico” de la experiencia, mientras que el subnivel lógico permitiría una suerte de relato “fílmico” interpretativo de la misma (Gouveia, 2009). En los textos analizados, se observa cómo unos de los sistemas (enunciativo-narrativo) “registra” una experiencia (hecho) y la “interpreta” narrativamente (por ejemplo, a través de un distanciamiento irónico), narrativa sostenida por los otros sistemas (visual-escénico) que “expanden” la interpretación hacia nuevos sentidos.

La función interpersonal permite codificar las interacciones con los otros, los significados de las relaciones sociales, de las posiciones y actitudes de quienes intervienen en el intercambio comunicativo. Los textos analizados cumplen con esta metafunción a través de la construcción de un particular sistema enunciativo.

Por último, la función textual permite codificar de modo integral y coherente los significados de las funciones anteriores dándoles un desarrollo textual y una organización retórica.

El marco teórico-metodológico descrito postula al texto como unidad fundamental de análisis, por ser este la unidad de comunicación en cualquier evento discursivo. Breve o extenso, individual o colectivo, monomodal o multimodal, mediado o en presencia, el texto es una unidad de uso, esto es, una configuración de significados con propósito comunicativo, adecuada al contexto. Esta teoría permite explicar un texto, explicar los motivos posibles de sus elecciones discursivas y retóricas y ver cómo utiliza los lenguajes según las funciones que cumple en determinado contexto, de ahí que analizar detalladamente el contexto sea fundamental para comprender los usos.

Sin embargo, siguiendo a Gouveia (2009), son necesarias aquí dos aclaraciones. Por un lado, como fue dicho, todo sistema semiótico es un recurso para la producción de significados. Contiene un potencial semántico sobre el cual los usuarios seleccionan opciones de acuerdo con lo que desean comunicar en una situación particular. El texto

⁵⁶ La denominación de “metafunción” obedece a su carácter general y abstracto:

“[...] hay una extensa tradición que emplea la denominación “funciones del lenguaje” en contextos en los que “función” significa simplemente “propósito” o “modos de uso” del lenguaje, lo cual no tiene relevancia para el análisis del lenguaje en sí mismo. [...] Pero el análisis sistémico demuestra que la funcionalidad es **intrínseca** al lenguaje: es decir, la entera arquitectura del lenguaje está organizada sobre líneas funcionales. El lenguaje es lo que es debido a las funciones que desarrolló en la especie humana. El término “metafunción” fue adoptado aquí para sugerir que la función es un componente nuclear en la totalidad de la teoría” (Halliday y Mathiessen, 2014, p: 31) [Traducción propia]

es el resultado de esta selección y constituye así una “instanciación” del o los sistemas semióticos empleados (Gouveia, 2009). Por otra parte, el texto así definido puede ser estudiado desde dos perspectivas: como “espécimen” o como “artefacto” (Halliday y Mathiessen, 2014, p.3). En el primer caso -el texto como “espécimen” o “instanciación” del sistema-, constituye una “ventana” al mismo, un instrumento que permite describirlo y analizarlo. En la segunda perspectiva -como “artefacto”-, el texto constituye un objeto en sí mismo y su análisis pretende dar cuenta de cómo significa lo que significa y por qué (Halliday y Mathiessen, Op.cit.). Esta investigación asume la segunda perspectiva, ya que su objetivo no es aportar a una teoría de la descripción de sistemas semióticos combinados, sino establecer el texto como unidad modelo para el análisis y la descripción de un tipo en particular (video musical) y comprender cómo se realizan en él las funciones semánticas fundamentales (metafunciones). En este estudio, se busca conocer la construcción de significado en un discurso artístico a través del análisis de la organización funcional del mismo realizada por los sujetos en relación con un doble contexto: el contexto de situación y el contexto de cultura.

En síntesis, esta doble aproximación postulada por Halliday apunta a descifrar cómo los discursos significan lo que significan y, a la vez, por qué son efectivos en términos de sus objetivos (Gil, 2001).

II.2.1.1 Contexto de situación

La noción de contexto (situacional y cultural) es muy importante en la teoría de la LSF. Todo sistema semiótico se actualiza siempre en relación con un escenario, con personas, acciones y eventos concretos, desde los cuales los textos y discursos derivan su significado.⁵⁷ Es decir, en toda situación comunicativa, los participantes presuponen compartir un conocimiento que guía el uso del sistema semiótico elegido (o la combinación de ellos) y guía también la interpretación de su significado. La interacción comunicativa es exitosa cuando la información textual y la información contextual son procesadas adecuadamente por los participantes (Gouveia, 2009).

Halliday denomina a estos factores situacionales determinantes del texto con las categorías de **campo**, **tenor** y **modo** (Carrillo Guerrero, 2005).

⁵⁷ Este concepto fue formulado primeramente por Malinowski (1923) para describir cómo la variabilidad del lenguaje está determinada por elementos extralingüísticos: la lengua se usa dentro de una cultura y más concretamente dentro de determinada situación (Carrillo Guerrero, 2005). Halliday (1978) también postuló que para entender el significado de un texto o discurso es necesario entender la situación o contexto en el cual tiene lugar, ya que todo significado es procesado mediante su contextualización.

Campo es el tema o tipo de acción social que genera el texto e incluye el propósito o intención del sujeto que inicia la interacción. Los textos del corpus tienen una intención estética (entretener, brindar disfrute musical) y otra, pragmática (difundir temas y bandas). El campo abarca además el escenario donde el discurso tiene lugar, que puede ser inmediato (con participantes en presencia) o, como en este caso, mediado (diferido y distante en tiempo y lugar).

Tenor es la relación entre los participantes en la situación comunicativa y su tipo de interacción, el estatus y el rol de estos. La relación entre los participantes en los textos del corpus está construida a partir de dos elementos: a) los sistemas semióticos que configuran el texto y “construyen” discursivamente al enunciatario como un “par” (jóvenes que comparten experiencias y estilos comunicativos similares), y b) las interacciones efectivas que permite el diseño de la plataforma (aportar comentarios, marcar el ícono de *like*), que despliegan el vínculo artista-*fans*.

Modo es la manera en que el contenido es comunicado, esto es, el medio usado como canal de la comunicación, la elaboración retórica del texto, en fin, la forma en que el sistema semiótico elegido fue organizado para la comunicación.

Gouveia (2009) postula una correlación: cada categoría descriptiva del contexto realiza su correspondiente metafunción.

Cuadro N° 1 Correlación entre categorías del Registro y Metafunciones

Descripción	Variable contextual	Metafunción
Tema, asunto o naturaleza de la acción	Campo	Ideacional
Estructura de roles, relaciones de los participantes	Tenor	Interpersonal
Organización simbólica, canal y modo retórico	Modo	Textual

Fuente: Elaboración propia, adaptado de Gouveia, C. (2009), p.28

En toda situación comunicativa, su estructura en términos de **registro** (campo, tenor y modo) realiza una red de opciones de las correspondientes metafunciones (ideacional, interpersonal, textual) y determina así el potencial de significado propio de dicha situación. La relación registro/metafunciones (en la que campo y tenor son extratextuales) produce el texto, forma lingüística de la interacción social (Carrillo Guerrero, 2005).

II.2.1.2 Contexto de cultura

Dentro de este marco descriptivo, Eggins y Martin (1997) destacan la importancia del **propósito**, esto es, el objetivo social de la comunicación. Las diferentes acciones sociales, culturales y lingüísticas aprobadas en una comunidad implican formas propias de construir un texto (modo), determinados conjuntos de significados (campo) y relaciones interpersonales características (tenor).

Dada una finalidad definida para la comunicación, el registro realiza estas acciones relativamente estables a través del **género**.

Los géneros son modos diferentes de usar los sistemas de comunicación para realizar tareas culturalmente establecidas también diferentes. Cada tipo de género tiene una estructura característica, un propósito específico y ejerce una determinada acción social y retórica en el marco de un registro concreto (Carrillo Guerrero, 2005). Por ejemplo, el texto *La guita* (analizado en el corpus) tiene un doble propósito estético y pragmático, pertenece a un tipo de género artístico musical popular (cumbia) difundido a través de cierto formato (videoclip) y se actualiza en el discurso, como evento comunicativo musical, cada vez que un usuario visita el sitio. Pero, en este caso, lo relevante del género y de su discurso es el registro en que está enmarcado: el tema que trata, quiénes toman la palabra, a quiénes se dirigen, cuál es la valoración que hacen de la realidad que toman como referente, cuáles son sus estrategias retóricas, cómo es el contexto situacional en el cual se realiza. Este registro implica un modo particular de hacer el texto, en cuanto conjunto específico de significados y relaciones entre participantes.

Pero el registro no sólo actualiza el sistema (o la combinación de ellos) para producir el texto, sino que actualiza también el contexto de cultura (Carrillo Guerrero, 2005). En el tramo inicial del ejemplo mencionado, la banda interpreta su tema en la terraza de un edificio, con los gestos, coreografía y musicalidades típicas del género cumbia. Este marco contextual está orientado a producir un efecto comunicativo determinado sobre el potencial público (usuarios de Internet): darse a conocer como banda, captar el interés, contribuir a que lo que van a cantar guste a seguidores actuales y eventuales. De pronto, dentro de este marco, se actualiza un significado del contexto de cultura: en un efecto de sobreimpresión postproducido, “llueven” dólares sobre los músicos, imagen que pertenece, no a la creatividad individual del realizador, sino a un contexto cultural donde existe un conocimiento compartido que ha asimilado un significado contextual, en este caso, metafórico e irónico [la “lluvia” de dólares prometida a las mayorías por los sucesivos gobiernos neoliberales, cayendo sobre individuos “a la intemperie”].

En el ejemplo, se observa cómo el texto -reconocible como perteneciente a un género musical reconocido- está “penetrado” por otros géneros y discursos del contexto de cultura, como expresiones provenientes del discurso político o de los géneros periodísticos (como la placa roja de las “alertas” de noticias).

El género es -desde un punto de vista retórico- un discurso reconocido y reconocible por los participantes y, a la vez, -desde un punto de vista discursivo- un proceso dinámico de producción de textos. Esta doble cualidad hace del texto la materialización comunicativa de una acción social que puede tener múltiples propósitos (pragmáticos, estéticos, de crítica social y política).

Un texto del tipo “canción” es la dimensión lingüístico-poético-musical que adopta el consumo de música y su propósito principal es el goce estético, vinculando a músicos e intérpretes con sus públicos, en presencia o en forma diferida.

Ahora bien, Moris y Navarro (2011) señalan que dicha materialización implica la consecución de pasos intermedios, que tienen como resultado “una estructura esquemática compuesta de partes o instancias que la desarrollan y que persiguen objetivos específicos” (p.73). Cada parte está orientada al éxito de los objetivos sociales del intercambio. El texto resultante presenta así diferencias sistemáticas respecto de otros textos, diferencias que –en su recurrencia histórica- lo hacen previsible y reconocible (por los temas que aborda, por sus modos de enunciación, por sus configuraciones retóricas). Es decir, lo incluyen en un “género”.

¿Qué hace reconocible al género musical "cumbia" a pesar de la diversidad musical y cultural de todas sus variantes, sin duda moldeadas por los contextos sociales y económicos de los países donde arraigó? Mendivil (2019) afirma que

"la cumbia pone en entredicho el concepto de género musical, pues más allá de algunos elementos aislados -el ritmo, loailable- pocas coincidencias estructurales pueden ubicarse en las diversas cumbias que existen en América Latina. [...] la cumbia es la música de los sectores populares y de las masas trabajadoras por excelencia, y es obvio que ella ha dialogado principalmente con los gustos musicales de dichas clases" (p.10)

Hay en esta descripción algunos elementos importantes que podrían ser anticipados en el análisis de los textos seleccionados:

a) si el patrón rítmico es un componente estructural para el reconocimiento del género, se espera que deberá repetirse en todas las ocurrencias, porque su repertorio de significados sería esencial en la configuración del género. El ritmo se desplegará junto con otra característica sugerida por Mendivil, a saber:

b) si la cumbia es “por excelencia” la música de los sectores populares, podría alegarse que se trata de un discurso cuya función mediadora permitió -en medio de contextos de migraciones, desestructuración familiar, necesidades de adaptación a contextos urbanos desconocidos, exclusión y pobreza- expresar las alegrías, memorias y esperanzas de clases emergentes en toda América Latina.

Y como causa de ello, sería posible sostener que el *ethos* del género se funda en su estructura musical (más que en las líricas o componentes escénicos) y es “festivo”, celebratorio de la vida, porque acompaña prácticas asociadas al cuerpo, como los movimientos sensuales del baile evocativos de los intercambios eróticos, la elección de pareja (o la disputa por ella), el rito del alcohol y la extenuación física resultado de una actividad sustraída al trabajo⁵⁸.

Una cuestión interesante señalada por Mendivil (2019) es que el género ha sido “usado” como estrategia sonora vinculado a significaciones tanto libertarias-reivindicativas cuanto reproductivas de la hegemonía⁵⁹, lo cual significa que este género musical porta un potencial semántico que se mantiene coherente, a pesar de cambios en el registro. Es decir, los géneros se suman de distintas formas a las combinaciones de campo-tenor-modo, en función de los usos que se pretenden para el texto y el propósito comunicativo.⁶⁰ Así, el análisis de la articulación entre género y registro en la cumbia villera, el examen de lo que conservó e innovó en relación con su tradición poética y musical, permitirán explorar su probable función como activadora de memorias e imaginarios y como creadora de identidades sociales.

⁵⁸ En referencia a las características de la música y la danza negras (que podrían extenderse al baile de la cumbia), dice Martín Barbero (1991): “ [...] ese baile negro comportaba una doble obscenidad [...]. La primera era una obscenidad erótica: en él la sexualidad no sólo no es enmascarada, sino que es explicitada, exhibida y teatralizada [...]. Segunda obscenidad: la inserción de la danza en los ritmos del trabajo, el hecho de que esa danza les estaba permitiendo [a los esclavos] sobrevivir física y culturalmente. La danza aparecía ligada a esa negociación entre práctica religiosa y supervivencia cultural y, en ese sentido, la danza hablaba a la vez del sexo y del trabajo.”

⁵⁹ Señala Mendivil (2019) que A. Fujimori y M. Macri (presidentes neoliberales) eligieron la cumbia como parte de su estrategia para sus campañas políticas, mientras que grupos de jóvenes la emplearon como banda sonora en sus protestas antineoliberales en Lima y Santiago de Chile y menciona también su uso por el grupo La Papa Verde, migrantes latinos en Colonia, Alemania, cercanos al anarquismo.

⁶⁰ Este proceso (un género que se realiza en distintos registros) podría asimilarse a lo que P. Alabarces (2015) denomina “plebeyización” de la cultura, al destacar lo que sería un cambio en el tenor de la comunicación previa del género: “[...] a partir de los años 90 se produce una enorme apropiación, apropiación de segundo orden, en la que las clases medias y altas se ponen a bailar cumbia. La cumbia aparece para esos sectores como la músicaailable y la música divertida por excelencia, construyendo un desvío paternalista: usar la “música de los negros”. La cumbia estaba sobre marcada por su condición popular: entonces, cuando las clases medias y altas la adoptan como músicaailable, lo hacen producto de o como parte del proceso de la plebeyización neoconservadora que comienza en los 90.”

II.2.2 Multimodalidad

La idea de una multimodalidad constitutiva de las formas contemporáneas de representación (Cope y Kalantzis, 2009) parte de concebir la creación de significado a través de modos lingüísticos, visuales, auditivos, gestuales y espaciales -cada vez más integrados en los medios y prácticas culturales cotidianas- no como procesos de reproducción del mundo social, sino como un intento de transformarlo. Los sujetos, en sus intercambios comunicativos, no son simples replicadores de convenciones de representación. Si bien los recursos de creación de significado han sido modelados en la sociedad (y por lo tanto, son reconocidos y reconocibles), ellos son reelaborados y vuelven resignificados a formar parte de los intercambios comunicativos.

Por ello, los autores mencionados acuerdan con Kress y Van Leeuwen (2001) en la opción de abordar la producción de significado no desde un punto de vista formal (limitándose a describir la morfología de los textos), sino desde dimensiones más amplias: ¿a qué se refieren los significados? (dimensión representacional), ¿cómo logran efectividad comunicativa? (dimensión social), ¿cómo están organizados? (dimensión estructural), ¿cuáles son los intereses representados? (dimensión ideológica) (Cope y Kalantzis, 2009).

Uno de los aportes fundamentales de estos autores es la importancia que reconocen al papel de la subjetividad y la capacidad de agencia de los usuarios en este proceso. Todo texto, en tanto diseño producto de una selección consciente, es expresión de la identidad de un individuo y cruce de experiencias sociales y culturales. Todo acto comunicativo es “dirigido, intencional y selectivo” (p.177).

Desde esta perspectiva, los creadores de los videoclips del corpus han iniciado la producción de los textos multimodales a partir de un diseño disponible, que ya ha demostrado su efectividad comunicativa. En efecto, las canciones ya habían circulado como texto en la trama social de significados y habían cumplido exitosamente su propósito comunicativo en contextos presenciales (recitales, bailantas) o diferidos (escucha en radio o CD).

No obstante, el cambio a una situación comunicativa audiovisual (para la circulación del texto en una plataforma digital) obliga a un cambio de diseño, a una nueva combinación de recursos, códigos y convenciones, también disponibles en el contexto social y cultural del creador. Esta migración a una nueva situación comunicativa implica nuevos propósitos (ampliar el público potencial, lograr mejor difusión en medios alternativos), nuevos destinatarios (público que no consume cumbia villera pero puede sentirse interpelado por la reelaboración del texto original) y la exposición a transformaciones textuales (manipulación, doblaje, edición, remixado), que pueden ser

puestas en circulación, independientes de las intenciones de los creadores de los textos previos.

Por lo tanto, todo nuevo diseño es un momento de transformación que supone “creatividad, innovación, dinamismo y divergencia [...] una reapropiación creativa del mundo” (Cope y Kalantzis, 2009,p.177).

II.2.2.1 El modelo de estratos

El modelo de estratos formulado por Kress y van Leeuwen (2001) es un modelo socio semiótico, que tiene sus raíces en la LSF. Estos autores toman de Halliday (1978) la hipótesis de que la estructura del lenguaje está condicionada por las funciones que el lenguaje cumple. En consecuencia, todo significado en uso dentro del sistema es de naturaleza social y cultural y está determinado por el contexto de la comunicación. Un texto (cualquiera sea el código o la combinación de códigos empleados para su construcción) es una elección concreta en una situación determinada, elección que se realiza a partir de un sistema que, a su vez, permite multiplicidad de opciones.

En este punto, Kress & van Leeuwen (Op.cit.) centran su análisis no sobre la variedad de códigos que constituyen las múltiples opciones de construcción del texto, sino que subrayan la importancia de los recursos semióticos de los que dispone el emisor. El acceso a determinado discurso o serie de discursos es el primero de ellos.

Una vez que el emisor ha decidido la elección del discurso (o discursos), produce un acto comunicativo con un diseño específico, adecuado a la situación y determinado por el contexto. Es en el diseño del acto comunicativo donde pueden combinarse diferentes modos semióticos (como sucede en el texto multimodal).

Además del estrato discursivo, el modelo completo de Kress y Van Leeuwen incluye el contexto en que dicho discurso se materializa, su género y los participantes que tienen lugar tanto en su elaboración como en su percepción. Es decir, para determinar la significación social de un discurso, es necesario examinar todo el proceso comunicativo, desde su concepción hasta las condiciones materiales y técnicas de su distribución (Williamson, 2005)⁶¹.

⁶¹ Supuesto coincidente con los Estudios Culturales (Hall y Jefferson, 1975) y la Teoría de las Mediaciones (Martín Barbero, 1998) de que los fenómenos culturales deben ser estudiados en su ciclo completo: producción > mediación > recepción > distribución, pues se trata de procesos dinámicos y permanentes, cuyo estudio no puede ser fragmentado en sus componentes (emisión-mensaje-recepción) ni aislado de sus contextos culturales

La teoría comprende cuatro estratos, tal como se sintetiza en el siguiente cuadro:

Cuadro N° 2 Estratos analíticos de Kress & van Leeuwen (2001)

Estratos	Descripción
DISCURSO	Formas de conocimiento socialmente “situadas” (¿Quién, qué, dónde, cuándo, cómo? + evaluaciones, propósitos, legitimaciones)
DISEÑO	Conceptualización de la forma del producto semiótico Se diseña: 1. Una configuración de discursos 2. una determinada (inter)acción 3. una determinada combinación de modos
PRODUCCIÓN	Articulación material del diseño, sea como prototipo, sea como producto final
DISTRIBUCIÓN	“Recodificación” técnica del producto para fines de la grabación o difusión

Fuente: Williamson, R. (2005, p.1)

a. **Discurso:** “conocimientos socialmente contruidos sobre algún aspecto de la realidad” (Williamson, 2005, p.1). Se desarrollan en contextos sociales específicos y en formas convenientes para los intereses de los actores sociales en un determinado contexto. En este caso, aparece ante todo un discurso de propósito estético vinculado a un arte en particular (la música) y a un género musical determinado. Jóvenes artistas de sectores subalternos comunican su experiencia del mundo a un público que comparte con ellos ciertas características (edad, sector social, gustos musicales) y apuestan a ampliar la recepción de su arte creando un producto (el videoclip) que recurre a una combinación de recursos ampliada, respecto de prácticas sociales previas (recital en vivo, transmisión radial, grabación en CD). Pero, si tal como postula el modelo, los discursos son “saberes socialmente contruidos sobre algún aspecto de la realidad”, además de reconocer los discursos escogidos, sería posible incluir en este estrato los discursos “en ausencia”, es decir, los discursos con los que se dialoga (por ejemplo, el discurso de la censura estatal del género o el de la condena social de los artistas y sus públicos o el de la subestimación artística del género) y comprobar, en el análisis, si este diálogo se materializa en los estratos de diseño y producción. Es decir, si los “saberes socialmente contruidos” expresados en la cumbia villera dialogan con el discurso estatal o el mediático o el de la crítica y si dicho diálogo tiene una manifestación material en la configuración del texto.

b. **Diseño:** es la parte del proceso comunicativo en la que se definen los elementos que formarán parte del discurso (qué poéticas, qué estéticas, qué temáticas). El diseño trabaja sobre modos semióticos que pueden ser llevados a cabo a través de diferentes

materialidades. Cada sistema escogido para representar posee su propio potencial comunicativo.

“Los diseños son (usos de) recursos semióticos, en todos los modos semióticos y combinaciones de modos semióticos. Los diseños tienen la finalidad de realizar discursos en el contexto de una situación comunicativa determinada” (Williamson, 2005, p.2).

c. **Producción:** estrato donde se materializan en un producto concreto discursos y diseño. En este caso, la combinación de códigos discretos que confluyen en el producto final: letra, melodía, armonía, ritmo, instrumentación, puesta en escena, coreografía, gestualidad, etc.).

Es posible establecer una correspondencia entre los estratos de diseño y producción y las etapas de realización efectiva de un videoclip, en la que se observa que la estructura y configuración retórica finales del texto toman forma en las etapas de diseño y producción:

Cuadro N° 3 Correspondencia entre el Modelo de Estratos (Kress y van Leeuwen, 2001) y las etapas de realización de un videoclip

Modelo de estratos	Etapas de realización material
Discurso	
Diseño Etapa conceptual de la Producción	Preproducción (realización efectiva del discurso a través de: guion – guion técnico – plan de rodaje – estimación de recursos (tiempo, presupuesto, equipos, locaciones).
Producción Etapa expresiva del Diseño	Ejecución (rodaje y acopio de todos los materiales que incluirá el producto final (voz en off, banda sonora, fotos fijas, material de archivo, etc.) Postproducción (corte – edición – añadidos (fotografías, animaciones, efectos, transiciones, títulos, retoques de color, sonorización)
Distribución	Adaptación del producto a formatos optimizados para Internet (YouTube, página Web)

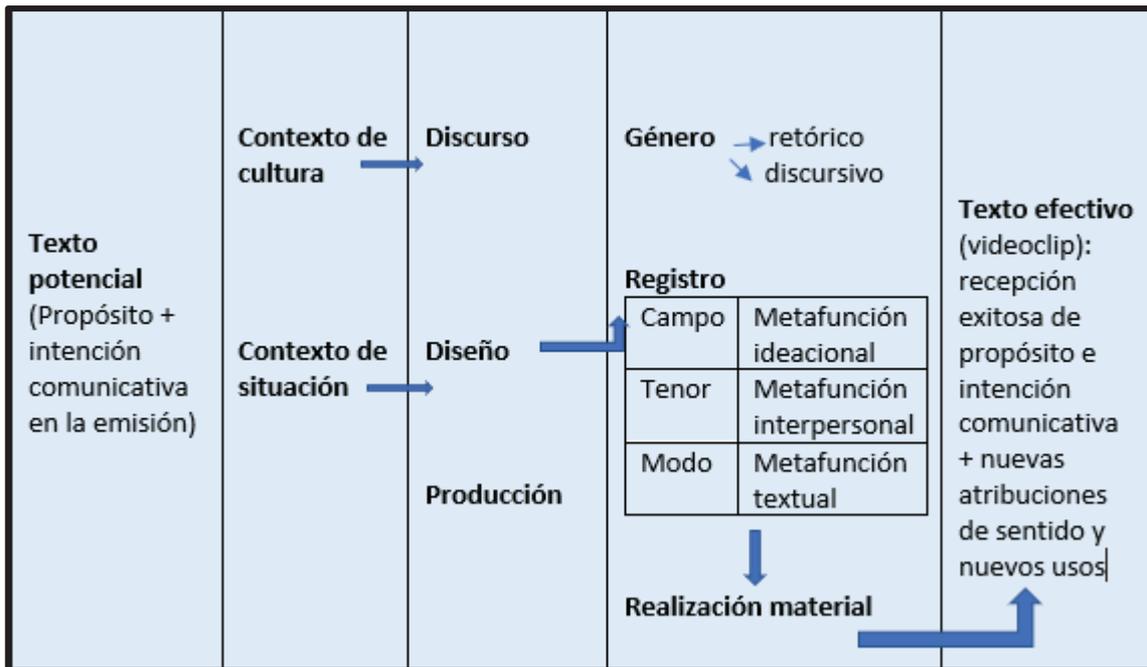
Fuente: elaboración propia

d. **Distribución:** este estrato facilita las funciones pragmáticas de preservación y difusión (Kress y van Leeuwen, 2001), en este caso la filmación y posterior conversión a formatos digitales para su distribución en plataformas. A pesar de que este último estrato podría parecer de naturaleza exclusivamente técnica, es decir, no aportando ningún tipo de significado (por lo tanto, no semiótico), cabría analizar su significado ideológico, puesto que brindar acceso gratuito al producto, permitir su uso y

manipulación irrestricta por parte de los usuarios y distribuirlo por medio de dispositivos-“signo” de modernidad, podrían considerarse parte del contexto ideológico.

Esta gráfica muestra la conexión entre ambas teorías (LSF y TM), sobre las cuales se sustentará el patrón de análisis:

Gráfico 3 Relaciones entre las teorías de la Lingüística Sistemática Funcional y la teoría de la Multimodalidad



Fuente: Elaboración propia

* Ambas teorías tienen al texto (en tanto unidad de uso) como punto de partida y de llegada, situando el propósito comunicativo, la intención de quien crea significado (texto potencial), como paso inicial de un proceso que culminará en la producción material de un texto concreto, que circulará en la trama social y discursiva de significados, donde podrá ser, a su vez, recreado y resignificado.

* El contexto de cultura es la esfera de circulación de los discursos vigentes en una sociedad, que podrán ser realizados a través de géneros aprobados en la comunidad y, donde, por ser reconocidos y reconocibles, cumplirán una determinada función.

* Pero, dicha función no sólo se cumple por pertenecer el texto a un determinado género, sino por presentar un diseño que asegura su efectividad comunicativa. Dicho diseño corresponde a la actualización del contexto de situación: entre quiénes se produce el acto comunicativo, sobre qué aspecto del mundo de la experiencia, cuáles son la estructura y organización retórica que aseguran su éxito, esto es, que los

destinatarios se sientan interpelados, que los receptores reaccionen al acto comunicativo (entendiéndolo o no, siendo influenciados emocional y cognitivamente, tomando posiciones o asumiendo actitudes respecto del mensaje).

* La estructura y organización retórica del texto, el análisis de la configuración de lenguajes puestos en juego, son la ventana a la comprensión del significado.

El análisis del corpus parte de la realización material del texto (producción), esto es, de la descripción de la conjunción de lenguajes que configuran el texto multimodal, que, a su vez, culminan en un diseño que permitirá exponer cómo se realizan las metafunciones en esa situación comunicativa concreta.

Capítulo III Análisis del corpus

III.1 Introducción

El marco teórico-metodológico elegido permite abordar los significados de los discursos vinculándolos con los modos semióticos presentes en una cultura en un momento dado, modos que son dinámicos y van combinándose y transformándose según las necesidades comunicativas de una sociedad. Como afirman Kress y van Leeuwen (2001), antes que determinar la composición y funcionamiento de códigos y reglas, resulta más productivo estudiar qué recursos están disponibles en cada cultura y en qué prácticas sociales los discursos cobran significado, es decir, en qué situaciones comunicativas concretas (siempre intervenidas por factores múltiples, como los valores e ideologías que la sociedad sustenta).

Si bien se propone en esta investigación un análisis de los textos (videoclips) que intenta ser exhaustivo en cuanto a los modos semióticos presentes en su diseño, es necesario recuperar su contexto y su función social para comprender su significado. El diseño, multimodal en este caso, es la vía de acceso a la comprensión del contexto social y cultural que dio origen a esta práctica social (el consumo de cumbia villera en determinado formato a través de plataformas digitales).

¿Cómo se conecta un sistema semiótico (o una combinación de ellos) con el contexto social en que es utilizado? Halliday (1978) responde: por medio de las metafunciones, pues en todas las sociedades los sistemas semióticos son usados para relacionarse con otros (Metafunción interpersonal), representar e interpretar la experiencia del mundo (externo e interno) (Metafunción ideacional) y construir textos significativos para los contextos en los que se emplean (Gouveia, 2009). El análisis de la última de ellas, la metafunción textual, se desarrolla aquí, no como mera descripción de unidades de un código, sino intentando relevar combinaciones de elementos del diseño a las que puede adjudicarse el valor de “signo”, por ejemplo, la inclusión de ciertas sonoridades, el empleo del lunfardo, la inclusión de elementos postproducidos o la elección de determinada narrativa. Se analiza, en cada unidad textual, las elecciones hechas desde el punto de vista formal para organizar un discurso significativo y coherente con la situación comunicativa. Es a partir de estas elecciones textuales que quedan construidas las dos metafunciones restantes -ideacional e interpersonal-.

III.2 Contexto de situación o Registro

Es necesario, al emplear esta categoría de metafunciones en el análisis de las unidades, hacer algunas observaciones en relación con las transformaciones operadas en los textos al cambiar su contexto de situación original. Se trata de textos “transpuestos”, es decir, que -respecto del texto fuente- han cambiado de soporte y de sistema de signos. Según Steimberg (1980), todo pasaje implica una resignificación de la obra transpuesta, determinada por factores materiales y semiológicos forzosos (en el caso del videoclip, la incorporación de los códigos del lenguaje visual) o contingentes (por ejemplo, la transposición está alejada del original en el tiempo y, por ello, modificada por representaciones o intereses de un nuevo contexto). A esto hay que agregar que la “relectura” del realizador puede explorar algún aspecto del texto fuente que no había entrado en la lectura social previa, lo que implica un plus de valor en tanto “significado” agregado.

Respecto del texto-base canción (sistema músico-verbal), se dan estos cambios en el registro por la transposición a otros soportes y otros lenguajes:

Cuadro N° 4 Cambios en el Registro debidos a diversas transposiciones

	Emisión en vivo	Emisión radial/CD	Emisión televisiva	Videoclip en plataforma digital
Campo	Escucha en presencia (recital, baile)	Escucha diferida	Escucha diferida o Participación en set de televisión	Escucha diferida (presencia “virtual”)
Tenor	Interacción en presencia (con otros asistentes y con la banda)	Interacción mediada por dispositivos	Interacción mediada por dispositivos o Interacción en presencia (en el <i>set</i>) con otros asistentes y con la banda, pero como parte de una puesta en escena	Interacción mediada por dispositivos
Modo	Sistema músico-verbal	Sistema músico-verbal	Sistema músico-visual + Puesta en escena a través de sistema músico-verbal-visual – escénico (multimodalidad)	Puesta en escena a través de sistema músico-verbal-visual-escénico (multimodalidad)

Fuente: Elaboración propia

En el caso del videoclip, el registro o contexto de situación está compuesto por una actividad o evento concreto (campo): la escucha musical + el visionado, evento que involucra, como participantes, a realizadores y audiencias (tenor), quienes se comunican a través de un texto multimodal (modo) distribuido a través de un dispositivo digital (medio), con un propósito de goce estético. Campo, tenor y propósito condicionan

las elecciones (lingüísticas, musicales, poéticas, visuales, escenográficas) plasmadas en el texto definitivo.

Si se supone, como instancia inicial, un texto fuente creado para ser tocado “en vivo”, en un recital o baile, al observar los cambios en los pasajes a diferentes lenguajes y soportes, es evidente que la aspiración de totalidad representativa de la multimodalidad no puede incluir las experiencias corporales presentes en la recepción original.

Sin embargo, el baile (como experiencia de aprendizaje erótico o como simple necesidad de contacto físico) asume una importancia fundamental en el contexto de las culturas juveniles. Los estudios antropológicos consideran al “cuerpo” una categoría interpretativa fundamental, en la medida en que es la que “mejor sintetiza los saberes, los sentires, los valores y la visibilidad de las culturas juveniles” (Cerbino, 2001, p.57)⁶²

La interacción con los integrantes de la banda musical también forma parte de esta experiencia: adopta distintas modalidades e implica una intensa comunicación con los artistas. En el caso de recitales multitudinarios, el comportamiento del público joven de cumbia tiene similitudes con el que se registra en los recitales de rock: la multitud baila al unísono, obedecen con el gesto las consignas identificatorias de la banda⁶³. La audiencia entona las canciones a la par de los intérpretes y, a menudo, estos dejan de cantar para que sólo se oiga la voz del público. También festeja con risas y aplausos comentarios ocurrentes del líder de la banda y dialoga con él u otros integrantes, si están cerca del escenario. La audiencia evidencia una alta compenetración con los temas y da muestras de una intensa vivencia emocional.

Esta investigación no profundizará en este aspecto particular del vínculo de los jóvenes con el baile. Sí analizará cómo - en el pasaje a la multimodalidad- el videoclip intenta recuperar parte de la experiencia corporal de dicha práctica y las vivencias de cercanía entre intérprete y público.

⁶² “Cruce de escritura (los movimientos y gestos), de inscripción (la práctica recurrente), de adscripción (el establecimiento del vínculo) y de descripción (la selección del partner), el baile juvenil, particularmente entre los sectores socioeconómicos bajos, representa tal vez la forma más alta de energía y expresión simbólica del cuerpo” (Cerbino, 2001, p.59).

⁶³ Por ejemplo, la consigna de Damas Gratis - “¡Las palmas de todos los negros, arriba!” – es acompañada con brazos en alto y agitando muchas veces remeras con logos de la banda.

III.3 Presentación del análisis

El corpus que se analiza a continuación consta de siete unidades [cfr. p.64]. Todas participan de la categoría de videoclip oficial, cumplen una función pragmática (la promoción publicitaria), pertenecen al mismo género musical (a pesar de que algunos textos combinan cumbia con *rap* o con murga en algunos segmentos) y fueron diseñados para su distribución en medios masivos, siendo la plataforma YouTube el espacio de mayor circulación.

El modelo presentado describirá no sólo la configuración de los sistemas semióticos empleados para comunicar y representar, sino que intentará también dar cuenta de los cambios semánticos ocasionados por la combinación de lenguajes, en relación con los modos y medios y en relación con una situación comunicativa situada social e históricamente.

El análisis de cada videoclip está organizado en tres partes:

a. Una ficha técnica que contiene: datación y clasificación del videoclip, junto con la gráfica de la portada del disco original, la letra de la canción y la definición de los vocablos y expresiones contenidos en ella pertenecientes al lunfardo o jergas juveniles

b. Una sinopsis argumental seguida de la caracterización sintética del ejemplo en función de las categorías teóricas que se describen en el Capítulo II
[Diseño: metafunción textual (estructura músico-visual + puesta en escena)
metafunción interpersonal
metafunción ideacional]

c. Un análisis en profundidad del ejemplo, dividido en dos partes:

c': análisis de la estructura músico – visual, acompañado de la correspondiente tabla que estudia los componentes de los sistemas semióticos intervinientes (morfología);

c'': análisis de la puesta en escena e interpretación de datos

En la parte **b**, se hará visible que la metafunción conceptual (el campo) se organiza alrededor de un eje semántico de carácter axiológico: hay un valor que atraviesa tanto el tema cuanto la experiencia supuestamente compartida con los receptores, representados en los personajes y en sus relaciones con el valor propuesto.

La metafunción interpersonal (el tenor) se despliega -en diferentes modalidades según el caso- a través del sistema enunciativo enunciador-destinatario, tanto al interior del texto (enunciador-destinatario ficcionales) cuanto en la relación enunciador-destinatario reales.

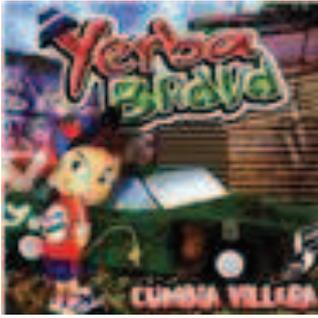
La metafunción textual (el modo) es la puerta a la comprensión global del texto y su circunstancia, por lo que presenta un análisis que intenta ser exhaustivo.

Cada caso se acompaña de una selección de imágenes que ejemplifican puntos visuales importantes del texto en relación con la puesta en escena, un breve comentario sobre la imagen de la cubierta del álbum correspondiente y un epílogo que intenta vincular las estructuras y estrategias discursivas analizadas con el horizonte ideológico comunicado, entendido como la relación entre la realidad y el conjunto de creencias, valores y visiones del mundo representados en el texto.

El comentario sobre las portadas de los CDs originales se incluye porque estas forman parte del propósito publicitario que más tarde terminó soportando el videoclip. Los artistas de la música tienen el estatus de “producto” para la industria discográfica y, por tanto son un “producto” de determinada “marca”. Todas las marcas comunican a sus públicos los atributos y valores de sus mercancías por medio de diferentes herramientas, con el fin de configurar una imagen duradera en su memoria. En la industria musical, la gráfica de las portadas de CDs son un componente importante en este propósito⁶⁴.

⁶⁴ Para un análisis semiótico de las gráficas de portada de CD, puede verse Collado, A. (2010)

III.4 Análisis de las unidades



Cumbia de los trapos: la pasión colectiva

- TÍTULO: Cumbia de los trapos
- BANDA: Yerba Brava*
- AÑO DE ESTRENO: 1999 AÑO DE INGRESO EN YOUTUBE: 2011
- DURACIÓN: 04:10'

- ALBUM: Cumbia Villera

- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer /Google music/ YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=MUUrW7xJSw4>

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip performativo/narrativo (primera etapa cumbia villera)

Letra

Viene el fin de semana, todo' a* la cancha vamos a ir. / Está todo preparado, el bombo y el trapo* para salir. //

Al equipo que tiene más aguante*, llevo dentro del corazón/ Saltando, cantando, prendidos a los trapos, / dejamos el alma en el tablón*.

Estríbillo:

Borracho, yo voy cantando. / Con mis amigos voy festejando un triunfo más. /

Loco, soy por mi trapo. / Te sigo a muerte* por donde vas, porque la vuelta* queremos dar...
queremos dar.

Vocabulario

Yerba Brava	La marihuana recibe también la denominación de "yerba". Se la califica de "brava" cuando proviene sólo de la picadura de la flor, sin mezcla con otros ingredientes que perjudiquen su efecto
Todo'	Supresión de la "s" final, uso propio de la oralidad vulgar
Trapo	Su denotación de "trozo de tela desechado" es invertido en el sentido metafórico con que se utiliza. "Trapo" es la bandera que identifica al club y a su hinchada, representando su pasión y fidelidad
(Tener) Aguante Seguir a muerte	Poner el cuerpo para soportar las adversidades. Ser fuerte anímica o espiritualmente; estar dispuesto a todo por una causa; ser rebelde frente a las normas establecidas socialmente.
Tablón	Denominación del sector popular de las tribunas de los estadios, que antiguamente estaban hechas con tabloncillos de madera
La vuelta	En los campeonatos de fútbol en Argentina, es costumbre que el equipo triunfador realice una vuelta alrededor del terreno de juego saludando a los hinchas, generalmente exhibiendo el trofeo conquistado. Muchos hinchas ingresan a la cancha y acompañan la vuelta.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

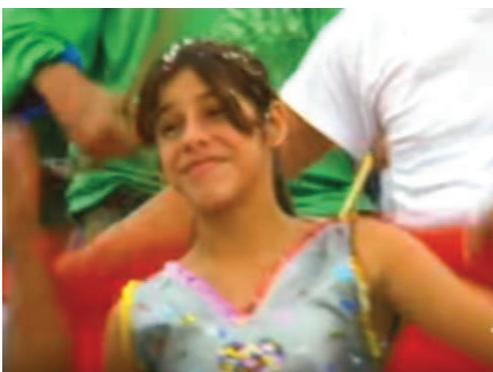


Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

I. Sinopsis

El videoclip alterna la actuación de la banda con el relato de una mínima anécdota: la preparación y reunión previas a la concurrencia a un partido de fútbol del equipo idolatrado. La voz principal del grupo (Juan Carlos Ponce, "Monito") es a la vez personaje del relato y voz enunciativa de un texto verbal que tiende a una función expresiva-lírica, mientras que el relato (función referencial) es llevado adelante en el sistema visual. Este último narra el júbilo y exaltación previos a la llegada a la cancha, el aliento que se brinda al equipo, la alegría en las tribunas compartidas sin distinción de género o edad o, incluso, fidelidad deportiva, ya que las imágenes muestran deliberadamente insignias y colores de diferentes equipos (aunque predominan los del Club Atlético Tigre).

II. Función conceptual

Eje semántico: fidelidad, "aguante" (resistencia en la adversidad)

Tema: expresión de una pasión colectiva vinculada al fútbol

Experiencia compartida: alentar al equipo favorito en toda circunstancia

Personajes: grupo musical (con la voz principal como protagonista/narrador) más la comunidad o pueblo (en el videoclip aparecen -en calidad de "hinchas"- jóvenes, adultos mayores, niños, varones, mujeres. Se insiste, hacia el final, en las imágenes de vecinos del barrio, para indicar además una pertenencia territorial vinculada al equipo admirado).

Relaciones: adhesión, sentimientos y objetivos compartidos

III. Función interpersonal

Enunciador: construido explícitamente en el texto verbal (a través de la primera persona plural) y visualmente, como uno más de los hinchas que asisten a la cancha, pero, a la vez, como “voz” autorizada a narrar y expresar el sentir colectivo (marcado visualmente en la alternancia de imágenes performativas y narrativas: Ponce cantante / Ponce hincha)

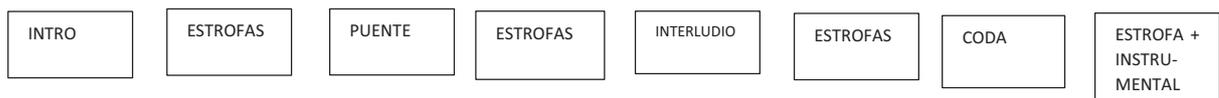
Enunciatario: no marcado gramaticalmente. Construye al destinatario como un par, es decir, otros hinchas que atraviesan las mismas experiencias de entusiasmo y alegría.

Modalidad: lírica – épica

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño músico-visual:

La canción está organizada en dos estrofas y un estribillo que se repiten íntegramente separados por un puente musical (estructura canónica del género). La métrica no es regular pero sigue básicamente el esquema de rima sólo en los versos pares. El registro lingüístico es familiar, no contiene expresiones vulgares ni ofensivas y su retórica es sencilla (hay dos sinécdoques: “tablón” por tribuna, “la vuelta” por victoria)



El patrón rítmico es el que identifica el género: binario, organizado en dos tiempos en compases de 2/4. Su notación musical es:



Se desarrolla en un tempo andante (cadencia ni lenta ni rápida), a todo lo largo de la interpretación (incluso en las partes a capella) sin variaciones ni matices dinámicos en el ritmo ni la instrumentación. Ocasionalmente, se deja lugar sólo a la percusión, para que se oiga el bombo característico de las canchas.

En la melodía, el tono dominante del compás (Fa Mayor) marca la palabra-idea central de cada verso: *cancha – trapo – dentro del corazón - dejamos el alma* – y es cantado con mayor intensidad tonal, reforzando musicalmente el campo semántico (cancha-trapo=corazón-alma)

En la introducción la línea melódica es llevada por un teclado eléctrico que logra sonidos sintetizados para las melodías de la introducción y el puente. La sección rítmica está formada por un bajo, guitarra eléctrica y muchos instrumentos de percusión, varios de ellos secuenciados. Sobre el final del tema se incluye el bombo murguero. Todos estos elementos pueden considerarse estructurales del género: el mayor potencial del reconocimiento es soportado por el sistema musical.

El propósito pragmático del videoclip se hace evidente en la profusión de tramos performativos (planos medios, primeros planos y planos detalle de cantante y músicos ejecutando sus instrumentos). El tema, estrenado en 1999, se convirtió en un éxito y la propia discográfica (Leader Music) produjo el videoclip con la intención de promocionar el álbum “Cumbia Villera”. Sin embargo, su ingreso a la plataforma YouTube data de doce años después y las decenas de millones de reproducciones dan cuenta de la continuidad de su fama, aunque la descarga exclusivamente sonora estaba disponible desde el comienzo (por la posibilidad de grabar emisiones de radio o por la piratería de que fue objeto el género, alentada incluso por sus propios intérpretes). Sería lícito suponer que la continua superación de reproducciones está relacionada con el “plus” que brinda la transformación del producto original (verbal-sonoro) en otro configurado a partir de nuevos sistemas semióticos (imagen en movimiento – puesta en escena significativa).

En efecto, la dupla original (texto verbal-texto musical) ofrece una versión “lírica” del tema: adeptos incondicionales de un equipo de fútbol expresan su pasión y entusiasmo por el inminente lance deportivo. Sin embargo, la configuración audiovisual logra expresar el tono “épico”, es decir, la narración de un episodio “heroico” (adjetivo con que comúnmente denomina la prensa especializada a las “gestas” de un deportista o equipo), presente en el sentimiento de los hinchas. El sema “heroicidad” se manifiesta visualmente, por ejemplo, en los primeros planos de bombos y redoblantes, los paneos en contrapicado sobre los hinchas que se dirigen al partido, las escenas en blanco y negro (algunas ralentizadas) de triunfos del pasado y de sus protagonistas (claramente identificables aparecen Martín Palermo y Carlos Bianchi⁶⁵). La propia banda abandona

⁶⁵ M. Palermo (jugador) y C. Bianchi (DT) fueron protagonistas de una larga serie de triunfos para el Club Boca Juniors.

su rol de “voz narradora” del sentir popular para mezclarse con los hinchas, mientras la cámara panea sobre las tribunas en un movimiento semicircular (como intentando registrar la totalidad del mundo encerrado en ese evento). El clímax del tono épico se da en el cierre (sólo acompañado por percusión), cuando la multitud de las tribunas avanza hacia la cámara fija portando las banderas: tipo de toma presente en todo relato vinculado a gestas o acciones heroicas populares desde los inicios del cine.⁶⁶ Toma en total correspondencia con el título de la canción: el sentido despreciativo de la palabra “trapo” es invertido en su valoración y se lo vincula así a lo “sagrado-épico”, presente en el sentir popular.

Los segmentos no narrativos cumplen dos funciones: a) una función pragmática (promocionar el álbum), los que corresponden al cantante y a los músicos ejecutando y b) una función aparentemente fática (establecer contacto con su público), pero que, en el devenir del relato, muestran la pertenencia de la banda a un determinado territorio y la identificación con sus habitantes, elemento necesario para justificar su rol de representante de la “voz” colectiva. Esta segunda función está presente en las diferentes imágenes de vecinos saludando a la cámara o siendo filmados junto a Ponce. Cumplen una función puramente fática (captar la atención) las sucesiones vertiginosas de planos superpuestos que marcan el ingreso al estribillo y al cierre.

En cuanto a la relación músico-visual, el video presenta una introducción y un preludio, ambos instrumentales. La primera cumple la función pragmática de presentar la banda y el tema para su promoción. El segundo inicia el relato. Este segmento musical presenta:

- los personajes (jóvenes, incluidos los integrantes de la banda, grupos de hinchas),
- el espacio inicial del recorrido (el barrio, sus casas, sus calles, el camión abierto que transportará a los hinchas) y
- los elementos de la cultura “fútbolera” (bombos, redoblantes, banderas, camisetas, la propia cumbia podría leerse como una “canción de cancha”)

La primera estrofa y la transición musical ubican al espectador en la tribuna, no mostrando el espacio físico, sino la forma en que este está construido por la presencia humana (los cuerpos): no se muestran gradas de un estadio; se muestran los hinchas

⁶⁶ La marcha de una multitud con banderas o brazos en alto hacia cámara (de frente o en ángulo de 45°) es un tipo de toma convencional para manifestar “acción colectiva”, “rebelión”, “activismo”, empleada en el cine ficcional, documental y en televisión desde los inicios de la cinematografía (uno de los primeros ejemplos se encuentra en escenas de “La huelga”, de S. Eisenstein (1925))

en levas contrapicados alentado al equipo (la “tribuna”, también denominada la “popular”, es un espacio social además de un sector espacial concreto).

El estribillo incluye la oposición pasado/presente marcada en el contraste color/blanco y negro: se alienta al equipo en el presente con la ilusión de revivir glorias pasadas, marcadas en la ralentización de las imágenes de goles y jugadas y de tribunas repletas.

IV. 2 Puesta en escena

Debido a los altos costos de la producción audiovisual y a la condición marginal del género en los medios de difusión, los primeros videoclips fueron filmados con el mínimo de insumos, lo cual atentó también contra la calidad del producto al ser digitalizado para su difusión en Internet.

En este caso, toda la filmación fue realizada en exteriores con luz de día, lo cual da un marco temporal coherente con la anécdota narrada: se trata de una tarde de domingo, día de partido, cuando los hinchas se preparan para asistir al evento.

A pesar de su simplicidad, el video clip logra configurar dos espacios significantes en paralelo, a partir del trabajo sobre los encuadres y la duración de los planos: un espacio físico, un territorio “humano” (imagen 2), detalladamente descrito en las imágenes con planos menos breves. Los segmentos instrumentales sirven de fondo al retrato de diferentes personajes del barrio: amigos, muchachas, niños que saludan, familias reunidas en un balcón. Espacio de cierta quietud y clima de armonía y tranquilidad dominguera. El otro espacio, el espacio de “lucha” o actividad, está construido por la disposición de los cuerpos en la escena: hinchas en el camión, hinchas en la tribuna, saltando, tocando el bombo, en el presente de las escenas en color, o bien, saltando y dando “la vuelta” en las escenas del pasado (blanco y negro) (imágenes 3, 4 y 5). Espacio de gran movilidad y dinamismo al que se acoplan los tramos que muestran a la banda tocando, con la cámara a menudo moviéndose al ritmo de la música.

Sin embargo, hay un tercer espacio, un intersticio. La banda ha mostrado, en el devenir narrado, tanto su pertenencia barrial cuanto su identificación con la pasión colectiva. Pero, en la reiteración de la primera estrofa, la escena ubica al espectador en un campo (quizás el “potrero” del barrio, el campito donde niños y jóvenes desarrollan tempranamente su pasión por el juego). Allí, la banda, sin abandonar sus filiaciones expresadas (imagen 7), se sube a un auto desvencijado pintado con los colores y el logo que la identifica (imagen 8) y parten, tal vez hacia la cancha, como expresa la letra coincidente o, tal vez, con otro destino: ser ellos también ídolos y “héroes”, no del

deporte, sino de la música. Son habitantes del barrio, comparten sus logros y penurias; son también “hinchas”, comparten la pasión que congrega a ese colectivo alrededor de un equipo. Pero son además protagonistas de un lugar propio, conseguido a través de un arte diferente (ni el trabajo convencional, ni el éxito deportivo) que habla precisamente de su identidad y sus fidelidades. El inicio de ese viaje será dificultoso: el auto es antiguo, está desvencijado, pero todavía “funciona”, es capaz de “ponerse en marcha”. Un detalle interesante de la puesta es el auto: un vehículo de fabricación nacional de la década de los '70, un Ford Fairlane⁶⁷, entonces emblema de pujanza en la industria nacional. Aunque el auto estropeado y el cartón de vino con que Ponce brinda al inicio de la estrofa pueden leerse como deliberados signos identificatorios de los sectores sociales representados en el relato audiovisual⁶⁸ (imagen 6), es inevitable -al analizar en profundidad el contexto de cultura- no asociar la imagen del auto de industria nacional estropeado, en el que “no entran” todos (la imagen 9 muestra a tres de los músicos viajando sobre el baúl), con la crisis que se desencadenaría dos años después del estreno de la canción.

Epílogo

En el paisaje de creencias y valores presentes en el texto, destacan tres ejes:

* El “**aguante**”: explícitamente mencionado en los versos, es concebido como coraje físico y moral para resistir y desafiar toda imposición y adversidad. “Seguir a muerte” una idea, un equipo, una banda es un valor fundamental en la axiología de los jóvenes, compartido en su consideración por participantes de otras prácticas musicales y deportivas. P. Alabarces (2015) ha definido el “aguante” como “un sistema moral radicalmente polar y, al mismo tiempo, cerradamente masculino”.

[...] el aguante pone en acción un lenguaje y un sistema de metáforas que ya no es sólo futbolístico sino que se ha transformado en un núcleo duro de las culturas populares

⁶⁷ El Ford Fairlane fue un automóvil lujoso, de gran porte, fabricado en Argentina entre 1968 y 1982, por la compañía Ford Motors. La producción se detuvo porque las políticas de comercio exterior impuestas por la dictadura (1976-1983) inundaron el mercado de vehículos importados y dañaron gravemente la trama laboral y productiva del país.

⁶⁸ Un vehículo propio es una muy valiosa posesión en las clases empobrecidas, a menudo vinculada al ocio, ya que brinda la posibilidad de desplazarse libremente sin sufrir las constantes penurias del transporte público. La imposibilidad material de renovarlo periódicamente también es característica de estos sectores./ La ingesta de alcohol en exceso es elemento inseparable de la “fiesta”, particularmente entre la juventud de todo sector social, aunque son las clases bajas las que reciben la estigmatización por su consumo.

argentinas, es decir, un lenguaje que organiza una manera de percibir el mundo. [...] Este sistema de metáforas se expande del mundo del fútbol e inunda los mundos del rock, de la cumbia o, en general, el mundo de la sociabilidad juvenil. Se trata de una inscripción de sentido sobre el uso popular de cuerpos masculinos, en tanto su expresión soporta significados asociados al honor, la dignidad y cierto estoicismo que tiene que ver con un *ethos* popular (Alabarces, 2015, p.13)

En el videoclip, cuyo sistema visual agrega potencial semántico al sistema poético-discursivo, se prefirió disminuir el énfasis en un mundo exclusivamente masculino, de agresión o descalificación hacia el rival, para incluir otros actores más coherentes con el significado de “evento festivo” que se quiere dar al deporte, asociándolo al *ethos* del género musical. Las imágenes incluyen varios planos de niños, muchachas y familias para destacar el carácter de “celebración” (popular-familiar).

* La **idealización** de una posible concordia entre relaciones antagónicas: todo el relato es recorrido por la representación casi utópica de la coincidencia festiva y armoniosa de fanáticos de equipos diferentes, que contrasta con la relación real de rivalidad y hasta enemistad que existe entre las hinchadas, expresada frecuentemente en acciones violentas. De hecho, entre las condiciones de producción del texto poético deben considerarse las canciones “de cancha”, a menudo caracterizadas por la metaforización de la derrota o la victoria a través de la figura de la penetración anal o el sexo oral (Alabarces, 2008). En este caso, el campo semántico ha sido invertido: no se denuesta al rival desde lo “bajo” (corporal), sino que se enaltece al propio equipo desde lo “alto” espiritual (aguante – corazón – alma)

* El “**pueblo unido**” (imagen 10): el segmento final con la multitud avanzando hacia cámara remite también a un imaginario de anhelo por movilizaciones populares con un objetivo común más allá de adhesiones futboleras, visible en las banderas argentinas que van apareciendo entre las deportistas a lo largo del relato y componente de la

memoria colectiva vinculado a la larga tradición de masivas movilizaciones populares en Argentina de 1945 en adelante.



La gráfica cumple con tres objetivos propios de su propósito publicitario:

-Atraer la atención: sobre el nombre de la banda (más que sobre el álbum) a través de letras que simulan relieve en combinación de colores complementarios (contraste intenso)

-Asegurar la pregnancia en la memoria: incluyendo elementos identificatorios de la banda (el auto, los colores del C.A.Tigre en la ropa del personaje, el gorro característico del cantante "colgado" sobre la letra Y)

-Significar el mensaje: figura (caricatura de niño travieso) sobre fondo (de dibujo + fotomontaje). La acción y el gesto de la figura están vinculados al *ethos* festivo y transgresor del género. El fondo (casillas con paredes de chapa, a la derecha) refuerza icónicamente el nombre del álbum y ubica al género vinculándolo a un sector social particular.

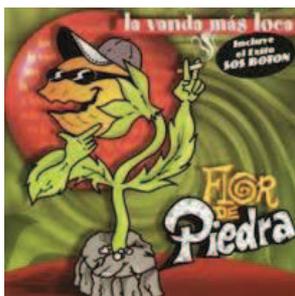
Descripción morfológica

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético - espaciales	Gestuales	Elemt. Post.
Introducción (0.10') N.º de planos: 16 Promedio duración de plano: 0.06'	Varios hinchas de fútbol que portan banderas y bombos van a buscar a quien aparecerá luego como la voz principal del grupo	Pragmática publicitaria: anuncia el producto	Voz en off: -Esta es la "Cumbia de los trapos" (Presentación convencional de tema y banda)	Primeros planos de bombos y de la voz del grupo (Juan Carlos Ponce, "Monito")	Reiteración de tres notas (teclado) en tono agudo a modo de "llamada" o "alerta"	Gran dinamismo en los movimientos de los personajes acompañados de movimiento de cámara		Apertura animada en rombo sobre hinchas envuelto en la bandera del club Tigre
Preludio musical (0.25') N.º de planos: 8 Promedio duración de plano: 0.03'	Desde distintos puntos del barrio, van llegando hinchas que se concentran en un camión abierto que los llevará a la cancha. Los músicos ejecutan sus instrumentos	Performativa-narrativa: alterna la promoción de la banda con el inicio de la anécdota que se relatará		Breves paneos sobre hinchas que se preparan para asistir a la cancha. Planos medios de hinchas avanzando a cámara o subiendo al camión. Aquella se detiene en plano entero de vecino que saluda	Línea melódica llevada por teclado eléctrico. Logra sonidos sintetizados. Notas más agudas. Armonía descendente	Movimiento adentro (interior del barrio) hacia afuera (cancha de fútbol)	Un vecino saluda mate en mano, gesto de amistad-hospitalidad característico	Apertura animada en rombo sobre manos ejecutando el teclado y sobre camión con hinchas
1ra estrofa (0.26') N.º de planos: 8 Promedio duración de plano: 0.03'	Los hinchas se dirigen a la cancha festejando a sus equipos con bombos, redoblantes y banderas. Los músicos ejecutan sus instrumentos.	Performativa-narrativa: alterna la promoción de la banda con el relato de la anécdota: la fiesta futbolera	Viene el fin de semana, todo' a la cancha vamos a ir. / Está todo preparado, el bombo y el trapo para salir. // Al equipo que tiene más aguante, llevo dentro del corazón/ Saltando, cantando, prendidos a los trapos, dejamos el alma en el tablón.	Paneos en contrapicado sobre hinchas que festejan. Planos medios del cantante + planos detalle de manos ejecutando instrumentos	Secuencia melódica. Intervención breve de acordeón. Fin con descenso tonal que genera incertidumbre.	La angulación de cámara sugiere "elevación" (alegría, entusiasmo, expectativa por la fiesta incipiente), aunque el descenso tonal del final incorpora un elemento en contrapunto semántico	Salto, aplausos, baile, brazos en alto (escenas de gran dinamismo en los movimientos de los personajes)	

<p>Transición (0.10') N.º de planos: 12 Promedio duración de plano: 0.008'</p>	<p>Ya en la cancha, los hinchas alientan a sus equipos. Hay jóvenes y niños de ambos géneros bailando en clima de fiesta</p>	<p>Performativa-narrativa (no agrega nuevos elementos)</p>		<p>Planos medios y primeros planos de diferentes hinchas en la tribuna.</p> <p>Sucesión vertiginosa de planos para marcar pase a estribillo (función fática)</p>	<p>Melodía en solo de teclado. En el final prolonga una nota (en escala menor) similar a un lamento (se asemeja a un instrumento de viento)</p>			
<p>Estribillo (0.26') N.º de planos: 13 Promedio duración de plano: 0.02'</p>	<p>Alternancia de imágenes de la banda con fragmentos de filmaciones de partidos de fútbol / Plano de bandera de fútbol flameando pasa por corte a bandera que identifica a la banda</p>	<p>Performativa-narrativa (la narración se traslada al pasado de triunfos futbolísticos)</p>	<p>Borracho, yo voy cantando. Con mis amigos voy festejando un triunfo más. Loco, soy por mi trapo. Te sigo a muerte por donde vas, porque la vuelta queremos dar... queremos dar.</p>	<p>Planos medios del grupo cantando sin instrumentos (en su rol de hinchas). Blanco y negro para escenas del pasado</p>	<p>Mayor volumen en la voz del cantante. Por momentos, aparece duplicada a modo de coro. Final que resuelve en tono menor generando suspenso</p>	<p>Cruce entre relato y performance para marcar "pertenencia" (al barrio, a sus afiliaciones): la banda toca dentro de la cancha</p>	<p>Gesto característico: alzar como en un brindis un envase de vino en cartón</p>	<p>Superposición de plano medio en círculo con imagen del cantante sobre fondo de escena blanco y negro homologa al cantante con los héroes deportivos</p>
<p>Puente musical (0.40') N.º de planos: 33 Promedio duración de plano: 0.012'</p>	<p>Alternancia de imágenes de ejecución de instrumentos que componen la banda y de vecinos del barrio (algunos saludan a cámara)</p>	<p>Performativa – descriptiva (publicita el grupo y describe su pertenencia social y territorial)</p>	<p>Voz en off: -Este es el grupo "Yerba Brava"</p>	<p>Paneos en planos medios sobre hinchas. Primeros planos sobre bombos y redoblantes. Diferentes planos de vecinos saludando o mirando a cámara</p>	<p>El ritmo aparece como "figura" sobre fondo de acompañamiento de guitarra eléctrica. Al final se incorpora el teclado para resaltar el nombre de la banda</p>	<p>Circularidad: la cámara simula recorrer la circunferencia de la cancha (cancha= mundo al que se pertenece)</p>	<p>Distintos gestos de saludo (Saludo mate en mano del mismo vecino de la intro)</p>	

<p>Bis 1ra estrofa (0.24') N.º de planos: 20 Promedio duración de plano: 0.012'</p>	<p>Reitera alternancias: imágenes de grupo / hinchas / partidos de fútbol pasados / imágenes de las tribunas de la cancha La banda sube a un auto desvencijado (Ford Fairlane) pintado con colores y logo del grupo</p>	<p>Performativa-narrativa (reitera el recuerdo de triunfos pasados y la fiesta presente)</p>	<p>Viene el fin de semana, todo' a la cancha vamos a ir. / Está todo preparado, el bombo y el trapo para salir. // Al equipo que tiene más aguante, llevo dentro del corazón/ Saltando, cantando, prendidos a los trapos, dejamos el alma en el tablón.</p>	<p>Planos generales del grupo yendo en auto a la cancha y de hinchas agitando una bandera con el logo del grupo</p>	<p>Cambio de timbre en la voz : mayor nitidez</p>	<p>Adentro (barrio) hacia afuera (cancha) en la escena del auto. Vertiginoso hacia adentro en el <i>zoom in</i> sobre la hinchada (efecto de "sumergirse" en esa multitud)</p>		<p>Superposición de plano medio en círculo con imagen del cantante sobre fondo de escena blanco y negro. Aceleración de velocidad de la imagen mientras el grupo sube al auto. Zoom in veloz sobre tribuna</p>
<p>transición (0.10') N.º de planos: 4 Promedio duración de plano: 0.025'</p>	<p>La banda continúa tocando</p>	<p>Performativa</p>	<p>Tomas del festejo en cámara lenta</p>	<p>Primeros planos de manos ejecutando instrumentos</p>	<p>Melodía en solo de teclado. En el final prolonga una nota (en escala menor) similar a un lamento (se asemeja a un instrumento de viento)</p>	<p>Circularidad: la cámara panea en plano medios sobre la banda tal como panea sobre la tribuna</p>		
<p>Estribillo (0.22') N.º de planos: 19 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>La banda canta sin instrumentos en actitud de hinchas. Alternancia con imágenes de partidos pasados y equipos dando la vuelta olímpica</p>	<p>Performativa-narrativa enfática (el relato destaca la identificación de la banda con las hinchadas)</p>	<p>Borracho, yo voy cantando. Con mis amigos voy festejando un triunfo más. Loco, soy por mi trapo. Te sigo a muerte por donde vas, porque la vuelta queremos dar... queremos dar.</p>	<p>Imagen superpuesta: banda festejando sobre cantante. Reitera conjunción elementos ya presentados. Por momentos el movimiento de cámara acompaña el ritmo</p>	<p>Mayor volumen en la voz del cantante. Por momentos, aparece duplicada a modo de coro. Final que resuelve en tono menor generando suspenso</p>			<p>Reitera efectos: superposición de la imagen del cantante, cámara lenta para escena de gol.</p>

<p>Bis estribillo (0.28') N.º de planos: 18 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>La banda canta sin instrumentos en actitud similar a la de los hinchas. Alternancia con imágenes de partidos pasados y equipos dando la vuelta olímpica</p>	<p>Performativa-narrativa enfática (el relato destaca la identificación de la banda con las hinchadas)</p>	<p>Borracho, yo voy cantando. Con mis amigos voy festejando un triunfo más. Loco, soy por mi trapo. Te sigo a muerte por donde vas, porque la vuelta queremos dar... queremos dar.</p>	<p>Paneos en planos medios sobre hinchas. Primeros planos sobre bombos y redoblantes.</p>	<p>Durante los dos primeros versos cesa la música y sólo hay acompañamiento de redoblantes (énfasis en el clima épico)</p>			
<p>Cierre (0.28') N.º de planos: 1</p>	<p>Hinchas bajan de la tribuna y avanzan a cámara portando banderas (entre ellas, la que identifica a la banda musical).</p>	<p>Narrativo (tono épico). Enfatiza los emblemas de pertenencia: banderas de fútbol, banderas de grupo musical</p>		<p>Cámara fija enfoca la tribuna desde la que bajan hinchas festejando. El acercamiento de las figuras provoca un leve desenfoco El video se cierra sobre imagen de gradas vacías.</p>	<p>Cambio en la textura. Nueva armonía. Ayuda al tono épico de la imagen</p>	<p>Inclusión de instrumentos de murga (bombo murguera principalmente)</p>	<p>Pasos coreográficos de murga</p>	<p>Aceleración de imagen en los segundos finales.</p>



Sos botón: lealtad y control social

- TÍTULO: Sos botón
- BANDA: Flor de piedra*
- AÑO: 1999
- DURACIÓN: 04:16'

- ALBUM: La Vanda más loca

- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer /Google music/ YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=4uV6lxQ3xF4>

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip performativo/narrativo de cumbia villera primera etapa.

Letra:

No lo puedo creer / vos ya no sos el vago, ya no sos el atorrante* / al que los pibes lo llamaban el picante* / ahora te llaman botón*

ya no estás, con tus amigos / y en la esquina te la dabas / de polenta*, de malevo y de matón / y solo eras un botón, y solo eras un botón

vos sos un botón / nunca vi un policía tan amargo* como vos

cuando ibas a la cancha /parabas* con la hinchada y tomabas vino blanco / y ahora patrullas la ciudad /si vas a la cancha vas en celular / y a tus amigos andás arresando / sos el policía del comando

Vocabulario:

Flor de piedra	Se denomina "piedra" o "ladrillo" al cannabis prensado en forma de un adoquín pequeño. Es la forma más común de consumo en los sectores empobrecidos.
Atorrante	Sinvergüenza, holgazán, perezoso, que no trabaja
Picante	Divertido, fanfarrón
Botón	Policía (lunfardismo)
Dar(se) de	Aparentar, ostentar ser algo que no se es
Amargo	Aguafiestas, que no contribuye a la diversión o bienestar del grupo
Parar	Permanecer en compañía de un grupo



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

I. Sinopsis:

Se trata de un video clip que alterna la actuación de la banda (performance) con escenas que narran la historia de un muchacho de barrio, antiguo compinche de reuniones y andanzas, que ahora pertenece al cuerpo policial, antagonista principal de la juventud de sectores populares en el imaginario colectivo. El nombre de la banda (que alude al consumo de una sustancia prohibida) ubica a la voz enunciativa -que se arroga la representación del sentir del grupo- como antagonista del personaje al que acusará de deslealtad.

II. Función conceptual

Eje semántico: lealtad

Tema: asimilación a un sistema social injusto / traición a los valores sostenidos por el grupo

Experiencia compartida: “traición” de un amigo

Personajes: grupo de amigos vs “traidor”

Relaciones: antagonismo

III. Función interpersonal

Enunciador: enuncia desde el lugar de la reivindicación del lugar y grupo de origen y desde la fidelidad a los mismos. Adopta un tono coloquial intimista: “*No, no lo puedo creer*”

Enunciario: marcado gramaticalmente y representado como asimilado a un sistema injusto de control y persecución, antagonista del grupo de origen

Modalidad: apóstrofe / caricaturización

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño visual:

Se trata de una canción básica de cumbia donde destacan tres estrofas y un estribillo que se repite al final, en una composición acomodada entre dos periplos instrumentales. En su adaptación a video musical, cabría destacar la inclusión de un

mínimo preludio narrativo en el que el cantante principal anticipa el tema y la posición del enunciador como advertencia (“*sufre, por hacerte policía*”).

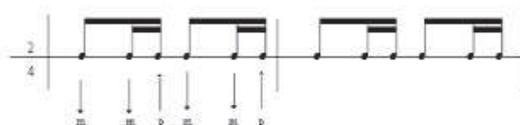
Mantiene la característica del género: patrón rítmico binario en compás de 2/4. Este patrón es similar al del huayno, lo cual es aprovechado en la armonía elegida, que evoca los huaynos y carnavalitos norteños. Como marca de origen (por influencia de la música popular peruana en los medios de comunicación locales, especialmente de la música chicha), la melodía combina el formato de música tropical con el carácter andino del huayno (Bailón, 2004), un híbrido considerado por los estudiosos como expresión de una identidad popular (Quispe, 2004) y también como símbolo de resistencia a la cultura occidental urbana hegemónica (Bailón, 2004.).

El tempo es andante, sin variaciones ni matices dinámicos, salvo arreglos instrumentales al final. En medio del tema, hay un redoble de percusión previo al segundo interludio, a modo de “aviso”, que introduce en la ejecución una pausa de tono humorístico: voz en distorsión pronuncia una frase, que se asume la misma que repite el cantante: la dedicatoria (“¡Para vos, Carlitos!”), introduciendo la idea de que la canción tiene un referente identificable en el mundo objetivo⁶⁹.

Comparación entre patrones rítmicos cumbia-huayno, ambos muy similares:



HUAYNO PATRON RITMICO N°1



Estructura músico-poética

Intro	Estrofas	Interludio	Estribillo doble	Break	Interludio	Estrofa	Interludio	Estrofa	Interludio	Final <i>Fade out</i>
-------	----------	------------	---------------------	-------	------------	---------	------------	---------	------------	------------------------------

⁶⁹ En el momento de su estreno, alguna recepción interpretó la dedicatoria como dirigida al expresidente Carlos Menem, a quien un amplio sector de sus votantes lo consideró “traidor” a sus promesas de campaña y al ideario del justicialismo. En un procedimiento similar al que opera en otras cumbias analizadas, el diminutivo del nombre tiene un matiz afectivo-humorístico que intenta distanciarse y procesar el profundo desencanto y agobio que produjeron sus políticas de entrega del patrimonio nacional. En realidad, el tema es reelaboración de una historia similar de la banda de rock barrial Dos Minutos.

Las partes evocativas que refieren al pasado del personaje apostrofado están acompañadas por cuerdas (el sonido del violín es convencionalmente asociado a los temas ensoñación/recuerdo/nostalgia). Introducción e interludios son partes destinadas a promover el baile (cuando la actuación es en vivo) y son sostenidos aquí por el teclado eléctrico que logra sonidos sintetizados, el del acordeón, entre los más presentes.

El sistema lingüístico-poético incluye el uso del lunfardo como expresión simultánea de rebelión contra las normas lingüísticas estándar (y contra las normas del género en su faceta clásica sentimental) y de disconformidad social (Conde, 2017), y el empleo de metáforas, consideradas, no en su carácter de elaboración retórica o anomalía semántica, sino en el sentido de fenómeno conceptual descrito por Lakoff y Johnson (2004), como continuidad entre el sentido concreto de algo del mundo objetivo y el pensamiento imaginativo. En este caso, las cualificaciones abstractas de “valiente”, “pendenciero”, “desleal” son conceptualizadas en el campo semántico de los sabores: respectivamente, “polenta”, “picante” y “amargo”, recreando en la imaginación del oyente -a la par del uso explícito de la 2da persona- una situación comunicativa entre el cantante-protagonista y el supuesto apostrofado, caracterizada por ser oral, informal y desafiante.

El clip tiene una duración de 4.16' y consta de 70 cambios de plano, por lo que la duración promedio del plano es baja (3,65"). Esto produce un discurso con elevada fragmentación (que se intensifica en algunos tramos).

El videoclip tiene una resolución filmica sencilla y convencional. Se narra en planos frontales dentro de los 180°. En algunos tramos (presentación, estribillo, segmentos no vocales) aparecen primeros planos de las manos de los músicos ejecutando los instrumentos (en contrapicado ligeramente aberrante). Hay un claro predominio de planos enteros, planos americanos, planos medios, con permanentes modificaciones en su angulación, asociados por identidad (imágenes relacionadas porque pertenecen al mismo elemento) o por representación (cambio de plano sobre el mismo encuadre). La mayoría de los planos muestran al cantante y a la banda. La transición entre planos se realiza por corte.

Los cambios de angulación se intensifican en los segmentos en que sólo aparecen el cantante o la banda. A menudo, los movimientos de cámara se combinan con el ritmo de la canción, como si la cámara (ojo mecánico) también “bailara” al ritmo de la música.

En cuanto a la relación músico-visual, resalta la correspondencia de la duración de los planos con el fraseo de la letra, en especial en las secciones de estrofa. En los estribillos hay una mayor variedad: cambio de plano en sincronía con cada palabra y,

sobre todo, con la frase completa que constituye el título del tema musical. El estribillo final se caracteriza por la fragmentación del cambio de plano según las sílabas del fraseo musical.

IV. 2 Puesta en escena:

Un único exterior sirve de decorado a este videoclip: una esquina de barrio con ocasionales apariciones de un enrejado negro con paredón de ladrillos como fondo, todo con luz de día. Algunos pocos planos tomados en una plaza. Sin embargo, los códigos de realización y diversos elementos de la puesta en escena (uniforme caricaturizado, dos muchachas sosteniendo un espejo) crean un clip visualmente variado.

La actuación del cantante Dany Lescano, secundado por la banda en escena (2 teclados, guitarra eléctrica, bajo, batería y güiro más una muchacha, todos bailando al unísono), transcurre intercalada con la narración de la historia del personaje protagonista del tema: el compañero del barrio que se convierte en policía (antagonista primero de los sectores subalternos). El vestuario distingue dos grupos en función de esta narración: la banda (gorra, remera y vaqueros iguales) (imagen 1), que -bailando al unísono- narra, describe y censura el cambio del protagonista, y los personajes de la historia: el devenido policía, caricaturizado con gorra y capote demasiado grandes y dos muchachas con minifalda (imagen 5). La caricatura no es casual: el uniforme “le queda grande” (expresión de sentido figurado que significa que una persona se encuentra calificada muy por debajo de lo que requiere un cargo o función), por lo que le otorga un aspecto ridículo. El personaje porta además -junto con una pistola de agua- anteojos de gran aumento, es decir, es “miope”, “no ve” el mundo real, sólo tiene “ojos” para sí mismo (imagen 4), actitud representada en el clip por medio de un gran espejo que dos muchachas sostienen delante del personaje. Ellas encarnan un “ideal” de belleza asociado desde su origen a este género musical y ampliamente difundido por los medios. Su función es “decorativa” (simplemente sostienen el espejo en el que el personaje se acicala, satisfecho de sí mismo).

El pasado del personaje, cuando compartía la esquina con amigos, está representado en blanco y negro (imagen 2) (estética convencional asociada a la representación del pasado y al registro documental). El presente del personaje se muestra en color. Una reja negra (remedo de las rejas de la comisaría) lo separa ahora de sus antiguos amigos, a quienes ha encarcelado (imagen 3).

Considerada en su especificidad de discurso poético (atribuible a toda canción desde la función estética del lenguaje), su sistema enunciativo construye un esquema de interacción comunicativa (complementado por el discurso audiovisual) en el que

alguien, que se identifica como perteneciente a la audiencia a la que se dirige, describe, narra o critica algo, que esa audiencia conoce por experiencia. En este caso, se trata de una enunciación incluyente: es un apóstrofe con intención acusatoria dirigido a una segunda persona marcada pronominalmente (“vos sos un botón”). Mientras que la letra se limita a la descripción y el apóstrofe, las imágenes construyen una secuencia ascendente que va desde la evocación del pasado del personaje hasta el clímax en el que encierra a sus antiguos amigos tras las rejas. Gracias a la convergencia de lenguajes, se opera un pasaje que va desde la mirada un tanto exterior de la letra (que registra al personaje de modo costumbrista) hasta la “toma de posición” o inclusión de la voz enunciativa (encarnada en el cantante) como personaje del relato, perteneciente a un sector antagónico al del personaje (el cantante y su banda son efectivamente “puestos tras las rejas”). Esta voz enunciativa no se limita a una descripción pintoresca (desde la cual se podría ver con simpatía la mirada irónica sobre este personaje (el antiguo “atorrante” que se asimila a un sistema punitivo de control). Por el contrario, implica una declaración de pertenencia al sector más castigado de ese mundo representado. No obstante, “traidor” y amigos siempre comparten el cuadro, sugiriendo que nunca deja de pertenecer realmente al contexto de origen.

Si bien en el esquema enunciativo de la letra se consigue, mediante el apóstrofe, un efecto dramático con el contraste entre dos registros temporales (a los 3.16”, este registro se materializa en la imagen dividida en cuatro secciones que representan ambos tramos temporales), las imágenes escenifican materialmente la elección a favor de lo “colectivo villero” contra el individualismo que lleva al personaje caricaturizado a asimilarse a un sistema opresor. Sin embargo, el videoclip logra dialogar en un plano amistoso-humorístico con el personaje interpelado y, a la vez, con su audiencia: en el minuto 02.57 se produce un intervalo musical caracterizado por el uso de pantalla mosaico (*multiscreen*), luego del cual, -como materializando los deseos de la audiencia- el policía prepara un asado en la esquina para sus amigos y luego es llevado entre todos tras las rejas (imagen 6).

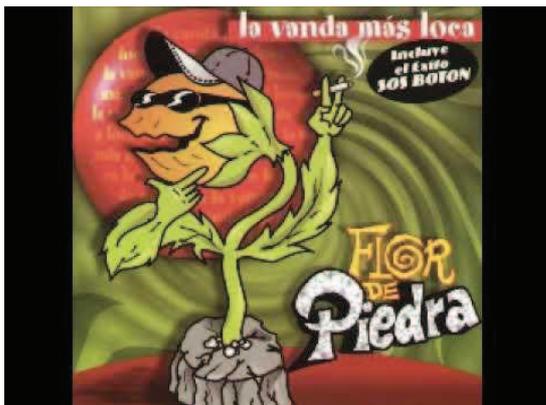
Epílogo

A menudo, se ha considerado a la cumbia villera una especie de “inventario” del mundo real sin mediación estilística. Sin embargo, así como en el caso de *Cumbia de los trapos*, el videoclip soslaya ciertas facetas agresivas de la realidad de las hinchadas en las canchas en pos de una representación “épica”, el videoclip *Sos botón* evita, con recursos risueños, el tono amargo de otras cumbias compuestas sobre los mismos ejes semánticos: la constitución de un endogrupo (que comparte territorio, valores, socialidad, un espacio operador de identidad y cohesión) y la “traición” de quien lo

abandona para integrar las filas de un organismo, cuyo principio de autoridad está destituido en la consideración de los jóvenes por sus prácticas arbitrarias y abusivas, que con frecuencia culminan trágicamente para este sector de la población⁷⁰.

Si estas elecciones hacia un tono más jovial, enfatizando el *ethos* festivo antes que el trágico, continúan registrándose en los siguientes análisis, es posible hipotetizar que este distanciamiento, a través del humor y el clima festivo, podría considerarse - desde un punto de vista pragmático- como una estrategia de ampliación de público, posibilitada precisamente por el pasaje del texto a la multimodalidad.

La importancia del endogrupo (territorial, cultural o de otra índole) y los conflictos con la autoridad policial serán retomados en las consideraciones finales, en su cualidad de procesos socializadores y conformadores de identidad, comunes a amplios sectores de juventud, pero especialmente importantes en la subjetivación y socialización de jóvenes pobres.



La gráfica cumple con tres objetivos propios de su propósito publicitario:

-Atraer la atención: sobre el nombre de la banda (más que sobre el álbum) a través de letras con componentes significantes: la espiral en lugar de la "O", metáfora visual convencional que representa los ojos de quien está drogado o alcoholizado / la textura imitativa del material en "Piedra"

-Asegurar la pregnancia en la memoria: a través del uso de intenso contraste de colores complementarios y de la caricaturización (una planta de marihuana antropomorfizada usando gorra con visera, característica de la indumentaria de jóvenes de sectores populares.

-Significar el mensaje: La acción y el gesto de la figura, más el error ortográfico deliberado en "vanda", están vinculados al *ethos* festivo y transgresor del género. La operación convierte el estigma en emblema (una forma de ironía sobre la representación que estigmatiza a los jóvenes de sectores subalternos por su consumo de cannabis, representación para la cual el sujeto "es" la planta).

⁷⁰ Sin descartar la asociación con el contexto de cultura, en el cual el encierro del "traidor" podría leerse metafóricamente y humorísticamente como el anhelo de justicia de sectores perjudicados por el "engaño" de las promesas de prosperidad hechas por dirigentes que merecen castigo.

Sos botón. Morfología

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético-espaciales	Gestuales	Elementos postproducidos
Introducción musical (0.25") N.º de planos: 11 Promedio duración de plano: 0.02'	Presentación de la banda (voz principal, músicos y acompañamiento)	Performativa: presentación del conjunto y sus integrantes	Lescano: - Sufre, por hacerte policía	Planos enteros para la banda. Primeros planos para manos de músicos ejecutando. PPP que presenta la voz principal. Movimientos y angulaciones acompañan el ritmo.	Teclado, efectos de teclado, órganos, sintetizador, distorsión de voz, bajo eléctrico, guitarras eléctricas, melódicas con efecto y rítmica limpia y con muchos agudos, acordeón, platillo, redoblante, rallador. La percusión es acústica y programada, algunos de los instrumentos mencionados están ejecutados en un teclado MIDI	La esquina como sitio de reunión	Coreografía típica	
1ra estrofa (0.49') N.º de planos: 8 Promedio duración de plano: 0.06'	La banda ejecuta el tema intercalando escenas del pasado en que compartían actividades con el personaje apostrofado. Devenido policía, el antiguo amigo encierra a la banda tras las rejas.	Narrativa: relata el pasado del personaje y su cambio de estatus.	No lo puedo creer / vos ya no sos el vago, ya no sos el atorrante* / al que los pibes lo llamaban el picante* / ahora te llaman botón* // ya no estás, con tus amigos / y en la esquina te la dabas / de polenta*, de malevo y de matón / y solo eras un botón, y solo eras un botón	Variedad de planos y movimiento de cámara en el segmento blanco y negro que relata el pasado. Color, planos más abiertos, sin cámara en movimiento para el presente. Plano detalle de manos del protagonista	Ritmo de cumbia. Por ser binario rítmicamente y utilizar un modo menor, aparece una armonía similar a la música al huayno. El bajo acompaña el ritmo durante toda la canción alternando dos secuencia de notas "Adornos" de acordeón y cuerdas enfatizan los tonos menores que destacan decepción. Las cuerdas acompañan las imágenes en escala de grises (evocación)	Eje adentro /afuera con la reja como límite	Para marcar el gozo que el personaje experimenta con su condición, el plano detalle se focaliza en sus manos que "lustran un botón", verdadera metonimia visual para describir la esencia del personaje	Blanco y negro (tiempo pasado)/color (tiempo presente)



<p>Transición musical (0.14') N.º de planos: 4 Promedio duración de plano: 0.03'</p>	<p>Con sus antiguos amigos tras las rejas, el policía se contempla satisfecho en un gran espejo sostenido por dos bellas muchachas</p>	<p>Narrativa-descriptiva: continúa el relato de la vida actual del personaje, a la vez que lo retrata</p>		<p>Planos medios muestran el reflejo del personaje en el espejo contrapuestos a planos igual tamaño de la imagen "real" del cantante (no un reflejo)</p>	<p>Vuelta a la melodía y armonía iniciales</p>		<p>Los gestos completan la caricatura del personaje soportada mayormente por el vestuario</p>	
<p>Estribillo (0.27') N.º de planos: 5 Promedio duración de plano: 0.05'</p>	<p>La banda continua el tema tras las rejas y luego en la plaza del barrio</p>	<p>Narrativa enfática: destaca el rasgo principal del carácter del personaje</p>	<p>vos sos un botón / nunca vi un policía tan amargo* como vos (bis)</p>	<p>Predominio planos medios cortos contraponiendo ambos protagonistas</p>	<p>Énfasis del cantante en la pronunciación del sonido /ř/ en "amargo" Parte de la frase la voz hace coro consigo misma</p>	<p>Espacio abierto para segmento performativo</p>		
<p>Puente musical (0.29') N.º de planos: 6 Promedio duración de plano: 0.05'</p>	<p>La banda toca en la plaza del barrio. El policía parece "vigilar" al grupo</p>	<p>Performativa: promociona la "marca" del conjunto</p>	<p>Cantante exclama: - ¡Para vos, Carlitos!</p>	<p>Cámara fija, planos enteros muestran a la banda en acción (en línea con la función pragmática del segmento)</p>	<p>Previa a la exclamación del cantante, la misma frase es reproducida con distorsión de voz</p>	<p>Espacio abierto para segmento performativo</p>		
<p>2da estrofa (0.11') N.º de planos: 4 Promedio duración de plano: 0.03'</p>	<p><i>Flash back:</i> el policía acompañaba a sus amigos a la cancha. La imagen pasa por corte al presente: el policía pide documentos a sus amigos y los encierra tras las rejas.</p>	<p>Narrativa: opone las acciones pasado / presente del personaje</p>	<p>cuando ibas a la cancha /parabas* con la hinchada y tomabas vino blanco / y ahora patrullas la ciudad /si vas a la cancha vas en celular / y a tus amigos andas arrestando / sos el policía del comando</p>	<p>Ídem 1ra estrofa. La cámara se detiene en un PPP blanco y negro del personaje (pasado) que se transforma en el mismo plano en color (presente)</p>	<p>Imágenes en escala de grises (evocativas del pasado) son simultáneas al arreglo de cuerdas u acordeón Se enfatiza pronunciación de /r/ en "celular" y de /ř/ en "arrestando"</p>	<p>Eje adentro /afuera con la reja como límite</p>	<p>El PPP destaca el gesto de duda del personaje (ser fiel a su grupo de pertenencia o traicionarlo)</p>	

<p>2do puente musical (0.14') N.º de planos: 4 Promedio duración de plano: 0.035'</p>	<p>Con el cuadro partido en sectores, se muestra a los amigos bailando encarcelados y al policía bailando afuera con las muchachas que sostenían el espejo</p>	<p>Performativa (tono festivo, segmento dedicado al baile)</p>		<p>Planos medios y enteros, cámara fija para escenas de baile</p>	<p>Vuelve a ritmo y armonía iniciales</p>	<p>Eje adentro /afuera con la reja como límite</p>		<p>División de la imagen en cuadros</p>
<p>Estribillo (0.27') N.º de planos: 5 Promedio duración de plano: 0.05'</p>	<p>Alternancia: banda tocando el tema en la plaza / cantante acusando con el índice al policía. Luego todos se reúnen en una esquina donde el policía prepara un asado</p>	<p>Narrativa enfática: destaca la acusación de la vos enunciadora</p>	<p>vos sos un botón / nunca vi un policía tan amargo* como vos (bis)</p>	<p>Primeros planos de ambos protagonistas separados por la reja.</p>	<p>Énfasis del cantante en la pronunciación del sonido /ř/ en "amargo" Parte de la frase la voz hace coro consigo misma</p>	<p>Eje adentro /afuera con la reja como límite</p>		
<p>Epílogo (0.37') N.º de planos: 8 Promedio duración de plano: 0.04'</p>	<p>Las muchachas se unen al grupo. Todos bailan mientras el policía atiende la cocción. Como cierre, los varones de la banda sujetan al policía y lo llevan tras las rejas, donde queda solo y enojado.</p>	<p>Narrativa: los roles se invierten. El policía se reúne nuevamente con el grupo, pero este le asigna una tarea "subordinada" y luego lo excluye, dejándolo encerrado.</p>		<p>Planos enteros y americanos en ángulo normal para segmento de baile. Picados y contrapicados para el protagonista cuidando el asado y su posterior encierro.</p>	<p>Arreglos y coloraturas de acordeón sobre melodía y armonía iniciales</p>	<p>El eje adentro/afuera se transforma en visión desde arriba/desde abajo para mostrar la repudio y exclusión de quien "traiciona" su pertenencia</p>	<p>Gesto caricaturesco de furia en el PPP del policía</p>	



La guita: sexo y mercado

- TÍTULO: La guita
- BANDA: Pata de lana*
- AÑO DE ESTRENO: 2002 AÑO DE INGRESO EN YOUTUBE: 2011
- DURACIÓN: 04:15'

- ALBUM: Cumbia te dije!

- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer /Google music/ YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=PTM7T7m2SfE>

-REALIZACIÓN y DIRECCIÓN: no consigna

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip narrativo (con segmentos performativos) (segunda etapa)

Letra:

Hablado: ¿Querés ver guita*? ¡Andá a laburar*!

Ahora ya no me querés / porque ya no tengo guita. /Ya no te puedo comprar /los zapatos, la mini*, la tanguita*.

Si no la tengo, me maltrata y me grita. /Solo piensa en la guita. / Ya no la puedo aguantar, / ya no la puedo bancar*.

Estrillo:

Ver guita, ver guita. / La negra* quiere ver guita. / Si no la tiene, / se pone loquita.

Vocabulario

Pata de lana	Se dice del individuo que visita a una mujer en condición de amante cuando su esposo o pareja está ausente. El origen de la expresión es incierto, pero se la vincula al hecho de entrar a escondidas, sin hacer ruido.
Guita	Dinero (lunfardo)
Andá (a laburar)	En español rioplatense, sustituye al Imperativo “Ve” (del verbo “ir”). Expresión despectiva muy común que se dirige a alguien que se considera vago o aprovechador. / Laburar: trabajar (lunfardo)
Mini	Apócope de “minifalda” (falda corta, que se lleva muy por encima de la rodilla)
Tanguita	Diminutivo de “tanga”, prenda de ropa interior que por delante cubre los genitales y cuya parte trasera es un pequeño triángulo que deja al descubierto los glúteos.
Bancar	Sostener económicamente a una persona / Soportar una situación o persona molesta [Su origen puede estar vinculado a “banco” como “aval económico” y como asociación con “bancada”, parte del motor que soporta el mayor esfuerzo]

<p>Negra</p>	<p>Expresión familiar de cariño para referirse a una mujer que se aprecia o se ama</p>
---------------------	--



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

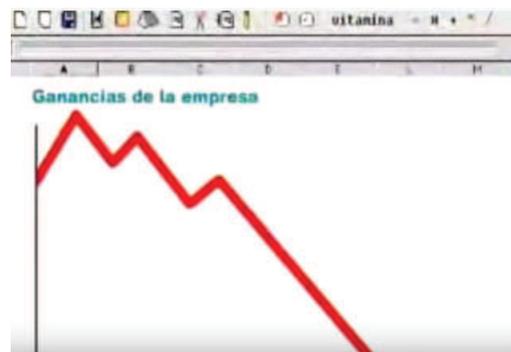


Imagen 7



Imagen 9

Imagen 8



Imagen 10

I. Sinopsis

Carlos González (voz principal) lidera los segmentos performativos, en los que aparece la banda cantando, bailando y ejecutando los instrumentos (dos teclados, güiro, guitarra, bajo y timbal). También protagoniza la historia narrada en imágenes, de la que los versos sólo nos cuentan el desenlace. Un exitoso empresario financiero tiene como pareja a una hermosa y joven mujer, pero la relación termina cuando la empresa queda en la ruina y ya no tiene dinero para obsequios.

II. Función conceptual

Eje semántico: mercantilización de los vínculos

Tema: el otro como mercancía, la apropiación sexual de un hombre/ una mujer por su valor de uso

Experiencia compartida: se comparte la conciencia de que la “utilidad” es el valor supremo que domina las relaciones humanas. Pero, también se comparte un imaginario referido a las clases adineradas y al universo masculino.

Personajes: hombre adinerado, mujer sensual

Relaciones: apropiación sexual basada en el valor de uso

III. Función interpersonal

Enunciador: construido autobiográficamente como víctima del abandono de su pareja, sólo interesada en el dinero y los lujos

Enunciatario: las marcas gramaticales señalan un doble destinatario. El enunciador se dirige primero a la mujer (en tono de reproche, 1ra estrofa), para pasar (2da estrofa) a lamentarse ante sus pares (aunque sin marca gramatical de 2da persona) (tono de lamento), sus “iguales”, es decir, varones que “comprenden” el comportamiento traicionero de la mujer.

Modalidad: reproche - lamento / caricaturización / ironía

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño músico-visual:

Se trata de una canción básica de cumbia donde destacan dos estrofas (que comparten la misma línea melódica) y un estribillo que se repite al final, en una composición acomodada entre dos periplos instrumentales, lo que produce cierta monotonía musical, sólo quebrada por la intensidad del estribillo, las coreografías de la banda y la inclusión de una mínima frase imperativa que anticipa el desenlace de la historia (el empresario abandonado amonesta, enojado, a su expareja, expresando que si esta quiere dinero, trabaje para conseguirlo). La métrica no es regular pero predominan los versos octosílabos (característicos de los géneros tradicionales, como el romance) que siguen básicamente el esquema de rima sólo en los versos pares. En el aspecto lingüístico, destaca el uso de los diminutivos de afecto (“mini”, “tanguita”) y el apelativo de cariño “negra”, para marcar el contraste entre el afecto “sincero” por parte del protagonista y el vínculo “interesado” que sostenía su pareja (eje semántico heredado del tango). Los lunfardismos “laburar”, “banicar”, “guita” (pertenecientes a un mismo campo semántico) tienen la función de crear la ilusión de una confesión “íntima” (“de hombre a hombre”) en un contexto de oralidad masculina, al igual que el calambur “ver guita” que le añade el tono burlón y jocoso.

Intro	Estrofa	Interludio	Estrofa	Interludio	Estrofas (bis)	Coda
-------	---------	------------	---------	------------	-------------------	------



Rítmicamente se trata de una cumbia clásica, aunque esta base, sumada al uso de la escala pentatónica y

al uso de un tono menor (Sol menor) (fig.1) como eje de la armonía, la asemejan a un huayno o carnavalito en algunos pasajes. El tempo es andante durante toda la ejecución, sin variaciones intencionales ni matices dinámicos. La línea melódica es sostenida por el acordeón (sintetizado). Las melodías del cantante y la respuesta de los instrumentos emplean una misma escala característica de los ritmos nortefños.

La anécdota se desarrolla en una secuencia referencial: predominan las imágenes redundantes en los segmentos narrativos (reproductivas del texto verbal), con la excepción de las incluidas para crear el tono jocoso y la intención irónica (como las postproducidas). Estas imágenes son significativas: el discurso irónico cubre no sólo el relato de la pareja protagónica, sino que es además un comentario sobre una situación social y económica más amplia, un distanciamiento humorístico de la ruina económica del país. El videoclip incluye segmentos performativos con coreografías de la banda tomados desde distintas angulaciones y distancias: primeros planos para la ejecución de instrumentos (con pantalla partida para mostrar a cada uno) o acercamientos al cuerpo femenino (ambos clásicos del videoclip), planos generales frontales para las coreografías y segmentos narrados y algunas tomas en picado, desde gran altura, que muestran a los integrantes, pequeños, bailando sobre la terraza de un edificio alto, elemento significativo de la composición visual que será analizado como parte de la puesta en escena. El videoclip incluye también elementos postproducidos que contribuyen al distanciamiento mencionado: la imagen superpuesta de la “lluvia de dólares” que cae sobre la banda, el billete de cien dólares en la que el rostro de Carlos González sustituye al de Benjamín Franklin, la primera plana del periódico con el título de la canción a modo de noticia destacada y la tradicional placa roja para noticias urgentes, emblema del canal Crónica TV, con la expresión popular para designar caos económico (“*Se pudrió todo*”).

El clip tiene una duración de 4.15' y consta de 95 cambios de plano (con transición por corte), por lo que la duración promedio del plano es baja (2.70''). Esto produce un discurso con relativa fragmentación, que se lentifica en los segmentos narrativos, para dar lugar a la expresión visual del vínculo de la pareja (el estereotipo jefe-secretaria seductora). En los segmentos performativos, la banda es más que acompañamiento: funciona como grupo de pares, varones que comprenden la “deserción” de la mujer interesada en el momento de ruina económica, tal como puede verse en la escena final, en la que los integrantes del conjunto musical “ingresan” en la diégesis, es decir, se transforman en personajes del relato y acompañan solidariamente al abandonado en su cama vacía.

IV. 2 Puesta en escena:

La puesta ubica espacios contrapuestos sobre dos ejes: arriba/ abajo y adentro/afuera. El primero de ellos, marcado por las angulaciones de cámara, muestra, al inicio del videoclip, un edificio de gran altura visto desde afuera y abajo. Diseño moderno, sólo ventanales al frente, es la arquitectura empresarial emblemática de la década de los '90, período marcado por generosas concesiones y entregas a manos privadas de extensas áreas de tierra pública, no en pro del bien común, sino con el único objetivo de la alta rentabilidad.

La cámara, a partir de planos de acercamiento, sitúa un punto, inaccesible según la perspectiva de la mirada que se desarrolla: una de las oficinas del edificio, donde tendrá lugar especularmente la versión privada o íntima de la lógica mercantil (los vínculos existen sólo mientras se pueda obtener del otro la máxima rentabilidad). Dentro de la oficina, la cámara da cuenta, en planos frontales, de los personajes y su relación, pero, inmediatamente, en un salto inverso, da paso al primer segmento performativo tomado en ángulo picado desde gran altura: la banda ejecutando el tema sobre la terraza del que -se asume- sería el mismo edificio. Carlos González es, a la vez, el estereotipo de empresario, caricaturizado en los segmentos narrados, al interior del edificio, y líder del conjunto en un exterior completamente ajeno y “por arriba” del otro espacio. Esta confluencia en el mismo individuo de dos personajes forma parte del distanciamiento crítico y humorístico: el protagonista ha “escalado” desde abajo y afuera (representado por la mirada “desde la vereda”) a una posición elevada en la pirámide social. Lo ha logrado a través de la especulación financiera (marcada en la “lluvia de dólares” y el billete de dólar con el rostro del cantante), es decir, a través de una actividad orientada a obtener ventajas monetarias y no a producir bienes en la economía real, que beneficiarían al conjunto social. Pero el resultado es una “caricatura”: la vestimenta -en las antípodas del estilo neutro y poco llamativo del estereotipo “hombre de negocios”- es demasiado colorida, la camisa le “queda grande”, el corte de cabello no es el apropiado, los gestos son ampulosos y poco refinados, luego de la “caída” de la Bolsa, exhibe entre sus dedos un billete de dos pesos, el de menor valor en circulación en esa época. También es caricatura el estereotipo de “secretaria seductora”: su indumentaria y sus movimientos “sensuales” siguen las representaciones canónicas del personaje, ampliamente difundido en programas televisivos humorísticos y de entretenimiento.

Tal como expresan los versos, ambos personajes se vinculan entre sí por su valor de uso, tratando de obtener del otro el máximo beneficio. En los segmentos performativos, Carlos González, como voz y líder del grupo da cuenta de esta situación: devela la índole verdadera del vínculo, se “conduela” -como varón- de la traición de la

mujer, pero, a la vez, se lamenta de no haber podido continuar la relación, ya que la mujer -además de la satisfacción del deseo sexual, explícita en un tramo del videoclip por medio de una escena de alcoba también calcada de los estereotipos televisivos y cinematográficos de la picaresca argentina- ofrecía el “plus” de ser una “propiedad” de lujo, signo inequívoco de éxito mercantil.

En cambio, el personaje “cantante” no es caricaturesco: pertenece a un grupo cohesionado (visten igual indumentaria, bailan y cantan al unísono, replicando los pasos característicos de la cumbia, ofrecen coreografías armónicas). Ese grupo, que lo acompaña en el relato de su desgracia y que termina “solidarizándose” con el González-empresario, es el espacio social adonde verdaderamente pertenece el personaje. Pero, el espacio físico ya no es la “vereda”, desde donde se mira hacia “arriba”; tampoco es el interior del opulento edificio, al que nunca se perteneció verdaderamente: es la terraza, espacio “en blanco”, donde no se desarrolla ninguna actividad, una “habitación” a la intemperie, sin muros y sin techo, destinada a cisternas, antenas o pararrayos, lo que “nunca se ve” del edificio. La banda ejecuta el tema bailando en esa área vacía: si el único vínculo posible se basa en la apropiación utilitaria del otro, entonces el espacio -en el sentido de trama social- se vuelve un “desierto”, en el que cada sujeto se “ve” insignificante, se vuelve “minúsculo” (y descartable), tal como lo muestra la toma en picado de altura.

Sin embargo, el videoclip ofrece otra vuelta de tuerca. El personaje femenino no sólo “vampiriza” al varón a través del dinero: succiona además su potencia sexual (hecho marcado en el juego de palabras socarrón (*ver guita/verguita*) y el gesto malicioso que realizan por momentos con las manos los integrantes de la banda). Por lo cual, la “ruina” no es sólo financiera: abarca también la masculinidad, perdida por el fracaso laboral.

El videoclip realiza así, además de una crítica social, una parodia al propio género musical del que proviene, al ofrecer la contracara de la representación idealizada de la mujer ampliamente presente en la cumbia romántica. En la música popular, la canción romántica – que logró incorporar en sus letras retóricas provenientes del Romanticismo y el Modernismo- es una de las tradiciones culturales más importantes en el arte latinoamericano. La cumbia pertenece a esta tradición, que exalta en sus letras los sentimientos y emociones y presenta una imagen idealizada de la mujer desde una perspectiva masculina.

Este videoclip opera una inversión: la mujer posee atributos de cierto imaginario masculino (poder de seducción, capacidad para “usar” a la pareja para satisfacción de

necesidades sexuales y económicas y abandonarla cuando ya no “sirve”). El varón es una figura pasiva: ha perdido su poder económico (su poder para “comprar” objetos y personas) y, a la vez, su potencia sexual.

Epílogo: una visión de la Argentina de los ‘90

A pesar de su distanciamiento irónico operado por los juegos picarescos de palabras, las estereotipadas escenas cómicas de alcoba, el gesto burlón y procaz (filmado a distancia), los efectos graciosos de los elementos postproducidos, el videoclip despliega una ácida crítica a los procesos sufridos por la sociedad, en particular por los sectores subalternos, durante el período presidencial de Carlos Menem.

A partir de su asunción en 1989, el presidente aplicó una serie de reformas y ajustes estructurales en pos de un modelo neoliberal. El período supuso una verdadera revolución cultural, en la medida en que se intentó convencer a la ciudadanía que lo había votado y a otros actores posicionados en una tradición nacional popular (asociaciones sindicales, por ejemplo) de la necesidad de “adaptarse” al nuevo escenario de la globalización. Esta adaptación supuso el abandono del modelo de Estado protector construido por el partido-movimiento del que formaba parte el propio Menem.

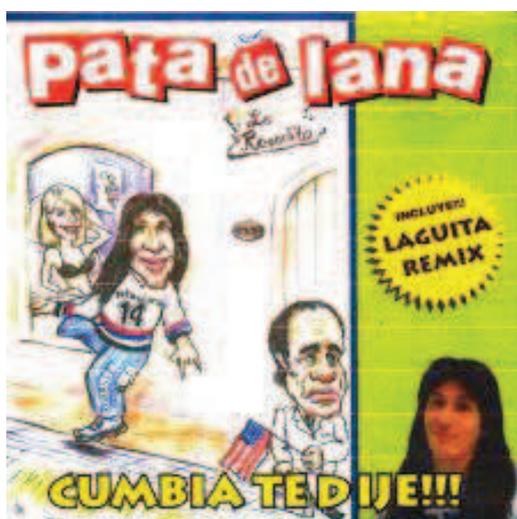
Fair (2013), al analizar las características de este proceso, señala -como mecanismo esencial de esta operación- la desaparición en el discurso público (instituciones del Estado, prensa hegemónica, medios de comunicación masiva) de todas las expresiones verbales referidas al reclamo por la renegociación de la deuda pública externa y de toda crítica a la especulación financiera.

En el texto verbal, se tematiza la decepción ante la pérdida de un vínculo sólo sostenido en el interés mercantil, pero, en el videoclip, la multimodalidad hace presente un universo de ideas y discursos vinculados al proceso antes mencionado:

- la actividad del protagonista, su riqueza, están claramente asociadas a la especulación financiera, una forma de usura que los sectores subalternos perciben certeramente como destructora de la economía productiva, única capaz de darle a los sujetos el estatus de “trabajador”, con los derechos sociales que dicha jerarquía conllevaba en Argentina;
- el devenir del protagonista (paralelo al del país), desde la cúspide de su éxito hasta su ruina, está relatado a través del texto verbal, pero, en el texto multimodal, aparecen los medios (primera plana de periódico, placa roja

televisiva) como mediadores de la información, lo cual exhibe la importancia de aquellos en la elaboración del conocimiento (o desconocimiento) de la realidad y en su valoración por los sectores empobrecidos;

- el amor (búsqueda esencial en la etapa de juventud) no tiene lugar en un sistema que modela sujetos según el paradigma de la rentabilidad y los exige hasta el agotamiento (el protagonista pierde su riqueza, su pareja, su virilidad). En el amor, el otro no es “moneda de cambio”: es insustituible. El videoclip despliega, en una configuración risueña y fácilmente decodificable, una amarga verdad: si el otro es mercancía, sólo vale por su valor de mercado, no por sí mismo.



La gráfica del álbum referencia el tema en relación directa con el contexto real del país.

En la imagen, aparecen caricaturizados configurando una escena casi “teatral”:

González como “Pata de lana” (el amante que entra a escondidas en “La Rosadita”, mansión del expresidente en La Rioja)

Carlos Menem como el esposo engañado (sosteniendo una bandera de los Estados Unidos de Norteamérica como emblema de subordinación y pérdida de soberanía)

Cecilia Bolocco (segunda esposa de Menem)

En la escena, González aparece en un plano de superioridad referida a la potencia viril, respecto de Menem, que ostenta un rol pasivo (frente a su esposa y frente al poder extranjero), configurando una inversión imaginaria de las posiciones dominador-dominado

La gráfica destaca la inclusión de una versión nueva del mayor éxito y, como detalle vinculante con el imaginario construido por el género, el personaje viste un buzo con el N° 14, el “borracho” en la jerga del popular juego de quiniela.

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético-espaciales	Gestuales	Elementos postproducidos
<p>Introducción (0.09') N.º de planos: 2 (uno en travelling) Promedio duración de plano: 0.04'</p>	<p>Exterior, suena un teléfono. La cámara "sube" desde la vereda a un ventanal de los pisos superiores de un edificio característico de la <i>city</i> porteña. Corte al interior de una oficina. Un "hombre de negocios" sentado frente a un escritorio. Habla por teléfono y con tono y gesto de disgusto dice: "¿Querés ver <i>guita</i>? ¡Andá a <i>laburar</i>!"</p>	<p>Descriptiva: sitúa en tiempo y espacio. Anticipa eventos o acciones posibles en ese escenario. Presenta a uno de los personajes masculinos</p>	<p>Protagonista: -¿Querés ver <i>guita</i>*? ¡Andá a <i>laburar</i>*!</p>	<p>Toma exterior, luz de día, en contrapicado. En acercamiento, la cámara enfoca un ventanal de edificio de oficinas. Corte a interior: oficina, escritorio, computadora. Personaje: "hombre de negocios" atareado</p>	<p>Sonido exterior al que se superpone sonido de teléfono que llama. Voz con tono de disgusto. El texto verbal pronunciado descubre el propósito caricaturesco (las expresiones no son "propias" del tipo de personaje representado) La línea melódica es llevada por un teclado eléctrico donde logra sonidos sintetizados para las melodías (acordeón sintetizado)</p>	<p>Movimiento de acercamiento de abajo hacia arriba (como si desde la calle la mirada se acercara a un interior) Eje vertical: se invita al espectador a "ascender" hacia un "mundo" ajeno a la cotidianidad de la calle (el mundo de los grandes negocios)</p>	<p>Gestos de desagrado impropios del personaje representado. Vestimenta caricaturesca</p>	
<p>Preludio musical (0.55') N.º de planos: 11 Promedio duración de plano: 0.04'</p>	<p>Grupo de músicos baila y ejecuta sus instrumentos en una terraza (supuestamente la del edificio de la introducción)</p>	<p>Pragmático-narrativa: publicita al grupo "Pata de lana" y el álbum "Cumbia, te dije", dando a conocer a sus integrantes y al tema de mayor éxito. Presenta al otro personaje masculino: el líder de un grupo de cumbia Anticipa la posición (de distanciamiento irónico) que este personaje asume frente al tema de la canción y la anécdota narrada</p>	<p>Voz en off: -¡Pata de lana! González: ¡Cumbia te dije!</p>	<p>Tomas en picado muestra la performance del grupo en planos generales. Acercamientos (<i>zoom in – zoom out</i>) sobre el grupo sincronizados con el ritmo de la banda sonora. Planos medios del cantante y los músicos ejecutando sus instrumentos.</p>	<p>Patrón rítmico marcado por el güiro más apoyo de percusión acústica Pasajes breves en que el sintetizador hace que le melodía tome un tono humorístico</p>	<p>El grupo ejecuta al unísono los pasos de baile típicos de la cumbia. Siguen el ritmo girando sobre un eje. Eje abierto/cerrado La ejecución musical tiene lugar en un espacio abierto y despojado de toda decoración (terrace), que se opone a los espacios cerrados donde ocurre la anécdota narrada (oficina, dormitorio)</p>	<p>Los integrantes del grupo alzan los brazos en gesto típico de las bandas de cumbia ("Las palmas de todos arriba"), que es utilizado para animar al público a participar durante las performances en vivo.</p>	<p>Efecto sobreimpreso: "llueven" dólares sobre la banda. Uno de los billetes se detiene y ocupa todo el espacio del cuadro: el rostro del cantante Carlos González reemplaza al de B. Franklin en el óvalo central. El cuadro se divide en seis secciones para presentar a cada integrante</p>

<p>1ra estrofa (00.46') N.º de planos: 13 Promedio duración de plano: 0.03'</p>	<p>Mientras la banda sigue en la terraza, comienza el texto verbal. El primer verso se repite a continuación cuando se pasa por corte a la oficina de la intro. Gesto de disgusto del personaje sentado ante su escritorio. Corte a caderas de mujer que se aleja. Piernas de la misma mujer ingresan a una oficina. Corte a imagen del grupo ejecutando el tema. El cuadro es ocupado por una tapa de periódico ficticia con el nombre de la canción como título de tapa y foto de un busto de mujer con gran escote. La imagen vuelve al interior. La puerta que se abría era la de la oficina del "hombre de negocios" por lo que la escena puede ser leída como un flash back. La mujer se acerca al hombre y se sienta sobre el escritorio en actitud seductora.</p>	<p>Performativo-narrativa: Continúa mostrando la actuación de la banda al tiempo que texto verbal e imágenes narran la anécdota</p>	<p>Ahora ya no me querés / porque ya no tengo guita. /Ya no te puedo comprar /los zapatos, la mini*, la tanguita*. /Solo piensa en la guita. / Si no la tengo, me maltrata y me grita. / Ya no la puedo aguantar, / ya no la puedo bancar*.</p>	<p>Primeros planos y acercamiento de partes del cuerpo femenino como objeto de deseo (caderas, piernas). Planos en picado del grupo ejecutando el tema.</p>	<p>Nasalidad como rasgo marcado de la voz. Enfatiza el tono de lamento. Énfasis en la pronunciación de la /r/ finales La base rítmica binaria, más la armonía tonal en modo menor y la escala pentatónica le dan un "color" de huayno aunque se trata de una cumbia El tempo es <i>andante</i> (algo más lento que el habitual en el género) y sin matices dinámicos</p>	<p>El grupo ejecuta al unísono los pasos de baile típicos de la cumbia. Eje abierto/cerrado. El segmento alterna el espacio de la terraza con el de la oficina.</p>	<p>El personaje cantante (voz principal) "actúa" la anécdota con gestos de disgusto frente a la actitud de la mujer</p>	<p>Se inserta animación digital (el periódico ficticio aparece desde fondo de cuadro girando vertiginosamente hasta ocupar el cuadro para permitir su lectura) Efecto copiado de la tradición del cine americano</p>
--	---	---	---	---	---	--	---	--

<p>Estribillo (0.29') N.º de planos: 10 Promedio duración de plano: 0.03'</p>	<p>El grupo ejecuta una coreografía entre las columnas de ventilación en la terraza</p>	<p>Performativo-lúdico (coreografía de intención lúdica acorde con lo que expresa el texto verbal)</p>	<p>Ver guita, ver guita. / La negra* quiere ver guita. / Si no la tiene, / se pone loquita.</p>	<p>Planos generales de la coreografía</p>	<p>Voz principal en coro con el conjunto</p>	<p>Los integrantes sin los instrumentos repiten el estribillo mientras aparecen en cuadro y, a continuación, desaparecen detrás de las columnas de ventilación</p> <p>Visible/oculto</p>	<p>Gesto socarrón con las manos del cantante y algunos integrantes para subrayar el doble sentido del texto verbal del estribillo (uno visible, otro oculto)</p>	
<p>Puente musical (0.54') N.º de planos: 12 Promedio duración de plano: 0.045'</p>	<p>Flash back a escena de alcoba: muestra de modo caricaturesco el deseo sexual vinculado al dinero. Coreografías del grupo en la terraza. Corte a oficina: el personaje mira en su computadora una caricatura de gráfico de ruina financiera</p>	<p>Narrativo: muestra el vínculo pasado de la pareja y la causa de su fin</p>		<p>Plano de conjunto para la escena de alcoba y para coreografías. Planos enteros con acercamientos a las caderas de la mujer mientras el hombre las golpea cariñosamente con la almohada Tomas en picado a distancia del grupo ejecutando instrumentos y bailando. Primeros planos en picado para retratar el momento del desastre financiero</p>	<p>Predominio de percusión. Sonido sintetizado da un marco humorístico a la expresión del deseo</p>	<p>Los integrantes sin los instrumentos repiten el estribillo mientras aparecen en cuadro y, a continuación, desaparecen detrás de las columnas de ventilación</p> <p>Visible/oculto Abierto/cerrado</p>	<p>Gestos caricaturescos para la escena de alcoba.</p>	<p>Inserción de placa de noticiero Inserción de efecto animado en gráfico</p>

<p>Bis 1ra estrofa (0.42') N.º de planos: 13 Promedio duración de plano:0.03'</p>	<p>Coreografías del grupo. Escena de la ruptura de la pareja: el hombre “confiesa” su ruina económica sacando de su bolsillo un billete de dos pesos (emblema de la crisis económica). Durante coreografía, el cantante realiza el mismo gesto En primer plano, la cámara sigue las caderas de la mujer que abandona la oficina</p>	<p>Performativo-narrativo: representa en forma redundante el motivo de la ruptura y el maltrato por arte de la mujer</p>	<p>Repite 1ra estrofa</p>	<p>Planos enteros con acercamientos a las caderas de la mujer mientras el hombre las golpea cariñosamente con la almohada Planos medios para cantante</p>		<p>Coreografías</p>	<p>Gesto de mostrar el bolsillo vacío</p>	<p>Un billete de dólar llena el cuadro: desde el óvalo central, canta Carlos González (en lugar de la figura de B. Franklin)</p>
<p>Estribillo final (0.40') N.º de planos: 12 Promedio duración de plano:0.03'</p>	<p>Los personajes de ambos espacios coinciden en la escena: los músicos acompañan al “abandonado” rodeando la cama de antiguos momentos felices</p>	<p>Performativo-narrativo: subraya el motivo de la ruptura y la ruina emocional del personaje</p>	<p>Repite estribillo hasta el final</p>	<p>Mayoría de planos medios</p>	<p>Reiteración de coros Cierre musical humorístico</p>	<p>Coreografías</p>	<p>El gesto socarrón que señala el doble sentido es en este segmento más visible</p>	<p>Un billete de dólar llena el cuadro: desde el óvalo central, canta Carlos González (en lugar de la figura de B. Franklin)</p>



La comisaría: control social de la juventud

- TÍTULO: La comisaría

- BANDA: Bajo palabra*

- AÑO DE ESTRENO: 2001 AÑO DE INGRESO A YOUTUBE: 2011

- DURACIÓN: 03:39'

- ALBUM: Cumbia rapera

- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer /Google music/ YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=ciF_DxT2iKk

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip performativo/descriptivo. Híbrido de rap y cumbia. (Etapa de transición)

Letra:

Como me voy a olvidar de aquella noche / En que salimos del boliche y me dijiste de queruza* /
 Vamo'* a la esquina que tengo algo que te gusta / Re perseguido carpeteando* por las dudas /
 Estoy confiado, dame un beso que me gusta / Lento y bien profundo, juntos volamos de este mundo
 En una nube que encaraba* la avenida/ No seas tonta, mira si va a venir la policía /

Vaya desgracia mía, pintó la lancha* / Y fuimos a parar a la comisaría

Después de ya casi tres horas, cayó el botón* / Abrió la celda y dijo "guacho*, vos entrá /

Que por culpa de Ramón*... mira donde fuiste a parar"

Estribillo: A parar / A la comisaría / Fui a parar / A la comisaría / A parar / A la comisaría / Fui a parar/

A la comisaría

[Repite estrofa y luego estribillo ininterrumpido hasta finalizar]

Vocabulario

Bajo palabra	Término legal que designa la libertad condicional que se otorga a un recluso que ha cumplido parte de su sentencia, sujeto a la supervisión de un técnico del servicio socio penal
de queruza	Con disimulo, a escondidas. [Proviene de la transformación de "dequera", expresión lunfarda de igual significado y que, a su vez, se supone una adaptación fonética del "¡Take care!" (¡Cuidado!), proveniente de inmigrantes ingleses e irlandeses]
vamo'	Por "vamos" (la supresión de la "s" final es característica del nivel vulgar en el uso de la lengua)
carpeteando	Observando, mirando con detenimiento [Deriva del lunfardo "carpeta" = experiencia]
encaraba	Se dirigía hacia
pintó la lancha	Apareció el patrullero
guacho	Individuo con malas intenciones (uso en español rioplatense). Procede del quechua <i>wakcha</i> que significa "pobre", "huérfano".
Ramón	Cigarrillo de marihuana [Hay numerosas denominaciones humorísticas para el cigarrillo de marihuana en la jerga juvenil: porro, churro, faso, canuto, misil, vela, charuto, calamardo]



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

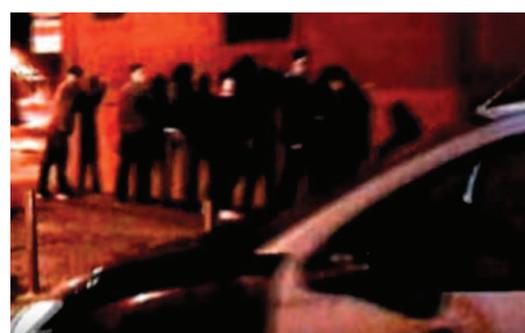


Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

I. Sinopsis

El videoclip alterna la actuación del dúo con la narración verbal de un episodio autobiográfico (en lo ficcional) en la que se intercalan escenas que describen “la noche”, es decir, el espacio de la ciudad nocturna, escenario privilegiado de andanzas juveniles. El nombre de la banda (que alude ficcionalmente a la condición legal del dúo) ubica a la voz enunciativa como víctima del accionar policial en la trama verbal, aunque aparece como crítica o enjuiciadora en la trama visual.

II. Función conceptual

Eje semántico: injusticia

Tema: crítica a un sistema injusto de control social de la juventud

Experiencia compartida: ser detenido por consumir un cigarrillo de marihuana

Personajes: jóvenes vs policía (sistema punitivo de control social)

Relaciones: antagonismo

III. Función interpersonal

Enunciador: construido autobiográficamente como víctima de un sistema injusto y, a la vez, como denunciante de este.

Enunciario: no marcado gramaticalmente. Construye al destinatario como un par, es decir, otros jóvenes que atraviesan las mismas experiencias

Modalidad: denuncia/ ironía

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño músico-visual:

Se trata de un híbrido de cumbia y *rap*: el preludeo musical y el estribillo son acompañados con melodía y ritmo básicos de la cumbia, mientras que las estrofas son “rapeadas”, es decir, construidas sin melodía y al ritmo del recitado “rapero”, representativo -desde su origen- de la denuncia de desigualdades y penurias entre las capas pobres urbanas. El videoclip incluye además secuencias que representan elementos de la cultura *hip hop* (de la cual el *rap* es uno de ellos). La modalidad “denuncia” se construye así no sólo a partir del relato verbal sino también desde la

inclusión de una serie de imágenes descriptivas del accionar policial y desde la apropiación de otra cultura juvenil contestataria, originada en Nueva York, pero ampliamente difundida a partir de la aparición de las cadenas globales de difusión de videoclips musicales (como MTV) y de Internet.

El vocabulario reconstruye la oralidad juvenil: una combinación de lunfardismos (*de queruza*) y modismos juveniles (*pintó la lancha, Ramón*).

La canción está compuesta por una estrofa y un estribillo que se repite indefinidamente al final, acomodada entre dos periplos instrumentales.

Intro – Estrofa – Estribillo – Interludio – Estrofa (bis) – Estribillo

En su adaptación a videoclip, el inicio se destina a un prelude musical descriptivo que muestra algunos personajes característicos de “ la noche” (grupos de jóvenes, prostitutas, travestis), las “rondas” de los patrulleros que vigilan su accionar y la entrada de la Comisaría 23^a, cercana a la estación Palermo (de la línea de ferrocarril San Martín)⁷¹.

El clip tiene una duración de 3.39’ y consta de 78 cambios de plano, por lo que la duración promedio del plano es muy baja (2.80”). Esto produce un discurso con muy elevada fragmentación, que se intensifica en algunos tramos con angulaciones aberrantes de picados y contrapicados que acompañan las estrofas de *rap*, resaltando mediante este recurso visual extremo lo dramático de la anécdota recitada.

Los tramos descriptivos alternan:

- planos de conjunto marcando cohesión y cultura compartida del grupo de jóvenes y también para escenas nocturnas (acompañadas muchas veces por *travellings* descriptivos y el efecto de “cámara movida”, como si se filmara desde un vehículo en movimiento o corriendo con cámara en mano) para aportar dinamismo,
- planos medios y primeros planos para el dúo y
- primerísimos planos para la secuencia de tatuajes (16 en total), entonces marca característica (muy difundida desde inicios de los '90) del cuerpo joven masculino como

⁷¹ “La localización de las bailantas en la ciudad está vinculada, casi siempre, con la ubicación mayoritaria de los sectores populares en la periferia urbana. Por ello, la bailanta urbana se localiza, con preferencia, en la proximidad de estaciones ferroviarias: Once, Constitución, Pacífico. Son zonas de tránsito, de intercambio entre el centro y los suburbios, entre la parte central de Buenos Aires y los cordones suburbanos.” (Margulis, 1997)

símbolo de virilidad y resistencia al dolor. Algunos de los tatuajes (imágenes 2 y 3) son los denominados “tumberos”⁷²: figuras características de quienes han estado en prisión y se han grabado allí el cuerpo.

La transición entre planos se realiza por corte, acentuando la fragmentación.

En cuanto a la relación músico-visual, el video presenta un prelude musical con melodía y ritmos básicos de cumbia que despliega:

- los personajes (jóvenes, policía, el “transa” o proveedor de droga, habitantes de “la noche”),
- los espacios (la ciudad nocturna, la comisaría y los sitios de reunión juvenil situados en los márgenes de lo urbano: las vías del tren, vagones abandonados, un depósito de cubiertas, un paredón; las rejas (imagen 6), como símbolo de la incapacidad de la sociedad de integrar ciertas culturas y subjetividades juveniles a su trama vincular) y
- los elementos de la cultura *hip hop* apropiados por el dúo (vestimenta de conjunto deportivo amplio, cadena al cuello, gorra con visera, las acrobacias del *break dance*⁷³, el *rap* y el grafiti).

En las estrofas rapeadas, la duración de los planos se corresponde con el fraseo de la letra. En el estribillo, el plano cambia en sincronía con la palabra final de cada una de las dos frases (“A parar// a la comisaría”).

El videoclip se caracteriza por la elevada saturación del color y numerosos elementos post producidos (desenfoques, distorsiones, doble y cuádruple imagen, separadores con imágenes de fuego, imágenes fijas, intrusión de fotogramas con el logo del conjunto) (imagen 8), lo cual ofrece un resultado de gran variedad y complejidad visual que contrasta con la simplicidad de la letra y la anécdota.

⁷² El vocabulario de la cumbia villera exhibe algunos términos “tumberos”. Solían recibir esta denominación los soldados conscriptos que renunciaban voluntariamente a sus salidas para quedarse en el cuartel comiendo la “tumba”, es decir, comida de calidad inferior (generalmente carne hervida). Esta designación aparece ya en *La ida de Martín Fierro* (versos 3613/16): “Sin sueldo y sin uniforme / lo pasa uno aunque sucumba. / Confórmese con la tumba / y si no ... no se conforme”. El escritor Enrique Medina, en su libro “Las Tumbas” (1972), llamó así a los establecimientos donde son confinados los menores delincuentes y otros que, sin serlo, están marginados de la sociedad. Hoy, designa a los que están privados de libertad por un largo período, lo que da cuenta del extenso arraigo semántico del vocablo. El conjunto “Yerba Brava” es autor de un tema llamado “Tumbero”, en el que se describe el ambiente de la cárcel.

⁷³ El *break dance* es un estilo de baile urbano distintivo de la cultura *Hip Hop*. Forma parte de los cuatro elementos de *Hip Hop*, junto con el *rap*, el grafiti y el *D J*ing (o habilidad para crear nuevos temas musicales a partir de otros ya grabados en la mesa del DJ). Posee una secuencia de pasos muy formalizada y requiere de mucha fuerza abdominal y de brazos, agilidad y flexibilidad, además de creatividad y disciplina.

IV. 2 Puesta en escena:

Dos exteriores contrapuestos son el marco del videoclip: la ciudad nocturna, ámbito de salidas, diversiones y actividades “prohibidas” y los márgenes diurnos en los que se desarrollan la actividad musical (imagen 1), las acrobacias de la danza (imagen 5), la reunión con amigos y la adquisición de la sustancia que servirá de estímulo durante las aventuras de la noche. La escena de la compra está filmada en un picado que emula el ángulo de las tomas de cámaras de seguridad y el rostro del vendedor se encuentra distorsionado en píxeles para ocultar su identidad al modo que lo hacen las filmaciones difundidas por los medios de comunicación (imagen 4). En este sentido, es posible considerarla un tipo estereotipado de imagen que se asocia a la difusión de un delito. Precisamente, el verdadero delito (la venta de drogas) no es castigado en el relato. El resto de las imágenes, en distintos tipos de plano y por medio de color y movimientos intensos, despliega formas vitales de lo juvenil: reunión con amigos en lugares “apropiados” por el grupo a través de grafitis y rutinas de canto, danzas, acrobacias y juegos.

Este espacio propio, que se ubica en unos márgenes que no son los del delito sino los que quedan por fuera del control adulto, tiene su continuidad en “la noche”, esa “ilusión liberadora”, ese espacio-tiempo “no colonizado por los adultos” (Margulis, 1997, p.2), espacio real y mítico a la vez, que permite reforzar los lazos de grupo y también desinhibirse o anesthesiarse a través del alcohol u otras sustancias. Inevitablemente ligada a la salida del hogar, a la sexualidad, a lo prohibido, en “la noche” no hay padres, ni jefes, ni patrones, ni profesores. Sólo vigila la policía (imágenes 7 y 9).

La anécdota relata que la marihuana tiene como fin ser compartida para aumentar las sensaciones placenteras ligadas al deseo, tanto sexual (“*dame un beso que me gusta. / Lento y bien profundo*”) cuanto de evasión (“*juntos volamos de este mundo/ en una nube que encaraba* la avenida*”). En la breve intervención en la que se dirige a su pareja, el enunciador se muestra calmado, sin sospechar lo que está por ocurrirle (“*Estoy confiado. / No seas tonta, mira si va a venir la policía*”). Este apóstrofe a su compañera (“*tonta*”) es la única marca de presencia femenina en el videoclip (y precisamente la que advierte al enunciador sobre el riesgo posible de ser detenido, aunque previamente parece ser ella la que le ofrece el cigarrillo a escondidas: “*me dijiste de queruza* / Vamo** a la esquina que tengo algo que te gusta*”). Se despliega así un mundo predominantemente masculino que tiene como protagonistas a varones jóvenes y como antagonistas, a la fuerza policial que detiene a consumidores de cantidades insignificantes de marihuana.

Mientras que el enunciador, a través de la letra, narra una anécdota, denuncia y se lamenta, el discurso visual presenta un universo juvenil de alegría, amistad y creatividad, contrapuesto al panorama punitivo que castiga pequeñas transgresiones con extrema dureza.

Epílogo:

La música como “escuela”

La cultura del *hip hop* y el *rap* como su estilo de canto, nacidos en los barrios pobres neoyorquinos, recibieron una amplia y entusiasta acogida entre los jóvenes de varios grandes centros urbanos de América Latina (Garcés Montoya *et al.*, 2005). Varios estudios coinciden, en primer término, en definir el *rap* como un estilo de canto con base rítmica a cuatro tiempos, a capella o acompañado de armonías, que permite al cantante o “rapero” expresar sentimientos y visiones del mundo por medio de líricas de su autoría. En este “territorio musical” (Garcés Montoya y Medina Holguín, 2008, p.127), los jóvenes configuran su identidad considerando la adscripción a este género como proyecto vital a través de formas diversas y complejas de agregación y organización. No se trata, según esta autora, de una simple estética, sino de una filosofía de vida según la cual los jóvenes adquieren compromisos con los sistemas de valores que comparten. Lo que comienza como una afinidad musical se convierte en una fuerza que “marca la existencia y la identidad colectiva” (Garcés Montoya *et al.*, 2007, p.128), fuerza alimentada por la confluencia cotidiana en los mismos territorios (como puede verse en el videoclip). El *hip hop* confronta ante todo con las instituciones tradicionales y promueve relatos alternativos a los discursos hegemónicos (en el caso analizado, se intenta “desmentir” la representación estereotipada del joven detenido por consumo de sustancias, como un individuo “improductivo”, “débil”, “peligroso” y, por lo tanto “descartable”).

En el videoclip aparece un espacio físicamente “abierto” (los terrenos del ferrocarril), pero que, en la lógica semántica del relato, representa un espacio “cerrado” y protector: el de los códigos compartidos. El videoclip destina buena parte de sus imágenes a representar este lugar dispuesto para el encuentro del grupo y transformado por la danza *break*, el *rap* y los grafitis. El espacio es así apropiado, cuidado y frecuentado cotidianamente y “protege” los afectos y rituales del grupo: son “espacios cargados de sentido, se constituyen a partir de ser habitados, vividos. Guardan las memorias, los afectos y las liturgias. Se trata de espacios que han sido habitados y contienen un grado pleno de significación” (Margulis, 1997, p.12).

Representado en el videoclip con intensidad de luz y color, este territorio (físico, musical y afectivo) es la contracara del espacio normado por las instituciones (encarnadas aquí en el accionar policial), que se muestra nocturno, oscuro y borroso, representación significativa que conduce al segundo horizonte de ideas presente en el texto: la criminalización de los jóvenes, particularmente de aquellos ubicados en los estratos más desfavorecidos de la estructura social.

Jóvenes y control social

En el repertorio de la cumbia villera, la policía es el antagonista emblemático, el Otro con el que se actúa una resistencia y una lucha reales. López (2017) observa dos aspectos en la relación jóvenes-fuerzas de seguridad: a) el neoliberalismo, en tanto modelo productor de pobreza, forja una relación Estado-sujetos estructurada sobre técnicas punitivas que “exceden el ámbito de los sistemas penales formales” (s/n): configuran una matriz de gobierno sobre la pobreza y, b) la desigualdad tanto en el acceso a los bienes cuanto a los derechos individuales jurídicamente universales restringe las oportunidades y posibilidades de “resistencia y reacción frente a la comisión de acciones estatales violatorias de los derechos humanos” (s/n).

Las prácticas violentas o excesivas de regulación y control, como la narrada en el texto, son imágenes cotidianas para jóvenes de sectores excluidos, blanco privilegiado de aquellas. López refiere que, con posterioridad a la crisis 2001-2002, un acuerdo entre los gobiernos de provincia y nación (2003) permitió “la ocupación urbana, por parte de las fuerzas federales de seguridad [...] de tres enclaves emblemáticos de la exclusión social: el Complejo Habitacional “Ejército de los Andes”, de Ciudadela (conocido mediáticamente como “Fuerte Apache”), la Villa La Cava (en San Isidro) y el Barrio “Carlos Gardel”, ubicado en la localidad de Morón”.

Esta lógica se amplió en los años subsiguientes a diferentes territorios del conurbano bonaerense y terminó incluyendo también a la Ciudad de Buenos Aires.

El diseño de la intervención estatal hace varios años promueve un modelo urbano policializado para los barrios donde habitan y transitan los jóvenes que fueron y son objeto predilecto de la persecución punitiva, el ejercicio de la violencia y la recurrencia en el hostigamiento policial como parte del repertorio de tecnologías de intervención de los denominados procesos de *criminalización secundaria*. Este concepto refiere al *funcionamiento concreto y diferencial* de las agencias penales en la persecución focalizada sobre algunos autores y actos en particular, en simultáneo a la tolerancia o menor persecución de otros tipos de delitos y de autores (delitos de clases privilegiadas como los económicos, por ejemplo) (López, Op. cit., s/r)

Un aspecto notable del texto multimodal es el uso de un tono “épico” en la representación de la cultura juvenil (sostenido por el rap) conviviendo con el tono casi festivo de las dramáticas circunstancias de la detención (sostenida por el ritmo y melodía de cumbia), como induciendo al espectador a un distanciamiento de la situación.



Propósitos cumplidos con éxito relativo

-Atraer la atención: sobre los intérpretes y su denominación como dúo, representándolos en plano americano con leve contrapicado que destaca actitud desafiante

-Asegurar la pregnancia en la memoria: destacando el logo del dúo (asociado a “fuego”) sobre negro y cierta redundancia en la composición entre la gráfica y el videoclip (repite personajes, vestimenta, escenario). Cierta oscuridad general la hace poco llamativa.

-Significar el mensaje: la asociación entre imagen y texto verbal es relativamente débil en la medida en que la imagen no contiene componentes que permitan asociarla claramente al campo semántico “delito”, al que se refiere la expresión.

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético-espaciales	Gestuales	Elementos postproducidos
<p>Preludio musical (0.34') N.º de planos:50 (Promedio de duración del plano 0.6'')</p>	<p>Planos generales (en exterior diurno de grupo de jóvenes bailando hip hop, corriendo sobre vagones abandonados). Alternan con planos cercanos de acrobacias y planos de detalle de tatuajes. Planos nocturnos generales en movimiento de entrada de comisaría, patrulleros, "habitantes" de la noche. En angulación típica de cámara de seguridad, un dealer con el rostro pixelado vende alguna sustancia Un joven pinta un grafiti con el nombre de la banda</p>	<p>Descriptiva. Sitúa en tiempo y espacio al espectador. Presenta los personajes: jóvenes versus policía (más el dealer)</p>		<p>Alta fragmentación > aceleración Veloz movimiento de cámara para presentar a los personajes borrosos, en ritmo veloz Alto cromatismo para los planos diurnos/ Oscuridad con trabajo sobre las luces del patrullero en los nocturnos. Imagen estroboscópica y a veces duplicada de jóvenes. Tomas en picado y contrapicado para los jóvenes</p>	<p>Preludio instrumental. Predominio instrumentos electrónicos (sintetizador). Ritmo y melodía típicos de cumbia. La sincronización ritmo/cambio de plano es irregular</p>	<p>Angulaciones de cámara (algunas aberrantes) y fragmentación para destacar el movimiento de los cuerpos jóvenes en las acrobacias. Paneos con menor fragmentación sobre las calles de la ciudad nocturna Oposición abierto/cerrado: las tomas con luz de día más el movimiento en velocidad da idea de apertura y expansión. Los paneos nocturnos con imágenes borrosas con planos cercanos de luces de patrullero dan idea de encierro. La cámara sólo hace acercamientos a los jóvenes Oposición margen/centro (marcado en terrenos sin uso del ferrocarril donde se reúnen los jóvenes versus proximidades de la Comisaría 23)</p>	<p>Acrobacias y gestos de manos propios del hip hop. Los personajes muestran orgullosamente sus tatuajes. Uno de los jóvenes acerca su palma al objetivo de la cámara como impedir la "intromisión" del espectador. Plano general del grupo juvenil avanzando hacia cámara (actitud común en el video de bandas)</p>	<p>Imagen de llamas para cortes entre planos o partes Cortina en barras previa a una presentación más individualizada de los personajes y cortina en dos bandas laterales que anuncia inicio 1ra estrofa</p>

<p>1ra estrofa (01.28') N.º de planos: 30 (Promedio duración de plano 2.5'')</p>	<p>Relato de la anécdota. Las imágenes no son redundantes respecto del texto verbal: muestran a los jóvenes en su lugar habitual de reunión dialogando, practicando su rutina de baile acrobático, compartiendo las horas</p>	<p>Narrativa: despliega (contrañiéndolos) el doble relato de la vida habitual del grupo juvenil (visual) más el del suceso anecdótico (verbal)</p>	<p>Como me voy a olvidar de aquella noche / En que salimos del boliche y me dijiste de queruza* / Vamo'* a la esquina que tengo algo que te gusta / Re perseguido carpeteando* por las dudas / Estoy confiado, dame un beso que me gusta / Lento y bien profundo, juntos volamos de este mundo en una nube que encaraba* la avenida/ No seas tonta, mira si va a venir la policía / Vaya desgracia mía, pintó la lancha* / Y fuimos a parar a la comisaría. Después de ya casi tres horas, cayó el botón* / Abrió la celda y dijo "guacho*", vos entrá / Que por culpa de Ramón*... mira donde fuiste a parar"</p>	<p>Alta fragmentación > aceleración Veloz movimiento de cámara para presentar a los personajes borrosos, en ritmo vertiginoso Alto cromatismo Imagen estroboscópica y a veces duplicada de jóvenes Tomas en picado y contrapicado para los jóvenes Distorsión del rostro del interprete (efecto estiramiento oblicuo) que coincide con el verso "Vaya desgracia mía"</p>	<p>Ritmo básico como fondo. Sobre este, el recitado de los intérpretes marca el ritmo predominante que es uniforme</p>	<p>Angulaciones de cámara (algunas aberrantes) y fragmentación para destacar el movimiento de los cuerpos jóvenes en las acrobacias. Planos del cantante girando sobre sí mismo Plano de otro joven girando sobre sí mismo piernas arriba (una de las acrobacias más difíciles del <i>breakdance</i>) que coincide con el verso "Después de ya casi tres horas, abrió la celda" Planos en picado para mostrar el espacio amplio en el que se mueve el grupo. Planos cercanos en contrapicado para destacar los rostros de los intérpretes</p>	<p>Acrobacias y gestos de manos propios del hip hop. Los personajes muestran orgullosamente sus tatuajes (uno en particular: plano cercano de arma de fuego tatuada en la espalda)</p>	<p>Separadores animados con imagen del logo de la banda (un círculo dorado rodeado de llamas con las iniciales BP (Bajo Palabra) formadas por puntos negros (¿agujeros de bala?))</p> 
---	---	--	--	--	---	---	---	---

<p>Estribillo (0.26') N.º de planos: 15 Promedio duración de plano: 1.7"</p>	<p>Planos de conjunto del grupo y planos cercanos de los intérpretes alternan con paneos del frente de la comisaría y planos de las luces del patrullero Primeros planos de los intérpretes detrás de barrotes</p>	<p>Pasaje al puente musical. No agrega elementos descriptivos ni narrativos. Algunos planos son redundantes respecto del texto verbal</p>	<p>A parar / A la comisaría / Fui a parar / A la comisaría / A la comisaría / Fui a parar / A la comisaría / A la comisaría</p>	<p>Alta fragmentación > aceleración Veloz movimiento de cámara para presentar a los personajes borrosos, en ritmo vertiginoso Alto cromatismo Imagen estroboscópica y a veces duplicada de jóvenes Tomas en picado y contrapicado para los jóvenes El paneo es la modalidad a la hora de representar el accionar policial</p>	<p>Cesa el ritmo del recitado Línea bitonal en ritmo y melodía de cumbia se repite sin variantes durante todo el estribillo</p>	<p>Angulaciones de cámara (algunas aberrantes) y fragmentación para destacar el movimiento de los cuerpos jóvenes en las acrobacias. Planos en picado para mostrar el espacio amplio en el que se mueve el grupo. Planos cercanos en contrapicado para destacar los rostros de los intérpretes Los planos de los intérpretes sacando sus cabezas por la ventanilla de un vagón abandonado y extendiendo sus manos a través de barrotes marcan el adentro/afuera que tematiza la canción</p>	<p>Acrobacias y gestos de manos propios del hip hop.</p>	<p>No hay</p>
<p>Puente musical (01.16') N.º de planos: 48 Promedio duración de plano: 1.4"</p>	<p>Reitera planos y escenas del propio video. Sobre efecto digital, inserta imágenes fijas de los álbumes del dúo. Planos cercanos de los rostros de sus integrantes</p>	<p>Pragmática: promociona al dúo, sus dos álbumes y el propio videoclip en que está inserto (autorreferencia) Hay una profusión de recursos orientada a captar la atención del espectador</p>		<p>Sección visualmente abigarrada: efectos digitales, fotos fijas, acercamientos, imágenes en barrido, desenfocados, colores saturados, distorsión digital, logo animado, efectos de "cámara en mano", <i>zoom in</i> y <i>zoom out</i> sobre el grupo de jóvenes</p>	<p>Predominio instrumentos electrónicos (sintetizador). Ritmo y melodía típicos de cumbia. Ritmo/cambio de plano sincronizados [para reforzar en la recepción la relación canción/marca]</p>	<p>Angulaciones de cámara y fragmentación para destacar el movimiento de los cuerpos jóvenes en las acrobacias. Efectos digitales en velocidad [estilo imagen "subliminal"] El cuadro concentra en un pequeño sector central la secuencia de imágenes en velocidad El espacio se vuelve "hacia adentro" del video (autorreferencialidad)</p>	<p>Acrobacias y gestos de manos propios del hip hop.</p>	<p>Logo animado Fotos fijas que avanzan o retroceden respecto del espectador Distorsión de rostros en pixelado Sobreimpresión de la frase identificatoria "cumbia rapera" separador en 4 para anunciar la 2da estrofa</p>

<p>2da estrofa (01.06') N.º de planos:28 Promedio duración de plano: 3.7" Texto verbal idéntico a estrofa 1ra</p>	<p>Planos de tamaño variado muestran las actividades cotidianas del grupo: diálogos, práctica de breakdance, reunión alrededor de una fogata, cerveza compartida</p>	<p>Narrativa enfática: una descripción más detallada de la vida cotidiana de los jóvenes se contrapone a la anécdota que narra el texto verbal (Busca la adhesión emocional del destinatario)</p>	<p>Repite íntegra 1ra estrofa</p>	<p>Los tipos de plano y angulaciones reiteran los de los segmentos anteriores, pero se alarga la duración: cómo es representada la vida juvenil debe verse con detalle para que pueda ser contrapuesta al acto injusto que narra la canción</p>	<p>Ritmo musical de cumbia como fondo. Sobre este, el recitado de los intérpretes marca el ritmo predominante que es uniforme. Aquí los cambios de plano se sincronizan con el fin de cada verso</p>	<p>Angulaciones de cámara (algunas aberrantes) y fragmentación para destacar el movimiento de los cuerpos jóvenes en las acrobacias. Planos del cantante girando sobre sí mismo. Plano de otro joven girando sobre sí mismo piernas arriba. Apertura: todas las acciones se desarrollan en espacios abiertos (que contrastan con el texto verbal que menciona la celda de la comisaría)</p>	<p>Acrobacias y gestos de manos propios del hip hop.</p>	<p>Logo animado que precede a las fotos fijas. Sobreimpresión de frase. Distorsión de imagen. El mismo logo "sale" girando desde la remera del intérprete.</p>
<p>Estribillo (0.57') Planos: 35 Promedio duración de plano: 1.6"</p>	<p>Reitera escenas ya vistas de los ambientes contrapuestos con agregado de jóvenes "huyendo" a la carrera sobre los techos de los vagones. Énfasis especial en el paneo sobre la redada policial sobre un grupo de jóvenes.</p> <p>En los tramos finales, aparecen los integrantes del dúo vestidos con elegante traje, riendo y conduciendo un auto costoso, mientras circulan por lo que parece ser un barrio de la city porteña.</p>	<p>Cierre descriptivo: vuelve a contraponer los personajes, espacios y acciones presentados.</p> <p>El tramo final exige ser interpretado por el espectador.</p>	<p>Repite estribillo hasta el final.</p> <p>Voz en off comenta: "Te trató como el orto"</p>	<p>Alta fragmentación > aceleración. Veloz movimiento de cámara para presentar a los personajes borrosos, en ritmo vertiginoso. Alto cromatismo en las escenas del grupo de amigos / oscuridad en las que representan el accionar policial. Imagen estroboscópica y a veces duplicada de jóvenes. Tomas en picado y contrapicado para los jóvenes. El paneo en cámara lenta es la modalidad a la hora de representar el accionar policial. También en cámara lenta el tramo que muestra a los protagonistas "transfigurados".</p>	<p>Cesa el ritmo del recitado. Línea bitonal en ritmo y melodía de cumbia se repite sin variantes durante todo el estribillo. En la última repetición cesa la música después de pausa abandonando el tono festivo por otra más dramático.</p>	<p>Angulaciones de cámara (algunas aberrantes) y fragmentación para destacar el movimiento de los cuerpos jóvenes en las acrobacias. Paneos en cámara lenta que emulan el "rastreo" o patrullaje policial.</p> <p>La acrobacias, saltos y carreras de los jóvenes se ubican en un eje vertical (dinamismo). El accionar policial (patrullajes, redadas) circulan por un eje horizontal (pesadez, estancamiento). Planos del dúo detrás de barrotes marcan adentro/afuera.</p>	<p>Acrobacias y gestos de manos propios del hip hop. Saltos de alegría alrededor de una fogata.</p>	<p>Transición entre planos por encadenamiento. Logo animado.</p>



La motito de Carlitos: barrio y tejido social

- TITULO: La motito de Carlitos
- BANDA: Mala fama*
- AÑO DE ESTRENO: 2010 AÑO DE INGRESO A YOUTUBE:2012
- DURACIÓN: 04:53'

- ALBUM: Lo peor

- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer /Google music/ Amazon / YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=9YvwJkp_Pjs

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip performativo/narrativo.

Letra:

Recitado: Volvió Mala Fama... / Lo peor / Uh che, oh no

Le robaron la motito / al boludo* de Carlitos / y ahora anda en bicicleta / la que le prestó un amigo /

Por qué tanta maldad hay en esta villa / le robaste la moto cuando iba a trabajar / sos un atrevido, te la re mandás* / lo estuviste esperando en la municipalidad./

Ahora la querés vender, nada te quieren dar / no vale mucho dinero, todo es sentimental / Y por la mañana se quiere matar / se levanta una hora antes para pedalear.

Le robaste la moto al pobre de Carlitos / que todos lo conocemos, es buenito / y ahora por rastrero* te van a encerrar / y encima esta canción, y encima esta canción / te voy a dedicar

Si te la vas a quedar/ te voy a aconsejar / arreglale los frenos/ que te vas a matar./Lleva dos tornillitos/ los tenés que ajustar/ en la parte de abajo/ donde está la caja. / La bocina no anda,/ la bujía tampoco, / hacele cambio de aros, que te va a durar poco./

[Repite estrofas 2, 3 y 4 hasta recitado]

Vocabulario

Mala fama	Frase que suele aplicarse en los barrios a varones o grupos de los que se sospecha realizan actos reñidos con la ley. Aplicado a una mujer, significa que tiene comportamiento sexual promiscuo
Boludo	Ingenuo, sin maldad, poco avisado
Mandarse	Hacer, producir una acción o evento
Rastrero	Vil, despreciable
Amiguero	Amigo, neologismo creado por el autor que le adiciona la connotación de "seguidor de" por el uso del sufijo -ero, que añadido a adjetivos indica "carácter" o "condición moral". Igual para "malafamero" (seguidor de la banda)



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

I. Sinopsis

El videoclip alterna performance de la banda liderada por Hernán Coronel, en quien se centran la mayoría de las escenas, con la narración del robo de una moto, propiedad de Carlitos, un vecino del barrio apreciado por ser persona buena y trabajadora. La canción está expresamente dedicada al autor del robo, que no puede finalmente sacar provecho de su delito, ya que -además de estar arruinada- nadie quiere comprar la moto por solidaridad con la víctima.

II. Función conceptual

Eje semántico: individualismo versus solidaridad

Tema: crítica a quienes -con actos individualistas- transgreden leyes tácitas, propias y sobrentendidas del lugar o grupo al que se pertenece.

Experiencia compartida: robo de una posesión apreciada a manos de alguien del propio barrio o grupo

Personajes: vecinos solidarios versus vecinos transgresores

Relaciones: antagonismo

III. Función interpersonal

Enunciador: construido en primera persona como voz acusadora

Enunciario: marcado gramaticalmente y a quien está explícitamente dedicada la canción; es calificado de “rastrero”

Modalidad: acusación / caricaturización / ironía

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño músico-visual:

Un separador de 20” con el nombre de la productora -Conurbana Usina Audiovisual- inicia este videoclip, hecho poco frecuente, ya que la cumbia villera era, hasta ese momento, considerada un género marginal por la industria audiovisual⁷⁴. Esto indica que- a pesar de su aparente simplicidad- el videoclip ha debido pasar por una serie de

⁷⁴ Entrevista a Martín Roisi. Fuente: Clarín.com, 18/12/2017, recuperado de https://www.clarin.com/espectaculos/musica/fanta-cumbia-villera-black-sabbath_0_ryEPpBu-M.html

fases estratégicas: elaboración del guion, preproducción, grabación y edición, que requieren muchas horas de trabajo y organización.

Su estructura consta de cuatro estrofas y un estribillo, con intercalaciones habladas del cantante. La introducción consiste en un travelling con sonido ambiente que acompaña cámara en mano al personaje principal por pasillos de un barrio humilde preguntando a un vecino por su moto (imagen 1).

Es interesante el retrato del personaje hecho con cierto detalle (dado lo breve de la lírica): se lo identifica con un apelativo y un diminutivo de afecto, coherentes con sus rasgos de persona inofensiva y poco avispada; trabajador municipal (lo que implica bajo salario) con vivienda alejada de su lugar de trabajo, el robo lo obliga a destinar más tiempo al traslado, probando vehículos alternativos con poca pericia. Toda una pintura de las penurias de las clases subalternas.

El clip tiene una duración de 4.53' y consta de 115 cambios de plano (algunos de los cuales contienen, a su vez, superposiciones en velocidad), por lo que la duración promedio del plano es muy muy baja (2.50"). Esto produce un discurso con muy elevada fragmentación, que se lentifica en las escenas performativas o cuando se muestran gestos característicos del cantante (imagen 3), a este acompañado de su pareja o a grupos de personajes del barrio (amigos bailando, niños, vecinos) (imagen 7).

El videoclip se construye así como un ensamble de escenas narrativas y performativas: las primeras muestran principalmente el momento del robo (imagen 6) y el deambular del personaje por el barrio, caminando, en bicicleta, en patineta, y sirven además para mostrar características del territorio (zonas más urbanizadas, viviendas más precarias, lugares de reunión, baldíos, basureros). Es el dominio territorial de la banda cumbiera, como lo muestran varios pasacalles con frases festivas inventadas por el líder del conjunto⁷⁵ (imagen 8). Las escenas performativas son variadas: algunas filmadas en el barrio especialmente para el videoclip alternan con otras de presentaciones en *shows*.

⁷⁵ Hernán Coronel, cantante y tecladista de Mala Fama, logró gran éxito con su particular timbre de voz, su pronunciación excesiva de la R y una actitud escénica original (aparecía sobre el escenario con el micrófono en una mano mientras sostenía en la otra un cigarrillo y una botella de cerveza). Sus latiguillos y frases jocosas son marca registrada de la banda, tal como aparecen en los pasacalles del videoclip ("Que se mueran los feos", "Todo por ella... la botella", "Arriba la vagancia" y la onomatopeya "Japish", que imita el sonido de una bofetada). Coronel se mantuvo fiel al estilo original de la cumbia villera, en lo poético y lo musical, y conservó su éxito a lo largo de casi dos décadas: en 2010, festejó los 10 años del conjunto con un gran *show* en la ciudad de Buenos Aires y, en 2019, comenzó a trabajar en un *reality* basado en escenas filmadas durante sus giras: "Malafameros, un *reality* de feos".

Los tramos performativos alternan:

- planos de conjunto para las escenas de grupo (la banda y sus amigos del barrio, vecinos)
- planos medios y primeros planos para Carlitos, el cantante y los músicos
- primerísimos planos para pies, manos o boca del cantante y para la fugaz escena del momento del robo

La transición entre planos se realiza por corte, acentuando la fragmentación.

En cuanto a la relación músico-visual, el video presenta un preludeo y un intervalo musicales con melodía y ritmos básicos de cumbia que muestran el seguimiento cámara en mano de Carlitos preguntando por su moto, el momento del robo, su posterior deambular en bicicleta o patineta y la banda con sus amigos tocando en un espacio de reunión en el barrio (imagen 2).

Respecto de la letra, las imágenes son referenciales y redundantes (no cumplen función de relevo).

IV. 2 Puesta en escena:

A pesar de que la breve anécdota desarrollada en la letra tiene un personaje central (Carlitos), el protagonista de los segmentos narrativos visuales es “el barrio”, como entidad territorial y social, con sus propias leyes de pertenencia y solidaridad. Los segmentos performativos tienen la función de presentar a la banda como cronista, vocera y, a la vez, enjuiciadora de los acontecimientos que allí se producen. Esto está verbal, musical y visualmente marcado:

a. Al ritmo básico de cumbia se desarrolla la narración del robo y su consecuencia (“*ahora anda en bicicleta*”), pero el segmento que enjuicia el hecho y condena al autor pasa a un ritmo más veloz en lo verbal y en lo musical (más cercano al *rap*), abandonando el tono festivo y comprimiendo mucho texto en la frase musical (“*Por qué tanta maldad hay en esta villa / le robaste la moto cuando iba a trabajar / sos un atrevido, te la re mandás* / lo estuviste esperando en la municipalidad / [...] Le robaste la moto al pobre de Carlitos / que todos lo conocemos, es buenito / y ahora por rastrero* te van a encerrar / y encima esta canción / te voy a dedicar*”). Letra y música dejan en claro las leyes tácitas de la comunidad de la villa (incluso, en ocasiones, la letra varía entre “*te van a encerrar*” y “*te van a apuntar*”, es decir, el ladrón no recibirá un castigo judicial sino social).

El robo está filmado a ras del suelo con planos de detalle de los pies de ambos participantes (Carlitos y el ladrón) como medio de destacar el hecho transgresor antisocial más que la identidad del autor.

b. La cohesión social, la sanción tácita, la solidaridad con quienes son apreciados en el barrio, el territorio protagonista como entidad relacional están intensamente retratados en las imágenes de sus distintos rincones y lugares de reunión, en los *travellings* del personaje en bicicleta tomados por una cámara GoPro⁷⁶ (imagen 4) y en la aparición de distintos habitantes del lugar (jóvenes de ambos géneros, niños, vecinos que ocasionalmente se encontraban en el lugar durante la filmación). La elección de la cámara y el ángulo (picados y contrapicados) no es casual: emula las imágenes ampliamente difundidas en programas televisivos que muestran bellos lugares turísticos del mundo o lances del llamado “turismo aventura”. Aparte de una intención irónica, desde el punto de vista de la voz narradora, el barrio es también un lugar relevante que merece ser mostrado con las mismas herramientas visuales. Un punto notable es la forma en que está representada la idea de que la banda “domina” el territorio y es capaz de imponer allí sus “códigos”. En efecto, los textos verbales condenatorios son acompañados por la imagen del cantante, uno de los lugares de reunión está señalado por la marca indiscutible de dominio territorial: el grafiti “Mala Fama”, que aparece siendo pintado en los segmentos finales del videoclip y, finalmente, los planos que muestran al cantante (o al cantante con su pareja) sentado en un sillón (que simula un trono) sobre un montículo de desechos, al modo de un “rey” (imagen 5).

Epílogo

Robo y condena social

El videoclip despliega un horizonte de ideas y valores organizado sobre consideraciones éticas, propias de la comunidad barrial:

a. La práctica del robo

En su estudio sobre los nuevos modos de producción de subjetividad, consecuencia de la depredación neoliberal, Duschatzky y Corea (2002) advierten sobre la naturalidad con la que los adolescentes participantes de su investigación se refieren a esta experiencia de su vida cotidiana. Los que no lo practican lo consideran una opción entre otras,

⁷⁶ GoPro, Inc. es el nombre de la empresa que desarrolla, produce y vende estas cámaras, que pueden colocarse en vehículos para hacer fotografías o videos en alta definición a través de un objetivo gran angular.

aunque lo evitan por los riesgos que conlleva más que por restricciones morales. Para quienes sí lo practican, la actividad está vinculada a la conquista de un lugar en el grupo o es considerada una forma de trabajo. Las autoras concluyen que el robo es uno posible entre otros escenarios de socialización: los jóvenes nacen y crecen en territorios donde robar es una de las estrategias de reproducción de la vida cotidiana: roban para comer, para vender, para ir a bailar, para comprar cerveza, cigarrillos o droga. Aunque, en las unidades del corpus, el robo no aparece reivindicado (como sí parece serlo en algunas letras de la cumbia villera, *cfr.* “Llegamos los pibes chorros”, Pibes chorros, 2001), tampoco está condenado moralmente. Adquiere cierta “legitimidad” correlativa de la “deslegitimación” de la ley “externa” como marco regulatorio. Sin embargo, el videoclip afirma la existencia de una regulación de índole ética, una ley “interna”, propia de la comunidad que la sostiene.

b. Redes, normas y capital social

El barrio descrito en el videoclip no es sólo un territorio geográfico, escenario del delito cometido. En el texto verbal, la voz enunciativa advierte al autor del robo sobre las consecuencias sociales (no legales) de su acción. Asume así la representación de un “acuerdo” colectivo. En efecto, Pavcovich (2010) -en su investigación sobre reproducción del capital social en contextos de pobreza- entiende el barrio como un espacio de solidaridades locales, como forma de acción colectiva y como soporte en la formación de identidad. El barrio, en tanto espacio social, aparece como una trama de solidaridades y redes de diversa índole: la familia, la pandilla, el grupo musical, el movimiento social, la cooperativa, el partido, la fe religiosa. Cada lugar de pertenencia funciona con reglas propias, a menudo sostenidas en valores provenientes de tradiciones y costumbres heredadas⁷⁷. Este “tejido” social provee a los individuos, a los jóvenes en particular, de un lugar de pertenencia y de protección frente a las derivas de la precariedad, capaz de dar sentido a su existencia.

El videoclip despliega la pertenencia a un grupo musical famoso, “dueño” simbólico del territorio y, por lo tanto, “autorizado” a ser portavoz de la sanción colectiva para quien no se “identifica” con las normas del espacio social. Hay además, como rasgo irónico propio de las realizaciones de esta banda, un castigo “material”: el vehículo robado no

⁷⁷ También Suárez, L. (2004) en **IV Encuentro Anual de Investigación del Área de Sociología del Instituto de Ciencias de la UNGS**: “Las clases menos favorecidas por el funcionamiento de las normas y valores dominantes desarrollan subculturas que incluyen códigos de sociabilidad, normas y valores diferentes de otras clases. Una vez establecidos los elementos de una subcultura en vecindarios pobres, se activa un proceso de reproducción intergeneracional que tiende a consolidarla.” (p.35)

sirve ni se puede vender, por lo que la acción de robar aparece así deslegitimada por su inutilidad.



Gráfica de extrema simplicidad basada en la identificación del cantante por parte del posible comprador.

Plano medio, gesto e indumentaria característicos, gama cromática poco variada

Uso de la ironía como “marca” identificatoria de la banda (anuncia “Lo peor” de la banda, en referencia al clásico “Lo mejor de...”, estrategia de venta de tantos álbumes)

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético-espaciales	Gestuales	Elementos postproducidos
Cortina de presentación (0.22")	Imagen única con fondo negro y luces esfumadas de colores, sobre la que se imprime nombre de la productora: "Conurbana Audiovisual" "Presenta"	Pragmática: promociona a la productora a la vez que anuncia que comienza un videoclip con producción propia y profesional		Parpadeo de luces y de la palabra "Presenta"	Silencio			"Caen" letras aleatoria y vertiginosamente hasta formar el nombre de la productora. La palabra "Presenta" titila. Fundido a negro antes de la introducción
Introducción narrativa (0.21') N.º de planos: 2 Promedio duración de plano: 0.10'	El personaje Carlitos entra en cuadro de espaldas. La cámara lo sigue en primer plano mientras camina por un angosto pasillo entre humildes casas de material. Llega a un patio y pregunta en voz alta a un vecino por su moto.	Descriptiva-narrativa: presenta el ambiente, ubica en espacio-tiempo, presenta al personaje Carlitos		Primer plano de la cabeza de Carlitos en travelling que sigue al personaje cámara en mano. Primerísimo primer plano de narrador	Ruido ambiente. Voz humana. Timbre de bicicleta (con función irónica, pues anticipa lo que le espera al personaje)	Movimiento hacia adentro del barrio (la historia narrada es propia de ese territorio)	Tono y gesto de consternación del personaje Gesto característico de H. Coronel	
Preludio musical (00.31') N.º de planos: 48 Promedio duración de plano: 0.06"	Comprobado el robo, llena el cuadro un p.p. plano* del rostro de H. Coronel, líder de la banda. Alternan escenas de la banda tocando en un lugar de reunión en el barrio con la escena del robo y el posterior encuentro de Carlitos con la banda. Imagen del narrador sentado en un sillón (a modo de "trono") sobre un cúmulo de escombros *primerísimo primer plano	Descriptiva narrativa: Presenta al narrador Muestra grupo de jóvenes tocando y bailando alrededor de una fogata Muestra personajes del barrio Muestra el momento del robo		Primerísimo primer plano del rostro del narrador. Corte a diferentes tañamos de plano (reunión de jóvenes, banda tocando, ejecución de instrumentos) Primer plano de los pies de Carlitos intentado dar arranque a la moto (cámara a ras del suelo) Mismo plano, cuadro y ubicación para el momento del robo Corte a primer plano de niña riendo Cámara sigue a Carlitos de espaldas Carlitos saluda a la banda (planos alternan en velocidad)	Arreglos melódicos en sintetizador Predominio de güiro en la percusión	Punto de vista en escena del robo: cámara ras del suelo Movimiento por el interior del espacio (barrio)	Gesto característico de la "marca" H. Coronel 	Escenas en blanco y negro (flash back?)

<p>1ra/2da estrofas (0.55') N.º de planos: 30 Promedio duración de plano: 0.02"</p>	<p>Carlitos, sin su moto, queda obligado a usar bicicleta. Planos en veloz alternancia lo muestran saludando amistosamente a la banda Hay imágenes del barrio y su gente (niños posando para el video)</p>	<p>Múltiple: narra la consecuencia del robo, muestra performances de la banda, describe aspectos del barrio</p>	<p>Le robaron la motito / al boludo* de Carlitos / y ahora anda en bicicleta / la que le prestó un amigo// Por qué tanta maldad hay en esta villa / le robaste la moto cuando iba a trabajar / sos un atrevido, te la re mandás* / lo estuviste esperando en la municipalidad.// Ahora la querés vender, nada te quieren dar / no vale mucho dinero, todo es sentimental / Y por la mañana se quiere matar / se levanta una hora antes para pedalear.// Le robaste la moto al pobre de Carlitos / que todos lo conocemos, es buenito / y ahora por rastro* te van a encerrar / y encima esta canción, y encima esta canción / te voy a dedicar</p>	<p>Inicia con cantante interpretando en guitarra para marcar su rol de <u>narrador</u> Veloz alternancia de planos medios para los personajes Travellings del personaje recorriendo el barrio con cámara (tipo GoPro) fija en bicicleta Planos generales para lugares del barrio y su gente Primeros planos de pies bailando y de ejecución de instrumentos</p>	<p>El apelativo del personaje es cantado en coro</p>	<p>Los movimientos al compás del ritmo de los músicos alternan contrastando con el deambular de Carlitos en bicicleta El grupo de niños retratado aparece "posando" (a modo de coro o testigo) Movimiento por el interior del espacio (barrio)</p>		<p>Esfumados y blanco y negro para primeros planos de segmentos performativos</p>
<p>Estribillo (0.20") N.º de planos: 10 Promedio duración de plano: 0.02'</p>	<p>Plano conjunto de cantante con su pareja Plano medio de jóvenes bailando en recital Plano general de la banda en recital Plano medio corto de Carlitos Planos detalle de boca del cantante y manos en teclado</p>	<p>Narrativa (enfática): señala en forma redundante el rol de cada personaje Señala el doble rol de H. Coronel: narrador y líder de grupo</p>	<p>Le robaron la motito / al boludo* de Carlitos / y ahora anda en bicicleta / la que le prestó un amigo</p>	<p>Alternancia entre planos Para señalar diferencia de roles Redundancia verbal/visual referida al personaje Carlitos (plano medio corto retrato coincide con verso "... al boludo de Carlitos") Contrapicado del personaje en movimiento sobre su bicicleta (estilo GoPro) Travellings por pasillo del barrio Alternancia vertiginosa de planos sincronizada con arreglo de teclado</p>	<p>Arreglos instrumentales aportan dinamismo</p>	<p>Angulaciones de cámara para subrayar la dificultad del manejo Movimiento por el interior del espacio (barrio)</p>	<p>Gestos "marca" de H. Coronel</p> 	<p>Esfumados y blanco y negro para primeros planos de segmentos performativos</p>

<p>Puente musical (0.30') N.º de planos: 40 Promedio duración de plano: 00.01</p>	<p>Carlitos deambula con su bicicleta por el barrio. Coronel, en su rol de cantante, realiza varios de sus gestos característicos</p>	<p>Pragmático-descriptiva: refuerza los gestos "marca" y describe el barrio como territorio propio, destacado por los pasacalles con frases identificatorias de la banda. También, en su trayecto, Carlitos es saludado por vecinos, lo que reafirma los dichos del texto verbal.</p>	<p>Voz de H. Coronel: "como en los viejos tiempos... ¡Mandale mecha!" Repite estribillo al final del puente</p>	<p>Alternancia de travellings con planos medios del cantante: tipo GoPro con cámara hacia Carlitos o hacia el trayecto por el barrio y convencionales siguiendo al personaje desde atrás. Sucesión vertiginosa de planos medios para los gestos "marca" de Coronel. Planos detalle para dedos del cantante simulando tocar el teclado y para sus pies bailando.</p>	<p>Arreglos instrumentales aportan dinamismo</p>	<p>Movimientos desde el exterior del barrio hacia adentro y viceversa. Recorridos que ingresan por un angosto pasillo al interior del barrio.</p>	<p>Gestos "marca" de H. Coronel</p> 	<p>En el tramo de la sucesión vertiginosa de planos, el corte está sincronizado con la sucesión de notas en el teclado</p>
<p>Nueva estrofa (0.55') N.º de planos: 37 Promedio duración de plano: 0.014'</p>	<p>Escenas performativas alternan con la continuidad narrativa: Carlitos intenta -sin éxito- andar en patineta y, a continuación, se ve a Coronel andar en bicicleta por el barrio. La secuencia sugiere que Carlitos también fue despojado (¿por Coronel?) de la bicicleta prestada y sólo le que este "vehículo" cuasi infantil</p>	<p>Narrativa-enunciativa: enfatiza los roles en el relato (protagonista-narrador interno/narrador externo)</p>	<p>Si te la vas a quedar/ te voy a aconsejar / arregle los frenos/ que te vas a matar./Lleva dos tornillitos/ los tenés que ajustar/ en la parte de abajo/ donde está la patada. / La bocina no anda,/ la bujía tampoco, / hacele cambio de aros, que te va a durar poco. Le robaste la moto al pobre de Carlitos / que todos lo conocemos, es buenito Por qué tanta maldad hay en esta villa / le rastreaste la moto cuando iba a trabajar. y ahora por rastrero* te van a encerrar / y encima esta canción, y encima esta canción / te voy a dedicar</p>	<p>Alternancia planos similar a estribillo (Carlitos en recital, performance de la banda, planos medio de cantante con su pareja). La estrofa en que el narrador "aconseja", muestra , desde cámara instalada en la cabeza del personaje (visión subjetiva), los pies de Carlitos intentando andar en patineta Plano del cantante-narrador andando en bicicleta Los personajes en bicicleta o patineta están tomados en picados y contrapicados Tomas de pies de Carlitos a ras del suelo</p>	<p>Coros</p>	<p>Movimientos de ambos personajes por el interior del barrio</p>		

<p>Estribillo final (0.44') N.º de planos: 45 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Reitera elementos ya presentados (Carlitos circulando, grupo de niños, jóvenes compartiendo) Añade la pintada de un grafiti con el nombre de la banda en un paredón del barrio Imagen final de narrador sentado en el sillón sobre cúmulo de escombros</p>	<p>Narrativa-enunciativa: enfatiza los roles en el relato (protagonista-narrador interno/narrador externo)</p>	<p>Le robaron la motito / al boludo* de Carlitos / y ahora anda en bicicleta / la que le prestó un amigo</p> <p>Voz en off de Coronel exclama: -Basura, ratero</p>	<p>Alternancia entre planos para señalar diferencia de roles Redundancia verbal/visual referida al personaje Carlitos (plano medio corto retrato coincide con verso "... al boludo de Carlitos") Contrapicado del personaje en movimiento sobre su bicicleta (estilo GoPro) Travellings por pasillo del barrio Alternancia vertiginosa de planos sincronizada con arreglo de teclado (grafiti /reunión festiva) Planos de enteros y de detalle de pintada de grafiti</p>	<p>Reiteración de arreglos dinámicos</p>			<p>Blanco y negro para escenas reunión festiva y pintada de grafiti en la pared como marca de dominio territorial .</p> <p>Esfumados planos finales del cantante unidos por encadenado</p>
<p>Cortina de cierre (0.14')</p>	<p>Igual a cortina de presentación</p>							



Yo uso visera: prejuicio e hipocresía

- TÍTULO: Yo uso visera
- BANDA: Mala Fama/ Re Fantasma
- AÑO DE ESTRENO: 2017 (SINGLE) INGRESO A YOUTUBE: 2017
- DURACIÓN: 03:43'
- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer /Google music/ YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=GptT62bnOdk>

-REALIZACIÓN y DIRECCIÓN: Conurbana Audiovisual

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip narrativo (con segmentos performativos) (etapa de renovación)

Letra:

Fui al kiosco y del pedo* que tenía, entré a una farmacia / Y la pobre señora que atendía se sintió re apabullada / Porque yo como siempre uso visera y equipo de gimnasia /Me dice: Nene, vos no sos deportista, vos sos de la vagancia* / De los que vienen a buscar sustancia*

Ay, músfale*, doña*, que somos gente buena / Somos los que defienden la sagrada musiquera* / Somos la escuela, bien malafamera* / No somos ninguna sanguijuela*

Somos la banda, arriba la vagancia / Bien malafamera con los re fantasmas* / Manos arriba, las palmas arriba / No somos chorizos*, tampoco policías / Manos arriba y arriba las palmas*

Vocabulario

Pedo	Borrachera
Vagancia	Grupo de jóvenes que no trabajan ni estudian
Sustancia	Denominación genérica de cualquier tipo de droga (proviene de la jerga judicial “sustancias ilícitas”)
Músfale	Parece ser la fusión de los lunfardismos “mus” (interjección para ordenar silencio) y “mufa” (alguien que trae mala suerte)
Doña	Vocativo de respeto común entre sectores populares para dirigirse a una mujer adulta
Musiquera	Sinónimo de banda musical
Malafamera	Seguidor del conjunto Mala Fama
Sanguijuela	(sentido figurado) Persona que se aprovecha poco a poco del dinero o los bienes de otra
Chorizo	Ratero, ladrón de poca monta [Por asociación con el lunfardo “chorro” / También en España con igual significado]
Arriba las palmas	Exhortación característica de las bandas de cumbia villera para que el público acompañe la ejecución con bailes, movimiento y coros



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

I. Sinopsis

Hernán Coronel (voz principal de Mala Fama) y Pablo Antico (Re Fantasma), cuya unión musical revitalizó el género y amplió aún más su difusión, son los protagonistas de esta breve historia. Dos amigos, que pasan las horas acompañando con cerveza su aparente inactividad, juegan una apuesta: pagará otra botella quien llegue último al quiosco de venta. Turbado por el alcohol ingerido, uno de ellos (Coronel) confunde una farmacia con el quiosco. La farmacéutica a cargo se siente atemorizada por la indumentaria del joven y lo increpa, acusándolo de estar buscando drogas para consumir, pero, cuando llega el otro amigo (Antico), la mujer baja la persiana del local y los tres pasan a bailar a la trastienda, donde efectivamente hay un laboratorio de drogas sintéticas conducido por la propia boticaria (imagen 10).

II. Función conceptual

Eje semántico: hipocresía

Tema: discriminación por el aspecto exterior de un individuo (color de piel, indumentaria, marcas corporales)

Experiencia compartida: ser discriminado, temido o inculcado por vestirse de determinada forma, llevar tatuajes o ser morocho

Personajes: jóvenes de sectores empobrecidos vs individuos que sostienen representaciones sociales clasistas y discriminatorias

Relaciones: antagonismo

III. Función interpersonal

Enunciador: construido autobiográficamente como víctima de representaciones sociales injustificadamente discriminatorias y, a la vez, como denunciante de estas.

Enunciario: explícito, marcado en el vocativo “doña”, en la interjección imperativa “musfale” y representado visualmente, se lo exhorta a “hacer silencio”, es decir, no condenar ni difamar sobre la base de prejuicios

Modalidad: denuncia / caricaturización / ironía

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño músico-visual:

Se trata de un híbrido de cumbia y *rap*: las dos primeras estrofas son acompañadas con la melodía y el ritmo básicos de la cumbia, mientras que las dos restantes son “rapeadas”, es decir, construidas sin melodía y al ritmo del recitado “rapero”, representativo -desde su origen- de la denuncia de desigualdades y penurias entre las capas pobres urbanas.

La anécdota descrita anteriormente se desarrolla en una secuencia referencial (las imágenes son redundantes respecto del texto verbal). Su función es añadir un clima jocoso basado en los gestos y frases características de Coronel (su marca registrada) y los gestos hiperbólicos y caricaturescos de Antico. El videoclip incluye además algunos breves segmentos performativos de ambos intérpretes por separado en sus actitudes escénicas características, marca de identidad del dúo.

El videoclip se inicia con un breve *sketch* chistoso (que no está incluido en las versiones sólo musicales): dos jóvenes pasan el tiempo recostados a la sombra de un árbol bebiendo cerveza (imagen 1). Para añadir comicidad a la escena, uno de ellos hace un comentario picaresco sobre su amigo (“*Después de lo que me contaste no voy a compartir con vos un mate ni una birra del pico*”). Pero el efecto cómico de la escena no sólo se logra por medio del texto: la cámara se ubica detrás del fondo de la botella (como si el ojo del espectador mirara través de ella (imagen 3). El primer encuadre permite ver el ojo del personaje que se asoma para comprobar que está vacía; el segundo, muestra a ambos personajes bajo el árbol, distorsionada la imagen por el grosor del vidrio de la base: personajes y espectador se “ven” mutuamente (se identifican) “a través de la botella”(imagen 2).

La canción está compuesta por dos estrofas: la primera, con ritmo básico de cumbia e idéntica melodía para cada verso, narra la confusión y el encuentro con la farmacéutica. La segunda, rapeada, reivindica la pertenencia a la banda y apela directamente a la mujer, a quien se la conmina a hacer silencio ("*Músfale, doña*") para explicarle quiénes son realmente los jóvenes (artistas, seguidores de la banda).

El clip tiene una duración de 3.42' y consta de 122 cambios de plano, por lo que la duración promedio del plano es muy muy baja (1.80''). Esto produce un discurso con muy elevada fragmentación, que se lentifica en los segmentos performativos. Aunque predominan los planos frontales, hay picados y contrapicados particularmente en la secuencia grupal del rap reivindicativo, para mostrar al grupo de seguidores desde distintos ángulos (imagen 7). La cámara que sigue por delante a los personajes en su búsqueda de un quiosco presenta angulaciones levemente aberrantes y a corta distancia, lo que provoca cierta distorsión de la figura humana (imágenes 4 y 5), coincidente con el estado de ebriedad en que se producen los desplazamientos por el barrio. Hay algunas breves escenas caricaturescas en esta secuencia del deambular que añaden comicidad a la anécdota (Antico confunde una botella que contiene arena en el fondo con un resto de bebida e intenta tomarla; alguien, que podría ser una vecina del barrio, moja a Coronel en la cara con una manguera para sacarlo del embotamiento de la bebida).

Los tramos performativos muestran a los intérpretes por separado, en interiores diferentes en penumbras, como evocando el suceso narrado.

Los planos de conjunto marcan cohesión y cultura compartida entre los seguidores de la banda; los planos medios y primeros planos (predominantemente narrativos) señalan las apariciones del dúo y la boticaria (imagen 6), y se reservan planos detalle para la base de la botella, las retortas del laboratorio y el momento en que Coronel apoya en su lengua una estampilla, que supuestamente contiene la droga fabricada en la trastienda.

La transición entre planos se realiza por corte, acentuando la fragmentación, excepto al final del *sketch*, con transición en fundido en negro, para separar la escena dramatizada del inicio de la parte musical propiamente dicha.

IV. 2 Puesta en escena:

Los segmentos performativos tienen una función pragmática: su propósito es publicitario, ya que presentan a los integrantes del dúo con sus “marcas registradas”: frases, gestos, ocurrencias características de cada uno.

En cambio, a la puesta en escena de la historia narrada es posible adjudicarle una función “ideológica”. Presenta dos espacios claramente diferenciados: *travellings* por un exterior, que los personajes recorren de día, tratando de procurarse otra botella, muestran el barrio parcialmente urbanizado, sus casas, sus baldíos, sus vecinos, con una gran luminosidad (las tomas están realizadas con sol). A pesar de estar ebrios, los vecinos reconocen a los jóvenes, los saludan amistosamente, incluso prestan colaboración (intentan hacer reaccionar con agua a Coronel). El otro espacio es la farmacia. Tratándose de un interior, las escenas se oscurecen, el laboratorio clandestino está iluminado como un local “de la noche” con luces de colores y humo saliendo de las retortas. Esta oposición luz/oscuridad (que aquí puede homologarse a verdad/ mentira o autenticidad/hipocresía) marca el antagonismo que denuncian las estrofas rapeadas: los jóvenes no “ocultan” su trabajo (crear música, en este caso), ni sus hábitos (aunque sean perjudiciales) ni sus afinidades ni reivindicaciones, como lo muestran los seguidores de la banda, manifestando en grupo su adhesión y su participación con banderas, remeras y la indumentaria causa de la discriminación (imagen 9). Precisamente la bandera exhibe la silueta de una gorra con “visera” como marca distintiva de pertenencia (imagen 8). La banda no es un grupo musical entre tantos: el texto reivindicativo la denomina “escuela”, elogiando con este término su éxito, rasgos distintivos, continuidad y desarrollo.

Por el contrario, la farmacia – que tiene una parte “pública” y otra “oculta”- se ubica en la esquina de una zona urbana: límite territorial y, a la vez, límite social. Aunque el video no lo muestra expresamente, sugiere adjudicarle a la farmacéutica la condición de “propietaria” o “encargada” del local y, por tanto, perteneciente a una clase social que “ve” a los jóvenes de sectores empobrecidos como una amenaza. Cierta color de piel, la indumentaria, las marcas corporales son los componentes que conforman en determinado imaginario la idea de “peligrosidad juvenil” o “joven delincuente”. La estrofa rapeada rechaza esta representación explícitamente (“*No somos ninguna sanguijuela*” [...] “*No somos chorizos, tampoco policías*”). Esta desmentida verbal (lo que los jóvenes afirman “no ser”: parásitos, ladrones o custodios de los actos ajenos) tiene una continuidad visual en la aparición de la farmacéutica como la verdadera amenaza, ya que ella es quien termina ofreciendo a los jóvenes una “sustancia” mucho más dañina que la cerveza. La recriminación (“*Vos sos de la vagancia*”) se vuelve así la censura

hipócrita de quien oculta el verdadero origen de sus bienes tras una apariencia de respetabilidad, y no tiene inconveniente en “bailar” con los “vagos”, es decir, de transformarlos en mercancía para su propio beneficio, como es posible verlo en el giro irónico y autorreferencial hacia el final, cuando la cámara, en un acercamiento, muestra que las estampillas con droga llevan impresa una viñeta con la imagen de Hernán Coronel.

Epílogo

Imágenes que hablan de imágenes

No obstante el clima y el desenlace risueños y la simplicidad argumental, el videoclip se presenta como un artefacto compuesto por imágenes (visuales, poéticas, sonoras) que refiere a otras imágenes: cómo se representa el mundo de los jóvenes (de determinados sector social) y cómo ese mundo es visto por los otros (adultos y de otros sectores sociales):

Estigmatización

¿Qué imagen hay de la juventud en el mundo adulto? ¿Cuánto de esa imagen se traduce en las políticas del Estado hacia los sectores de juventud? Por un lado, la juventud es vista (en el discurso publicitario, por ejemplo) como promesa de futuro: en ella se condensan potencia física, búsqueda vital, disposición para aprender y descubrir nuevas soluciones. Es, para una sociedad, el signo de su trascendencia.

Como contracara, otros discursos la asocian a lo anómico, al desorden normativo, a la falta de compromiso con el estudio o el trabajo, a las conductas de riesgo. El discurso que con más elocuencia configura este estigma es el de la “seguridad ciudadana” (continuamente presente en la prensa y medios hegemónicos). Si se trata de jóvenes varones, de barrios periféricos y sectores populares,

[...] sobre ellos tiende a pesar una mirada fóbica que los construye como potencialmente violentos, consumidores de drogas y moralmente débiles; y esta imagen opera a veces como profecía autocumplida. (Hopenhayn, M., 2006, p.32)

Esta mirada “fóbica” es objeto de burla en el videoclip, dado que aparece activada por elementos superfluos de la indumentaria (buzo y visera), pero que aluden metonímicamente a los verdaderos activadores del prejuicio: color de piel, pertenencia a barrio pobre o marginal, consumo de determinada música, “vagancia”, pasar el ocio en la esquina. Y, dado que en el mundo cotidiano, esa mirada prejuiciosa es uno de los mecanismos de la exclusión que estos jóvenes padecen (del mercado laboral, por

ejemplo, donde pueden tener menos oportunidades debido a su aspecto), el relato visual expone cuán poco claras son las reglas de juego en relación con las formas en que los “incluidos” acceden a los bienes.

La cuestión de la identidad: estigma por emblema

Otro aspecto interesante es la inclusión, en el videoclip, del breve *sketch* inicial que no forma parte de la canción original. El relato parece tener el propósito de “refutar” las miradas prejuiciosas sobre cierta representación de joven, explícitamente estigmatizado como “adicto a las drogas”. Si bien esta imagen está desmentida en el texto, los personajes sí aparecen caracterizados como adictos al alcohol. La condición de “borracho”, además de estar actuada en el videoclip, forma parte de la identidad “villera” sustentada por la poética de muchas de sus canciones.

Los estudios que han tomado como objeto las letras coinciden en la construcción lingüístico-poética de un “nosotros” (villero), relativamente homogéneo, con rasgos que los distinguen de “otros”, pero que -en la mirada de estos últimos- son atributos negativos o motivo de descrédito: las letras los presentan como alcohólicos o adictos a las drogas o delincuentes. Hacen de un estigma (algo malo en el estatus moral de quien lo porta) su rasgo identitario. Según Garro (2008), la estigmatización de sectores de la juventud forma parte del “pánico moral” que acompaña las miradas sobre las diversas formas de agrupación juvenil. Y reconoce -entre las distintas formas de gestionar esta marca identitaria-

[...] aquellos que están dispuestos a admitir la posesión de un estigma pueden hacer un gran esfuerzo para que no se destaque demasiado o, por el contrario, llegar a portarlo como una insignia, como un emblema. (Garro, 2008, p.94)

Los grupos de cumbia villera, en los inicios del género, escogieron los rasgos identitarios que los definían según la mirada de “los otros” (no villeros) y, mediante una estrategia de espectacularización (en este caso, a través de una performance artística) se hicieron “visibles”, se revelaron como existentes para los propios y los ajenos, adoptando como “mascara” la imagen que les era adjudicada. Antes que “visibilizar” una realidad (idea en la que coinciden muchos estudios), los artistas se manifestaron a sí mismos como pertenecientes a un sector social, “simulando” confirmar la carga negativa de los estigmas, pero revirtiendo su valoración asociándola a un *ethos* festivo e irónico.

Nota: el single no forma parte de álbum, por lo que no se analiza gráfica.

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético-espaciales	Gestuales	Elementos postproducidos
Cortina de inicio (0.05")	Sobre fondo negro aparece el logo de la productora "Conurbana Audiovisual" (silueta de chimeneas de fábrica que pasa de gris a banda cromática)	Pragmática: indica que se trata de un video oficial y producido profesionalmente	Risas en off					
Introducción escenificada (0.27') N.º de planos: 5 Promedio duración de plano: 0.05'	Desoscurimiento en plano entero sobre dos jóvenes reclinados bajo un árbol bebiendo cerveza.	Narrativa: presenta a los personajes de la anécdota y el motivo de la apuesta	Coronel: -Después de lo que me contaste, nunca más tomo con vos un mate mucho menos una birra del pico, porque sos un cochino terminal Coronel: -Está el tanque vacío. Andá a comprar, atrevido Antico: -Hay que llenar el tanque, amiguero Coronel: -Bueno, Andá vos Antico: -El que llega último paga la birra Coronel: -Andá por el camino del diablo, que yo voy por el camino de la alegría	Planos detalles: ojo visto desde fondo de botella / jóvenes vistos desde el pico de botella a ras del suelo	Diálogo con sonido ambiente	Quietud	Postura típica de la "vagancia", término con el que posteriormente serán increpados ambos personajes (reclinados en el suelo contra un árbol en actitud relajada)	
Presentación (0.18') N.º de planos: 9 Promedio duración de plano: 0.02'	Alternan planos medios de ambos cantantes-protagonistas	Pragmática: actúa como "marca" del dúo y crea expectativa por lo que se relatará	Coronel: -Anote, anote. Porque ahora no y ahora sí. ¡Mandale mecha!	Alternancia de planos medios de ambos protagonistas en gestos de "marca" (identificatorios del dúo). La iluminación difusa y en semipenumbra crea un efecto de suspenso o misterio	El sintetizador sostiene una misma nota para crear efecto suspenso	A excepción de la gestualidad en rostro y manos, hay inmovilidad para crear suspenso	Gestos hiperbólicos en Coronel y caricaturescos en Antico como "marca" del dúo	

<p>Preludio musical (0.34') N.º de planos: 26 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Ambos personajes deambulan por las calles del barrio buscando un quiosco. Encuentro con vecinos</p>	<p>Narrativa (tono humorístico): relata el camino tomado por cada uno. Muestra el vínculo cordial de uno de ellos con los vecinos del barrio.</p>		<p>Alternan primeros planos de los cantantes-protagonistas en poses humorísticas con seguimiento cámara en mano de su deambular por el barrio</p>	<p>Ritmo clásico de cumbia</p>	<p>Ambos protagonistas siguen itinerarios diferentes: Antico (el "camino del diablo") recorre lugares angostos y solitarios con construcciones precarias. Coronel (el "camino de la alegría") recorre calles con casas de mejor construcción y se encuentra con vecinos.</p>	<p>Gestos hiperbólicos y caricaturescos para señalar el estado de ebriedad en que recorren el barrio</p>	
<p>1ra estrofa (0.25') N.º de planos: 19 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Llegada del protagonista a la farmacia y diálogo con la farmacéutica</p>	<p>Narrativo-dramática: relata y, a la vez, escenifica el diálogo con la farmacéutica</p>	<p>Fui al kiosco y del pedo* que tenía, entré a una farmacia / Y la pobre señora que atendía se sintió re apabullada / Porque yo como siempre uso visera y equipo de gimnasia / Me dice: Nene, vos no sos deportista, vos sos de la vagancia* / De los que vienen a buscar sustancias*</p>	<p>La iluminación y el color y espacio separan las escenas del relato y de la escenificación: semipenumbra, tono oscuros y espacios cerrados para las primeras; luz de día, color y espacio más amplio para las segundas.</p>	<p>Incluye sonidos de acordeón en la repetición de la melodía que acompaña el ritmo</p>	<p>Personajes enfrentados en el espacio real (cliente separado de la farmacéutica por el mostrados), pero también socialmente (la mujer juzga desfavorablemente al joven por su indumentaria). La escena se juega en plano/contraplano</p>	<p>Gesto de desaprobación del personaje femenino</p>	
<p>Puente musical (0.11') N.º de planos: 6 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Planos de los cantantes alternan con planos de conjunto de grupo de jóvenes (supuesto <i>fans</i> de la banda)</p>	<p>Narrativo (simula festivamente un tono épico): mostrará que no son "vagos" sino una banda que hace "escuela"</p>		<p>La cámara toma de frente en planos medios y generales a los seguidores que avanzan portando marcas que los identifican como <i>fans</i></p>		<p>Los grupos que avanzan hacia cámara tienen un tono épico (implican "multitudes en acción" detrás de un líder u objetivo)</p>		
<p>2da estrofa (0.23') N.º de planos: 19 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Antico toma la defensa del dúo y "marcha" a la cabeza de sus seguidores</p>	<p>Narrativa (intención polémica): responde a la acusación de la mujer</p>	<p>Ay, musfale*, doña*, que somos gente buena / Somos los que defienden la sagrada musiquera* / Somos la escuela, bien malafamera* / No somos ninguna sanguijuela* Somos la banda, arriba la vagancia / Bien malafamera con los re fantasmas* / Manos arriba, las palmas arriba / No somos chorizos*, tampoco policías / Manos arriba y arriba las palmas*</p>	<p>Planos de uno de los cantantes a la cabeza de grupo de <i>fans</i> Mantiene el tono humorístico-caricaturesco con picados levemente aberrantes del rostro del cantante</p>	<p>Sobre ritmo y melodía anteriores se canta la estrofa rapeada</p>	<p>A pesar del tono humorístico, el grupo, en su "marcha" reivindicativa sale del interior del barrio hacia afuera</p>		

<p>Separador (0.16') N.º de planos: 15 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Vecinos saludan a la cámara. Ambos amigos se reencuentran en la farmacia. La farmacéutica baja la persiana del local y todos pasan a un laboratorio oculto donde se preparan drogas</p>	<p>Descriptiva-narrativa: muestra personajes del barrio y continúa el relato hacia el desenlace</p>		<p>Trastienda "ilícita" de la farmacia caracterizada por la iluminación y el color (saturación, difusión con humo, combinación "psicodélica" de colores) Plano detalle de la mano de la farmacéutica presionando el botón de cierre</p>	<p>Continúa mismo arreglo rítmico melódico</p>			<p>Aceleración (cámara rápida) para el cierre de la cortina del local (efecto humorístico)</p>
<p>Repetición (0.23') N.º de planos: 20 Promedio duración de plano: 0.01'</p>	<p>Los tres personajes en el laboratorio en actitud festiva (cantan y bailan)</p>	<p>Narrativa-argumentativa: refuerza la idea del ser "verdadero" de la acusadora</p>	<p>Yo como siempre uso visera y equipo de gimnasia /Me dice: Nene, vos no sos deportista, vos sos de la vagancia* (bis)</p>		<p>Continúa mismo arreglo rítmico melódico</p>	<p>El espacio se cierra al interior de la trastienda (planos medios y de detalle)</p>	<p>La farmacéutica abandona sus gestos reprobatorios y pasa a una serie de gestos festivos</p>	
<p>Cierre (0.18') N.º de planos: 7 Promedio duración de plano: 0.03'</p>	<p>Alternan planos de ambos cantantes</p>	<p>Argumentativa: ambos personajes quedan con "la última palabra"</p>	<p>Antico: -Gracias, malafamero. ¡Re fantasma!</p>		<p>Sintetizador como fondo-única nota</p>	<p>Oposición adentro (la trastienda, la farmacéutica y su actividad ilegal) / afuera (el barrio, el dúo, los jóvenes).</p>	<p>Ambos personajes reiteran sus gestos de "marca"</p>	
<p>Epílogo escenificado (0.22') Plano único</p>	<p>Partes del rostro de los cantantes son vistos a través del orificio del embudo donde se preparó droga</p>	<p>Narrativa-argumentativa: ambos personajes terminan siendo víctimas de quien los acusaba</p>	<p>Voces en off: Coronel: - No, no queda nada acá tampoco. Va' a tener que pagar la cerveza que perdiste, ratita. Antico: - ¡Uy! Se acabó la sustancia. Pero le pusimos ritmo, eh, amiguero Coronel: -No te hagás el boludo y anda a pagar la cerveza</p>					



Lola: cumbia villera y autoparodia

- TÍTULO: Lola
- BANDA: Mala Fama
- AÑO DE ESTRENO: 2019 AÑO DE INGRESO EN YOUTUBE: 2019
- DURACIÓN: 03:02'
- ALBUM: Fue publicado como sencillo

- DISPONIBLE EN: Spotify / Deezer / YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=AdnvpkGmh_M

-TIPOLOGÍA / ESTILO: videoclip performativo/narrativo.

Letra

Tengo una novia que se llama Lola/ que últimamente se está portando mal./ Se destanga* con cualquiera, / cuando sale a bailar// Pero esto ya fue el colmo. / Fui a visitarla y tenía un re chupón* /Y le dije: “¡Atrevida! / No quiero volver a estar con vos”

Estrillo 1 [Pre-Coro] Mal-di-ta [Coro] Lola-Lola-Lola-Lola-Lola / Lola, lo lamento mi amor /Lola-Lola-Lola-Lola-Lola / No quiero volver a estar con vos (bis)

Tengo una exnovia que se llama Lola,/ que me dejó por ser tan celofán*./ Le pregunté a La Moni qué pensaba/ y me dijo; “Te tenés que rescatar*”// Por eso la invité a mi cazuela*. / No me molesta que venga con cualquiera*. / Le dije: “Lola, pingui pingui*. Vení que nos vamo’a* destrozar*.

Estrillo 2 [Coro] Lola-Lola-Lola-Lola-Lola / Lola, lo lamento tu amor / Siempre fuiste una mazamorra*/ y el jilguero* fui yo // Lola-Lola-Lola-Lola-Lola / Lola, lo lamento tu amor / Siempre fuiste buena gente/ y yo fui un borrachón

Vocabulario

Des tangarse	Quitarse la “tanga” (prenda de ropa interior que por delante cubre los genitales y cuya parte trasera es un pequeño triángulo que deja al descubierto los glúteos). En sentido figurado: sentirse sexualmente atraída / tener relaciones íntimas
(Re) chupón	Mancha que queda en la piel del cuello después de dar un beso. El prefijo “re-” ante sustantivo es un modismo del habla juvenil
Celofán	Papel transparente que se usa para envolver o proteger objetos. Aquí tiene el sentido figurado de hombre excesivamente celoso, que se interpone entre su ser querido y las insinuaciones amorosas de terceros.
Rescatarse	En el habla juvenil, controlarse, calmarse, darse cuenta de algo, recuperarse (del alcohol, las drogas o el delito). En este caso, recuperarse de los celos excesivos.
Cazuela	Casa. El sufijo diminutivo -ita, es reemplazado por otro (-uela) que modifica humorísticamente el sentido de la palabra.
Cualquiera	En el vocabulario juvenil se usa como sustantivo; significa “ocurrencia”, “idea alocada o sin sentido”
Pingui Pingui	Onomatopeya de intención burlesca que imita un ruido reiterado o rítmico de resortes al ser presionados, evocando los sonidos de una cama en un intercambio sexual. En la canción, significa invitación a reconciliarse manteniendo relaciones íntimas
Vamo’a	Supresión de s final característica de la oralidad vulgar
Destrozar	Mantener relaciones sexuales intensas
Mazamorra	Postre típico argentino. En sentido figurado, persona dulce y amable
Jilguero	Tonto (lunfardo) [Metáfora originada en las características del ave: alegre, muy movediza, fácil de capturar]



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

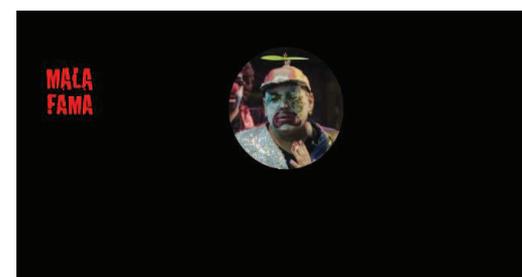


Imagen 10

I. Sinopsis

El videoclip fue editado como un “sencillo” (*single*), es decir, un único tema no perteneciente todavía a un álbum, que cumple varias funciones: testear la aceptación, mantener la fidelidad del público, ser “incentivo” para futuras presentaciones en vivo.⁷⁸ Tuvo un inmediato suceso, ya que sumó cerca de un millón de reproducciones en el primer mes de circulación.

Se trata de una producción muy cuidada, que contó con la participación de actores profesionales y un rodaje a cargo de un equipo experto (con dirección de arte, dirección de cámara y diseño de iluminación). Muy lejos de los primeros videoclips que alternaban coreografías de la banda con la exhibición casi literal de una historia, hay aquí una apropiación del universo cultural de los sectores sociales donde nació y floreció la cumbia villera, pero recreado con intención paródica. En el análisis de la puesta en escena, se exponen los modos en que artistas profesionales reelaboran un producto de la cultura popular masiva resignificándolo.

El planteo audiovisual configura un relato más complejo que los típicos de los inicios del género. La voz enunciativa cuenta, casi como en una confidencia, su relación con su novia, Lola, mientras las imágenes la muestran en su lugar de trabajo (es encargada de un salón de fiestas infantiles). Según el relato masculino, Lola no es ejemplo de fidelidad, lo que ocasiona un distanciamiento en la relación. Pero, el novio (H. Coronel) decide reconciliarse y, para ello, acompaña a los payasos-músicos que animarán una fiesta y así reencontrarse con la muchacha (imagen 3). Dentro de esta historia, se narra también (visualmente) otro conflicto relacionado con la familia y los niños que contrataron la fiesta. Hay un final feliz: la pareja se reconcilia y todos disfrutan de la música y el baile (imagen 8).

⁷⁸ En efecto, la banda comenzó a promocionar, en el verano de 2020, un recital en el Luna Park a realizarse el 24 de mayo.

II. Función conceptual

Eje semántico: roles de género, modelos de género y edad //modelos de género musical

Tema: ruptura de estereotipos (de mujer, de edad, de infancia, de canción, de vínculo amoroso)

Experiencia compartida: aceptar los cambios que se producen en las diferentes identidades

Personajes: pareja de novios (como protagonistas) y familia y niños asistentes a la fiesta (secundarios)

Relaciones: antagonismo inicial y reconciliación final // parodia burlesca

III. Función interpersonal

Enunciador: construido explícitamente en el texto verbal (a través de la primera persona singular), primero como víctima de una mujer inconstante, pero luego como varón conciliador dispuesto a reconocer sus propios defectos

Enunciario: En las estrofas (narrativas) construye al destinatario como un par, es decir, otros jóvenes que atraviesan las mismas experiencias sentimentales. En los estribillos, se dirige explícitamente a la muchacha (primero en tono de reproche; luego, reconociendo su error) // Como toda parodia, invita al destinatario a un distanciamiento, en este caso, respecto de modelos sociales y modelos musicales.

Modalidad: parodia (de los estereotipos de género y edad y también del propio género musical)

IV. Función textual

IV. 1 Estructura y diseño músico-visual:

La canción está organizada en dos estrofas y dos estribillos que narran el desencuentro y la reconciliación, a partir de que la voz enunciativa admite sus errores. Se trata de una estructura clásica con métrica irregular, pero que sigue el esquema tradicional (rima sólo en los versos pares).

El propósito pragmático del videoclip, plasmado en los planos medios y cercanos de la actuación de Hernán Coronel (voz), pasa, sin embargo, a un segundo lugar: el relato audiovisual concentra la atención del espectador en las narraciones que transcurren alternando conflictos y temporalidades. El hilo narrativo principal tiene a los novios como protagonistas y va del presente (distanciamiento) al pasado (motivo de la pelea) y nuevamente a un presente que se proyecta al futuro (intento de reconciliación). Dentro

de esta diégesis, el espectador asiste a varias historias y caracterizaciones secundarias: la forma en que Lola desempeña su trabajo (encargada del salón de fiestas infantiles), la llegada de la pareja que ha alquilado el salón para el festejo, el disgusto inicial del padre, el intento de la madre por calmarlo (imagen 6), el desconcierto de los niños (imagen 7), la alegre participación aprobatoria de la abuela, el consejo de una mujer de experiencia a la que el novio ha recurrido. Sólo el argumento principal es narrado verbalmente. El resto del relato, sobre el que cae el mayor efecto cómico, es narrado visualmente, recurriendo a varios procedimientos que evocan (intencionada y humorísticamente) al cine mudo: la gesticulación exuberante (marcada en primeros planos), cierto exceso en el maquillaje y el vestuario, diálogos impresos sobre la imagen al pie del cuadro y el “tortazo” final en la cara de un payaso (imagen 10).

Para esta trama narrativa de cierta complejidad, se buscó una alternancia convencional en los tamaños de plano (plano detalle para caracterizar una acción, primeros planos para destacar emociones de los personajes, planos medios para acciones y de conjunto para resolver la descripción de escenas grupales). No hay posiciones ni angulaciones aberrantes (salvo leves contrapicados en los retratos de los niños y de los músicos) ni sucesiones vertiginosas de imágenes que puedan obstaculizar la comprensión inmediata de la diégesis.

Esta simplicidad es aparente: hay un cuidadoso trabajo sobre los encuadres y montaje de las escenas que deben caracterizar a los personajes. Esto obedece a que la identificación del protagonista cae en el relato verbal, mientras que el resto queda a cargo de los demás sistemas semióticos, en especial la corporalidad de los actores. Tanto el preludeo cuanto el puente musical, se destinan a esta caracterización.

IV. 2 Puesta en escena

En la evolución de los diferentes géneros, cualquiera sea el arte al que pertenecen, una obra paródica es un punto de inflexión, una ruptura que preanuncia la transformación de aquellos. Toda parodia “se rebela” contra la autoridad de un género (literario, musical, cinematográfico) que ha llegado al agotamiento (en sus formas y en sus temas), toma los elementos “fossilizados” y los exagera, incluso deformándolos, para permitir al receptor reconocer su convencionalismo (Hutcheon, 1985). Sin embargo, esta lectura “deconstructora” no se limita sólo a géneros: en un contexto de cultura, es capaz

también de desmitificar discursos y creencias.⁷⁹ En este caso, la parodia no es sólo estilística (referida a los aspectos musicales y retóricos de un género), sino que abarca aspectos temáticos y aspectos actanciales y, a través de estos últimos, parodia estereotipos sociales de género y edad.

¿Qué elementos articulan el discurso paródico en este videoclip?

1. La dupla letra/música: Mala Fama y su voz principal, Hernán Coronel, son un grupo emblemático de cumbia villera⁸⁰ (asociado desde su origen al imaginario del género: exaltación del delito, promiscuidad sexual, consumo de estimulantes). Pero aquí ritmo, melodía y estructura musical son los de una canción infantil, en cuyos versos se ha invertido el registro esperado para tal tipo de composición: vocablos, giros y modalidades léxicas provenientes del lunfardo y de la oralidad vulgar (propios de la cumbia villera de los inicios) narran una historia de infidelidades explícitas y modos de reconciliación que se suponen no aptos para oídos infantiles (uno de los primeros planos muestra a un niño tapándose los oídos durante la segunda estrofa). El propio título de la canción hace referencia al nombre de la protagonista y, a la vez, a una popular canción infantil⁸¹ y a un juego de palabras burlesco (muy empleado en la oralidad cotidiana): Lola = apócope de “lo lamento”, con el que se suele responder a un reproche demostrando indiferencia. Esta frase es el eje del estribillo, pero la indiferencia de la voz enunciativa es sólo aparente: en realidad, lamenta el fin de la relación y reconoce su responsabilidad en la ruptura.

2. Caracterización visual de la protagonista: es quizás el aspecto más logrado de la realización. Tiene en este rol a la actriz, compositora y cantante Brenda Asnicar⁸², seleccionada para protagonizar la próxima serie “*No me arrepiento de este amor*”, en Netflix, en la que encarnará a Gilda (Miriam Alejandra Bianchi), la popular intérprete de

⁷⁹ Bajtin entiende la parodia como un “contra discurso” que enfrenta los códigos dominantes y aspira a revertir su sentido (García Rodríguez, 2013).

⁸⁰ Inició su carrera en el 2000 con el hit “La marca de la gorra”. Creció en popularidad y presencia en los medios hasta 2003, año en que el grupo original se disolvió. Coronel continuó como solista, aunque los discos editados en 2004 y 2008 no tuvieron mayor éxito, ya que el interés por la cumbia villera y las bandas de los inicios había ido decayendo. Su unión con Pablo Antico logró revitalizar el género en 2013 con el disco “Lo peor”. En 2016, el grupo firmó contrato con la discográfica argentina MOJO, con la que editó varios sencillos de gran suceso. En 2018, festejó sus veinte años de carrera con un concierto en el Teatro Ópera, junto a Dante Spinetta y Andrés Calamaro.

⁸¹ Canción de gran éxito del canal nacional para niños de YouTube *La granja de Zenón*, creado por Roberto Pumar, productor en los '90 de música tropical.

⁸² Protagonista de tres series de éxito internacional: *Patito feo* (2007), *Sueña conmigo* (2010) y *Cumbia Ninja* (2013)



cumbia romántica, también apodada “La santa”⁸³, con quien tiene un notable parecido físico.

Esta última condición ha sido bien aprovechada en el videoclip en los planos medios que la muestran en $\frac{3}{4}$ perfil o los



primeros planos del rostro con la mirada dirigida hacia arriba, como en los retratos más difundidos de Gilda o cuando se la ve bailar al ritmo de la música.

Pero Lola es el reverso de “la santa”: los momentos previos a la llegada de la familia al salón muestran una muchacha apasionada por el baile, pero que, en su trabajo, se muestra negligente (tiene el salón desordenado con restos de una fiesta anterior), irresponsable (pone a disposición de los niños unos sándwiches dudosamente frescos), poco diestra y muy fastidiada por tener que cumplir sus obligaciones. El plano inicial del videoclip es un detalle de la mano de Lola (con uñas muy cuidadas, indicio de que no realiza tareas pesadas) sosteniendo un cigarrillo que apaga, luego de fumarlo brevemente, dentro de un trozo de torta: toda una síntesis de pereza y despreocupación (imágenes 1 y 2).

Lola es, sobre todo, el reverso de la visión abstracta e idealizada de la mujer y de una práctica de los sentimientos desde un punto de vista masculino que atraviesan todos los géneros de la canción romántica latinoamericana. Lola practica una sexualidad abierta (rasgo marcado en lo verbal y en lo visual), no es “propiedad” de su novio (le cierra la puerta en la cara ante el reproche), el distanciamiento está marcado paródicamente en la visita que le hace el novio portando globos (objeto asociado al estereotipo visual de relación romántica, como los corazones o los osos de peluche) y que deja volar como signo de la ruptura. En fin, una representación realista de mujer, joven y bella, tal como la describen los géneros de la canción sentimental, pero retratada en su humanidad concreta (algo inmadura, enamoradiza, poco afecta a relaciones formales en lo afectivo o en lo laboral).

3. Caracterización verbal del protagonista: la caracterización visual del novio (Hernán Coronel) es predominantemente pragmática, es decir, contiene la “marca” Mala Fama en sus planos medios y primeros planos de gestos y onomatopeyas características.

⁸³ Gilda falleció en un accidente automovilístico en 1996. Desde antes de su muerte, muchos fanáticos le atribuyen la condición de santa popular, debido a que creen que ha realizado varios milagros. Existe un santuario en su honor en el lugar donde ocurrió el accidente fatal, en el cual se conserva también el ómnibus en el que viajaba la cantante.

La caracterización de este personaje es verbal, pero la letra de la canción se sitúa en una perspectiva crítica: la voz enunciativa se asume al principio como víctima del desenfado de Lola y quien decide la ruptura, para pasar, en la segunda estrofa, a admitir sus defectos en un registro casi denigratorio (la metáfora “celofán”, el lunfardo “jilguero”, el calificativo de “borrachón”⁸⁴ y la confesión de que ha recurrido al consejo de una mujer para saber cómo recuperar a su novia). Confluyen en esta elaboración paródica la gran tradición poética de la dupla mujer idealizada, casta, fiel, sacrificada versus mujer malvada, cruel, infiel y las correspondientes representaciones masculinas de hombre amado y feliz versus hombre traicionado y víctima (tradición presente en las poéticas del tango y géneros románticos).

Finalmente, completando las estrategias de ruptura con los modelos de género, la “hombría” del protagonista es puesta en duda cuando uno de los payasos se le “insinúa” en el cierre del videoclip (aunque la elección final es clara: el payaso es despedido por los novios con un antiguo recurso cómico del cine mudo, aplastándole torta en la cara⁸⁵)

4. Caracterización gestual-corporal de personajes secundarios:

Raquel: madre del niño o la niña que cumple años. Caracterizada por su vestuario abigarrado y por su corporalidad exuberante. No se incomoda por el desorden del salón. Antes bien, hace “causa común” con Lola (expresada en diálogo sobrepuesto). Su función es tratar de calmar el enojo de su marido. Personificada por la actriz de *stand up* Srta. Bimbo, quien hace de los vínculos del amor romántico tema central de sus producciones.⁸⁶

Abuela: madre del padre enojado. Cuando el enojo y discusión han llegado a un punto crítico ingresa a bailar, en clara demostración de que aprueba la modalidad del festejo y disfruta de la música, sin hacer caso a los reproches de su hijo. Caracterizada en el

⁸⁴ Puede entenderse como simple aumentativo de “borracho”, aunque evoca también el nombre de un tema de cumbia “chicha” muy popular en los ’90: “Borrachín borrachón”, del grupo peruano “Los Shapis”.

⁸⁵ Este recurso cómico tuvo su origen en 1909 en la película muda *Mr. Flip*, protagonizada por Ben Turpin

⁸⁶ “El amor romántico es como un manual en el que hay reglas, roles y jerarquías. Entonces, está todo dicho: cómo nos debe tratar un varón, cómo debe comportarse una mujer, cómo deben ser nuestros cuerpos, las citas, los tiempos. [...] Hay un montón de mitos que sobrevuelan alrededor de nosotros y nos cuentan una sola manera de amar [...] El amor tiene que dejar de doler por no cumplir con eso que nos enseñaron.” [Entrevista Infobae, 28/09/2019, recuperado de <https://www.infobae.com/tendencias/2019/09/28/senorita-bimbo>]

vestuario (ropa deportiva que le permite ingresar al “laberinto”, una de las atracciones del salón), se comporta como un niño más.

La Moni (imagen 5): figura de autoridad a la cual recurre el novio en busca de consejo (marcado en la letra de la canción). Esta figura (generalmente un sacerdote, un médico, un vecino o vecina mayores) es característica de la narrativa popular desarrollada por el cine y el teleteatro de tradición costumbrista y su función es la de encaminar con sus recomendaciones la trama del relato en dirección al final esperado por el espectador. Este motivo de la narrativa popular es actualizado e invertido en la caracterización física del personaje como el “anti modelo”: es, en efecto, una mujer mayor, pero aparece bebiendo alcohol, con anteojos ahumados (usados habitualmente para ocultar la dilatación de las pupilas como resultado del consumo de alguna sustancia), fumando (en un recurso cómico postproducido de inversión de imagen, el humo ingresa en la boca), y, sorpresivamente, aparece formando parte de las instalaciones del salón (ofrece sus consejos desde el mostrador del “Mono Bar”). No obstante, su exhortación (“rescatarse”) es tenida en cuenta y conduce a la reconciliación de la pareja (imagen 9).

El padre⁸⁷: caracterizado gestualmente y con diálogos sobreimpresos como una figura de criterios rígidos, que defiende los modelos aceptados socialmente de mujer, de edad y de infancia. Se muestra molesto por el desorden del salón (imagen 4) y encuentra injustificado el precio que ha pagado por la fiesta, se espanta ante el relato que la banda desarrolla ante los niños, se incomoda cuando su propia madre se suma a la fiesta. Representa, dentro del relato, una conformidad ideológica imperante en la que la diferencia o los defectos humanos o la libertad individual no tienen cabida. Pero la parodia de este discurso colectivo -común a diferentes sectores sociales- desbarata sus clisés (“Esto es comunismo”, expresa el padre ante la letra inconveniente de la canción) y se burla de su real eficacia en la vida (el padre termina también bailando al ritmo de la canción).

⁸⁷ Encarnado por el actor cómico Martín Rechimuzzi, quien comenzó difundiendo breves cortos por Instagram en los que componía personajes caricaturescos con exageraciones próximas a lo farsesco, cercanas a la línea actoral de Antonio Gasalla. Luego formó parte del programa de radio *Furia Bebé* (por Internet, en radio FutuRock), al que conduce junto con Srta. Bimbo y Malena Pichot, programa caracterizado por su discurso disruptivo, contrahegemónico, humorístico y feminista y cuya mayor audiencia está compuesta por jóvenes de entre 18 y 35 años. En el videoclip encarna la contracara de la ideología a la que adhiere en la vida real.

Epílogo

Este texto revela el empleo del discurso paródico en varios niveles: parodia del videoclip musical de cumbia villera (es de hecho una canción para niños, a pesar de su lírica), parodia de una ideología “romántica” de los sentimientos, parodia del modelo de relación de pareja que se desprende de aquella, parodia de “íconos” del género. La puesta en escena presenta una estructura dual en la que se enfrentan dialécticamente un hipotexto (formado por el género musical y poético cumbia romántica, el género videoclip musical, discursos sociales imperantes sobre roles de género y edad, que comparten todos el rasgo común de ser algún modo de lenguaje de poder) y un hipertexto de intencionado efecto cómico. Realiza una transformación lúdica y exagerada de discursos y textos reconocibles por el espectador con un doble resultado: a) el distanciamiento y, a la vez, el reconocimiento del hipotexto como relevante (por su éxito y masividad en el caso de los géneros musical y audiovisual, por su poder subjetivador en el caso del discurso social) y b) su degradación por medio de la risa.

En las consideraciones finales, se analizará la importancia que tiene un evento paródico producido dentro de la serie del propio género como señal de un fin de ciclo.

Nota: No existe gráfica por no ser parte de ningún álbum

Estructura	Descripción	Función	Recursos semióticos					
			Verbales	Visuales	Sonoros	Cinético-espaciales	Gestuales	Elementos postproducidos
Preludio musical (0.13') N.º de planos:6 Promedio de duración del plano 0.02')	Presentación del personaje Lola en su lugar de trabajo	Narrativa-descriptiva: inicia el relato caracterizando a la protagonista mujer		P detalle de Lola fumando P detalle de dedos apagando el cigarrillo en un tozo de torta En P medio, Lola avanza a cámara Escenografía de colores abigarrados	Arreglo dinámico en escala ascendente (crea expectativa)		Gesto de resignación Gesto de fastidio	
1ra estrofa (0.21') N.º de planos: 16 (Promedio duración de plano 0.013')	El protagonista masculino (y cantante) comienza el relato de su historia con Lola. Narra desde el interior de “trecito” para fiestas infantiles, acompañado por varios payasos Muestra la visita a su novia y el motivo de su enojo	Narrativa-performativa: destaca a H. Coronel como protagonista e inicia el relato de la anécdota	Tengo una novia que se llama Lola/ Que últimamente se está portando mal./ Se destanga con cualquiera, / cuando sale a bailar// Pero esto ya fue el colmo. / Fui a visitarla y tenía un re chupón / Y le dije: “¡Atrevida! No quiero volver a estar con vos”	Planos centrados en los protagonistas, mayormente medios y PP La imagen que cierra la estrofa es P cercano de la puerta cerrada (casa de Lola) El diálogo se retrata visualmente en plano/contraplano	Melodía y ritmo uniformes en composición simple que evoca canción infantil		Gestos de fastidio de Lola ante los reproches de su novio Gestos “marca” de H. Coronel	
Estríbillo (0.23') N.º de planos: 18 Promedio duración de plano: 0.012'	Lola atiende un salón de fiestas infantiles. Mientras prepara el salón, espera a los payasos que animarán el festejo. Pero, aparentemente, el novio se “ha colado” entre ellos para encontrarse con ella. Ambos protagonistas se preparan para atender el salón: Lola, en forma negligente; el novio, con más esmero	Narrativa-descriptiva: hace avanzar el relato y profundiza en la caracterización de los personajes	[Pre-Coro] Mal-di-ta [Coro] Lola-Lola-Lola-Lola-Lola Lola, lo lamento mi amor Lola-Lola-Lola-Lola-Lola No quiero volver a estar con vos Lola-Lola-Lola-Lola-Lola Lola, lo lamento mi amor Lola-Lola-Lola-Lola-Lola No quiero volver a estar con vos	P americanos y PP de ambos protagonistas por separado mostrando en oposición cómo se prepara cada uno para atender el salón	Melodía y ritmo uniformes en composición simple que evoca canción infantil	Ambos personajes caracterizados espacialmente: Lola en espacios cerrados (casa, salón): novio itinerante en espacios abiertos (calle, trecito)	Coronel: gestos “marca” Lola: gestos que manifiestan su negligencia e incompetencia, su negligencia y su verdadera deseo (bailar)	

Puente musical (0.15') N.º de planos: 88 Promedio duración de plano: 0.008'	Llegada de la familia y los niños que alquilaron el salón	Narrativa-descriptiva: hace avanzar el relato y profundiza en la caracterización de los personajes. Se agregan caracterizaciones: padre, madre, abuela, niños	Sobre la banda sonora, la voz de Coronel menciona nombres de músicos del grupo (destacando al tecladista)	P americanos para caracterización de personajes P generales muestran la llegada del trencito	Breve arreglo para aportar dinamismo frente a la reiteración rítmico-melódica de la anterior estrofa	El “afuera” (novio, niños y familia del festejo, banda musical) ingresan al “adentro” de Lola (salón desordenado y sucio)	Caracterización de personajes y actitudes a través de exageraciones gestuales	
2da estrofa (0.22') N.º de planos:14 Promedio duración de plano: 0.01'	El padre de niña festejada reclama airadamente a Lola: la animación no es la esperada. El relato sugiere que Lola no sabía que su exnovio aprovecharía el festejo para animarlo e intentar reconciliarse con ella	Narrativa: relata la sorpresa de Lola , el intento de reconciliación	Tengo una exnovia que se llama Lola,/ que me dejó por ser tan celofán./ Le pregunté a La moni qué pensaba/ y me dijo; “Te tenés que rescatar”// Por eso la invité a mi cazuela. / No me molesta que venga con cualquiera. / Le dije: “Lola, pingui pingui. Vení que nos vamo’ a destrozar.	Mayoría de planos medios para el avance del relato P detalle de manos de Lola decorando la torta de cumpleaños P medio de personaje mencionado en el relato verbal	Melodía y ritmo uniformes en composición simple que evoca canción infantil	En el ya caótico “adentro” de Lola (salón de fiestas), la presencia del exnovio con sus músicos vestidos de payasos incrementa el desorden	Caracterización de personajes y actitudes a través de exageraciones gestuales	En el retrato del personaje mencionado (la Moni), retroceso de imagen (el humo expulsado vuelve a entrar en la boca)
Estribillo (0.25') Planos: 20 Promedio duración de plano: 0.012'	La banda anima la fiesta con su tema. El padre manifiesta disgusto. A la madre le encanta. Algunos niños parecen asustados, otros disgustados, otros desconcertados. Lola enojada con exnovio por su intervención en el salón	Narrativa: relata las reacciones de los distintos personajes ante el conflicto: la fiesta aparenta ser un fracaso	[Pre-Coro] Mal-di-ta [Coro] Lola-Lola-Lola-Lola-Lola Lola, lo lamento tu amor Siempre fuiste una mazamorra/ y el jilguero fui yo Lola-Lola-Lola-Lola-Lola Lola, lo lamento tu amor Siempre fuiste buena gente/ y yo fui un borrachón	P planos de personajes gesticulando em función del argumento para hacer progresar el relato P planos expresivos de los niños	Ídem primer estribillo	Los P planos se adentran aún más al interior del “caos”	Caracterización de personajes y actitudes a través de exageraciones gestuales	
Transición (0.10') Planos: 7 Promedio duración de plano: 0.014'	Cuando la fiesta está a punto de fracasar ingresa la abuela bailando al ritmo del tema. Los niños se ríen y se suman al baile complacidos	Narrativa: resuelve el conflicto en un desenlace feliz	Voz de H. Coronel: “¡Nos vemos en la magiquera basura!”	P medios y PP centrados en el personaje de la abuela. El clímax coincide con plano entero de la abuela adentro del laberinto-pelotero		El movimiento hacia adentro llega al centro o lugar más interior: el laberinto (la mejor diversión de los salones de fiestas)	Caracterización de personajes y actitudes a través de exageraciones gestuales	

<p>Bis estribillo (0.24') Planos: 16 Promedio duración de plano: 0.015'</p>	<p>Tras la abuela, salen a bailar y cantar los niños y hasta el padre se suma a la fiesta. Lola y su novio se reconcilian.</p>	<p>Narrativa: resuelve el conflicto en un desenlace feliz</p>	<p>[Pre-Coro] Mal-di-ta [Coro] Lola-Lola-Lola-Lola-Lola Lola, lo lamento tu amor Siempre fuiste una mazamorra/ y el jilguero fui yo Lola-Lola-Lola-Lola-Lola Lola, lo lamento tu amor Siempre fuiste buena gente/ y yo fui un borrachón</p>	<p>P medios y generales retratan la alegría de los personajes y la fiesta generalizada</p>	<p>Ídem primer estribillo</p>	<p>Gran movilidad y gesticulación de todos los personajes en escena</p>		
<p>Cierre (0.30') Planos: 1 Plano secuencia de 10'' más créditos hasta final</p>	<p>Sirven porciones de torta a los novios reconciliados mientras el payaso guitarrista hace gestos seductores al cantante. Ambos novios aplastan sus porciones en la cara del payaso</p>	<p>Narrativa: epílogo humorístico de la reconciliación</p>		<p>Plano secuencia en tamaño medio</p>				<p>Círculo animado se cierra sobre el rostro del payaso embadurnado</p>

III. 5 Análisis de conjunto

Parte A

III.5.1 Contexto de situación: las elecciones que vinculan texto y contexto

Cada texto del corpus propone una situación comunicativa que, para ser efectiva, para ser comprendida, para emocionar al receptor, debe cumplir exitosamente con las tres meta-funciones que construyen el contexto de situación. Este último se configura a partir de las elecciones textuales del emisor entre los elementos disponibles en los distintos sistemas significantes, elecciones que deben referirse a un tema o experiencia del mundo compartido y construir, a la vez, una interacción concreta con los receptores. Las recurrencias en las elecciones presentes en los textos orientadas hacia esta construcción abarcan:

a) **El sistema lexical-poético-discursivo** (que construye el modo de expresión de la subjetividad, la forma verbal (dentro del género canción) y la situación enunciativa ficcional de todo texto poético), a partir de:

- **El lunfardo**

Gabriel Oscar Belondi, quien fuera la primera voz del emblemático conjunto Yerba Brava (2000) expresó: “La cumbia villera salió con el lunfardo del barrio y eso dolió” (Silba, 2018, p.51)

El lunfardo porta, aún hoy, el estigma de ser el “lenguaje del delito”, a pesar de que los estudios filológicos lo consideran “un repertorio léxico constituido por voces y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición a los del español estándar” (Conde, 2017, p.2). Es decir, lo caracterizan como un repertorio primordialmente “afectivo”, en el sentido de que permite expresar valoraciones subjetivas. Su función, según Conde, es

“traducir o representar, en declarada rebeldía, el mundo que rodea al hablante, con su universo de acciones, objetos y sentimientos. Aunque me parece que es bastante más que eso, no sería del todo disparatado concebir al lunfardo como un léxico de las necesidades vitales —comida, bebida, sexo—, los tipos humanos —con las consiguientes relaciones interpersonales primarias: el dinero, el comercio, el engaño, los defectos, como la torpeza o la candidez— y los “vicios”: el juego, la droga, el turf, el alcohol y la prostitución.” (2017, p.3)

En el caso de la cumbia villera, la elección léxica juega simultáneamente con la carga semántica de “jerga del delito” y con la de “jerga juvenil”, ya que expresiones lunfardas tradicionales (“botón”, “guita”, “carpetear”) son empleadas a la par de

modismos juveniles (“rescatarse”, “pintó la lancha”). Se proponen de este modo, en las canciones, situaciones comunicativas ficcionales (enunciador ficcional > destinatario ficcional) que intentan emular una oralidad “de amigos”, familiar entre jóvenes. Pero, la situación comunicativa real (artistas > audiencias) crea también un destinatario que, a lo largo de los análisis (por las temáticas y experiencias compartidas, por medio del uso lingüístico) se va perfilando como una audiencia de varones jóvenes de sectores sociales desfavorecidos, habitantes de territorios sometidos a un control policial extremo y depredados en sus posibilidades de brindar servicios esenciales a la población joven (educación, salud, inserción laboral). En este paisaje, la elección del lunfardo supone una función expresiva, pero también su potencia connotativa implica “un cuestionamiento al modo en que la sociedad funciona” (Conde, 2017, p.3)

En la cumbia villera, la elección de lunfardismos y modismos permite expresar matices y complicidades que no es posible transmitir con vocablos de uso general: prevalecen en su empleo las intenciones lúdica e identitaria, por lo que dota a los textos de alto valor simbólico.

- **Los modismos, metáforas y juegos de palabras**

Ariel Salinas (Pibes Chorros): “Yo maté la metáfora y puse cosas crudas” (Silba, 2018, p.49)

Frecuentes en las breves líricas de las canciones, no sólo aportan importante carga semántica, sino que tienen una función pragmática: a través de estas expresiones (“tener aguante”, “ser amargo”, “querer ver guita”, “ser rastrero”, “ser una sanguijuela”, “ser muy celofán”, “destangarse”, por citar algunas) el enunciador quiere parecer irónico o exagerado o chistoso, en síntesis, convencer acerca de su mirada del mundo. Estas expresiones hacen un uso metafórico del lenguaje verbal y sus significados son reconocidos por quienes comparten un registro lingüístico común en contextos coloquiales. Incluyen a enunciador y destinatario en un espacio común, culturalmente compartido. En el corpus seleccionado, el enunciador de la cumbia villera quiere hacer reír o sonreír, enfatizar, ironizar, en fin, seducir, integrar al oyente a su punto de vista y los sistemas visuales y escénicos sumados a la canción de base contribuyen a esta “seducción”. A diferencia de las metáforas literarias, que son inéditas y tienen un alto nivel de conceptualización, las metáforas presentes en estos textos son metáforas cotidianas tal como las conciben Lakoff y Johnson (2004): “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (p.41), esto es, metáfora como expresión que permite comprender una experiencia a partir de las

representaciones de otro tipo de experiencia. En uno de los ejemplos más antiguos, la experiencia del sabor desagradable de lo “amargo”⁸⁸ se extiende a la descripción de personas egoístas, aguafiestas o deladoras. En la novedosa metáfora “ser celofán”, la acción de “envolver” o “encerrar” algo con papel transparente se extiende a la situación afectiva de alguien que controla a otro en exceso, por medio de una metáfora surgida de la experiencia de las interacciones corporales del sujeto con su entorno.

Modismos y metáforas en estos textos tienen un componente humorístico que los sistemas visual y escénico enfatizan a través de la hipérbole, logrando descripciones caricaturescas (como por ejemplo, el personaje policía en “Sos botón” o Lola, la novia desenfadada). En estas expresiones, el enunciador está fuertemente implicado: quiere que el destinatario comprenda no sólo el mensaje, sino también las intenciones de quien lo produjo. El texto cumple con la metafunción interpersonal de un modo particular: transmite un mensaje y, a la vez, informa cómo debe ser entendido. A la situación comunicativa que el texto presenta se le superpone una “condición” que debe ser cumplida para evitar el fracaso. Muchos estudios sobre la cumbia villera recortan, como objeto, sólo el sistema verbal y decodifican el mensaje sólo en función de sus componentes referenciales. De este modo, no cumplen la “condición” de reconocimiento sobre la intención del emisor, condición pragmática cuya no verificación lleva a errores de comprensión.

- **Enunciador y modalidad enunciativa**

Los textos analizados configuran con preferencia un enunciador que adopta una mirada crítica de algunos estereotipos de conducta: el “traidor” a su clase, la mujer utilitaria, el que no respeta las normas tácitas de la comunidad, la mirada de quien prejuzga desde la hipocresía. Continúan una tradición poética de larga data en la literatura popular nacional. Desde 1880, en el Río de la Plata, comenzó una ingente impresión semanal de folletos y hojas sueltas para recreación de un público urbano y heterogéneo, en continuo aumento por la creciente alfabetización. Este nuevo campo de lectura es considerado popular por haberse desarrollado al margen de la educación institucionalizada. Una de sus temáticas preferidas fue la caracterización de tipos sociales y prácticas culturales, con valoraciones diferentes (el gallego, el “tano”, el “cajetilla”, la “afiladora” (precursora del personaje femenino de “La guita”), parodiando, a veces, las variedades lingüísticas que nacían al calor de la inmigración (el lunfardo, el

⁸⁸ En su remoto origen, la metáfora significó “valiente, combativo”. Se encuentra ya en los *Cielitos*, de Bartolomé Hidalgo, lo que prueba el profundo arraigo de la metáfora en el habla popular, aunque - posiblemente por el uso que hizo el tango del sema “amargura” - su sentido se desplazó hacia el actual.

cocoliche)⁸⁹. Entre estos folletos, hay versiones muy tempranas de tangos⁹⁰. A medida que crecía la popularidad del tango como nuevo género, los autores se apropiaron de este modo enunciativo, pero haciendo eje en la valoración negativa y en tono de desafío. Esto dio lugar al modo “apóstrofe”, crítica satírica o mordaz, en la que el personaje blanco de las invectivas no se inserta en una situación individual, sino que es un “tipo social” y “se hace presente en el texto”, marcado gramaticalmente a través de la 2da persona. Este modo continuó vivo en toda la evolución posterior del tango y fue recreado con éxito en la cumbia villera⁹¹, que presentó al personaje apostrofado como renegando de algún valor apreciado por el enunciador.

A pesar de su efímera duración, la etapa escatológica y procaz de la cumbia villera es también heredera de esta tradición literaria: el humor picaresco y atrevido tuvo presencia importante en esa literatura popular impresa. El público masculino

“ávido de diversión picaresca, encontró, en los folletos, títulos inscriptos en los inicios de la serie literaria pornográfica. [...] Estas manifestaciones literarias o musicales [eran] tabúes para la moralidad vigente, tales como las canciones de carácter prostibulario, los versos y refranes escritos en baños públicos y otras expresiones de temática sexual creadas o reproducidas en reuniones masculinas.” (García, M. y Chicote, G., Op.cit., p.49)

La extensa tradición de estos versos, chistes, dichos, cancioncillas, todos productos de circulación en la oralidad masculina, provenientes de aquellos primitivos formantes nunca extinguidos del todo en la memoria popular, encontraron una vía de expresión novedosa en un género que basa su efectividad en la reconstrucción de esa situación comunicativa particular de complicidad masculina.

⁸⁹ Esta invaluable colección, que permitió identificar uno de los formantes principales de la poética del tango, es obra del investigador alemán Robert Lehmann-Nitsche, quien recogió por primera vez, entre 1905 y 1909, la poesía y la canción populares nacidas al calor de los procesos de urbanización en el Río de la Plata. En el estudio preliminar a su antología, García, M. y Chicote, G. (2008) señalan:

“En el pasado, el conjunto de poemas que editamos en este libro eran poseedores de una naturaleza lúdica y transformadora, empleados por los habitantes urbanos para describir, domesticar y comprender el mundo emergente, y para delinear una frontera entre sus peculiares formas de ser y esa otredad amenazante que pugnaba por establecer zonas particulares de familiaridad” (p.11).

⁹⁰ Como *El porteño* (A. Villoldo, 1903), en el cual la voz enunciativa (autoidentificada como varón, porteño, eximio bailarín, temido por imponer su autoridad por la fuerza y, ocasionalmente, mantenido por su pareja) hace un elogio abierto de sí mismo.

⁹¹ Cfr. *Duraznito* (Pibes Chorros, 2001), *Pibe cantina* (Yerba Brava, 1999)

b) El sistema músico-visual-escénico

o La textura musical como anclaje e individuación del género

Es posible observar un conjunto de rasgos recurrentes que -a pesar de combinaciones con otros géneros musicales (murga, *rap*, canción infantil)- ubican a los textos sin lugar a duda en la estructura del género cumbia.

En el caso de la cumbia villera, la selección de elementos musicales que concurren a componer el contexto de situación son el resultado de una textura⁹² particular, combinación de:

- **Elementos estructurales predominantes** (que permiten su reconocimiento como género cumbia, imprescindible para su asociación con la práctica “evento festivo”):
 - la célula rítmica binaria (organizada en dos tiempos en compás de 2/4 y asociada convencionalmente a las danzas colectivas)
 - las estrofas se inician en los tiempos débiles del compás (comienzo anacrúsico), pero los estribillos inician en el tiempo fuerte (comienzo tético)
 - el *tempo* (velocidad en que se interpreta el tema) es *andante*, sin variaciones intencionales ni matices dinámicos (salvo en las partes *rapeadas*)
 - la armonía se construye sobre tonos menores (Re menor/ Sol menor son los más frecuentes en el corpus) que, a su vez, sirven de base a las melodías (vocales e instrumentales)
 - la estructura básica contiene (a veces con distintas combinaciones) Introducción-Estrofas-Estribillo-Puente-Estrofas-Coda, estructura que, en algunos casos, se repite íntegramente

- **Elementos propios del subgénero cumbia villera:**
 - La instrumentación: todas las líneas melódicas instrumentales son ejecutadas por un teclado portátil que controla el grupo de sintetizadores

⁹² Se denomina “textura” a la forma en que melodía, armonía y ritmo se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza. Moore, A. (s/f) y van Leeuwen, T. (1999) han estudiado este aspecto en la música popular y han analizado cómo una combinación particular de componentes musicales (a veces con el predominio de uno de ellos) es capaz de conmover o impresionar a los oyentes de tal modo que el género o el tema o la interpretación se vuelven “únicos” e inconfundibles en su memoria.

(teclado Midi). Según Massone (2006, p.36), un rasgo distintivo del subgénero es la introducción de nuevas sonoridades “[...] [que] surgen de la exploración de las posibilidades que ofrecen los bancos de sonidos de los teclados electrónicos y de la utilización de sintetizadores” (p.30). La utilización de filtros, efectos, secuenciaciones, programaciones y *playback* ha ido en aumento desde hace más de dos décadas. Forma parte inseparable de la propuesta estética del género y ha convivido con la instrumentación acústica de la primera cumbia criolla, “generando así una mixtura de estos espacios —lo electrónico, lo digital y lo acústico— que da como resultado una propuesta estética y tímbrica que sin duda caracteriza al género” (del Río, 2016, p.194).

- En los '90, la convivencia entre lo electrónico y lo acústico se intensificó y, a partir de 1999, esta propuesta tímbrica se extendió en la cumbia villera, a la par que disminuyó la presencia de instrumentos “reales” (acústicos)⁹³. Los teclados cobraron gran protagonismo como instrumento líder y pasaron a ser emblemáticos del género, visual y sonoramente (del Río, Op.cit., p.207)
- La percusión está sostenida por el *pad* de percusión, banco con 700 sonidos de batería, percusión y efectos. En casi todos los casos, la ejecución de la célula rítmica está a cargo de la güira (en algunos videoclips aparecen planos destacados del instrumento) y la ejecución del contratiempo por las congas (sintetizadas). Los arreglos a veces incluyen segmentos con intervención del acordeón (como vínculo con la cumbia santafesina) y las melodías en escala pentatónica enlazan con la cumbia *chicha* y, a través de ella, con el huayno, que porta las connotaciones de cierta tristeza, coherente con el sentido de añoranza por el valor perdido o negado.
- La voz: el manejo de la voz que hacen los intérpretes refuerza la modalidad del sistema enunciativo. Todo intérprete -independientemente del volumen de la emisión- establece una “distancia social” deliberada con sus oyentes que va de la “intimidad” (baja intensidad, susurro) a la “formalidad” o “voz pública” (voz en tensión, alta intensidad y fortaleza) (van Leeuwen, 1999). En la cumbia villera, la voz es relajada, adopta el tono y la intensidad de la conversación informal, sin intimidades ni estridencias. En ocasiones, hace

⁹³ Los instrumentos acústicos requieren aprendizajes extendidos en el tiempo, que incluyen técnicas, un ambiente apropiado para practicar, asistencia de un docente o experto. Las posibilidades de “hacer música” o ejecutarla a partir de tecnologías electrónico-digitales (que facilitan aprendizajes autodidactas o entre pares) significó la apropiación de un universo que previamente era de difícil acceso para jóvenes pobres.

coro con la misma voz del intérprete, como forma de destacarla como “autorizada” para tomar la palabra en nombre del conjunto. Los rangos de tono están asociados a la expresión sonora de las emociones. Cuanto más aumenta el rango de tono, más espacio hay para la expresión de sentimientos y actitudes. En la cumbia villera, el rango tonal es acotado, lo que produce el efecto de contención emocional habitual o deliberada de “conversación entre amigos”. La amplitud tonal de las voces se ubica en una zona media o nasal, la más cómoda para voces no desarrolladas técnicamente⁹⁴.

El sistema sonoro – a través de sus elementos estructurales- enlaza cada texto con un género consolidado, de extensa genealogía y asociado a lo festivo popular y -al mismo tiempo -a través de elementos propios del subgénero- lo inserta en un universo musical del gusto de los nuevos públicos jóvenes (con el predominio de sonidos sintetizados, por ejemplo), a la vez que apoya el sistema enunciativo con elementos sonoros que refuerzan la escena creada de “diálogo amistoso”.

- **El sistema visual-escénico recrea la canción y genera una nueva experiencia para una audiencia “a distancia”**

Los aspectos formales en la creación de un videoclip están condicionados por la música, que siempre es anterior. Como señala Sedeño:

El elemento icónico del videoclip es creado a partir de la elección de una canción (normalmente emblemática del disco que quiere promocionarse), que marca su duración y su ritmo o tempo, tanto del cambio visual como del ritmo interno, a través de una selección cuidadosa de las transiciones para sincronizarlas con la melodía y el ritmo (2003, p.62).

Sin embargo, resulta evidente que los videoclips analizados distan de ser meras “traducciones” visuales del contenido de las líricas o del ritmo y estructura musicales. Con excepción de los dos últimos, el resto difunden temas de gran éxito que habían perdurado en el gusto del público. Tal vez sea precisamente la adhesión que una música

⁹⁴ “Los músicos que conforman las diferentes agrupaciones de cumbia villera suelen aparecer, en los medios de comunicación y en los discursos del sentido común hegemónico, como actores sociales criticados en función de capacidades artísticas supuestamente limitadas. Esto permitiría poner en duda la calidad de los productos musicales que producen y, por extensión, la pobreza de las competencias culturales de estos y de sus públicos, con quienes compartirían, en teoría, la pertenencia de clase y las prácticas culturales asociadas a ella.” (Silba, M., 2018, p.11)

genera en las audiencias la puerta de entrada a la comprensión de la interacción música-imagen en el videoclip.

Las audiencias participan en la música popular de formas que son físicas (cantando a la par, chasqueando, aplaudiendo, bailando, etc.); emocionales (“sintiendo” la música, rememorando, idealizando, consiguiendo un “clímax” espiritual, etc.); y cognitivas (procesando información, aprendiendo, estimulando el pensamiento, contribuyendo a la memoria, elaborando percepciones, etc.) (Selva Ruiz, 2012, p.103).

No parece posible, por lo tanto, analizar y comprender una música -y su transposición al videoclip- considerando únicamente su dimensión cognitiva. El éxito de las canciones de cumbia villera no puede explicarse solamente por la “información” o “percepción” que sus letras brindan a audiencias que podrían compartir escenas y experiencias comunes. Sus significados profundos son emocionales y se encuentran en la conjunción de letra-música-cuerpo. Incluso aceptando que la génesis del género haya sido industrial, los sentimientos que provoca en sus seguidores son reales y duraderos, como lo prueba el hecho de que algunos videoclips fueron realizados y distribuidos por Internet varios años después del éxito inicial de la canción.

Ahora bien, ¿mediante qué procedimientos esos sentimientos y emociones son “recogidos” por el sistema visual-escénico del videoclip?

Como bien afirma Selva Ruiz (2012), el videoclip “no se limita a ofrecer al público las imágenes que este mismo habría imaginado escuchando la canción” (p.105). En efecto, en el corpus seleccionado, la transposición ha operado cierta autonomía del sistema escénico-visual, observable en varios aspectos:

- el videoclip “expande” el significado de la canción, vinculándola a nuevos contextos y situaciones, a través de un relato visual en concordancia o contrapunto con lo expresado en la lírica (como puede verse en *La gaita*, *La comisaría* o *Lola*);
- el relato añade un “plus” de placer al espectador (quien permanece visionando para conocer el desenlace y puede repetir la reproducción si la historia le gustó, o bien disfruta “reconociéndose” en escenarios y personajes);
- pone al espectador “en contacto físico” (virtualmente) con su intérprete y banda favoritos, reforzando el vínculo de fidelidad y la imagen de “marca”;
- presenta cierta forma de ver y sentir el mundo e intenta sumar al espectador a ese punto de vista.

Las herramientas de realización audiovisual que permiten el logro de esta relativa autonomía son las propias del formato videoclip, en todos sus géneros y procedencias.

Aun los producidos con escasos recursos, ofrecen una realización que ha tomado debida cuenta de las particularidades del formato y sus tendencias.

En el corpus, se observan las herramientas siguientes:

1. La alternancia narración/performance: la voz principal es, a la vez, protagonista de un microrrelato, cuya estructura es canónica. El montaje no presenta un atractivo en sí mismo, sino que cumple la función de dividir la historia en escenas, marcar elipsis, acelerar el relato, señalar avances y retrocesos temporales, en síntesis, da forma a un marco y una diégesis fácilmente decodificables, de modo tal que la expansión del significado de la lírica sea coherente con esta y con los significados agregados en las imágenes, en especial, si estas la representan desde otro punto de vista (*La comisaría*, *La guita*, *Yo uso visera*). En los segmentos performativos, prevalecen la alternancia de planos y movimientos de cámara para enfatizar la dinámica musical y evocar así en el espectador los movimientos corporales asociados al ritmo y a la práctica del baile. La alta fragmentación observada es característica de estos segmentos y cumple también con esta última función. Varios de los ejemplos contienen breves segmentos con sucesiones vertiginosas de planos sincronizados con el ritmo musical que operan con doble propósito: enfatizar la evocación del movimiento (inseparable de las ejecuciones en vivo) y llamar la atención del espectador para mantenerlo ante la pantalla (función fálica). Esta fragmentación (propia del formato en todos los géneros) produce un texto de tipo mosaico o collage (Fierro Salvador, 2012) caracterizado por la discontinuidad (rupturas del espacio, el tiempo, las locaciones), discontinuidad que, sin embargo, lejos de complicar la decodificación, es la que permite al espectador comparar el texto base (canción) con los significados expandidos por medio de otros sistemas.

El hecho de que una edición en el videoclip sea discontinua, no quiere decir que sea inconexa; al contrario, existe una muy fuerte conexión entre planos y secuencias de un clip musical, conexión que generalmente pasa inadvertida, pero que juega un papel muy importante en la identificación del público con la imagen que el video quiere transmitir: La estrella (cantante o grupo) en sí misma, es la conexión, y de esta manera se acentúa aún más como el centro del universo utópico [...] del videoclip. (Fierro Salvador, Op.cit., p.23)

2. El dinamismo de la imagen: destinado a evocar la experiencia corporal y atraer la atención del espectador, contribuye también a ese plus placentero que persigue el videoclip. Además de estar sostenido en el montaje, la alternancia y cambios de planos en lapsos muy reducidos, está asimismo logrado por los movimientos de cámara y por recursos digitales, como la fragmentación de la pantalla (por ejemplo, para mostrar simultáneamente a todos los músicos ejecutando los instrumentos), el traslado al blanco

y negro (para evocar el pasado) o la manipulación del color para lograr ciertos climas. En uno de los casos (*La guita*), se añaden elementos gráficos en la posproducción.

3. El tratamiento iconográfico del cuerpo del cantante y los escenarios: los gestos y movimientos corporales del cantante, las coreografías de la banda tienen un importante papel en la representación de un efecto musical pleno. Los frecuentes primeros planos o planos detalle de la boca y los movimientos de los pies (por ejemplo, en *La motito de Carlitos*) son clave para representar el ritmo de la canción, a la vez que sirven de conexión con la letra, eje rector sobre la discontinuidad y la fragmentación necesarias para el efecto dinámico, ya que estas imágenes (las del rostro o la boca) operan como punto de sincronización y anclaje (Chion, 1993) y producen el buscado efecto de sinestesia (sincronía total: el espectador identifica la imagen como fuente real del sonido que, en el caso del cantante, coincide con la melodía principal).

Una característica del subgénero es la uniformidad en la elección de locaciones y en la fisonomía-tipo de los músicos y cantantes, deliberadamente sostenida por los grupos como estrategia comercial y como propuesta de identificación para un público al que se lo representa con determinadas características. Todos los intérpretes son varones, jóvenes, delgados y morenos. Visten conjuntos de ropa deportiva y usan, como accesorios, gorras con visera y tatuajes (aspecto tematizado en *Yo uso visera*). Tanto los microrrelatos como las performances se desarrollan predominantemente en espacios abiertos (la plaza, la esquina, el terreno de reunión de los jóvenes, paredes con grafitis como fondo): los planos generales descriptivos de los distintos barrios forman parte de la estrategia de la oferta identificatoria y transforman a ese escenario en un personaje más. Predominan las escenas en exterior, muy luminosas, lo que -unido al color- crean un clima visual de alegría. En suma, estos videoclips tienden a “especializar” la puesta en escena en un diseño ajustado al género cumbia villera, lo cual es interesante para analizar cómo la industria de la música emprende la creación de los imaginarios y discursos que propone a los seguidores de los distintos géneros.

En síntesis, las herramientas enumeradas proponen un canon estético y un tipo de relación con el *fan* de cumbia villera, para construir el contexto de situación: a) amplían los significados del discurso musical de este subgénero específico, b) lo hacen incorporando una narración que pone en juego una actitud y una valoración frente a ciertos aspectos de la realidad, y c) lo hacen sin renunciar a la presencia explícita de los artistas, lo que les permite mantener su esencia de formato audiovisual promocional.

Parte B

III.5.2 Género retórico y género discursivo: la dimensión argumentativa presente en la multimodalidad

El análisis realizado hasta aquí (desarrollado en las tablas de descripción morfológica y la interpretación de esos datos en función de cada puesta en escena) se ha centrado en la metafunción textual, esto es, en los recursos seleccionados por los emisores para realizar el Modo (organización semántica del texto). También dicho análisis ha servido para describir la metafunción interpersonal: la forma elegida para interactuar con los receptores (Tenor), dentro de la cual se ha analizado la importancia del sistema enunciativo en la configuración de la estructura de roles en la situación comunicativa. Al respecto, en el caso del presente corpus, los textos pueden establecer actos comunicativos a lo largo del tiempo con receptores muy diferentes. Los textos-fuente fueron creados para una ejecución en vivo en espacios donde los receptores participan simultánea y colectivamente de las prácticas sociales del baile y la escucha musical. Los videoclips, en cambio, se sitúan en una plataforma de Internet, donde los receptores, individualmente, eligen (en forma interactiva con el cursor o con el dedo, en la página web) uno entre otros textos (videoclips) que se ofrecen. Cada usuario seguirá recorridos diferentes por la página, alternando tal vez los videoclips de su banda o canción favoritas con los de otras canciones y otras bandas. Aunque tanto las páginas web de YouTube, cuanto los sitios gestionados por los propios grupos musicales presentan cierta unidad semántica, esta puede no coincidir con la que construyen los usuarios en sus recorridos, más aún cuando el texto permanece accesible por largo tiempo. ¿Cómo integraron estos textos, en su diseño, la posibilidad de mantener su potencialidad comunicativa, a pesar de estar destinados a ser diacrónicamente actualizados por usuarios muy diferentes? Si uno de sus rasgos exitosos es haber construido -a través de la metafunción interpersonal- una “escena” enunciativa ficcional que logra la identificación del receptor con esa situación de oralidad juvenil amistosa, ¿es suficiente este Tenor que se le ha dado a la situación comunicativa, para que mantenga su efectividad en situaciones diferidas, alejadas en tiempo, espacio, participantes y contextos?

En el apartado anterior, han sido señaladas algunas estrategias presentes en los textos destinadas a la fidelización y ampliación de los públicos, particularmente los juveniles. La incorporación de una anécdota divertida o el uso del humor o el dinamismo de la imagen forman parte del Modo, es decir, de la manera en que es comunicado el

contenido. El tipo de interacción efectiva con el receptor parece asegurado además por la elección del sistema lexical-poético-enunciativo. Resta entonces consolidar la potencialidad semántica correspondiente al Campo, esto es, el tema más el propósito del emisor, ambos área de central interés en la situación comunicativa. El Campo incluye (Halliday, 1978) tres componentes de la situación: el tema (o temas), el escenario en el cual tiene lugar el discurso y los propósitos del emisor. En el caso del videoclip, el escenario es cualitativamente diferente respecto del escenario del texto base. Por este motivo, una de las estrategias para asegurar su potencia semántica ha sido la expansión de significados operada en la transposición en relación con el contenido y el propósito. Por ejemplo, en el caso del videoclip *La comisaría* (Bajo Palabra, 2011):

Cuadro N° 5 Dimensión argumentativa en la transposición a videoclip del tema *La comisaría* (Bajo Palabra, 2011)

	Texto fuente	Texto transpuesto
Tema (o representación de la experiencia)	Sufrir acoso policial (por ser joven y cometer una contravención menor). + Ser visto como “moralmente débil” (por consumir cannabis), lo que “justificaría” la sanción	Sufrir acoso policial (por ser joven y cometer una contravención menor). + Participar de una actividad artística. Ser visto como creativo, potente y ordenado, lo que evidencia que la sanción es injustificada
Propósito del emisor	Narrar y lamentarse de lo sucedido (posicionarse como “víctima”)	Narrar + refutar la imagen de víctima, oponiéndola a la de artista disciplinado
Género discursivo	Narración	Argumentación

Fuente: elaboración propia

Se observa, en el ejemplo, que el texto base configura un campo que encuadra el tema dentro de un género retórico de amplia circulación (canción de cumbia villera) para expresar la intención del enunciador (narrar un suceso que lo posiciona como víctima), situación desplegada dentro del género discursivo primario “narración cotidiana e informal de un suceso”. La multimodalidad opera -a través del sistema visual-escénico- una transformación del tema: la imagen de joven “moralmente débil” y de “víctima” del acoso policial deviene “joven injustamente acosado” y “joven artista creativo y disciplinado”, y transforma también el propósito: no se trata sólo del relato de un suceso desafortunado, sino de la refutación del tema original, para la cual las imágenes servirían de “prueba”.

Puede postularse que este esquema se repite en todos los casos, aunque el propósito refutativo es más evidente en estos:

Cuadro Nº 6 Dimensión argumentativa en la transposición a videoclip

	Sos botón	La guita	La motito	Yo uso visera
Tema base	“Traición” al grupo de pertenencia	Ser abandonado por una mujer utilitaria	Sufrir el robo de un objeto apreciado	Ser joven y discriminado por el aspecto
Tema traspuesto	La “traición” transforma al traidor en una caricatura	Mercantilización de toda relación humana	Mostrar el barrio como espacio social con sus propias “leyes” éticas	Mostrar el “verdadero” rostro de quienes prejuzgan
Propósito base	Apostrofar	Narrar	Apostrofar	Narrar + refutar
Propósito traspuesto	Íd. + degradar	Íd. + exponer una crítica social	Íd. + desmentir la imagen de los barrios pobres como territorios anómicos	Íd. + demostrar la hipocresía del prejuicio
Género discursivo base	Retrato	Narración	Apóstrofe	Narración + apóstrofe
Género discursivo traspuesto	Argumentación (expone el verdadero resultado de la traición)	Argumentación (expone que ese vínculo individual se expande a toda la trama social)	Argumentación (exhibe al cantante como “garante” y portavoz de las normas del barrio)	Argumentación (exhibe la imagen pública y la privada de quienes discriminan)

Fuente: elaboración propia

Es posible observar en la tabla que los textos base pertenecen a un género, considerado desde un punto de vista retórico: el género activa una serie de estructuras estables, reconocidas y reconocibles que circulan en una comunidad, que se conjugan finalmente en un producto: el texto (en este caso, las cumbias originales).

Pero, como ya fue mencionado, en la selección de recursos disponibles para el diseño del texto, se privilegiaron la ironía, la burla, la caricatura, la exageración, con el propósito de “persuadir” al destinatario acerca de cierta visión del mundo representado. Carrillo Guerrero (2008) señala que todo acto comunicativo despliega una dimensión argumentativa, porque obedece a una intención, que además es coherente con las relaciones que se establecen entre los participantes. Los textos analizados son

configuraciones multimodales que conforman un discurso. Todo discurso implica diálogo, en la medida en que el enunciador espera que su mensaje sea comunicativamente eficaz, teniendo en cuenta las características de sus destinatarios y de la situación. Así, todo discurso tendría una dimensión argumentativa:

[...] siempre utilizamos la lengua en interacción, marcando una relevancia informativa, directa o inferencial con respecto al interlocutor, y con una determinada fuerza ilocutiva [...] Elegimos unas palabras y las organizamos en un discurso para hacer adherirse al destinatario a unas ideas o a unas convenciones. [...] En este sentido, todo discurso es argumentativo, ya que se trata de la acción de la lengua con respecto al ser y a sus mundos posibles (p.172)

Los videoclips – a través de la expansión semántica que realizan en su transposición- crean el espacio para el despliegue de la dimensión argumentativa, si bien no se trata de una argumentación en la que domina el análisis “lógico” de argumentos, sino de un proceso persuasivo (que tomando en cuenta la existencia de discursos ajenos, coincidentes o antagónicos), pretende la adhesión del interlocutor o un cambio en su visión de ciertas realidades.

En las cumbias originales, el enunciador configura una “puesta en escena” discursiva, en la que asume las siguientes posiciones:

- frente al enunciatario, se posiciona como un “par” con quien se puede “conversar” en confianza, esto es, un joven varón que transita experiencias similares y “padece” la pertenencia a determinadas características sociodemográficas y la estigmatización que otros discursos hacen de esa pertenencia;
- frente al tema, se posiciona “aceptando” (simulando una auto denigración) los rasgos que fundamentarían la estigmatización, pero invirtiendo su valor, por lo que el estigma (que los encasilla como artistas vulgares, alcohólicos, adictos, delincuentes) se transformaría en emblema identitario;
- frente al contexto de discursos pertenecientes a la esfera de comunicación en la que interactúa (esfera en la que el discurso propio, público, vinculado al arte y a la industria musicales dialoga con el discurso de otros géneros musicales + el discurso de la crítica musical + el discurso de los medios masivos hegemónicos + representaciones sociales estigmatizantes), se posiciona como antagónico, precisamente

a través de la ironía que habilita la inversión valorativa, pues esta última es posible por la ruptura efectuada en uno de los rasgos estructurales del género retórico: el sistema léxico-poético-enunciativo se “apropia” de los rasgos estigmatizantes con que los discursos de otros enunciadores se posicionan frente al género y sus intérpretes y seguidores, para “inventar” un nuevo género.

¿Ha operado algún cambio en esta “puesta en escena discursiva” la transposición a texto multimodal? Se postula aquí que dicha transposición ha expandido la posición del enunciador frente al contexto -entendido como esfera de discursos ajenos- hacia una dimensión argumentativa-refutativa. El enunciador del texto multimodal parece asumir la estigmatización como emblema (que ha originado el subgénero villero y asegurado su éxito, difusión y circulación), pero, a la vez, ofrece “pruebas” de su falta de verdad. Si las cumbias originales dialogan con discursos antagónicos como interlocutores, parecen afirmar *somos como otros nos ven pero estamos orgullosos*, mientras que los videoclips sostienen *estamos orgullosos porque no somos en realidad como nos ven*, planteando así un desacuerdo respecto de los significados y sentidos del tema original y construyendo nuevos, con el propósito de persuadir o buscar la adhesión del interlocutor, por medio de estrategias de alta efectividad emocional (el humor, la exageración, la caricatura, la parodia, juegos de palabras y metáforas novedosas). El enunciador de los videoclips se posiciona como un enunciador contestatario, que se reconoce con una voz activa y capaz de disputar, a través del discurso, la configuración de visiones sobre la realidad de los jóvenes de sectores pobres.

Parte C

III.6 Diseño textual: los dispositivos innovadores

III.6.1 La ironía

Si, como se ha argumentado, los videoclips activan un dispositivo de enunciación irónico⁹⁵ que permite el distanciamiento racional y la expansión de los significados hacia expresiones de antagonismo respecto de discursos estigmatizantes, ¿cuál es la

⁹⁵ Puede hipotetizarse que el dispositivo irónico estaba ya presente en los textos fuente, construido por la oposición semántica de líricas que -incluso referidas a escenas de exceso, cárcel, muerte, dolor- se combinan con una música que remite a la fiesta colectiva, la alegría, el espacio compartido, la nostalgia por tiempos más felices.

estructura de este dispositivo que caracteriza al género y que incluye como recursos la risa, el humor, la caricatura, la parodia, la hipérbole?

En su análisis sobre las estéticas que se despliegan en los recitales de rock barrial, en tanto rituales festivos, Citro (2000) fue una de las primeras investigadoras en emplear la categoría de “carnavalización” para describir el tono paródico, la hipérbole y el exceso que caracterizaban las performances, como forma de resistencia entre sectores de juventud ante discursos dominantes. Esta misma categoría fue empleada en los análisis centrados en las letras de cumbia villera (Martin, 2008), en las cuales, la parodia, la subversión de lo solemne y la risa colectiva habrían cumplido las funciones de “resistir” cualquier adhesión identitaria juvenil a discursos de poder. Puede aceptarse, en efecto, en este género musical, la “carnavalización” como una de las fuerzas operantes en la elección de formas específicas de léxico y enunciación, de temáticas grotescas vinculadas a la corporalidad y como cierta forma de “enmascaramiento” (hacerse “visible” adoptando la “máscara” denigratoria con la que creadores y consumidores de esta música eran estigmatizados por los discursos dominantes)⁹⁶. Así, el consumo de este género, en tanto mediación, cumpliría la función de dismantelar – a través de la risa y de una práctica lúdica compartida con pares- los discursos y jerarquías dominantes.

Sin embargo, Bajtin no considera que la fiesta carnavalesca sirva a la liberación de los oprimidos. Por el contrario, explica Mancuso (2005)

El carnaval [...] es la técnica —que existe en todo proceso sígnico complejo— por la cual se eligen algunas de las voces presentes en la polifonía [...] para incorporarlas al proceso comunicativo central en condiciones desfavorables. Esas voces de la otredad no se consideran ajenas en relación con la dialogicidad; por el contrario, lo que se busca es incorporarlas a la dialogicidad, pero naturalizando la asimetría (pp. 92-93).

¿Son entonces meras “ficciones” los sentidos y funciones impugnatorias que porta este género en particular? ¿Por qué, sin embargo, es capaz de interpelación?

Lo carnavalesco en la cumbia villera manifestó la presencia de voces diferentes, disruptivas de la trama discursiva de la tradición dominante (en el género cumbia, en la canción romántica, en la música difundida por los medios masivos). La des-

⁹⁶ En el sistema visual-escénico-gestual del videoclip, aparecen elementos grotescos en las angulaciones aberrantes que distorsionan el rostro (*La motito de Carlitos*, *Yo uso visera*), en la gestualidad hiperbólica (*Yo uso visera*, *Lola*) y en efectos postproducidos como la duplicación de la imagen del cuerpo (imagen “fantasma” en *La comisaría*). En la fiesta carnavalesca, la deformación de lo corporal representa la inversión del orden moral y las convenciones y el anhelo de una utópica y animal igualdad (Bajtin, 1987).

jerarquización de temas y léxicos que produjo en el sistema signico dominante no altera, sin duda, dicho sistema, o lo altera sólo en cuanto parodia. Pero puede expresar quiebres y generar sentidos innovadores en los que se expresan fuerzas diferentes que coexisten en la esfera comunicativa. Los discursos y textos dominantes, por naturalizados que estén, no clausuran la producción de sentidos (paródicos, subversivos, anti hegemónicos). Precisamente, la transposición al videoclip de las canciones originales fue capaz de leer en ellas el dispositivo irónico que habilita la transgresión de los sentidos iniciales. Cada videoclip expande los sentidos en dirección contraria a un discurso unívoco, revela o desenmascara algún aspecto que estaba oculto, a partir de un posicionamiento de la voz enunciativa.

Este posicionamiento se desarrolla en un triple movimiento: primero, se inicia el relato de un suceso implicando su relación con un valor consagrado como noble o elevado en el discurso dominante: la lealtad, el amor, la creatividad, la honestidad, la confianza, la fidelidad. Inmediatamente se lo contrasta – a través del humor, la risa, la burla, la caricatura, contruidos en la conjunción de los sistemas significantes- con una verdad pragmática del mundo real: los amigos traicionan, el amor es sustituido por el interés, la creatividad es ignorada, la autoridad es pura fuerza bruta, pobres roban a otros pobres, la decencia es la máscara del delito, la fidelidad a la pareja es relativa. Un imaginario que recuerda los tonos más amargos y discepolianos, si no fuera porque los efectos de ridículo, lo cómico de las situaciones, la ingenuidad de los burlados desactiva el tono trágico y busca implicar al destinatario en esa visión distanciada, racional y crítica del mundo. Finalmente, en un tercer momento, el videoclip exhibe una realidad alternativa: la forma en que es posible gestionar y convivir con esas verdades pragmáticas. No es posible evitar la traición, pero se transforma al traidor en la caricatura de lo que anhelaba representar; no es posible el amor desinteresado, pero queda el consuelo de que no hay vínculo humano que no haya sido mercantilizado; la relación de los jóvenes con el Estado que debe proveer seguridad y protección sólo se materializa en represión y control, pero queda la trama protectora del grupo y del “aguante”, que permiten desarrollar potencias y proyectos; los pobres se roban entre sí, pero el barrio tiene sus leyes propias y el deshonesto no queda sin castigo social; los jóvenes pobres cargan con el estigma de su afiliación al delito, pero es posible desenmascarar al que delinque bajo una apariencia de respetabilidad; la fidelidad mutua en la pareja puede ser “negociada” sin quebrar la relación, y, los antagonismos y conflictos de cultura y de clase pueden quedar suspendidos, momentáneamente subsumidos en la pasión colectiva por un equipo (y tal vez, una nación). Por fin, la cumbia villera, “arte vulgar y degradado” en el discurso dominante, puede ser auto desenmascarada como canción infantil, en su

intento de pintar un mundo al revés, donde los jóvenes anhelan lealtad, amor, tolerancia, verdad, igualdad, aunque estos anhelos parezcan utópicos en medio de las penurias cotidianas.

III.6.2 La reelaboración innovadora de la memoria colectiva

El dispositivo se apoya además en otra estrategia que asegura su efectividad: el recurso a elementos de las memorias populares, tanto narrativa cuanto iconográfica, a sus “códigos de percepción y reconocimiento” (Martín Barbero, 1982, pp.59-73), en combinación con las más modernas posibilidades tecnológicas de producir y difundir música.

- La poética: Las historias de vida narradas por la cumbia villera pueden ser consideradas una forma de relato popular. Se les ha reprochado su esquematismo y repetitividad. Pero, según el autor mencionado, no deben ser estudiadas desde la literatura, sino desde la cultura, ya que el relato popular funciona “en continuidad con la vida” (p.61). Es el género discursivo primario que articula la memoria colectiva y en el que “se dicen las prácticas” (p.61). Sus historias viven en la canción, en el refrán, en el calambur, en los chistes, en lo contado de boca en boca sobre eventos sucedidos en el barrio a alguien que se conoce. Por ello, aunque no es el único género poético-musical que lo emplea, el dispositivo de enunciación en las letras de cumbia villera es el de la cultura oral, un “contar a”: el enunciador se confiesa, apostrofa, ruega, con lo que logra actualizar, “hacer presente” la situación que se está narrando. Exalta además valores a los que adhieren los sectores destinatarios: privilegia la pertenencia y la lealtad al barrio y al grupo, sobrevalora el amor materno, presenta la capacidad de amar o sufrir por amor como un atributo capaz de redimir a quien ha delinquido o ha cometido excesos. Es el antiguo imaginario del melodrama que a través del tango- llega hasta estas líricas: “[...] el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario.” (Martín Barbero, Op.cit., p.67)⁹⁷. Puede resultar llamativa la adhesión de sectores juveniles a un imaginario más bien

⁹⁷ Un ejemplo que condensa los componentes mencionados es *Pobre moriré* (El Traidor y los Pibes, s/r): la voz poética confiesa que, ante el abandono del padre, ha “tomado el mal camino”, acompañado por su hermano menor, para ayudar a su madre. Durante el robo, el hermano es abatido por la policía, por lo que el enunciador clama con desesperación al interlocutor cómo contarle a su madre lo sucedido, para después comprometerse a no delinquir para sostenerla, aunque sabe que trabajando morirá pobre. Puede verse la intervención del grupo con este tema en el programa *Pasión de Sábado* (en <https://www.youtube.com/watch?v=PR-tx6WcFJ0>)

conservador, pero -ante el despojo real a que eran sometidos- podría entenderse como una compensación imaginaria: la capacidad sentimental, de diversión, de sensualidad y de “aguante” es más valiosa que los bienes materiales, idea corroborada, en parte, en el análisis de Miceli (2005) sobre el eje axiológico de las letras.

- La música: el mayor interés en los abordajes sociológicos, antropológicos o desde los estudios culturales relegó a un segundo plano el análisis musical, ya porque sólo se atribuye valor estético a músicas que presentan complejidad compositiva o dificultades técnicas en su ejecución, ya porque se piensa que la música no significa ninguna idea concreta. Sin embargo, la cumbia villera es el espacio de una notable contradicción: las posibilidades tecnológicas actuales (electrónicas y digitales) de producir y difundir música representan una innovación sólo equiparable a la aparición de la guitarra eléctrica a mediados del siglo XX, pero, en el caso de la cumbia villera, han servido a la reelaboración de modelos narrativos y musicales anacrónicos (arcaicos en sentido temporal, no desvalorizante). En efecto, la cumbia villera muestra lo expresado por Martín Barbero (1982): “la conjunción entre modernidad tecnológica y anacronía narrativa” (p.62)⁹⁸. Ya han sido consignados los elementos estructurales que la cumbia villera conserva de la cumbia tradicional y que la hacen reconocible como perteneciente a ese género. Pero la instrumentación predominantemente acústica de la primera cumbia criolla fue incorporando progresivamente instrumentos electrónicos, programaciones, efectos, que terminaron combinando lo electrónico, lo acústico y lo digital en una propuesta estética nueva y propia del género. Según Gómez Dip (2017), a la influencia de músicos peruanos llegados en los ‘90’ (atraídos por la posibilidad de enviar remesas en dólares a sus familias) se debe la incorporación al cuarteto y a la cumbia de dos instrumentos de percusión: el güiro de calabaza, primero, y la güira de metal, después, la cual se transformaría -junto con el *keytar*- en instrumentos

⁹⁸ Si bien las letras refieren las privaciones y desdichas de jóvenes de sectores empobrecidos, son comunicadas desde un estilo musical que sólo fue posible a partir de las transformaciones económicas y sociales que produjeron esa pobreza. En efecto, en abril de 1991, el Congreso Nacional aprobó dos medidas que cambiarían profundamente la matriz económico-productiva de la Argentina: la Ley de Convertibilidad (ley de paridad cambiaria: un peso= un dólar estadounidense) y la Ley de Reforma Arancelaria (que fijó tres categorías de aranceles: 0%, 22%, 33%). Según del Río (2016), la rebaja de aranceles permitió un mayor acceso a instrumentos musicales y la modernización de estudios de grabación (incorporando tecnología de punta), mientras que la convertibilidad aseguró ganancias en dólares (para las discográficas nacionales, para el circuito de bailantas, para los conjuntos musicales). Sin estas dos medidas, probablemente no habrían existido la “explosión” de la industria cumbiera ni los cambios en la propuesta estética musical que terminaron concentrándose en la cumbia villera.

emblemáticos de la cumbia villera (en *La motito de Carlitos* se le dedican a la güira varios primeros planos). Su sonoridad, cercana a los platillos pero bastante mayor, junto con el empleo del octapad, fue desplazando de la escena a la batería. Así, señala Gómez Dip (2017), “La sección básica de percusión queda finalmente compuesta por timbales, tumbadoras y güira dominicana” (p.10), percusión en la que la cumbia villera produjo una ruptura innovadora. El autor identifica a la banda Supermerk2 (álbum *A puro saqueo*, 2005) como iniciadora del cambio: “Comienza a partir de aquí una etapa de cumbias más rápidas y de mayor desarrollo en los arreglos percusivos, donde el repique en la güira ganará un lugar preponderante” (p.12) y analiza en su trabajo varios ejemplos de complejos arreglos percusivos, en los que se observa la superposición de varias estructuras rítmicas. Se trata de una innovación no menor si se tiene en cuenta que la variante cumbia villera es música para ser bailada, y el ritmo es uno de los más importantes elementos de “inscripción” de la música en el cuerpo.

- El soporte: este modo de relato popular, que hunde sus raíces en la memoria narrativa del melodrama, es mediado por una música producto de la última modernidad tecnológica y transpuesto para un modo de difusión que también produce un sentido específico vinculado a la modernidad. Puede considerarse que el espacio original de circulación de la cumbia villera -la bailanta- estaba socialmente sobre determinado (como fiesta de pobres, lugar de excesos, arte vulgar), pero los diseños de la materia semántica, los soportes para su circulación, su accesibilidad mutaron con el pasaje transpositivo a Internet: la multimodalidad hizo evidente la lectura irónica del texto fuente, a la vez que este “salía” del lugar socialmente asignado para ingresar en cualquier espacio, momento o circunstancia en que los usuarios desearan actualizar el evento musical, además de ofrecerse libremente a todo tipo de reediciones, manipulaciones y mixturas. Esta dimensión material de la circulación es también parte de la producción social de sentido e integra tanto las condiciones de producción discursiva cuanto las de recepción (Bermúdez, 2008), pues el modelo de destinatario ya no es sólo el joven oyente del recital o el participante de la fiesta popular, víctima de estigmatizaciones y políticas destructivas. El videoclip “habla” al joven cognitivamente capaz de apreciar ironía, burla y parodia, conectado a dispositivos digitales, que se ha procurado aprendizajes en dicha tecnología y que podría llegar a usarlos en reelaboraciones del texto. No “habla de” ni “habla a” sujetos marginales, improductivos o socialmente peligrosos: habla a sujetos con potencia creativa.

Capítulo IV Reflexiones finales

A modo de cierre, se retoman algunas cuestiones planteadas a lo largo de este trabajo con el propósito de expandir líneas de investigación que profundicen en la comprensión de este vínculo profundo y apasionante entre músicas y juventudes.

El análisis de las unidades del corpus ha intentado dar cuenta de diseños comunicativos, por medio de los cuales la música popular, como práctica productora de sentido, a través de la creación y consumo de videoclips de cumbia villera, es capaz de interpelar a los jóvenes y formar parte de los discursos que los constituyen como sujetos.

Se desagregan estos aspectos en seis puntos:

1. El estrato del diseño: discurso y transposición

El discurso -en este caso multimodal- es concebido como una práctica social, es decir, como un proceso de producción de elecciones y estrategias discursivas que creadores y consumidores realizan a partir de recursos disponibles en la cultura y del lugar que ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte (Kress y van Leeuwen, 2001). Dentro de este marco general, se ha pretendido indagar en los cambios de sentido producidos en la transposición de canciones de cumbia villera a un nuevo formato que opera sobre la conjunción de distintos sistemas semióticos.

La hipótesis principal que se intentó explorar es que la transposición a otros lenguajes y soportes de las canciones originales tiene una importancia específica en la producción de significado, que permite observar tensiones y negociaciones entre sentidos, a lo largo de un período en que se modificaron las circunstancias de los actores en el espacio social. Quien produce un acto de comunicación tiene una representación de su destinatario, a partir de la cual organiza el discurso. En el caso de esta música popular, hay un destinatario principal: el público de jóvenes de sectores subalternos. Pero los creadores tienen también presentes otros destinatarios en el momento de la producción: la crítica, otros músicos, empresarios, medios masivos, representaciones sociales hegemónicas. La relación con estos destinatarios y discursos (a los que se quiere seducir o con los cuales se polemiza) está presente en los dispositivos de enunciación y, en el caso del videoclip, se expresa también en la expansión de todos los sistemas que estructuran el texto (del sonoro-verbal al visual-escenográfico).

Por ello, se ha intentado aquí estudiar en los textos estos dispositivos de enunciación: el análisis de la construcción del enunciado, del enunciador y de la forma en que se concibe al público destinatario, ha sido considerado central, ya que las relaciones entre estos componentes del acto comunicativo implican una suma de operaciones de

selección: un punto de vista, un sistema de valores, un imaginario, una lengua, procedimientos de auto legitimación, operaciones todas que confluyen en una representación capaz de interpelar. En síntesis, el análisis ha intentado abordar los textos no sólo como estructuras de significación, sino como una práctica en la que la música es consumida y usada a través de un formato en el que se conjugan saberes y discursos, a la vez, innovadores y anacrónicos. Tratándose de creaciones hechas por jóvenes para jóvenes, interesa comprender cómo se inscriben matrices culturales populares en un género musical y cómo este es capaz de movilizar memorias e imaginarios, crear identidades y lazos de socialidad, que dan sentido a la vida en la juventud.

2. Hegemonía-Resistencia

Se apuntó (p.5) que se emplea aquí la noción de consumo en la perspectiva de García Canclini (1993) no como respuesta a un estímulo originado en una necesidad material, sino como un proceso social de apropiación de diversos productos y

“[...] lugar de la interiorización muda de la desigualdad social, desde la relación con el propio cuerpo, el uso del tiempo y del hábitat y la conciencia de lo posible, lo alcanzable y lo inalcanzable de la vida” (p.8)

En este proceso de apropiación, quien consume “desea verse” a sí mismo de determinada manera y en dicho proceso -según Frith (2001)- la música es un componente primordial, puesto que las intensas experiencias emocionales y corporales que provoca confluyen en alguna forma de individualización. En especial, los jóvenes -señala el autor- usan la música para crearse una identidad particular, para darse un lugar en la trama discursiva de la sociedad: “Así es como quiero que me vean” (p.6). Si bien este proceso tiende a ser reproductivo, pues sirve para “interiorizar la desigualdad”, no es posible concebirlo solamente mecánico o pasivo (en una recepción inconsciente): es también espacio de conflicto, de lucha por los sentidos, de impugnación de representaciones sociales, en fin, de creatividad. Si -como afirman estudios relevados- la cumbia villera sirvió a los jóvenes de sectores subalternos sólo para transformar el estigma en emblema, su consumo se dio en el espacio de la reproducción (prevalió el dominio de lo hegemónico). Pero esos textos iniciales fueron luego “leídos” de otra manera, pues la recepción es siempre activa y el sentido es siempre una construcción, una negociación que cambia con los contextos y puede ser transformado por la creatividad de los usos, ya que los usos “[...] dan cuenta de saberes y memorias que, a

falta de discursos (según la lógica de la razón dominante) sólo se dejan ver en los relatos” (Martín Barbero, 1987, p.65).

En esta nueva lectura, la multimodalidad tiende tres líneas temporales: hacia el pasado (en el sistema lexical-enunciativo), se vincula con un modo de relato popular de profundas significaciones (por el sistema de valores que lo sostiene y por sus múltiples elaboraciones en la canción, en la cinematografía, en la telenovela, presentes en la memoria colectiva); hacia el futuro (en el sistema sonoro), organiza esa materia narrativa con modos musicales intervenidos por los adelantos tecnológicos en la producción y difusión de música; hacia el presente (en el sistema visual-escénico), toma cierta distancia de esa narrativa melodramática y construye un enunciador que mira con ironía esa representación y la impugna oponiéndole otra: la del joven capaz de habitar un presente difícil y complejo con estrategias creativas, entre ellas, la relectura de un género -incluso en clave paródica- y su distribución a través de una tecnología y un soporte, emblemas de las más modernas formas de apropiación de bienes culturales (habría prevalecido una posición de resistencia).

Esta relectura transpositiva implica a un nuevo modelo de enunciatario: uno que pueda apreciar el distanciamiento crítico, el tono impugnatorio y la modalidad paródica. Todo lo cual significa que los textos fuente y los videoclips tienen el propósito de interpelar a distintas subjetividades. La “afinidad con la audiencia” que destaca Borges Rey (*cfr.* p.24) apela a diferentes imaginarios y memorias para dar sentido al discurso musical.

3. El corte paródico

La ya citada teórica de la parodia Linda Hutcheon (1985) sostiene que, durante su existencia, todo género experimenta transformaciones en sus elementos temáticos y formales que le permiten adaptarse a nuevas tendencias y así mantenerse en el gusto del público. Reconfiguraciones como las temáticas escatológicas, la combinación con otros géneros musicales, nuevos arreglos con nuevos instrumentos, la adopción del videoclip dieron vida a la cumbia villera a lo largo de un período de casi dos décadas, hasta el 2018, año en que se produjo un corte que puso de manifiesto la crisis del género.

2018 y 2019 fueron los años de edición de dos sencillos en clave paródica del conjunto Mala Fama: *Gordo Rata*⁹⁹ y *Lola* (analizado en este trabajo).

El discurso paródico cuestiona formas y componentes del texto fuente (en el caso de *Gordo Rata*, ridiculiza la ostentación de la condición de delincuente, supuesta marca distintiva del género en sus inicios), impulsando así una ruptura con los códigos precedentes, a la vez que introduce innovaciones que pueden interpelar a nuevas sensibilidades.

En el corpus analizado, se observan dos tipos de relaciones estructurales entre los textos: a) los cinco videoclips analizados en primer término (*Cumbia de los trapos*, *La guitarra*, *Sos botón*, *La comisaría*, *La motito de Carlitos*) establecen una relación de distanciamiento irónico respecto de la canción fuente, por medio del contraste semántico entre los modos semióticos previos y los agregados en la multimodalidad¹⁰⁰, y b) el videoclip *Lola* (y también *Gordo Rata*) establece una relación paródica, en la cual la burla no se dirige a una canción anterior sino a la norma estética que fundó el género y, a la vez, a la construcción social que subyace a esa representación, por lo que la crítica no es sólo estética, sino también ideológica. Ambas -ironía y parodia- exponen críticamente tanto las formas empleadas en el diseño del texto cuanto el artificio del propio sistema de representación (distante de cualquier tipo de “reflejo” de lo real). Pero esta crítica sólo puede emerger en determinadas condiciones de posibilidad discursiva: cuando los elementos formales del género (en lo temático, lo retórico, lo enunciativo) han llegado a un límite, no pueden transformarse más y comienzan a repetirse sin variación.

No obstante, esas condiciones de posibilidad no son sólo discursivas: hay condiciones materiales de producción de los enunciados, circunstancias históricas y condiciones sociales de producción, que -en su variación- permiten mutaciones y desplazamientos

⁹⁹ El videoclip que -a partir de la entrada en escena de H. Coronel- pide ser “leído” como parte de la serie cumbia villera, cuenta con la colaboración de Dante Spinetta (músico que cultiva diferentes géneros (*rap*, *trap*, *pop*, electrónico), y quien también aparece en imagen). Se trata de un video performativo, en el que se intercalan breves escenas de ambos cantantes viajando en un auto “tuneado”, que es conducido por el poderoso Power Ranger rojo (popular personaje de una serie infantil de super héroes). Esta combinación de elementos heterogéneos (pertenecientes a una memoria cultural de sectores jóvenes, que incluye imágenes de videojuegos populares en los ‘80) está enmarcada en escenarios urbanos y nocturnos (en contraste con las puestas convencionales del género). Musicalmente combina ritmo de cumbia con *rap* e intervenciones de música electrónica. La letra de la canción (el vínculo más fuerte con la serie villera) se burla de un personaje que ostenta su condición de ladrón audaz y peligroso, hasta que la voz de una vecina le reclama por una garrafa, robada para comprar “sustancia”. Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=L7bhOPVEDC8>, donde acumula más de siete millones de reproducciones.

¹⁰⁰ Aunque carece de texto fuente, la relación descrita incluye también a *Yo uso visera*, que elabora el distanciamiento irónico no respecto de una canción anterior, sino respecto de una representación social.

en el campo discursivo. Por lo cual, es necesario detenerse en una circunstancia que, hasta ahora, no ha sido debidamente analizada: los cambios producidos en el contexto social y político durante el tiempo transcurrido entre el nacimiento de la cumbia villera y la eventual clausura de su ciclo por obra del viraje paródico.

4. Músicas, resistencias y subjetividades juveniles en el cambio de siglo

Parte de la bibliografía relevada (Semán, 2015; Alabarces y Silba, 2014; Martín, 2008; Cena, 2016; Tranchini, 2008), atribuye a la cumbia villera una doble dinámica: haber creado -para jóvenes de sectores subalternos y a través de su música, sus rituales y prácticas- un espacio de *resistencia* donde constituirse sujeto, en contextos de gran incertidumbre y precariedad. Es decir, le confieren una dimensión o huella ético-política, a la vez que capacidad de subjetivación.

No obstante, no es la cumbia villera el único género musical al que los estudios académicos han atribuido estas dimensiones.

En su artículo sobre el rock barrial, Semán y Vila (1999) pasan revista sucesivamente al rock nacional iniciado en los '60 como expresión de resistencia frente a

“[...] algo que se denominaba genéricamente como “el sistema” —entendido alternativamente como signo de un sistema de opresión burocrática, de capitalismo, de industria cultural, etc.— y a un discurso que oponía el rock a la música llamada “comercial” y que implicaba un cuestionamiento de la mercantilización de la obra de arte y de la industria cultural en general” (p.10).

En el período 1976-1982, las líricas, performances y prácticas del público tuvieron como objetivo resistir la censura y las acciones represivas de la dictadura, a la par que surgieron -en lo estrictamente musical- variantes estilísticas que “provenían de y/o respondían al público de los sectores más pobres de la sociedad” (Semán y Vila, Op.cit., p.10). Durante la Guerra de Malvinas (1982), el mismo día de su inicio, el gobierno *de facto* prohibió la difusión radiofónica y televisiva de músicas anglosajonas o cantadas en inglés. En los medios de comunicación, los musicalizadores recurrieron, sobre todo, a discos de artistas nacionales. Dado que el rock predominaba en los gustos de las audiencias juveniles sobre otros géneros autóctonos, alcanzó una difusión y circulación social no logradas antes. Consciente de la función social y política de la música, el gobierno cedió, en cierto modo, la palabra pública a los jóvenes, porque necesitaba su apoyo explícito durante la contienda. Por el contrario, los escenarios del rock fueron

espacio de disenso e impugnación y las interpelaciones se dirigían a sujetos que se posicionaban como participantes de una lucha colectiva contra el Estado represor¹⁰¹.

La apertura democrática trajo una variedad de propuestas musicales, incluso dentro del rock, que dejó de ser vivido como un “movimiento”. Según los autores citados, las variantes estilísticas podían convocar a la contienda contra el sistema desde la ironía, lo *underground*, lo lúdico o el baile, a la par que nuevas ofertas de interpelación hacían su aparición en la escena post-dictatorial: movimientos de Derechos Humanos, partidos políticos, sindicatos, nuevas tendencias de consumo y diversión (como los videojuegos). Es el fin de una narrativa: la de la concepción del “movimiento rockero” como síntesis de modernidad y militancia (Semán y Vila, 1999; Cicalese y Nogueira, 1998). De este cierre, surgirán dos propuestas: un rock “moderno”, que privilegia las historias mínimas y cierto tono desencantado por el fin de los “grandes relatos”, al que se le contrapone otro -según los autores- “argentinita, suburbano y neocontestatario” (p.14): el rock *barrial* o rock *chabón*.

Semán y Vila (Op.cit.) datan el surgimiento de este subgénero a principios de los '90 y le atribuyen un lugar importante en la formación de intereses culturales en los sectores de juventud subalternos. Para estos autores, el género ofrece representaciones del barrio y el grupo de amigos (la “barra”¹⁰²) como lugares de pertenencia social, paisajes sobre los cuales se despliegan las experiencias juveniles de excesos con las drogas o el alcohol, peleas callejeras, delitos menores y enfrentamientos con la policía. En principio, un mundo representado similar -en sus temas y escenas- al que la cumbia

¹⁰¹ Cabe consignar que el territorio donde surgieron y se difundieron el rock barrial y la cumbia villera y su población de jóvenes varones fueron los más castigados por el accionar del Estado terrorista: el 73% de las víctimas de desaparición forzada fueron varones, cuya edad promedio era de 24 años, mientras que el 53% de los desaparecidos varones tenían la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires como lugar de nacimiento. Fuente: Anexo IV Cuadros estadísticos sobre víctimas y hechos del accionar represivo ilegal del Estado, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación - Registro unificado de víctimas del terrorismo de Estado.

Recuperado de https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/5_anexo_iv_cuadros_estad_sticos_investigacion_ruvte-ilid.pdf

¹⁰² La “barra” es un espacio participativo tradicional en la constitución de la subjetividad masculina. En él, los jóvenes varones comparten conocimientos y valores, que van conformando su identidad social. Ha sido retratada a menudo en el cine y la televisión (cfr. *La barra de la esquina* (Saraceno, 1950), *Los muchachos de mi barrio* (Carreras, 1970). El alto valor que tiene en la consideración de los jóvenes -de sectores populares, en particular- puede vincularse a la pérdida (a partir de 1976) de otros espacios en los que era posible posicionarse como sujeto varón: la militancia política, el taller, la fábrica, el servicio militar obligatorio. Sin embargo, es preciso señalar que el vínculo de los sujetos en un espacio-tiempo compartido es hoy también virtual (el ciberespacio) y transversal a las clases sociales.

villera retomaría hacia finales de la década. Por su léxico, mezcla de lunfardo y modismos juveniles, y por su forma de tematizar el barrio, los autores mencionados señalan al género como heredero del linaje del tango, que también se hace presente en el sistema lexical enunciativo de la cumbia villera.

Al igual que este último género, el rock barrial tuvo gran éxito de público y duras y peyorativas críticas de otros músicos de rock, de la prensa especializada y la hegemónica: empobrecimiento del lenguaje, falta de creatividad musical, ejecución instrumental básica, repetitividad de los temas (Cingolani, 2011; Capriati, 2008). No hubo, para el género, acciones de restricción o censura por parte de organismos del Estado, aunque las mayores inectivas mediáticas se dirigieron a la “cultura chabona”: la exaltación del consumo de drogas, el comportamiento de parte del público que imitaba el accionar de las “barras bravas” en los partidos de fútbol (cánticos elogiosos para la banda, banderas identificatorias del barrio, uso de pirotecnia, provocaciones a la policía o personal de seguridad para ostentar “aguante”), lo que muchas veces ocasionaba enfrentamientos entre seguidores de bandas rivales y delegaba a un segundo plano el protagonismo de los músicos¹⁰³.

Hacia mediados de los '90, algunas bandas consagradas comenzaron a introducir en sus temas la música electrónica¹⁰⁴, tendencia que el rock barrial rechazó, aunque comenzó a incluir en sus composiciones elementos de otros géneros populares: murga, candombe, reggae, tango y cumbia. Los inicios de la cumbia villera pueden situarse en estas mezclas y fusiones (Cingolani, 2011).

Ambos géneros comparten un sistema lexical enunciativo heredado del tango, que privilegia como enunciatario a un sujeto varón, pues despliega, en su narrativa, modos posibles de constitución de subjetividad masculina:

En una línea de filiación con la poética tanguera más tradicionalista [...] es retratada una institución clave en la sociabilidad cotidiana de los jóvenes de los sectores populares: la “barra”, el grupo de amigos, es uno de los sujetos privilegiados en las historias del rock

¹⁰³ Es posible observar también, en los estudios sobre el género, la primacía de los enfoques sobre las letras y temas de las canciones, sobre las performances y comportamientos del público. Cingolani (2011) confirma que, en gran parte de las investigaciones, los aspectos específicamente musicales no son tomados en cuenta. Por ello, sostiene que el rasgo más distintivo que se adjudica al rock como género, en todas sus variantes y estilos, está vinculado a enfoques posicionados en lo lingüístico, lo social o lo político, antes que al análisis del discurso musical: se lo concibe vinculado a la construcción de identidades juveniles o relacionado con coyunturas político-sociales.

¹⁰⁴ La música electrónica es creada a partir de la combinación de instrumentos electrónicos (guitarra y bajo eléctricos, órgano Hammond, theremín) y la producción de sonidos a partir de tecnologías digitales (sintetizadores y ordenador).

chabón. Compuesta básicamente de hombres, es el ámbito para el desarrollo de la conversación, el rito del alcohol, y las confrontaciones de todo tipo. [...] resultando el sujeto central de la narrativa sociológica de muchos jóvenes de sectores populares: el suyo es un mundo de barras que se opone a las instituciones del poder (Semán y Vila, 1999, p.19)

El sujeto joven-varón-subalterno (según ambos géneros musicales)

- se constituye a partir de prácticas situadas y construidas en un territorio (la reunión en la esquina, la apropiación de un espacio al que se “marca” con la presencia cotidiana, con grafitis, con su uso para una actividad “ritual”: hacer música, aprender *break dance*, bailar, cantar, reunirse a beber);
- sus referentes identificatorios son los pares, las valoraciones se configuran en relación con los demás integrantes de “la barra” y del grupo provienen las reglas que rigen los comportamientos y los valores que los sustentan; desobedecerlos (convirtiéndose en policía, robando dentro del barrio) se traduce en la exclusión, la no pertenencia a una identidad o a un orden legítimo;
- los rasgos identitarios que lo definen son el “aguante”, las lealtades (ofrecidos “épicamente” al grupo de amigos, a una banda musical, a un equipo de fútbol) y la potencia redentora de los sentimientos (por los amigos, por la madre, por la novia perdida);
- en sus relatos sobresale la experiencia de la cárcel o la muerte (por delitos o adicciones) como amenaza constante y la exaltación de prácticas de riesgo.

¿En qué sentido ambos géneros pueden ser considerados espacios de resistencia?

¿De qué manera estas músicas (y sus prácticas asociadas) pueden llegar a ser una experiencia de construcción subjetiva? ¿Cómo interpelan o transforman a los sujetos?

La circulación masiva de ambos géneros musicales produjo una conmoción en diferentes campos: el cultural, el político, el mediático. Fueron considerados metáfora y emblema de una “revoltura cultural” (Huego, 2001, p.89), producto de la depredación social y cultural de los gobiernos neoliberales y el estallido social posterior. Sectores de juventud -nacidos en las promesas del regreso al sistema democrático- enfrentaban la creación de sus proyectos de vida, su inserción en la trama productiva cultural y económica, en una sociedad con profundas desigualdades, en la que el Estado había abandonado en el accionar del mercado su anterior rol decisivo en la asignación de recursos y había generado un gigantesco endeudamiento público, que hizo imposible cualquier política redistributiva. Una sociedad con instituciones deslegitimadas, que

venían a ser desafiadas por los sectores de juventud más castigados, a través de discursos provenientes del arte musical.

En algunas visiones estigmatizantes de estos géneros (aunque sobre la cumbia villera en mayor medida), subyace la idea de que condiciones materiales degradadas producen manifestaciones artísticas degradadas. Esta idea, además de estar sustentada en un sistema hegemónico de jerarquías culturales, contiene una doble equivocación: antes que las materiales, son las condiciones discursivas de producción las que hacen posible la aparición de un producto artístico que logre una respuesta (cognitiva, emocional, corporal) de los receptores, es decir, que sea comunicativamente eficaz. Y, por otra parte, de condiciones materiales degradadas podría no surgir ningún producto artístico, ni degradado ni sublime, de no existir una subjetividad capaz de transformar la experiencia de lo real por medio de algún lenguaje simbólico (sea este sofisticado o sencillo).

Por ello, sin desconocer la realidad material de los creadores y consumidores de estos géneros, se intenta comprender cómo los sectores de juventud en estas condiciones de precariedad e incertidumbre han ideado respuestas, han construido valores o han configurado nuevos modos de vincularse entre sí, con el mundo adulto, con un proyecto de vida propio, en fin, cómo alrededor de prácticas vinculadas a la música, han activado estrategias que les permiten constituirse en sujetos.

5. Socialidad: una ética compartida

Una de estas estrategias fue la de reestablecer una narrativa totalizadora, es decir, un relato capaz de albergar un “nosotros”, la posibilidad de reconocerse en una identidad colectiva. En el caso del rock barrial, además de críticas explícitas (en las líricas) a la entrega de la riqueza nacional, los creadores lograron conjugar el *ethos* musicalmente “furioso” del rock “duro” con una narrativa en la que “el país comienza a ser un valor en sí mismo” y la prioridad de lo propio y nacional “aparece como exigencia en el universo simbólico” (Semán y Vila, 1999, p.16), a la vez que surgen “figuras que, en el imaginario de los músicos y de varias tradiciones culturales y políticas nacionales, son identificadas con “el pueblo de la nación” (indios, gauchos, desheredados, pobres)” (p.16). Esta veta “argentinista” no es tan relevante en la cumbia villera, aunque su narrativa totalizadora está también vinculada a la “lealtad” (al barrio, a la barra, a sentimientos redentores). Ambos géneros se retroalimentan.

¿Interpelan estos géneros a diferentes sujetos? No necesariamente. Semán¹⁰⁵ cuestiona la idea de que los géneros y estilos son compartimentos estancos, a los que adhieren diferentes identidades. Sí expresan diferentes visiones del mundo a través de *ethos* musicales diferentes.

Un ejemplo comparativo entre ambos géneros servirá para alegar cómo el sistema sonoro aporta un significado determinado al diseño textual. En 1994, la banda de rock barrial “Dos Minutos” estrenó con éxito el tema *Ya no sos igual*, cuya lírica relata brevemente la vida de Carlos, un muchacho que -por haberse convertido en policía- abandona a su grupo y barrio de pertenencia. En el estribillo se lo humilla (“*buchón*”, “*vigilante*”) y se augura para él un destino trágico (“*Él sabe muy bien que una bala / En la noche, en la calle, espera por él*”). Esta mínima “historia de vida”, en la que se apostrofa al protagonista, fue reelaborada, en 1999, por el grupo Flor de Piedra en *Sos botón* (cuyo análisis consta en este trabajo). Considerando sólo las líricas, podría concluirse que lo representado es casi idéntico. ¿Por qué temáticas, historias, personajes, léxicos y enunciaciones similares podrían provocar interpelaciones diferentes? Una respuesta posible: la música las convierte en dos historias distintas, a partir de dos *ethos* diversos¹⁰⁶.

Ambas músicas “convocan” a ver una misma escena, ya sea desde la exasperación ante las amarguras de la vida, ya sea desde una aceptación del desencanto no exenta de ironía. Por lo que la función representacional de un texto no incluye sólo lo referenciado en las líricas (aunque estas “retraten” escenas, individuos o situaciones del mundo real) o en los sonidos o en las performances de la canción: “lo representado” por

¹⁰⁵ Entrevista a Pablo Semán. Fuente: Página 12, 25/06/2012. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-197149-2012-06-25.html>

¹⁰⁶ En el rock barrial, el predominio de tonos mayores, el uso de determinados acordes (acordes “de poder” o *power chords*) y efectos, ejecuciones en batería que pueden alcanzar rangos de 150 golpes por minuto, la alta intensidad de voz del intérprete principal, que a veces llega al grito áspero, configuran un *ethos* rabioso, trágico. En la elaboración de la cumbia villera, la combinación de acompañamiento básico con ritmo uniforme y variación rítmica para la línea melódica, la armonía en tonos menores (sobre dos o tres acordes) como base para la construcción de las melodías instrumentales y vocales, la profusión de instrumentos de percusión (producidos por el *octapad*, pero a los que se les ha dado sonoridad de instrumentos acústicos), los arreglos que introducen acordeón y cuerdas, la modulación suave del vocalista, alejan la historia narrada de la rabia o la tragedia. Más bien comunican decepción frente a la transformación del antiguo amigo y nostalgia por los buenos momentos vividos. Más aun, en la expansión hacia lo audiovisual, al “traidor” no se lo amenaza ni se le augura una muerte trágica: se dialoga con él en un plano casi amistoso y se lo exhibe como la caricatura de lo que anhela ser; no se desea para él venganza ni castigo, sino un “sometimiento” imaginario: encerrarlo tras las rejas y volverlo a “la esquina” para que prepare un asado a “la barra”.

esta función es un modo de ver el mundo y de estar en él, que el creador espera sea compartido por los destinatarios.

El poder interpelador de estas músicas no reside en su capacidad de describir “sin metáforas” las consecuencias de la pobreza o la marginación social, ni en la aparente revalorización de rasgos estigmatizantes ni en la supuesta intención de naturalizar o legitimar modos de ser joven en contextos desfavorables. Si ambos géneros musicales -y la cumbia villera en especial, a partir de su extenso periplo en el gusto del público- fueron experimentados como espacios de resistencia, donde construir una identidad, una socialidad y una posición de sujeto, fue porque proporcionaron una auto narrativa (Arfuch, 2005), un discurso -presente en la memoria colectiva- que permitió a sectores de juventud una representación de sí ligada a una tradición de luchas por pensar, por decir, por construir significado y afirmar el derecho de todos los jóvenes a participar de las tramas discursivas de la sociedad, derecho que -desde las políticas de Estado- había sido sistemáticamente atacado. Si bien ambas músicas dialogan, como se dijo, con críticas peyorativas y visiones denigratorias, su disputa principal es contra un poder empeñado en silenciar determinados discursos con técnicas que oscilaron entre la eliminación material de los individuos, pasando por la censura y la persecución, hasta la supresión del Estado como garante de políticas que aseguraban la supervivencia (empleo, salud, educación) y la filiación de nuevas generaciones a algún tipo de autoridad simbólica.

No es posible explicar la extensa adhesión del público joven a estos géneros y a sus bandas emblemáticas pensando que son un mero “contar historias” transformado en éxito mercantil. Cuando un género o un estilo o un intérprete permanecen en la memoria y la adhesión populares es porque estos públicos han encontrado una “voz”, es decir, un discurso, un orden simbólico que expresa el mundo y, a la vez, “produce” a los destinatarios como habitantes de él.

Pero, si la cumbia villera continuaba vigente porque expresaba ese orden, ¿a qué se debe el posible final de su ciclo a manos de su auto parodia?

6. La relación Estado-Juventud

Como cierre de estas reflexiones e hipótesis a explorar, es posible sugerir, como respuesta probable a la anterior pregunta, la incidencia de una importante circunstancia: el cambio en la relación Estado-sujeto joven posterior a la crisis de 2001, como condición de posibilidad material de producción de discurso.

Si bien, a partir del regreso al sistema democrático¹⁰⁷, el Estado consideró a los jóvenes como sujetos de derecho y se propuso interpelarlos como sujetos políticos, por medio de diversas iniciativas legislativas, las políticas implementadas en los '90 -lejos de efectivizar derechos- produjeron nuevos “desaparecidos”: jóvenes expulsados de la trama productiva económico-cultural, “[...] sujetos que han perdido su visibilidad en la vida pública, porque han entrado en el universo de la indiferencia, porque transitan por una sociedad que parece no esperar nada de ellos” (Duschatzky y Corea, 2002, p.18).

Cozachcow (2016) realiza un exhaustivo relevamiento de la construcción de la juventud como problemática de política pública en el ámbito legislativo, a partir de 1983. Señala dos aspectos relevantes que pueden vincularse a las prácticas simbólicas abordadas aquí: a) durante el período 1990-2002 (años de surgimiento y consolidación de ambos géneros musicales), se presentaron 49 proyectos legislativos con la categoría “juventud” como tema central. El 48% de ellos la abordan a partir de sus problemas o como problema en sí misma: alcoholismo, adicciones, violencia, horarios de cierre de locales bailables, desempleo juvenil, educación sexual, racismo e intolerancia; b) durante el período 2003-2015, fueron presentados 113 proyectos, muchos de los cuales confluyeron en once leyes, entre ellas cuatro, fundamentales para comprender el cambio de contexto: la ley que creó el Consejo Federal de la Juventud en 2007, la modificación en 2012 de la Ley de Ciudadanía Argentina, que habilita el voto optativo a partir de los 16 años, la Ley Nacional de Centros de Estudiantes (2013) y la Ley Nacional de Juventudes (2015).

En el primer grupo (a), se observa una “producción”, desde lo político-estatal, del sujeto joven como problema / anomalía social. Como reacción frente a esta producción, tanto el rock barrial cuanto la cumbia villera serían formas simbólicas que la incorporaban ficcionalmente (como sucede con toda elaboración del arte) sin cuestionamientos (“*somos lo que nos han dicho que somos*”). En (b), la apelación a la juventud tiene como objetivo la inclusión social y la promoción de la participación política. En efecto, la

¹⁰⁷ Luciani (2017) sostiene que la dictadura (1976-1982) pretendió construir una representación discursiva de juventud opuesta a aquella de la década anterior, e intentó, en ese proceso, producir una cultura funcional al nuevo contexto. “[...] la dictadura militar [...] se propuso como la única capaz de restaurar valores y normas, pero también como fundadora de nuevos sujetos”. Este proceso se dio en dos dimensiones: se construyó discursivamente al sujeto joven como “promesa” de una nación “sana” y “próspera”, en tanto que, en sus acciones materiales, arremetió contra toda expresión o proyecto colectivos, eliminando cualquier discurso impugnador (a través de la censura, amenazas a instituciones, quema de libros, persecución de artistas, cierre de carreras de nivel superior). El aparato represivo y la propaganda produjeron la depredación del tejido social al causar la desaparición física concreta o bien al promover la desconfianza y la sospecha sobre modelos alternativos interpeladores de la subjetividad.

Subsecretaría de Juventud de la Nación proponía, en 2015, entre sus ejes de trabajo: interpelar a los jóvenes como sujetos protagonistas de la construcción de la Patria y empoderar a los jóvenes como sujetos transformadores de la realidad (Cozachcow, 2016). Se propone un horizonte simbólico como principio ordenador (la Patria entendida como el bien común) y el sujeto joven es construido en el discurso como “transformador” y no como “anómalo” o “problemático”.

Este cambio discursivo tuvo una traducción efectiva en la implementación de diversas políticas públicas de inclusión y participación juvenil¹⁰⁸ y, en particular, en las políticas de Educación, durante el período 2003-2015, que intentaron revertir las secuelas de la crisis de los sistemas educativos, producto de las reformas de los '90¹⁰⁹.

En particular, la Ley Nacional de Educación afirma el rol principal del Estado Nacional en el sostenimiento de la educación pública, y lo posiciona como garante de las condiciones materiales y simbólicas necesarias para que los estudiantes logren aprendizajes de calidad, independientemente de su condición social (arts. 4; 6; 84). Este último atributo se materializó en una serie de programas, planes y proyectos socio-educativos, inéditos en cuanto a la efectiva circulación de bienes (materiales y simbólicos) y enfocados particularmente hacia sectores de juventud entre 13 y 18 años, aunque también los hubo destinados a la población docente, cuya capacidad de acceso a dichos bienes había sido asimismo socavada¹¹⁰.

Las organizaciones sociales emergentes en la crisis de 2001 renovaron la fuerza de sectores populares y el Estado inició un camino destinado a reconocer sus demandas. Las medidas implementadas a partir de 2003 tuvieron éxito dispar en la modificación estructural de la matriz de distribución desigual de la riqueza material y simbólica. Sin

¹⁰⁸ Un exhaustivo estudio sobre las políticas públicas orientadas a la juventud en el período 2010-2014 puede leerse en Vázquez, M. (2015)

¹⁰⁹ Desde 2003 se sancionaron seis leyes educativas, que intentaron revertir la matriz política-ideológica de la legislación neoliberal que las precedió: la Ley de Ciclo Lectivo Anual (N° 25864/03), la Ley del Fondo Nacional de Incentivo Docente (N° 25.919/04), la Ley de Financiamiento Educativo (N° 20675/05), la Ley de Educación Técnica y Profesional (N° 26058/05), la Ley Nacional de Educación Sexual Integral (N° 26150/06) y la Ley de Educación Nacional (N° 26206/06).

¹¹⁰ La Ley Nacional de Educación consagró la obligatoriedad de la escuela media. El Plan Nacional de lectura (iniciado en 2008) proveyó libros de texto, literatura y ensayo tanto a la bibliotecas escolares cuanto a las bibliotecas personales de los estudiantes. El Plan Conectar Igualdad (2010) proveyó *netbooks* a docentes y alumnos para salvar la desigualdad en el acceso a educación mediada por tecnologías digitales, a la vez que se complementó (2012) con capacitaciones gratuitas para los docentes (Especialización docente de nivel superior en Educación y TIC). El Programa de Respaldo a Estudiantes de Argentina (PROG.R.ES.AR) (2014) proveyó becas para jóvenes que desearan iniciar o finalizar sus estudios, continuar una educación superior y/o realizar experiencias de formación y capacitación laboral. Se crearon 16 universidades públicas, la mitad en el Gran Buenos Aires.

embargo, lograron interpelar a sectores de juventud subalternos posicionándolos como productores creativos (en formas alternativas pero viables de la economía, de la política, de la cultura).

Cuando se produjo el triunfo de la alianza Cambiemos (2015), a la par que se propició un clima de deslegitimación y estigmatización hacia jóvenes de militancias políticas opositoras (Cozachcow, 2016), varios de estos planes y programas fueron cancelados, en especial, los que estaban dirigidos a asegurar la equidad en el acceso a los dispositivos materiales para la circulación de bienes culturales (Plan Nacional de Lectura, Conectar Igualdad). Es decir, en la “producción” del sujeto joven por parte del Estado (bajo una nueva administración), se cercenó -para los sectores de jóvenes pobres- la condición de “lector” y “ciber estudiante”, dispositivos emblemáticos de “La Cultura” y “La Modernidad”. El Estado, durante el período 2003-2015, había “reconocido” a los jóvenes como sujetos con potencia creativa y transformadora. Con el cambio de gobierno, el Estado -a través de políticas de ajuste y endeudamiento- volvió a generar las condiciones de exclusión que habían justificado los estigmas, tematización principal de la cumbia villera de los inicios.

Sin embargo, no fue este género musical la forma simbólica que pobló los espacios experimentados como lugar de resistencia y lucha por el reconocimiento. Otros géneros, como el *rap* (presente -según Biaggini (2020)- en el gusto de sectores populares desde fines de los '90, en forma marginal)¹¹¹ y posteriormente el *trap* han ido ocupando, en el gusto y las sensibilidades juveniles, las preferencias en las formas de “dar voz” a los anhelos e impugnaciones de los jóvenes. Las plataformas de intercambio gratuito, con YouTube en primer lugar, son el espacio principal de estas expresiones. Jóvenes artistas, incluso de sectores subalternos, graban sus propias creaciones, promocionan su música y gestionan sus presentaciones (Boix *et alt.*, 2018). Las tecnologías electrónicas y digitales no sólo modificaron radicalmente la producción, difusión y distribución de la música, sino que transformaron también el imaginario del aprendizaje musical, antes ligado a estudios extensos en el tiempo y con el virtuosismo como ideal, y que hoy incluye la posibilidad de hacer música a través de aplicaciones, componiendo o mezclando músicas hechas por otros. La creación musical se perfila actualmente como horizonte vocacional y laboral también en la vida de jóvenes pobres. Este cambio ha sido posible no sólo por el mero acceso a recursos de digitalización, sino por los aprendizajes que los jóvenes se procuran en relación con el dominio técnico y los

¹¹¹ Entrevista a Martín A. Biaggini, autor del libro *RAP De Acá - La Historia Del Rap En Argentina*, en YouTube, 04/06/2020. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CKMLQpallls>

conocimientos que permiten utilizar la tecnología. En este sentido, podría afirmarse que la apropiación de estos saberes ha expandido su horizonte educativo y cultural. Una hipótesis por investigar sería en qué medida los cambios en las condiciones discursivas y materiales de producción, acaecidos durante el período abarcado (1999 (inicios del género) - 2018 (clausura paródica), confluyeron en una transformación del capital cultural de creadores y consumidores, que implicaría una mejora en el acceso y una apropiación diferencial de medios de comunicación digitales.

Tras este recorrido por las diferentes circunstancias que fueron contexto material del nacimiento, éxito y declinación del género, se hace presente el texto audiovisual paródico de cumbia villera que:

- expone los elementos que ya resultan dignos de burla, como su narrativa vinculada al melodrama¹¹². Ya no necesita relatos que -como este último- encarnan la lucha por el reconocimiento, en la medida en que acciones concretas del Estado obraron cambios que habilitaron el reconocimiento social de los jóvenes como sujetos con capacidad de agencia;
- conserva los componentes que aún son eficaces en el diseño, como la composición sonora, que se ha probado afín a la sensibilidad estética de sectores populares de juventud;
- despliega con ironía (en su sistema visual-escénico) escenas y personajes, construyendo así un texto creativo y auto consciente;
- emplea para su distribución el más moderno medio capaz de otorgar visibilidad y acceso al espacio público, exponiendo que el estrecho vínculo entre jóvenes y TIC no existe sólo porque este sector es objetivo predilecto de las industrias culturales, sino porque es capaz de activos y creativos procesos de apropiación y uso de estas tecnologías.

¹¹² Martín Barbero (1983) afirma “[...] El melodrama puro, afirma P. Brooks, no es más que "el drama del reconocimiento". De ahí que todas las acciones y todas las pasiones alimenten y se nutran de una sola y misma lucha contra las apariencias, contra los maleficios, contra todo lo que oculta y disfraza, una lucha por hacerse reconocer”. (p.71). La extensa serie de negaciones y borramientos de sectores de juventud - por parte de políticas de Estado- inició en la figura del desaparecido, para continuarse en las de exiliado, censurado, desconocido (como excombatiente, por ejemplo) y luego excluido de toda trama productiva. De ahí que la interpelación a constituirse como sujeto “reconocido” -aun cuando fuera desde una práctica artística- pudiera seguir activa en amplios sectores de jóvenes. A la producción de sujetos que proponía el neoliberalismo (anclada en la mercantilización de todo vínculo) los jóvenes opusieron una subjetividad anclada en una memoria “moral” (la de las luchas colectivas).

A partir de aquí, se abren dos caminos: el género podría ser impulsado hacia la búsqueda de nuevas narrativas que permitan dejar atrás su diseño agotado o sucumbir definitivamente, desplazado por las nuevas formas de expresar las potencias vitales de la juventud, nuevas formas de hacer oír su voz, que -entre los jóvenes pobres- enlazan la integración simbólica con la exclusión social, la reproducción con la resistencia, en la ardua lucha por ser sujeto.

Lista de referencias

- Alabarces, P. (2008).- **Fútbol, violencia y política en la Argentina: ética, estética y retórica del aguante**, en Cantarero, L. *et alt.* (coord.) [2008] *Actualidad en el deporte: investigación y aplicación*. Serie, XI, Congreso de Antropología de la FAAEE, Donostia, Ankulegi Antropología Elkarte [en línea] www.ankulegi.org
- _____ (2015).- **Textos populares y prácticas plebeyas: “aguante”, cumbia y política en la cultura popular argentina contemporánea**, en *alter/nativas*, Nº 4. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue4/essays/alabarces.pdf>
- Alabarces, P. y Silba, M. (2014) **“Las manos de todos los negros, arriba”**: Género, etnia y clase en la cumbia argentina, en *Revista Cultura y representaciones sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35323>
- Altamirano, C. *et alt.* (2019).- **Cumbia villera y gestualidad: aproximaciones estéticas en relación con el videoclip “Los invisibles” de Agua Sucia y Los Mareados**, en 4ta Jornadas Estudiantiles e Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/83872>
- Arfuch, L. (2005).- **Problemáticas de la identidad**, en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Editorial Prometeo
- Armesto, S.M. (2002), **Cumbia villera (s/r)**.- El artículo original de la autora disponible en <https://es.scribd.com/document/460478956/Stella-Maris-Armesto>
- Bailón, J. (2004).- **La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana**, en *ÍCONOS* No. 18, Flacso-Ecuador, Quito. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/509/50901807.pdf>
- Bajtín, M. (1987).- **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais**, Alianza Editorial, Madrid.
- Bermúdez, N. (2007).- **La noción de *ethos*: historia y operatividad analítica**, *Tonos*, Revista electrónica de Estudios Filológicos, Nº 14. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-1-ethos.htm>
- _____ (2008).- **Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros**, en *Estudios Semióticos*, Nº 4. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762216>
- Boix, O. *et alt.* (2018).- **Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música**, en *El oído pensante*, vol.6, Nº 2. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/13737/45454575768886>
- Bolla, L. (2015).- **Discurso e interpelación ideológica: análisis de la teoría de los discursos de Louis Althusser**, I Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <http://cdsa.aacademica.org/000-061/609.pdf>

Borges Rey, E. (2009).- **Convenciones en el proceso de interpretación del sentido de la música**, *Icono*, Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías, Nº 14, Madrid, España, recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/229023381.pdf>

Capriati, Alejandro (2008). - **Jóvenes, música y lo barrial**, IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-080/103.pdf>

Carrillo Guerrero, L. (2005).- **Actualización retórica de la lengua: el registro**, *Tonos*, Revista electrónica de estudios filológicos, Nº 9, recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/actualizacionretorica.htm>

_____ (2008).- **Dimensión del discurso argumentativo**, en *Revista Signa*, Nº 17, pp.171-201. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6194>

Cena, M.(2016). - **Cumbia Villera: Denuncia y Afirmación**, *La Trama de la Comunicación*, Volumen 20, Número 2, pp.179-193. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323946840010.pdf>

Cerbino, M. et al., (2001).- **Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad y género**, Ediciones Abya-Yala, Guayaquil, Ecuador. Recuperado de https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1424&context=abya_yala

Céspedes Guevara, J. (2010).- **Construcción y comunicación de significados en la música popular**, *Revista CS*, Nº 5, pp.167-218. Recuperado de https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/456

Cicalese, G. y Nogueira, S. (1998).- **La música argentina en los períodos 1982/85 y 1993/97. Una misma geografía, dos visiones del mundo**, en Cristian De Napoli *et al.* (eds.), Treinta años de música para jóvenes, pp.130-160, Ediciones La Flor, Buenos Aires, Argentina

Cingolani, Josefina (2011).- **Una aproximación a las representaciones y prácticas de la escena del rock post Cromañón**, en *Memoria Académica*, Colección Tesis, UNLP. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?e=d-10000-00---off-0tesis--00-2---0-10-0---0--0direct-10---4-----0-1|-10-es-Zz-1---100-home---00-3-1-00-00--4---0-0-01-00-0utfZz-8-00&a=d&c=tesis&cl=&d=Jte699.4>

Citro, S. (2000).- **Estéticas del rock en Buenos Aires: carnavalización, fútbol y anti-menemismo**, en Lucas, M. y Menezes Bastos, R. (orgs.) *Pesquisas recentes em estudos musicalis no Mercosul*, Serie Estudos 4, Universidad Federal do Río Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, pp.115-140.

Collado, A. (2010).- **El diseño de portadas de CDs como herramienta gráfica para la construcción de la imagen del artista** (tesis de grado). Recuperado de <https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/handle/ues21/10826>

COMFER (2001).- Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera, Documento oficial del gobierno argentino disponible en: http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera2.pdf

Conde, O. (2017).- **Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina**, *Signo y Seña* [en línea] , Nº 32, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp.1-20 recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/4107>

Cope, B. y Kalantzis, M. (2009).- **“Multiliteracies”**: New Literacies, New Learning, en *Pedagogies: An International Journal*, Nº 4, pp.164–195

Cozachcow, A. (2016).- **La construcción de la juventud como problemática de política pública en la Argentina: análisis de iniciativas de legislación sobre juventudes entre 1983 y 2015**, *UNIVERSITAS*, Revista de Ciencias Sociales y Humanas, Nº 24, Ecuador.

Cragnolini, A. (2006).- **Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia “villera” en Buenos Aires**, en *Revista Transcultural de Música*, Nº 10 [en línea]. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-socialsignificante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>

Chalkho, R. (2014).- **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales**, *Cuadernos del centro de estudios en Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=471&id_articulo=9429

Chaves, M. (2005).- **Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea**, en *Última década*, volumen 13, Nº 23, Santiago, Chile. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362005000200002

_____ [et alt.], (2011).- **Cuestiones sobre jóvenes y juventudes, diez años después** (e-book), UNLP, La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/70088>

Chion, M. (1993).- **La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**, Paidós, Barcelona, España

De Gori, E. (2005).- **Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano**. *Revista de Ciencias Sociales Convergencia*, Universidad Autónoma del Estado de México, Vol. 12, Nº 38, pp.353-372. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1405-14352005000200353&lng=es&nrm=iso

del Río, F. (2016) (ponencia).- **Transformaciones estéticas, sociales y productivas de la cumbia argentina entre sus primeros desarrollos y la década de los 90**, 1er Congreso Internacional de Música Popular, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76925>

Diallo, D. (2019).- **Collective Participation and Audience Engagement in Rap Music**, Palgrave-Macmillan, Suiza. Lectura parcial disponible en <https://books.google.com.ar/books?id=6PGrDwAAQBAJ&pg=PA17&dq=griots+%2B+trap+%2B+rap&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwib9Z-azcbuAhVIH7kGHU-zCcMQ6AEwAnoECAUQAg#v=onepage&q=griots%20%2B%20trap%20%2B%20rap&f=false>

Díaz, E. (1996).- **¿Qué es el imaginario social?** en *La ciencia y el imaginario social*, Editorial Biblos, Buenos Aires

Dubin, M. (2016).- **Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen**, Ed. Estructura Mental a las Estrellas, La Plata, Argentina

Duschatzky, S. y Corea, C. (2002).- **Chicos en banda: los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones**, Paidós, Buenos Aires

Eggin, S. y Martin, J. (1997).- **Genres and Registers of Discourse**, en Teun A. van Dijk (ed.), *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Volume 1, London, SAGE Publications, pp.230-256

Fair, H. (2013).- **Los significantes tabú del menemismo en la escena público mediática y las restricciones discursivas a la construcción de una hegemonía alternativa al orden neoliberal**, en *AVATARES de la comunicación y la cultura*, Nº 6. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4810>

Feixa, C. (1994).- **De las bandas a las culturas juveniles**, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. V, Nº. 15, pp. 139-170, Universidad de Colima, Colima, México

Fierro Salvador, D. (2012).- **El videoclip musical como medio de promoción de un artista pop**, Publicaciones Técnicas de la UNIBE, Nº 9, Universidad Iberoamericana del Ecuador, Quito, recuperado de <https://www.slideshare.net/davfierro1/libro-videoclip-df>

Flores, M. (1993).- **La música popular en el Gran Buenos Aires**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina

Frith, S. (2001).- **Hacia una estética de la música popular** en CRUCES, F. y otros: *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, Madrid, SIBE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología), 2001. pp. 418-419.

Garcés Montoya, A. y Medina Holguín, D. (2008).- **Músicas de resistencia. Hip Hop en Medellín**, en *La Trama de la Comunicación*, vol. 13, pp. 119-131, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927063008.pdf>

Garcés Montoya, A. et al. (2005).- **Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín**, Sello Editorial U de M, Medellín.

_____ (2007).- **Territorialidad e identidad hip hop. Raperos en Medellín**, en *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, vol. 5, núm. 10, pp. 125-138, Universidad de Medellín, Medellín, Colombia. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4915/491549029008.pdf>

García, M. (editor) (2010).- **Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina**, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de https://www.academia.edu/16544974/Rock_en_papel_Bibliograf%C3%ADa_cr%C3%ADtica_de_la_producci%C3%B3n_acad%C3%A9mica_sobre_el_rock_en_la_Argentina

García Peinazo, D. (2019).- **El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias**, *Revista Internacional de Educación Musical*, Volumen 10, pp.45-55, recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2307484119878636>

García Rodríguez, R. (2013).- **La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar**, en *Atenea Digital*, Nº 13, pp.121-130. Recuperado de <https://atheneadigital.net/article/viewFile/v13-n2-garcia/1036-pdf-es>

García Canclini, N. (1984).- **Cultura y organización popular Gramsci con Bourdieu**, en *Cuadernos Políticos*, Nº 38, Ediciones Era, México. Recuperado de

<http://cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.39/CP.39.7.N%C3%A9stor%20Garc%C3%ADa%20Canclini.pdf>

_____ (1993).- **El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica**, en N. García Canclini (coord.), *El consumo cultural en México*, pp. 15-42, Conaculta, México.

García, M. y Chicote, G. (2008).- Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche, Editorial de la Universidad de La Plata

Garriga Zucal, J. (2008), Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: roqueros, Revista Transcultural de Música, núm. 12. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>

Garro, L. (2008).- Estigmas y emblemas. La constitución de identidades juveniles en condiciones de pobreza, en Revista *Herencia*, Vol. 21 (2), pp.91-109.

Gil, J. (2001).- Introducción a las teorías lingüísticas del siglo XX, RIL Editores, s/r. Recuperado de https://cesaraguilar.weebly.com/uploads/2/7/7/5/2775690/l09_gil_2001.pdf

González Monteagudo, J. (2001).- El paradigma interpretativo en la investigación social y educativa: nuevas respuestas para viejos interrogantes, *Cuestiones Pedagógicas*, 15, pp. 227-246, Universidad de Sevilla, España

Gómez Dip, J. (2017).- Cumbia argentina: un análisis de las funciones rítmicas de la güira dominicana en el género en Buenos Aires de 2005 a 2015, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Recuperado de https://www.academia.edu/44675305/Cumbia_argentina_un_an%C3%A1lisis_de_las_funciones_r%C3%ADtmicas_de_la_g%C3%BCira_dominicana_en_el_g%C3%A9nero_en_Buenos_Aires_de_2005_a_2015

Gouveia, C. (2009).- Texto e gramática: uma introdução à linguística sistémico-funcional, *Matraga*, v.16, Nº 24, Río de Janeiro, pp.13-47. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/27795>

Granda, W. (2004).- “El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora”, en *ÍCONOS*, No. 18, Flacso, Ecuador, Quito, pp. 63-70.

Grillo, M. et alt. (coord.) (2016).- Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D12317.dir/EstudiosCulturales.pdf>

Guía REC (2015), publicación digital del Programa *Recalculando*, Dirección Nacional de Industrias Culturales del Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperado de https://www.cultura.gob.ar/guiarec_5097/

Gustems Carnicer, J. y Calderón, C. (coord.) (s/f) Música y sonido en los audiovisuales, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://www.llupiy.com/wp-content/uploads/2016/04/Musica-y-sonido-en-los-audiovis-JOSE-GUSTEMS-CARNICER.pdf>

Hall, S. y Jefferson, T. (eds.) (1975).- Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra, Edición online de *Traficantes de sueños* (2014), recuperado de https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TS-HIS14_rituales.pdf

Halliday, M. (1978).- **El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado**, Fondo de Cultura Económica, México

Halliday, M. y Matthiessen, C. (2014).- **Halliday's Introduction to Functional Grammar**, Routledge, Taylor & Francis Group, London.

Hidalgo Fernández, D. (2016).- **El análisis del videoclip o vídeo musical como texto audiovisual** [tesis de grado], Universidad de Sevilla, España. Recuperado de https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/79825/TFG_HIDALGO%20FERN%20C3%81NDEZ%20IEGO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Hopenhayn, M. (2006).- **La juventud latinoamericana en sus tensiones y violencias**, en Moro, J. (editor) *Juventudes, violencia y exclusión: desafíos para las políticas públicas*, Ed. Magna Terra, Guatemala. Recuperado de <http://www.codajic.org/sites/www.codajic.org/files/Juventudes,%20Violencia%20y%20Exclusi%C3%B3n%20Desaf%C3%ADos%20para%20las%20Pol%C3%ADticas%20P%C3%ABlicas.pdf>

Hormigos Ruiz, J. (2010).- **La creación de identidades culturales a través del sonido**, en *Comunicar*, Revista científica de Educomunicación, N° 34, Volumen XVII, pp.91-98

_____ (2012).- **La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina**, *BARATARIA*, Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales, N° 14, pp. 75-84, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

Hortiguera, H. y Favoretto, M. (2011).- **Efecto eco. Espacio de producción y consumo cultural en la Argentina post default**, en *Hipertexto*, N° 14, pp.20-42. Recuperado de https://www.academia.edu/13857071/Hortiguera_H_and_Favoretto_M_2011_Efecto_eco_Espacio_de_producci%C3%B3n_y_consumo_cultural_en_la_Argentina_post_default_Hipertexto_14_Summer_pp_20_42

Huergo, J. (2001).- **Desbordes y conflictos entre la cultura escolar y la cultura mediática**, en *Nómadas*, N° 15, pp.88-100. Recuperado de <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/34-conflicto-educacion-y-diferencia-cultural-nomadas-15/506-desbordes-y-conflictos-entre-la-cultura-escolar-y-la-cultura-mediatica>

Hutcheon, L. (1985).- **Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía**, en *Poétique*, Ed. du Seuil, N° 45, París. Recuperado de <https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>

Jaén, M.P. (2017).- **El emergente de la cumbia villera como protesta social**, XVIII Congreso Nacional y VIII Latinoamericano de Sociología Jurídica, Facultad de Derecho, Universidad de Cuyo, Mendoza.

Jodelet, D. (1989).- **Representaciones Sociales**, Paris, PUF

Kaplún, G. (2007).- **Culturas juveniles y educación: conflictos culturales y conflictos pedagógicos** (tesis doctoral), Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/159774217.pdf>

Kress, Gunther & van Leeuwen Theo (2001).- **Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication**, Arnold, Londres

Lakoff, G. y Johnson, M. (2004).- **Metáforas de la vida cotidiana**, Ed. Cátedra, Madrid

Lardone, L. (2007).- El “glamour” de la marginalidad en Argentina: cumbia villera la exclusión como identidad, *Rev. Ciencias Sociales*, Universidad de Costa Rica, 116, pp.87-102. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/11197>

Leguizamón, J. (2002).- El videoclip como formato o género, recuperado de <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Leguiz.html> (sólo texto)

Levis, D. (2004).- Video clips musicales: imágenes y sonidos para identidades efímeras, *Página Uruguay educa*, recuperado de <https://uruguayeduca.anep.edu.uy/recursos-educativos/1729>

López, Adrián (2017).- Apropriarse de la técnica: sobre la necesidad de estudiar los vínculos con tecnologías desde una perspectiva sociohistórica, en Cabello, R. y López, A. (Eds.) (2017), *Contribuciones al estudio de procesos de apropiación de tecnologías*, Ediciones del Gato Gris, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, pp.87-99. Recuperado de <http://www.delgatogris.com.ar/wp-content/uploads/2017/10/Cabello-y-L%C3%B3pez-eds-Contribuciones-al-estudio-de-procesos-de-apropiaci%C3%B3n-de-tecnolog%C3%ADas.pdf>

López, Ana L. (2017).- Violencia policial y control penal sobre los jóvenes, en *bordes Revista de Política, Derecho y Sociedad*, UNPAZ. Recuperado de <https://revistabordes.unpaz.edu.ar/violencia-policial-y-control-penal-sobre-los-jovenes/>

Luciani, L. (2017). **Juventud en dictadura : Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)**. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Misiones: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento. (Entre los libros de la buena memoria; 7). En *Memoria Académica*. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.490/pm.490.pdf>

Luján Villar, J. (2015).- Etnomusicología de las músicas turbias: consumos culturales, raza y etnicidad, en *Esfera*, volumen 5, Nº 1, Consumos culturales en la sociedad contemporánea, Universidad Distrital, Bogotá, Colombia, recuperado de https://www.academia.edu/29016351/Juan_David_Luj%C3%A1n_Villar_Etnomusicolog%C3%ADa_de_las_m%C3%BAsicas_turbias_Esfera_5_1_2015_pdf

Llobril, G. y Ormaechea, M. (2002).- **Del Tango a la Cumbia Villera. La Historia en Círculo**, en *Cuarto Congreso Red Com*, Córdoba. Recuperado de http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera4.pdf

Mancuso, H. (2005).- **La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin**, Paidós, Buenos Aires

Marchese, M. (2006).- **Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo**, *Aled*, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, Volumen 6, Nº 2

Margulis, M. (1997).- **La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires**, Cap. I, pp.11-30, Ed. Biblos, Buenos Aires

Martí, J. (1995).- La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical, en *Trans Revista Transcultural de Música*, Nº 1. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/article/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>

Martín, E. (2008).- **La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90**, en *Trans*, Revista Transcultural de Música, Nº 12, recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/90/la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-argentina-de-los-90>

Martín Barbero, J. (1983).- **Memoria narrativa e industria cultural**, en *Comunicación y Cultura*, Nº 10, México. Recuperado de https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/martin_barbero._memoria_narrativa_e_industria_cultura_l.pdf

_____ (1987).- **Televisión, melodrama y vida cotidiana**, resumen del seminario dictado en la Universidad Javeriana, en *Signo y Pensamiento*, Nº 11. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/issue/view/215>

_____ (1991).- **Dinámicas urbanas de la cultura**, Revista *Gaceta de Colcultura*, Nº12, Diciembre, Instituto Colombiano de Cultura. Recuperado de <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/080908.pdf>

_____ (1998).- **De los medios a la mediaciones: comunicación, hegemonía y cultura**, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, Colombia

_____ (2002).- **Cultura popular y Comunicación de masas**, en *La iniciativa de la Comunicación*, Comunicación y medios para el desarrollo de América Latina y el Caribe, s/r. Recuperado de <https://www.comminit.com/la/node/149706>

Martín Barbero, J. y Ochoa Gautier, A. (2005). **Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular**, en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912061154/9BarberoOchoaGautie>

Massone, M. y De Filippis, M. (2006).- **“Las palmas de todos los negros arriba...” Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera**, *Aled*, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, Volumen 6, Nº 2, pp.21-44. Recuperado de <https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/207>

McClary, S. (2011).- **Feminine Endings at Twenty**, en *Trans*, Revista transcultural de música, Nº 15

Mendivil, J. (2019) en Parra Valencia, J. (comp.) **El libro de la cumbia. Resonancias, referencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas**, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia, pp.10-12

Miceli, J. (2005).- **La cumbia villera argentina: hacia un análisis discursivo de los procesos de construcción identitaria** (tesis doctoral), recuperado de <https://jorgemiceli.wordpress.com/publicaciones-en-linea/textos-de-tesis/>

Moore, A. (s/f).- **Analysing rock: means and ends**, recuperado de <http://www.allanfmoore.org.uk/analyrock.pdf>

Morales, S. (2017).- **Imaginación y software: aportes para la construcción del paradigma de la apropiación**, en Cabello, R. y López, A. (Eds.) (2017), *Contribuciones al estudio de procesos de apropiación de tecnologías*, Ediciones del Gato Gris, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,

Argentina, pp.39-52. Recuperado de <http://www.delgatogris.com.ar/wp-content/uploads/2017/10/Cabello-y-L%C3%B3pez-eds-Contribuciones-al-estudio-de-procesos-de-apropiaci%C3%B3n-de-tecnolog%C3%ADas.pdf>

Moris, J. y Navarro, F. (2011).- **Registro y género: cómo entiende la Lingüística Sistémico-Funcional las clases estables de textos**, *Texturas*, 10, UNL, pp.67-86, recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/article/view/2899>

Murolo, N. (2012).- **¿Qué es lo cumbiero en la identidad juvenil cumbiera?**, en *Question*, Vol. 1, N° 35, UNLP. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1565>

Ochoa, J. (2016).- **La cumbia en Colombia: invención de una tradición**, *Revista Musical Chilena*, Volumen 70, N° 226, recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000200002

Ochoa Gautier, A. (2006).- **La materialidad de lo musical y su relación con la violencia**, en *Trans*, Revista Transcultural de Música, N° 10, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España, recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201001.pdf>

Ortega Villa, L. (2009).- **Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis**, en *Culturales*, Vol. V, Núm. 10, pp. 7-44, Universidad Autónoma de Baja California, México. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/694/69412157002.pdf>

Pardo, M. (2006).- **Cumbia villera en Argentina: un análisis crítico del discurso de la posmodernidad**, en *Aled*, Revista Latinoamericana de Estudios del discurso, Volumen 6, N° 2, pp.83-96

Pavcovich, P. (2011) (Coord.)- **El barrio. Lo social hecho espacio**, Eduvim, Villa María, Córdoba.

Pedrosa González, C. (2016).- **La estética y narrativa del vídeo musical como representante del discurso audiovisual hipermoderno** (tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, España, recuperado de <https://eprints.ucm.es/38085/>

Pérez, D. (2005).- **La movida tropical: una mirada desde adentro y desde el análisis musical**, *Revista Argentina de Musicología*, N° 5-6, recuperado de <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/187>

Pérez, S. (2013).- **Tecnologías digitales, análisis del discurso y multimodalidad: de la lingüística crítica a la semiótica social**, en *Revista de Ciencias Sociales*, segunda época, año 4, N° 23, UNQ, Bernal, pp.29-47. Recuperado de <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/5939863c1f3a4.pdf>

Pini, M. (2012). **Consumos culturales de los jóvenes: implicancias para las prácticas y la formación docente**. *Revista de Educación*, 5(5), 119-130. Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL004932.pdf>

Quispe, A. (2002).- **“La tecnocumbia: ¿integración o discriminación solapada?”**, en *Revista Quehacer* No. 135, Lima. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/319206108_La_tecnocumbia_Integracion_o_discriminacion_solapada

Ramírez Paredes, J. (2006).- **Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social**, *Sociológica*, vol. 21, N° 60, pp. 243-270, Universidad Autónoma Metropolitana de México. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305024678009.pdf>

Reguillo, R. (2000).- **El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles**, en *Nómadas*, N.º 13, octubre, pp. 44-45

Roncallo, S. y Uribe, E. (2017).- **La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales**, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 12, N.º 1, Enero – Junio, Bogotá, Colombia, recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/16233>

Saintout, F. y Huergo, J. (2003). - **Tram[p]as de la Comunicación y de la Cultura**, N.º 2, p. 1, Revista Argentina de Estudios de Juventud, Universidad Nacional de La Plata, recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/issue/view/63>

Santillán, A. y Ramírez, J. (2004).- **Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito**, *Iconos*, Revista de Ciencias Sociales, N° 18, pp. 43-52, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, Ecuador

Sedeño, A. (2003).- **Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco** (tesis doctoral), Universidad de Málaga, recuperado de <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2540/16698496.pdf?sequence=1&isAlloWed=y>

_____ (2007) **Narración y Descripción en el Videoclip Musical**, *Razón y Palabra*, N° 56, recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n56/asedeno.html>

_____ (2010).- **Videoclips musicales en su transición a la red: nuevos subgéneros y apropiaciones del formato**, en *Razón y Palabra*, N° 71. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3791838>

_____ (2012).- **Vídeo musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip**, en *Vivat Academia* Revista de Comunicación, N° 120, Año XV. Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/27>

_____ (2015).- **El videoclip musical postelevisivo: ámbitos de experimentación en el audiovisual digital**, en *Opción*, vol. 31, núm. 1, pp.752-771, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/310/31043005042.pdf>

_____ (2016).- **El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis**, Revista Latina de Comunicación Social, N° 71, pp. 332-348 Universidad de La Laguna, Canarias, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5414049>

SEDRONAR (2001).- **Resultados de la Encuesta Nacional a estudiantes de enseñanza media 2001**. Recuperado de <https://observatorio.gob.ar/media/k2/attachments/IZEstudioZNacionalZaZEstudiantesZdeZNiv elZMedio.ZAoZ2001.pdf>

Selva Ruiz, D. (2012).- **La visualización de la música en el videoclip**, *Revista Ámbitos*, N.º 21, Universidad de Sevilla. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/168/16823120006.pdf>

Semán, P. (2011).- **Editorial**, en *Juventud y música*, N.º 4, Revista Argentina de Estudios de Juventud, Universidad Nacional de La Plata, recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/issue/view/63>

_____ (2012).- **Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente**, en Revista *Nueva Sociedad*, Nº 242, Programa Interuniversitario de Historia Política, pp.149-161. Recuperado de <https://nuso.org/revista/242/cuba-se-mueve/>

_____ (2015).- **Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia**, en Apuntes de investigación del CECYP, Año XVII, Nº 25, pp.119-146. Recuperado de <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/536>

Semán, P. y Vila, P. (1999).- **Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal**, en Daniel Filmus (Comp.): *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba/Flacso, pp.225-258

_____ (comps.) (2011) **Cumbia. Nación, Etnia y género en Latinoamérica**, Ed. Gorla, Buenos Aires, Argentina

Serpa, C. (2006).- **Estado argentino y cumbia villera**, en *Aled*, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, Volumen 6, Nº 2, pp.61-82

SINCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina), (2017).- **Los jóvenes y los consumos culturales**, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Disponible en <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>

_____ (2017).- **Encuesta Nacional de Consumos Culturales**, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Disponible en <https://www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx>

Silba, M. (2011).- **“¿Damas gratis y pibes chorros?” Interceptando prácticas y representaciones sobre mujeres y varones jóvenes de sectores populares**, en *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, Nº 4, UNLP, La Plata. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/1492>

_____ (2018).- **Juventudes y producción cultural en los márgenes. Trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros**, Grupo Editor Universitario

_____ (s/r).- **Identidades Juveniles Populares: entre el rock chabón y la cumbia villera**, en Terceras Jornadas de Jóvenes Investigadores, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Recuperado de <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/silba-identidad.pdf>

Stake, R. (1998).- **Investigación con estudio de casos**, Ediciones Morata, Madrid, España

Steimberg, O. (1980).- **Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura**, *Lenguajes*, Revista Argentina de Semiótica, Nº 4, pp.19-25

Suárez, Ana L. (2004).- **Erosión de capital social en contextos de aislamiento social**, ponencia presentada en el IV Encuentro Anual de Investigación del Área de Sociología del Instituto de Ciencias de la UNGS, Buenos Aires. Recuperado de https://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/institutos/ici/economia/download/publicaciones/Suarez_Erosion_de_capital_social_en_contextos_de_aislami.pdf

Touze, G. et al., (2008), **Consumo de drogas en Argentina**, en *Drogas en América Latina. Estado del arte en estudios de toxicomanía en Argentina, Brasil, Colombia, Chile y Ecuador*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez

Tranchini, E. et al. (2008).- **Pensar la Movida: Significaciones de subalternidad y resistencia en la cultura de la bailanta y la cumbia villera**, V Jornadas de Sociología de la UNLP, recuperado de <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/Search/Results?lookfor=Pensar+la+Movida+%3A+Significaciones+de+subalternidad+y+resistencia+en+la+cultura+de+la+bailanta+y+la+cumbia+villera&type=AllFields>

Unda Lara, R. (2005).- **Consumos adolescentes: nuevas racionalidades (des)integrativas y estrategias de la diferencia desde el mercado**, *Universitas Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Núm. 6 (julio-diciembre), recuperado de <https://universitas.ups.edu.ec/index.php/universitas/article/view/6.2005.03>

Urresti, M. (2013).- Entrevista en **Consumos culturales e identidades juveniles**, en *BA Joven*, en *Revista del Observatorio*, Año 4, número 12, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, recuperado de <https://es.scribd.com/document/170978509/Revista-del-OBSERVATORIO>

van Leeuwen, T. (1999).- **Speech, Music, Sound**, Macmillan press ltd., Houndmills, Basingstoke, Hampshire

Vasilachis de Gialdino, I. (1992)- **Métodos cualitativos 1. Los problemas teórico-metodológicos**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina

Vázquez, M. (2015).- **Juventudes, políticas públicas y participación: un estudio de las producciones socio estatales de juventud en la Argentina reciente**, Grupo Editor Universitario, CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160909113850/Juventudes-Politicas-Publicas-02.pdf>

Verón, E. (1993).- **La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad**, Editorial Gedisa, Barcelona, España

Vila, P. (1985).- **Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil**, en Jelin, E., *Los nuevos movimientos sociales : mujeres, rock nacional*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina

_____ (2001).- **Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales**, en Cuadernos de Nación: Músicas en transición, editado por Ochoa, A. y Cragolini, A., Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia

Vila, P. y Semán, P. (2006) **La conflictividad de género en la cumbia villera**, en *Revista Transcultural de Música*, Nº10. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201005.pdf>

_____ (2007).- **Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas**. Colección Monografías, Nº 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>

Wade, P. (2000), **Music, raza y nación. Música tropical en Colombia**, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA. Disponible en español en

https://www.researchgate.net/publication/37696149_Music_Race_and_Nation_musica_tropical_in_Colombia

Williamson, R. (2005).- **¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica**, *Aled*, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, Nº 6, Santiago de Chile. Recuperado de https://www.academia.edu/18249934/Williamson_llamamos_discurso_multimodal

Yuni, J. y Urbano, C. (2003).- **Técnicas para investigar y formular proyectos de investigación 1**, Editorial Brujas, Córdoba. Argentina.