

Escenas enunciativas en la representación de la violencia de estado en el rock de Brasil y Argentina.

Adrián Pablo Fanjul (*Universidade de São Paulo*)

Introducción

Encuadramos nuestra investigación comparativa sobre letrística de música urbana en Brasil y Argentina en el contexto de un programa investigativo más general que delimita como objeto de investigación *la proximidad entre espacios lingüístico-nacionales considerada en el funcionamiento discursivo*. Y que ha incluido trabajos experimentales con sujetos de ambos países y comparación de otros géneros de la cultura de masas.

Creemos que el discurso, como memoria de enunciados, es precisamente la dimensión donde lo histórico-social se encuentra con lo lingüístico y lo afecta, lo modifica. El concepto de “espacio de memoria” desarrollado por Pêcheux (1990) ilumina lo que para nosotros es el objeto de observación privilegiada para la proximidad en el nivel discursivo. El espacio de memoria de una determinada secuencia discursiva, que da las condiciones para su interpretación, es recuperable para el analista mediante la filiación con otros enunciados con los que la secuencia dialoga y que irrumpen en ella como lo no dicho. El “interdiscurso” es identificado por Pêcheux con esa materialidad que es anterior a la secuencia pero que la constituye.

Postulamos, entre esos espacios lingüístico-nacionales próximos, la posibilidad de espacios de memoria compartidos (siempre parcialmente) para determinadas secuencias, de aproximación a un funcionamiento parafrástico¹ entre ellas, favorecido por el discurso y eventualmente opacado por la no coincidencia entre formas de las lenguas. Nuestro instrumental analítico considera ese funcionamiento parafrástico, y como ámbito de interpretación del mismo, la co-ocurrencia de determinados indicadores para diversas categorías de la enunciación. Nos referimos a articulaciones recurrentes de variables que parecen constituir esquemas regulares a los que, de un modo muy general, llamaremos configuraciones. La elaboración teórica sobre discurso y enunciación provee diversas categorías que, articuladas, pueden ayudarnos a dar cuenta de esas configuraciones, pese a la relativa heterogeneidad teórica entre quienes las formulan. Para combinaciones de variables puntuales en determinados puntos de la cadena discursiva, Kerbrat Orehionni (1986:218) utiliza el término “modalidades enunciativas”, y Silvana Serrani (2001:40) “modo de enunciar”, que nos parece más adecuado. Para articularlo con variables menos puntuales, como la dimensión temporo / espacial de la enunciación y los objetos de discurso, la teorización de Maigneueau (2000 y 2001) sobre “escena enunciativa”, sobre todo en cuanto a “esenografía”, nos parece muy productiva siempre que no se pierda de vista –a riesgo de caer en el cotenidismo– su relación con modos de enunciar materialmente identificables.

1. Géneros y campos

Aunque nuestro plan de investigación se refiere en general a discursividades urbanas de ambos países, aquí se trata de enunciados de un género específico: letras de música urbana, y dentro de ella, rock. En el proyecto trabajamos también con textos de otros géneros, ya que muchas de las variables y tendencias que consideraremos en los

próximos apartados son transversales a enunciados de tipos diversos. Pero como en este caso hemos hecho este recorte puntual, se impone especificar su perfil enunciativo: cuáles son los rasgos que dan a estos enunciados alguna comparabilidad que permita atravesarlos mediante esas variables. Nos ubicaremos en aquello que en cada uno de los dos países en cuestión se ha dado en llamar “rock nacional”, específicamente alrededor de una de sus escenografías recurrentes y desde una de las modulaciones de su *ethos*.

Creemos que hay importantes diferencias en la delimitación del “rock nacional” en las culturas argentina y brasileña, y que la idea propuesta por Díaz (2005) de considerar al rock un “subcampo” dentro del campo cultural adoptando la categoría de “campo” en Bourdieu (2003) nos permite desarrollar una buena comparación al respecto.

Por una parte, como señala Díaz, lo que en Argentina va a ser denominado como “rock nacional” se delimita como campo inicialmente, a fines de los 60, desde el interior de la llamada “música joven” o “música beat” y diferenciándose de ella. Al diferenciarse va adquiriendo contorno y nombre, así como todos los rasgos de un campo. Esa diferenciación va a pasar fundamentalmente por tener una finalidad estética y enunciarse como independiente de la industria cultural. Creemos nosotros que en ello será fundamental la identificación con el giro estético que se produce en el rock mundial al asumir poeticidad, giro visible en la producción de Dylan y de los Beatles a partir del contacto con los poetas *beatniks* (Conde, .2007) . En Brasil, esa identificación con las tendencias estéticas que en el mundo se reúnen alrededor del rock, incluyendo su intención de independencia respecto de la industria cultural no va a pasar, en ese momento de fines de los 60’ por lo que en el país se denomina “rock” sino por diversos emergentes dentro de la denominada MPB, renovación cuya principal expresión fue la “*Tropicália*” (Perrone, 1990). A su vez, la denominación “rock” va a permanecer relacionada con expresiones pasatistas promovidas por la industria cultural, despectivamente también denominadas “*iê iê iê*”, como la *Jovem Guarda* y otras más primarias aún, semejantes en todo a la “música beat” argentina.

Por otra parte, a esa diferencia hay que agregarle que esos sectores renovadores identificados con el movimiento que se va desarrollando en el mundo tendrán, en cada uno de los dos países, una relación completamente diferente con lo que Bourdieu (2003: 27-28) denomina “degustación ilustrada” y que organiza la jerarquía de las obras culturales. Mientras que en Brasil la *Tropicália* nace en diálogo y debate con la MPB (*Música Popular Brasileira*) y con el campo intelectual, y desde sus primeras presentaciones su público es la elite cultural y universitaria de un país profundamente desigual, en Argentina, país con desigualdad social mucho más gradual, los vínculos de los pioneros del rock nacional con el campo intelectual son mucho más reducidos y endeble. Y vale recordar que, dentro del propio campo intelectual argentino, como nos enseñan Terán (1991) y otros autores, la aceptación de las vanguardias de los 60 en general es bastante limitada, ya que la “nueva izquierda”, predominante en ese campo, las considera esnobs, escapistas y no comprometidas.

También hay que tener en cuenta que, como consecuencia de esas diferencias en la delimitación de subcampos, mientras que en Argentina suele ser nítido lo que pertenece y lo que no pertenece al rock nacional, en Brasil encontramos importantes figuras que, por diferentes motivos, generan dudas sobre su clasificación como “rock”, así como músicos y grupos que decididamente no serían ubicados en el “rock” pero que exhiben un *ethos* roquero en momentos de su trayectoria. E incluso cuando ya en los 80 se delimita en Brasil un “rock nacional” con perfil de búsqueda estética, el mismo va a tener una constante interacción con la MPB.

2. Algunas tendencias observadas en discursividades argentinas y brasileñas

Primero en trabajos con *corpora* experimentales (Fanjul 2002a y 2002b), luego en trabajos comparativos sobre letrística de música urbana (Fanjul 2005 y 2007) encontramos tendencias contrapuestas entre discursividades argentinas y brasileñas para la delimitación de las entidades personales en la escena enunciativa. Como ya hemos dicho en esos trabajos, enfatizamos que son tendencias que se manifiestan cuando no hay factores que las impidan, como restricciones del género discursivo, por ejemplo. Aunque nuestro punto de partida sea la detección de repeticiones en el corpus, no operamos en el análisis con un criterio cuantitativo. Las recurrencias nos sirven para intentar abstraer la racionalidad que subyace a ellas. Más que la cantidad nos interesa el funcionamiento dialógico y argumentativo de los segmentos, hacia dentro y hacia afuera de cada enunciado.

Hacemos aquí una breve síntesis, centrándonos en los rasgos observados en discursividades argentinas, ya que la contraposición con la especificidad brasileña será realizada a o largo del análisis.

a) Tendencia a la delimitación de la entidad primero a partir de su propia perspectiva y no de su exterior o de la perspectiva de otras entidades (incluso cuando se representan como portavoces o líderes). Hemos denominado “perspectiva endocéntrica” a ese modo de enunciar, en contraposición con una perspectiva “exocéntrica” que vemos como predominante en la discursividad brasileña, que representa la persona a partir de sus vínculos.

b) En cuanto a lo que con Maingueneau (2001) podemos llamar “cronografía” vemos un sobredimensionamiento del presente como centro de perspectiva y (específicamente en el rock) la coincidencia, en un mismo eje, de persona / presente / atributo “verdadero”.

c) Un tipo de *hexis* (rasgo del ethos que prefigura una disposición) en que se confiere relevancia a la intencionalidad y al propósito. En el rock argentino este rasgo aparece inclusive cuando se representa una dimensión identificada con la “locura”.

d) Puesta en escena de entidades “con comienzo en sí mismas” y con “plus” o “anticipación” de trascendencia.

e) En topografías varias, encontramos seres con un vínculo autónomo con el paisaje, puestos “frente al mundo”. Se construye una relación bipolar entre el ser y el entorno. El entorno hostil al héroe puede motivar la “vuelta sobre sí”.

Partiremos para nuestra exposición del análisis de un caso: semejanzas materiales entre dos letras de rock de los 80, una de cada país. A partir de ese caso, estableceremos relaciones con estudios previos sobre tendencias predominantes en ambas letrísticas, y focalizaremos los modos como se construye un objeto de discurso específico: la violencia de estado.

3. Presentación del caso

En 1989, la banda argentina *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (también conocida como “Los Redondos”, nombre que usaremos aquí para abreviar) publica su cuarto LP, *¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado*.

En el mismo año de 1989, *Paralamas do Sucesso* publica su LP *Big Bang*, que continúa el desplazamiento ya iniciado por la banda brasileña en 1986 con el LP *Selvagem?* hacia temáticas relacionadas con la opresión social, en particular con la violencia represora del poder público. Uno de sus temas se llama “Bang-Bang” y trata sobre la entrada a sangre y fuego de la policía en una *favela* carioca.

No sólo en las onomatopeyas hay coincidencia material entre esos enunciados ocurridos casi simultáneamente en el rock de ambos países. El disco de Los Redondos incluye el lanzamiento del tema “Nuestro amo juega al esclavo”, poblado de imágenes que también aluden a una violencia ejercida desde el poder. Su letra y la de “Bang-Bang” de Paralamas (ambas están transcritas en su totalidad en el Apéndice) contienen, cada una, un segmento en que, si las confrontamos, la imagen construida parece el reflejo de la otra en un espejo irregular:

<u>Nuestro amo juega al esclavo</u>	<u>Bang-Bang</u>
[...] Nuestro amo juega al esclavo de esta tierra que es una herida que se abre todos los días a pura muerte, a todo gramo. [...]	[...] <i>Fogo sobre os Dois Irmãos, nem mão nem contra-mão. É só sangue, terra e cocaína. A ferida rasga a terra e mostra um coração que sangra e que se contamina. [...]</i>

Lo que nos provoca a la analogía no es principalmente la gran semejanza material de los segmentos -su manifestación más visible es la “tierra / herida” pero el semantismo en común, como veremos, es mucho más amplio-, sino que esa semejanza ocurra en el marco de rasgos comunes entre ambas letras en niveles de regularidad decisivos para el discurso y que trataremos en el punto 4: temáticas, objetos, un género musical de la cultura de masas, tipos de enunciador convocados por ese género, etc. Y es precisamente porque existen, entre ambas letras, esas filiaciones más abarcadoras, que también nos parece pertinente la atención a coincidencias puntuales entre segmentos y unidades.

4 Configuraciones enunciativas y el caso particular de la violencia de estado.

Creemos que en las dos producciones de las que partiremos, “*Bang-Bang*” y “Nuestro amo...”, se manifiesta una escenografía en que un enunciador evalúa un funcionamiento social opresivo desde una mirada relativamente externa pero sin verse ni ubicarse, como ocurre en otras configuraciones muy frecuentes en el rock, en una diferenciación respecto de una masa conforme o sometida. De los tópicos por los que el género circula, ambas letras se incluyen en uno que cobra fuerza en el rock de esos países en los años 80: la violencia de estado, o el propio estado como violencia organizada.

Esa articulación de escena y tópicos se realiza mediante objetos específicos en cada letra, lo cual, tratándose de enunciados de espacios lingüístico-culturales diferentes, vuelve a traer la cuestión de su comparabilidad. Lo que nos parece relevante en ese plano no es la idiosincrasia de referentes para esos objetos en cada país, sino que haya cierta regularidad en las relaciones que esos objetos suscitan en el discurso de cada lado, o sea, en las redes semánticas en que se articulan. Y eso tanto para aquellos

objetos propios de uno de los espacios lingüístico-nacionales, como para los comunes a ambos y los de alcance mundial.

Vamos a comenzar por la imagen que ocurre en las dos letras, para después desplazarnos a otros tópicos de las mismas.

A ferida rasga a terra e mostra um coração que sangra / esta tierra que es una herida que se abre

La figuración de la tierra desgarrada y con atributos vitales, como sangrar o albergar un corazón, tiene arraigo en América Latina. Retrotrae, primero, a enunciados sobre la Conquista, sobre todo en lo relacionado con el genocidio de indígenas, y reaparece, en enunciados referidos al siglo XX y a la actualidad, en alusión al expolio, la invasión y la apropiación de recursos materiales por el capital extranjero. “Sangre” o “gritos” de la tierra son formulaciones que se repiten en discursividades que, en etapas históricas diferentes, representan una América violentadaⁱⁱ, pasiva o reaccionando.

En la actualización de la violencia de estado en estas letras de rock, la “tierra herida” que en otras figuraciones albergó al indio, al campesino, y en los 60’- 70’ también al guerrillero, que “gritó” con sus acciones y “sangró” con sus padecimientos, deja el paisaje rural para instalarse en lo irrenunciablemente urbano que el género conlleva. Y en ese paisaje de los 80’-90’, la vemos, además, en continuidad textual con una forma peculiar de muerte:

“é só sangue, terra e cocaína” / “que se abre todos los días, a pura muerte, a todo gramo”

¿Qué posibilita esa vecindad, en el hilo discursivo, con muerte tan poco gloriosa (ni mártir ni combatiente), aunque no menos colectiva? Creemos que una trama en la representación de las actuales metrópolis, en especial las del tercer mundo, marcada por la disolución de vínculos socialesⁱⁱⁱ. Así, más como consumo en la letra de Los Redondos, más como tráfico en la de Paralamas, el alcaloide es referido en la letra, no en el lugar de experiencia liberadora que el género reserva a las drogas en sentido amplio, sino como acompañante de la destrucción. Y su aparición en el punto en que la memoria extraña al rebelde de la tierra herida funciona como marca de nacimiento: 1989, auge de creencias en el fin de las luchas sociales, no visualización de los movimientos que vendrían a sacudir la región años después. Ahí, lo cronológico interviene sobre la historicidad no cronológica que lo abraza.

Veamos ahora la representación del aparato represivo en ambas letras. Los violentos oficiales tienen, en “Nuestro amo...”, fisonomías deformes e incompletas, con marcas de deshumanización que no dejan adivinar rostros: “muecas rotas, cromadas”, “formidables guerreros”, “tipos que huelen a tigre”. Pero algún contorno conservan, del mismo modo que su presencia se marca con “carreteras valladas” y jeeps. En “Bang-Bang”, en cambio, hay pura institución, sin rostro (“*a polícia civil subiu no morro*”) y puro efecto devastador: “*fogo sobre os Dois Irmãos...*”. En configuración similar se presenta a la policía en otro tema de Paralamas, “*Selvagem*” (1986): “*A polícia apresenta suas armas / Escudos transparentes, cassetetes, capacetes reluzentes e a determinação de manter tudo em seu lugar.*” Al imponerse la fuerza, la dimensión interpersonal, tan central en el funcionamiento de la sociabilidad brasileña para estudiosos como Da Matta (1990), se revierte en su opuesto: el mero instrumento represivo en extensiones metonímicas (escudos, cachiporras, cascos). Precisamente el mismo autor destaca que el reverso de esa dimensión interpersonal es el individuo sujeto a la coacción de la ley. Esas consideraciones sobre la sociabilidad brasileña fueron decisivas para nuestra contraposición con las tendencias observadas para la discursividad argentina y que referimos en 2.

En ese mismo plano comparativo, la imagen nos remite, también como reverso, a un trabajo reciente de Celada y Zoppi-Fontana (2005), que realiza comparaciones entre las discursividades argentina y brasileña a partir de rituales de formulación o no de derechos y obligaciones en condiciones de producción institucionales con simetría entre enunciadores. Las autoras encuentran, para Argentina, una tendencia predominante a enunciados apoyados en el preconstruido de un “derecho de reglamentación”, y en Brasil, en el de un derecho “casuístico” o “interpersonal”. Como toda tendencia predominante, creemos, prefigura su opuesto en condiciones de producción diferentes que lo ocasionen.

Temas, objetos y figuras, observados a partir de las redes de significación en que se articulan, tanto en la secuencia discursiva como en sus remisiones parafrásticas, muestran vaivenes de aproximación y distanciamiento entre enunciados de cada país. Tanto las semejanzas como las diferencias aquí desarrolladas son productivas por los caminos de investigación que señalan sobre los modos en que las formaciones sociales han procesado la violencia opresora en relación con desigualdades socio-políticas en un período determinado, y sobre todo, cómo la han discursivizado, haciéndola entrar en paráfrasis en que lo nuevo se entrelaza con lo que ya había. En el apartado siguiente nos volcaremos, siempre reflexionando a partir del caso que nos ocupa, hacia categorías estructurantes de la enunciación.

5 Escenografía y tendencias enunciativas

Para lo que estas letras ocasionan en relación con nuestro propósito, trabajaremos en este apartado sobre las instancias personales en la escenografía enunciativa creada y sobre la representación de lo “real” y lo “verdadero” en oposiciones lexicales y en las modalidades referenciales empleadas.

Una primera diferencia es evidente entre el tema de Paralamas y el de Los Redondos en cuanto a las instancias personales. Entendiendo “escenografía enunciativa” (Maingueneau, 2000) como la escena efectivamente representada en el texto, vemos que en “Nuestro amo juega al esclavo” hay una mayor variedad de entidades que afloran con marcas en ese nivel. El título ya instaura un “nosotros”, varias veces reafirmado en la letra (“nuestro” 2ª estrofa, “lo vamos a hacer”, 4ª). En la 1ª estrofa, una 2ª persona que podemos leer como generalizadora (“escuchás caer tus lágrimas”) integra al enunciatario en el campo del “nosotros”, de conflicto con el “estado de situación” descrito en el paisaje. Ese campo es el de los que tienen en común el “amo” opresor, y el deíctico en “*esta* tierra” instala el conflicto en un lugar actual de pertenencia, descrito con cierto hermetismo pero extremadamente definido. En “*Bang-bang*” hay personajes (la policía, Dios, las madres, a las que incluso se les da el papel locutivo de proferir plegarias), pero domina una 3ª persona narrativa; enunciadores y enunciatarios, entendidos como puntos de vista o perspectivas, se delimitan mediante otros procedimientos a los que nos referiremos después.

No creemos que una u otra de esas dos configuraciones determinen, por sí mismas, tendencias dominantes en cada espacio lingüístico-nacional. Sí, en cambio, cómo se representan esas instancias en relación con un entorno que, en ambas letras, es presentado como claramente hostil a la perspectiva de los enunciadores y a la de las entidades personales que comparten su campo. Vemos aquí algo análogo a lo que observamos en Fanjul (2005) comparando un conjunto amplio de letras de rock de los 80 y 90 de ambos países en que seres individuales o colectivos se encuentran en conflicto con un entorno de ese tipo figurativamente jerarquizado (con mayor fuerza o

poder). En las letras brasileñas, el no control del entorno, la inferioridad relativa, aparecía como un rasgo de fortaleza del héroe. Nuevamente, la letra de *Selvagem* de Paralamas, es paradigmática al respecto:

Os negros apresentam suas armas. / As costas marcadas, as mãos calejadas, / e a esperteza que só tem quem está cansado de apanhar

En las letras argentinas, la lucha del ser en cuestión parecía ser la de alcanzar algún tipo de control en la adversidad, que por lo general se representa como una reafirmación de su propio espacio imaginario, con diversas fórmulas de cierre (tanto cierre de la voz en el hilo discursivo como cierre del espacio propio en la escenografía). Un claro ejemplo es el de la composición “Los sobrevivientes”, difundida por Seru Girán en plena dictadura. Una de sus estrofas contiene una construcción adversativa en que la orientación argumentativa es hacia esa reafirmación: “Nunca tendremos raíz nunca tendremos hogar y sin embargo, ya véis, somos de acá”, perspectiva reforzada en que la canción se cierre diciendo “yo siempre te he llevado bajo mi bufanda azul por las calles como Cristo a la cruz”. Cierre endocéntrico semejante se produce en “El Fantasma de Canterville” o en “Yo, caníbal”, de Los Redondos, e incluso en historias de héroes inventados, como “Matador”. Y, como toda tendencia dominante, se expresa con más nitidez en las producciones más primarias, como esta:

No quiero más tu cultura importada/ dame realidad, dame realidad. / Yo no acepto todo aquello que me venden. / Sólo acepto los dictados de mi mente.
(“Resistencia” – Nativo)

En los dos casos que estamos examinando, el entorno opresor domina abrumadoramente la escenografía. Aún así, podemos reconocer rastros de los dos tipos de heroicidad descritos. En la letra argentina, la propia entrega (¿a la muerte? ¿a todo gramo?), “si hace falta hundir la nariz en el plato, lo vamos a hacer”, es representada como propósito (hexis) y actúa como fórmula de cierre autorreferencial. En la de Paralamas, donde, como comentamos en el punto anterior, hay puro efecto devastador, creemos que el lugar del que se hace fuerte en su padecimiento lo ocupa, como único resto posible, el “*coração que sangra e que se contamina*” bajo el desgarramiento de la tierra, imagen límite en que el heroísmo llega a ser martirio y redención.

Esa diferencia en cuanto a la representación de instancias personales es concomitante, creemos, con otra que se puede observar en el tratamiento de lo que se presenta como “real” o “verificado”, y que nos remite a varias investigaciones realizadas contraponiendo enunciados argentinos y brasileños en condiciones de producción análogas. En trabajos como el pionero de Serrani (1994), sobre enunciaciones de negativa y rechazo, o Fanjul (2002), sobre reformulaciones de expresiones de certeza / posibilidad, se revelan, de diferentes maneras, tendencias divergentes entre las discursividades. Vemos que la discursividad de los argentinos tiende a una diferenciación más rígida entre lo que se representa como posible y lo verificado, dimensiones entre las cuales la discursividad brasileña practica un juego modalizador más laxo y menos marcado, que identificamos con lo que Serrani, en el trabajo referido y en otros, denomina “transiciones”.

Como esas tendencias están sometidas, en última instancia, a condiciones de producción en las que interactúan con otros factores, nos viene inquietando últimamente su expresión en géneros discursivos que, por sus restricciones, de una u otra manera entran en contradicción con alguna de ellas. La letrística del rock se inscribe, junto con

otros movimientos culturales de la modernidad, en una tradición antirracionalista a la que llega por medio de la generación *beat* Según explica Díaz (2005: 211):

Por un lado, a partir del *rythm & blues*, del predominio del ritmo y de la elaboración tecnológica, el rock ha generado un universo de sentido que remite a lo primitivo, a una vivencia del cuerpo y el movimiento contradictoria con la racionalidad dominante. [...] Por el otro lado, las largas búsquedas de lo primitivo, de un alivio al callejón sin salida de la civilización, que arranca con los románticos y pasa por los simbolistas, las vanguardias y la Beat generation, ha creado también un universo simbólico que se centra en el cuestionamiento del racionalismo y de la civilización tecnológica y deshumanizada. Cuando los Beatniks descubren el rock y el rock descubre a los Beatniks, ambos universos se encuentran y se produce una síntesis que perdurará a través de los distintos avatares históricos del rock.

Ese rasgo, que por supuesto también lo presenta el rock argentino, se manifiesta, sin embargo, en la letrística de este país, en peculiares fricciones con la tendencia enunciativa que acabamos de referir para las modalizaciones entre posibilidad, certeza e imposibilidad. En Fanjul (2007:9), observando, en letras de ambos países, la articulación argumentativa de unidades que incluyesen “real”, “verdad” y formas derivadas, afirmábamos:

Creemos que en el particular desarrollo que tiene en el rock argentino esa relación entre, por un lado, (no) racionalidad / experiencia sensualista / inmediatez de la vivencia y, por otro, el requisito de autenticidad, la representación de “verdad”, rechazada o relativizada por otras realizaciones del rock en el mundo, tiene una presencia distintiva y se generan narrativas sobre su búsqueda. Se enuncian, así, “verdades” que no se proponen como “únicas” pero que sí tienen un carácter “absoluto” en el sentido de que funcionan en oposiciones excluyentes.

Encontramos, entonces, “verdades” con legitimidad tal que se oponen no sólo a la mentira, sino también al propio conocimiento cuando éste no busca “la verdad”, como en esta letra clásica:

Y tuve muchos maestros de que aprender, / todos conocían su ciencia y el deber. / Nadie se animó a decir una verdad. / siempre el miedo fue tonto.
(“Aprendizaje” – Sui Generis) destacado nuestro.

En cuanto a la “realidad”, incluso cuando aparece como adversa su percepción es realizada positivamente:

Y es que aquí, sabes, /el trabalenguas traba lenguas, el asesino te asesina / y es mucho para ti. / Se acabó ese juego que te hacía feliz.
(“Canción de Alicia en el País” – Charly García)

También esta tendencia es más marcada en letras más primarias que muestran cierta automatización:

Triste siempre esperaba yo esta suerte. / Y no será el pedo, pues de ayer vengo sinchando por verdad. (“Ayer deseo, hoy realidad – Almafuerte)

La observación sobre el rock brasileño no muestra esas oposiciones cerradas e incluso registra cierto juego de relativización explícita.

Creemos que en la letra de Los Redondos la tendencia que vemos como dominante en el rock argentino se manifiesta de múltiples maneras, la más evidente de las cuales es la formulación “Violencia es mentir”. La mentira parece ser, en este caso, la política del amo, cuya arma más perversa es precisamente el engaño, jugar al esclavo, hacerse pasar por un servidor de “esta tierra”. También los subordinados al amo disfrazan su condición servil. Se travisten en “titanes del orden viril”, “formidables guerreros”, son sometidos sometedores. Frente a un orden que se proclama democrático, la aserción “Violencia es mentir” puede ser vista como respuesta dialógica a una acusación de ser violento por resistir: “violencia” no es lo nuestro, “violencia” es lo de ustedes: la mentira, la farsa. Como en muchas otras letras del rock argentino, de todas las épocas, el ocultamiento es el arma del otro, del enemigo.

Bronca cuando a plena luz del día sacan a pasear su hipocresía [...] Para los que roban lo que es nuestro con el guante de disimular, / para el que maneja los piolines de la marioneta universal. [...]
No puedo ver tanta mentira organizada sin responder con voz ronca, de bronca. [...]
(“Marcha de la bronca” – Pedro y Pablo)

Cuando se siente que a uno le mienten de frente, / y piensa “¿me rindo o peleo hasta la muerte?”. / Con fuerzas, con marchas y a no detenerse / por más que repriman gendarmes con golpes, / con balas de goma, con gases, con muerte. / Ojos que no ven, corazón que no siente.
(“Cutral Co”. Las Manos de Filippi)

Por su parte, lo que hemos observado en composiciones del rock brasileño es que la violencia opresora, lejos de ser ocultada, se muestra ostentada e instaurando un principio de realidad que es *su* aliado, no el del enunciador:

Todo dia, o sol da manhã vem e lhes desafia. / Traz do sonho pro mundo quem já não o queria. / Palafitas, trapiches, farrapos; filhos da mesma agonia. / E a cidade, que tem braços abertos num cartão postal, / com os punhos fechados na vida real, lhes nega oportunidades, / mostra a face dura do mal.
(“Alagados” – Paralamas do sucesso).

Algo análogo encontramos en una observación de “Música urbana II” de Renato Russo, letra en que después de describir un panorama urbano bastante repleto de sinsabores y de violencia (mendicidad, represión policial, abandono infantil), el enunciador, que ocupa la posición exterior de observador crítico de la cotidianeidad, concluye “*Não há mentiras nem verdades aqui. Só há música urbana.*”. ¿En qué oposiciones entra ahí la “verdad”? Creemos que el funcionamiento dialógico de la negación hace presuponer una demanda de definición entre mentira y verdad, que el enunciador rechaza. Si se sigue la reiteración del sintagma “música urbana” en las diferentes escenas descritas en la letra, se puede hipotetizar que el mismo alude a la simplicidad de lo que ocurre, a un real al que se consigue llegar mejor mediante su percepción distorsionada (la “música urbana”) que por juicios de veracidad / falsedad.

En “*Bang-Bang*”, aunque no contemos con unidades lexicales específicas que muestren esa configuración, la percibimos a través de la oposición entre la contrafactualidad de la primera estrofa y la factualidad que sigue al adversativo “*mas*”. Entre ambas, “*a voz da razão sumiu*” (“la voz de la razón desapareció”). La razón no está en la realidad fáctica, sino en aquello que debería haber sido, aunque no se dio. El tema comienza proponiendo que el sol no habría nacido si hubiese previsto esa ruptura de lo racional, no habría dado realidad a ese día. Lo deseado cobra un estatus más racional que el de lo sucedido, aunque no llegue a evitarlo.

6. Conclusiones

El modo en que, como analizamos en 4, se articulan temas, objetos y figuras en una memoria discursiva, remite a formaciones sociales semejantes en sus desigualdades, con contradicciones también análogas (no idénticas, claro) en los procesos de identificación sociocultural e historias políticas con determinantes similares pero realizaciones diferentes. Eso prefigura, para el investigador, el trabajo sobre memorias discursivas parcialmente compartidas en que ocurran, como en el ejemplo analizado, procesos parafrásticos ora convergentes, ora divergentes, y el objetivo puede ser hallar constantes que determinen esas aproximaciones y distanciamientos.

Creemos que la búsqueda de esas constantes puede verse favorecida por la observación de tendencias diferenciadas para parámetros enunciativos y tipos de enunciación, como la que realizamos en 5.

Vemos que todos esos factores contribuyen a determinar, entre esos espacios lingüístico-nacionales, una proximidad irregular caracterizada, desde el punto de vista discursivo, por espacios de memoria parcialmente compartidos. Es ese fondo socio-histórico el que permite activar la paráfrasis *a través de* lenguas, transversal a la diferenciación lingüístico-nacional.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2003): “Campo intelectual y proyecto creador” (texto de 1966). Em: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, pág. 11-39.

Celada, María Teresa, y Zoppi-Fontana, Mónica (2005). “Brasil/Argentina. Movimientos de identificación y de resistencia con relación a una forma-sujeto de derecho.” En: *Actas del XIV Congreso de ALFAL (Asociación de Lingüística e Filología de América Latina)*. Monterrey, UANL. Publicada en CD-ROOM, sin números de páginas.

Conde, Oscar (2007): “Introducción. La guerra y la poesía”. En: *Poéticas del rock*. Volumen 1. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, pág. 25-72.

Da Matta, Roberto (1990): *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.

Díaz, Claudio (2005): *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Córdoba: Narvaja Editor.

Fanjul, Adrián Pablo (2002a) “Processos enunciativos no contato português brasileiro-espanhol. Experimentação sobre as modalizações de possibilidade e certeza”. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, nº 40, jul-dic 2002, IEL-UNICAMP, pág. 71-86.

_____ (2002b) *Português e espanhol. Línguas próximas sob o olhar discursivo*. Sao Carlos: Editora Claraluz.

_____ (2005) “Delimitación enunciativa de héroes en letras de música urbana de Brasil y Argentina”. En: *Actas del XIV Congreso de ALFAL (Asociación de*

Linguística e Filologia de América Latina). Monterrey, UANL. Publicada em CD-ROOM, sin números de páginas.

_____ (2007) "Enunciadores en el rock argentino. Elementos para una comparación con Brasil." En prensa en revista *Lenguas Vivas*, N° 7, Buenos Aires.

Fuchs, Catherine (1982): *La paraphrase*. Paris: Ed. Presses Universitaires de France.

Kerbrat Orecchioni, C. (1986): *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Hachette.

Maingueneau, Dominique (2000): *Análise de textos de comunicação*. São Paulo. Ed.: Cortez.

_____ (2001): *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.

Monteleone, Jorge (1992): "El infierno encantador. Violencia y poesía del rock." En: *Espacios de crítica y producción*, N° 11. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Pág. 29-33.

Murmis, Miguel, y Feldman, Silvio (2002): « Formas de sociabilidad y lazos sociales ». En: AA.VV.: *Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Biblos, pp. 13-26.

Pêcheux, Michel (1990): "Lecture et mémoire: projet de recherche". Em: *L' inquiétude du discours. Textes de Michel Pêcheux choisis et présentés par Denise Maldidier*. Paris: Éditions des Cendres, pp. 285-293.

Perrone, Charles (1990): "Changing of the Guard: Questions and Contrasts of Brazilian Rock Phenomena." Em: *Studies on Latin American Popular Culture*, N° 9. Tucson, Arizona, pág. 65-83.

Serrani, Silvana (1994): "Análise de ressonâncias discursivas em micro-cenas para estudo da identidade lingüístico-cultural". Em: *Rev. Trabalhos em Linguística Aplicada*, n° 24. Campinas: IEL-UNICAMP, pp. 79-90.

_____ (1997): *A linguagem na pesquisa sociocultural*. Campinas: Ed. da UNICAMP.

Terán, Oscar (1991): *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Ed. Puntosur.

Apéndice - Letras de las composiciones analizadas:

Ban-Bang

*Se o sol pudesse ver
tudo que iria acontecer,
Talvez não nascesse aquele dia.
Se as orações das mães
tivessem sido ouvidas,*

nada disso acontecia.

*Mas naquele dia até Deus se escondeu.
Não quis ouvir pedidos de socorro.
A voz da razão sumiu
quando a polícia civil subiu no morro.*

*Fogo sobre os Dois Irmãos.
Nem mão nem contra-mão.
É só sangue, terra e cocaína.
A ferida rasga a terra e mostra um coração
que sangra e que se contamina.
Mas naquele dia até Deus se escondeu...*

Letra y música: Herbert Vianna. En el CD / LP *Big bang*. 1989.

Nuestro amo juega al esclavo

Mucha tropa riendo en las calles
con sus muecas rotas, cromadas.
Y por las carreteras valladas, escuchás caer tus lágrimas.

Nuestro amo juega al esclavo
de esta tierra, que es una herida
que se abre todos los días, a pura muerte, a todo gramo.
-Violencia es mentir-.

Formidables guerreros en jeeps,
los titanes del orden viril.
¿Qué botines esperan ganar si nunca un perro mira el cielo?

Si hace falta hundir la nariz
en el plato, lo vamos a hacer,
por los tipos que huelen a tigre, tan soberbios y despiadados.
-Violencia es mentir-.

Letra y música: Skay Bellinson – Indio Solari. En el CD / LP *¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado*. 1989.

ⁱ Asumimos una concepción de la paráfrasis como identificación de propiedades semánticas comunes entre segmentos de discurso, realizada siempre desde la perspectiva de sujetos de diverso tipo. Encontramos base en el concepto de “juicio de identificación parafrástica” en Fuchs (1982: 125-127) y en el de “resonancia de significación” en Serrani (1997:47).

ⁱⁱ Vale aclarar que las canciones que estamos analizando son anteriores a una apropiación más reciente de esas fórmulas por los discursos ambientalistas, que las recuperan para designar las consecuencias del calentamiento global, la contaminación del suelo y otras formas de degradación del medio ambiente.

ⁱⁱⁱ En Murmis y Feldman (2002) se realiza una síntesis de diversas teorizaciones contemporáneas al respecto.