

Esa ignominiosa fealdad. El voseo como signo ideológico en el cancionero popular argentino

Mariana Silvina Mitelman

vientomariana@yahoo.com.ar

Licenciatura en Letras Modernas

Directora de TFL: Magister Patricia Supisiche

Resumen

En este trabajo se indagó acerca del uso de pronombres y verbos para el tratamiento familiar hacia un solo interlocutor, en dos formaciones discursivas del cancionero popular argentino –folklore y rock– que presentan, al respecto, discontinuidades diacrónicas en su paradigma discursivo. La investigación fue pensada en un marco interdisciplinario, desde los *Estudios Culturales* y *Sociodiscursivos*, y apelando a herramientas de la *lingüística* y la *dialectología*. Se estructuró en torno a tres conceptos claves: la noción de **signo ideológico** de Bajtín, el concepto de **lengua legítima** de Bourdieu, y el de **formación discursiva** de Foucault. Se realizaron análisis de corpus documentales y se ejecutaron entrevistas a hablantes y a productores involucrados en los campos en estudio. Se utilizó la estrategia metodológica cuantitativa en la medida en que ella permitió hallar regularidades de aparición de las variedades; sin embargo, esta estrategia fue completada con la mirada cualitativa en la etapa de la interpretación de relaciones entre los datos obtenidos. De manera que las herramientas cuantitativas funcionaron como auxiliares en un trabajo cuya estrategia fue claramente cualitativa. Pudieron encontrarse regularidades en ambas formaciones discursivas en lo referente al tema propuesto, que fueron interpretadas, especialmente, como indicadores de la relación de dichos campos de producción cultural y de sus agentes, con construcciones de sentido

complejas tales como la legitimidad y la identidad.

Palabras clave: Folklore – Legitimidad – Rock – Signo ideológico – Tuteo – Voseo

Introducción

El canto en la cultura argentina es un componente definitorio de la identidad. Somos un pueblo cantor. Esta característica, probablemente, sea un legado hispánico de extracción popular. Al pensar en el canto argentino, nos remontamos a una cultura oral que hunde sus raíces en tres fuentes milenarias: la aborigen, la africana y la cultura carnavalesca de las clases plebeyas españolas. Hay una función esencial del canto en las culturas no letradas, parte de una corriente más amplia, la del **rumor**, que es la función de transmitir significados sociales, en el sentido de *"habla incesante de un pueblo, de resonador del zumbido de la conversación, de repertorio de habladurías que perdura hecho canto, cuento o*

música" (Torres Roggero, 2005: 51). El cancionero popular es un espacio privilegiado para mirar nuestra cultura por este fuerte componente identitario y trasmisor de sentidos. Es, también, un espacio en el que se lucha por el significado, formado por signos ideológicos en los que "...se cruzan los acentos de orientaciones diversas" (Voloshinov, 1992: 49). Es el sitio de múltiples y variados cruces de lo popular y lo letrado, lo oral y lo escrito, lo artístico y lo comercial.

El **objetivo** del presente trabajo fue examinar la variación diacrónica de las opciones adoptadas respecto del uso de las formas de segunda persona singular utilizadas en el español para el tratamiento familiar (tuteo y voseo), en dos formaciones discursivas del cancionero popular argentino del siglo pasado, el folklore y el rock, considerando particularmente la discontinuidad que se produce en la década del 60, y ensayar una lectura sociodialectal y sociodiscursiva al respecto. En especial, en el caso del folklore, nos interesó también constatar hasta qué punto las opciones que registran los textos concuerdan con las que adopta la oralidad en sus regiones de origen.

Más específicamente, indagamos las relaciones entre las opciones registradas en los textos y posibles cambios en sus condiciones de producción, sus destinatarios, y también los mecanismos de legitimación cultural de sus

"campos" ¹ de circulación que, a su vez, se relacionan con los mecanismos específicos del mercado de producción masiva de bienes culturales.

Seleccionamos estas dos formaciones discursivas tras observar que se produce una discontinuidad en la opción tuteo/voseo más notable que en otros géneros del cancionero popular, y que la mayoría de los receptores no registra conscientemente esta variación e identifican cada una de las formaciones con la opción que asumió en **una** de sus etapas.

Dada la historia del voseo en Hispanoamérica y en el Río de la Plata, su variación en relación con la evolución en la metrópoli y la existencia de variantes regionales en el español de Argentina, el pronombre personal de segunda persona con sus correspondientes formas verbales resulta una zona del sistema muy sensible para recibir **evaluaciones** sociales al integrar enunciados concretos históricamente situados.

Nuestra **hipótesis** fue que era posible encontrar una variación sistemática en la elección de dichas variantes en las letras del cancionero; la que se vincularía con evaluaciones sociales aplicadas sobre estas variedades por los distintos grupos sociales productores de los discursos, en función de una estrategia de legitimación de las formaciones discursivas, utilizada para posicionarse dentro de un campo de producción cultural atravesado

por las reglas del mercado de la industria cultural.

Nos enmarcamos, teóricamente, en un concepto *semiótico* de cultura, definida como una trama de significaciones tejidas por el hombre y en las que éste se halla inmerso (Geertz, 1975). Tomamos el punto de vista *macrosociolingüístico*, que considera la existencia de un campo lingüístico estructurado como *"...sistema de relaciones de fuerza propiamente lingüísticas fundadas en la desigual distribución del capital lingüístico"*, [en donde] *"la estructura del espacio de los estilos expresivos reproduce en su orden la estructura de las diferencias que objetivamente separan las condiciones de existencia"* (Bourdieu, 1985: 31).

Pensamos, con la tradición marxista, al espacio social como espacio de *lucha* y al discurso como la arena fundamental en la que se lleva a cabo, tal como lo planteó Bajtín.

Estructuramos la investigación en torno a tres conceptos: la noción de **signo ideológico** (Bajtín), el concepto de **lengua legítima** (Bourdieu) y el de **formación discursiva** (Foucault).

De Bajtín (1989) tomamos la noción de palabra **evaluada** socialmente. Ella tiene una vida, ha sido dicha y respondida y lleva en sí las cargas significantes con las que se la ha investido. Los distintos sectores sociales luchan por **acentuar** uno u otro de estos sentidos convirtiéndola en **signo ideológico**.

Bourdieu (1985) denomina **lengua legítima** a una lengua, un sector de la cultura, una parte de lo que se dice y se escribe, implícitamente considerada superior o más correcta y que impone sus **habitus** (Bourdieu, 1995) sobre los otros. Se trata de un *"...sistema de normas que regulan las prácticas lingüísticas"* (Bourdieu, 1985: 19), que se instituye con fuerza de ley a través de la actividad de escritores, gramáticos y docentes.

Hablar de **formaciones discursivas** (Foucault, 2002), implica considerar que existen regularidades y reglas que condicionan la aparición –o no– de objetos, temas, conceptos y modalidades de enunciación. En una formación, a lo largo de su historia y mediante luchas en el marco de procesos sociales que involucran relaciones de poder, se conforman reglas que definen lo normal, lo aceptable y lo legítimo. Costa y Mozejko (2007) denominan **paradigma discursivo** a este conjunto de reglas medianamente implícitas frente a las cuales el agente productor de discursos se posiciona estratégicamente.

"El sistema de reglas de producción –afirma Díaz (2009: 29)– (...) puede inferirse a partir de la identificación de elementos recurrentes en los diferentes enunciados que conforman un corpus de análisis"

En este marco, nos hemos preguntado si las opciones que se realizan en cuanto al trato de confianza hacia un solo interlocutor pueden ser consideradas como uno más de

aquellos “elementos recurrentes”, en tanto zona afectada por el sistema de reglas de una formación.

La **metodología** aplicada fue centralmente cualitativa, ya que la sustancia fundamental puesta bajo análisis fueron los significados. Se utilizó la estrategia cuantitativa para hallar regularidades de aparición de las variedades; pero completada con la mirada cualitativa en la etapa interpretativa.

Etapas de trabajo:

Etapa 1ª: reconstrucción del **sistema de valoraciones** sociales referidas al tuteo y voseo, y su relación con el prestigio y la legitimidad para la época en cuestión, como exploración de tipo cualitativo que permitiera trazar una suerte de mapa dinámico, diacrónico y sincrónico y que mostrara los significados y valoraciones activos y en tensión en el campo cultural argentino durante el siglo XX. Trabajamos con:

A) DOCUMENTOS:

- Textos producidos entre 1900 y 1960 desde la “legitimidad” académica o literaria de su momento.
- Manuales escolares desde 1930 a 1960.
- Poesías argentinas del siglo XX.

B) ENTREVISTAS:

- A usuarios del lenguaje mayores de 60 años.
- A cantautores.

Etapa 2ª: Producción, organización y

análisis del **corpus documental** perteneciente al **cancionero popular**, constituido por 112 **letras** de canciones folklóricas y 100 del rock nacional: textos escritos, producidos para ser musicalizados y cantados, y generalmente, difundidos masivamente.

Etapa 3: Análisis del material producido relacionándolo con las condiciones socio-históricas de producción y recepción, y con *campos* y modos de circulación de los productos. Vinculamos las valoraciones registradas dentro de los *campos* en los que circularon estas series textuales con las tensiones y reacomodamientos en ellos, considerando los cambios producidos en la elección del pronombre.

Son antecedentes significativos para nuestra investigación los estudios de Fontanella de Weinberg sobre dialectología argentina, los de Carricaburo y Di Tullio sobre voseo; y los trabajos sociosemióticos de Claudio Díaz sobre folklore y rock argentino.

Seguidamente, presentaremos una síntesis de la construcción diacrónica de los significados y valoraciones asociados al “voseo” y al “tuteo” en nuestro país, desde la implantación del español en el S. XVI hasta la década del sesenta; para luego focalizarnos en un corte sincrónico en dicha década.

Posteriormente, trabajaremos con el folklore, su emergencia como formación

discursiva ligada a la industria cultural y las etapas de su desarrollo hasta mediados de la década del 80, centrándonos en la utilización de la segunda persona en cada uno de estos momentos. Después, haremos lo propio en relación con el rock nacional. Finalmente, expondremos nuestras conclusiones.

I-El voseo como signo ideológico

Muchas palabras fueron dichas, escritas, repetidas con autoridad y desde la legitimidad como parte de una larga batalla, de la cual el voseo, en tanto signo ideológico, fue el campo, "arena de la lucha de clases" (Voloshinov, 1992: 49). Una relación social se da entre individuos organizados **jerárquicamente**, en un sistema de relaciones de producción donde los bienes están desigualmente distribuidos. Esta diferencia en las relaciones sociales explica la **multiacentuación**: todo signo es acentuado de una manera diferente según la posición del grupo en el sistema de producción. Por eso, los signos deben ser pensados en su existencia real, en enunciados concretos, como hechos de lenguaje acaecidos en condiciones sociohistóricas específicas.

Necesitamos hacer un viaje a través de las redes de significados asociados al voseo, lo que se dijo y se hizo en esta región "de voseo general, donde la 'ideología estandarizadora' intentó reprimir este rasgo americano, que se desviaba de la norma peninsular" (Di Tullio,

2006: 43) y que se mantuvo asociado a los usos diferenciados de los pronombres, en forma de creencias lingüísticas muchas veces inconscientes.

El voseo llega a América con los primeros conquistadores. Más adelante, en la península se afirmará el uso del *tú*, mientras que el *vos* se cargará de connotaciones sociales negativas, hasta desaparecer. Las grandes capitales virreinales de Hispanoamérica, en contacto fluido con las innovaciones de la zona centro-norte de la península, tomarán la forma prestigiosa *tú*; pero en las zonas periféricas, como lo era el Río de la Plata, quedará arraigada la forma *vos*, con mayor o menor hibridación de paradigmas con el *tú*, relacionada con la proximidad a los centros de irradiación tuteante.

El voseo americano fue atacado a partir del S.XIX y durante la primera mitad del XX. En Chile y Perú, los ataques normativistas lograron imponer en una medida importante el uso del *tú* y su paradigma. En Argentina este intento no fue exitoso, por lo menos en la lengua hablada, pero no fue inocuo.

I.i. Diacronía: 1810-1960

Para la época en que Buenos Aires era cabeza del virreinato (poco más de 30 años), la elite porteña comenzó un proceso de incorporación del tuteo, mirando hacia España y

hacia las otras capitales virreinales. Seguramente, se trataba de un uso impostado y después de 1810 fue abandonado, tanto por el credo antihispanista de los patriotas como por la valorización de la cultura de las masas populares durante el rosismo.

Hacia fines del siglo XIX, un factor más ligado a lo **identitario**, fortalece el voseo: la intensa inmigración. Los "cultos" con prestigio que podía imponer norma lingüística eran los terratenientes, que hablaban de *tú* y de *vos*, según a quién; además, los límites ciudad/campo eran difusos, de manera que no corresponde aplicar los patrones sociolingüísticos europeos (prestigio de las ciudades por sobre la rusticidad rural). El porteño no sentía como primitiva el habla pampeana, sino como de clase alta. Ante el fenómeno migratorio, se abroquelaba en su habla, como forma de reconocerse entre pares y discriminar al recién llegado.

El *Centenario* presenta un panorama contradictorio:

Por un lado, la clase dominante instaura la "gauchofilia" (Castro, 1961) que significará una vitalización y estilización del habla popular.

Por otro lado, al retomar los lazos con la "madre patria" quedan habilitados los normativistas, cuyos argumentos **contra el voseo** pueden clasificarse en tres grupos (Di Tullio: 2006: 51):

- **Lógico:** se critica la mezcla de

paradigmas. "...la más estropeada conjugación que en idioma alguno se haya observado" (Capdevila, 1940: 67) o, "Ese mazacote del pronombre *vos* entreverado con los enclíticos y posesivos del *tú* (...) constituye de por sí un atentado contra la lógica". Para el español Américo Castro, en 1941, "El voseo bonaerense resulta absurdo" (1961: 73) y presenta "rasgos de desorden y hasta de desquiciamiento" (1961: 27).

- **Social:** asociación voseo/clases bajas, voseo/vulgaridad. Para Capdevila, la perduración del *vos* sería "un caso de prepotencia plebeya" (1940: 83). Se ensaña contra la inmigración de finales del S.XIX y principios del XX, los "aluviones humanos" que habrían aprendido el voseo en la calle (1940: 100). Según Castro la vulgaridad argentina proviene del "populacho español":

"Las ganas de pasarse por alto los respetos sociales se satisfacían hace 90 años con plebeyez de pura cepa hispana, luego ha venido el cocoliche, el lunfardismo, el revesado y lo que se quiera. La actitud es la misma" (Castro, 1961:110)

También se señala a Rosas como culpable de una invasión de la "barbarie" en la culta Buenos Aires.

- **Histórico:** el voseo es tildado de arcaísmo, desvalorizándolo por su asociación con significados sociales: "El voseo –ese arcaísmo– es una antigualla parecida, que de puro pobres no supimos sustituir a tiempo"

(Capdevila, 1940: 96). Castro (1961: 73) denomina "*vulgaridades añejas*" a los usos del voseo.

- Agreguemos otro argumento, el **estético**: El voseo es feo, cacofónico, chocante. En Capdevila (1940): "...ese horrendo voseo (p.67)"; "...una expresión mal sonante. (p.87)"; "*la verdadera mancha del lenguaje argentino es el voseo. La frase rioplatense está como salpicada de viruelas con esa ignominiosa fealdad (p.95)*".

El voseo comparte con la gauchesca y el lunfardo una estigmatización que lo relaciona con la barbarie y propensión del argentino por lo bajo.

Desde la escuela argentina se difunden las posturas normativistas, fundamentalmente, entre 1940 y 1960. La conjugación y la poesía son tuteantes. Tras su labor, el tuteo aparece en la conciencia lingüística de los sectores medios como marca de "distinción", que puede manejar quien ha transitado más años por el sistema educativo, ya que no forma parte del aprendizaje natural de la lengua materna.

Paralelamente, sin embargo, el voseo siguió considerándose como identitario y fue enseñoreándose paulatinamente de la narrativa. La Academia Argentina de Letras, en 1982, recomendó finalmente su utilización para la norma culta argentina en toda la extensión de su uso.

I.ii. Tú = cultura

En la batalla, no todos los actores se hallan en igualdad de condiciones para imponer su acento particular y sus valoraciones sobre un signo. Algunos espacios son más poderosos e influyentes. Desde la modernidad, la escuela es un espacio privilegiado para imponer sentidos. Monopoliza la enseñanza de la lengua legítima. Enseña lo correcto y corrige lo que se aparta de la norma.

A comienzos del S.XX, el *nacionalismo católico* se apropió de los espacios culturales y del sistema educativo. Para este grupo era fundamental la afirmación de "lo argentino" frente a las masas inmigratorias portadoras de otras culturas y otras perspectivas ideológicas (anarquismo, socialismo), constituidas por sujetos que ocuparon, en gran medida, el lugar de la clase dominada, luego de la destrucción cultural y física del indio y del gaucho. Buscando las "raíces" de lo nacional tomaron al gaucho y su manera de hablar como símbolo central. Al mismo tiempo, se revalorizaba la norma lingüística española.

Tras esta vacilación, los argumentos normativistas fueron configurando al tuteo como "norma culta" y la escuela argentina desde la década del 40 trabajó para su imposición.

"En el proceso que conduce a la elaboración, legitimación e imposición de una lengua oficial, el sistema escolar cumple una

función determinante" (Bourdieu: 1985: 22).

Hemos encontrado este registro legitimador de la escuela hacia el tuteo en los entrevistados cuyas experiencias escolares corresponden a las décadas del 40 y 50.

Los poetas argentinos, pertenecientes al canon instituido desde el mismo sector cultural, escriben dentro de esta norma, sumando la connotación de "belleza" a la significación del tuteo. La escuela difunde a estos poetas, con lo cual una y otros se refuerzan y reproducen. El *tú* queda instaurado como signo de prestigio y legitimidad. Ser capaz de utilizar el *tú* marca la *distinción* (Bourdieu, 1988) entre quien pudo recibir educación y quienes no.

Tras revisar un corpus importante de poemas concluimos en que la poesía argentina del S.XX hasta los sesenta utiliza el paradigma tuteante completo –marca de clase educada– como clave de "ejecución"². Sumémosle a esta configuración la gran difusión de poetas españoles y latinoamericanos tuteantes.

I.iii. Sincronía: "los '60"

Analizando significados, valoraciones y creencias en los informantes entrevistados observamos que el voseo aparece vinculado a la Capital Federal, aunque las calificaciones y valoraciones suelen extenderse al dialecto de la provincia de Buenos Aires y las ciudades de Santa Fe y Rosario. En oposición, el tuteo remite a España y a las "provincias", particularmente

del NOA y Cuyo.

La mayoría ubica el voseo en un lugar tanto identitario como de desvalorización. Es argentino y materno, pero desagradable, cacofónico y hasta horrible y vergonzoso. Es marca de un idioma malo, mezclado y empobrecido, frente a aquel español puro, correcto y agradable al oído pero que sólo somos capaces de ejercer en la escritura.

El voseo se asocia con malas palabras, lunfardo, lo reo, lo porteño en general y con el confianzudo e identitario "che"; también con el desinterés por la belleza, la priorización de la comunicación sobre la expresión, con falta de respeto y desvergüenza. Sin embargo, es lo cotidiano, lo que sale sin esfuerzo, mientras que el *tú* implica artificiosidad e imposición.

Los informantes manifiestan una concepción del lenguaje esencialista: el idioma como algo acabado, que obtuvo una forma perfecta en un determinado lugar y momento. Oponen "pureza del idioma" a "mezcla" y postulan una "distorsión" del idioma. Se valora lo más antiguo: lo primitivo; ideas relacionadas con el "mito del origen" de la raza y del idioma.

Crean que en 1810 se hablaba de *tú*, que el "origen" de nuestro idioma fue distorsionado, por lo cual los argentinos hablamos todos *mal*. Esta autodesvalorización puede marcarse como constitutiva de la identidad argentina en las grandes ciudades a mediados del siglo XX. También opinan que el

resto de Hispanoamérica es tuteante por lo que sus habitantes están “más cerca” del idioma correcto.

Al hablar del dialecto más valorado (lo más antiguo e incontaminado) los informantes remiten al NOA, especialmente a Santiago del Estero por la existencia del tuteo –sin reparar en su paradigma híbrido–, el uso de tiempos compuestos y de términos arcaicos. Algunos entrevistados porteños creen que todas las provincias son tuteantes.

El voseo es considerado como una anomalía exclusivamente argentina, surgida durante el S.XX. La hipótesis más frecuente lo atribuye al cocoliche, consecuencia del aluvión inmigratorio. Algunos creen que el voseo y el “che” llegaron de Italia. Como suponen que la inmigración tuvo más incidencia en la Capital, presumen que las provincias están menos “contaminadas”.

Si consideramos que las valoraciones de los entrevistados (mayores de 60 años) se han conformado en su mayoría durante su socialización primaria, podemos concluir que a comienzos de la década del sesenta, encontramos un tuteo cargado de prestigio, vinculado a la lengua legítima y marcador de “distinción” que, sin embargo, no se usa en la oralidad.

Los hablantes asocian algunas *formaciones discursivas* y la utilización de la segunda persona, lo que autoriza a incluir a

esta variación como caracterizadora de un *paradigma discursivo*. Se vinculan:

- La **poesía** al tuteo y la corrección.
- El **tango** con el voseo y el lunfardo.
- El **rock** también con el voseo, relacionado con el habla porteña.
- El **folklore** con el tuteo.
- El **discurso religioso** al tuteo, considerado más respetuoso.

II-Folklore ¿tuteante?

Con *Folklore*, nos referimos a un campo de producción discursiva que, aunque se nutre de producciones culturales tradicionales, adquiere su dinámica propia y desarrolla su modo de circulación, legitimación y consagración con la difusión urbana propiciada por el desarrollo de la radiofonía y la industria discográfica.

En 1921, Andrés Chazarreta presenta su compañía de ballet folklórico en el teatro Politeama de Buenos Aires –apadrinado por Ricardo Rojas–, evento que puede considerarse como la emergencia del campo del folklore.

El contexto histórico y cultural es el *Centenario*: nacionalismo cultural activista, hispanismo y replanteo de la identidad nacional. Fuerte reacción ante la inmigración que ha cambiado de signo: “*de agente del progreso se transformaría en la portadora de una nueva barbarie*” (Altamirano-Sarlo, 1983: 77). El grupo cultural reactivo, del que forman

parte Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, realiza una relectura del Martín Fierro y produce una "transfiguración mitológica del gaucho – convertido en arquetipo de la raza–" (idem: 98) y en "elemento activo de identificación" (idem: 112).

Las tensiones entre la "gauchofilia" y el restablecimiento de las relaciones con España, en lo lingüístico significaron una ambigüedad en las normas para la utilización legítima de la segunda persona en el cancionero folklórico: por un lado, el mandato de registrar lo que se encuentra sin modificarlo, en tanto testimonio de lo auténtico, ligado al origen; por otro, los mandatos que empiezan a sentirse desde la normativa lingüística.

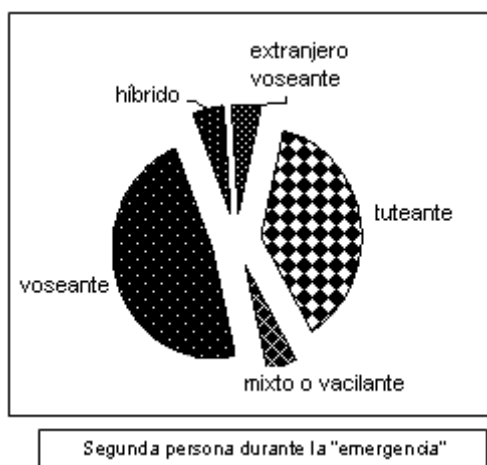
Además, la necesidad de competir y diferenciarse del tango, formación que ocupaba previamente el campo, quizás impulsó a algunos precursores a utilizar el tuteo como pretendida marca de provincianía.

Etapas y utilización de la segunda persona

Emergencia

1920-1940

Los productores son recopiladores además de creadores. A veces, por aquella concepción de que las provincias habían mantenido intacta una supuesta alma nacional, se intenta ser fieles al original. Otras, se trata de versiones en donde se superponen criterios de la cultura "educada". Toma mucha importancia lo regional, como expresión de lo *auténtico*. Las regiones no compiten, se complementan como acentos diversos de una esencia nacional, en lucha común a todo el campo por afianzarse y producir su público. Lingüística y temáticamente, las canciones incorporan tópicos, modismos, objetos y formas del habla caracterizadores de cada región.



Cuantitativamente, se observa una tensión y vacilación entre tuteo y voseo, con predominio del voseo completo o del híbrido regional (formas coincidentes con la oralidad de su región).

Consolidación del paradigma clásico

1940-1960

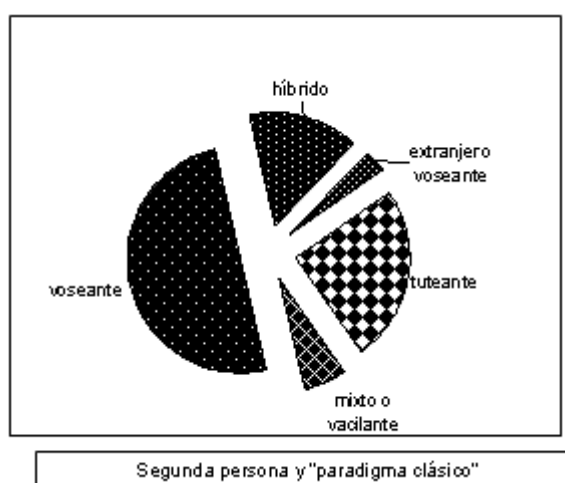
Las migraciones internas, que acompañaron al proceso de industrialización en estas décadas, caracterizan al contexto de instauración del paradigma "clásico" del folklore. Surge un nuevo proletariado que, tras las reformas laborales del peronismo, tiene disponibilidad económica y de tiempo, y se vuelve un mercado rentable.

Desde el discurso peronista, el trabajador aparece como un sujeto valorado. Se relee la historia y se centraliza al "pueblo" como su protagonista: *"Y si ese pueblo era el protagonista de la historia, el rescate de sus*

tradiciones, vinculado esencialmente con la identidad nacional que entroncaba con la tradición hispánica, era una tarea patriótica" (Díaz, 2009: 92). Esto implicó un apoyo oficial al folklore, legitimado y difundido desde la escuela y los medios de comunicación. Pero más importante aún fue la apropiación del discurso folklórico que realizaron las masas de provincianos desarraigados, quienes encontraban allí elementos identificatorios, compensaciones y lugares concretos para el encuentro. Frente al desprecio y el aislamiento, el discurso folklórico de aquellos años les ofrecía la posibilidad de construirse como sujetos de la historia de la "Nación".

Lingüísticamente, los acentos regionales se valorizan como expresión de la nacionalidad.

La utilización del voseo o de paradigmas híbridos característicos de alguna región, se torna dominante en el campo; podemos decir que ésta se ha constituido en una más de las *reglas de producción legítima* del paradigma discursivo clásico del folklore.



Comienza la producción del grupo salteño "La Carpa" cuyo proyecto poético trabaja el encuentro espacio-sujetos. Visibilizan a los marginales y explotados (en su región, los mineros). Se produce un acercamiento al folklore, no en tanto "esencia" del pueblo, sino como construcción poética permanente del sujeto que se vuelve espacio y así se vuelve anónimo y multitud. Sus productores buscan plasmar la oralidad más rústica, lo que conlleva la incorporación del voseo.

Esto no implica un campo completamente homogeneizado. Productores con proyectos divergentes de los hegemónicos manejan otros parámetros. Toda la producción Yupanquiana en este período es tuteante y será revalorizada en la década siguiente por el "Movimiento Nuevo Cancionero".

Dignificación estética

1961 -1970

Las grabadoras intentan ampliar el mercado hacia capas más "educadas" de la población, y al mismo tiempo, conseguir una cierta universalización del mensaje que habilite su exportación.

La estrategia para hacer "audible" el folklore fuera de su mercado original pasa por incorporar al paradigma discursivo elementos de la cultura legitimada. Se reconoce como

"consagrados" a artistas que, teniendo trayectoria y capital simbólico acumulado dentro del campo del folklore, se *distinguen* por su contacto con la música legitimada (clásica, de conservatorio), a la vez que investigan las tradiciones y dicen cantar al país en su conjunto, en una búsqueda de síntesis entre lo culto y lo popular. El planteo universalizador incluye la consagración en el exterior (Falú, Ramírez).

En lo musical, se valoriza la técnica instrumental y de canto aprendida en conservatorios. En la presentación de los discos las grabadoras trasladan estilos discursivos de las portadas de música clásica.

En lo textual, aparece un fuerte cruce con el discurso literario, lo que aportaría a "*la creación de un lenguaje poético novedoso en el folklore, alejado de elementos 'folkloricos', 'gauchescos', 'regionalistas' o 'esencialistas' que constituían el lenguaje dominante en el paradigma clásico*" (Díaz, 2009: 181). Se introducen estrategias discursivas propias de la poesía culta de su época.

Arriba habíamos concluido en que:

- Los hablantes que han recibido cierto nivel de educación durante las décadas del 40 y 50 consideran que el tuteo es la forma "correcta" mientras que el voseo corresponde a una deformación plebeya y caprichosa del idioma.

- El tuteo enmarca una "ejecución", dándole a un texto su carácter poético.
- Muchos porteños tienen como creencia que en todas las provincias se habla de *tú*.
- El tuteo del 60 está cargado de prestigio y, vinculado a la lengua legítima, es

marcador de *distinción*.

Entonces, no es sorprendente que la forma elegida casi con exclusividad en esta operación de "dignificación" del folklore sea el tuteo.



Movimiento Nuevo Cancionero

1963-1976

La expansión del campo del folklore hacia los 60 posibilitó su diferenciación interna. En Mendoza (11-2-1963), se firma el "Manifiesto del nuevo cancionero" (MNC), en el que se delinean los propósitos del grupo en que participan, entre otros, Oscar Mathus, Tito Francia, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa.

Su propuesta principal se vincula al "contenido": palabra que significaba, en ese contexto, expresión de sufrimientos, anhelos y luchas de los desposeídos, marginales y explotados, perspectiva que ya habían

planteado tanto Yupanqui como el grupo "La Carpa". Son tendencias que circulaban de modo no hegemónico en el campo, que ahora ocupan el primer plano. *Canciones con fundamento*, con "raíz", signo en el que se pelea el valor de la autenticidad. Lo auténtico, ahora, está representado por el hombre del pueblo, sus esperanzas y sufrimientos. Lo testimonial se opone a lo pintoresco: no se expone un modo de hablar o un ambiente típico idealizado, sino la explotación.

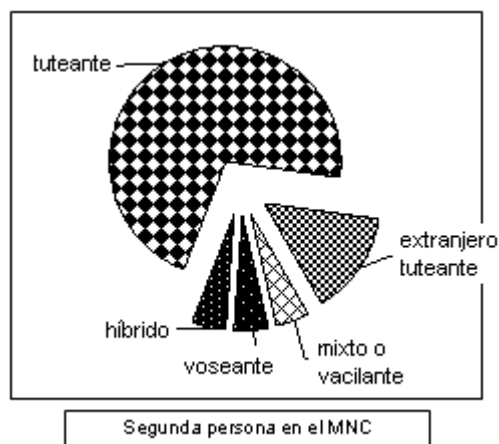
Otra exigencia del movimiento es, como en "dignificación estética", la *calidad*; pero también se propone la *renovación*, el concepto de "novedad" pasa a tener mayor peso

valorativo que el de "tradición", central hasta entonces, pues se trata de jóvenes que gestionan la valorización de los recursos con los que cuentan.

Rechaza el regionalismo, busca una "música nacional de contenido popular" para "cantar al país todo" (MNC). Otra característica es su *proyección latinoamericana*, que acarrea el contacto con autores ideológicamente afines de otros países y su inclusión en los repertorios de los intérpretes nacionales.

Conforma una zona del campo asociada a la idea de revolución, que se proyecta hacia el futuro, hacia un mejoramiento de la vida: "...la idea de canción como vehículo de cambio se asoció al fenómeno emergente de la 'juventud' como identidad social y como factor transformador" (Díaz, 2009: 224).

Para algunos porteños, más ligados hasta entonces al tango, el MNC fue el primer contacto importante con el folklore.



La franja de público tenía mucho en común, en nivel educativo y experiencia cultural, con aquella hacia la que se dirigió la operación de "dignificación estética". La diferencia fundamental podría situarse, pero con cuidado, en un nivel ideológico o, como ellos marcaban, de "contenidos". Socialmente, se trata del mismo sector que se diferencia visceralmente de los migrantes del interior en Buenos Aires, aunque teóricamente se autoconfiguren como quienes luchan en su

nombre.

Por eso no asombra que la opción por el tuteo en el MNC sea la misma que en los productores de aquella zona y por las mismas razones (calidad, corrección, legitimidad, lenguaje poético). A éstas, se suma la proyección latinoamericana. No olvidemos que, en el nivel de las creencias, para la mayoría de los actores involucrados (productores y receptores) toda Latinoamérica era tuteante.

Dignificación estética y Nuevo cancionero coinciden, aproximadamente, en el tiempo. En ambos, la predilección por un tuteo ajeno a la oralidad argentina es marcada y el predominio de poetas compositores o poetas musicalizados indica un fuerte cruce con el discurso literario canónico.

Tan intensa fue la actividad que desplegó el campo del folklore en esta época del *Boom*, sumada a la centralización de Yupanqui –casi exclusivamente tuteante–, que dejó el convencimiento de que el folklore era tuteante en los habitantes medios de las grandes ciudades quienes, en muchos casos, recién comenzaban un contacto fluido con el discurso folklórico.

El folklore como formación discursiva y como producto de difusión masiva era patrimonio, en gran medida, de las clases más humildes hasta fines de los 50. Su aceptación por parte de zonas de la cultura letrada y *legítima* fue un fenómeno de la década del 60. Una de las reglas que debió modificarse en el paradigma discursivo del folklore para hacerse audible por otros grupos sociales fue relativa a la utilización de la segunda persona, que dejó de reflejar la oralidad para asumir las reglas dominantes en otra formación discursiva: la poesía culta. Por eso, se puede decir que el tuteo en la década del 60 otorgó “legitimidad”

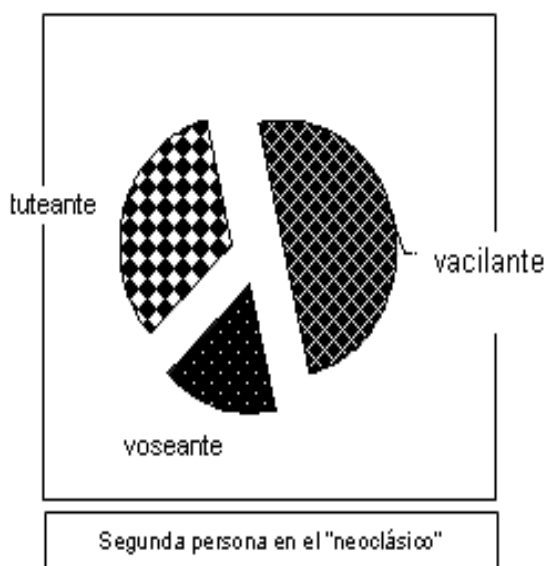
a toda una formación discursiva.

Neoclásico

1961-1976

Durante la década del 60, algunos compositores siguieron produciendo dentro de los cánones del paradigma clásico, acentuando sus tópicos, a veces con un exacerbado nacionalismo. Produjeron canciones de tintes chauvinistas y xenófobos; temas sensibleros y serenatas aboleradas. La alta burguesía, el catolicismo conservador y los terratenientes apoyaban las manifestaciones provenientes de este sector y se sentían atacados por los contenidos revolucionarios del *Nuevo Cancionero*.

Pocos productores mantuvieron el voseo característico del paradigma clásico. En muchos aparecen vacilaciones o, directamente, el tuteo. Si no fuera porque trabajamos sobre una muestra acotada, podríamos decir que la característica principal es la vacilación, ya que aparece en el 50% de los temas, justamente cuando la vacilación desaparece de la producción en las otras zonas del campo, relacionadas con el discurso literario, más ligadas a la “cultura educada” y legitimada. Podemos inferir un efecto sobre el paradigma discursivo de la inclusión en el folklore de una nueva franja de público.

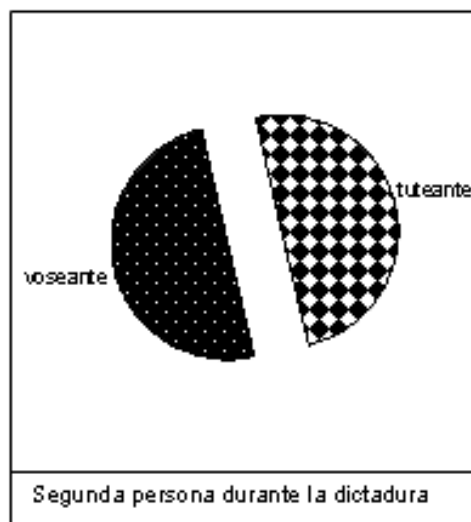


Dictadura

1976-1983

El MNC es silenciado. La mayoría de sus miembros no puede producir dentro del país. El

folklore que se difunde es continuidad del "neoclásico".



Se hace evidente la tensión entre el paradigma tuteante y voseante. En el corpus podemos ver que el 50% es tuteante y el otro

50%, voseante. ¿Qué ha sucedido? El tuteo se ha instalado como caracterizador del folklore; formando parte de su *paradigma discursivo*. El

apoyo a esta zona del campo folklórico de los sectores más reaccionarios sella una alianza de significados en el imaginario social: dictadura, nacionalismo católico, escuelas autoritarias, tuteo y folklore son percibidas como una misma constelación.

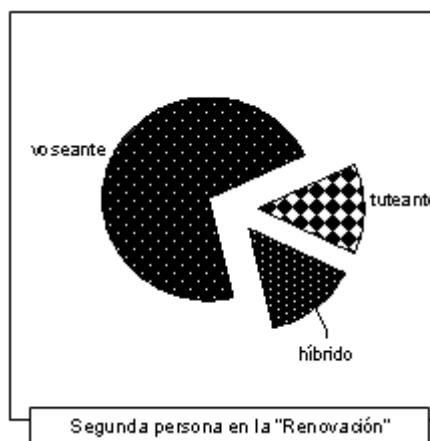
Esto explica que otros compositores, vinculados con la resistencia ideológica a la dictadura utilicen el voseo (Daniel Toro, María Elena Walsh). Se musicalizan poetas que trabajan en cruce con el discurso del tango como Héctor Negro. También el registro de Walsh es cercano a lo ciudadano. Con ella se expresa el reconocimiento y la autovaloración del voseo como lo propio: *"el idioma de*

infancia".

Renovación

1982-1986

La resistencia que se opera durante la dictadura es germen de la renovación estética que eclosiona cuando comienzan a soplar aires democráticos. En los textos relevados predominan las formas de segunda persona coincidentes con la oralidad de su región: híbrido santiagueño o completamente voseante. No se observaron cruces con el discurso literario.

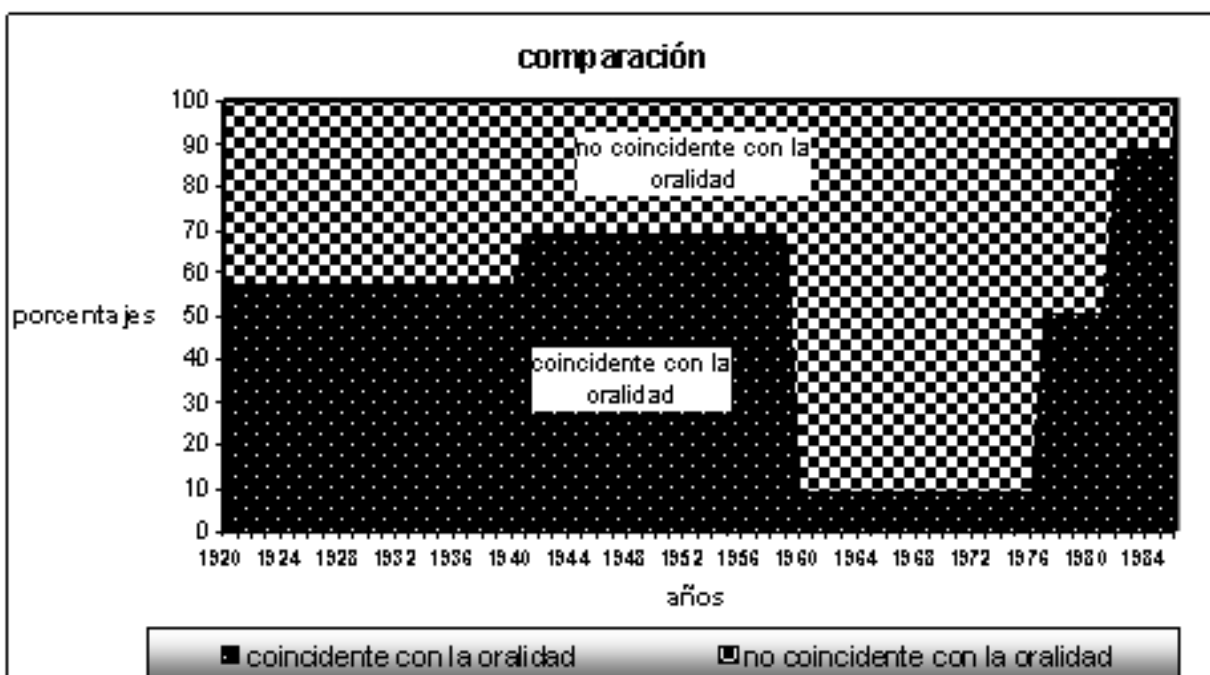


Durante la "primavera democrática", el voseo aparece asociado con los significados valorados más positivamente en ese contexto: libertad, cercanía, multitud, raíz, pueblo. Por eso, *"es la forma más adecuada para expresar a su tiempo y a su gente"* (Víctor Heredia, entrevista nuestra).

El siguiente gráfico permite visualizar la evolución descripta. Los usos coincidentes con la oralidad presentan tramas punteadas, mientras que las opciones que se apartan de las variantes cotidianas aparecen en tramas cuadradas.



Para simplificar, veamos sólo las dos opciones: coincidencia o no con la oralidad:



Repasemos: durante el período de emergencia del folklore, nos encontramos con el signo de la "raíz", el valor de la "autenticidad", que se manifiesta tanto en el tuteo como en el voseo. El *tú* por su raíz española, el *vos* porque se lo encuentra al recoger el habla paisana "incontaminada".

Durante la consolidación del paradigma clásico, el folklore se difunde, principalmente, entre las clases populares que tienen un importante componente de migrantes provincianos en las grandes ciudades. La opción se vuelca hacia un voseo que cohesiona, que es identitario, igualador, cotidiano. Es lo contrario del *tú* que pone distancia. Sólo un grupo marginal de productores utiliza un *tú* asociado a "corrección", "respeto" y "distancia".

En los 60, el *tú* legitima a toda la formación discursiva del folklore, habilitando su difusión en los grupos letrados. Se lo asocia con "lo correcto", "lo poético", "la buena calidad" y, a su vez, con provincianía y Latinoamérica. Frente a este *tú*, legítimo y prestigioso, el *vos* "grosero", signo de "poca educación", "llano" y "ciudadano" apenas logra sostenerse en un mínimo de producciones. Se instala la creencia en que el folklore es un tipo de discurso tuteante.

La dictadura cívico-militar silencia la zona ideológicamente más contestataria y promueve las producciones asociadas a los

tintes más dictatoriales del nacionalismo. Paralelamente, las escuelas acentúan su autoritarismo. Y surge la resistencia: los productores retoman la antigua bandera que había registrado Castro en 1941, cuando decía que para el argentino el *vos* poseía una "*beligerancia expresiva*" (Castro, 1961: 50), y que era usado como resistencia y definitorio de su identidad "*piensa que el plebeyo vos es el colmo de la argentinidad*" que "*en Buenos Aires se afirma dinámica y agresivamente como una actitud de resistencia*" (Castro, 1961: 73/74).

Voseo como identidad y resistencia: el *vos* es asumido por la renovación de los 80 como fiesta de lo propio, de ser quienes somos, a la vez que se relega el *tú*, asociado al autoritarismo militar, escolar y religioso.

III-Rock nacional ¿voseante?

Los 60. Cabellos sueltos, polleras cortas. Cambian velozmente signos, valores y significados. Cambia el lenguaje. "Novedad" y "cambio" marcan el léxico de la década.

El terremoto joven empezó en inglés, pero pronto desembarcó en nuestras latitudes. La industria cultural descubrió que en la entronización de la juventud y sus valores había un nuevo mercado a explotar: "*...no hay que olvidar que el rock surgió como grito generacional y como cálculo del mercado, las dos cosas a la vez*" (PUJOL, 2007: 35).

Se genera un mercado de música para jóvenes, etiquetado como "beat". Frente a esta música "envasada", se resisten algunos jóvenes autoconfigurados como "auténticos". Nuevamente, la "autenticidad" como valor.

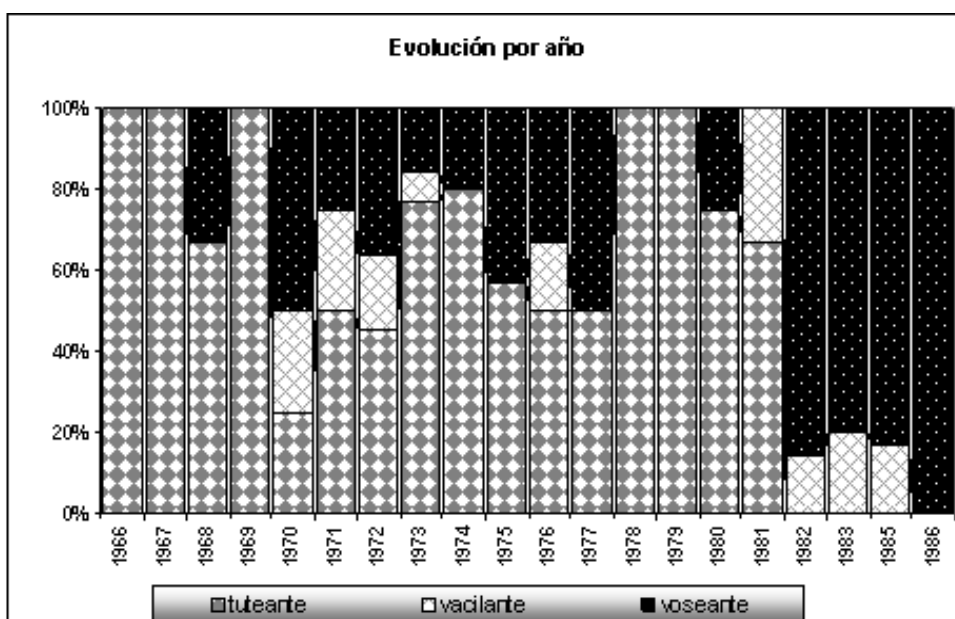
Algunos, junto con el rechazo a la producción musical masificada, inician sus propias exploraciones, en principio muy influenciados por los conjuntos de rock en inglés y jazz. Se escuchaban canciones en versiones traducidas, como las que hacían los mejicanos "Teen Tops". Varios de estos jóvenes experimentadores convergen hacia la Capital Federal. La mitología fundacional del movimiento rockero ubica su nacimiento en los encuentros de estos *náufragos* en "La Cueva" y en "La perla del Once" durante el invierno del 66.

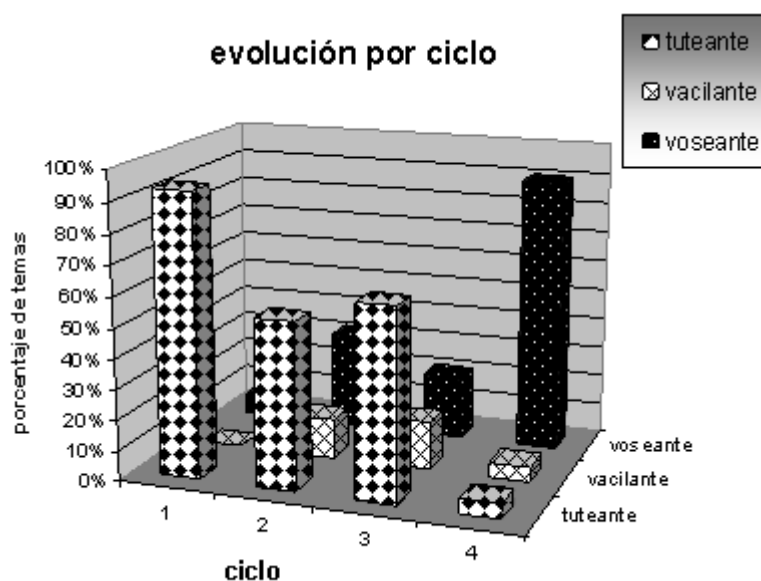
Estos grupos pioneros ponen en escena

una representación opuesta a la imagen dominante de la juventud difundida por la industria cultural, ligada a la banalidad, superficialidad y diversión. A ésta se opone una búsqueda de calidad, autenticidad y profundidad en los contenidos. La oposición al "sistema", suma como valores la "rebeldía" y la "ruptura".

En las entrevistas encontramos una cadena de significados asociados: "Buenos Aires"-"voseo"-"libertad"-"rock"; ligados con "identidad" y "autenticidad". Pareciera que el rock, en su asociación con la liberación, y en su búsqueda de expresar lo auténticamente porteño, sería una formación discursiva voseante. Y así aparece en los informantes.

Pero nuestros gráficos, confeccionados con un corpus de 100 canciones (1966 y 1986), muestran otra cosa:





En el ciclo IV, encontramos una coincidencia con la presunción de los entrevistados de que el rock nacional es voseante. Podemos decir que esta regla de producción de discursos, hacia mediados de los 80, ha ingresado al paradigma discursivo rockero. Pero sólo 20 años antes, la situación era muy diferente: en su emergencia, los productores del rock utilizaban casi exclusivamente el tuteo. ¿Qué significados, valores o creencias asociados al voseo y al tuteo permiten explicar estos cambios, desde la emergencia del rock nacional hasta cierta consolidación de reglas de producción como paradigma discursivo, que caracteriza a toda la formación y que, en la conciencia de los hablantes, la caracteriza incluso hacia el pasado, distorsionándolo?

Los ciclos y el uso de la segunda persona

Ciclo I: Emergencia

1966-1969/70

La música que producía este sector aún era denominada "Beat", y compartía revistas, escenarios y pelos largos con el resto del campo de la producción masiva para jóvenes. Es fundamental diferenciarse del resto de la música para jóvenes al igual que de otros géneros musicales masivos como el tango, el folklore y el bolero.

Al ser un campo emergente, sus agentes aparecen cohesionados, aunque ciertas líneas que pueden percibirse en esta época serán la semilla de la diversificación posterior.

Se considera al simple *Rebelde*, de los *Beatniks* (1966) como el primer disco del rock

argentino en español. El tema de la cara B, *No finjas más*, era completamente tuteante:

"Oye, no finjas más"

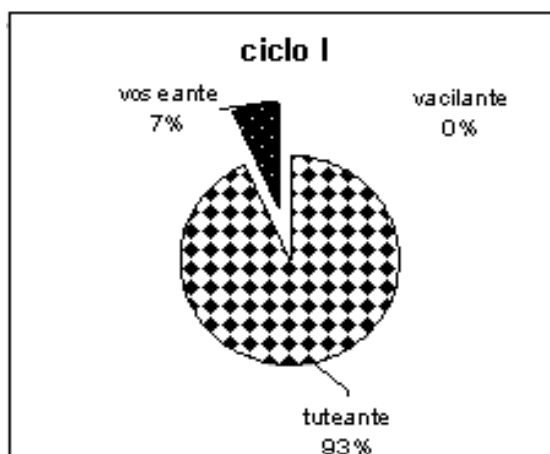
En 1967, "Los Gatos" graban *La balsa/Ayer nomás*. Gran éxito, lo que indica la existencia de un público que perfila un mercado interesante.

Quedan definidos como elementos centrales de la estética rockera y como reglas de pertenencia al campo: Informalidad,

inmediatez, autenticidad, experimentación, testimonialidad, autenticidad, ruptura y rebeldía.

Es importante subrayar su acercamiento a la estética legitimada dentro del campo literario. Probablemente, se pueda encontrar en el concepto de "ejecución" una de las claves para comprender los inicios tuteantes del rock.

Entre las canciones trabajadas para este ciclo, el 93% es tuteante y el 7% voseante.



Van apareciendo zonas en tensión en el campo: una privilegia el lenguaje de la poesía y reclama su pertenencia al campo literario; y otra se inclina hacia los valores de la "autenticidad" asociada a una "identidad urbana".

Para esta época, el bolero –tuteante–, aparece como influencia, aunque más tarde, será rechazado por pertenecer a otra generación. El mercado latinoamericano y el ibérico pedían el tuteo.

En sus comienzos, el rock tuvo que diferenciarse de dos grandes formaciones discursivas que ocupaban el campo: el tango y el folklore. Con el primero disputaba en tanto nueva opción dentro de la música ciudadana. El tuteo es menos "tanguero". Ya abierto el espacio y afirmado el campo, la línea "callejera" –Lernoud, Moris, Javier Martínez, Cantilo– reforzará la apuesta a lo urbano volcándose al voseo.

Los sentidos del rock emergente

apuntan hacia lo planetario, vinculado con el hippismo y su utopía del amor universal. La "Patria" es otra de las "Instituciones" del denostado "sistema": diferencia radical con el folklore. Diferenciarse además, será necesario ya que el habitante medio de Buenos Aires mira despectivamente hacia el interior. Prefiere integrar el voseo definitorio de lo porteño que aparecer asociado al folklore provinciano que, por otro lado, a mediados de los 70, acrecienta su vinculación con los discursos nacionalistas y autoritarios.

El contexto político –dictadura de Onganía– define condiciones de producción que conllevan la acentuación de gestos de rebeldía y ruptura y la valoración de lo "testimonial" que comienza a aparecer en las letras.

En resumen, planteamos una multicausalidad para la opción por el tuteo en

los primeros rockeros y esbozamos algunas razones para la irrupción del voseo en 1970.

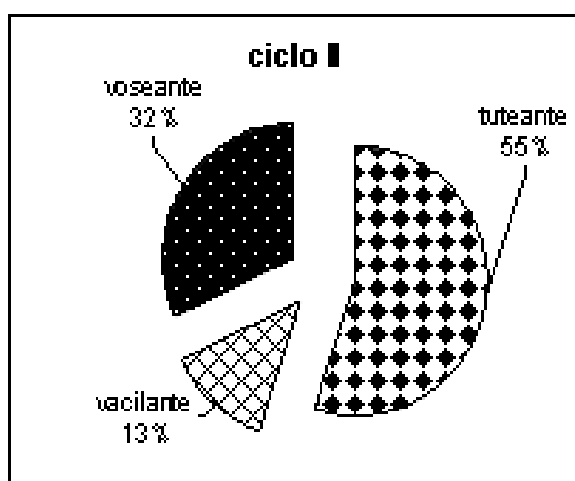
Ciclo II: Multitudes

1970-1975

En 1970, 15.000 jóvenes acuden al Festival B.A.Rock. De este modo el campo adopta un nombre propio y se define, aunque continúa buscando su diferenciación y legitimación.

Se realizan festivales multitudinarios. Aparecen programas radiales específicos. Se consiguen grandes teatros y horarios centrales. Los tres grupos pioneros, Los Gatos, Manal y Almendra, se han disuelto pero se forman nuevos y el "acusticazo" lanza importantes solistas.

Se evidencian las primeras diferenciaciones internas: "duros" vs. "blandos", "acústicos" vs. "eléctricos".



Desde 1970 aparece el voseo en las letras del rock. Un 55% de los temas analizados mantiene el tuteo, el 32% es voseante, y en un 13% aparecen vacilaciones, lo que manifiesta la tensión tuteo/voseo. Muchos pioneros mantienen la opción tuteante: Spinetta, Nebbia, Arco Iris. Algunos privilegian el voseo: Javier Martínez y Moris, a quienes se suma el dúo Pedro y Pablo.

La *legitimidad* sigue estando del lado de la poesía culta. Adscribir al voseo es un signo de ruptura hacia el que no todos los rockeros deciden volcarse. Lo hacen, entre los nuevos, Cantilo, Vox Dei y León Gieco, pero ninguno completamente. Interdiscursividades con lo religioso, acarrear el tuteo. León Gieco presenta canciones tuteantes que idealizan la vida campestre, pero, cuando aborda la temática "de protesta", pasa al voseo.

El proceso político argentino se va polarizando y los enfrentamientos con la policía se endurecen. Como consecuencia de estas

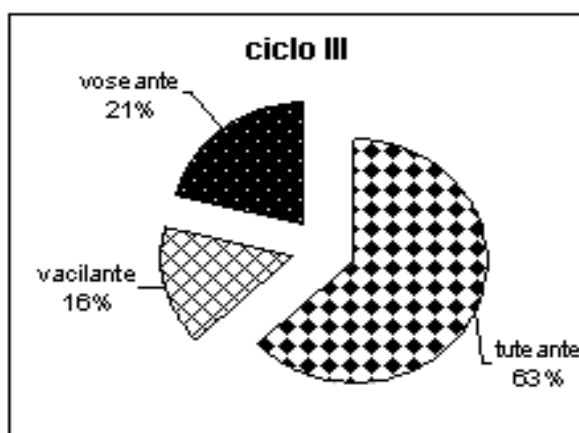
condiciones de enunciación, la "testimonialidad" –característica de ciertas zonas del campo folklórico vinculadas a la juventud– se constituye en uno más de los valores apreciados en el ambiente del rock.

Ciclo III: Dictadura

1976-1982

Con el golpe cívico-militar produjo recrudescen las condiciones de producción descriptas. Desde 1975, las persecuciones, la censura y las dificultades para trabajar, grabar y alcanzar difusión, silencian las voces rockeras más críticas y expulsan a muchos fuera del país.

Las condiciones de emergencia del campo habían dejado planteados como valores "originalidad y "experimentación". Las nuevas condiciones de enunciación, que hacen prácticamente imposible ejercer la "testimonialidad" directa, acentúan estas características, especialmente en lo musical.



En cuanto al "contenido", los productores aprenden a disfrazarlo desarrollando estrategias que permitan seguir diciendo lo que no puede nombrarse. Es la época del "aguante" rockero. Silenciamiento y resistencia.

Se produce una suerte de congelamiento del campo. Merma considerablemente la producción en los que se quedan y "aguantan". Otros componen en el exterior, pero su producción es prácticamente desconocida en el país.

Se puede observar que el avance del voseo se ha detenido e, incluso, en ciertos años (1978-79) vemos un retorno a la escritura exclusivamente tuteante.

Si el tuteo representaba el intento de la juventud por ser admitida en la legitimidad canonizada y el voseo estaba asociado a la ruptura y la rebeldía, a la vez que al rechazo de los moldes impuestos –desde lo escolar y desde el extranjero– en una búsqueda de valorización de la identidad propia; no es de extrañar que el avance del voseo se viera frenado durante esta etapa en la que nadie podía exponerse y lo que se decía debía ser disfrazado.

Muchos productores emigraron a países tuteantes y, para poder insertarse con su producción, debieron adaptarse al dialecto local.

Durante los ciclos II y III, en los que el

uso de la segunda persona en el paradigma discursivo rockero está en disputa, aparecen vacilaciones y usos mixtos.

Ciclo IV. Reconstitución del campo 1982-1986

La guerra de Malvinas marca un viraje notable para el rock, por un marcado cambio en las condiciones de producción:

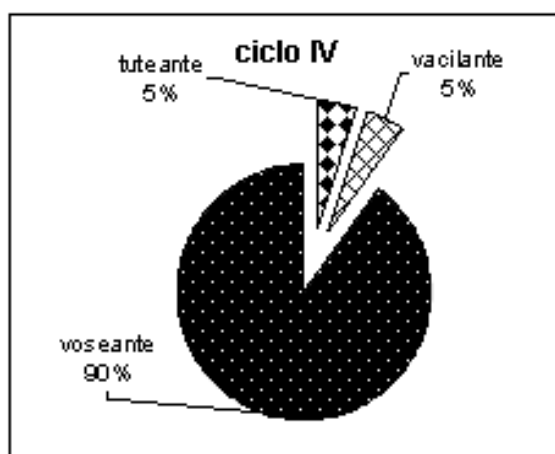
- Con la prohibición de difundir música en inglés, se desempolva la producción nacional y las discográficas ven en el campo del rock un negocio rentable.

- Retornan muchos miembros del campo desde el exterior.

- Se repolitiza la sociedad. Puede decirse abiertamente lo que se disfrazaba durante la etapa anterior.

Sobreviene un vertiginoso reposicionamiento del campo del rock dentro del campo de producción de bienes culturales, momento vivido como un *renacimiento*.

Se registra una oposición marcada al conjunto de antivalores representados por la dictadura: se construye un *nosotros* en oposición a un *ellos*, constituido por todo aquello que se había adueñado de la palabra, de la definición de lo legítimo y lo decible durante el proceso. Este *ellos* incluye todo lo autoritario, lo escolar, lo eclesiástico y el folklore nacionalista y chauvinista del período "neoclásico".



Es sorprendente el cambio abrupto en la utilización de la segunda persona, que pasa a ser casi completamente voseante. Todos los entrevistados coinciden en relacionarlo con esta nueva configuración de la identidad que se ha venido delineando, en donde el *vos* se opone al *tú* escolar interpretado como represivo, al *tú* poético asociado a lo legítimo que ha sido sostenido como discurso único, al *tú* religioso de una iglesia desprestigiada en su asociación con el poder, y al *tú* folklórico de un nacionalismo que acaba de mostrar su veta más irracional y dolorosa con la guerra de Malvinas. El *vos* se propone como identitario de un *nosotros* que se afirma sin los matices de inferioridad y vergüenza que lo acompañaban en décadas anteriores.

Una vez recuperado el espacio, el campo del rock estalla en cuanto a cantidad de productores, consumidores y espacios de difusión. Una renovada camada de jóvenes,

entre los que se destacan los rosarinos, irrumpen en escena. Se produce un recambio generacional. Estos nuevos rockeros (Abonicio, Paez) son decididamente voseantes.

Repasemos: hacia la mitad de la década del 60 surge una formación discursiva dentro del campo de la música popular cuyos agentes se autodenominan "náufragos", término que engloba –a la vez que toma distancia de– los significados asociados a "hippie", "bohemio" y "joven". Sus influencias son extranjeras (rock and roll, bossa nova, jazz y bolero). Reaccionan frente a la música para jóvenes producida con intenciones meramente comerciales.

Aspirando a realizar un producto de "calidad", adscriben a la "lengua legítima" aprendida en la escuela y producen utilizando el tuteo, marca de lo poético canónico.

Una vez abierto el espacio, y ante la aparición de un público joven que responde a sus propuestas, se acentúa cada vez más la voz

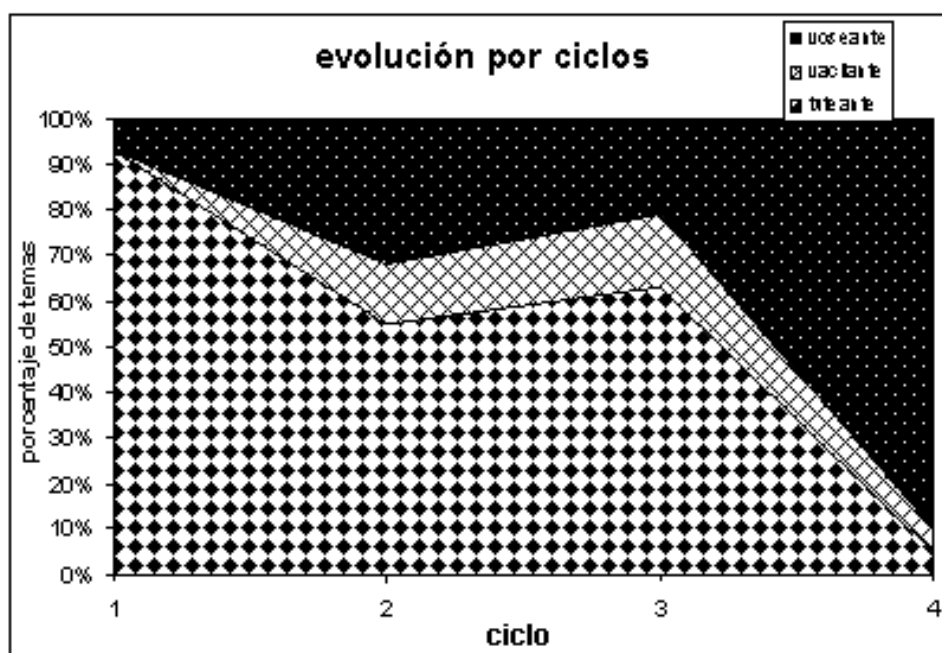
de rebeldía y ruptura que ellos representan.

Proviene musicalmente de modelos extranjeros, necesitan legitimarse como "auténticos" y utilizan para eso el dialecto más localista –que, en su caso, es el de Buenos Aires– como estrategia.

En consecuencia, la "rebeldía" y la

"autenticidad" como valores vuelcan el trato de segunda persona hacia el voseo.

La dictadura militar paraliza, de algún modo, el proceso de avance del voseo, que estallará plenamente con la recuperación democrática.



IV-Un rumor tenaz

Si bien el voseo, con sus variantes regionales, es la forma de tratamiento oral exclusiva para la segunda persona de confianza en todo el territorio argentino, desde la época colonial y para todas las clases sociales³; los significados y creencias que se fueron asociando a lo largo de la historia a las formas tuteantes y voseantes dieron por resultado la configuración de una valoración positiva y de prestigio en torno a las primeras y una valoración negativa y descalificante para las

segundas.

Por lo tanto, existe un uso diferenciado del tuteo relacionado con el prestigio y la legitimidad cultural que afecta a los textos escritos durante el siglo XX, promocionado desde el sistema escolar y en relación con una sobrevaloración de la lengua hablada en España por encima de las variantes propias. Este uso opera como marca de *distinción* para las clases "educadas" y como *clave de ejecución* en los textos poéticos.

Las letras del folklore, que durante la época de consolidación de su paradigma clásico trasladaban las formas características del habla de las distintas regiones de origen, reciben un reflejo de esta evaluación en función de la intención legitimadora de los productores del campo, y del intento de extender el público hacia sectores más amplios, particularmente de clase media. Esto produce un cambio en el paradigma discursivo folklórico durante la década del 60 con una gran difusión del tuteo, que llega a afectar las creencias de los receptores quienes le asignan el tuteo a toda la formación discursiva.

En esa misma década emerge el campo del rock nacional, con letras tuteantes dada – probablemente– la necesidad de sus productores de abrirse un lugar dentro del campo de la producción cultural legítima. En la medida en que este nuevo campo se expande y consolida, priman otros significados constitutivos del imaginario rockero, relacionados por un lado con los valores de la rebeldía y la autenticidad, por otro, con lo urbano en cruce con el discurso del tango y, finalmente, con la voz de resistencia que asume el discurso rockero durante la dictadura. Esta evolución de los significados y valoraciones va generando las condiciones para que la opción se vuelque hacia el voseo. Finalmente, esta es la opción que, en las creencias de los oyentes, caracteriza a toda la formación discursiva.

En ambas formaciones, y en otros espacios de la cultura nacional, el uso del tuteo queda muy relegado con la efervescencia democrática tras la finalización de la dictadura (1976-1983). Esto pone de manifiesto otra evaluación que aparece asociada al uso del *tú* (que había sido promocionado desde una escuela que pasa a ser evaluada, en esos años, como autoritaria): el tuteo como signo de autoritarismo, artificiosidad y colonización. La variación sistemática en las opciones que realizan los productores de letras de canciones en los '80 respecto de la segunda persona puede, entonces, ser leída como indicio de un profundo cambio cultural en relación con la valorización de lo propio y con el fortalecimiento de un sentimiento antiimperialista tras las experiencias dolorosas vividas.

Esta modificación de la **actitud lingüística** proviene, por lo tanto, de un cambio en las **valoraciones** de los hablantes, mientras no cambian los **significados** asociados al *tú* y al *vos*. Estos permanecen en red con los mismos signos, formando dos series: *tú*, entramado con lo escolar, la "alta" cultura, lo universal (y lo foráneo); *vos* se mantiene vinculado a lo propio, lo ciudadano, lo callejero, "lo que somos", lo popular. El cambio en la preferencia hacia el voseo en la canción popular que, como se dijo al comienzo, es un resonador del **rumor** colectivo, estaría en

relación con la desvalorización de la primera serie en favor de la segunda.

Podríamos decir que mientras "se intentó crear Europa en América" (Jauretche, 2007: 10), nuestro recorrido fue de un genocidio a otro genocidio. Desde el que mermó a indios y gauchos, a la labor pro-imperialismo cumplida por los gobiernos militares que se sucedieron entre el 55 y el 83. En el medio, la paciente tarea de lo que Jauretche llamó la "colonización pedagógica". Y frente a todo esto, la resistencia: lo popular que encuentra sus modos de volver a crear el círculo, un fogón en el que se disfruta del canto.

En definitiva, con del voseo y su aparición en el cancionero popular argentino estuvimos transitando, también, la historia de una resistencia.

Tras el recorrido realizado en una parcela de nuestra cultura y un aspecto lingüístico, se nos abren interrogantes más generales acerca de quién otorga actualmente prestigio y legitimidad y a qué poder responde, quién instaura y promueve el uso de formas lingüísticas en nuestra sociedad tecnológica, globalizada e hiper(in)comunicada; y si esta función se ha alejado de aquellas instituciones que la ejercían tradicionalmente –escuela, academia, escritores– y es asumida por otras, u otros discursos –periodístico, publicitario, visual-cinematográfico–. ¿O nos hallamos en un momento intermedio, en el que se está

luchando por obtener o no perder este poder legitimador, que es otra forma de decir que se está luchando, una vez más, por la palabra y en la palabra?

Notas

Concepto de Bourdieu que permite considerar a estas opciones como "estrategias".

2 Ejecución es un concepto de Etnografía del Habla (Bauman, 2002) relacionado con producciones lingüísticas marcadas por una importancia de lo estético y la función poética del lenguaje. El hablante instaura un marco interpretativo que indica al auditor que lo que se está diciendo no debe ser interpretado literalmente sino en un sentido especial, utilizando formas metacomunicativas culturalmente aceptadas.

3 Excepto las situaciones de snobismo y búsqueda de diferenciación señaladas oportunamente.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: CEAL.
- Bajtín, Mijail y Medvedev Pavel (1989) "La evaluación social, su papel, el enunciado correcto y la construcción poética" en *Criterios*, La Habana.
- Bauman, Richard (2002) "El arte verbal como ejecución" en Golluscio, Lucía *Etnografía del habla. Textos fundacionales*, Buenos Aires: Eudeba.
- Borges, Jorge (1952) "Las alarmas del doctor Américo Castro" en *Otras inquisiciones*. Tomado de Borges (1974) *Obras Completas*, Buenos Aires: Losada.
- Bourdieu, Pierre (1985) *Qué significa hablar*. Madrid: Akal.
- _____ (1988) *La distinción*. Madrid: Taurus.
- _____ (1995) *Respuestas*. México: Grijalbo.
- Capdevila, Arturo (1940) *Babel y el castellano*, Buenos Aires: Losada.
- Carricaburo, Norma (1999) *El voseo en la literatura argentina* Madrid: Arco

Castro, Américo (1961) *La particularidad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Madrid: Taurus.

Costa, Ricardo y Mozejko Danuta (2007) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario: Homo Sapiens

Di Tullio, Ángela (2006) "Antecedentes y derivaciones del voceo argentino", en Rev. *Páginas de guarda* Nº1. Bs. As: UBA.

Díaz, Claudio (2005) *Libro de viajes y extravíos*. Córdoba: Narvaja.

_____ (2009) *Variaciones sobre el ser nacional*. Recovecos: Córdoba.

Fontanella De Weinberg, María (2000) *El español de Argentina y sus variedades regionales*, Buenos Aires: Edicial.

Jauretche, Arturo. (2007) *Los profetas del odio y la yapa*. En *Obras Completas*, vol.4, Buenos Aires: Corregidor.

Foucault, Michael (2002) *La arqueología del saber*, Buenos Aires: SXXI.

Pujol, Sergio (2007) *La ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario: Homo Sapiens.

Torres Roggero, Jorge (2005) *Dones del canto*, Córdoba: Del copista.

Vidal de Battini, Berta. (1964), *El español de la Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

Voloshinov, V. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

-

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

Carricaburo, Norma. *El voseo en la historia y en la lengua de hoy*, en La página del idioma español <http://WWW.elcastellano.org> [consulta: 6-2010]

_____ (2006) "Normativa y prestigio social en el español de Buenos Aires", en *Lengua y sociedad* books.google.com [consulta: 8-2010]

Grinberg, Miguel. *El rock argentino*. <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/orrientes-musicales-musica-popular-03.htm>. [Consulta: 1-2010]