



Mitelman Mariana

Voces y voses. - 1a ed. - Córdoba : Recovecos, 2015.

176 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-1963-53-9

1. Ensayo. I. Título

CDD 807

Fecha de catalogación: 19/05/2015

## **EDICIONES RECOVECOS**

### **Colección Músicas Populares**

**Director:** Carlos Máximo Ferreyra

**Editor:** Javier Quintá

**Diseño de tapa:** Valeria Duarte

**Diseño interior:** Diego Villa

c) Mariana Mitelman

c) Ediciones Recovecos

Contacto con el autor: [vientomariana@yahoo.com.ar](mailto:vientomariana@yahoo.com.ar)

### **Contacto editorial:**

Juan B. Justo 55951 - Córdoba

[editor@edicionesrecovecos.com.ar](mailto:editor@edicionesrecovecos.com.ar)

[consultas@edicionesrecovecos.com.ar](mailto:consultas@edicionesrecovecos.com.ar)

0351-4923625

© Ediciones Recovecos

**MARIANA SILVINA MITELMAN**

# **VOSES Y VOCES**

**El voseo como signo ideológico  
en el cancionero popular argentino**



## Prólogo

*“El amor como la guerra  
lo hace el criollo con canciones”.*

**JOSÉ HERNÁNDEZ, MARTÍN FIERRO**

Hace tiempo que llama la atención la utilización del *tú* en lugar del *vos* en los primeros rockeros argentinos. Pensando estudiar esa situación, que se modificó en pocos años, es común que se diga de forma precipitada: *“el tango es voseante, el folklore tuteante, en cambio, en el rock hubo una modificación diacrónica”*. Las personas a quienes se les comentó esta observación, en general, sumaron más prejuicios que otra cosa. No obstante, una compañera de estudios boliviana, aclaró que, en Bolivia, cuando su padre, amante del folklore argentino, escuchaba zambas, ella solía quedarse perpleja con esos *vos* que no comprendía bien. *“Pero, no puede ser, si la zamba es tuteante”*, se le explicó. Entonces ella soltó una lista de zambas con voseo.

Podría decirse que el asombro consistió en descubrir que había en la gente creencias lingüísticas firmemente configuradas que no coincidían con la “realidad”, pero sí con lo que muchas otras personas, provenientes de un determinado sector social afín, creían. A partir de allí, la búsqueda se sumergió en redes de significado y contexto sociohistórico hacia la confirmación de una intuición inicial: que el tuteo había tenido un valor legitimante en formaciones discursivas pertenecientes al campo del canto popular en la década del 60.

En el camino, esta fascinación por la potencia de la palabra dicha por actores legitimados, o instituciones autorizadas, o susurrada por la corriente subterránea e incesante del habla del pueblo, se ha agrandado. Tan es así que se podría afirmar que no solo ha llegado a moldear los *habitus* de las personas, sino también configurar modos de percibir y juzgar.

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.

Así es que nos propusimos examinar la variación diacrónica respecto del uso de las formas de segunda persona singular utilizadas en el español para el tratamiento familiar (tuteo y voseo), en esas 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, de este modo, 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 nos preguntábamos si había 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”<sup>1</sup> de circulación los cuales, a su vez, se relacionan con los mecanismos específicos del mercado de producción masiva de bienes culturales.

Nos enmarcamos, teóricamente, en un concepto *semiótico* de cultura, definida como una trama de significaciones tejidas por el hombre y en las que este 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 donde esta 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).

1 Concepto de Bourdieu que permite considerar a estas opciones como “estrategias”.

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.

En relación a las etapas de trabajo, podemos destacar las siguientes:

**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 valoracio-

---

nes 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<sup>2</sup>:**

- A usuarios del lenguaje mayores de 60 años:

Se realizaron *entrevistas* a informantes mayores de 60 años, ya que se consideró que la competencia comunicativa, los saberes del hablante acerca de su propia lengua –que incluye nociones acerca de lo que es mejor o más prestigioso entre las opciones que ofrece el sistema y acerca de lo que es conveniente usar en cada situación en relación con el contexto– se configura en gran medida durante la socialización primaria, y se modifica poco a lo largo de la vida.

- A productores de letras de canciones de la década del 60 y a otros agentes de los campos en estudio.

**ETAPA 2<sup>a</sup>:** 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<sup>a</sup>:** 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.

San Esteban, Córdoba, 2011.

---

<sup>2</sup> Ver índice de entrevistas en el Anexo.



Capítulo I

# VIVIR EN VOS



## Historia de un rumor tenaz

*“(...) habla incesante de un pueblo, (...) resonador del zumbido de la conversación, (...) repertorio de habladurías que perdura hecho canto, cuento o música”.*

**Jorge Torres Roggero, *Dones del canto***

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 sociales<sup>3</sup>, 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 de las primeras y una valoración negativa y descalificante para las segundas.

Se observa, por lo tanto, la existencia de un uso diferenciado del tuteo relacionado con el prestigio y la legitimidad cultural que afecta a los textos escritos producidos en Argentina durante el siglo XX (y a textos orales en ciertos contextos de máxima solemnidad o formalidad), promocionado, fundamentalmente, 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* o marca de arte verbal en los textos poéticos.

Las letras del folklore durante la época de consolidación de su paradigma clásico –décadas del 40 y 50– venían trasladando las formas características del habla de las distintas regiones de origen, que en su mayoría eran voseantes o de paradigma híbrido (pronombre voseante/verbo tuteante). Pero, en los 60, en función de la intención legitimadora de los productores del campo y del intento de extender el público hacia sectores más amplios –en especial de clase media– se percibe en dichas letras un reflejo de la valoración de estos sectores sobre las formas tuteantes del pronombre y el verbo. Esto produce una ruptura que podemos observar dentro del paradigma discursivo folklórico durante la

3 Excepto las situaciones de snobismo y búsqueda de diferenciación que se dan durante breves períodos y en ámbitos socialmente acotados durante el s XIX y que serán expuestas oportunamente.

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.

Paralelamente, en esa misma década emerge el campo del rock nacional, con letras tuteantes dada –probablemente– la necesidad de sus productores (provenientes de sectores medios) de abrirse un lugar dentro del campo de la producción cultural legítima, aceptada por los miembros de su clase. Rápidamente, y en la medida en que este nuevo campo se expande y consolida, prevalecen otros significados constitutivos del imaginario rockero relacionados, por un lado, con los valores de la rebeldía y la autenticidad, por el 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 irá generando las condiciones para que la opción en el uso de la segunda persona se vuelque hacia el voseo. Opción que, en las creencias de los oyentes, caracterizaría a toda la formación discursiva.

En ambas formaciones –el folklore y el rock– y tal vez en muchos 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 del uso de los pronombres y verbos en 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, a la vez que no cambian los *significados* con los que se asocia al *tú* y al *vos*. Estos permanecen en red, más o menos, con los mismos signos, formando dos series: *tú*, entramado con lo escolar, la “alta” cultura, lo universal (y lo foráneo); mientras que *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 más arriba, es un resonador del **rumor** colectivo, estaría en relación con la desvalorización de la primera serie en favor de la segunda.

En 1941, Américo Castro, uno de los mayores opositores que tuvo el voseo rioplatense, decía “proféticamente”:

---

*“Un día vendrá en que el requerimiento de la vida continental y del gran papel que en ella ha de representar la República del Plata incitarán a abolir el vos arcaico y gauchesco, (...). El impulso para tal abolición no saldrá de la escuela ni del conocimiento de que se trata de un error gramatical. Antes hay que sentir en la propia vida el latido histórico del vos y de cuanto le es aledaño, junto con su significación pasada y actual. Para ello hay que mirarse inconventionalmente en el espejo de la propia historia, tanto individual como colectiva, a fin de operar sobre ella, superándola”* (Castro, 1961: 136. *Subrayados míos*).

Sí. Tal vez pudo haber sucedido con la última dictadura cívico-militar que nos miramos al espejo: en el espejo de la “barbarie” de la que éramos capaces, de la barbarie desde arriba, el estado bárbaro y su relación con los intereses de los “cultos” y “civilizados” de adentro, y de los de la gran democracia del norte. Mirarnos en ese espejo y “sentir en la propia vida” que fue la propia carne, “el latido histórico del vos y de cuanto le es aledaño” nos permitió intuir cuál era ese “gran papel” que nos estaban asignando en la opereta del capitalismo hiperdesarrollado. La euforia de la primavera democrática de principios de los 80 y su asunción desfachatada del vos quizás tenga algo que ver con esto.

Tengamos en cuenta que la Academia Argentina de Letras, en 1982, recomendó, finalmente, el uso del voseo para la norma culta argentina en toda la extensión de su uso.

Nos moveremos durante este recorrido alrededor de la idea de *legitimidad*: lengua legítima, estrategias de legitimación de un actor en su campo de producción o de una formación discursiva dentro del campo más amplio de la producción cultural.

En principio, estos conceptos y herramientas para pensar la cultura provienen de autores europeos, particularmente, de Bourdieu. Pensar acerca de la legitimidad lleva implícito considerar una particular manera de relacionarse con las leyes y las instituciones que las sostienen. Los europeos llevan inscripto en su pensamiento –en su *habitus*, más bien– su modo de vivir las leyes y la institucionalidad. Pero sabemos que la relación del argentino con la ley es compleja. Para Borges, por ejemplo, es a causa de *Nuestro pobre individualismo*<sup>4</sup>, que somos proclives a admirar a quienes la transgreden, desde Fierro y Moreira, en adelante. Y es verdad que hay toda una genealogía literaria que pasa por Arlt y se multiplica durante el siglo XX que ejemplifica esta relación del argentino con la ley. Pero también es cierto que una relación anómala con la legalidad

---

4 Título de un artículo de J. L. Borges recopilado en *Otras inquisiciones*, de 1952.

no significa directamente una incapacidad para lo colectivo. Tal vez se pueda leer, exactamente como lo opuesto. Podemos pensar que hay, básicamente, dos sistemas interactuando con sus respectivas definiciones de fronteras. Uno **institucionalizado, define por la ley** lo que es delito y lo que no lo es, y tiene la **facultad de castigarlo**; el otro, amasado dentro del cuerpo de valores de ciertas zonas de la cultura, define de otro modo –y a veces en abierta reacción contra el anterior– lo ético: lo que está bien y lo que está mal. Estos dos sistemas juegan, se enfrentan, se tensionan y se interpenetran en la literatura y en la vida social argentina.

En cuanto a la literatura, se trata de textos en los que **la violencia legal ejercida desde el sistema institucionalizado funda y justifica literariamente la entrada en delito del personaje**<sup>5</sup>. Lo legítimo no ha sido equivalente a “lo mejor” para el americano al que la ley le vino de afuera. La incapacidad del argentino de identificarse con el estado que denuncia Borges, nos va apareciendo, no ya como un defecto, que es una falta, un agujero, si miramos con las anteojeras colonizadas que nos impusieron los europeos o los americanos del norte y que, con tanto gusto, reparte la clase poderosa; sería, más bien, una manifestación de la existencia de profundos lazos de solidaridad, de un entramado social, que juzga con una ética que le es propia y que se protege.

La persistencia del voseo, su resistencia a los ataques directos del normativismo y a la tarea paciente de los agentes de la legitimidad lingüística –maestros y literatos– debe ser puesta en relación con este particular estilo de relación del argentino con la ley.

Podríamos decir que mientras “se intentó crear Europa en América”<sup>6</sup>, nuestro recorrido fue de un genocidio a otro genocidio. Desde el que mermó a indios y gauchos, a la labor 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 todo esto, la resistencia: lo popular que encuentra sus modos de volver a crear el “círculo”. Un círculo que también es un fogón en el que se disfruta de la narración de buenas historias y del canto.

En definitiva, con el voseo y su aparición en el cancionero popular argentino estaremos transitando, también, la historia de una resistencia. Claramente, en el contexto que llevó a la crisis del 2001, reaparece este significado en un tema de Teresa Parodi cuyo nombre es, justamente, *Resistiendo*<sup>7</sup>:

---

5 Tomo de Josefina Ludmer (1999) la idea del “delito” como articulador de una constelación de voces, como aquello que funciona “como una frontera cultural que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura”.

6 JAURETCHE, Arturo. *Los profetas del odio y la yapa*. Obras Completas, vol.4, Corregidor, Buenos Aires, 2007. Pag.

101

7 En *El canto que no cesa* (2000)

*Nos han robado hasta la primavera / pero no pueden con nuestra canción / parece frágil pero no se entrega / sigue cantando como vos y yo / ella resiste porque es la memoria / ella resiste como vos y yo*





## El voseo como signo ideológico

*“Por todo y a pesar de todo  
mi amor yo quiero vivir en vos”.*

M. E. Walsh, *Serenata para la tierra de uno*

*“Es una gran mentira la soberanía del pueblo en las cosas del espíritu”* (Capdevila, 1940: 101). Un joven de la posmodernidad argentina –más específicamente aún, de la posdictadura– seguramente asociaría perlititas como esta a un personaje del cómico Diego Capusotto: Micky Vainilla. *“Hay que acabar con esta patraña de que el pueblo legisla en materia tan abstracta como es la vida de un idioma. En nuestra Argentina, la chusma no ha querido otra cosa que formar una lengua: no ha podido”* (Capdevila, 1940: 101).

Estas sentencias que solo pueden ser carne de parodia en la actualidad son palabras dichas, escritas, repetidas con autoridad y desde la legitimidad en 1940, como parte de una larga batalla, de la cual el voseo, en tanto signo ideológico, fue campo, *“arena de la lucha de clases”*, dicho a lo Bajtín.<sup>8</sup>

Tenemos que considerar, con Bajtín-Voloshinov, que una relación social se da entre individuos socialmente organizados: esto quiere decir 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 que cada grupo ocupe en el sistema de producción. Por eso es que los signos deben ser pensados en su existencia real, en enunciados concretos, que son hechos de lenguaje acaecidos en condiciones sociohistóricas específicas. Un signo no se encuentra flotando en el vacío, teje su significación junto a la de otros signos, también ellos espacios de disputa. Algunos de los que acompañaron la suerte del “vos” han sido “pueblo”, “democracia”, “barbarie” y, por supuesto, “cultura”. Por ejemplo, podemos contraponer estas palabras de Discépolo a las que inician este apartado:

<sup>8</sup> En realidad, esta frase tan gráfica para pensar el espacio social, aparece en Voloshinov: 1992: 49.

*“No entiendo porqué es más propio “robar” que “afanar”. Por hábito ¡bah!... hay palabras feas y lindas. Y yo utilizo las que más me gustan por su sabor rotundo, pictórico o dulce... Me hacen gracia esos que creen que los idiomas los han hecho los sabios. Si la necesidad de un pueblo es capaz de crear un genio, ¿cómo pretenden que se detenga en la creación de una palabra que le hace falta?”.<sup>9</sup>*

Un viaje a través de las redes de significados asociados al voseo en la cultura argentina, de las cosas dichas, de las decisiones institucionales tomadas, de la forma en que fue valorado o utilizado por distintos sectores sociales, en fin, de los diversos **acentos** que se han ido forjando o destacando a lo largo del siglo XX en relación con el voseo argentino, tal vez nos permita comprender algunas opciones que los productores del campo del folklore –y desde la década del 60, también los del campo del rock nacional– han ido adoptando. 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) se mantuvo asociado a los usos diferenciados de los pronombres, en forma de creencias lingüísticas muchas veces inconscientes. Se trata de discursos y acciones que intentaremos rastrear y explicitar. Será necesario comprender qué valores y connotaciones del *tú* y del *vos* se privilegiaron en cada momento, y por qué o, más bien, para qué. Para esto transitaremos por materiales significantes heterogéneos: manuales escolares, ensayos e investigaciones acerca del voseo, entrevistas a hablantes y a productores de canciones, historias de vida y poemas.

La relación entre significado y significante (componentes del signo saussureano) no es meramente arbitraria. Es producida. Es el resultado de una lucha. En esta lucha lo que está en juego es, justamente, la articulación significado/significante. La capacidad de imponerse en esta lucha por el sentido no depende de una argumentación más acabada o mejor elaborada, sino de la dominación de clase, que implica una desigual distribución del poder y la influencia.

Debemos evitar la ya superada confusión entre referente y significado. En el trabajo con el *vos/tú*, en tanto signo ideológico, nos encontramos con el privilegio teórico de trabajar en un espacio que es de pura lucha, pura batalla por el sentido y por la acentuación de los diversos significados que van a articularse con estos significantes. Significantes sin referente (mientras permanecen en el diccionario) y que, sin embargo, también se han ido cargando

<sup>9</sup> Publicado en “La Época” 1929, Este fragmento ha sido tomado de *Enrique Santos Discépolo, su vida y sus tangos* (pag.32 y 33) de Nora H. Sessa de Kramer.

de significaciones y funciones sociales al ser parte de enunciados concretos, es decir, históricos.

En nuestro caso, además, la batalla no es solo por la significación, sino que se da también en el nivel de los significantes: si para el español de América existen dos opciones –vos y tú– que expresan un mismo concepto, a saber, “trato familiar de segunda persona”, las fluctuaciones registradas a nivel de la escritura durante el siglo XX en Argentina serían inexplicables si no nos dirigiéramos a desentrañar las significaciones y valores entrettejidos en el significado de una y otra forma, que las diferenciaba y que les otorgaba funciones dispares en el uso.

## Breve historia del voseo americano

El voseo llega a América con la lengua hablada por los primeros conquistadores en el S.XVI. En esa época en España y, particularmente en Andalucía, lugar de proveniencia de la mayoría de los primeros conquistadores, el vos había perdido su valor de pronombre de segunda persona singular para el trato de los nobles, pero aún no había adquirido el fuerte desprestigio que lo marcó durante el siglo XVII, cuando solo era utilizado para el trato con los plebeyos. Era “... *la fórmula general de tratamiento, que no establece distingos sociolingüísticos ni pragmáticos, a diferencia de los rasgos de inferioridad social o de confianza asociados al tú y de la distancia social o psicológica que impone vuestra merced*” (Di Tullio, 2006: 46). Más adelante, en la península se afirmará el uso del *tú*, mientras que el *vos* se cargará de connotaciones sociales negativas, hasta desaparecer<sup>10</sup>.

Las grandes capitales virreinales de Hispanoamérica, en contacto fluido con las modas e innovaciones de la zona centro-norte de la península, tomarán la forma prestigiosa *tú* para el tratamiento de 2º persona de confianza, 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. Por eso, es el NOA la región de Argentina adonde el paradigma voseante es más variado e inestable, ya que es la región que se hallaba más cercana a Lima, mientras que el voseo está más consolidado y es más completo en Buenos Aires.

Según Rufino José Cuervo, autor de origen americano, la pervivencia del voseo en nuestro continente se debió a que los conquistadores se dirigían fun-

<sup>10</sup> De manera que “En España, el uso del vos se irá modificando a lo largo de los siglos. Se irá pasando de un eje vertical asimétrico de [+ autoridad] o [+ poder], en que el vos se utiliza en dirección de abajo hacia arriba, a la dirección contraria: de arriba hacia abajo, es decir, para aquellos colocutores que tienen [- autoridad] o [- poder] y, asimismo, del polo de la distancia al de la cercanía. Se utilizará igualmente el voseo en un eje horizontal recíproco, es decir vos por vos” (Carricaburo, doc. electrónico: cons.6/2010).

damentalmente de esta manera a los indios y criollos, a los que consideraban inferiores, y ellos aprendieron a utilizar así los pronombres españoles. Rafael Lapesa, español, atribuye el uso americano al hecho de que durante la conquista se abandonaban distinciones sociales y normas lingüísticas. También es importante tener en cuenta que las lenguas americanas “no conocían el desplazamiento cortés, y, por lo tanto, para el aborígen no sería relevante el desplazamiento tú/vos” (Carricaburo, doc. elect.: cons.6/2010).

Como resultado de su evolución histórica, podemos decir que actualmente las fórmulas de tratamiento en América hispanoparlante se distribuyen diatópicamente de tres maneras:

- a) La de América exclusivamente tuteante: *Tú* para la 2ª persona singular de confianza y *usted* para la de respeto.
- b) La de América exclusivamente voseante: *Vos* para la forma de confianza y *usted* para la de respeto.
- c) La de América tuteante-voseante: el *vos* se utiliza en ámbitos muy íntimos, el *tú* para la confianza intermedia y el *usted* como forma de respeto.

El voseo americano varía, además, según las zonas<sup>11</sup>, con diferentes combinaciones entre el paradigma del tuteo y el voseo, en pronombres y verbos. El paradigma verbal también es mixto, lo que da por resultado formas homomorfas en algunos tiempos entre el tuteo y el voseo<sup>12</sup>. Es importante tener en cuenta esto a la hora de analizar las letras del cancionero, pues en muchos casos esta situación hace imposible distinguir si se trata de un tuteo o un voseo.

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

11 “Puede tratarse de un voseo verbal, pero con tuteo pronominal (como es habitual en el Uruguay), de voseo pronominal y tuteo verbal (como en Santiago del Estero) o de voseo pronominal y verbal. Además, los paradigmas tanto pronominal como verbal están “hibridados”, o sea, que alternamos las formas de la segunda persona singular con las de la segunda plural” (Carricaburo, doc. electrónico: cons.6/2010).

12 “Por lo general, se toma la segunda persona del plural para el presente de indicativo y de imperativo. Para el presente de subjuntivo, los hablantes de nuestro país, por ejemplo, alternan la forma del singular con la del plural (vos cantes o vos cantés). Para el futuro de indicativo, en la actualidad, se usa la forma de singular en la mayoría de las zonas voseantes, en pocas conserva el voseo (vos comerés o vos comerís). Esto se debe a que el futuro es una forma propia del habla escolarizada, puesto que las formas vulgares son perifrásticas. En nuestra literatura, la gauchesca registra algunas veces el futuro voseante (vos sabrés o vos comerés), pero estas formas son desconocidas en nuestro rioplatense actual. En los condicionales y en los imperfectos de indicativo y de subjuntivo, concuerdan las personas *tú* y *vos*. Son homomorfas por evolución al ser el voseo monoptongado. También resultan homomorfos por evolución, por la misma causa, los verbos *estar*, *dar*, *ir* y *ver*. En el caso del pretérito perfecto simple, la segunda persona del plural, proveniente de la forma latina *-stis > -stes*, conserva su *-s* final. En la Península, ésta suele pasar, por analogía, a la segunda del singular. En nuestro país, por ultracorrección, quitamos la *-s* de la forma voseante” (Carricaburo, doc. electrónico: cons.6/2010).

*“La asociación con sectores plebeyos, ligados a la dictadura rosista, y luego con la inmigración, lo condena en la Argentina a una larga proscripción en la escuela y en la literatura narrativa hasta la segunda mitad del siglo pasado, en que se afirmó como única fórmula de tratamiento de confianza; y más aún, como rasgo importante de su identidad lingüística” (Di Tullio, 2006: 53).*

Norma Carricaburo señala una serie de factores, más allá del academicista, que propician la expansión o contracción del fenómeno en América: políticos, ideológicos, económicos, sociales (de prestigio o status), de género, escriturarios y la influencia de los medios masivos de comunicación:

*“(...) el factor político: los gobiernos nacionalistas o populistas contribuyen a la expansión del vos; factores ideológicos: la exacerbación latinoamericanista, que se nota especialmente en el reflorecimiento del voseo entre los jóvenes en el cono sur a partir de la década del 60; factores económicos: por ejemplo, el boom editorial español en los años 80, unido a una literatura que venía censurada y autocensurada en la Argentina, hacen que el voseo se reduzca o desaparezca en gran parte de la literatura actual; factores sociales: de prestigio o status; factores sexuales: el voseo está bien para los hombres, por ejemplo, en Guatemala, pero suena mal en labios femeninos; factores escriturarios: el voseo está limitado a la lengua oral, pero su uso no es correcto en la lengua escrita; otro factor: los medios masivos de comunicación, que hacen que unas zonas irradian sobre otras” (Carricaburo, Doc.Elect. Cons.6/2010).*

## Tú = cultura, en la escuela

La palabra tiene una vida, ha sido dicha y respondida y lleva en sí las cargas significantes con las que se la ha investido. La palabra está **evaluada** socialmente (Bajtin/Medvedev, 1989). Los distintos sectores sociales luchan por **acentuar** uno u otro de estos sentidos. De esta manera, se convierte en **signo ideológico**.

Al hablar de la batalla por imponer el sentido, librada en la palabra y por la palabra, se sostuvo que no todos los actores se hallan, en una sociedad jerarquizada, en igualdad de condiciones para imponer su acento particular y sus propias valoraciones sobre un signo. Hay quienes lo hacen desde espacios mucho más poderosos e influyentes. A partir de la modernidad, la escuela es un espacio institucional privilegiado para imponer sentidos desde su monopolio

de la lengua legítima. Enseña lo correcto y corrige lo que se aparta de la norma. Este es un tema amplio y ya muy tratado en diferentes bibliografías y sobre el que no es necesario abundar. Lo que sería útil es poder esbozar, en pocas líneas, cuál fue el grupo social que se hizo cargo del sistema educativo argentino durante la primera mitad del siglo XX; cuáles eran sus objetivos, sus aliados y enemigos; y cuál era su proyecto de país. Digamos, para ubicarnos, que se trató de una fracción de la clase dominante tradicional, que había sido desplazada del poder por el proyecto de la generación del 80, la cual en su laicismo y liberalismo dejó afuera a todo un sector de su propia clase: el *nacionalismo católico*, el cual se apropió entonces de los espacios culturales y, en particular, se hizo cargo de la educación. A este grupo pertenecieron educadores como Ricardo Rojas y Andrés Chazarreta, nombres indispensables para volver sobre ellos cuando nos ocupemos de la emergencia del campo del folklore.

Como señalan Altamirano y Sarlo:

*"(...) no es mero índice de diversidad exclusivamente personal el que Rojas considere a los valores liberal-democráticos como inherentes a su programa de "restauración nacionalista", ni que conciba a la escuela pública como instrumento por excelencia de ese programa"* (Altamirano -Sarlo: 1983: 101, subrayado mío).

La posición de Ricardo Rojas con respecto a la lengua, tal como la plantea en 1922 en *Eurindia*, es compleja, y en ella aparece una tensión entre la autonomía regional y los esfuerzos necesarios para el mantenimiento de una lengua común.

Durante el Centenario, para este grupo dominante en la cultura oficial argentina, era fundamental la afirmación de "lo argentino" frente a las grandes masas inmigratorias que no solo traían otros aportes culturales sino, y sobre todo, otras perspectivas ideológicas (anarquismo, socialismo), masas que ocuparon, en gran medida, el lugar de la clase dominada, es decir, el vacío dejado por la destrucción cultural y física del indio y del gaucho perpetrada por la clase dominante a finales del siglo XIX. Se buscó recuperar las "raíces" de lo nacional. Su símbolo central fue el gaucho y su manera de hablar. Pero, por otro lado, se restablecieron las buenas relaciones con España y hacia allí también se orientó la búsqueda. Se revalorizó la tradición cultural española también por motivos literarios: el panhispanismo de Rubén Darío –el modernismo dominó por algunas décadas el campo cultural argentino– y el prestigio adquirido por las letras españolas de fines del siglo XIX. Esta tensión planteada a comienzos

del siglo XX dentro de la propia clase impulsora de la norma lingüística se fue resolviendo en la medida en que los argumentos normativistas fueron configurando al tuteo como “norma culta”.

En 1923 se crea el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.<sup>13</sup> Ya bajo la dirección de Amado Alonso, el Instituto fue uno de los actores centrales en el debate acerca de la lengua de los argentinos, uno de cuyos episodios lo constituyó la polémica que desataría la reforma de 1934 de los planes de estudio de lengua y literatura. Como parte de este debate se esgrimieron argumentos a favor del habla local mientras se cuestionaba una gramática basada solamente en el uso castizo.

En apoyo de las posiciones de los reformadores fue que Américo Castro escribió en 1941 su polémico libro *La peculiaridad lingüística rioplatense*, que suscitara las iras de Borges.<sup>14</sup>

Después del golpe del 4 de junio de 1943, se creó un organismo que ejercía el control en la radiodifusión. Este organismo, determinó que estaba prohibido difundir las letras de los tangos en lunfardo. La censura se hizo virulenta en el gobierno de Ramírez. Su ministro de **educación**, Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), creó entonces la Comisión “purificadora del idioma” presidida por Monseñor Francheschi que prohibió los tangos en cuyas letras se usara el lunfardo, el voseo y las alusiones al alcohol. Perón, ya presidente, levantó esta prohibición en 1949.

## Esa ignominiosa fealdad

Los argumentos esgrimidos contra el voseo pueden clasificarse en tres grupos según Di Tullio (2006: 51):

- **Lógico:** se critica la mezcla de paradigmas. Por ejemplo, en un texto del cordobés Arturo Capdevila podemos leer: “*La más estropeada conjugación que en idioma alguno se haya observado*” (1940: 67) o, más enfático aún: “*Ese mazacote del pronombre vos entreverado con los enclíticos y posesivos del tú (...) constituye de por sí un atentado contra la lógica (...). Hablar así es verdaderamente una caída en el caos*” (1940: 95/96). Tras esto, los calificativos del español Américo Castro, suenan suaves cuando, en 1941, dice que “*el voseo bonaerense resulta absurdo*” (1961: 73) y presenta “*rasgos de desorden y hasta de desquiciamiento*” (1961: 27).

13 “Desde su creación y hasta los años ‘40, no sólo todos los directores de ese instituto habían sido nombrados siguiendo las indicaciones de (...) Menéndez Pidal, sino que a partir de 1927 pasó a estar bajo la dirección de uno de sus mejores alumnos, Amado Alonso, (...) quién ejercería este cargo durante dos décadas” (JORGE MYERS, estudio preliminar, en GUTIÉRREZ: 2004).

14 “Las alarmas del doctor Américo Castro” (BORGES: 1974).

• **Social:** asociación del voseo con las clases bajas, vulgaridad. Capdevila, quien evidentemente inscribe toda la cuestión del voseo en las categorías sarmientinas de civilización/barbarie<sup>15</sup>, habla del tuteo español como “*la simple imposición del gusto de los mejores*” mientras que la perduración del vos sería “*un caso de prepotencia plebeya*” (1940: 83). Capdevila centra sus ataques en la inmigración de finales del S.XIX y principios del XX, los “*aluviones humanos*” que habrían aprendido el voseo en la calle, y luego lo habrían dejado como herencia a sus descendientes, junto con su veloz enriquecimiento: “*El voseo tuvo así los prestigios de la gente acomodada*” (1940:100). Pero Castro se remonta en el tiempo, y filia la plebez de la campiña argentina en el “*populacho español*”:

*“Las ganas de pasarse por alto los respetos sociales se satisfacían hace 90 años con plebez de pura cepa hispana, luego ha venido el cocoliche, el lunfardismo, el revesado y lo que se quiera. La actitud es la misma y su sentido hondamente se arraiga en el pasado”* (Castro: 1961: 110).

Según este autor, esta tendencia fue luego cultivada y reforzada por la inmigración, pero...

*“... cada nuevo alud de advenedizos ha podido cultivar en la Argentina su anárquica espontaneidad, no porque el advenedizo la trajera, sino porque la encontró”* (Castro: 1961: 69).

Castro responde con esta postura, en especial, a Amado Alonso (1935), otro español como él para quien Buenos Aires presentaba

*“... una condición de campamento colosal, en cuya vorágine, la pequeña minoría que mantiene la tradición de la lengua culta está desperdigada y apenas tenida en cuenta”* (tomado de Castro: 1961: 139).

Pero, cronológicamente, antes de la gran inmigración encuentran los normativistas otro momento histórico al que atribuir la causa de nuestros males lingüísticos. Se trata del gobierno de Rosas, al cual se le achaca otra invasión de la “barbarie” en la culta Buenos Aires:

---

<sup>15</sup> “... en todo lo negro del mapa se decía de vos, salvo en el Perú y Méjico, donde, por obra de una mayor cultura, se hablaba de tú por tú. ¡Y bien que era negra la extensión argentina...!” (Capdevila, 1940: 99).



*“... recién iniciada la ímproba labor cultural de los prohombres de mayo, obras y proyectos fuesen desbaratados por Rosas. (...)Más, venido que fue el Tirano, se retornó al voseo”* (Capdevila: 1940: 99).

*El auge y triunfo del rosismo (1830-1852) coincide con la restauración del vos entre quienes usaban el tú, lo cual prueba que no estaba hondamente anclado entre ellos. La lengua más baja se valorizó...”* (Castro: 1961: 66).

Ángel Rosenblat, quien se ocupa del “problema de la lengua” en la década del 60, todavía se hace eco de estas opiniones, cuando plantea que durante el rosismo

*“... el habla de Buenos Aires se ruralizaba (...). La tiranía de Rosas representa el destronamiento de la clase culta, que había ascendido en 1810”* (Rosenblat, 1960: 40).

- **Histórico:** la crítica se centra en el arcaísmo, ya que el voseo corresponde a una forma anterior a la innovación tuteante, usada contemporáneamente en España. Pero el ensañamiento con este “arcaísmo”, en particular, se debe a 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). Se refiere a la pobreza generalizada y la falta de jerarquías sociales que caracterizó, según él, al Virreinato. Esta asociación aparece también en Castro cuando denomina *“vulgaridades añejas”* (1961: 73) a los usos del voseo.

- Agreguemos a los que señala Di Tullio un cuarto argumento: el **estético**. El voseo es feo, cacofónico, chocante. Así lo encontramos en Arturo Capdevila:

*“... ese horrendo voseo”* (1940: 67), *“... una expresión mal sonante”* (1940: 87), *“... cosa tan sucia”* (1940: 89) y *“la verdadera mancha del lenguaje argentino es el voseo. La frase rioplatense está como salpicada de viruelas con esa ignominiosa fealdad”* (1940: 95).

No es relevante discutir estos argumentos, sino dar cuenta de ellos, ya que fueron el sustento de lo que circuló posteriormente en la escuela y pasaron a formar parte de los significados asociados al *voseo/tuteo* que, en algunos casos, reaparecen en las entrevistas realizadas con hablantes del “rioplatense” y con productores de canciones.

## Acción de la escuela

Una vez configurado el tuteo como norma culta, la escuela argentina de la década del 40 se suma a las posturas normativistas que plantean que lo correcto es hablar de *tú* y trabaja para su imposición.

Américo Castro se considera corresponsable –junto a Amado Alonso– del “intento del Gobierno argentino, en junio de 1934, de depurar y mejorar la situación lingüística del país” (Castro, 1961: 21) y cita un comunicado de la Dirección de Correos y Telégrafos de esa época: “El hábito del vos y del oíme, de la jerigonza local o del argot importado deberá desplazarse para permitir el predominio del modo argentino de hablar, más culto, más claro y castizo” (p.22). Los subrayados marcan sin comentarios la contradicción: modo argentino de hablar es igual a culto y a castizo (español de Castilla).

Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña (1959) indican en su *Gramática Castellana* para el segundo curso del secundario:

*“... el flujo y reflujo de formas pronominales y verbales correspondientes al vos y al tú crea gran confusión. Esta confusión y vacilación dialectal da aire rústico al habla; por eso se comprende que los gramáticos y las autoridades escolares se opongan al voseo. En Colombia y en Chile, por ejemplo, la influencia de la escuela ha logrado reducir al mínimo el voseo; en la Argentina, el Consejo Nacional de Educación ha recomendado que en las escuelas elementales no se use el vos sino el tú” (pag.82, subrayados míos).*

En 1964, el Consejo Nacional de Educación encargó a Berta Vidal de Battini una investigación acerca del español de Argentina para uso de los maestros de escuelas primarias. Vidal de Battini, quien entonces desempeñaba el cargo de Inspectora técnica seccional, recomienda:

*“Enseñar en todo el país, el uso del tú y sus formas verbales correspondientes, por lo menos, en el trato del aula, y en las formas escritas, aun en estilo epistolar (la mayoría de los países hispanoamericanos usan el tú y tratan de imponerlo en lugar del vos)” (V. de Battini, 1964: 15).  
“El maestro observará y corregirá en cada región, en cada comarca, en cada lugar, los usos que no correspondan a las normas de la lengua culta; los regionalismos pueden quedar para el habla de la intimidad,*

*pero el niño debe saber cuál es el uso correcto" (V. de Battini, 1964: 20, subrayados míos).*

De manera que los argumentos de Vidal de Battini se relacionan con un panamericanismo y con una idea de "lo correcto" que se equipara a la de "lengua general" o "lengua estándar" por oposición a los regionalismos. Estamos en el territorio de la "lengua legítima" de Bourdieu. En esta autora está presente también la admiración por la obra de Bello, y el argumento contra el supuesto "arcaísmo" del *vos*:

*"En cincuenta años la escuela corrigió la mayoría de las impropiedades y defectos denunciados por Bello. A la escuela se debe el que en el habla del pueblo chileno haya sido reemplazado, casi completamente, el arcaico vos por el tú y se haya impuesto el uso de las formas verbales correctas (tú sales, mandas tú, acuéstate, márchate)" (pag.14 subr. míos).*

Luego comenta que la escuela había demostrado una verdadera preocupación por imponer el *tú* en el pasado, pero que se había desentendido contemporáneamente –1964– de ello.

En este contexto escolar y cultural, podemos comprender que "los Padres de la patria" nos fueran presentados como tuteantes. De este modo, se podría hacer efectivo el matrimonio con la "Madre patria" recuperada en el Centenario, pero...

## ¿Los próceres, hablaban de *tú*?

Veamos algunas representaciones teatrales escolares:

*"MARIANO (Moreno). — Toma, aquí sigue. Espera, corre las cortinas, ¿quieres? Este amanecer ceniciento me impresiona un poco"<sup>16</sup>.*

.....  
*"TODOS. — ¡Viva! ¡Viva... a...! (y los niños quieren abrazar al general) ¡A mí! ¡A mí, señor! ¡Señor general: a mí!*

*GRAL. BELGRANO. — ¡A todos! ¡A todos! ¡Oh, hijos míos! (viendo a Manolito que no se atreve a acercarse). Y tú, chiquillo, ¿cómo te llamas? ¡Ven! (el niño se acerca pero no se atreve a contestar). ¿Cómo te llamas? ¡Di!"<sup>17</sup>.*

16 Tomado de la obra *El deber*, en BERDIALES, G. *Teatro histórico infantil* (7ª ed. 1958, 1ª ed. 1937) Buenos Aires, Kapelusz.

17 Tomado de la obra *La despedida*, en BERDIALES, G. Op. Cit.

Probablemente, para muchos argentinos educados en escuelas oficiales durante el siglo XX (por lo menos hasta 1982) sea habitual imaginar a los próceres hablando con acento español o, por lo menos, utilizando el tú, como sucedió con los entrevistados<sup>18</sup> interrogados al respecto:

- *“Estoy segura de que hablaban de tú, y que además, usaban el vos en el sentido... monárquico”. Entrevista 4*

- *“Yo digo que ellos hablaban más cerca del... sí, sí, estoy seguro de que hablaban de tú. Sí, que hablaban de tú”. Entrevista 1*

- *“Y las señoras... Margarita Sánchez de Thompson y qué sé yo, hablaban un idioma... (El tono y el gesto expresan valoración positiva). Porque además tenían más cercanía con el arte, con la música, con el piano. ¿No cierto? Tenían un oído más afinado”. Entrevista 1*

- *“Me imagino que el vos no existía en ese momento, aunque podía ser un lenguaje muy coloquial pero era muy parecido a lo que se hablaba en España, dada la gente de dónde venía. Llegaban con los barcos. Los que llegaban quiénes eran: españoles, en general. (...) No creo que existiera el voseo”. Entrevista 5*

Haremos un breve recorrido por algunos escritos en los que esto mismo se postuló desde la autoridad que otorga la legitimidad académica. Estos textos dialogan unos con otros y, si bien hubo debates y posturas variadas, todos sostienen esta imagen de los próceres castizos, hablando la “lengua legítima”. He aquí algunos hitos del debate:

1- Arturo Capdevila asegura que *“todo el Buenos Aires culto de 1810 decía de tú; todo Córdoba también. Más venido que fue el Tirano, se retornó al voseo”* (Capdevila, 1940: 99).

2- Américo Castro en 1941 lo cita, pero para contradecirlo en parte –siempre manejándose dentro de las coordenadas sarmientinas– ya que acota que el *tú*, si bien era hablado por la clase alta y culta de Buenos Aires, no estaba suficientemente anclado en la sociedad porteña. Rosas, a quien Capdevila atribuye la invasión del voseo rural en la ciudad, no es para Castro más que un símbolo

---

<sup>18</sup> Durante el proceso de investigación se realizaron entrevistas a personas mayores de sesenta años, usuarios del español rioplatense. Para quien le interese, puede ver en el anexo la explicación metodológica.

de la fuerza de los “*instintos rurales*”, que representa la “*sinistra y auténtica vitalidad de los de abajo, frente a la espectral de arriba*” (Castro, 1961: 65).

3- Ángel Rosenblat, en 1960, se basa en documentos escritos (cartas, proclamas, discursos e himnos) para describir “cómo escribían” los hombres de 1810. Adjuntando a este material “*observaciones sueltas de los contemporáneos*” y hurgando “*en sus papeles*” intenta una reconstrucción del habla y concluye que “*El voseo y el “che” eran generales en el habla de la ciudad y el campo, pero no creemos que hubiera penetrado en el estilo epistolar ni que se dieran en el trato de los sectores más cultos. Parece seguro que San Martín, Belgrano y Rivadavia empleaban el tú*” (Rosenblat, 1960: 13). Se ha subrayado en el texto anterior la utilización de modalizadores, que tal vez disfrazan una intención voluntarista de que las cosas fueran así, ya que no aportan pruebas. Por otro lado, él mismo apunta que San Martín estuvo en España desde los 8 años y que Belgrano estudió en Salamanca. De manera que su estilo de habla no reflejaría necesariamente el de todo su grupo social. El aporte importante de Rosenblat al debate lo hace al traer a colación las declaraciones antiespañolas de los hombres de mayo y también los intentos de la juventud del salón literario de extender la revolución a la lengua. Por eso cita a Echeverría: “*Nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política*” (Rosenblat, 1960: 26). En definitiva, Rosenblat se une a quienes postulan la existencia de un Buenos Aires “culto” tuteante, y al juicio negativo acerca del rosismo: “... *la tiranía de Rosas representa el destronamiento de la clase culta, que había ascendido en 1810*” (p. 40), pero considera que “... *este triunfo se une en cierto modo con el credo lingüístico de los emigrados*”, ya que “... *fue la generación de 1937 la que enarboló la bandera de la libertad lingüística*”.

4- Berta Vidal de Battini, quien fue prologada por Rosenblat, lo cita como uno de los argumentos de autoridad cuando recomienda el tuteo para el trato docente-alumno en el aula. Su postura plantea que “*En nuestro país, hasta 1810, el voseo no pasó seguramente del habla del pueblo. (...) A partir de 1820 nuestro país vive una crisis muy dolorosa de su política y de su cultura, y ascienden hacia la ciudad sectores rurales o suburbanos; el vos llega a ser, a fines de siglo, una modalidad del habla de los porteños (y seguramente de todo el país)*” (Vidal de Battini, 1964: 177. Subrayados míos). Nótese, al igual que en su prologuista, la presencia del modalizador, y la imagen de los sectores que “*ascienden*”: vienen de abajo.

Esta versión escolarizada del 1810 y los próceres tuteantes es, como se irá viendo, más una construcción ideológica que una certeza histórica. Seguramente se relaciona con un cierto mito del origen sobre el que debió trabajar la escuela homogeneizadora de la primera mitad del siglo y que podría enunciarse así:

todo en su origen debe ser puro, por lo tanto, los próceres que dieron origen a la Nación necesariamente debían hablar en un idioma puro, incontaminado por plebeyos, bárbaros o inmigrantes: el español de España.

## Saquen una hoja

Se puede pensar que el “manual escolar”, una herramienta de estudio generalizada en nuestro país desde mediados del S.XX, remeda de algún modo el trato que se considera que el docente debe dar a sus alumnos. Si se realiza un rastreo sobre la manera en que se imparten las consignas de trabajo en los manuales escolares a partir del año 40, se puede observar que en un comienzo el trato hacia el alumno era impersonal, utilizando el infinitivo o el imperativo como si se tratara de consignas militares:

- *“Escriban los alumnos cartas semejantes a esta”* (Kapelusz, 1940: 26).
- *“Confeccione en cartulina...”* (Kapelusz, 1940: 221).
- *“Háganse descripciones semejantes a esta”* (Kapelusz, 1942: 49).
- *“Leer las siguientes cantidades”* (Kapelusz, 1942: 353)

En la transcripción de diálogos ficcionales aparece el tuteo:

- *“¿Quieres hacerme el favor de prestarme un libro?”* (Kapelusz, 1942: 49).

El *vos*, cuando se lo presenta en la exposición teórica entre los pronombres, no figura como una opción posible para el trato de confianza, sino solamente en su función mayestática:

*“TÚ (que se usa cuando existe confianza en el trato) Ej: Tú estás resfriado. Se reemplaza por usted cuando no la hay y entonces lleva el verbo en tercera persona: Usted está resfriado. VOS reemplaza a TÚ cuando nos dirigimos a una alta autoridad. Lleva el verbo en plural. Actualmente ha caído en desuso”* (Kapelusz, 1940: 367).

Los primeros tuteos en consignas son del 45, pero se instala con exclusividad desde mediados de los 50:

---

*“Busca cinco pares de palabras parónimas y di el significado...”* (Kapelusz, 1961: 309).

La década del 60, y aun la del 70, constituyen el reinado del tú en los manuales. El voseo, que no aparece en los diálogos hasta el 85, recién emerge en las consignas en el 87, alternando con el tuteo según las editoriales:

*“Leé atentamente este texto”* (Kapelusz, 1987: 70).

Es en los diálogos ficcionales adonde asomará tímidamente el voseo antes que en las consignas. Pero esto recién ocurre a partir de 1985 (con una pequeña excepción en el 78) según el corpus relevado:

*“Mario:- ¿Yo te tengo a vos?”* (El trébol azul 7, Aique, 1993: 115).

Como curiosidad, es interesante remarcar una etapa “grupal” durante los años 90, en la que las consignas no se dirigen a un único alumno, sino a la clase o al grupo de trabajo. También pudimos ver al tratar con los manuales que la matemática es más reacia a abandonar el tuteo para formular las consignas que el resto de las áreas.

## Legitimidad

Consultada por correo electrónico, una maestra jubilada nos decía:

*“Efectivamente, en mi primer cargo de maestra en 1956, a los alumnos los trataba de TÚ, ya que sin haber visto ninguna disposición escrita, ésa era la norma impuesta y no te salía tratarlos de VOS. Incluso en los textos escritos (cartas, narraciones, composiciones, etc.) se trataba de TÚ”*.<sup>19</sup>

Este registro legitimante de la escuela hacia el tuteo está presente en los productores de canciones de la década del 60, cuando intentan explicarse sus opciones de aquel momento:

- *“(...) todo lo que uno leía de chico en el colegio, todo venía con tú”*  
(Miguel Cantilo).

- "El vos tampoco se enseñaba en la escuela a la que yo asistí, se enseñaba el tú: Yo amo, Tú amas, Él ama" (Víctor Heredia).

Para los hablantes mayores de 60 años, cuyas experiencias escolares corresponden a las décadas del 40 y 50, la escuela enseña el idioma correcto:

"... con grupos sobre todo italianos, se habló un mal castellano por un tiempo, pero hubo escuelas, hubo ambiente, y se fue superando. La gente después ya recuperó más o menos el idioma". Entrevista 3

La escuela en la modernidad tiene una función legitimadora de formas lingüísticas:

"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).

La escuela, entre las décadas del 30 y el 50, al sumarse a los argumentos normativistas, ayudó a configurar una serie de creencias y valoraciones en torno al voseo argentino, constituyendo al tuteo como la forma "correcta" y "cult".

Los poetas argentinos pertenecientes al canon instituido desde el mismo sector cultural<sup>20</sup> escribían dentro de esta norma, sumando así una connotación más, la 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*<sup>21</sup> entre quien pudo recibir educación escolar y quienes no tuvieron acceso a ella:

"La dominación política constantemente reproducida por instituciones capaces de imponer el reconocimiento universal de la lengua dominante, constituye la condición de instauración de relaciones de dominación lingüística" (Bourdieu, 1985: 20).

20 Ricardo Rojas organiza el primer canon de la literatura argentina desde su cátedra universitaria.

21 Concepto de Bourdieu (1988), quien considera la existencia de un mercado lingüístico en el cual tiene más valor lo más escaso. "... la aceptabilidad social no se reduce en este caso únicamente a la gramaticalidad. De hecho, los locutores desprovistos de la competencia legítima quedan excluidos de los universos sociales en que esta se exige o condenados al silencio" (Bourdieu, 1985:29)



Dicho en términos de un pensador argentino, Arturo Jauretche, la educación nos lleva a defender los intereses de aquellos que no somos nosotros a través de una “colonización pedagógica”. La educación colonizante, explica Jauretche, produce una tendencia a la desconexión con la realidad:

*“¿Qué decir de una historia a base de héroes de cerería –tan absurdos como los niños modelos propuestos por los libros escolares– y que nos obligó a buscar nuestros héroes con valores humanos en la literatura de ficción o en la historia de otros países?” (Jauretche, 2007: 115).*

Recordemos lo que se dijo más arriba sobre nuestros héroes, “los padres de la patria” tuteantes. Según Jauretche, cuando los intelectuales comienzan a provenir no solo de las clases que detentan tradicionalmente el poder, sino también de las capas medias de inmigrantes o criollos ascendidos desde la plebe, “la ideología liberal que ya no es patrimonio de un grupo social exclusivo se expande hacia los elementos intelectualizados de las nuevas clases (...). Así la cultura, al cambiar de asentamiento social, es instrumento de consolidación del sistema” (Jauretche, 2007:215). La escuela fue un factor fundamental en esta operación.

Ilustremos el accionar de la escuela con una anécdota narrada por Miguel Cantilo, cantautor rockero que comenzó su carrera a finales de los 60:

*“Yo me acuerdo cuando era chiquito, en el colegio, que por ejemplo –yo iba a un colegio en el que había unos pupitres, viste– y entonces cuando el chico de adelante se movía, le movía al que escribía atrás y entonces el que escribía atrás le pegaba y le decía ‘no movás’ y la maestra decía ‘no muevas’ y yo me acuerdo que me parecía: ‘pero cómo, no movás... no muevas’ toda esa cosa ya me parecía que era bastante como arbitraria, ¿no? Porque uno en el diario vivir dice ‘no movás’, pero la maestra decía que había que decir ‘no muevas’” (Miguel Cantilo).*

## **Tú = Cultura. El concepto de ejecución y la poesía argentina en el S. XX**

“Performance” o “ejecución” es un concepto central de la Etnografía del habla relacionado con producciones lingüísticas marcadas por una importancia de lo estético y de la función poética del lenguaje. Según Bauman (2002) se trata de una transformación de los usos referenciales del lenguaje. Esto también sucede en diversos casos como el chiste, la insinuación o la imitación, adonde el hablante instauro un *marco interpretativo* que le dice al auditor que lo que se

está diciendo no debe ser interpretado literalmente sino en un sentido especial. Considera a la “ejecución” como un modo de hablar que establece un marco interpretativo particular en el cual:

- Un hablante asume la *“responsabilidad frente a una audiencia respecto de una exhibición de competencia comunicativa”* (2002: 123).
- La audiencia comprende esta emisión como un acto marcado y sujeto a evaluación.
- En consecuencia, se genera una atención especial de parte de la audiencia, para quienes puede llegar a tener mayor importancia el “cómo” sobre el “qué”.
- Para “poner en clave” o enmarcar una ejecución de modo que sea interpretada como tal se utilizan formas de metacomunicación culturalmente aceptadas.

Emilio del Guercio, músico y compositor que formó parte de “Almendra”, grupo pionero de nuestro rock, dijo al tratar de explicar la utilización del tuteo en los primeros grupos rockeros:

*“Lo que pasa es que la voz de la poesía cantada habla desde un lugar emocional que no necesariamente es el lugar del lenguaje coloquial. (...) la poesía expresa, casi diría, cosas innombrables del alma humana, ¿no? Y la poesía cantada tiene la posibilidad de meterte ya en una cuerda emocional. Por ahí, el empleo del tú es como un tratamiento específicamente... de una situación poética teatral, digamos, teatralmente poética”.*

Encontramos en sus palabras una definición vivencial de “ejecución”. Y del tuteo como una forma de enmarcar, de “poner en clave” la ejecución. Continúa:

*“darle un marco especial al lenguaje, ¿viste? Como ponerlo en una cajita especial. (...) estoy hablando del lugar de la poesía”. Y también: “Es buscando un tono, una voz (...), que no es la manera en que yo hablo normalmente (...) buscando ese tono que se meta en esa cuerda emocional del alma de la gente, que bueno, en ese momento, se supone que podía sintonizar esa emocionalidad a la que uno estaba refriendo, desde el tú”.*

Bauman, en su planteo del concepto de “ejecución”, maneja un concepto de comunidad que, pensado críticamente, resulta excesivamente homogéneo. Podría pensarse, mejor, que en una sociedad existen diferentes maneras de poner en clave de ejecución un texto, o que una determinada clase monopoliza y dicta a las demás su propia manera de enmarcar el arte verbal. Esto es lo que presumiblemente sucede durante la mayor parte del siglo XX en nuestro país, adonde el tuteo –que a su vez es marca de clase educada– se vuelve condición de entrada al parnaso de la poesía.

Se han revisado poemas de más de cuarenta autores argentinos del siglo XX, que produjeron desde comienzos del siglo hasta mediados de la década del 60. La gran mayoría utiliza el paradigma tuteante completo, ya sea para un registro solemne (“Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo”, en Lugones) como para uno coloquial (“¿Te acuerdas?”, “¡Qué quieres!”), en Carriego), aun en poemas cuyo ambiente es el barrio (en *Calle con almacén rosado*, “eres la única música”; en *Al horizonte de un suburbio*, “No sé si eres la muerte”, en Borges), o el puerto (en *Música de los puertos*, “pirata que te robas los espíritus / y los llevas de un muelle...”, “rompes un ademán o apagas un cuchillo”, en González Tuñón).

Las excepciones las constituyen autores que exhiben un marcado acercamiento al tango:

- Celedonio Flores, que es voseante cuando imita el lenguaje popular, o cuando asume el discurso del tango (como en *Mano a mano*, de 1923) y tuteante cuando habla como “poeta”. Su ambiente es el arrabal (en tangos “Tú que conoces la vida”, “la ilusión de que llorás”, “¿No tenés tus cancioneros?”).

- Héctor Negro, que con el nombre de su libro del 57, *Bandoneón de papel*, se inscribe en un discurso tanguero (en *Esta tristeza rara*, “tocá tu bandoneón”, “vacía el vaso”, “metéle al bandoneón, mirá la luna”).

Las otras excepciones aparecen con las búsquedas de ruptura del vanguardista Lamborghini, quien inclusive usa el subjuntivo negado voseante (en *Payada* “Loco por vos”, “no mezclés”, “o te perdés”, “no olvidés”, “no claudiqués”) y en Osiris Rodríguez Castillo, un uruguayo musicalizado por Falú (por su difusión en nuestro país dentro del medio folklórico está incluido en este análisis), que es tuteante en general, pero voseante con el presente del “ser” y cuando imita la oralidad campera (en *Romance del Malevo*, “No te me acerqués hermano/ echá p’atrás”).

En 1941, Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, referentes de la revista SUR, centro de la legitimidad literaria de entonces, publican en Editorial Sud-

americana una *Antología de la poesía argentina*, en la que figuran poemas de 70 autores: todos los que utilizan la segunda persona son tuteantes.

Tras el análisis precedente se puede concluir sin forzar los datos en que la poesía argentina del S. XX hasta los 60 era tuteante, y que el paradigma tuteante completo constituía una de las formas de enmarcar “lo poético”, de ponerlo en clave de “ejecución”. A esto se suma la gran difusión que tuvieron los poetas españoles y, posteriormente, los latinoamericanos tuteantes. Así lo reconocen los productores entrevistados:<sup>22</sup>

- “(...) por ahí es probable que en algún punto, cuando me pusiera poético, me pasara a la otra, o sea me pasara al otro esquema que es como un... también tenía que ver con lo que uno leyó de Lorca, viste, de Neruda” (Miguel Cantilo) (subrayado mío).
- “... quizás ese tú busca esa cuerda, de la que hemos aprendido nosotros, de grandes poetas” (Emilio del Guercio).
- “Creo que la lectura de mucha poesía extranjera en mis años juveniles fue la influencia que provocó esa manera de escribir en algunos de mis textos” (Víctor Heredia).
- “La poesía de entonces utilizaba el tú y eso impregnó la época” (Víctor Heredia).

No era así el panorama en el siglo XIX. Solo con intención ilustrativa nos remitiremos al “cielito”, aquel género en el que Juan María Gutiérrez quiso fundar la poesía argentina “este género de poesía tan argentino”, que “huele a campo” y que, si bien está escrito por “la misma mano argentina que escribe la oda”, se emparenta con los “payadores y algunos bardos del desierto” y cuyo instrumento es la vihuela, hecha para el canto y la danza (Gutiérrez, 1967).

En 1818, este cielito reflejaba así el lenguaje del pueblo:

---

<sup>22</sup> Los siguientes fragmentos están extractados de entrevistas realizadas entre enero del 2010 y febrero del 2011.

## CIELITO DE BAÑADO (fragmento)

*Cielo eso sí, rei viejo;*  
**venite** al cielo chileno;  
**jugate** con San Martín;  
**verís** si te chanta el freno.

**Mandános** otra armadita,  
 como esa que se ha acabao.  
 y **verís** si le sacamos  
 como a pastorear ganao.

.....

**Sacános** plata como antes:  
**mandanos** otros virreys:  
 y **verís** si nos limpiamos  
 con ellos vos y tus leys.

*Cielito, ya no hay remedio,*  
 cielito, **tené** paciencia,  
 que la América del Sud  
 ha jurao su independencía.  
 Fernando no seas matrero;  
**largáte**, pues, con tu espada,  
 que San Martín con el poncho  
 te aguarda en cancha rayada.

*Cielito, cielo, **animate**:*  
 cielo a malaya **llegués**,  
 que te han de sacar el cuero  
 por ser la primera vez.  
**Vení**, hijo e puta, y **quemá**  
 esta gran Constitución  
 que empieza: no reconozco  
 a Fernando y su nación.

(Becco, 1985)

Se podría considerar al cielito como el pariente más remoto de la gauchesca y, luego, del folklore nacional en donde se conjugaron ambas vertientes poéticas: la tradicional, que reflejaba la oralidad del pueblo, y la de la poesía culta, que seguía la norma española.

## 1810-1960. Un recorrido diacrónico a través del voseo y su significación en la Argentina

Se puede hipotetizar que, para la época en la que Buenos Aires fue cabeza del Virreinato, situación que duró poco más de 30 años, la elite porteña comenzó un proceso de incorporación del tú, mirando hacia España y hacia las otras

capitales virreinales. Seguramente se trataba de un uso impostado y “snob” y después de 1810 fue, en general, abandonado:

- Desde lo **ideológico**, por el credo fuertemente antihispanista de los patriotas durante los primeros años de fervor revolucionario. Por ejemplo, J. M. Gutiérrez, integrante de la generación del 37 que preconizaba la autonomía lingüística de España, tenía en 1875 (al rechazar los diplomas que lo incluían en la Real Academia Española) una clara conciencia de lo que significaba la subordinación lingüística, al considerar que el escritor americano no debía subordinarse a legisladores de lenguaje porque estos terminaban por convertirse en legisladores de pensamiento (Gutiérrez: 2004).

- Desde lo **social**, por la valorización de la cultura de las masas populares que se opera durante el rosismo.

Otro factor, ligado más a lo **identitario**, se suma al fortalecimiento y consolidación del voseo hacia fines del siglo XIX: se trata del fuerte aluvión inmigratorio, pero no en el sentido en que más adelante lo plantearán los normativistas, para quienes el cocoliche deformó el idioma. Es necesario ver quiénes eran los “cultos” del siglo XIX: los ganaderos terratenientes (Rozas, Anchorena) que eran quienes tenían el prestigio que podía imponer su norma lingüística. Estos hablaban de *tú* y de *vos*, según a quién. Por otro lado, los límites ciudad/campo eran difusos. De manera que no pueden aplicarse sin crítica los patrones sociolingüísticos europeos que otorgan la fuente del prestigio a los habitantes de las ciudades por sobre la rusticidad rural. Como bien señala Carricaburo (2006), el porteño no sentía como primitiva el habla pampeana, sino como de clase alta. A comienzos del siglo XX, ante el fenómeno inmigratorio, se abroquela aún más en esto como forma de reconocerse entre pares y discriminar al recién llegado, porque “*el prestigio social estaba de parte del viejo argentino*” (Carricaburo, 2006: doc.elect.). En todo caso, tuteante era el “gallego” inmigrante.

El Centenario presenta un panorama contradictorio: por un lado, y en la misma línea planteada en el párrafo anterior, la clase dominante instaura lo que Castro denominará luego “gauchofilia”. Lingüísticamente, significará una vitalización y estilización del habla popular. Por otro lado, se retoman los lazos con España, que es reconocida como la “madre patria”. Ricardo Rojas en 1922 en su obra *Eurindia* propone una síntesis según la cual cultura y civilización nacional serían lo opuesto a barbarie gaucha, por un lado, y a barbarie cosmopolita, por el otro. Con respecto al idioma español, su postura es el “*mantenimiento de la lengua común y, dentro de ella, la autonomía regional de los pueblos que hablan esta lengua admirable por su fluidez, su riqueza y su libertad, a pesar de los esfuerzos que la gramática oficial ha hecho para anquilosarla*” (Rojas, 1951: 49). Rojas asocia la

formación del castellano erudito-literario del S. XVII a las influencias extranjeras a España durante los Austrias y los Borbones. En América, libre de esas influencias, se habría dado el verdadero desarrollo vivo de la lengua española (1951: 53). Este es el contexto de valoraciones lingüísticas en el que emerge el campo del folklore, introducido en Buenos Aires, justamente, con el padrinazgo de Ricardo Rojas.

El restablecimiento de buenas relaciones con España abre la puerta a los argumentos de los normativistas, dos de cuyos exponentes –Alonso y Castro– eran españoles que opinaban sobre el habla rioplatense. Entre Capdevila, Alonso y Castro, hacia el primer cuarto del siglo, se expresa una red de significaciones que llevan a concluir en que hay tres grandes máculas en el idioma de Buenos Aires: el voseo, la gauchesca y el lunfardo. Las tres significan barbarie y se asocian con la propensión del argentino por lo bajo. En tanto estos argumentos eran adoptados por la escuela argentina desde donde fueron adquiriendo valor legitimante y clasista, el folklore consolidaba su paradigma clásico filiado en ideas previas y se iba difundiendo entre las clases más populares.

Como vimos, la escuela argentina se ocupó de difundir las posturas normativistas, fundamentalmente, entre 1940 y 1960. Desde allí se enseñó, se difundió y se legitimó la conjugación tuteante y la poesía tuteante. Tras su paciente labor, el tuteo aparece en la conciencia lingüística de los sectores medios como marca de “distinción”<sup>23</sup>, que puede manejar quien ha transitado más años por el sistema educativo, ya que no forma parte del aprendizaje natural de la lengua materna.

La Academia Argentina de Letras, en 1982, recomendó finalmente el voseo como norma culta argentina en todos sus contextos y situaciones de uso.

## Huellas de la batalla: significados y valores en tensión en la década del 60

Pasemos a considerar ahora algunas hipótesis acerca de los significados que circulaban en los sectores medios de las grandes ciudades argentinas en la década del 60.

Pensando a la cultura como una trama de significaciones tejida por el hombre y en la que este se halla inmerso, se hablará de:

- *Significados*, para referirse a las redes que un signo teje en sus relaciones con otros signos, a los acentos que los diferentes grupos sociales les dan, o a la

23 Concepto de Bourdieu formulado en 1979, que plantea que la existencia social de un sujeto depende de su capacidad para distinguirse. Para esto necesita controlar algún recurso que le permita diferenciarse. Para que un recurso sea valioso debe, por definición, ser escaso.

observación acerca de qué grupos se apropian de las distintas connotaciones de un signo. Por ejemplo, la asociación del vos con el tango, el lunfardo, Buenos Aires y los sectores plebeyos.

- *Valoraciones*, para referirse a las calificaciones que los sujetos aplican a los signos. Suelen ser de signo positivo o negativo. Por ejemplo, el “horrible voseo” de Capdevila (1940).

- *Creencias* para referirse a ideas o teorías intuitivas que los sujetos tienen en relación con los fenómenos en estudio, acerca de su origen o de diversos factores (temporales, espaciales, históricos) con los que se relaciona. Por ejemplo, la creencia constatada en muchos informantes de que el voseo argentino es un fenómeno del siglo XX, resultado de la inmigración italiana en Buenos Aires.

Significados, valoraciones y creencias aparecen tanto en el nivel de la significación –dimensión social y pública, indagable en los discursos e interpretable a partir de ellos– como a nivel subjetivo. En este último nivel, el del sujeto, hay que considerar que tanto las creencias como las valoraciones y atribuciones de significado forman parte del *habitus* del sujeto y resultan, por lo tanto, puertas de entrada hacia el nivel de la significación social. Son vividas como subjetivas, pero aportan a la reconstrucción de una evaluación social si pensamos que esta dimensión individual ha sido modelada por el *habitus*: “Hablar de *habitus* es plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El *habitus* es una subjetividad socializada” (Bourdieu, 1995: 87).

## Entrevistas a “hablantes”<sup>24</sup>

A partir de algunas entrevistas exploratorias sobre *actitud lingüística* en relación con el tuteo y el voseo, se trazó el siguiente esquema en el que se puede observar la vigencia de los significados, valoraciones y creencias cuya configuración diacrónica se ha ido rastreando anteriormente:

---

<sup>24</sup> mayores de 60 años, por las razones ya explicitadas en el prólogo, que nos permitirían inferir algo de los significados en circulación en las décadas del 50, 60 y 70.



	VOS	TÚ
<b>Espacio</b>	Capital Federal + Pcia. Bs As. Sta. Fe (cdad) Rosario	España Uruguay Provincias: - NOA - Mendoza y San Luis - Sta Fe.
<b>Registro (medio)</b>	Oralidad	Escritura
<b>Registro (marca de distancia entre los interlocutores)</b>	Amigable - confianzudo Cercanía	Respetuosa Distante
<b>Calificación <sup>25</sup></b>	Desagradable Diferente (del español) Acostumbrado Identitario: argentino Materno	Agradable Más cercano al español No acostumbrado No propio Claro
<b>Valoración</b>	(-) Malo Mal castellano Horrible - vergonzoso Mezcla Empobrecido Produce molestia y cacofonía.	(+) Mejor Mejor castellano Más correcto Pureza Gusto. Mejor para el oído.

<sup>25</sup> Lo que en realidad se califica y se valora en los informantes no es sólo el voseo, sino todo un dialecto en el que el voseo queda incluido. Este dialecto está asociado, fundamentalmente, con la Capital Federal, en oposición a la provincianía, y en algunos casos frente a España y el resto de Hispanoamérica

<b>Signos asociados</b>	“che” Malas palabras Reo Porteño Lunfardo	Dios Palabras “correctas” Respeto Pretérito Perf. Com- puesto
<b>Nociones asociadas</b>	Comunicación sobre expresión Desinterés por la belleza Falta de respeto y de cuidado del otro Falta de escrúpulos y de vergüenza Lo real. Lo sin esfuerzo.	Colonia Postigos de los balcones coloniales. Artificialidad impuesta

Según lo expuesto en el cuadro, el voseo aparece vinculado a la Capital Federal<sup>26</sup>. Por otro lado, las calificaciones y valoraciones suelen extenderse al dialecto hablado en toda la Provincia de Buenos Aires y en las ciudades de Santa Fe y Rosario. En oposición, el tuteo remite a España y a las “provincias” que, en las entrevistas, se han especificado como NOA, Mendoza, San Luis y Santa Fe. Esta especificación varía entre los distintos entrevistados, manteniéndose siempre las provincias del NOA (a veces solo Salta, o solo Santiago del Estero) como referentes del tuteo y del buen hablar.

Con respecto a dicha asociación del tuteo con las formas de tratamiento en las provincias, se puede formular la siguiente hipótesis: se sabe que hay una diferencia en las normas comunicativas en cuanto a la oposición pragmática dentro de la segunda persona singular, entre formas de tratamiento de “confianza” y de “respeto” (vos/usted en el español de Argentina). Es una característica de las grandes ciudades –Buenos Aires, especialmente, pero también Rosario y Córdoba– optar por la forma de confianza en mayor número de situaciones. Esto resulta chocante para las normas de otras zonas. En este sentido, el estilo de las zonas interiores que indica mayor cantidad de situaciones en que se opta

<sup>26</sup> Se utiliza el término con el que las personas entrevistadas –mayores de 60 años– nombran a la actual “Ciudad Autónoma de Buenos Aires”.

por el *usted* resulta acartonado para los habitantes de las grandes urbes. Esto lleva a tomar al voseo como marca de “porteñismo” por más que el pronombre *vos* forma parte del habla de toda la Argentina. Por eso, si bien en el sistema general del español se considera tanto al *tú* como al *vos* como formas equivalentes para el tratamiento de confianza con variación dialectal, el voseo parece marcar cercanía frente a la distancia que se siente en el *tú*. El voseo se percibe como amigable, pero también confianzudo; al tuteo –que se asocia inconscientemente con el *usted* por oposición al *vos* porteño– se le asigna una connotación de respetuoso, distante y provinciano.

Los calificativos y valoraciones, que aplicaron al voseo las personas entrevistadas, lo ubican en un lugar a la vez identitario y de desvalorización. El voseo es argentino y materno, pero desagradable, cacofónico y hasta horrible y vergonzoso (“*falta de vergüenza*”, qué modismo tan escolar). Es marca de un idioma malo, mezclado y empobrecido, frente a aquel español puro, correcto y agradable al oído, pero que somos incapaces de ejercer. La escritura, un lugar en el que puede haber mayor control, es el único espacio en el que el argentino parece acceder a este uso “mejor” y “más bello” del idioma.

Coherentemente con las calificaciones analizadas, el voseo forma una serie de asociaciones con: las malas palabras, el lunfardo, lo reo, lo porteño en general y con el confianzudo e identitario “che”. Al pensar en el voseo, los hablantes –por supuesto voseantes– asocian significados relativos al desinterés por la belleza, en una priorización de la comunicación sobre la expresión, y hasta marcan sentimientos de falta de respeto y de cuidado del otro, de desvergüenza. Sin embargo, son conscientes de que el *vos* es lo real en cuanto experiencia vivida en la cotidianeidad, lo acostumbrado, lo que sale sin esfuerzo, mientras que el *tú* implica una artificiosidad y una imposición.

Veamos algunos ejemplos de similitudes entre las valoraciones vertidas en las entrevistas por los entrevistados y las que encontramos en los normativistas de la primera mitad del siglo:

- “*La frase rioplatense está como salpicada de viruelas con esa ignominiosa fealdad*” (Capdevila, 1940:95) resuena en los informantes: “*El idioma de la ciudad de Buenos Aires a mí me produce una cacofonía impresionante ¡Me molesta! ¡No sé de dónde me viene!*” I. 3; “*en la Capital Federal... se habla horrible*”. I.9
- Capdevila decía: “*Me avergüenza oír hablar de ese modo a mis compatriotas*” (1940: 96), y una informante: “*En la Capital el uso del idioma es vergonzoso, directamente. Y empobrecido. Salvo en ciertas capas de la población que tienen cultura*”. I.9

- Para Castro se trata de una “rotura de frenos y de normas” (1961: 30). En una entrevista escuchamos: “Tiene que ver con una tendencia muy pronunciada que hay hacia (...) ‘no me importa el otro’, entonces, hablo como se me canta y puteo lo que se me canta porque aprendí que eso tiene que ver con la libertad a pesar de que no lo es”. 1.9

## Creencias

En la mayoría de los entrevistados aparece una concepción del lenguaje que podríamos denominar esencialista: el idioma como algo acabado, que obtuvo una forma perfecta en un determinado lugar y momento. Lo anterior es “formación”, lo posterior, “deformación”. De allí la oposición “pureza del idioma” versus “mezcla”, y la idea de que puede haber una “distorsión” del idioma. Esto lleva a valoraciones referidas a lo más antiguo: lo primitivo. Estos pensamientos, como se verá en el capítulo siguiente, están emparentados con aquellos que forman el contexto de emergencia del folklore como formación discursiva durante el Centenario. Se relacionan con un cierto “mito del origen” de la raza y del idioma, que promueve una salida en busca de las tradiciones en su estado más puro, lejos de la capital.

Una creencia arraigada y que se relaciona con lo anterior es la de suponer que en 1810 se hablaba de *tú*, que el “origen” de nuestro idioma fue distorsionado y que, por lo tanto, los argentinos hablamos todos *mal*. Esta autodesvalorización generalizada puede marcarse como constitutiva de la identidad argentina –sobre todo en las grandes ciudades– a mediados del siglo XX. Por otro lado, también existe la creencia de que toda Hispanoamérica es tuteante, excepto Argentina (para algunos, también Uruguay), y que por eso los habitantes de los otros países hispanoamericanos están “más cerca” del idioma.

En la búsqueda de lo más valorado en cuanto al idioma que, como vimos, se relaciona con lo más antiguo e incontaminado, los informantes se remiten siempre al NOA y, especialmente, a Santiago del Estero, pero también a Salta. De estos lugares, remarcan: la existencia del tuteo, el uso de los tiempos perfectos compuestos y la aparición de términos arcaicos. Consideran que el NOA es tuteante, sin reparar en el paradigma híbrido que incluye el pronombre y el imperativo voseantes. Incluso, en algunos entrevistados porteños se detecta como creencia difusa que todas las provincias son tuteantes (postura que no resistió la repregunta en la entrevista). Lo mismo aparece en este comentario de Mario Rabey, uno de los participantes míticos del surgimiento del rock en la Argentina:

*“Sobre el tuteo/voseo, lo primero que se me ocurre, así al correr de las teclas es que es una distinción muy porteña. En otras regiones, prácticamente, no existe. Por ejemplo, ¡en gran parte de Argentina!, ¡y en Uruguay! Se lo suele utilizar, habitualmente para tomarle el pelo a los porteños...”.*

Decíamos que, al asociar la colonia con España, se cree que la lengua rioplatense de 1810 era tuteante y, en ese marco, el voseo aparece como una anomalía exclusivamente argentina, surgida durante el siglo XX. La hipótesis que más se repite al respecto atribuye la aparición del voseo al cocoliche producido a raíz del fuerte aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Algunos creen que el voseo, junto con el “che”, llegó de Italia. Como se considera que la inmigración tuvo más incidencia en la capital y menos en las provincias, se plantea a estas como “incontaminadas”, especialmente a las zonas rurales del NOA. Algunas otras creencias o intuiciones acerca del origen del voseo que aparecieron se referían a la cercanía con el Uruguay y a la influencia de los negros esclavos liberados. Esta última –que en la entrevista no resistió dos segundos después de ser enunciada y se autocorrigió– tiene la importancia de marcar la asociación inconsciente del voseo con las capas plebeyas de la población:

*“Estábamos muy cerca de Uruguay, estábamos, tal vez el lenguaje de los negros, que habían quedado fuera de... digamos, dejando, al dejar de ser esclavos, en una de esas se fueron mestizando con el criollo que estaba viviendo ya en Buenos Aires”. I.13*

Como criterios de corrección, marcadores de la **norma** correcta, aparecieron:

- El idioma hablado actualmente en España
- El español de Castilla
- El diccionario
- Las academias
- Los autores argentinos consagrados, de principios y mediados del siglo XX, pero no los posteriores a 1980.

En suma, sobre el comienzo de la década del 60 encontramos un tuteo cargado de prestigio, vinculado a la lengua legítima y, por esto mismo, marcador de “distinción” que, sin embargo, no se usa en la oralidad y cuyo uso en la

escritura está siendo paulatinamente desplazado. Tal como lo observa Carricaburo en su trabajo de 1999, a mediados del siglo XX, el voseo se “enseñorea de la narrativa” (p.151). Y esto, como marca de una personalidad literaria argentina, más allá de los intentos verosimilizantes del realismo. En cambio: “No sucede lo mismo con la voz poética que por estos años está más ocupada en el compromiso político y social que en el uso del lenguaje poético mismo” (Gelves: doc. elect.).

La poesía, como vimos, seguirá manteniendo unos años más el tuteo como indicador de puesta en clave de una “ejecución”.

Capítulo II

# LA PIEL DE AMÉRICA





## Formaciones discursivas

*Tú eres lo que tú no eres  
La copla, ¿de quién será?*

**Ritro/Mercado, Fundamento Coplero**

Partiendo del concepto de *formaciones discursivas* (Foucault, 2002), que indica que en los discursos existen regularidades que condicionan la aparición –o no aparición– de objetos, temas, conceptos y modalidades de enunciación, Costa y Mozejko (2007) enuncian y caracterizan el concepto de paradigma discursivo.

Una *formación discursiva* permite delimitar el espacio de posibles en el que se mueve un agente productor de discursos. Dentro de este marco, se puede considerar que las distintas especies del cancionero popular (rock, folklore, tango, etc.) son *formaciones discursivas*. También lo son el discurso religioso y el discurso literario con sus subespecies.

En cada *formación discursiva*, a lo largo de su desarrollo histórico y mediante una serie de luchas en el marco de procesos sociales que involucran relaciones de poder, se van conformando reglas que definen lo normal, lo aceptable y lo legítimo. A este conjunto de reglas más o menos implícitas que regulan las prácticas dentro de una formación discursiva y frente a las cuales el agente productor de discursos se posiciona estratégicamente, es a lo que Costa y Mozejko denominan *paradigma discursivo*. Sobre este tema dice Díaz:

*“El sistema de reglas de producción, entonces, puede inferirse a partir de la identificación de elementos recurrentes en los diferentes enunciados que conforman un corpus de análisis” (2009: 29).*

De manera que una de la preguntas centrales se refiere a la posibilidad de considerar a las opciones que se realizan en cuanto al trato de confianza hacia un solo interlocutor, como uno más de aquellos “elementos recurrentes”, en

tanto zona afectada por el sistema de reglas o *paradigma discursivo* en las formaciones discursivas del cancionero popular argentino.

### *Asociaciones entre distintas formaciones discursivas y la utilización de la segunda persona*

Veamos a partir de las entrevistas si podemos establecer algún tipo de relación entre algunas formaciones discursivas y las opciones que se adoptan para la segunda persona:

Formación discursiva	Cita
<p><b>Poesía / literatura</b></p> <p>Es tuteante.</p> <p>Los autores consagrados de principios y mediados de siglo XX utilizan bien el idioma.</p> <p>Más correcto: lo escrito antes de 1980</p>	<p><i>“No, creo que no. Que ninguno usaba el vos”</i> I.7 <b>Entrevista 2</b></p> <p><i>“Los autores argentinos de nivel, Marichal, Borges, Mujica Láinez, Cortazar y demás, cuando vos lees sus obras, lees un castellano (gesto indicador de superioridad)”</i>. I.3 <b>Entrevista 1</b></p> <p><i>“... no puedo decir a qué hay que parecerse. Sí creo que debemos usar más los libros, leer más todo aquello que fue escrito de treinta años para atrás a esta parte”</i>. I.13 <b>Entrevista 5</b></p> <p><i>“... en los autores se cuida un poco más el lenguaje y la forma de expresar”</i>. I.13 <b>Entrevista 5</b></p>
<p>El <b>tango</b> es voseante porque se asocia al <u>lunfardo</u> que no es castellano.</p> <p>Reo poético</p> <p>Cotidiano</p> <p>Une</p>	<p><i>“Sí, es voseante en general. Ah, porque además el tango tiene bases en el lunfardo, no en el castellano”</i>. I.9 <b>Entrevista 4</b></p> <p><i>“... la tendencia del tango es poesía. (...) Es reo. Reo poético. Un reo poético”</i>. I.3 <b>Entrevista 1</b></p> <p><i>“Yo diría que es voseante (...) porque une de otra manera (...) las letras no tienen nada que ver con tú. En general, habla de la mina, de la cantidad de cosas cotidianas, y en la cotidianeidad no hay tú. Hay vos”</i>. I.13 <b>Entrevista 5</b></p>

<p>El <b>rock</b> es voseante, asociado a los significados negativos del habla porteña. Cercanía</p>	<p><i>"Si es rock nacional se me ocurre, si sigo con mi teoría, que debe ser voseo y mala palabra y puteo (...) y desprendimiento y liberación". I.9 Entrevista 4</i>  <i>"... me parece que es voseante. No veo el tú ahí. (...) por el tipo de letras que hay... se dirigen directamente (...) no lo veo de ninguna manera tuteante". I.13 Entrevista 5</i></p>
<p>El folklore no es voseante porque en las provincias hablan mejor. Es tuteante. Está más cerca del idioma español. Corresponde al "resto del país". Se vincula por su origen con latinoamérica. También por su origen (raíz) se vincula con la colonia y por lo tanto con España. El "vos" suena a Capital, no a folklore Respeto</p>	<p><i>"... a mí se me ocurre que no debe ser tan voseante. Si sigo con mi teoría de que ellos hablan mejor". I.9</i>  <i>"... suele usar el tú, para mí el folklore". I.3 Entrevista 1</i>  <i>I.3: "La imagen que yo tengo es que es mucho más cerca del idioma español el folklor que el tango.</i>  <i>E: ¿Y que por eso usa el tú?</i>  <i>I.3: Claro". Entrevista 1</i>  <i>"El folklor es el resto del país. Y el resto del país habla, en líneas generales y mayoritariamente, mejor castellano que la Capital Federal". I.3 Entrevista 1</i>  <i>"... a mí no me sonaría que una persona le hable a otra cantando en folklor que le diga vos. No me sonaría. Me parece que se fue a... se mudó a la capital". I.3 Entrevista 1</i>  <i>"... en el folklore sí hay más tú. (...) porque viene de raíces peruanas. O chilenas. Es decir, el folklore nuestro es una mezcla muy, muy digamos rioplatense hacia la zona, hacia arriba, de cuando éramos época de la colonia y entonces hay muchas de las canciones y las letras de las canciones que no hay vos. Hay tú, hay mucho respeto, en las letras". I.13 Entrevista 5</i></p>
<p>Discurso religioso Modo de vinculación con Dios para la oración pública: vos mayestático y –después del concilio vaticano II– tú. Tú con mucho respeto. Sin familiaridad. Después del concilio: Dios como amigo, confianza, naturalidad familiaridad dada por el tú, jamás el vos. Vos reservado para la oración íntima: Tendencia en ascenso.</p>	<p><i>"marcó un gran cambio para nosotros el Concilio Vaticano. Antes de eso había, digamos un conservadurismo muy fuerte, entonces. El tú, a Dios, ni se nos ocurría. (...) El vos majestático, eso sí, pero el tú no. Y si había un tú era un tú con mucho respeto. "Tú que eres el señor, tú que..."", eso sí. Nunca la familiaridad con él. Eso vino mucho después. Después del Concilio Vaticano, donde se rompieron muchos moldes, y la liturgia misma cambió muchísimo (...), porque se quería volver a una relación con Dios mucho más humana, más natural, de más confianza. No era el señor sino era, bueno, lo que decía Jesús, el amigo.</i>  <i>E: Claro. Pero en Argentina, cuando se intenta esta relación de más confianza ¿se adopta el tú o se adopta el vos? El vos común, el vos de confianza.</i>  <i>I.8: No, el vos no se usa. (...) el tú (...) Sí, el vos... así, en lo religioso, no. Es decir, privadamente, sí, se usa el vos.</i>  <i>E: O sea, se enseña que en la oración más íntima se puede usar el vos, por ejemplo.</i>  <i>I.8: Sí, sí. O se admite o es costumbre. Que va tomando fuerza.</i>  <i>E: Pero no en la oración pública.</i>  <i>I.8: No, en la oración pública sigue conservando todo, digamos así, o el tú o el vos también mayestático, ¿no?". I.8 Entrevista 3</i></p>

En resumen, se puede decir que los hablantes manifiestan ciertas asociaciones entre las distintas formaciones discursivas y la utilización de la segunda persona, que autorizan a incluir a esta variación dentro de aquellas que pueden caracterizar a un *paradigma discursivo*. A saber:

- La **poesía** está asociada al tuteo y a la corrección.
- El **tango** se asocia con el voseo y el lunfardo.
- El **rock** se asocia también con el voseo, ya que se relaciona con el habla porteña.
- El **folklore** se asocia con el tuteo, básicamente por una creencia en que “las provincias” son tuteantes, y que el folklore tiene relación con un origen español y latinoamericano.
- El **discurso religioso** se asocia al tuteo, considerado más respetuoso y menos familiar que el voseo.

Nos hemos centrado en dos de estas formaciones discursivas: el folklore argentino y el rock nacional, ya que en ellas se observa que:

1- A lo largo de su desarrollo se produce una variación dentro de su *paradigma discursivo* en cuanto a la preferencia por una u otra forma de la segunda persona.

2- La gran mayoría de los receptores de estos géneros musicales no registra conscientemente esta variación y adscriben cada una de las formaciones a la opción que asumió en una de sus etapas.

## Crece desde el pie. El signo de la raíz

A partir de las declaraciones obtenidas, y entramado con las valoraciones acerca del voseo/tuteo, encontramos otro signo: el de la “raíz”, el cual constituye otro espacio de disputa. En este signo aparecen tensiones que se vinculan con la lucha tuteo/voseo y también van a enredarse con los argumentos que funcionan como fuentes de legitimidad dentro del campo de la canción popular:

- **Raíz:** en la serie origen-colonia-España, se vincula con el momento de emergencia del folklore, y con muchos de los discursos que aún hoy sostienen la legitimidad en esta formación discursiva.
- **Raíz:** en la serie calle-lo cotidiano-lo materno, tiene que ver con lo cercano del vínculo voseante, frente a la distancia que impone el tuteo; con lo natural, lo real, lo que surge sin esfuerzo, frente a la artificialidad del tuteo.

Dentro de las formaciones discursivas, habrá también una pelea por quién se apropia de la raíz, quién define su significado. La raíz que nutre desde el origen mítico o la que se alimenta de lo más crudo de la realidad. Esto marcará proyectos estéticos diferentes. Está claro que es un signo de valor absolutamente positivo, y que lo contagia a quien se lo apropia. Es el valor de la “autenticidad”:

*“El “vos” formó parte de ese discurso multitudinario porque creció desde el pie” (Víctor Heredia).*

*“(…) lo que era más Almendra, más surrealista, era como un estilo poético muy bello, muy auténtico también, pero que no tenía un arraigo así tan... tan... literario en la calle, ¿no?” (Miguel Cantilo).*

## El folklore como formación discursiva. Datos cuantitativos y lecturas

Se ha trabajado sobre un corpus de 112 canciones cuya letra y música están producidas de acuerdo con ciertas reglas implícitas que permiten ubicarlas dentro de la formación discursiva “folklore”. Este relevamiento ha sido volcado en la planilla “folklore por etapas”, que puede consultarse en el ANEXO.

Vale recordar que en la percepción de los hablantes y productores entrevistados encontramos la convicción de que el folklore es tuteante. De las 112 canciones del corpus trabajado, sin embargo, 37 son voseantes completas, mientras que el voseo aparece, además, en 10 de paradigma híbrido coincidente con la oralidad de alguna región argentina, y en otras 8 en las cuales el paradigma de segunda persona es: vacilante (4) o mixto (4). Son voseantes, también, dos canciones de compositores extranjeros con difusión en nuestro país. En total, el voseo se hace presente en 57 canciones, lo que significa un 51% del corpus relevado. La pregunta que queda planteada es: ¿A qué se debe la importante diferencia entre los datos objetivos<sup>27</sup> y la percepción de los hablantes de cierta edad y de cierto sector social?

La siguiente tabla expone los datos cuantitativos organizados por etapa. El primer renglón presenta la cantidad neta de canciones del corpus que corresponden a cada variable y el segundo el porcentaje sobre el total de la etapa:

<sup>27</sup> Por supuesto, sin olvidar que estos “datos” han sido contruidos por la investigación misma.

etapa	coincide con oralidad			no coincide con oralidad				extranjeros	
	voseante	híbrido	total	tuteante	mixto	vacilante	total	voseante	tuteante
EMERGENCIA	10 48%	1 5%	11 53%	8 38%	1 5%		9 43%	1 4%	
CLÁSICO	16 50%	5 16%	21 66%	8 25%	1 3%	1 3%	10 31%	1 3%	
DIGNIFICACIÓN	1 6%		1 6%	14 82%	1 6%		15 88%		1 6%
M.N.C.	1(dudoso) 5%	1 5%	2 10%	15 71%	1 5%		16 76%		3 14%
NEOCLÁSICO	1 17%		1 17%	2 33%		3 50%	5 83%	0	0
DICTADURA	3 50%		3 50%	3 50%			3 50%	0	0
RENOVACIÓN	5 56%	3 33%	8 89%	1 11%			1 11%	0	0
TOTALES	37	10	47 47+2 44%	51	4	4	59 59+4 56%	2	4

Se han sumado los “extranjeros” en el cálculo del porcentaje total. En el próximo apartado se irá analizando la situación etapa por etapa. También es importante considerar la diferencia en la utilización de la segunda persona en los poetas que se acercaron al folklore, o que fueron musicalizados por folkloristas, en los distintos períodos:

### Poetas letristas o musicalizados

etapa	voseante	tuteante	vac.o mixto	% total de canciones de productores provenientes del campo literario
EMERGENCIA	2 100%			2 10%
CLÁSICO	2 50%	1 25%	1 25%	4 12%
DIGNIFICACIÓN		11 92%	1 8%	12 71%
M.N.C.		12 92%	1 8%	13 62%
NEOCLÁSICO				0 0%
DICTADURA	2 67%	1 33%		3 50%
RENOVACIÓN				0 0%
TOTALES	6	25	3	34 30%

Puede observarse que los poetas musicalizados o los poetas productores de letras de canciones durante los dos primeros períodos, aunque poco abundantes, son voseantes; mientras que los períodos “dignificación estética” y “nuevo cancionero”, que manifiestan un cruce mucho más marcado con el discurso literario tienen, a su vez, incidencia casi total del tuteo. Tanto en el grupo de autores que se mantienen cercanos al paradigma clásico durante los 60 y 70 como en los períodos posteriores, el cruce con el discurso literario se minimiza.

## Las etapas en el desarrollo del folklore y su relación con la utilización de la segunda persona

No está de más insistir en que al hablar de folklore se lo hace en referencia a un campo de producción discursiva que, si bien se nutre de producciones culturales tradicionales, adquiere su dinámica propia y desarrolla su particular modo de circulación, de legitimación y de consagración a partir de la difusión urbana que propician la radio y la industria discográfica.

Por lo tanto, las etapas consideradas para analizar el campo del folklore parten de una fecha clave: 1921, momento en el que Andrés Chazarreta se presenta con su compañía de ballet folklórico en el teatro Politeama de Buenos Aires, apadrinado por Ricardo Rojas. Es el punto de inflexión que puede considerarse como la emergencia del campo del folklore en tanto formación discursiva cuyas reglas estarán vinculadas a la producción cultural masiva. El contexto histórico y cultural de emergencia del folklore es el Centenario.

Las características del Centenario pueden resumirse en: nacionalismo cultural activista, hispanismo y replanteo de la identidad nacional. Hay una fuerte reacción frente a la inmigración, que ha cambiado de signo respecto de la generación anterior: *“De agente del progreso se transformaría en la portadora de una nueva barbarie”* (Altamirano-Sarlo, 1983: 77). Este grupo cultural reactivo, del que forma parte Leopoldo Lugones, realiza una relectura del *Martín Fierro* de Hernández y produce una *“transfiguración mitológica del gaucho –convertido en arquetipo de la raza–”* (idem: 98) y en *“elemento activo de identificación”* (idem: 112).

Más arriba se han esbozado las tensiones de este período, entre la *“gauchofilia”*<sup>28</sup> y el restablecimiento de las buenas relaciones con España. Tensiones que, en lo lingüístico, significaron una falta de definición en las re-

<sup>28</sup> Manera despectiva utilizada por Américo Castro para aludir a la operación que puso en el centro del canon literario a la *gauchesca*.

glas que prescribían la utilización más legítima de la segunda persona singular en el cancionero folklórico. Por un lado, el mandato de registrar lo que se encuentra tal como se lo encuentra, en tanto testimonio de lo auténtico, de lo ligado al origen, proveniente de la más bien incipiente “ciencia del folklore”. Por otro, los mandatos que se empiezan a sentir desde la normativa lingüística filiada con el español de España.

El folklore, como campo de producción dentro de la industria cultural, tuvo que competir y diferenciarse, en un principio, de otra formación que ocupaba previamente el campo de la música popular de difusión masiva: el tango. Esta puede ser una más de las razones que impulsaron a algunos de los precursores a utilizar el tuteo, como pretendida marca de provincianía diferenciadora frente al tango porteño. En otros casos, el hecho de que los mismos intérpretes manejan repertorios tangueros y folklóricos produjo una contaminación entre ambas formaciones discursivas.

## Emergencia. Los pioneros 1920/1940

Los productores de esta etapa son recopiladores además de creadores.<sup>29</sup> En algunos casos, a partir de aquella concepción que adjudicaba a las provincias el haber mantenido intacta una supuesta alma nacional vinculada a un “mito del origen” de la raza, prima la intención de fidelidad al original, mientras que en otros se trata de versiones y, en esos casos, se superponen criterios de la cultura “educada”. Es el caso de Andrés Chazarreta, que era docente, y en cuyas versiones de danzas nativas encontramos una preeminencia de la utilización del paradigma tuteante. En su versión de *La arunguita* de 1927 se escucha “cuando **tú** bailas, morocha hermosa”. En *El Palito*, de 1916, “cómo **quieres** que yo apague” y “**acuérdate** que pusiste”. Pero, en *El escondido*, versión de 1911: “**Salí** lucero, **salí**”. El grupo que responde más cercanamente a las propuestas del nacionalismo suele crear dentro de los parámetros del tuteo, aunque en sus recopilaciones respeten las formas voseantes recogidas.

Dentro de este contexto, toma mucha importancia lo regional como expresión de lo auténtico. Al mismo tiempo, las regiones no entran en competencia sino que se complementan en tanto acentos diversos de una misma esencia nacional, en una lucha común a todo el campo por afianzarse y

29 “La recopilación implica una relación compleja en la que dos tipos de saberes entran en contacto: los saberes populares que forman parte de las canciones y danzas recopiladas, y los conocimientos del recopilador, que siempre están vinculados a la cultura legitimada” (Díaz, 2009: 62).



producir su público. Lingüística y temáticamente esto se ve en la letras de las canciones, que incorporan tópicos, modismos, objetos y formas del habla característicos de cada región.

Veamos dos ejemplos:

En primer lugar, *El Huajchito*, un gato con letra de Pocha Barros y música de Enrique N. Farías Gómez:

*Yo no tengo más ropas  
qu'estas bombachas  
y estas ushutas viejas  
qu'eran de tata.*

*Maimanta traje'i fiesta  
maimanta plata.  
Pa colmo mi mulita  
camina a gatas.*

*De lujo allá en la punta  
de la lomada  
un rancho que sin china  
no vale nada.*

*Chinita si me **querés**  
d'esta manera.  
Io t'hei de dar cariño  
cuanto **vos queras**.*

Esta canción compuesta por autores bonaerenses intenta, sin embargo, plasmar el ambiente y la oralidad del NOA. En ella aparecen apócopes, utilización de un voseo en presente de indicativo (“querés”) y una forma regional de voseo no diptongado en el subjuntivo (adonde en el rioplatense más extendido se diría “vos quieras” dice “vos queras”). También hay un apelativo característico, “chinita” y objetos que caracterizan un ambiente rural norteño: el rancho, las ushutas (palabra quichua). Además, se intenta remedar la fonética, con la aspiración antes de la oclusiva en “huajchito” y marcando la vocalización de la “y” en “Io”.

El segundo ejemplo que veremos será la ranchera Decí que sí, de Azuzena Maizani la cual, ya desde el estilo, se inscribe en un ambiente campero bonaerense:

*Hace mucho mucho tiempo  
que me redito  
por una de las gurisas  
de Ño Benito,  
pero ella siempre me juye  
pucha como es,  
de mi amor no se da idea  
y me dispresea  
pucha que mujer.*

*Si le rasqueteo el zaino  
no lo agradece,  
cuando a tuitos ceba mate  
ni uno me ofrece,  
si la espero en la tranquera,  
no se hace ver,  
ni un poquito 'e suerte tengo  
con esa gurisa  
ya no se que hacer!!!*

*Decí, que sí, decí,  
quereme bien, también  
vos me matás, chinita  
y boliau me tiene  
siempre tu querer.  
Decí que sí, decí  
hacé el favor, por Dios,  
no ves que estoy, penando  
mi chinita linda  
y sufro por tu amor.*

*Yo te haré una casa grande,  
junto a un potrero,  
con una linda cocina  
y un buen chiquero,  
compraré una cama grande,  
grandota así...  
también una palangana  
pa lavarte cuando  
tengas que salir.*

*En la mesa habrá seis sillas  
pa las visitas,  
en la cocina habrá harina,  
pa tortas fritas  
una tetera enlosada  
pa que **matíés**...  
y en una cola de vaca,  
colgarás el peine  
che, china, que más **querés***

El ambiente de la pampa bonaerense (mate, tortas fritas, tranquera, caballos), estilizado, con una cierta mirada picaresca; y todo tipo de modismos de la oralidad: apócopos (“pa”), enrevesamientos (“redito” por “derrito”), aparición de la forma vocativa “che”, conjugaciones de uso regional (“dispresea”), arcaísmos (“juye”), supresión de la “d” intervocálica (“boliau”).

De más está decir que en casos como los dos analizados, en los que hay una manifiesta intención de dejar constancia de un ambiente y un modo de hablar, el voseo, aun con sus variantes regionales, es el elegido.

Se indicó más arriba que, en esta etapa, el folklore todavía está en proceso de diferenciarse del tango, espacio con el que comparte frecuentemente intérpretes, autores y escenarios. Tal es el caso de la tonada *Porque te quiero*, de Cristino Tapia, grabada en 1920 por el dúo Gardel-Razzano (que aún no había definido un repertorio exclusivamente tanguero); y de la tonada *Mañana es domingo*, del dúo Magaldi-Noda. Ambas tonadas son voseantes, lo que puede explicarse por esta cercanía con el tango.

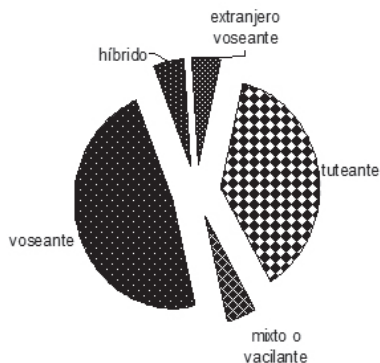
Cuantitativamente, durante el período de *emergencia del folklore*, se observa una tensión y vacilación entre el uso del tuteo y del voseo, con predominio del voseo completo o del híbrido regional (formas coincidentes con la oralidad de su región de origen).

Se han relevado un total de 21 temas. 11 (53 %) en los que la utilización del paradigma de segunda persona es coincidente con la oralidad de su región de origen, contra 9 (43 %) en los que ocurre lo contrario. A los primeros se suma un tema de autor extranjero (uruguayo), con difusión en el folklore argentino, que utiliza el paradigma voseante completo. De esta manera, en un 57 % de los temas de la primera etapa, la utilización del paradigma de segunda es coincidente con la oralidad de alguna región rioplatense.

En tres de estos, además, aparecen formas regionales rústicas y, en uno, la coincidencia del voseo con la aparición de “che”, lo que indica una intención de reflejar la oralidad regional.

Entre los temas en los que no hay coincidencia completa con la oralidad, uno es *La cautiva* que es, aparentemente, una recopilación y cuyo paradigma es mixto.

Los dos poetas musicalizados relevados para esta etapa son vo-



seantes: Romildo Riso, montevideano que vivió unos años en Rosario, cuya composición musicalizada por Yupanqui intenta remedar el habla campera (“¡Rogáale a Dios, hornerito, que no te pase lo mismo!”) y Silva Valdés, otro montevideano quien, además, escribió la letra de varios tangos.

Agreguemos que en las recopilaciones y versiones de danzas folklóricas que se grabaron durante este período se puede observar la misma oscilación: 5 tuteantes, 4 voseantes y una de paradigma híbrido. La mayor parte de estas versiones pertenecen a Andrés Chazarreta.

Otra observación se refiere a la producción yupanquiiana para estos años, en la cual aparece la misma oscilación (cuatro voseantes contra cinco tuteantes), que en el resto de los períodos se resolverá completamente en este autor a favor del tuteo. Yupanqui atraviesa todas las etapas del folklore analizadas. Si bien Atahualpa se alejó, en muchos casos, de los principales criterios que definieron el paradigma discursivo en cada etapa, es necesario centrar la atención en su trayectoria particular, por el lugar central que llegó a ocupar en el campo. No olvidemos que el escenario del festival de Cosquín lleva su nombre. En comunicación personal<sup>30</sup>, el hijo de Atahualpa Yupanqui se refirió al grupo de precursores –en el que incluyó a Chazarreta, Buenaventura Luna, Ricardo Rojas, Hilario Cuadros y Romildo Riso– en términos de “misión”. Eran los que estaban “trabajando para el futuro” y de ellos se nutrió Yupanqui en una relación de aprendizaje e incluso, con alguno de ellos, de veneración. Y, como ya se indicó, los productores de este grupo, ligado al nacionalismo del Centenario, tienden a acercarse al tuteo cuando las composiciones son propias. En cuanto a las tres canciones voseantes de Yupanqui en este período, la letra de una es de Romildo Riso; La humpa y La raqueña, hay que decir que no fueron grabadas: ambas se relacionan con alguna “historia” con una mujer que le producía dolor y prefería no recordar.<sup>31</sup> De manera que el voseo en Yupanqui estaría remitiendo a un grado de intimidad que no puede alcanzar estado público.

## Consolidación del paradigma clásico 1940/1960

*“El desarrollo del campo del folklore (...) se hizo posible en la medida en que se fue constituyendo un mercado específico, formado por una población heterogénea que coincidió en un mismo lugar, en un mismo*

30 Coya Chavero. Entrevista 14.

31 Coya Chavero. Entrevista 14.

---

*tiempo y, fundamentalmente, en un mismo espacio simbólico” (Díaz, 2009: 82).*

Las migraciones internas desde las provincias hacia las grandes ciudades, especialmente Buenos Aires, que acompañaron el proceso de industrialización de estas dos décadas, son un elemento fundamental del contexto que marcará la constitución del paradigma discursivo del folklore. Se forma un nuevo proletariado que, merced a las reformas laborales del peronismo, tiene disponibilidad económica y de tiempo, lo que lo transforma en un mercado rentable.

Desde el discurso peronista, el trabajador aparece por primera vez 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 comportó un apoyo oficial al folklore, que se legitimó y difundió desde la escuela y los medios de comunicación. Pero más importante aún fue la apropiación popular del discurso folklórico que realizaron las masas de provincianos desarraigados, quienes encontraban allí una compensación y elementos identificatorios, además de lugares concretos para el encuentro.

Así veía a este grupo un joven porteño de entonces:

*“(hablando del barrio porteño del Once) Estaba muy diferenciado, o sea, eran como ghettos. Ghettos de folklore en donde sí se bailaba, no con pista de tierra, ni nada por el estilo, pero sí eran lugares en donde Antonio Tormo arrasaba gente, qué gente iba, la gente que iba también al Parque Japonés. En Retiro (...) Era el lugar de las sirvientas, las shikses<sup>32</sup>, de las sirvientas, iban el fin de semana a encontrarse con marineros, o con obreros de la construcción”. I.1, Entrevista 6.*

Está claro que los provincianos migrantes no sufrieron solo el desarraigo, sino también el desprecio y el aislamiento. La afinidad del discurso folklórico de aquellos años con el discurso peronista les ofrecía la posibilidad de construirse como sujetos de la historia de la “Nación”, entendida como un concepto que borraba las diferencias regionales.

Los elementos centrales del paradigma clásico del folklore que, según Claudio Díaz (2009), se consolida en esta etapa, son los siguientes:

---

32 Palabra en Idish.

- El concepto de *tradición* se coloca en un lugar central. Por supuesto, se trata de una *tradición selectiva*, “vinculada genealógicamente con el ‘nacionalismo cultural’; y sus diferentes variantes y evoluciones desde la época del ‘Centenario’...” (Díaz, 2009: 118).

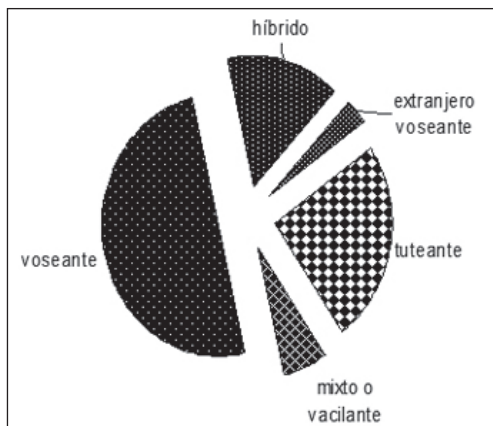
- Mayor peso de lo “nacional” por sobre lo “regional”, lo que dio lugar a procesos de hibridación entre los géneros de las diversas regiones, ya que los intérpretes se configuran como “folkloricos”, en general, aunque la mayoría especializa su repertorio en alguna región en particular.

- Vinculación a un pasado indígena idealizado, a la historia de la “Patria” y a la cultura de la “Nación”.<sup>33</sup>

- Tema del “pago perdido”, fuerte elemento de identificación y cohesión para los migrantes en las grandes ciudades.

- Se halla muy activo el “mito del origen”, apoyado en el paisano, heredero del gaucho entronizado durante el Centenario. Esto se extiende a una valoración general de la “provincianía”. Por eso, la argentinidad *auténtica* se expresa en una serie de tópicos, paisajes, costumbres y tareas rurales aureolados y presentados como libres de conflicto y sufrimiento.

En cuanto a la lengua, también los acentos regionales, esto es, los modos peculiares de la oralidad de cada zona se valorizan como forma de expresión de la nacionalidad. Se pudo observar en el apartado referente a la etapa anterior cómo esto deja su huella en las letras de las canciones y el correlato que tiene con la opción voseante o de paradigmas híbridos característicos del habla de alguna región. En esta etapa esta tendencia se torna dominante



en el campo, lo que permite decir que la utilización del voseo o de paradigmas híbridos regionales se puede leer como una más de las reglas de producción legítima que constituyen el paradigma discursivo clásico del folklore. Para esta etapa la elección de las formas coincidentes con la oralidad es aún más frecuente: de un total de 32 canciones, 21 temas (66 %) son coincidentes con la oralidad de su

33 “Patria” y “Nación” entrecomillados, para señalar su carácter de construcciones históricas y discursivas

región de origen: 16 voseantes completos y 5 de paradigma híbrido. De estos 21, dos son compuestos por poetas: Dávalos y Castilla, del grupo “La Carpa”, que incluyen, además del uso característico de la oralidad del paradigma de segunda, formas regionales rústicas. Hay otros seis temas, además de los compuestos por estos poetas, en los que sucede lo mismo. Dávalos, en este sentido, produce una vacilación en *Trago de sombra*. El otro poeta relevado es tuteante: Albérico Mansilla.

Solo el 31% de los textos relevados no coincide con la oralidad de su región de origen:

- Entre los textos tuteantes –ocho en total– se encuentran dos en los que la aparición del tuteo se puede explicar por el cruce con el discurso religioso que, como ya vimos, no admite el voseo.

- Hay dos textos en los que el paradigma es mixto: una zamba de Arsenio Aguirre, que pese a no ser del NOA parece respetar el paradigma de esa región –tal vez a causa del estilo musical elegido, característico de esta región– y en ese caso se lo podría considerar como híbrido santiagueño; y el caso de *Anocheciendo zambas* en donde se intenta el uso del *tú* pero no se tolera en el presente del verbo ser, que se vuelve voseante (fenómeno frecuente, incluso, en algunas poesías y también en letras del rock nacional):

*“los sueños que **tú** me diste”, “por ser mujer **sos** la tierra”*

Alfredo Zitarrosa, pese a ser uruguayo, en este período compone zambas con voseo completo, o sea con la oralidad “de este lado del charco”, diferente de la uruguaya que buscaría el pronombre tuteante. Por eso, se suma al total de letras que reflejan la oralidad rioplatense, dando un 69 % del total de las relevadas para esta etapa.

En cuanto a las danzas folklóricas que siguen recopilándose o versionándose en esta etapa, la opción se ha volcado al voseo (dos voseantes, una tuteante).

Sin embargo, esto no significa que el campo estuviera completamente homogeneizado. Productores con proyectos divergentes de los hegemónicos produjeron dentro de parámetros diferentes. Es el caso de Atahualpa Yupanqui: pese al marcado predominio de la opción que refleja la oralidad en el paradigma clásico del folklore, toda su producción, en este período, es tuteante.<sup>34</sup> Su hijo, en comunicación personal en la que se le preguntó por Antonio Tormo (uno de los referentes fundamentales de esta etapa) marcó

34 “... era, como dice Portorrico, el hombre que hizo el camino inverso al resto” (Díaz, 2009: 81).

la gran diferencia ideológica con Yupanqui: “*Tormo fue funcional al poder y a un proyecto cultural del peronismo*” (Entrevista 14). Y comentó una anécdota: Tormo había grabado *Los ejes de mi carreta*, de Yupanqui. Durante un recital en Uruguay, ante el pedido insistente del público de que cantara este tema, él se negó porque Yupanqui, que entonces estaba preso, era un “mal argentino”. Una persona de voz muy potente le replicó desde el público que el “mal argentino” era él. A partir de 1941, Yupanqui ingresa al campo literario argentino, con la publicación de su primer libro de poemas: *Piedra sola*, y luego, *Aires indios* en el 43. La producción Yupanquiense de este período, como se indicó, es tuteante, y será revalorizada en la década siguiente por el “Movimiento Nuevo Cancionero”.

Durante esta época comienza la producción de los poetas del grupo salteño “La Carpa”. Desde su proyecto poético, estos poetas trabajan el encuentro espacio-sujetos. Visibilizan a los marginales y explotados, que en su región son los mineros. Se apropian de su punto de vista en un intento por asumir su cosmogonía. El espacio, para este grupo, llega a ser una construcción cultural que da sentido al que lo habita, en una actitud existencial de “solo estar”, dejarse habitar por el espacio y desde allí decir. Se produce entonces 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. Coherentemente con esto, es notable en Manuel J. Castilla y Jaime Dávalos una búsqueda por plasmar la oralidad más rústica lo que conlleva la incorporación del voseo:

*“vos te hacís de rogar” (Carnavalito del Duende, Castilla y Leguizamón).*

*“cuidate Sanlorenceña”; “con ají quitucho carga el cartucho p’al carnaval” (La sanlorenceña, J. Dávalos).*

Estos mismos autores, a partir del 60, componen dentro de las reglas *dignificantes*, utilizando el tuteo.

## Dignificación estética 1961/1970

Si volvemos sobre las entrevistas a quienes eran jóvenes porteños de clase media a fines de los 50, podemos hacernos una idea sobre sus vivencias y sensaciones:



I.1: ¡No! ¿¡Bailar!?! ¿Yo, bailar folklore? Realmente, de chico y de adolescente y ya un poco mayor, yo no he visto bailar, yo no he ido a lugares más allá de teatros, que sea un espectáculo el baile (...). No, no es popular el baile, en Buenos Aires, bailar folklore, no es popular, ¡seguro!

E: Pero estos lugares que vos decías, a los que iba Jaime Torres, a los que iba la gente del Once...

I.1: Eso sí, ese gueto bailaba, esa gente bailaba. Entrevista 6.

Y un poco antes había definido a esa gente: “El folklore era música de negros, música del lumpenaje”. Y también: “El folklore se asociaba a esa imagen, del mameluco engrasado” (Entrevista 6).

Hacia el grupo social al que pertenecía el entrevistado se encaminó la intención de las compañías grabadoras, especialmente Philips, de ampliar el mercado del folklore. Está claro que para hacerlo audible en estas capas de la población se imponían ciertos cambios. Esta operación se condensó en la producción de dos discos: *Coronación del folklore* y *la Misa Criolla*.<sup>35</sup>

La intención era más ambiciosa aún: no se trató solo de ampliar el mercado hacia capas más “educadas” de la población, sino también de conseguir una cierta universalización del mensaje que habilitara su difusión en mercados del exterior. ¿Qué elementos del paradigma clásico del folklore debieron modificarse o refuncionalizarse para lograrlo?

En primer lugar, fueron reconocidos como legítimos y consagrados ciertos artistas que ya tenían una trayectoria y un capital simbólico acumulado dentro del campo del folklore. Los elegidos fueron aquellos que se *distinguían* por su contacto con la música erudita, en una búsqueda de síntesis entre lo culto y lo popular. Intérpretes que demuestran tener manejo de los códigos de la música legitimada (clásica, de conservatorio) a la vez que *investigan* las tradiciones del país –incluso en sus raíces hispanas, como es el caso de Ariel Ramírez que viaja a España con este propósito– y manifiestan una intención de cantar al país en su conjunto, una “*ambición totalizadora*” (Díaz, 2009: 176). La consagración en el exterior, como en el caso de Falú y Ramírez, también es un elemento de peso para este planteo universalizador.<sup>36</sup>

35 Tema ampliamente desarrollado en DÍAZ, 2009: Cap. IV.

36 “... a esta intención de universalizar el folklore se suma el hecho de que ya en el tango lo estaba haciendo (y con mucho éxito): Piazzolla, quien (también tras el reconocimiento en el extranjero) ‘academizó’ la música porteña llevándola incluso al Colón, lugar de legitimación cultural y sinónimo de erudición. A partir de él, y con él, el tango revoluciona para siempre el lenguaje musical”. Comentario de Eugenia Mollard, profesora de música (comunicación personal, correo electrónico, agosto de 2011).

Entre los artistas consagrados por esta operación estaba el conjunto “Los Fronterizos”, quienes construyeron su *distinción* marcando la diferencia con “Los Chalchaleros”. Para no abundar en explicaciones, leamos estas vivencias:

*“... yo te diría que sí, que ‘Los Chalchaleros’ era mucho más popular. Y ‘Los Fronterizos’ tenía que ver más con una cosa de virtuosidad de voces... de la música... la técnica. Me parece que ‘Los Chalchaleros’ eran bastante... creo que en su recorrido fueron afinándose, pero eran bastante... toscos, agreste, ¿no? Me parece... me parecía en ese momento”.*  
I.2 Entrevista 6.

*“Es un Boca-River. Un Boca-River en donde a mí... ¿vos querés que te cuente lo que realmente sentía (...) era que... ‘Los Chalchaleros’ era... ¡demasiado folklore!... ‘Los Chalchaleros’ era Salta, ¿no?, y a mí me hubiera gustado escucharlos en una peña en Salta. En cambio, ‘Los Fronterizos’ era folklore “afinado” (...). ‘Los Fronterizos’ era un conjunto de voces como podríamos hablar de ‘Las Voces Blancas’, era mucho más estilizado, o sea que, en realidad, yo no tenía incorporado el sentimiento folklórico del interior. Ni lo conocía. Esa es la verdad. ¿Qué tenía incorporado? Lo que a mí me gustaba escuchar, que era algo que tenía más que ver... no te hablo de la música clásica... tenía que ver con algo con la melodía, era más... agradable de escuchar. Las mismas canciones, ¡eh!, por ‘Los Chalchaleros’ y por ‘Los Fronterizos’... pero por ‘Los Fronterizos’... Eeh! ¡Yo estaba en el bando Fronterizos!”. I.1 Entrevista 6*

*“Era una cuestión de gustos. A mí siempre me gustaron más ‘Los Fronterizos’ de entonces. ‘Los Chalchaleros’ me parecían desafinados, pero igual también me gustaba escucharlos, pero... digamos que a mí me vibraba mejor el alma con ‘Los Fronterizos’, o después apareció ‘Opus Cuatro’... o... ‘Las voces Blancas’, esas agrupaciones en donde hacían como una mezcla de lo coral y lo folklórico, eso era lo que más me gustaba”. I.10. Entrevista 9.*

Una oposición similar se discutía entre Falú y Yupanqui. A este último se lo ubicaba demasiado cerca de “lo popular” para estos nuevos grupos receptores del folklore, pero a diferencia de “Los Chalchaleros” había acumulado en su capital simbólico algunos recursos valorados, relativos a la temática de sus obras:

*“La línea de Atahualpa Yupanqui era mucho más popular, canciones mucho más populares, que algunas eran... revolucionarias, por ejemplo, la de la vaca (...), claro, ‘las vaquitas son ajenas’, que nosotros la cantábamos con las vaquitas son de Anchorena, ¿no? Pero escuchar, escuchar música, escuchar guitarra, era para mí Falú. Nosotros éramos de Falú (...). Más técnica, más sonoridad, más..., no tanto rasgado”.*

#### I.1 Entrevista 6.

La estrategia para hacer “audible” el folklore más allá del mercado en el que se había desarrollado pasa por incorporar al paradigma discursivo elementos de la cultura legitimada. En lo musical, se pone en valor la técnica instrumental y de canto que se aprendía en los conservatorios de música clásica. En la presentación de los discos también hay una serie de operaciones en las que las grabadoras trasladan estilos discursivos de las portadas de música clásica.

En cuanto a lo específicamente textual y a lo temático de las canciones, 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 clasico*” (Díaz, 2009: 181). Se introducen, entonces, estrategias discursivas propias de la poesía culta de su época.

En el primer capítulo habíamos concluido en que:

- Las personas de sectores que han recibido un nivel importante 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 en la Argentina.

- El tuteo es una de las formas de enmarcar una ejecución, dándole a un texto su carácter poético. Y esto, fuertemente relacionado con lo anterior.

- Muchos porteños tienen como creencia vaga y general que en todas las provincias se habla de *tú*. A esto se suma que los porteños de esa época, pertenecientes a sectores medios, han construido una imagen idealizada de la provincianía –merced al tratamiento del tema dado por el folklore clásico– que no se asocia de ninguna manera al “cabecita negra” con el que, mal de su grado, conviven.

Cotejemos este punteo con algunas definiciones del hijo de Atahualpa Yupanqui, el “Coya” Chavero, coincidente, en general, con otros informantes de su generación y nivel educativo:

*“(...) creo que es porque pone una distancia. El tú pone una distancia ¿no?, me parece, distinta, o establece un vínculo distinto que el vos. O sea, el tú yo lo asocio con un nivel de vinculación elevado, donde las dos personas mantienen entre sí una vinculación en el diálogo que tiene que ver con un refinamiento, (...) en la búsqueda de, en la elaboración de ese vínculo. Y el vos medio que lo lleva más al llano, a las cosas más... tal vez más banales y... es como que el tú marca, le da un marco a la conversación, distinto, ¿no? al vos”. Entrevista 14.*

En definitiva, sobre el comienzo de la década del 60 nos encontramos con un tuteo cargado de prestigio, vinculado a la lengua legítima y, por esto mismo, marca de “distinción”. Por eso, no es sorprendente que la forma de tratamiento de segunda persona singular “de confianza” elegida casi con exclusividad por los autores que forman parte de esta operación de “dignificación” del folklore sea el tuteo. Por ejemplo:

*“bájame la lámpara”, “déjame que duerma”, “di que me he ido”. Félix Luna/ Ariel Ramírez. *Alfonsina y el mar*.*

*“vuela golondrina, vuelve del más allá”. J. Dávalos/ E. Falú. *Las golondrinas**

En los dos ejemplos elegidos se puede ver, junto al tuteo verbal, una temática ajena al folklore clásico (una le canta a una poetisa canónica y la otra aborda lo trascendente—la muerte—), hay agentes provenientes del campo académico y literario en los autores de las letras y, en particular en Jaime Dávalos, se puede observar el cambio apuntado más arriba: no utiliza un lenguaje regional típico, sino el lenguaje poético “legítimo”. Una característica más es que no es fácil adscribir estas canciones —ni por su estilo musical ni por su temática— a una región específica del país.

## **El movimiento Nuevo cancionero 1963/1976**

La expansión y el desarrollo del campo del folklore hacia los 60 permitieron que se manifestaran zonas diferenciadas. El 11 de febrero de 1963, en Mendoza, se firmó el “Manifiesto del nuevo cancionero”, documento en el que

se delineaban los propósitos de este grupo del que participaban, entre otros, Oscar Mathus, Tito Francia, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa. Lo primero que se debe destacar, entonces, es que este movimiento surge y se constituye desde el interior del país. En cuanto a los elementos que definen al movimiento podemos decir:

- La característica principal del nuevo cancionero se vincula a la palabra “contenido”:

*“Fui parte de ese movimiento que modificó sustancialmente los contenidos de las canciones argentinas desde 1967 en adelante. Levanté, junto a muchos otros, banderas que estaban acalladas puesto que no había una predisposición en los autores de entonces a mencionar al hombre y sus luchas por las reivindicaciones sociales. Lo habitual era la mención paisajística o geográfica sin incluir al habitante en su contexto verdadero”.*

Víctor Heredia.

*“Me sorprendió mucho el repertorio que ellos cantaban, era diferente a lo que conocía, tanto melódica como poéticamente. Le agregaban contenido a una música que hasta entonces era sólo descriptiva”.* C. Isella.

(tomado de [www.folkloreclub.com.ar](http://www.folkloreclub.com.ar))

En aquel contexto, que una canción tuviera “contenido” se vinculaba con que expresara los sufrimientos, anhelos y luchas de los desposeídos, marginales y explotados. No era esta la perspectiva con la que se abordaba al hombre provinciano desde el paradigma clásico, pero sí la que habían ido planteando tanto Atahualpa Yupanqui como los creadores del grupo “La Carpa”. Se trata entonces de tendencias que ya circulaban de modo no hegemónico en el campo, y que ahora son puestas en primer plano. Eran *Canciones con fundamento*<sup>37</sup>, o sea, con “raíz”, signo en el que ya sabemos que se pelea el valor de la autenticidad. Lo auténtico, ahora, es el verdadero hombre del pueblo, sus esperanzas y sufrimientos. Lo testimonial se opone a lo pintoresco: no se trata de dejar testimonio de un modo de hablar o de un ambiente típico idealizado, sino de la explotación.

- Otra exigencia del movimiento “Nuevo cancionero” estaba muy vinculada a algo que ya apareció con respecto a “Dignificación estética”: La calidad, que se encontraba entramada en el imaginario con los discursos legitimados desde el campo literario:

<sup>37</sup> Nombre de uno de los primeros trabajos de Mercedes Sosa junto a Matus, del año 1965.

*“Insisto en que, en aquellos años, había una marcada inclinación a referirse al entorno evidenciando una estética literaria. Muchos de nosotros incluso tomamos poemas ya escritos para musicalizarlos y expresar así un pensamiento que abarcara lo social, en un claro intento de diferenciarnos de los autores de textos de poca calidad intelectual e ideológica”. Víctor Heredia.*

- El movimiento se propone la renovación, en donde el concepto de “novedad” pasa a tener mayor peso valorativo que el de “tradicción”, central hasta ese momento, ya que se trataba de un grupo de jóvenes que gestionaban así la valorización de los recursos con los que contaban: “no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones” (Manifiesto del Nuevo Cancionero).<sup>38</sup>

- Rechaza el regionalismo, para construir una “música nacional de contenido popular” con la que “cantar al país todo” (Manifiesto N. C.).

- Una característica más de este movimiento fue su búsqueda de *proyección* latinoamericana, lo que implicó el contacto con autores ideológicamente afines de otros países y la inclusión de sus temas en los repertorios de los intérpretes nacionales.

El movimiento surge en Mendoza. Rápidamente, y a instancias sobre todo del Partido Comunista con el cual estaban vinculados la mayoría de sus miembros, desembarca en Buenos Aires.

*(Mi vínculo con el folklore) “... empieza con la militancia política en el partido comunista, y con la necesidad de hacer recursos para el funcionamiento del partido. Entonces hacíamos festivales, picnics y qué sé yo. Y bueno, Mercedes, Matus y Tejada, venían con esa idea y... eran afiliados. Conjuntamente con eso, y en esos años de militancia, íbamos a verlos, a Uña Ramos, a Tormo y a Torres para traerlos a los festivales”.*

I.1 Entrevista 6.

Dos anécdotas más ilustran el vínculo estrecho entre los integrantes de la “célula de recursos” de la “FEDE”<sup>39</sup> y los integrantes del M.N.C. en sus comienzos:

<sup>38</sup> El texto del Manifiesto del Nuevo Cancionero ha sido tomado de la página oficial de Mercedes Sosa: <http://www.mercedessosa.com.ar> y de allí se extraen las citas.

<sup>39</sup> Federación Juvenil Comunista.

*“a Mercedes Sosa yo la conocí en la casa de N. (...) de los viejos de N. (...) antes de que se case, en el 63 (...) en la calle Estado de Israel, y nos invita a una reunión que venía una pareja del interior a cantar. Y eran Matus y Mercedes Sosa. En el comedor de la casa de N”. I.7 Entrevista 8.*

*“Aparte me acuerdo de que cuando Mercedes se separó de Matus, V. estaba en la organización de un recital en la facultad de derecho, creo que era, y a él le tocaba ir a buscarla a Mercedes para llevarla al recital. Y Mercedes estaba hecha mierda porque justo se había divorciado de Matus y estaba hecha pelota, llorando y qué se yo... ¡Y V. haciéndole el aguante!!”. I.7 Entrevista 8.*

El nuevo cancionero conforma una zona del campo asociada a la idea de revolución, que se proyecta hacia el futuro, hacia un mejoramiento de la vida. Un Folklore sin mirar atrás:<sup>40</sup> *“... 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).

Por otro lado, estos jóvenes renovadores hacen su aparición en el que ya se había constituido en un espacio fundamental de consagración: el festival de Cosquín.

*“... a Cosquín yo vine el año que vino Mercedes Sosa, en el 65. Que eran las primeras de Cosquín (...). Nosotros estábamos en Carlos Paz y fuimos a ese recital donde Mercedes sube al escenario porque la invita... ¿Quién era? No me acuerdo cuál de los... Guarany.<sup>41</sup> A ella no la dejan subir al escenario, no la contratan porque no la conocía nadie. Entonces Guarany que era figura dice: ‘bueno, les voy a presentar una amiga que pa, pa, pá’, y le cede el escenario. Y así aparece Mercedes en Cosquín. Entró por la ventana”. I.7 Entrevista 8.*

Para algunos porteños más ligados hasta entonces al tango, el movimiento Nuevo cancionero fue el primer contacto importante con el folklore:

*“... yo creo que acá irrumpió el folklore en Buenos Aires con la llegada de Mercedes Sosa, Matus, su marido, y Tejada Gómez. De ahí en más empieza”. I.1 Entrevista 6.*

40 Nombre de una placa del Cuarteto Zupay de 1968.

41 Sic. La informante duda, y se confunde: quien invitó a Mercedes Sosa al escenario de Cosquín fue Cafrune.

La franja de público que se siente convocada por el “Nuevo cancionero” tenía mucho en común –particularmente, en cuanto a nivel educativo y experiencia cultural– con aquellos hacia los que se dirigió la operación de “dignificación estética”. De hecho, hay agentes comunes o cruces de actores entre ambos sectores (Por ejemplo, Mercedes Sosa graba frecuentemente con Ariel Ramírez). 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 autoconfiguran como quienes luchan en su nombre. Un informante lo comenta en una mirada retrospectiva y crítica de esta manera:

*“(...) esa gente, por ahí no podía entrar al cine, (...) su lugar de pertenencia, de alguna manera, y su entorno que tenía que ver con lo que ellos traían, era Once. O el Parque Japonés. Y nosotros no, nosotros estábamos en algo que era más elevado, así, [tono irónico] ¡sí, pasado mañana ya se producía la revolución! Con lo que estábamos haciendo, dentro de dos o tres días, como máximo, ya estaba la gente afuera peleando y... estábamos haciendo la revolución. Nos convencimos. Si tardaba era porque, bueno, porque había fallado alguna cosa [risas]. Algo del informe que no funcionaba bien”. I.1 Entrevista 7.*

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

Entonces, **Dignificación estética y Nuevo cancionero** son más o menos coincidentes en cuanto a las fechas, y hay algunos actores comunes entre los dos. En ambos, la predilección por un tuteo ajeno a la oralidad argentina es marcada:

- En *dignificación estética*, 14 temas del corpus son tuteantes (82 %) y uno “mixto” (6 %) contra un voseante. Se suma la difusión de autores extranjeros tuteantes, lo que da un 94 % de letras cuyo paradigma de segunda persona no coincide con la oralidad de los consumidores.



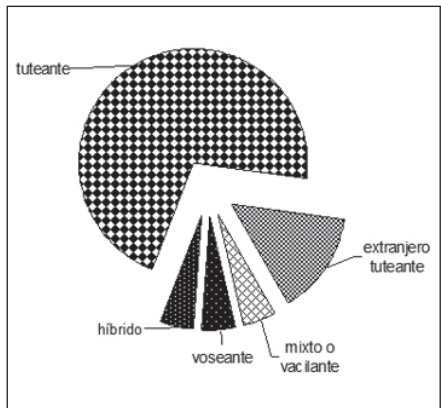
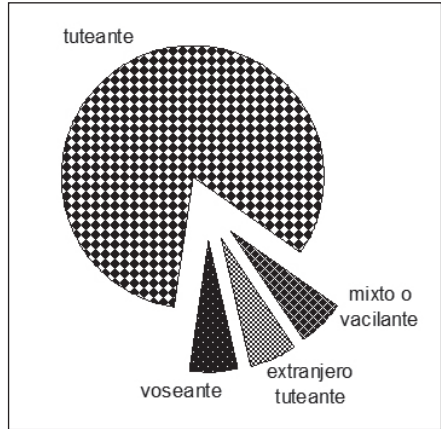
- En el *Nuevo cancionero*, 15 tuteantes y un mixto suman un 76 % contra un híbrido y un dudoso tal vez voseante. Si se suma la difusión de productores extranjeros, muy habitual en los intérpretes de esta época, se obtiene un 90 % de letras cuyo paradigma de segunda persona no coincide con la oralidad de los consumidores.

En ambos, también, predominan los poetas compositores o los poetas musicalizados (65 %). O sea que hay un fuerte cruce con el discurso literario canónico.

En las letras que se han incluido en "dignificación estética" no aparecen términos regionales rústicos, mientras que en las del "Movimiento Nuevo Cancionero" sí, en dos ocasiones (esto es importante, porque marca una diferencia ideológica en los proyectos).

Tan intensa fue la actividad que se desplegó en el campo del folklore en esta época del *Boom* de los 60, sumada a la puesta en el centro de la escena de Yupanqui –casi exclusivamente tuteante–, que dejó en los habitantes de las grandes ciudades la sensación o el convencimiento de que el folklore era tuteante. Como vimos, estos sectores medios, en muchos casos, recién en esta época comenzaron 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 algunas 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

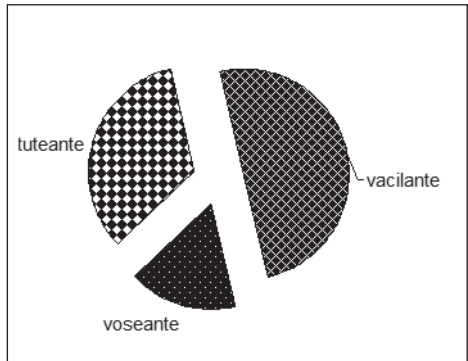


otros grupos sociales fue la que concierne a la utilización de la segunda persona, que dejó de reflejar la oralidad para asumir las reglas dominantes en otra formación discursiva: la poesía culta. Por eso, se puede decir que el tuteo en la década del 60 otorgó “legitimidad” a toda una formación discursiva.

## Neoclásico de los 60 y 70 1961/1976

La década del 60 se conoció como la del “boom del folklore” por el gran desarrollo que adquirió el campo en diversos aspectos (ventas, festivales, programas radiales y televisivos). Mientras en el campo diversificado del folklore se iban desarrollando las propuestas de *Dignificación y Nuevo cancionero*, un grupo de compositores siguió produciendo dentro de los cánones generales del paradigma clásico. Esto se dio tanto en intérpretes y compositores que provenían de etapas anteriores como en otros que surgieron en los 60, pero que desarrollaron su producción ateniéndose a la estética dominante. Esta corriente continuó acentuando los tópicos del paradigma clásico, a veces con un exacerbado nacionalismo. Incluyó algunas canciones de tintes chauvinistas y xenófobos. También temas sensibleros, serenatas aboleradas y canciones infantiles—como en el caso de Hernán Figueroa Reyes—. Los grupos más cercanos a la alta burguesía, al catolicismo conservador y a los terratenientes apoyaban las manifestaciones provenientes de estos sectores del campo y, evidentemente, se sentían atacados por los contenidos revolucionarios del *Nuevo cancionero*.

Entre los relevados para este grupo, solo uno mantuvo el voseo característico de las décadas anteriores: Oscar Valles. En los otros aparecen vacilaciones o, directamente, la aplicación del tuteo (en total: 83 % componen fuera de la oralidad regional). Si no fuera porque se trabajó sobre una muestra exigua, se podría decir que la característica principal es la vacilación, ya que esta aparece en el 50 % de los temas, en un período en el cual, justamente, la vacilación desaparece de la producción en las otras zonas



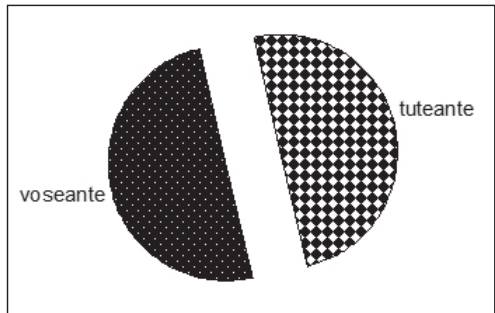
del campo, mucho más relacionadas con el discurso literario y, por lo tanto, más ligadas a la “cultura educada” y legitimada. Según lo expuesto se puede inferir un efecto sobre el paradigma discursivo del éxito de los movimientos de “dignificación” y de la inclusión en el folklore de una nueva franja de público. Veamos ejemplos:

El Chango Rodríguez, en *Luna cautiva* no se decide entre la “fineza” y “poeticidad” del trato tuteante a su amada: “*escucha que mis grillos están enamorados*”, y la intimidad del trato voseante: “*sos mi luna cautiva que me besa y se va*”.

Marta Mendicute reivindica el voseo cercano, íntimo, de reencuentro y fusión con el paisaje desde el título en *Que seas vos*, casi una expresión de resistencia como la que se verá en etapas posteriores. Sin embargo, tras una serie de imperativos voseantes, aparece uno tuteante: “*piensa que en la noche embrujada estoy yo*”.

## Dictadura 1976/1983

Durante la dictadura, el “Nuevo cancionero” es temporariamente silenciado. La mayoría de sus miembros no puede producir dentro del país. El folklore que continúa difundiéndose es continuidad de aquello que hemos llamado “neoclásico”. Observando el gráfico, es evidente la tensión entre el paradigma tuteante y voseante. En la pequeña muestra podemos ver que el 50 % es tuteante y el otro 50%, voseante. Aparece un poeta musicalizado en esa época, Antonio E. Agüero, cuya formación y trayectoria poética es anterior, que es tuteante. También los primeros temas de Teresa Parodi lo son. ¿Qué ha sucedido? Que el tuteo se ha instalado como definitorio de lo folklórico, a esta altura, forma parte de su *paradigma discursivo*. El apoyo de los sectores más reaccionarios a esta zona del campo folklórico sella una alianza de significados en el imaginario social: dictadura, nacionalismo católico, escuelas autoritarias, tuteo y folklore son percibidas como una misma constelación.



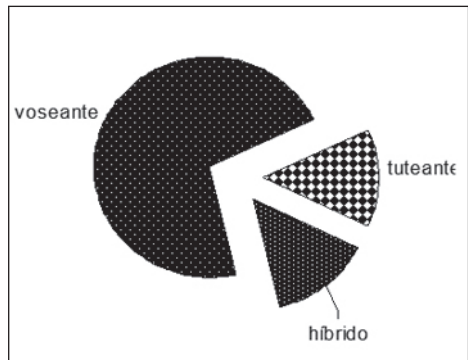
*“Las zonas de coincidencia entre los rasgos estéticos y políticos del paradigma clásico y los del discurso autoritario de censura, hicieron que esos artistas no solo no fueran perseguidos, sino que incluso fueran tomados en algunos casos como emblemas del nuevo orden establecido” (Díaz, 2009: 247).*

Esto explica que otros compositores, vinculados con la resistencia ideológica a la dictadura militar comiencen a utilizar el voseo: Daniel Toro o M. E. Walsh. Se recurre a poetas que trabajan en cruce con el discurso del tango como Héctor Negro. También el registro de M. E. Walsh es muy cercano a lo ciudadano. Con ella se expresa el reconocimiento y la autovaloración del voseo como lo propio: *“el idioma de infancia”*.

## Renovación de los 80 1982/1986

El proceso de resistencia que se gesta durante la dictadura militar es el germen de la renovación estética que hace eclosión en cuanto comienzan a soplar aires democráticos en el país. Se relevó solo un pequeño grupo de textos, producidos por autores que pueden considerarse como los más destacados de este período: Teresa Parodi, Víctor Heredia y los autores de la explosión de la chacarera santiagueña (varios Carabajal, Roberto Ternán). En casi todos los casos (89 %) la utilización de los pronombres y verbos para la segunda persona es coincidente con la de la oralidad de su región de origen: híbrido santiagueño o completamente voseante. No se observaron cruces con el discurso literario.

Algunos extractos de la entrevista a Víctor Heredia se refieren al significado de la adopción del voseo 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”.

*“Quizá la euforia de aquellos primeros años en democracia también generó la necesidad idiomática de referirse al entorno con evidente libertad. El tú en todo caso marca una distancia, un respeto, el vos en cambio (...) acerca, emparenta. El 83 representó la ruptura de muchas cadenas, no solo las libertades colectivas en el plano político, sino también en otros más profundos y sensibles. El lenguaje popular influyó siempre en los intelectuales atentos a esos cambios, a esos códigos sociales tan necesarios para modificar las imposiciones injustas del autoritarismo. El vos formó parte de ese discurso multitudinario porque creció, “desde el pie (...) evidenciando la necesidad de todo un pueblo por recuperar espacios que nunca debieran haberse cedido, por naturales (...). No se trataba solo de un hecho formal sino de la transmisión de un conmovedor sentimiento colectivo contrario a la inquisidora exigencia política. (...). Cuando se leen las listas negras de la Argentina se encuentran allí muchos integrantes del movimiento del Nuevo cancionero, incluido un servidor. No es casual, los intelectuales que supieron en todas las épocas expresar esa clase de sentimiento colectivo debían ser maniatados de cualquier manera. Pero la palabra escapó a esa intención y se filtró hasta encontrar la forma adecuada para expresar su tiempo y su gente”.*

Víctor Heredia.

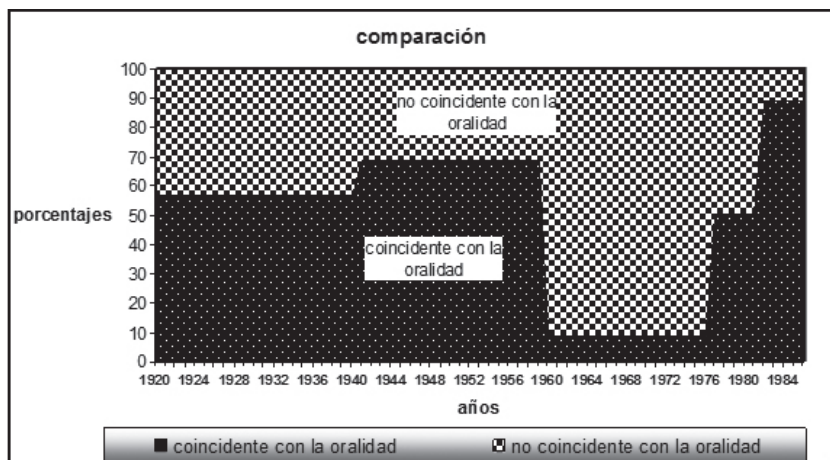
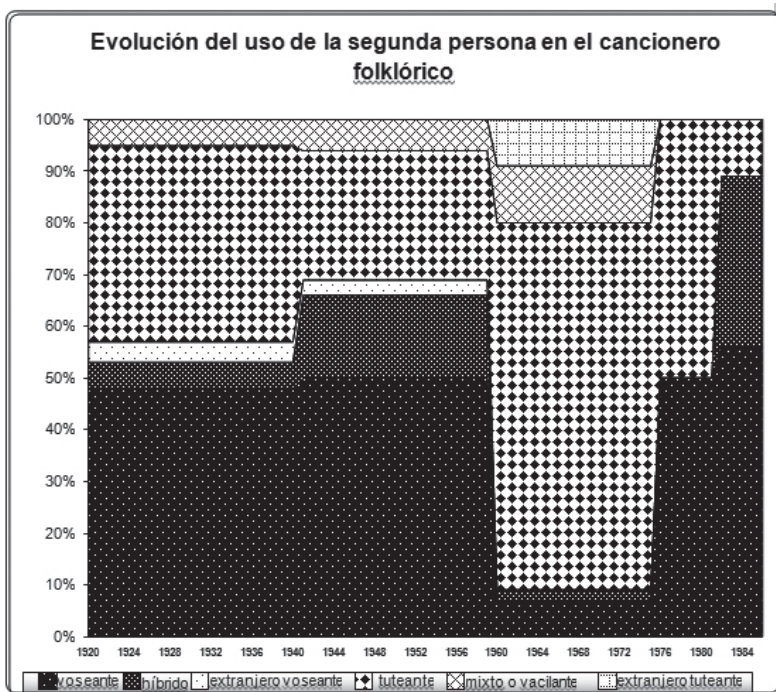
## **Análisis del comportamiento de la segunda persona en el cancionero folklórico**

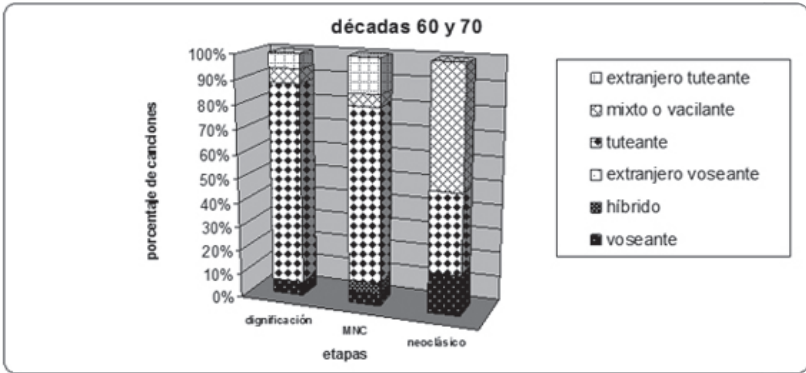
El siguiente gráfico permite visualizar la evolución descripta. Los usos coincidentes con la oralidad rioplatense presentan tramas punteadas, mientras que las opciones que se apartan de las variantes del uso cotidiano oral aparecen en tramas cuadriculadas.

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

En los gráficos anteriores, el período comprendido entre 1960 y 1976 figura unificado. Pero a esa altura de la expansión y consolidación del campo del folklore, vimos que este se hallaba ya diversificado en, por lo menos, tres zonas con características y opciones ideológicas diferenciadas. En dos de ellas el tratamiento de la segunda persona es muy similar, mientras que en el estrato que continúa con el paradigma clásico (“neoclásico de los 60 y 70”) hay

diferencias, pero se puede ver que ha sido influenciado por lo que sucede en el resto del campo.





## Derivando entre signos y significados

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 habitantes 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. Demasiada distancia padecía ya el migrante desarraigado. Solo un grupo marginal (y marginado, en el caso de Yupanqui) de productores está ligado al normativismo dominante en ámbitos letrados y utiliza un *tú* asociado a “corrección”, “respeto” y “distancia”, fundamentalmente.

En los 60, el *tú* legitima a toda la formación discursiva del folklore, permitiendo 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, constatada actualmente en hablantes mayores de 60 años (y, exploratoriamente, digamos que en mayores de 40 años también), de que el folklore es un tipo de discurso tuteante.

La dictadura cívico-militar silencia la zona ideológicamente más contestataria e innovadora del folklore 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 una antigua bandera que ya había percibido con horror Américo Castro allá por 1941 en relación al voseo: el normativista español había registrado 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, entonces, 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 relega al tú, asociado ahora al autoritarismo militar, escolar y religioso.



Capítulo III

# LA HORA DE LA JUVENTUD



## El rock nacional como formación discursiva y su contexto de emergencia

Estamos en los 60. Algo ha sucedido. *This is the dawning of the Age of Aquarius*. Todo se mueve. Los cabellos se sueltan, las polleras se acortan. Dicen que se pierden todos los acartonamientos. Cambian velozmente signos, valores y significados. Cambia el lenguaje.

*Té acuerdas de Elvis  
Cuando movió la pelvis  
El mundo hizo plop  
Y nadie entonces podía entender  
Qué era esa furia...<sup>42</sup>*

“Novedad” y “cambio” marcan el léxico de la década del 60. *“En la medida en que la autoridad atribuida al pasado y la tradición se erosionaba, la juventud fue ganando ascendencia como promesa de cambio...”*<sup>43</sup>

*Todo hay que renovarlo  
Y hay que cambiarlo  
Por novedad.<sup>44</sup>*

El terremoto joven empezó en inglés, con Elvis y el rock and roll de los 50, con los Beatles y luego los Rolling Stones en los 60. Pronto, desembarcó en nuestras hispanas latitudes, a instancias de la nunca bien ponderada industria cultural, la cual rápidamente descubrió que en la entronización de la juventud

42 Charly García. Serú Girán (fragmento), “mientras miro las nuevas olas”, en el álbum *Yo no quiero volverme tan loco*.

43 Valeria Manzano, historiadora. “La era de los jóvenes” en revista *Acción*, septiembre 2010, pag.24

44 Miguel Cantilo. *Guarda con la rutina*. 1970.

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).

Dice Claudio Díaz:

*“No se trata de una evolución de formas preexistentes de la canción popular sino de la difusión por parte de las empresas discográficas (subsidiarias de las grandes empresas monopólicas) del material de los países originarios, en busca de nuevos mercados. Una maniobra comercial cuyo segundo paso ocurre cuando las empresas toman conciencia del desarrollo de un mercado joven más o menos importante y crean la primera camada de ídolos juveniles locales (...). Desde su origen, entonces, el rock argentino forma parte del proyecto de la industria discográfica, y este tipo de producción supone ciertas características, incluso ciertas reglas, que forman parte de sus condiciones específicas”.* (Díaz, 2005: 14).

Se genera intencionalmente, entonces, un mercado de música para los jóvenes, música a la que globalmente se etiquetó como “beat”. Frente a esta música “envasada”, se resisten algunos jóvenes autoconfigurados como “auténticos”. Así es: nuevamente la autenticidad como valor. La pelea por apropiarse del valor siempre positivo de la autenticidad continúa. Pero no se trata ahora de la “raíz”, sino de la savia, lo que circula por dentro, lo que se mueve, *la savia verde*<sup>45</sup>, *la legión interior*<sup>46</sup>. Algunos jóvenes de la década del 60, además de rechazar la producción musical masificada y “no auténtica”, inician sus propias exploraciones; en principio, muy influenciados por los conjuntos del rock en inglés de la década del 50, el jazz, los Rolling Stones y los Beatles.

También comienzan a escucharse las canciones de estos mismos grupos en versiones traducidas, como las que hacían los mejicanos “Teen Tops”. Varios de estos jóvenes experimentadores convergen hacia la Capital Federal. La mitología fundacional que el mismo movimiento rockero se ha creado, coloca como partida de nacimiento los encuentros prácticamente ininterrumpidos de estos *náufragos* en “La Cueva” y en “La perla del Once” en el invierno del 66, por donde transitan:

- Provenientes de sus actuaciones en Villa Gessell, los integrantes de “Los Beatniks”, que hacían temas propios en castellano y canciones de los Rollings: Moris (Mauricio Birabent), Javier Martínez, que luego integraría “Manal”, y

45 Título de una canción del grupo Arco Iris, grabada en simple en el año 1973.

46 Título de una canción de Miguel Cantilo (Pedro y Pablo) grabada en Contracrisis en el año 1982.

Pajarito Zaguri, quien formó “La barra de chocolate”.

- Desde Rosario, Lito Nebbia y Ciro Fogliatta con “Los Gatos salvajes”, seguidores de los *Rolling Stones*.

- De Montevideo, Fatoruso, de “Los Shakers”, imitadores de los Beatles, que además componían en inglés.

- De otro grupo que componía en inglés, “Los Seasons”, Carlos Mellino y Alejandro Medina, quienes luego formarían parte de “Alma y vida” y “Manal” respectivamente.

- Además: Tanguito (José A. Iglesias), Miguel Abuelo y el poeta “beat” Pipo Lernoud.

A fines de 1966, se concreta una serie de tres recitales en el teatro de la Fábula. Además, en los barrios porteños, ensayaban “Almendra”, primera formación del “flaco” Spinetta, con Rodolfo García, Emilio Del Guercio, y Edelmiro Molinari; y “Vox Dei”. A este movimiento se suman los platenses de “La cofradía de la Flor Solar”. Estos grupos pioneros “... venían a poner en escena una representación no solo distinta, sino también opuesta a la imagen dominante de la juventud” (Díaz, 2005: 17). Imagen difundida por la industria cultural, ligada a la banalidad, la superficialidad y la diversión. A esta se opondrá una búsqueda de calidad, autenticidad y profundidad en los contenidos. Su oposición a lo que se difundía desde el “sistema”, hace que se sumen como valores la “rebeldía” y la “ruptura”.

Miguel Grinberg, periodista y poeta que participó en el movimiento desde su gestación, define al rock nacional como un fenómeno urbano y porteño:

*“(...) sería más acertado referirse al fenómeno como rock porteño, ya que si bien hubo expresiones dignas en ciudades del interior (como La Pequeña Banda de Tricupa, tucumana), casi todo lo demás salió de Buenos Aires. Que Gioco sea santafesino o Porchetto mercedino, no modifica la cuestión, puesto que las vicencias básicas y el ámbito natural de esta nueva música urbana se han dado en la Capital Federal” (Grinberg: doc. elect.).*

Como ya ha sucedido con otro tipo de opiniones en los capítulos anteriores, no se trata de ponerlas en discusión, sino de ir observando las alianzas de significados que se entretienen con esta formación discursiva, que ayuden a comprender las opciones que se van tomando con respecto a la segunda persona. Y, en este caso, es importante subrayar la coincidencia de la apreciación de Grinberg con la de los informantes entrevistados:

*“(...) si es rock nacional se me ocurre, si sigo con mi teoría, que debe ser voseo y mala palabra y puteo; y desprendimiento y liberación”. I.9*

Su “teoría” había sido enunciada previamente en la entrevista:

*“La hipótesis es que la gente de la capital, digamos que por su formación pseudopsicológica de liberación y de falta de escrúpulos y de falta de vergüenza y de falta de falta de falta, también en el lenguaje no le importa cómo se expresa, no le interesa ni la belleza, ni el cuidado del otro ni el respeto. Tiene que ver con una tendencia muy pronunciada que hay hacia la... no me sale la palabra, pero es como ‘no me importa el otro, tampoco, entonces, hablo como se me canta y puteo lo que se me canta porque aprendí que eso tiene que ver con la libertad’, a pesar de que no lo es”. I.9 Entrevista 4.*

Hay una cadena de significados asociados: Buenos Aires (Capital Federal)-voseo-libertad-rock. También en las expresiones de Miguel Cantilo:

*“(...) yo creo que eso es la libertad que te da el rock, ¿viste? Dentro del tango o del folklore estás mucho más acotado”.*

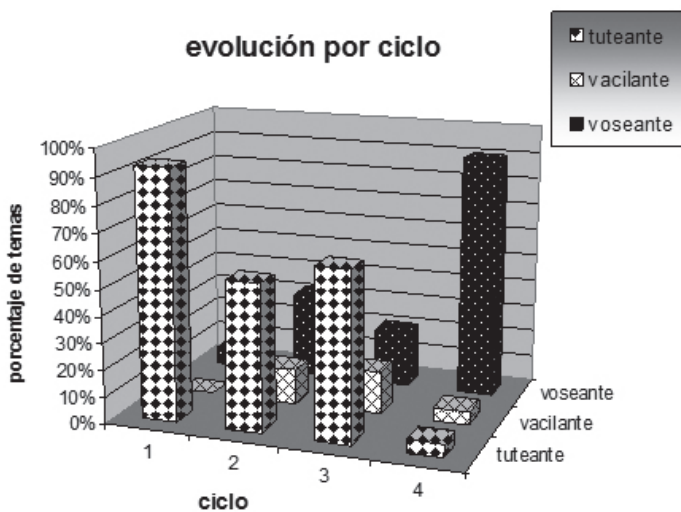
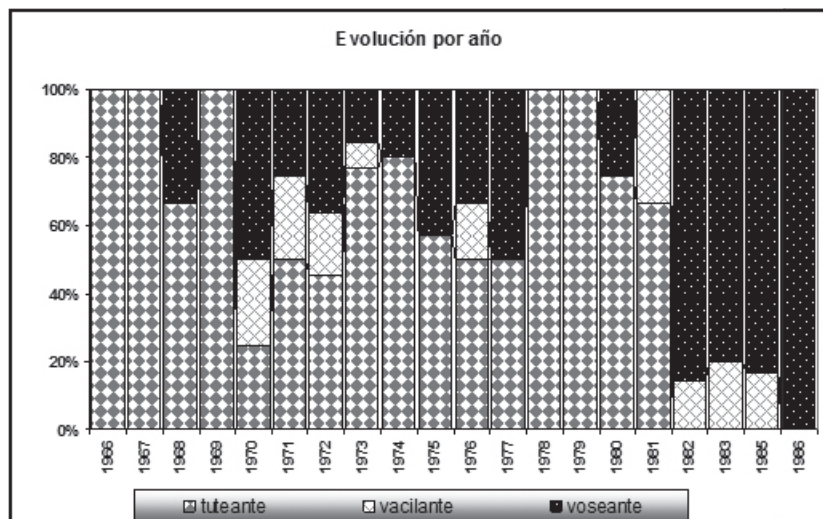
Cantilo suma dos significados a la serie: la “identidad” y la “autenticidad”:

*“(...) en algunos casos, hay como un capricho, viste, de decir: ‘bueno nosotros hablamos así, escribimos así, y tenemos que imponer esta forma de expresar porque es argentina, es auténticamente argentina’”. Entrevista 12.*

Pareciera que el rock, en su asociación con la liberación, y en su búsqueda de expresar lo auténticamente porteño, es una formación discursiva voseante. Así aparece en los informantes:

*“Me parece que es voseante. No veo el tú ahí. (...) por el tipo de letras que hay (...) se dirigen directamente (...) no lo veo de ninguna manera tuteante”. I.13 Entrevista 5.*

Sin embargo... observemos los gráficos siguientes, confeccionados en base al análisis de un corpus de 100 canciones<sup>47</sup> producidas entre 1966 y 1986. Luego se recorrerá el fenómeno desde su emergencia:



47 Ver también "Planilla rock por ciclos", en el Anexo. Se adoptó la denominación "ciclo" que usa Miguel Grinberg (doc. elect.).

Si empezamos por el ciclo IV, encontraremos una coincidencia total con la presunción de la mayoría de los argentinos de sectores medios de que el rock nacional es voseante. Se puede decir, entonces, que esta regla de producción de discursos que se mantiene hasta la actualidad, hacia mediados de los 80 ha ingresado al paradigma discursivo rockero. Pero pocos años antes, tan solo 20, la situación era muy diferente: en su emergencia, los productores del rock utilizaban casi exclusivamente el tuteo. ¿Qué significados, valores, creencias o funciones sociales asociadas al voseo y al tuteo –puestos en relación con los distintos momentos que atravesó el desarrollo del campo y con los distintos contextos históricos en los que lo hizo– permiten explicar estos cambios en la utilización de la segunda persona, desde los primeros balbuceos del rock nacional hasta una 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?

## **Análisis del comportamiento de la segunda persona en el cancionero argentino**

La siguiente tabla presenta un análisis cuantitativo de los datos producidos, ordenados por ciclo. El primer renglón presenta la cantidad neta de canciones del corpus que corresponden a cada variable y el segundo el porcentaje sobre el total de la etapa:

<b>Ciclo</b>	<b>tuteante</b>	<b>voseante</b>	<b>vacilante</b>
I	14	1	0
emergencia	93%	7%	0%
II	26	15	6
multitudes	55%	32%	13%
III	12	4	3
dictadura	63%	21%	16%
IV	1	17	1
Boom	5%	90%	5%



## Los cuatro primeros ciclos y el uso de la segunda persona

### Ciclo I: Emergencia 1966-1969/70

Durante estos años iniciales es fundamental para el campo del rock el proceso de diferenciación del resto de la música para jóvenes. A esto se suma un proceso de diferenciación que la misma música "Beat" viene llevando respecto de otros géneros musicales también promocionados por la industria cultural como el tango, el folklore y el bolero. Tenemos entonces "... un enfrentamiento con las reglas de producción dominantes en la cultura de masas, y al mismo tiempo una lucha por obtener legitimidad y reconocimiento, pero sin perder sus diferencias estéticas" (Díaz, 2005: 16). Al ser un campo emergente, sus agentes aparecen cohesionados, aunque ciertas líneas que pueden percibirse en esta época serán la semilla de la diversificación en etapas posteriores.

El 2 de junio de 1966 "Los Beatniks" (Moris, J. Martínez y P. Zaguri) graban el simple *Rebeldé*, considerado como primer disco del rock argentino en español. El disco, pese a haber sido presentado de forma novedosa, casi escandalosa, tuvo escasa difusión.<sup>48</sup> El tema de la cara B era *No finjas más*, el cual, en cuanto a la segunda persona, era completamente tuteante:

*"Oye, no finjas más  
no tienes que fingir  
conmigo puedes ser  
tal como eres tú"* (fragmento)

En 1967, en cambio, "Los Gatos" graban su primer simple: *La balsa/Ayer nomás*, en RCA, "... cambiando en ambos casos un poquito las letras, a fin de ajustarlas a las exigencias del mercado de las trivialidades", como apunta Miguel Grinberg (doc. elect.). Este sí fue un éxito. Las búsquedas y el rechazo hacia los productos puestos en circulación por las compañías grabadoras también se operaban a nivel del público. El éxito de *La balsa*, significaba "... la aparición de un público que daba decididamente la espalda a los productos sonoros del periodo, para manifestar su solidaridad por ese rock nativo que le hablaba de cuestiones muy entroncadas con la vida cotidiana de cada cual". (Grinberg: doc. elect.). *La balsa* vendió más de 250.000

<sup>48</sup> Grabaron 600 copias y vendieron solo 200 (fuente: Wikipedia, consulta febrero 2011, entrada: "Los Beatniks").

copias y se constituyó en el “tema del verano” en el 67/68, lo que marca ya la existencia de un público que se perfilaba como un mercado interesante.

La música que producía este sector aún era denominada “Música Beat”, y compartía revistas, escenarios y pelos largos con el resto del campo de la producción masiva para jóvenes. Así, se realizan en 1969 dos festivales, ambos en Buenos Aires: el Festival de la Música Beat y el Festival Pinap (nombre de una revista especializada, nacida en 1969).

En cambio, en 1970, una nueva revista, *Pelo*, organiza el Festival B. A. Rock al que acuden 15.000 jóvenes. De este modo el campo adopta un nombre propio y se define. Esto marcará el comienzo del ciclo II.

En resumen, el ciclo I, con sus búsquedas por abrir un nuevo espacio dentro del campo de la música popular, se caracteriza por la confluencia de:

a) Elementos de ruptura y diferenciación:

- Actitud inconformista y rebelde
- Enfrentamiento generacional a las reglas e instituciones sociales.
- Diferenciación del bolero, del tango, del folklore y de la “música joven” masiva.

• Importancia del “contenido”, frente a las reglas dominantes en la música para jóvenes que apuntaban a la superficialidad y la banalidad. “Contenido”, en un sentido similar al analizado para la misma época con respecto al folklore en cuanto a la testimonialidad y la confianza en el valor del arte para cambiar el mundo, pero expresando un universo de sentidos diferente.

b) Estrategias de legitimación:

- Cohesión de sus miembros.
- Ajuste de algunas letras a las exigencias de las grabadoras.
- Búsqueda consciente de lo estético que se acerca a algunas concepciones dominantes en campos más legitimados, como el literario, en cuanto a qué es lo que se considera “estético”.

Quedan definidos como elementos centrales de la estética rockera y como reglas de pertenencia al campo las siguientes características: informalidad, inmediatez, autenticidad, experimentación, testimonialidad, ruptura y rebeldía.

Subrayemos el último punto señalado entre las estrategias de legitimación del campo: su acercamiento a la estética legitimada dentro del campo literario y, en especial, lo que se refiere a la poesía. En capítulos anteriores se trabajó el concepto de “ejecución” y la presencia de elementos que “ponen en clave” o “enmarcan” un texto para que este sea percibido como arte verbal. Muy probablemente, tal como lo explica Emilio del Guercio, se pueda encontrar en este concepto una de las claves para comprender los inicios tuteantes del rock:

*"(...) es como poner una puesta en escena que te diga, bueno, ahora te voy a hablar de esto, de este tipo de emoción (...), por ahí, uno tiene la tendencia a decir que 'nosotros hablamos de vos, ¿por qué vos decís tú?'. Y, en realidad, digamos, cuando uno elige palabras para la poesía, no siempre emplea las palabras que emplea en la vida diaria".<sup>49</sup>*

Pedro Conde, un cantautor porteño vinculado al campo del rock desde 1980, coincide en asociar el tuteo de los pioneros a su intención de ser admitidos en el parnaso de los poetas:

*"Hubo mucha crítica, desde que empezó el rock en castellano con el tema de que estaban desvirtuando el lenguaje. Tuvieron que pelear contra un prejuicio enorme de parte de los grandes poetas y escritores. Ellos querían ser como ellos: Miguel Abuelo quería ser Marechal, el flaco quería ser Artaud".*

También aparece la misma idea en Mario Rabey, una de las figuras del movimiento contracultural en Argentina durante la década del 60 y co-creador, junto a Jorge Álvarez, del sello independiente *Mandioca* a través del cual muchos pioneros pudieron acceder a grabar sus primeros discos:

*"Otra cuestión es la intencionalidad clara de entrar en la confrontación lírica (y a veces político-ideológica, como en Moris y Javier Martínez). Usar el tú es entrar en el mainstream de la poesía... En relación con esto, casi no hay coloquialidad en esa lírica. A una frase programática (y a la cual le dabamos, sin dudas, esa importancia) como "no hay que tener un auto, ni...", no parece calzarle bien un imperativo con voseo ("no tenés que viajar a Europa" en lugar del "no debes viajar a Europa")".*

Entre las letras de canciones trabajadas para este primer ciclo, el 93 % es tuteante y el 7 % voseante. Esto significa, en números netos, que de los 15 temas analizados solo 1 es voseante. Se trata de *La princesa dorada*, perteneciente al primer simple de Tanguito grabado en 1968 y cuya letra fue compuesta por Pipo Lernoud:

---

<sup>49</sup> Remitirse también a otros párrafos de la misma entrevista a Del Guercio, citados en el capítulo 1 al tratar sobre "ejecución".

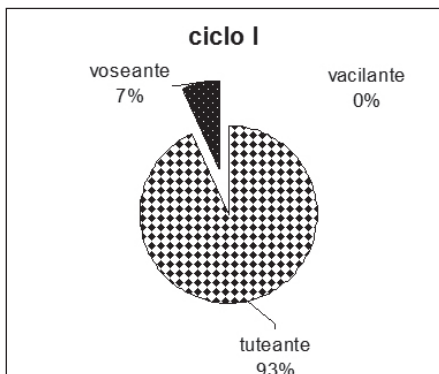
*“Cuando la princesa habla, vos la oís en tu mente, y el fauno se despierta y brilla una danza, una danza roja, desconocida pero eterna”. (fragmento)*

Un año antes, tanguito había compuesto la música de uno de sus temas más recordados, *Amor de primavera*, sobre una letra tuteante de Hernán Pujó:

*Allá a lo lejos **tú puedes** escuchar  
a un amor de primavera  
que anda dando vueltas*

.....

***Abre** el barril de lluvia  
**toma** una copa  
y el hombre de cristal  
volverá a vibrar” (fragmento)*



Se van tejiendo ciertas líneas que demarcan zonas de un campo que aún no presenta fisuras, pero sí tensiones: la zona que privilegia el lenguaje de la poesía y reclama su pertenencia al campo literario; y aquella que se va inclinando hacia los valores de la “autenticidad” asociada a una “identidad urbana”. Lo poético legitimado, frente a lo que un informante, al referirse al tango, definió como lo “reo poético”<sup>50</sup> (Entrevista 1). Lo “Manal”, y lo “Almendra”:

*“Manal con sus blues urbanos y Almendra con una poesía luminosa, definieron buena parte del lenguaje del rock nacional en el primer ciclo de su existencia” (Grinberg: doc. elect.).*

Hay una respuesta instalada en el campo actual del rock, para la pregunta acerca del tuteo de los pioneros: se atribuye el uso de pronombres y verbos tuteantes a las traducciones del inglés en las que se traduciría directamente el “you” por el “tú”. Sobre esto, Emilio del Guercio decía:

50 “la tendencia del tango es poesía. (...). Es reo. Reo poético. Un reo poético”. I.3. Entrevista 1.

*“No, yo no diría que es así (...). A mí me parece que eso proviene de la cancionística argentina y, en tal caso, de haber alguna ligazón con el rock, tendrá que ver con el rock mejicano del tú o... ¿viste? con cosas que vienen de ese lugar”.*

Es decir, no se debería tanto a que aquí se traducía You por tú, sino a que las traducciones que se consumían se empezaron a realizar en países tuteantes de habla hispana, sobre todo en México:

*“Yo creo que el rock nacional cuando empezó utilizó cosas que eran más internacionales porque no te olvides que los primeros rocks fueron casi traducciones de rocks extranjeros, o sea Popotitos, que venía de México... Esos rocks que empezamos a escuchar eran internacionales, eran una música internacional que nosotros la hacíamos en nuestra versión nacional. Ahora claro, cuando eso empezó a tomar como una identidad más propia ahí empezó a utilizarse (...) un lenguaje más porteño y ahí empezó a ceder el tú....”.* Miguel Cantilo.

México también nos regaló el bolero en aquellas décadas. El bolero era otro de los géneros que consumía la juventud y es otra de las influencias que explica la presencia del tuteo, junto con la Bossa Nova:

*“(...) por el bolero. Los Beatles fueron teloneros o segundos en Nueva York de Los Panchos. La armonía del bolero está en las bases armónicas del rock, sobre todo de las voces: lo usó Almendra. También hay gran influencia de la Bossa Nova, que marcó una huella en los jazzeros, hermanos mayores del rock. También se traducían las bossas. Fijate que La balsa es Bossa Nova”.* Pedro Conde.

Hay versiones, como la de Pajarito Zaguri,<sup>51</sup> que vinculan la inspiración de *La balsa*, al bolero *La barca*, con el cual guarda cierta relación temática:

*“Hoy mi playa se viste de amargura  
porque **tu barca** tiene que **partir**  
a cruzar otros **mares de locura**”*

51“ ¿Sabés de donde sacó Tango la idea de La balsa? Un día que en la radio pasaban el bolero de José Feliciano La barca. De repente, Tango dijo: «Lindo, ¿eh?». Se había pegado con la canción”.

Victor Pintos (1993): *Tanguito, la verdadera historia*. Buenos Aires: Planeta.</ref> cita tomada de Wikipedia, consultada en febrero de 2011, entrada: “La balsa”.

*cuida que no naufrague tu vivir."*

Emilio del Guercio expresa de este modo la fuerte influencia del bolero en la juventud inmediatamente anterior a su generación:

*"(...) eran tiempos románticos, entrecomilladamente románticos. Pero esos modos poseían estilo, perfume, tensión dramática, digo 'danza experta entre sexos opuestos', o sea, era una puesta en escena de lo que los jóvenes posteriores a esa época, por ahí en algún momento lo vimos con una mirada medio de sorna, pero yo a los 60 años me doy cuenta de que era un lenguaje, con un acabado estético incluso, divino ¿viste? Y es más, la mayoría de nosotros, somos producto de ese tipo de vínculos entre un hombre y una mujer. Yo nací de una noche de amor entre dos viejos criados en ese tipo de vínculo".*

El bolero era un género que ya tenía construido su espacio y su público. Alberto Féllici, cantautor integrante del grupo "Magma"<sup>52</sup>, lo ejemplifica con una anécdota:

*"Nosotros íbamos a tocar al teatro municipal de Paraná y llegábamos con la batería y nos echaban. Y por la otra puerta entraban 'Los cinco latinos', con Estela Raval, con batería, bajo, diez mil veces más equipo que nosotros y estaba todo bien. Entonces vos tenías, viste, que hacer unas declaraciones de principios y... ¿entendés?"*

En definitiva, el bolero, como influencia, como marco de época y, más tarde, como rechazo generacional.

En sus comienzos, el rock tuvo que diferenciarse, además, de las dos grandes formaciones discursivas nacionales que ya ocupaban el campo de la música popular, el tango y el folklore. Con respecto al tango, la situación era compleja, ya que el rock se planteaba como una nueva opción dentro de la música ciudadana:

*"Era marcar la diferencia. El tanguero era gomina y traje, el rock era pelo largo y ropa de colores (...). Yo te cuento lo que me contó Rodolfo García<sup>53</sup> una vuelta, de aquella época. Esto es anecdótico: bueno, esta-*

<sup>52</sup> *Magma* es un grupo "under" integrado por paranaenses habitantes en Buenos Aires que desarrolló su actividad, especialmente, entre los 70 y 90. Su música integra elementos del rock y del folklore.

<sup>53</sup> Rodolfo García integró la primera formación de "Almendra".

*ban en 'Pipo'<sup>54</sup> y unos porteños tangueros (de gomina, etc.), cuando Rodolfo va a entrar al baño, le dicen 'esa es de caballeros' y es una de las pocas veces que Rodolfo tuvo que ejercer la violencia"* (Pedro Conde).

De manera que el tuteo les permite ser menos "tangueros". Una vez abierto el espacio, rápidamente, la línea "callejera"<sup>55</sup> –Lernoud, Moris, Javier Martínez, Cantilo– refuerza la apuesta a lo urbano, e incluso a lo suburbano, volcándose al voseo.

*"Yo creo que fue una decisión totalmente inconsciente, que venía del idioma coloquial, del tratar de escribir en un idioma lo más coloquial posible, pero sin perder la poética y ahí, inevitablemente, desembocabas en el tango, ¿no?, en el lenguaje tanguero, porque sin haber sido un cultor del tango, el tango era como una atmósfera que uno respiraba y de ahí sacaba, inconscientemente, los giros y las formas de tratar a través de la canción, o sea que yo creo que hubo una influencia tanguera tal vez inconsciente, que me hizo utilizar el vos..."* Miguel Cantilo.

Y también: "... pasar al vos era como pasar al tango".

Pero esto no ocurre hasta 1970. Tanto Javier Martínez, como Moris, Miguel Abuelo o Pajarito Zaguri, quienes en sus letras se están inclinando hacia lo callejero y "de choque" frente a lo legitimado, sostienen el tuteo hasta 1969, aun cuando pelean por la "autenticidad" frente a aquello que consideran hipocresía.

*"Y nunca **trates** más  
de copiar a los demás  
**Debes buscar autenticidad**  
Eso te dará la felicidad".*

Los Beatniks (Zaguri, Moris, Martínez).

*No finjas más*, fragmento, 1966. Primer simple de rock nacional en español.

*"No seas tonto, haz tu cabeza estallar".*

Miguel Abuelo. *Oye Niño*. 1969.

*"Si **tú** fueras un gigante".*

Pajarito Zaguri y. "La barra de Chocolate". *El gigante*. 1969.

54 Restaurante del centro de Buenos Aires.

55 "Después la cosa quizás se hizo más callejera". Del Guercio. *Entrevista 11*.

Incluso, Pajarito Zaguri con “La barra...” gana el primer premio del festival Beat de 1969 con un tema tuteante del que se vendieron 40.000 placas: *Alza la voz*.

*“... que te van a escuchar  
aunque no escuchen  
álzala igual...”.*

El mercado latinoamericano y el ibérico pedían el tuteo. Como dice Pedro Conde:

*“Todos querían vender como Palito Ortega en España. Y ahí, todo el mundo ya cantaba el folklore argentino. Y el folklore argentino era tuteante, seguramente”.*

Esto también suma a la hora de priorizar el tuteo.

*“Podríamos suponer que el rock es un bien universal, más o menos el mismo en la Argentina, Estados Unidos, Inglaterra o Japón. Podríamos suponer que al llegar de afuera, y más allá de eventuales recreaciones locales, no buscará distinguirse de acuerdo a un criterio de identidad nacional, ya que en el rock interesa más la pertenencia a un grupo etario (los jóvenes) que a un grupo nacional (los argentinos, en nuestro caso)” (PUJOL, 2007: 165).*

Pero, una vez que el campo se afirma, a partir del ciclo II, será posible profundizar en la línea más identitariamente urbana.

*“(...) en un comienzo, el rock argentino es universalista y nacionalista a la vez. No quiere ser parte de las identidades oficializadas, pero se preocupa porque se lo considere argentino a partir del idioma; y, de ser posible, tan argentino como los géneros tradicionales” (PUJOL, 2007: 166/7).*

La constelación de sentidos en la que se mueve el rock emergente<sup>56</sup> apunta hacia lo planetario, vinculada con el hippismo y su utopía del amor universal.

56 “(...) el universo de sentido que habían empezado a conocer a través de la música, de los rhythm & blues que escuchaba Javier



Para el conglomerado de sentidos que se entreteje con el rock naciente en Buenos Aires en los 60 y 70, la “Patria” no es más que otra de las “Instituciones”<sup>57</sup> del tan denostado “sistema”.

Esto, en principio, implica una diferencia radical con el folklore. También la diferenciación con el folklore se volverá necesaria por una característica particular del habitante medio de Buenos Aires: “... los folklóricos eran del interior. Para el porteño, desgraciadamente, ser del interior es bajar un escalón. El folklore estaba visto, desde los rockeros, como algo que no se podía integrar” (Pedro Conde). En definitiva, será más fácil integrar el voseo definitorio de lo porteño, que aparecer asociado al folklore provinciano el cual, por otro lado, a mediados de la década del 70, como se vio en el capítulo anterior, se irá vinculando cada vez más con los discursos nacionalistas, conservadores y autoritarios.

Para terminar de comprender los significados y valoraciones que circularon en el rock de los 60/70 será necesario repasar su relación con el contexto histórico-político de su emergencia. Algunos hitos importantes son:

- En el contexto internacional general: Guerra Fría y amenaza nuclear.
- En EEUU: Guerra de Vietnam (1958-1975). En junio de 1967 comenzaba el llamado “Verano del Amor” que originó el movimiento hippie y juvenil contra la guerra.
- En América Latina: el Che Guevara inicia la guerra de guerrillas en Bolivia. Es fusilado en octubre del 67.
- En el país: Dictadura militar de J. C. Onganía, desde el 28/6/1966.

*“La dictadura de Onganía había desarrollado un fuerte esquema represivo, que si bien estaba orientado, fundamentalmente, hacia formas organizativas más politizadas (juventudes políticas, movimiento estudiantil, movimiento obrero, incipientes guerrillas urbanas, etc.) también tenía sus efectos sobre el rock. Y estos efectos se hacían evidentes, principalmente, en los recitales, donde se producían concentraciones de rockeros que, como suele ocurrir en estos eventos, adoptan actitudes gestuales y vestimentas más claramente identificatorias que lo habitual. En ese contexto se hicieron cada vez más comunes los enfrentamientos entre los asistentes a los conciertos y la policía” (Díaz, 2005: 57).*

---

Martínez, de los rocks que oía Moris y de Los Beatles que escuchaban todos; ese universo de sentido que se completa en tiempos de ‘La banda del sargento Pepper’s’, de las traducciones de literatura Beat que publica Miguel Grimberg, de las revistas de poesía y los contactos con los vanguardistas del Instituto Di Tella; ese universo de sentido es el que está operando en el rock argentino en tanto condiciones de producción en su etapa fundacional, y le dará la característica central a la estética del rock, al menos hasta la aparición del pop en los 80” (Díaz, 2005:180).

<sup>57</sup> “Instituciones” es el nombre abreviado con el que se conoce el trabajo más contestatario -y el más censurado- del dúo Sui Generis: *Pequeñas anécdotas* sobre las instituciones de 1974.

Dos características se relacionan, particularmente, con estas condiciones de producción: la acentuación de los gestos de rebeldía y ruptura –gestos en tanto “signo” en lo musical, en las letras y en las actitudes– y la valoración de lo “testimonial” que comienza a aparecer en las letras.

En resumen, se ha planteado una multicausalidad para la opción por el tuteo en los primeros rockeros, que se vincula con diversos significados asociados a la opción tuteante en aquella época:

- El *Tú* como marca de poeticidad en un texto. Y esto, como ya se ha planteado, vinculado a la “lengua legítima”, marca de pertenencia a sectores sociales “educados”.
- Las traducciones tuteantes de rocks internacionales realizadas en México.
- La gran difusión del bolero mexicano.
- La necesidad de diferenciarse de los tangueros.
- La búsqueda de inserción en el mercado latinoamericano e Ibérico.

Al mismo tiempo se fueron esbozando algunas de las razones que acompañarán la aparición del voseo a partir de 1970:

- Asunción de una “identidad urbana”
- Fuerte valoración de la “autenticidad”.
- Necesidad de diferenciarse del folklore, calificado como provinciano y vinculado al nacionalismo conservador.
- Rupturas dentro del campo de la poesía: inclusión de la coloquialidad. Poesía “beat”. Valoración de lo “reo poético”.
- Actitudes beligerantes frente a todo lo legitimado y consagrado. Valores de la ruptura y la rebeldía, acentuadas por el contexto histórico-político.

## **Ciclo II: Multitudes** **1970/1975**

El recital B.A. Rock, organizado por la revista *Pelo* en Buenos Aires marca el comienzo de este nuevo ciclo a partir del cual el campo del rock tiene nombre propio y comienza a definirse como un campo específico. Esta etapa se caracteriza por la realización de festivales multitudinarios y la difusión de programas radiales específicos. Se consiguen grandes teatros y horarios centrales. Los tres grupos pioneros fundamentales (Los Gatos, Manal y Almendra) se

han disuelto, pero se forman nuevas agrupaciones y el “acusticazo” lanza importantes solistas.

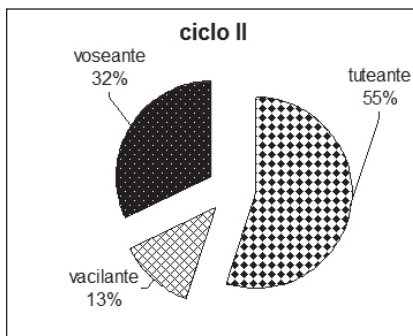
Se hacen evidentes las primeras diferenciaciones internas en el campo: “duros vs. blandos”, “acústicos vs. eléctricos”. Ya se delineó un poco, en el apartado anterior, la aparición del voseo en las letras del rock a partir de 1970, o sea, a comienzos del segundo ciclo, cuando el campo del rock ya tiene existencia independiente, aunque sus objetivos principales sigan siendo la diferenciación y legitimación del campo en tanto tal.

*“Pero fue como que siempre estaban las dos vertientes y la posibilidad de abreviar de cualquiera de las dos, o sea, el rock argentino nunca fue tan porteño cerrado como el tango, ni tampoco fue excesivamente extranjero, pero creo que siempre tuvo las dos opciones, de hecho hay autores que no adoptaron el lenguaje excesivamente porteño, siempre siguieron una poética como la de Almendra, o qué sé yo... siempre siguió utilizando más el lenguaje poético que venía de los españoles”.*  
Miguel Cantilo.

Como puede verse, la oposición que está marcando Cantilo es porteño/extranjero. Acá, aparentemente, el interior no juega. Y también otra oposición: poético/callejero. Esta tensión se ve reflejada en el corpus analizado:

Se analizaron 48 canciones. Un 55 % de los temas mantiene el uso del tuteo característico del período de emergencia, mientras que el 32 % es voseante, y en un 13 % aparecen vacilaciones.

Quienes mantienen la opción tuteante son, sobre todo, los pioneros: Spinetta, Nebbia, Arco Iris. Dentro del mismo grupo original, una fracción privilegia la opción voseante: Javier Martínez y Moris, a los que en el 70 va a sumarse Miguel Cantilo con el dúo Pedro y Pablo. Justamente, Cantilo reconoce esta filiación y marca la diferenciación que se estaba operando en el campo:



*“Javier Martínez desde un principio utilizó un lenguaje que hasta algunos comparan con Carriego, con tipos así muy, muy, muy localistas. Y*

*bueno, para mí el No pibe, por ejemplo, esa canción No pibe fue como una biblia, una autoridad total, para mí, ponía énfasis en cómo nos teníamos que expresar los argentinos... tal vez, a partir de ahí... yo no sé si empecé a escribir, probablemente escribiera antes de esa canción, pero esa canción me impactó mucho y me pareció que daba el tenor de lo que había en la forma de expresarse, y que lo otro, lo que era más Almendra, más surrealista, era como un estilo poético muy bello, muy auténtico también, pero que no tenía un arraigo así tan... tan... literario en la calle, que era más por ahí una cosa surrealista, más agarrada a la poética europea, a la cosa española, entonces, yo me hice más adepto a eso, a poetas como Javier Martínez, o Facundo Cabral, como Moris, me identifiqué con ellos así, realmente, y seguí escribiendo en esa línea”.*

Es curioso, pero esa canción que Cantilo señala como norte acerca de “cómo nos teníamos que expresar los argentinos” es tuteante. La compuso Javier Martínez en 1969 y es la misma a la que se refirió Mario Rabey más arriba al hablar de un “programa”.

*“No debes cambiar tu origen  
ni mentir sobre tu identidad.  
Es muy triste negar de donde vienes  
lo importante es adonde vas”.*

(No pibe. fragmento)

En la misma línea programática, en el 69, Miguel Abuelo decía:

*“Oye niño no te dejes  
haz tu cabeza estallar.  
Oye niño no seas tonto  
haz tu cabeza estallar”  
(Oye niño. fragmento)*

El voseo debió esperar solo un año más para encontrar su espacio. En 1970, Javier Martínez se anima a no “mentir sobre su identidad” e incorpora pronombres y verbos voseantes:

*“si querés ser un terrible vago”, “que se hable todo el día de vos” (Jugo de tomates).*

Mauricio Biravent (Moris), en 1970, es otro de los que irrumpe con el voseo con sus dos canciones más representativas: *El oso* y *De nada sirve*. En 1973 le compone una canción a Pipo Lernoud (quien como vimos fue el único autor que se arriesgó al voseo durante el ciclo de emergencia del campo): *Mi querido amigo Pipo*. Esta canción es voseante:

*“vos tenés el monumento  
dentro de mi corazón;  
porque en cada esquina o barrio  
vos estás siempre presente,  
con tu cigarro prendido  
apoyado en el umbral.*

*Te acordás de la vitrola  
de mi traje azul de seda,  
de mi pinta de varón,  
de Palermo al mediodía,  
los cines de 30 guititas  
y la vida sin rencor”*

(Fragmento)

Es innegable la proximidad con el discurso tanguero de esta letra en la que, además del ambiente y los objetos característicos, hasta se incluyen términos lunfardos.

Entre el 70 y el 72 se pueden encontrar varias letras que muestran vacilación con lo cual ponen en escena la tensión tuteo/voseo. Una de ellas es *En una tarde de sol*, de Moris:

*“Momentos que extrañaré, vida, risas y sol  
Yo dejo todo porque yo dejo, porque dejo mi niñez*

*¿Por qué la tarde se fue?, ¿por qué, mamá, no venís?  
¿por qué yo sigo siempre conmigo  
y tú te quedas sin mí?”.*

(Fragmento)

Interesante oscilación que puede ser leída como una marca del cambio generacional: la madre se “queda” con el tuteo y la infancia (¿la escolaridad?), mientras que la proximidad con el enunciador (“venís”) está signada por el voseo. El voseo, entonces, asumiendo un valor de ruptura y rebeldía juvenil: dos valores del universo de sentidos rockero.

La tensión tuteo/voseo aparece escenificada en un mismo autor: Charly García. En el primer disco de Sui Generis, *Vida*, hay dos temas de Charly que son tuteantes: *Amigo vuelve a casa pronto* y *Canción para mi muerte*, hit de B.A.Rock III. La segunda persona es “Mixta” en *Dime quién me lo robó*, adonde aparecen verbos tuteantes junto al pronombre vos, y es voseante en otras tres canciones: *Natalio Ruiz*, *Toma dos blues* y *Cuando comenzamos a nacer*. En cambio, en el disco *Confesiones de invierno*, de 1973, en el que el dúo ya estaba consagrado, opta decididamente por el tuteo. Según Pedro Conde:

*“Para la primera producción (Vida) era virgen. Ya desde la segunda lo maquillaba el entorno. A partir del segundo escriben como laburo, desde cierto éxito, son “compositores”.*

En resumen: la “legitimidad” a comienzos de los 70 sigue estando del lado de las reglas de la poesía culta. Adscribir al voseo es un signo de ruptura hacia el que no todos los rockeros deciden volcarse. Sí lo hacen, entre los “nuevos”, Cantilo, Vox Dei y León Gieco, pero ninguno completamente. Por ejemplo, el discurso religioso, como ya se vio en el caso del folklore, hace aparecer el tuteo. Así sucede con *La Biblia* de Vox Dei<sup>58</sup>, o con *Pueblo nuestro que estás en la tierra* de Pedro y Pablo. León Gieco, un poco más tarde que los anteriores, se presentará con canciones que idealizan la vida campestre y son tuteantes, tal vez por razones cercanas a las que hacen tuteante al folklore en la misma época:

*“Pregunta por mi padre y dile que estoy bien”* (1974), en *Si ves a mi padre*.

*“debes cruzar el campo”* (1974), en *Ramos de Manzanillas*.

En cambio, cuando aborda la temática “de protesta”, Gieco incursiona en el voseo:

Vacilando en: *“larga muchacho tu voz”, “sos la esperanza”, “dile a esos hombres”* (1973), en *Hombres de Hierro*.

<sup>58</sup> *Las guerras* es tuteante, *Cristo*, es mixta.

O abiertamente voseante: *“hacete un lugar”* (1974), en *Ahora caete aquí*.

Así como en el folklore pudimos observar la asociación del voseo con formas rústicas, o con formas coloquiales como el “che”; en el caso del rock también se da la coincidencia de la jerga rockera con el voseo, y también del coloquial “che” con los usos voseantes, como en estos temas de Miguel Cantilo:

*“encontrás esta canción”, “revolveme la garganta y la piel”* (1970),  
en *Che, ciruja*.

*“y si te copás al vuelo”* (1971), en *Tiempo de guitarra*.

Por otro lado, el tuteo atrae formas verbales “literarias”, de poco uso en el lenguaje coloquial, como son el pretérito perfecto compuesto del indicativo<sup>59</sup> y el futuro imperfecto del indicativo. Su aparición en las canciones se suma a la artificiosidad que ya produce el tuteo, y es probable que fueran sentidas también como formas de “enmarcar” o “poner en clave” el arte verbal, lo poético. Esta artificiosidad hace que sean escuchadas como tuteantes, cuando, en realidad, son homomorfos con las correspondientes voseantes. El siguiente es el ejemplo más antiguo, pero la misma combinación puede encontrarse en numerosos temas de Nebbia, Spinetta y Santaolalla, correspondientes a los ciclos I y II.

*“No has entendido que  
a nadie engañarás*

*Verás que así  
la vida cambiará  
Libre serás  
y vivirás en paz”*

*(No finjas más, Fragmento. Los Beatniks.1966).*

Muchos “escuchas” del rock fundacional vinculan, actualmente, la aparición del voseo a los bluseros.

*“(…) Yo ahora no tengo mucha memoria, pero, en las letras de Pappo y todos esos personajes, porque el blues necesariamente, no te ponía esa distancia...”. Alberto Felici.*

<sup>59</sup> Este tiempo es extraño al dialecto de Buenos Aires. No así al de algunas otras regiones argentinas.

Si bien esto es cierto en cuanto a Javier Martínez y a Manal, no lo es en esa década, justamente, con respecto al principal referente del blues entre los pioneros del rock “de acá”<sup>60</sup>, Norberto Napolitano, con su banda Pappo’s Blues. Y sí, en relación con él, quizás sea lícito pensar la proximidad con el inglés. Por ejemplo:

*“Tú tienes blues” “acompañame” (1972), en Blues de Santa Fe.*

*“Trata de convencerlos” “por qué no vienes conmigo” (1973), en Siempre es lo mismo nena.*

Podría ser que el tema *Blues del levante*, de Sui Generis (1975 “Adiós Sui Géneris II”) que es marcadamente voseante, en contraste con la producción de la época más exitosa del dúo, haya cristalizado en los consumidores esta asociación voseo-blues dada la masiva difusión que alcanzó aquel tema.

El proceso político argentino se fue polarizando y los enfrentamientos con la policía fueron volviéndose más duros. Como consecuencia de estas condiciones de enunciación, la “testimonialidad”, que ya mostraba su preeminencia en ciertas zonas del campo folklórico para la misma época y que era valorada, prácticamente, por la misma generación, se constituye en uno de los valores más apreciados en el ambiente del rock:

*“(…) el rock pionero se desarrolla bajo la dictadura de Onganía, y por sus propias características transgresoras es muy receptivo con respecto a discursos contrahegemónicos más claramente políticos. En la medida en que el proceso político argentino toma virulencia, ese aspecto adquiere más centralidad: ejemplos claros son Pedro y Pablo, Piero, Alma y Vida, Roque Narvaja, el Sui Generis de ‘Instituciones’, el Raúl Porchetto de ‘Cristo rock’ y hasta La Pesada del rock & roll que tocaba en los actos de la Juventud Peronista” (Díaz, 2005: 124).*

### Ciclo III: Dictadura 1976/1982

El golpe de estado cívico-militar de 1976 produce un agravamiento de las condiciones de producción descriptas. Ya desde 1975, las persecuciones, la censura

60 “las categorías ‘rock’ y ‘nacional’ (...) se instalaron en forma relativamente tardía. Lo de ‘rock’ aparece con BARock. Recordemos Beat Baires, por ejemplo. En el momento fundante se hablaba de ‘música progresiva’ por oposición a ‘música complaciente’ (esta última, en el paradigma del Club del Clan). Lo de ‘Nacional’ aparece más tarde todavía. Incluso todavía hoy hay a quienes prefieren no usar el adjetivo: por ejemplo, Ezequiel Abalos, que utiliza la expresión ‘Rock de acá’”. Mario Rabey (comunicación personal).



y las dificultades para trabajar, para grabar y para alcanzar difusión, silenciaron las voces rockeras más críticas e indujeron a muchos referentes del campo a partir hacia el extranjero.

El enfrentamiento a las normas de producción de la industria cultural, a la vez que a todo lo consagrado y canonizado, resultante de las condiciones de emergencia del campo, había dejado planteados como valores la “originalidad y la “experimentación”. Dadas las nuevas condiciones de enunciación, que hacían prácticamente imposible ejercer la “testimonialidad” directa, se acentúan aquellas características, especialmente en lo musical.

En cuanto al “contenido”, en el sentido de testimonio de una época y una situación social, los productores deben aprender a disfrazarlo. Debieron desarrollarse estrategias que, de algún modo, permitieran seguir diciendo lo que no podía nombrarse. Es la época del “aguante” rockero.

*“Mientras pueda ver el mal  
mientras no tenga miedo de hablar  
yo podré, defender, que estoy vivo  
y tengo fuerzas como para poder seguir.*

*Aunque viva en un rincón  
aunque tenga un hilo de voz  
me pondré a recordar  
que fue hermoso sentarse  
y cantar con amor para vos”*

(Fragmento) Nito Mestre y Los desconocidos de siempre.  
*Mientras no tenga miedo de hablar (1977).*

El ex-Sui Generis Nito Mestre incursiona en un voseo íntimo. Mientras que su ex-compañero mantiene la forma tuteante, en el tema que se ha considerado como emblemático de la politización del rock de esta etapa y del lugar de portavoces que debieron asumir sus miembros:

*“Quién sabe Alicia este país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas,  
¿dónde más vas a ir?*

Y es que aquí, **sabes**,  
 el trabalenguas trabalenguas  
 el asesino te asesina  
 y es mucho **para tí**.

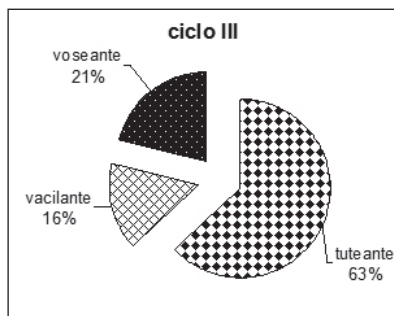
Se acabó ese juego que te hacía feliz”

(Fragmento) Charly García con Serú Girán. *Canción de Alicia en el país* (1980).

Silenciamiento y resistencia. Como se lee en el texto de Claudio Díaz:

“Después del golpe de 1976 toda esta corriente fue desarticulada por el exilio y la censura, pero los grupos de rock sobrevivientes se convirtieron en el centro de lo que se ha considerado una de las formas claves de resistencia juvenil” (Díaz, 2005:124).

En estas condiciones en las que, por un lado, no es posible realizar recitales multitudinarios, por otro, se encuentra prácticamente bloqueada la difusión de la producción rockera en los medios, 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 casi desconocida en el país durante esos años.



En lo referente al uso de la segunda persona, se puede observar que el avance del voseo se ha detenido e, incluso, en algunos años como 1978 y 79 se puede encontrar una vuelta a la composición exclusivamente tuteante. Así describe Grinberg este momento en el que aparentemente se detiene el desarrollo natural de lo que venía sucediendo durante el ciclo II:

“El verano 1977/78 debió ser la cúspide del Ciclo III de la nueva música urbana argentina (...) los conjuntos básicos alcanzaban su vuelo máximo y los grupos nuevos ya proponían vivencias nuevas. En cambio, se aceleró el desbande de las formaciones principales y se demoró el surgimiento de los protagonistas del recambio” (Grinberg: 1993).

Si el tuteo, de algún modo, representaba el intento de la juventud por ser admitida en la legitimidad canonizada y el voseo se había 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 sin correr graves riesgos y lo que se decía debía ser considerablemente disfrazado.

Otra condición contribuyó a la reafirmación del tuteo durante este período: muchos productores debieron emigrar, y lo hicieron a países tuteantes en los que para poder insertarse con su producción debían adaptarse al dialecto local. Es, en cuanto a los temas relevados en el corpus, el caso de Lito Nebbia en México y de Miguel Cantilo en Colombia y España.

*“(...) cantantes como Roque Narvaja, que se instalaron en España y compusieron e hicieron una carrera importante allá, y adoptaron ya hasta el acento español, hasta exageradamente español para poder hacerse entender...” Cantilo.*

Cuando regresan, sobre el final del “Proceso” traen esta experiencia como marca e influencia, y traen temas compuestos en aquellas condiciones:

*“(...) con todo ese ingrediente de la extranjerización de los que nos habíamos ido, que fueron la mayoría, la mayoría de los autores nos fuimos, nos instalamos en otros países y al volver trajimos todo eso, qué sé yo, inconscientemente, hay cosas que uno ni las procesa, trajimos el lenguaje español que se hablaba en México, que hablaban en España,...” Cantilo.*

Esta situación puede distorsionar la interpretación de las planillas del corpus. En él se pueden encontrar 18 temas, de los cuales 11 son completamente tuteantes. Pero de estos, cinco han sido escritos en México, Colombia o España y uno corresponde a un autor uruguayo (Rubén Rada) de importante difusión en Argentina. Entonces, quedan solo cinco temas tuteantes producidos bajo las condiciones locales descritas. Estos corresponden a Charly García con “La Máquina de hacer pájaros” y “Serú Girán”, y a Spinetta en su etapa con “Invisible”. Ambos productores ya habían definido su lenguaje en etapas anteriores, como estrategia de posicionamiento en el campo y en relación con las nociones consagradas de legitimidad.

En cambio, el voseo aparece completo en 4 temas (más 3 de 1975 cuya mayor circulación corresponde a esta etapa) y en composiciones vacilantes en otros 3:

- En "Pastoral", cuyas canciones son de 1975, pero que sostienen su difusión entre los adolescentes durante los primeros años de la dictadura: "... la 'popularidad' ha sido privilegio de dos dúos adscriptos (sin magia auténtica) a la fórmula del desaparecido Sui Generis, bien a gusto del público adolescente: Pastoral y Vivencia" (Grinberg: doc. elect.).

- En León Gieco, quien ya se estaba inclinando hacia el voseo en la etapa anterior, y que en esta acentúa su faceta de "cantor de protesta". En el grupo que integra con los ex- Sui Generis y Raúl Porchetto, "Porsuigieco", las composiciones –aun las de Charly García– son voseantes. León Gieco comienza en esta época una búsqueda de acercamiento a sectores populares y, como parte de este proyecto, compone un Chamamé, *Carito*, que graba Tarragó Ros. Este cruce con el discurso folklórico –no olvidemos que en los 70 se había difundido la creencia de que el folklore era tuteante– hace aparecer vacilaciones en el uso de los verbos:

*"mirá que el río" "suelta tu canto".*

- En Nito Mestre y "Los desconocidos de siempre" de quien ya señalamos un íntimo y "arrinconado" voseo en *Mientras no tenga miedo de hablar*, que podemos emparentar con una letra voseante de Charly en "Serú Girán", en la que también se canta para salir de la cueva y comunicarse íntimamente a través de la música:

*"A mí, a vos, a la humanidad /Mirémonos ya no hay mas que hablar/  
Tomemos todo el aire que nos queda para respirar" (1980), Música del alma.*

Tanto durante el ciclo II como en el ciclo III, en los que el uso de la segunda persona en el paradigma discursivo rockero está en disputa, aparecen vacilaciones y usos mixtos. A partir de su observación se refuerza la hipótesis, ya propuesta en capítulos anteriores, de que el pronombre vos y el presente del verbo ser, "sos", son los primeros que tienden a aparecer aun en canciones que no se despegan del tuteo. Además, muchas letras que han sido etiquetadas en el análisis como "voseantes" lo son solo en el uso del pronombre, pues las formas verbales son homomorfas.

- “*escucha mis palabras/ reconcíliate con vos*”, Vox Dei. *Cristo (nacimiento)* (1971).
- “*sos vos mujer*” “*sílbame*”, Edelmiro Molinari/Color Humano. *Sílbame ¡oh! Cabeza.* (1972).
- “*vos me vendrás a visitar*”, Charly García/Porsuigieco. *El fantasma de Canterville.* (1976).

#### Ciclo IV. La reconstitución del campo 1982/1986

La guerra de Malvinas, en 1982 –junto al desgaste del poder de los militares– marca un viraje notable para el rock, al producir un marcado cambio en las condiciones de producción:

- Con la prohibición de difundir música en inglés, se desempolva la producción nacional y las compañías discográficas consideran la posibilidad de que en el campo del rock en Argentina pudiera haber un negocio rentable.

- Retornan muchos miembros del campo desde el exilio<sup>61</sup>.

- Se repolitiza la sociedad y esto hace posible decir abiertamente lo que tuvo que ser disfrazado durante la etapa anterior.

- Mercedes Sosa, quien goza de un importante capital simbólico al regresar a Argentina, incorpora algunas canciones de cantautores rockeros a su repertorio. Y además “(...) invita a alguno de ellos a compartir el escenario, con lo cual por primera vez una figura consagrada del campo del folklore contribuye a legitimar la producción rockera” (Díaz, 2005: 64 subr. propio).

Se trata de un veloz y marcado reposicionamiento del campo del rock dentro de la producción de bienes culturales:

*“De ser un tipo de música producida y consumida en circuitos marginales tanto desde el punto de vista comercial como de su legitimidad en tanto práctica, el rock pasa a ocupar lugares cada vez más centrales. Este proceso se desarrolla sostenidamente desde la época de Malvinas, y se mantiene hasta bien entrados los 80, cuando se puede afirmar ya que el rock pasa a ocupar una posición dominante en el campo de la música masiva para consumo juvenil”* (Díaz, 2005: 65).

61 Si bien se habla, en general, de exilio, no todos tuvieron que huir al exterior por amenazas contra su vida, sino que en muchos casos se trató de la búsqueda de lugares en los que fuera posible trabajar, dadas las condiciones de parálisis del campo vernáculo.

Este momento fue vivido como un renacimiento:

*“(...) lo que pasa es que la dictadura acá creó un quiebre evidente. O sea, un quiebre grosso entre lo que fue antes y lo que fue después. Un abismo, lo que ocurrió después de la dictadura fue un renacimiento, pero hubo una muerte. Con la dictadura hubo una muerte a nivel cultural que le pegó al rock muy fuerte y ese renacimiento se dio a partir de volver a comenzar con los mismos grupos, se reunió Almendra, se reunió Manal, se reunieron Alma y Vida, todos se volvieron a armar de nuevo para recomenzar desde donde había empezado antes. No desde donde empezaba ahora, si no retomar desde los... entonces, ese renacimiento, claro, le dio entrada a gente nueva como los rosarinos, pero es muy posible que haya generado una búsqueda de identidad propia, de recuperación de identidad”. Miguel Cantilo.*

“Recuperación” es una de las palabras que más circula durante la “primavera democrática”,<sup>62</sup> pero en cuanto a la “identidad”, es conveniente pensarla como una nueva construcción, en un nuevo tiempo histórico, político y generacional, ya que no se trata de algo acabado ni de una esencia que puede perderse y reencontrarse. Por supuesto, sí, “recuperando” y repositcionando elementos que ya circulaban.

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

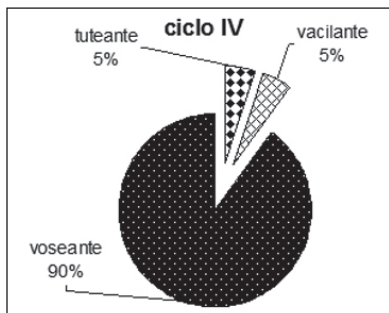
Observando las planillas y comparando los gráficos de los distintos períodos es difícil no sorprenderse ante el abrupto cambio que se registra en la utilización de la segunda persona, que pasa a ser casi completamente voseante.<sup>63</sup> Todos los entrevistados coinciden en relacionarlo con esta nueva configuración de la identidad que se ha venido delineando, en donde el *vos* se opone al *tú* escolar vivido ahora como represivo, al *tú* poético asociado a lo legítimo y, por lo tanto, a lo que ha sido sostenido como discurso único legítimo, al *tú* religioso de una iglesia desprestigiada en su asociación con el poder, y al *tú* folklóri-

62 Recuperación “que no se limitaba a las instituciones de la democracia, sino que se extendía también a los espacios públicos (la calle, la plaza, la cancha), los sitios de la cultura (teatros, cines), e incluso otro tipo de instituciones que se había ‘perdido’, como la escuela y la universidad” (Díaz, 2005: 65).

63 Solo Lito Nebbia, que suma al hecho de ser uno del los precursores del uso tuteante en el rock el haber vivido varios años en México y ser cultor del bolero, mantiene el tuteo. Pero no deja de incorporar un pronombre vos, en 1983.

co de un nacionalismo que acababa 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 ya sin los matices de inferioridad y vergüenza que lo acompañaban en décadas anteriores.

*“Empieza a surgir la conciencia de la dignidad propia, del lenguaje propio, de ser los dueños de su propia lengua. Acordate... ¿qué hacíamos con tanta cosa nuestra? Y tuvo que ver con Malvinas ¡Por Dios! No olvidemos eso. Inconscientemente, creo que todos nos hicimos cargo”.* Pedro Conde.



Emilio del Guercio, quien fuera uno de los emigrados, en 1983 compone *Aroma del lugar*, un tema voseante sobre su vínculo con “la tierra donde nací”. Es más notable la elección de este voseo identitario porque se trata de un ex-Almendra que, tal como él mismo lo plantea en la entrevista, consideraba en los 60 al tuteo como una forma de encuadrar poéticamente una composición:

*“... Pero tengo un recuerdo  
comprometiendo mi ser con tu destino.*

*Y me ilumina la alegría por saber  
que somos de ese mismo material  
Y que tal cómo vos así soy yo  
aroma del lugar.*

*Hoy quiero tener fuerza para amarte en libertad  
tengo una canción, parida en el dolor.*

*Si tuviera olvido  
de tu quebranto  
no sé, no sé qué haría  
Pero tengo este canto  
comprometiendo  
mi amor con tu destino*

*Porque sos la tierra en dónde yo nací  
la tierra en la que quiero ser feliz"*

(Fragmento)

Tal como se dijo en el primer capítulo, es importante recordar aquí que la Academia Argentina de Letras, en 1982, recomendó el uso del voseo para la norma culta argentina. La aceptación del voseo se ha extendido a uno de los principales organismos productores de la legitimidad.

Pero hay una razón más para la irrupción del voseo: se trata del cambio generacional. Emilio del Guercio lo describe así:

*"Yo pienso que cuando el hippismo empieza a decaer... digamos, en esa época nosotros estábamos más como asociados con el hippismo, fuéramos hippies o no. El ambiente era un ambiente de una emocionalidad cuidada, de un cuidado estético, de una protección de ciertos lugares que quizás nos habilitaba hablar de tú. Después la cosa quizás se hizo más callejera y muchos de los músicos que posteriormente vinieron, nos vieron como pretendidamente poéticos o espirituales, y ellos se burlaron un poco de eso, quisieron ser más llanos y más callejeros. Como que 'estos hippies, que siempre están con el amor y la paz'... y no, la cosa es mucho más cruda, mucho más dura. No digo que haya sido totalmente así, pero en una gran parte eso pasó en los 80".*

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:

*"(...) Silvina Garré que me gusta mucho como escribe (...) ¡No! ¡Ella usa el vos!, ella usa el vos, y es un estilo muy rosarino, casi porteño, muy bien escrito, ella escribe muy bien, y usa el vos. Creo que la trova rosarina fue la inyección de creatividad que hubo en los 80, ¿no? la cosa nueva que apareció". Cantilo.*

Juan Carlos Baglietto fue quien se encargó, en un primer momento, de difundir la producción de esta nueva generación de rosarinos. En 1986, en el disco *Mami*, graba una bella canción de Adrián Abonicio, en la que el enunciador del texto se dirige afectuosa y casi maternalmente hacia un enunciatario que



es “La patria”, palabra y signo del cual la dictadura militar se había apropiado y que Abonicio rescata para la ternura, mediante diversas operaciones de las cuales no está ausente el voseo:

*“... **Dormite** patria que suena la radio  
y alguien que te nombre lo dice cantando  
quiero llevarte porque siempre es invierno  
y no tenés un techo y están los lobos sueltos  
Malena, Carlitos Gardel y los caudillos  
las madres de los pañuelos  
y los hijos de mis hijos.*

*El que vende flores  
yo que canto esas canciones  
esas chicas de las tiendas  
los que arreglan los motores...”*  
(Fragmento)

Aparecen los que constituyen la “patria” en esta nueva construcción: el cantor, los caudillos, las madres de plaza de mayo, los vendedores callejeros, las chicas que trabajan en las tiendas, los mecánicos; todos referentes del campo popular y de las luchas contra la dictadura. Esta “patria” a la que se le puede hablar de vos tiene una característica:

*“es que **sos** distinta a la que vi en la escuela”, Abonicio, en *Dormite Patria**

### **Naufragando entre signos y significados**

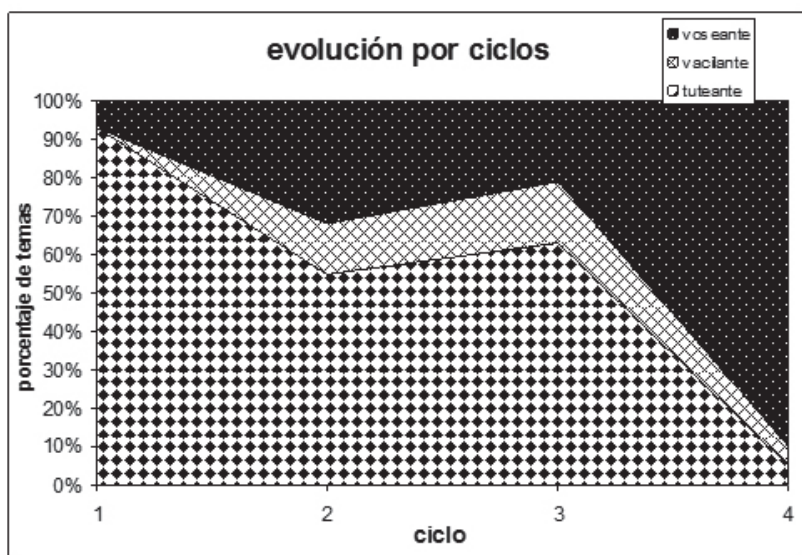
Hacia la mitad de la década del 60 surge una nueva formación discursiva dentro del campo de la música popular cuyos agentes se autodenominan “náufragos”, término que engloba y a la vez toma distancia de los significados asociados a “hippie”, “bohemio” y “joven”. Sus influencias son extranjeras (rock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

En su búsqueda por realizar un producto de “calidad” adscriben a la “lengua legítima” aprendida en la escuela y producen utilizando el tuteo, marca de lo poético canónico.<sup>64</sup>

Una vez abierto el espacio,<sup>65</sup> 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 entonces el dialecto más localista –que en su caso es el de Buenos Aires– como estrategia de nacionalización.

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.

Por último debemos remarcar que este proceso no se dio solo en el campo del rock, sino que acompañó a toda una evolución de la cultura argentina en cuanto a su noción de lo legítimo, lo poético, y a la ruptura de los límites entre

64 Dice Alberto Felici: “Los tipos de clase media eran pretenciosos. Sí, sin duda, está signado por un tema que tiene que ver con la cosa pretenciosa”. “Pretencioso” puede ser leído como “prestigioso”, en este contexto. Luego agrega: “Era letra... esto, esto es poesía. Yo estoy cantando poesía (...). Y bueno, ¿vos te acordás cuando se hablaba ‘este tipo es un cantante y el otro es un cantor?’”.

65 O, como dice Felici: “Dejaron de tener que pedir permiso”: “También porque empieza a tener una entidad más sólida. Los tipos fueron construyendo una cosa que empezó a tener un lugar específico, o sea, terminó el... era todo pedir permiso, en ese momento, hacia los setenta y pico, había un nivel de apropiación y de cambiar las cosas, e incluso cambiar por cambiar, que no existía en los 60. Eso me parece que es así, incluso musicalmente”.

lo culto y lo popular que, como vimos, culmina con la adopción del voseo como norma culta por la Academia.

Como decíamos al comienzo, fascinación ante la potencia de la palabra dicha por actores legitimados o instituciones autorizadas, o susurrada por la corriente subterránea, rumorosa e incesante del habla del pueblo.



## Epílogo

Investigar el uso del vos dentro de la música popular argentina requirió recortes que permitieran abarcar el objeto y algunos interrogantes iniciales debieron ser dejados de lado. Pero, sobre todo, abrió nuevas preguntas, otros asombros y nuevas intuiciones.

En cuanto al trabajo previo de investigación y con respecto al recorte inicial vale la pena aclarar que se dejó de lado todo lo referente a dos formaciones discursivas importantes del cancionero popular: el tango y la “música beat”, previa y contemporánea al surgimiento del rock. Y, avanzando en el tiempo, el cuarteto y la cumbia.

Tampoco se abordó el uso de la segunda persona en dos discursos de los medios masivos de comunicación: el periodístico y el publicitario cuyo estudio valdrá la pena encarar en otra ocasión:

En cuanto al discurso periodístico, por su proximidad o alejamiento con el escolarizado y con el académico, cabría preguntarse cuánta es su permeabilidad ante lo socialmente prestigioso y legítimo, y hasta dónde el discurso periodístico va adquiriendo autoridad e influencia para imponer formas lingüísticas: ¿llega a reemplazar a la escuela en su función difusora y sancionadora de lo legítimo en la lengua?

El discurso publicitario es, por definición, apelativo. Y esto implica que en él estarán muy presentes las formas de segunda persona, ¿qué formas utiliza y en qué contextos? ¿Hay un cambio diacrónico, desde una utilización preferente de las formas “de respeto” hacia una opción por las de “confianza”? Y dentro de estas, ¿se vuelca al tuteo o al voseo?

El otro recorte fue temporal. El estudio de la utilización de la segunda persona “de confianza” en el rock y el folklore se detuvo en 1986. La complejidad que adquieren estos campos y los cruces de actores y mezclas de géneros que se incrementan desde entonces requerirán, seguramente, un estudio segmentado en periodizaciones temporales cortas.

También fue recortada la zona etaria –mayores de 60 años– dentro de la cual se estudiaron las creencias asociadas al voseo y al tuteo, y su relación con

distintas formaciones discursivas. Sería fecundo observar cuánto de esto se ha mantenido y cuánto ha mutado en una zona mucho menor, por ejemplo, en jóvenes nacidos y educados después de 1983.

En zonas etarias más bajas aún, en los niños actuales, quizás habría que plantearse estudios que permitan observar la influencia de las traducciones de películas y dibujitos animados en su utilización de la segunda persona.

En definitiva, muchos de los interrogantes planteados se vinculan con la cuestión de quién otorga en la actualidad el prestigio y la 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 está siendo asumida o detentada por otras instituciones y otros discursos –periodístico, publicitario, audiovisual o 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?

**ANEXO**





## I -Instructivo para interpretar las planillas

En las planillas que se presentan a continuación se puede visualizar el corpus de canciones analizado. En ellas se consigna:

A. Nombre de la canción.

B. Estilo

C. Autor/compositor

D. Año de composición o de grabación

E. Etapa. En casos en que no se pudo acceder a la fecha de composición, se indicó la etapa más fructífera en la trayectoria de sus autores, dando prioridad al escritor de la letra sobre el compositor de la música.

F. Región. Se consideró prioritariamente el lugar de nacimiento y desenvolvimiento del autor de la letra. Pero este ítem debió ponerse en relación con el "estilo" musical, en los casos de especies características de una región.

G. Ejemplo. Transcripción de trozos del texto estudiado en los que aparezca alguna variante de voseo o tuteo.

H. Variante vos/tú. Sólo se consignan las etiquetas mayores: tuteante, voseante, híbrido, mixto y vacilante; de manera de facilitar la visualización.

I. Observaciones. Se consignan datos variados, que puedan resultar relevantes:

- Cruce con el discurso religioso.
- Autor proveniente del campo literario.
- Poeta musicalizado.
- Aparición de formas regionales rústicas, camperas o típicas de la oralidad de alguna región, dentro de cualquier categoría gramatical.
- Aparición del vocablo "che"

J. Coincidencia o no con la oralidad de su región de origen.(En cuanto al uso de la variante estudiada)

Para las canciones de rock nacional, se suprimieron las categorías B, F, y J. por no ser relevantes para este estudio.

## II - Planillas de Rock y Folklore

## El rock por etapas

canción	autor	intérprete	año	ciclo	ejemplo	voz/tu	observaciones
No finjas más		Los Beatniks	1966	I	"Comigo puedes ser tal como eres tú" "Tu sabes que a tus brazos volveré" "eres igual que las olas"	masculino	primer simple de rock nacional en
Madre escúchame	Lito Nebbia	Los Grupos	1966	I		masculino	
Viento dille a la lluvia	Lito Nebbia	Los Grupos	1966	I	"viento, dille a la lluvia" "alla lejos tu puedes escuchar" "abre el barril de lluvia"	masculino	
Amor de primavera	Herman Pujó/Panglino	Ramones VII	1967	I		masculino	
La chica del paraguas	Lito Nebbia	Los Grupos	1968	I	"cierra tu paraguas y abre los ojos al amor"	masculino	
Escúchame, alimbrame	Lito Nebbia	Los Grupos	1968	I	"escúchame"	masculino	
La princesa dorada	Pipo Lernoud / Tanguito/Ramones VII	Los Grupos	1968	I	"vos la oís en tu mente"	masculino	el texto, los arreglos corales y el uso del órgano remiten al canto religioso
Tiempo	G. Sandoval	Arco Iris	1969	I	"rompe hoy tus cadenas", "dejame hoy despertar"	masculino	primer simple de tanguito
No Pipe	Javier Martínez	Arco Iris	1969	I	negar de donde vienes	masculino	
A estos hombres tristes	L.A. Saitetta	Almendra	1969	I	"y tú un hombre solo" "tú tienes pies"	masculino	
Machacha ojos de papel	L.A. Saitetta	Almendra	1969	I	"duerme un poco"	masculino	
Rosemary	Lito Nebbia	Los Grupos	1969	I	"Yo sé que tú, aún no eres mujer"	masculino	
Oye niño	Miguel Almilo	Los Alumnos de la Unión	1969	I	"no seas tonto, haz tu cabeza estallar"	masculino	
El gigante	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1969	I	"Si tú fueras un gigante"	masculino	verbos homomorfos
Alza la voz	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1969	I	"alza igual"	masculino	ganador del festival beat de 1970
Jugo de tomate	Javier Martínez	Manel	1970	II	"si quieres ser un terrible vago - que se hable todo el día de vos"	masculino	primer disco de Manel: La Bomba
El oso	Morís		1970	II	"Conformate, me decía..."	masculino	
De nada sirve	Morís		1970	II	"te tienes que arriesgar..."	masculino	
En una tarde de sol	Morís		1970	II	"por que mamá no venís" "y tú te quedas sin mí"	masculino	
Y una flor	Morís		1970	II	"ten paciencia niña"	masculino	
Guarda con la rutina	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1970	II	"haces lo mismo", "vos podés ser", "no lo limites que te vuelves", "no déjes que te hagan bolsa"	masculino	
Che cirujía	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1970	II	"encontré esta canción" "revolveme la garganta y la nial"	masculino	
Presente	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1970	II	"hoy dejás de querer"	masculino	dudoso por rítmica
Pueblo nuestro que estás	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1971	II	"Cobratielo hoy cobrate a tus deudores"	masculino	disc. religioso
Tiempo de guitarra	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1971	II	"Y si te copás al vuelo"	masculino	utiliza término de jerga adolescente
Las guerras	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1971	II	"mira, piensa, dime"	masculino	disc. religioso
Cristo (nacimiento)	Miguel Castillo	Pedro y Pablo	1971	II	"escucha mis palabras/ reconcíliate con vos"	masculino	disc. religioso
Amigo vuelve a casa pronto	Charly García	Sui Generis	1971	II	"Cuéntame todo" "cámbiame todo"	masculino	dudoso por rítmica. Hit del B.A. Rock
Canción para mi muerte	Charly García	Sui Generis	1971	II	"Tomate del pasamano"	masculino	
Dime quién me lo robó	Charly García	Sui Generis	1972	II	"al hada, la bruja y a vos" "dime..."	masculino	
Natalio Ruiz	Charly García	Sui Generis	1972	II	"hoy ocupás un lugar más"	masculino	
Toma dos bites	Charly García	Sui Generis	1972	II	"y estoy con vos"	masculino	
Cuando comenzamos a nacer	Charly García	Sui Generis	1972	II	"Que vos sos vos y tenés vida"	masculino	
Silbame, ¡oh! cabeza	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1972	II	"sos vos mujer" "silbame"	masculino	
Post crucifixión	L.A. Saitetta	Almendra	1972	II	"Abrazame, madre del dolor"	masculino	disc. religioso
Blues de Santa Fe	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1972	II	"Tú tienes blues" "acompañame"	masculino	
El niño, la libertad y las palomas	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1972	II	"Por qué lloras, oh niño, ven vamos a jugar. Tú serás la patria..."	masculino	
Aventura en el árbol	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1972	II	"compartida con vos"	masculino	
Confesiones de invierno	Expósito Zepuri	La Barba del Chocote	1973	II	"no tienes profesión"	masculino	debes o debes? se escucha como vosante por la rítmica

Bienvenidos al tren	Charly García	Sul Generis	1973	.. si tú eres mi dama "Recoge tus cosas"	vosante
Rasquila las piedras	Charly García	Sul Generis	1973	.. "rasquila las piedras"	vosante
A través de los inviernos	Charly García	Pop & Rock	1973	.. "deja que el invierno..."	vosante
Mamá, Mercurio ha venido	Charly García	Pop & Rock	1973	.. "mamá, no me quieres oír"	vosante
Bejan	L. A. Spinetta	Pescado Rabioso	1973	.. "vos querés sol" "podés ser la luna"	vosante
Todas las hojas son del viento	Charly García	Pop & Rock	1973	.. "cuida bien al niño" "podés ser la luna"	vosante
Hombres de hierro	Leon Gleco	Pescado Rabioso	1973	.. "larga muchacho tu voz" "ses la esperanza" "dile a esos hombres"	vosante
El giro cambio los que se	Leon Gleco	El Financiero	1973	.. "corta un pedazo"...	vosante
Mi querido amigo Pipo	Moris	El Financiero	1973	.. "vos tenés el monumento"	vosante
Siempre es lo mismo nea	Pop & Rock	Pop & Rock	1973	.. "Trata de convencenos" "por qué no vienes conmigo"	vosante
Trabajando en el ferrocarril	Pop & Rock	Pop & Rock	1973	.. "si alguna vez quieres encontrarme"	vosante
El tuerto y los ciegos	Charly García	Sul Generis	1974	.. "si sigue y sigue bailando"	vosante
Alto en la torre	Charly García	Sul Generis	1974	.. "si sosiones, toda mi estructura"	vosante
Si ves a mi padre	Leon Gleco	Pop & Rock	1974	.. "Pregunta por mi padre y dile que estoy bien"	vosante
Ramos de manzanillas	Leon Gleco	Pop & Rock	1974	.. "debes cruzar el campo"	vosante
Ahora cante aquí	Leon Gleco	Pop & Rock	1974	.. "hacete un lugar"	vosante
Durazno sangrando	L. A. Spinetta	Pop & Rock	1975	.. "y la canción que escuchas"	vosante
Encadenado al ánima	L. A. Spinetta	Pop & Rock	1975	.. "sin que puedas correr allí"	vosante
Salmo a Cristo	Arco Iris	Pop & Rock	1975	.. "baja los brazos, Cristo"	vosante
Folk 2		Pastoral	1975	.. "y vos seguís esperando"	vosante
Opresión natural		Pastoral	1975	.. "decline qué es..."	vosante
Malísimo	Leon Gleco	Pastoral	1975	.. "Puedes..."	vosante
Blues del levante	Charly García	Sul Generis	1975	.. "deciles que tenés auto para invitarlas a pasear"	vosante
Bubulina	Charly García	Sul Generis	1976	.. "lávame la cara y llévame"	vosante
El fantasma de Canterville	Charly García	Sul Generis	1976	.. "vos me vendrías a visitar"	vosante
Quiero ver, quiero ser, quiero	Charly García	Sul Generis	1976	.. "se fue con vos" "remoníame en un barrilete"	vosante
Que ves el cielo	Charly García	Sul Generis	1976	.. "si me puedes conestar"	vosante
Permíteme vida	Charly García	Sul Generis	1976	.. "permítame vida"	vosante
Que sea al sol	Charly García	Sul Generis	1976	.. "sabes que con tu forma de ser libre"	vosante
Que sea al sol	Charly García	Sul Generis	1976	.. "no se si eres blanca" "y a ti amor"	vosante
Mejor que yo	Charly García	Sul Generis	1977	.. "con amor para vos"	vosante
Mientras no tenga miedo	Alto Mestre	Los desconocidos de Siempre?	1977	.. "te doy pan, quieres sal"	vosante
Seminare	Charly García	Sul Generis	1978	.. "si encuentras una paloma herida"	vosante
Sólo se trata de vivir	Leon Gleco	Pop & Rock	1978	.. "perro te quedas" "no cuentes lo que hay detrás"	vosante
Canción de Alicia en el país	Leon Gleco	Pop & Rock	1980	.. "a mí, a vos, a la humanidad"	vosante
Música del alma	Charly García	Sul Generis	1980	.. "eres mi ser superior"	vosante
Adonde quiera que voy	Leon Gleco	Pop & Rock	1980	.. "Gustas de las flores y andas triste"	vosante
Muy lejos te vas	Leon Gleco	Pop & Rock	1980	.. "mirá que el río" "suelta tu canto"	vosante
Para John	Leon Gleco	Pop & Rock	1981	.. "aliquen que quieras" "igual que tú y yo" " sólo en	vosante
No importa la razón	Leon Gleco	Pop & Rock	1981	.. "porque sabes muy bien" "mama la libertad" "lo	vosante
Inconciente colectivo	Charly García	Sul Generis	1982	.. "escuchas aquella voz" "mama la libertad" "lo	vosante
Mil Horas	Catamaro	Los abuelos de la nada	1982	.. "mejor que tenés"	vosante
Río Marrón	J. Frandermole	Baglietto	1982	.. "volvime sangre abajo"	vosante
Y tu amor es una vieja me	L. A. Spinetta	Pop & Rock	1982	.. "los puentes del cuerpo silbaron en vos"	vosante
Contracrás	Miquel Canfio	Padro y Pablo	1982	.. "eres en vos"	vosante
Ratú Porchetto	Ratú Porchetto	Pop & Rock	1982	.. "conformate con algún puesto/los joven para	vosante
Me pibe, vení, votá	Ratú Porchetto	Pop & Rock	1982	.. "entender esto"	vosante



## El folklore por etapas

canCIÓN	estilo	autor	etapa	región	ejemplo	vositú	observaciones
<i>La cautiva</i>	serenata	Edmundo Cartos(recop?)	emergente	Centro	<b>Recién</b> mío... "Junto a mi frente <b>lá</b> ...qué más <b>quiere</b> mi criador para <b>lá</b> "	mixto	
<i>Nostalgias tucumanas</i>	zamba	Atahualpa Yupanqui	emergente		" <b>veena</b> , guitarra"	túcente	
<i>La amorosa</i>	zamba	Oscar Valles/ Hnos. Díaz	emergente	NOA	" <b>lá</b> me desvela", "mi labio por <b>lá</b> "	túcente	
<i>Viva Jujuy</i>	bailecito	Recop. Rafael Rossi	emergente		" <b>tá</b> era mi dulce"	túcente	
<i>La López Pereyra</i>	zamba	Artidoro Cresseri	emergente	NOA	"me han dicho que no me <b>quiere</b> " "me <b>piñon</b> de tus miradas"	túcente	
<i>El escondido</i>	danza	Andrés Chazarretal(recop)	emergente		" <b>salí</b> lucero, <b>salí</b> hel de olvidar"	9/85E-9/85E	formas regionales rústicas.
<i>Porque te quiero</i>	tonada	Cristino Tapia	emergente	Centro	"me <b>amusa</b> que me conque", "Por <b>vos</b> me muero"	9/85E-9/85E	
<i>Decí que sí</i>	ranchera	Azcuna Matzani, Cufiaro y Pidemunt.	emergente	Bs. As.	<b>mirá</b> que estoy penado"	9/85E-9/85E	Formas de habla regional campera. Uso de "che"
<i>Mañana es domingo</i>	tonada	Idio Magaldi-Hoda	emergente	Centro	" <b>dejá</b> que me lave", " <b>vacunáme</b> el traje"	9/85E-9/85E	
<i>Chacarera de un triste</i>	Chacarera	Pocha Barros y E. Farías Gomez.	emergente	NOA	"pero lo que <b>vos</b> me habete", " <b>segud</b> guitarra"	9/85E-9/85E	coincide con la oralidad santiagueña
<i>El huachito</i>	gelo		emergente	Bs. As.?	" <b>hel</b> de dar canito, cuando <b>vos</b> querá"	9/85E-9/85E	formas regionales rústicas.
<i>Camale chango a mi tierra</i>	zamba	Polo Giménez/Mercani Sorita	emergente	Centro	" <b>Caná</b> changuito <b>caná</b> "	9/85E-9/85E	
<i>Quien te amaba ya se va</i>	tonada	Recop. de A. R. Escudero	emergente	CUYO	"y acordádomé de <b>vos</b> "	9/85E-9/85E	
<i>Canción de los horneros</i>	zamba	Romildo Risso/Yupanqui	emergente		" <b>rogale</b> a Dios..."	9/85E-9/85E	poeta musicalizado.limita el habla campera
<i>¡Engañera! o "La engañera"</i>	zamba	Julio A. Jerez	emergente	NOA	"no <b>vos</b> mirá que me estoy muriendo", " <b>vos</b> / <b>tá</b> me engañate", "no <b>callar</b> ", "no te <b>canar</b> "	híbrido santiagueño	varía en las versiones
<i>Canción al árbol del olvido</i>	Canción-vidala	Silva Valdés	emergente	URUGUAY	"para no pensar en <b>vos</b> "	9/85E-9/85E	poeta musicalizado
<i>Tierra Jujuya</i>	Canción	Atahualpa Yupanqui	emergente		"Todo lo <b>beene</b> ..."	túcente	
<i>Piedra y camino</i>		Atahualpa Yupanqui	emergente		"me <b>casas</b> de no quererle, no <b>figes</b> eso"	túcente	
<i>La raqueta</i>		Atahualpa Yupanqui	emergente		" <b>cuinke</b> pote de golpe, <b>hídijay</b> / <b>¡Mecame</b> señor"	9/85E-9/85E	
<i>Agitando pañuelos</i>	zamba	Hermanos Abalos	emergente	NOA	"yo me <b>tá</b> vendrá"	túcente	
<i>¡Ay...Ay...!</i>	tiempo de vidala	Osman Pérez Freire	emergente	CUYO	" <b>tá</b> no quiero donde obigo"	túcente	
<i>Virgen de la carrodilla</i>	Canción vendimia	Hilario Cuadros P. Herrera	Pjma. clásico	CUYO	" <b>sea</b> piedad de aquello <b>hijo</b> "	túcente	Discurso Religioso
<i>Zamba de mi esperanza</i>	zamba	Luis H. Morales	Pjma. clásico	CUYO	" <b>estelo</b> <b>tá</b> que mirate", "no <b>te</b> <b>caná</b> ", " <b>deja</b> que cané"	túcente	
<i>Pajarillo</i>	danza	Recop. por Carlos Vega	Pjma. clásico	Centro	" <b>Si</b> <b>piñer</b> , <b>piñer</b> , <b>piñer</b> "	túcente	
<i>Niñorupa</i>	Canción de cuna	A. Mansilla/Romero Maciel	Pjma. clásico		" <b>no</b> <b>sigue</b> " " <b>dicenme</b> "	túcente	poeta compositor
<i>Guitarra Yupanqui</i>	zamba	Atahualpa Yupanqui	Pjma. clásico		" <b>no</b> <b>ceros</b> que tanto <b>quiere</b> "	túcente	
<i>Tú que puedes, vuélvete</i>	Canción	Yupanqui-Pablo del Cerro	Pjma. clásico			túcente	
<i>Kilómetro once</i>	Chamamé	C. Agueri T. Cocamarola	Pjma. clásico	GUARANÍTICA	<b>obide</b> , mi bien "que <b>é</b> "	túcente	
<i>Virgen india</i>	Vals	Hnos. Albarracín	Pjma. clásico		"porque <b>indio</b> <b>tá</b> <b>no</b> <b>caé</b> ", " <b>me</b> <b>caé</b> <b>el</b> <b>respeto</b> "	túcente	discurso religioso

Trago de sombra	Zamba	Dávalos E. Falli	Pjima. clásico	NOA	" <b>Pádale</b> al viento", " <b>eneceasame</b> de amor", "la vida en <b>vos</b> ". "¿ <b>ves</b> un día?" "yo sí me acuerdo de <b>vos</b> " "cuando o mi pogo humilde le canté con <b>vos</b> ", "zambita que <b>brees</b> cantores"	vacilante	Poeta compositor
La enamorada	Zamba	Betty Quintana	Pjima. clásico	NOA	"cuando o mi pogo humilde le canté con <b>vos</b> ", "zambita que <b>brees</b> cantores"	híbrido santiagueño	
Zambita del musiquero	Zamba	Chanqui Chazarreta	Pjima. clásico	NOA	"cuando o mi pogo humilde le canté con <b>vos</b> ", "zambita que <b>brees</b> cantores"	híbrido santiagueño	
Cielito del portero	danza	A. Navarrine Hnos. Abrodo	Pjima. clásico	Bs. As.	"bobo <b>poné</b> tu nombre", "¿no <b>querés</b> queerme?" "mitad por <b>vos</b> " "¿no me <b>querés</b> " "que te guardado para <b>vos</b> "	<b>usese-ante</b>	Formas de habla regional campera bonaerense
Pollería colorada	huayno	Julio Santos Espinosa	Pjima. clásico	NOA	"mitad por <b>vos</b> " "¿no me <b>querés</b> " "que te guardado para <b>vos</b> "	<b>usese-ante</b>	Formas regionales rústicas. Un verbo tuteante(quieres)
Collar de caracolas	<b>rasgado doble</b>	Alberto Agesta	Pjima. clásico	GUARANÍTICA		<b>usese-ante</b>	
La huellera	danza	Manuel Abrodo	Pjima. clásico	Bs. As.	" <b>aprede</b> y <b>abrá</b> la tranquera" "Por <b>ti / vos</b> cantón los changos", " <b>caudalizo</b> con tus cantos"	<b>usese-ante</b>	
Criollita santiagueña	Zamba	Chazarreta/Rupanqui	Pjima. clásico	Bs. As.	"Por <b>ti / vos</b> cantón los changos", " <b>caudalizo</b> con tus cantos"	híbrido santiagueño	varia en las versiones
Por qué será que parece	Canción	B. Luna, Valles y Portal	Pjima. clásico	Bs. As.	"déhoro porque <b>vos</b> hembra"	<b>usese-ante</b>	
La Tulumbara	Chacarera	Carlos Di Fulvio	Pjima. clásico	Centro	"no te <b>obidás</b> cuando muera"	<b>usese-ante</b>	
Guitarero	Zamba	Carlos Di Fulvio	Pjima. clásico	Centro	"No te <b>vagás</b> ..."	<b>usese-ante</b>	
Carnavalito del duende	carnavalito	Castilla - Legutizamón	Pjima. clásico	NOA	" <b>vos</b> te sacá de rogar"	<b>usese-ante</b>	Poeta compositor. Aparece una forma regional rústica en una versión
Río de los pájaros	enación Itocafés	A. Sampayo (lenguayo)	Pjima. clásico	GUARANÍTICA	" <b>enrolate</b> la pollera, <b>ponete</b> a lavar la ropa", " <b>vos</b> te quedaste solo"	<b>usese-ante</b>	términos regionales
Vidala de la copla	vidala	J. Zabala	Pjima. clásico	Centro-NOA	"¿te digo que <b>vos</b> fuego?"	<b>usese-ante</b>	
Siriviraco	bailecito	Chango Rodríguez	Pjima. clásico	NOA	" <b>Vos</b> dándole que tal vez", "¿sabes si me <b>querés</b> "	<b>usese-ante</b>	Formas regionales rústicas.
La calle angosta	cueca	J. Zabala	Pjima. clásico	CUYO	" <b>vos</b> lo cede más humilde"	<b>usese-ante</b>	
La Santorenčia	Zamba	Jaime Dávalos	Pjima. clásico	NOA	" <b>caudalizo</b> Santorenčia"	<b>usese-ante</b>	Poeta compositor. Aparece una forma regional rústica
Recuerdos de mis valles	cueca	Margarita y Angel Palacios	Pjima. clásico	NOA	"me fui muy lejos, lebo de <b>vos</b> "	<b>usese-ante</b>	t. reg. rústicas y apelativo popular que marca cercanía("mi negra")
Corazón de Limón	Zamba	Favini, O. Valles y T. Segura	Pjima. clásico	NOA	" <b>caudalizo</b> dulce o tu tierra"	<b>usese-ante</b>	forma rústica con sustrato guaraníco o misto
A vos te hai pensar	enación andino	anónimo	Pjima. clásico	NOA	"a <b>vos</b> te hai pensar"	híbrido guaraníco	difiere de la oralidad uruguaya
Puente Percha	<b>rasgado doble</b>	Nelli Cocomarola	Pjima. clásico	GUARANÍTICA	"¿Te <b>acordás</b> mi chinita...?", " <b>há</b> y yo"	<b>usese-ante</b>	
Zamba por vos	Zamba	Alfredo Zitarrosa	Pjima. clásico	URUGUAY	"yo no canto por <b>vos</b> ", "zambito <b>caná</b> " "los sueños que <b>há</b> me diste", "por ser mujer <b>vos</b> la tierra"	misto	coincide con la oralidad del NOA, tal vez por estilo: zamba
Anochecido zamas	Zamba	Cufre/Baltoso	Pjima. clásico	Centro	" <b>caudalizo</b> cuanto la quiero", "que con la noche <b>brees</b> o <b>comer</b> "	híbrido santiagueño	poeta compositor
Guitarra rasnochada	Zamba	A. Sento Aguirre	Pjima. clásico	Litoral	" <b>caudalizo</b> en la verde", "porque viene de <b>vos</b> "	misto	poeta compositor
Zamba del baurel	Zamba	Tejada Gómez/Legutizamón	Pjima. clásico	CUYO-NOA	" <b>há</b> , <b>há</b> , chacarera"	<b>tuteante</b>	escritor compositor
La flor azul	Chacarera	Anacleto Gallo / Rodríguez Villar	Pjima. clásico	Litoral	"¿ <b>caudalizo</b> <b>mece</b> ?"	<b>tuteante</b>	escritor compositor
La peregrinación	huella pampeana	Félix Luna/ Ariel Ramírez	Pjima. clásico	Litoral	"Más valiente que <b>há</b> ", " <b>préfilame</b> tu fusil"	<b>tuteante</b>	escritor compositor
Juana Azurduy	cueca	Félix Luna/ Ariel Ramírez	Pjima. clásico	Litoral	"todos los hijos, que <b>brees</b> "	<b>tuteante</b>	escritor compositor
Rosario Vera, maestra	Zamba	Félix Luna/ Ariel Ramírez	Pjima. clásico	Litoral	"todos los hijos, que <b>brees</b> "	<b>tuteante</b>	escritor compositor

<i>Afonso y el mar</i>	Zamba	Félix Luna/ Ariel Ramirez	digificación	<b>"dícime la tómpora", " Dícime que duermo", "dícime que me ha ido"</b>	tufante	escritor compositor
<i>Gringa chaqueta</i>	guarania	Félix Luna/ Ariel Ramirez	digificación	<b>"ahora eres la cura de la paz", "dícime decir"</b>	tufante	escritor compositor
<i>El árbol que tú olvidaste</i>	cueca	Alahualpa Yupanqui	digificación	<b>"siempre se acuerda de g"</b>	tufante	"ji" caso término
<i>La aronosa</i>	zamba	Castilla/ Lepuzamón	digificación	<b>"areno, topo mi huella"</b>	tufante	poeta compositor
<i>La stardecida</i>	zamba	Castilla/E. Falló	digificación	<b>"vuelvete, nada más"</b>	tufante	poeta compositor
<i>El Paraná en una zamba</i>	zamba	J. Davalos/ Ariel Ramirez	digificación	<b>"el cielo que buscas"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Las golondrinas</i>	aire del litoral	J. Davalos/ E. Falló	digificación	<b>"vuela golondrina, vuela del más allá"</b>	tufante	poeta compositor
<i>La tempranera</i>	Zamba	L. Benaró/ C. Guastavino	digificación	<b>"oge, pobama mía"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Chañarito chañarito</i>	Canción	L. Benaró/ C. Guastavino	digificación	<b>"que tantos espíras Bases", "échalé"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Hermandad perdida</i>	aire de misionero	Yupanqui/A. Ramirez	digificación	<b>"vuelte a casa"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Zambita del caminante</i>	zamba	Yupanqui/Portal	digificación	<b>"vuelte al despareje"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Se equivocó la paloma</i>	Canción	A. Alberti/ C. Guastavino	digificación	<b>"vía, en la cumbre..."</b>	tufante	poeta musicalizado
<i>Padre del carnaval</i>	zamba carpeta	Guaraní/Isella	digificación	<b>"pedide un grito", "dáz tus plichos", "no me lo busque", "no le questa", "far"</b>	tufante	formas regionales rísticas.
<i>El río está llamando</i>	Marcha	Julio Lacarra	BS. AS. original	<b>"por qué me preguntas...?", "¿le sabes", "¿le por vos a mujer"</b>	mixto	
<i>Hermano dame tu mano</i>	Canción	D. Sanchez/ J. Sosa	BS. AS. original	<b>"abre la puertor", "mira cabdante"</b>	tufante	poeta musicalizado
<i>Mamá angustiada</i>	Canción	Pedroni/D. Sanchez	BS. AS. original	<b>"yo le sé lo que quiere"</b>	tufante	poeta musicalizado
<i>Juancito cambador</i>	Canción	R. G. Tuñón/E. Gómez	BS. AS. original	<b>"puede luo"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Zamba del chahuanco</i>	zamba	A. Nella Castro/ H. Herrera	BS. AS. original	<b>"para vivir como vives"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Picapedrero</i>	Canción	A. Perocelli/V. Heredia.	BS. AS. original	<b>"Rompe, la vida en pedazos"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Un amigo, una flor, una estrella</i>	Canción	A. Porchia/ César Isella	BS. AS. original	<b>"Eres cuando te necesitan", "si no pases en día"</b>	tufante	poeta musicalizado
<i>El río y tú</i>	Canción	Tejada Gómez/ Matús.	BS. AS. original	<b>"el tumor del río y tú"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Selva sola</i>	galopa	Tejada Gómez/ Matús.	BS. AS. original	<b>"díceme mi canto", "meñá tu polvera"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Canción con todos</i>	Canción	Tejada Gómez/C. Isella	BS. AS. original	<b>"camba conmigo", "¿hora tu esperanza"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Paloma y Laurel</i>	Canción	Tejada Gómez/C. Isella	BS. AS. original	<b>"Debes volar, debes volver"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Fundamento coplero</i>	Chacarera	Mercado Ritro	BS. AS. original	<b>"Tú eres rico, tú eres pobre"</b>	tufante	poeta compositor
<i>Cajita de música</i>	Canción	Pedroni/ D. Sanchez	BS. AS. original	<b>"por qué te vos y vuelves"</b>	tufante	poeta musicalizado
<i>La cura de tu hijo</i>	Canción	Pedroni/ D. Sanchez	BS. AS. original	<b>"¿uz con tus propias manos"</b>	tufante	poeta musicalizado
<i>Posadeña Linda</i>	Canción	Ramón Ayala	BS. AS. original	<b>"¿te Bases mi tierra roja", "Me agues con tus miséras"</b>	tufante	uso de términos regionales
<i>Bebe en mi cántaro</i>	Canción	Victor Heredia	BS. AS. original		tufante	
<i>Canción de lejitos</i>	Canción	Tejada Gómez/C. Isella	BS. AS. original	<b>"que sencillo modo tuvo el canto entre vos y yo", "Me dices no", "del cielo a vos", "dícime odós", "dícime"</b>	híbrido cuyano	poeta compositor

<i>Negrita Martina</i>	Canción	Daniel Vignjetti	URUGUAY	" <b>há no comes</b> rosas, <b>há precizas</b> pora"	tuteante	poeta musicalizado
<i>Niña morena y ágil</i>	Canción	P. Heredia/Victor Heredia	CHILE	" <b>há megre</b> con el sol"	tuteante	discurso religioso
<i>Plegaria a un labrador</i>	Canción	Victor Jara	CHILE	" <b>levánate</b> y <b>mirá</b> los manos"	tuteante	
<i>Zamba para decir adiós</i>	zamba	Argentino Luna	Bs. As.	" <b>Ohida</b> niño <b>perdoná</b> <b>Tá</b> <b>lívese</b> otro dich'o"	tuteante	
<i>Sapo cancionero</i>	zamba	J. Chagal N. Toledo	NOA	" <b>há</b> te <b>uñes</b> leo"	tuteante	
<i>Luna cañuta</i>	zamba	"Chango" Rodríguez.	Centro y NOA	" <b>decí</b> elo a la <b>regi</b> <b>vo</b> la <b>dueño</b> de mi <b>amor</b> "	vacilante	¿causas rítmicas?
<i>Candombe para José</i>	candombe	Marta Mendicuti		" <b>decí</b> elo <b>vo</b> " <b>piensa</b> que en la <b>noche</b> "	vacilante	
<i>Vamos hermano</i>	candombe	Roberto Ternán		" <b>perdoname</b> si te <b>digo</b> " <b>eres</b> <b>diable</b> ..."	vacilante	
<i>La mazamorra</i>	Canción	Oscar Valles	Bs. As.	" <b>vení</b> , <b>vamos</b> <b>hermano</b> "	¶¶¶¶¶	poeta musicalizado
<i>Creencia</i>	emoción itoraleña.	A. E. Agüero/Péteco Carabajal	Centro	" <b>¡</b> <b>quiere</b> , <b>agré</b> gale <b>uno</b> <b>placo</b> ..."	tuteante	
<i>Llegada de un jaguar a la chacarera</i>	emoción itoraleña.	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	Me <b>dieche</b> <b>Orecenó</b> "	tuteante	
<i>Zamba para olvidarte</i>	zamba	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	" <b>salú</b> gale en el <b>amigo</b> es <b>guere</b> " y <b>po</b> <b>tu</b>	tuteante	
<i>Serenata para la tierra de uno</i>	serenata	J. Fontana / D. Toro	Bs. As.+NOA	" <b>Leré</b> cuando <b>vo</b> te <b>fué</b> le"	¶¶¶¶¶	poeta compositor
<i>Levántate y canta</i>	Canción	Maria Elena Walsh	Bs. As.	" <b>vivir</b> en <b>vo</b> "	¶¶¶¶¶	poeta musicalizado. Título tuteante por posible intertextualidad con el discurso religioso: "Levántate y anda"
<i>Simón Caraballo</i>	emoción itoraleña.	H. Negro/C. Isella	Bs. As.	" <b>veñ</b> de <b>fuerte</b> y <b>empagá</b> <b>hacia</b> <b>amba</b>	¶¶¶¶¶	
<i>El campo te está esperando</i>	gelo	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	" <b>ámb</b> de y <b>creñ</b> de lo que <b>estás</b> <b>posand</b> "	tuteante	
<i>Puente carretero</i>	Chacarera	Carlos y Péteco Carabajal	NOA	" <b>¡</b> <b>si</b> <b>siembres</b> de <b>amor</b> " <b>veñ</b> de <b>pronto</b> <b>comig</b> "	Híbrido santiagueño	
<i>Dejame que me vaya</i>	Chacarera	R. Ternán/Cuti Carabajal	NOA	" <b>¡</b> <b>si</b> <b>siembres</b> de <b>obro</b> " <b>to</b> <b>mé</b> que <b>vo</b> <b>me</b> <b>dite</b> "	Híbrido santiagueño	expresa en el texto su intención de relegar la oralidad
<i>Apurate José</i>	emoción itoraleña.	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	" <b>apurá</b> te <b>digo</b> " <b>Te</b> <b>ecordás</b> la <b>otra</b> <b>vez</b> "	¶¶¶¶¶	enunciador ficcional hablante de guaraní, emigrado a Buenos Aires
<i>Maria Pilar</i>	emoción itoraleña.	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	" <b>Contá</b> de de <b>aque</b> <b>tarde</b> " <b>reg</b> <b>contá</b> de"	¶¶¶¶¶	usa el "che", se dirige ficcionalmente a una "meñra" hablante de guaraní
<i>La changa de los domingos</i>	emoción itoraleña.	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	" <b>¡</b> <b>fo</b> <b>reñ</b> me un <b>populad</b> <b>de</b> <b>me</b> <b>creer</b> que <b>pued</b> "	¶¶¶¶¶	
<i>La negra Ulogia</i>	emoción itoraleña.	Teresa Parodi	GUARANÍTICA	" <b>Camb</b> me <b>Ulog</b> de, <b>che</b> <b>negro</b> <b>Ulog</b> "	¶¶¶¶¶	
<i>Razón de vivir</i>	Canción	Victor Heredia		" <b>para</b> <b>est</b> ar <b>con</b> <b>vo</b> "	¶¶¶¶¶	



### III- Acerca del proceso de investigación realizado

La **metodología** aplicada fue centralmente cualitativa, ya que la sustancia fundamental puesta bajo análisis fueron los significados. Con el fin de abordar con la mayor exhaustividad posible el objeto de estudio, se utilizó la estrategia cuantitativa en la medida en que ella permitió hallar regularidades de aparición de las variedades; pero completada con la mirada cualitativa en la etapa interpretativa.

Los productores de los discursos –letras de canciones– se mueven simultáneamente en dos espacios de posibles dentro de los que tienen que optar: el lingüístico y el social. Se trata de dos espacios dialécticamente imbricados, las decisiones en uno tienen repercusiones en el otro y, en cierto sentido, no pueden aislarse. Aun así, por cuestiones de orden metodológico, se definieron tres etapas para transitar desde la materialidad textual hacia una visión socio-discursiva más amplia:

**ETAPA 1<sup>a</sup>:** 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. Esta etapa implicó:

a) **Investigación documental:** sobre corpus producidos desde la “legitimidad”. Se realizó con el objetivo de delinear la conformación histórica de la configuración de significados, creencias y valores en torno al voseo/tuteo en nuestro país.

*I a. i- Análisis de corpus documental 1<sup>a</sup>:* Se relevaron las valoraciones expresadas acerca del fenómeno y la manera en que se construyó un discurso sobre su origen, en una serie de *textos producidos entre 1900 y 1960 desde la “legitimidad” académica o literaria* de su momento.

*I a. ii Análisis de corpus documental 2<sup>a</sup>:* La gran legitimadora de discursos de la modernidad es la escuela. Por eso también se analizó el rol cumplido por la escuela pública de las décadas del 30, 40 y 50 en la construcción de los significados, valores y creencias descriptos, se averiguó si se había tomado alguna postura “oficial” en la batalla tuteo/voseo, y si se habían recomendado acciones concretas a las instituciones educativas. Parte de esta búsqueda consistió en un *relevo sobre manuales escolares*. Este análisis documental se complementó con material producido en las entrevistas a hablantes, y en particular a docentes jubilados.

*I a. iii- Análisis de corpus documental 3<sup>a</sup>:* Para confirmar la hipótesis de

que el tuteo funcionó hasta la década del 60 como marca de poeticidad o –dicho con terminología de la etnografía de la comunicación– clave de ejecución, se analizó una *selección de poesías argentinas del siglo XX*

b) **Realización de entrevistas:**<sup>1</sup> a usuarios del lenguaje y a productores de letras de canciones.

**I- b. i- Realización de entrevistas a usuarios del lenguaje o “hablantes”.**<sup>2</sup>

Se realizaron *entrevistas en profundidad* semiestructuradas a informantes mayores de 60 años, ya que se consideró que la competencia comunicativa, los saberes del hablante acerca de su propia lengua –que incluye nociones acerca de lo que es mejor o más prestigioso entre las opciones que ofrece el sistema y acerca de lo que es conveniente usar en cada situación en relación con el contexto– se configura en gran medida durante la socialización primaria, y se modifica poco a lo largo de la vida.<sup>3</sup> Se trató de un estudio exploratorio acotado. Con esta estrategia se pretendió explorar qué significados y valoraciones se hallaban activos y en pugna, en cuanto a nuestro tema, en la década del 60.

**I b. ii- Realización de entrevistas a productores.**

Se realizaron entrevistas en profundidad no estructuradas a productores de letras de canciones de la década del 60 y a otros agentes de los campos en estudio.

c) **Síntesis y relaciones:**

Finalmente, se recuperaron los datos producidos en los distintos momentos de esta etapa, organizándolos conceptualmente de manera que permitirían visualizar de forma dinámica y relacional los significados y valoraciones con respecto a la opción tuteo/voseo que se hallaban activos y en tensión en el campo cultural argentino de la década del `60. La exposición de lo elaborado durante esta etapa constituye la sustancia del **Capítulo 1** de este trabajo.

**ETAPA 2<sup>a</sup>:** Producción, organización y análisis del **corpus documental** perteneciente al **cancionero popular**. Se trabajó con un corpus escrito de “letras” de canciones que pudieran ser ubicadas dentro del campo del “Rock nacional” o del “Folklore argentino”, pensadas ambas como *formaciones discursivas* cuyas reglas están vinculadas a la producción cultural masiva. Se conformó un corpus

1 Ver “Índice de entrevistas”, en este mismo Anexo

2 Se utiliza esta categoría haciendo referencia al habla Saussureana, en la que centran su estudio las escuelas lingüísticas que adscriben al paradigma pragmático, de manera que “hablantes” son las personas que usan la lengua y que tienen una conciencia comunicativa que, más allá de la conciencia del sistema de la lengua, les indica qué variantes son pertinentes en cada contexto o situación comunicativa. No se trata, entonces, de hablantes en sentido estricto, sino que se apela a la noción de su conciencia lingüística ‘como’ hablantes. No interesan como ‘productores de actos de habla’ sino por el hecho de estar incluidos en una comunidad que valora y otorga significado.

3 Lo mismo se podría decir si se lo planteara desde el punto de vista de la configuración del habitus.

constituido por 112 letras de canciones folklóricas y 100 letras de canciones de rock nacional.

Criterios de selección:

- Solo se consideraron textos anteriores a 1986.<sup>4</sup>
- Los textos debían ser variados en cuanto a su fecha de producción y a su región de procedencia (este ítem sólo en lo referente al folklore).
- Los textos debían haber tenido difusión.<sup>5</sup>
- En cada una de las “letras” del corpus debía aparecer alguna variante de la utilización de la segunda persona singular (en sus formas para el tratamiento “de confianza”).

Esta etapa implicó los siguientes momentos:

- a) Recolección y selección de las canciones.
- b) Análisis gramatical y dialectal de los pronombres y verbos en segunda persona en los textos seleccionados.
- c) Clasificación por períodos y regiones.

### ETAPA 3<sup>a</sup>: Interpretativa.

Consistió en el análisis del material producido y su puesta en relación con las condiciones socio-históricas de producción y recepción, y con los *campos* y modos de circulación de los productos. Se complementó con la realización de unas pocas entrevistas exploratorias a receptores del cancionero popular de la década del 60 sobre sus vivencias personales en relación con las formaciones discursivas estudiadas. La función de estas entrevistas fue la de ayudar a generar hipótesis y la de ilustrar las conjeturas producidas.

En base a los datos obtenidos y procesados:

- Una vez revisado el origen y evolución del voseo y sus significados en el español, particularmente en Hispanoamérica, y la distribución dialectal del fenómeno del voseo-tuteo en Argentina;
- luego de reconstruir hipotéticamente el sistema de valoraciones que acompañaba el uso del voseo/tuteo en el siglo XX y en particular en los 60;
- sustentándose en el marco teórico macrosociolingüístico y sociodiscursivo; se establecieron relaciones entre las valoraciones registradas en el marco de los “campos” en los que circularon estas series tex-

4 Si bien en el planteo del trabajo se ha hablado en general del S.XX, la selección del corpus se detuvo en el período inmediatamente posterior a la finalización de la última dictadura militar, debido a que los cambios culturales que se operan a partir de entonces y, particularmente, la complejidad que adquieren los campos estudiados, determina una excesiva ampliación del corpus, que tornaría muy dificultoso el manejo exhaustivo de los datos.

5 Éxito y difusión son las palabras que acompañan la legitimación en los campos relacionados con la industria cultural.

tuales y las tensiones y reacomodamientos en los mismos que permitieran dar cuenta de los cambios producidos en la elección del pronombre.

Esta etapa se fue realizando, en realidad, a lo largo de todo el proceso de investigación, afinando las conjeturas y orientando las búsquedas.

## **VI- Índice de entrevistas**

### *I- Entrevistas a usuarios del lenguaje o "hablantes"*

#### **Entrevista 1:**

Fecha: 2 de enero de 2010

Informante 3: Bernardo. Hombre. 72 años. Nac. 1937. Porteño. Ingeniero civil, actor y dramaturgo. Padre polaco, madre argentina hija de polacos, ambos hablantes de idish como lengua materna.

Lugar: Chivilcoy. Pcia. Buenos Aires. Casa del informante. Clima distendido.

Entrevistadora: Mariana

#### **Entrevista 2:**

Fecha: 14 de marzo de 2010

Informante 7: Clara. Mujer. 67 años. (nac. 1942) Contadora. Porteña. Vivió siempre en Capital.

Lugar: Casa de la entrevistadora. San Esteban. Córdoba

Entrevistadora: Mariana

#### **Entrevista 3:**

Fecha: 15 de junio de 2010

Informante 8: Luis. Hombre. Descendiente directo de inmigrantes piamonteses. Sacerdote católico. 80 años (fecha de nac. 2 – 5 – 1920). Nac. en el centro-sur de Córdoba. Ejerció en el Norte cordobés, en la zona de traslasierras y en la parroquia de Capilla del Monte.

Lugar: casa parroquial de Capilla del Monte

Entrevistadora: Mariana

#### **Entrevista 4:**

Fecha: 26 de junio de 2010

Informante 9: Haydée. Mujer. 68 años. Nac. 1942. En Capital. Escuela primaria en Capital y en Olivos. Secundaria en Capital. Conoce casi toda Argentina, excepto Formosa (según sus dichos). Hija de inmi-

---

grantes judíos polacos. Licenciada en Ciencias de la Educación UBA.  
Lugar de residencia actual: Israel.  
Lugar de la entrevista: domicilio de la entrevistadora. San Esteban,  
Córdoba  
Entrevistadora: Mariana

**Entrevista 5:**

24 de agosto de 2010  
Informante **13**: Zulema. Mujer. 72 años. Nac. 1938. Profesora de música jubilada. Porteña, estudios primarios y secundarios en Capital, con muchos años de residencia en Rosario y Córdoba.  
Lugar: Córdoba capital. Casa de la informante.  
Entrevistadora: Mariana

*II- Entrevistas a receptores de música popular de las décadas del 50/60***Entrevista 6 y 7:**

Sobre vivencias personales en relación con el folklore y el rock  
30 de diciembre de 2009  
Informante **1**: Bernardo. 72 años. Nac. 1937. Porteño. Ingeniero civil, actor y dramaturgo.  
Informante **2**: Nora. 56 años. Nac.1953. Chaqueña. Vivió su infancia en pueblos de Santa Fe. Psicóloga.  
Lugar: Chivilcoy. Casa de los informantes. Galería al aire libre. Clima distendido.  
Entrevistadora: Mariana

**Entrevista 8:**

Fecha: 14 de marzo de 2010  
Informante **7**: Clara. Mujer. 67 años. (nac. 1942) Contadora. Porteña. Vivió siempre en Capital.  
Lugar: Casa de la entrevistadora. San Esteban. Córdoba

**Entrevista 9:**

Fecha: 26 de junio de 2010  
Informante **10**: Haydée. Mujer. 68 años. Nac. en 1942. En Capital. Licenciada en Ciencias de la Educación UBA. Lugar de residencia actual: Israel.

---

Lugar: Casa de la entrevistadora. San Esteban. Córdoba

*III- Entrevistas a agentes involucrados en los campos en estudio*

**Entrevista 10:**

Fecha: 8 de enero de 2010. Por la tarde

Informante **4: Alberto Felici**. Hombre de 54 años. Entrerriano (Paraná). Músico y poeta, Cantautor. Integrante del grupo "Magma". Productor y manager de músicos (murga "Falta y resto", "Raúl Barbosa")

Informante **5: el "negro" Osvaldo Aguilar**. Hombre. 53 años. Entrerriano (Paraná). Músico y poeta. Cantautor. Integrante del grupo "Magma".

Entrevistadora: Mariana.

Lugar: Buenos Aires. En su estudio de grabación y sede de la productora.

**Entrevista 11:**

8 de enero de 2010, 23:10 hs.

Informante **6: Emilio del Guercio**. 59 años. Ex-integrante de grupos pioneros del rock, *Almendra y Aquelarre*. Compositor y autor. Actualmente, publicista y productor de T.V.

Lugar: estudio de grabación, al que el informante ha concurrido a realizar un trabajo para su programa de TV. Momento: mientras se realizan ajustes técnicos, posteriores a la grabación.

Entrevistadora: Mariana

**Entrevista 12:**

Fecha: domingo 27 de junio de 2010. Hora 19 (después del triunfo de Argentina frente a México en el mundial de Sudáfrica).

Informante **11: Miguel Cantilo**. Nac. 9-11- 49. 60 años. Cantautor porteño, desde fines del 60. Grupos *Pedro y Pablo*, *Punch*. Se exilió en Colombia y México en el 76. Volvió en 1980.

Lugar: cabaña en Capilla del Monte, alojamiento temporario del músico.

Entrevistadora: Mariana

**Entrevista 13:**

Fecha: julio/agosto de 2010.

Informante **12: Víctor Heredia**. Cantautor. Más de 60 años. Graba

---

desde 1969. Entrevista realizada mediante un cuestionario enviado y respondido por correo electrónico.

Entrevistadora: Mariana

#### **Entrevista 14:**

Fecha: 15 de enero de 2011, a la mañana.

Informante **13: Roberto Chavero**, más de 60 años, hijo del cantautor y poeta Atahualpa Yupanqui

Lugar: Capilla del Monte, casa de amigos comunes.

Problemas: se agotó la pila del grabador a los 5 minutos de la entrevista. La mayor parte se transcribió posteriormente de memoria.

Entrevistadora: Mariana

#### **Entrevista 15:**

Fecha: 10 de febrero. Método de registro: escrito, manual, simultáneo con la entrevista de 2011.

Informante **16: Pedro Conde**. 49 años. Cantautor porteño de Rock, desde comienzos de los 80. Grupos "La Barraca", "Afrocandombe" etc.

Lugar: casa de amigos comunes, en Buenos Aires. Clima muy amistoso y emocionado.

Entrevistadora: Mariana

#### **Entrevista 16:**

Fecha: 21 de febrero de 2011

Medio: intercambios por correo electrónico.

Informante **17: Mario Rabey**. Nac. En Bs. As. En 1949. Una de las figuras claves del movimiento contracultural en Argentina durante la década de 1960, en los 70 se graduó de antropólogo, profesión en la cual desarrolló una intensa labor como investigador, profesor, y director de proyectos de desarrollo sustentable. Autor de más de sesenta publicaciones académicas, actualmente desarrolla su actividad en el Instituto de Políticas Públicas. Cocreador del sello "Mandioca" en el que grabaron los primeros rockeros.

Entrevistadora: Mariana





# **ANEXO ENTREVISTAS**



---

**EMILIO DEL GUERCIO**, 59 años. Ex-integrante de grupos pioneros del rock como *Almendra* y *Aquelarre*. Compositor y autor. Actualmente publicista y productor de T.V.

**MARIANA**—Esto que te voy a preguntar a mí me importa desde lo lingüístico, pero tiene que ver con la canción y tiene que ver con la sociología también. Algunas canciones se dirigen a una persona, viste que tenés que decirle “vos” o “tú” a una persona, y, prácticamente, las canciones que se escriben entre el 68 y 71, cuando surge el rock nacional, son tuteantes, no voseantes, Nosotros hablamos de “vos”, los argentinos no usamos el “tú”. Nuestro lenguaje es voseante. ¿Por qué creés que pasa esto?

**EMILIO DEL G.**—Lo que pasa es que la voz de la poesía cantada habla desde un lugar emocional que no necesariamente es el lugar del lenguaje coloquial. La poesía expresa casi diría cosas innombrables del alma humana, ¿no? Y la poesía cantada tiene la posibilidad de meterte ya en una cuerda emocional. Por ahí, el empleo del tú es como un tratamiento específico de una situación poética teatral, digamos, o teatralmente poética. ¿Entendés lo que quiero decir? Es buscando un tono, una voz... Como esto que estaba grabando yo, que no es la manera en que yo hablo normalmente...

**M.**— No, es como que te dice: ¡Ojo!, esto es otra cosa...

**DEL G.**—Exactamente, buscando ese tono que se meta en esa cuerda emocional del alma de la gente que, en ese momento, se supone que podía sintonizar esa emocionalidad a la que uno se estaba refiriendo desde el “tú”. Es más, no sé si es solamente coincidente en ese período, por ahí vos analizaste ese período y encontraste eso. Pero yo, por ejemplo, tengo canciones donde hablo de “vos” y tengo otras en las que elijo hablar de “tú”.

**M.**—¿Aún ahora?

**DEL G.**—Aún ahora. Hay otros artistas que por ahí no.

**M.—¿Qué edad tenés, Emilio?**

DEL G.—Yo tengo 59 años.

**M.—Claro, porque vos seguís siendo también la misma persona que se formó en ese período, que fue a la escuela en determinado período, que tiene ciertas influencias...**

DEL G.—Es verdad. Sí, quizás ese “tú” busca esa cuerda, de la que hemos aprendido nosotros, de grandes poetas...

**M.—¿Por ejemplo?**

DEL G.—Hernández, los poetas que mencionaba Serrat, como que hay una línea... incluso hay otros poetas italianos buscando esa cuerda, estoy siendo redundante pero es como una puesta en escena que te diga, “bueno, ahora te voy a hablar de esto, de este tipo de emoción”. Quizás, por ahí, uno tiene la tendencia a preguntar, si nosotros hablamos de “vos”, por qué vos decís “tú”. Y en realidad, cuando uno elige palabras para la poesía, no siempre emplea las palabras que emplea en la vida diaria. Hay ciertas palabras que tienen textura, que tienen sonoridad, que son más para emplear en la búsqueda de ese efecto. Porque el tipo que compone, en general, tiene claro que lo que está buscando es una imbricación entre el texto y la música que sea casi inseparable cuando logra unirlo. Y en busca de eso, justamente, está la búsqueda de esa palabra que tenga esa sonoridad, que pueda cabalgar bien sobre la nota musical y que pueda expresar lo que uno quiere expresar en ese momento. No todas las palabras... digo: el lenguaje puede ser explícito o más simbólico, pero aun dentro de esa realidad de la expresión hay palabras que funcionan en su textura y en su sonoridad, en su fonema, mejor que otras, para el funcionamiento de la música. Y aunque vos estés componiendo un verso que no sea necesariamente superrimado, en muchos momentos necesitás esa cadencia sonora, que te la da cierto tipo de palabras. Y en esos casos, no solo el “tú”, también hay otras palabras que funcionan.

**M.—Sí, además el “tú” va acompañado de verbos que, en general, son de acentuación grave, mientras que el “vos” suele estar acompañado de un verbo agudo. O sea, acentuado en la última sílaba o en la anteúltima sílaba, ¿no?**

DEL G.—Claro.

**M.—“Tú tienes” contra “vos tenés”.**

DEL G. — Claro. El voseo es muy lindo también. Pero hay que saber manejar muy bien eso para que no te tire la cuerda emocional hacia abajo.

**M. — Lo que vine observando es que hay modos que se instauran en las los géneros, que se instauran normalmente en el momento de la emergencia, o sea en el momento en que surgen, y después se modifican, o no se modifican. Por ejemplo, el tango es voseante. Andá a encontrar un tango que no hable de “vos”.**

DEL G. — No... Bueno... hay varios que hablan de “tú”. Tú me dejaste, y tatatatá.

**M. — Tango, no bolero, ¿eh? tango...**

DEL G. — No, hay algún tango.

**M. — Yo no encontré.**

DEL G. — ¿Vos no encontraste?

**M. — El día que me quieras, nada más.**

DEL G. — Coincidentemente, El día que me quieras es una canción de un alto voltaje emocional.

**M. — Sí, pero en general el tango como modo de componer es voseante. Así como si vos en el tango tenés que nombrar a una mujer le decís purreta, papusa... no sé. Y si se lo decís desde el rock le vas a decir, qué sé yo, “nena”.**

DEL G. — ¡Jajajajaja! No, yo en realidad nunca me manejé dentro de esos parámetros. Por ejemplo, la palabra nena, te diría que la habré empleado una sola vez en algún tema.

**M. — Es por ahí más blusera.**

DEL G. — Claro, porque “nena” es una traducción de “Baby”. Y yo siempre me negué a hacer una traslación de los fonemas anglosajones hacia el mundo de la composición nuestra. Si bien yo soy heredero de una cosa rockera que me encantaba pero siempre tuve —por supuesto, a través de los años con más percepción, más intuitivamente al principio—, digo, traté siempre de no ser caricaturesco en la escritura de las letras, y escribir desde un lugar que podría ser porteño o no, digamos, pero no recurrir a ese... bueno, el ambiente es esto entonces digo “baby”, digo “nena”, digo “moto”, ¿entendés? Entonces pongo

alcohol y pongo copas, porque es una especie de reduccionismo medio caricaturesco...

**M.—Sin embargo, hay interpretaciones sobre esto del tuteo en el comienzo del rock, y una de esas interpretaciones es que se debía a la traducción del “you”. Como originalmente se traducían muchas canciones desde el rock inglés –los “teen tops”, y cosas así–, se supone que se habrían acostumbrado a escuchar estas traducciones del “you” por el “tú”.**

DEL G.—No, yo no diría que es así, yo diría que en tal caso, ojo, lo que yo te digo es solamente un parecer...

**M.—Bueno, pero vos viviste eso y sos parte de esa historia...**

DEL G.—Claro, uno da opiniones pero no necesariamente son abarcativas, te encontrás con otro rockero y te dice “yo pienso lo contrario”. A mí me parece que eso proviene de la cancionística argentina y en tal caso, de haber alguna ligazón con el rock, tendrá que ver con el rock mejicano del “tú”, o con cosas que vienen de ese lugar. Incluso, vos escuchás las canciones de Sandro donde habla de “tú”, y bueno...estábamos empapados un poco de eso. El rock es un lenguaje peculiar y con su personalidad, pero está muy empapado de la cancionística argentina, de la tradición cancionística argentina, lo que pasa es que está en otro envase.

**M.—Claro.**

DEL G.—Está en otro envase, con otros arreglos.

**M.—Pero no solo el envase es musical, también hay otro envase verbal.**

DEL G.—Por supuesto. Pero digo... Hay muchas canciones que no solo en lo letrístico, sino en lo melódico, que si vos las arreglás de otra manera podrían haber sido canciones de tango, podrían haber sido boleros o canciones folklóricas. Yo te digo, vos lo desmenuzás y vas a ver que tiene muchísimo de eso. Yo eso lo advertí cuando viví en España y ahí me di cuenta que sabía tanto de tango y... lo tenía pegado en la oreja y yo no me daba cuenta.

**M.—Ajá...**

DEL G.—¡Y de folklore ni hablar!

**M.—Claro, sí, yo esto que te estoy diciendo no es porque me interese la división de los géneros, sino cómo, de algún modo, se van constituyendo**

ciertos paradigmas en ciertas épocas, ciertos modelos a los que más o menos se apela, y cómo se van modificando. Lo que he visto es que el tango se mantiene voseante, digamos, en toda su trayectoria, el bolero es tuteante y es tuteante, y es raro encontrar un bolero que no sea de “tú”, porque tiene esta conexión con México, ¿no?

DEL G.—Y, aparte, no solo por eso, sino porque en ese momento, viste que yo hice un programa sobre boleros, sobre el bolero “abrázame así”, y yo decía que esos eran tiempos románticos...

M.—Ajá...

DEL G.—Entrecomilladamente románticos. Pero esos modos poseían estilo, perfume, tensión dramática, digo “danza experta entre sexos opuestos”, o sea, era una puesta en escena, digamos, de lo que lo jóvenes posteriores a esa época, por ahí, en algún momento, lo vimos con una mirada medio de sorna, pero yo a los casi 60 años me doy cuenta de que era un lenguaje, con un acabado estético e incluso divino, ¿viste?

M.—Sí...

DEL G.—Y es más, la mayoría de nosotros, vos no porque sos más chica que yo, somos producto de ese tipo de vínculos entre un hombre y una mujer. Yo nací de una noche de amor entre dos viejos criados en ese tipo de vínculo.

M.—Y que cuando se escribían cartas se escribían de “tú”.

DEL G.—Claro.

M.—Porque esa era la manera de hacerlo.

DEL G.—Entonces, yo con los años aprendí a respetar mucho los lenguajes.

M.—Mi pregunta quiere ir a parar a este lugar: viendo las series, cuando uno toma la serie del folklore, o cuando uno toma la serie del rock, encuentra que esta situación del tú y el vos es inestable. Pero no es inestable caóticamente, sino que hace movidas que uno puede encontrar que tienen cierta regularidad. En el rock, la regularidad más notable es esto: emerge como un discurso tuteante, con todo esto que vos describís del por qué y desde dónde era tuteante; y en muy poquitos años eso se irá modificando, y ahora realmente es muy difícil que aparezca una canción dentro de la serie del rock nacional que sea tuteante. Vos a cualquier pibe lo parás por la calle y te dice “el rock nacional es voseante”. Y esto pasó muy rápidamente, en muy poquitos

años, incluso con los mismos compositores. Charly, que componía tuteante, pasó a ser voseante...

DEL G.—¿Ajá?

**M.—Gieco, que componía tuteante pasó a ser voseante... Los mismos que largaron.**

DEL G.—Claro. Yo por ahí sería una excepción. Aunque, en realidad, yo elijo el tú o el vos de acuerdo a la necesidad expresiva.

**M.—Yo creo que siempre es así, y que la elección en todo caso no es del todo consciente, que hay montones de factores que están jugando, que uno dice acá tiene que ir esto y qué sé yo por qué. Pero cuando desde una mirada diferente, desde una mirada que no está metida por ese lado, se empiezan a ver estas regularidades, uno se empieza a preguntar qué significados tenía el tú, qué significados perdió, qué significados adquirió el vos, o por qué estos jóvenes, que tenían toda una historia con la poesía, con la música, con la ruptura, con la rebelión, con montones de cosas, en muy poquito tiempo optan, o en general empiezan a optar por poner el vos.**

DEL G.—Bueno, no lo sé exactamente. Yo pienso que una parte de esto podría tener que ver con que empieza un poco a decaer el hippismo... En esa época nosotros estábamos más asociados al hippismo, fuéramos hippies o no. El ambiente era un ambiente de una emocionalidad cuidada, de un cuidado estético, de una protección de ciertos lugares que quizás nos habilitaba a hablar de "tú". Después la cosa quizás se hizo más callejera, y muchos de los músicos que vinieron a continuación de nosotros, nos vieron un poco... como "pretendidamente poéticos" o "espirituales", y ellos se burlaron de eso, quisieron ser más llanos y más callejeros. Como que estos hippies que siempre están con el amor y la paz y... qué se yo... no, la cosa es mucho más cruda, mucho más dura. No digo que haya sido totalmente así, pero en una gran parte eso pasó en los 80, ¿no?

**M.—Claro, pero yo te estoy hablando del 72, del 73...**

DEL G.—Sí, puede ser.

**M.—Yo te estoy hablando de un Cantilo, que empieza a usar el voseo.**

DEL G.—No, pero lo que pasa es que Cantilo siempre tuvo esa voz. La marcha de la bronca es esa voz. Y sigue siendo así. Él lo busca especialmente no solo como una manera de escribir en lo formal, sino como una textura so-



nora. Por eso algunos de nosotros usamos la “s” marcada. No la usamos en el lenguaje coloquial pero sí la usamos en el lenguaje cantado y algunos usan la “s” aspirada como Cantilo, como Calamaro, como algunos otros, ¿viste? Qué sé yo, la línea de Luis, mía, de Fito... Charly creo, no recuerdo, tendría que pensar qué otro. Un ejemplo en la línea de los grupos como “Los Piojos”, la “s” es aspirada, no es marcada. Y la “s” nuestra es marcada como buscando un tipo de articulación sonora para las palabras, para que te sitúen en esa emocionalidad que nosotros suponemos que debe tener. Nosotros, los de la generación, viste Luis como marca esas cosas, por ahí yo lo hago un poquito más suave, pero vos me escuchás cantar a mí o a Luis, y escuchás a Cantilo, vas a ver que las “s” de Cantilo son aspiradas. O sea son diferencias, vas a ver que cuando vos hacés la “s” aspirada te lleva mucho más al lenguaje coloquial inmediatamente, porque el argentino, coloquial, aspira la “s”, y para nosotros, digo, “nosotros”, digo los Almendra y todo ese ambiente que tiene que vincularse con ellos, poner la “s” significa articular y darle un marco especial al lenguaje. Como ponerlo en una cajita especial. Yo estoy hablando del lugar de la poesía, para nosotros supone que es así, otro te podrá decir “no, negro, yo puedo hablarte de una manera mucho más hiperlunfarda y también estar haciendo poesía”. Bueno cada uno...

**M.— Sí, es otro concepto de la poesía... Pareciera que estamos volviendo a la poesía que suena. No la poesía escrita, sino a la poesía pensada como lo que suena.**

DEL G.—En general, digamos, los tipos que provenimos de ese lugar hablamos, cantamos así porque hay una voz interna que ya nos sintoniza en ese lugar, ¿entendés?

### **Interrupción**

DEL G.—Una de las cosas que te decía atañe específicamente al rock es que hay algunas cosas heredadas de la fonética anglosajona que, bueno, cuando yo apenas advertí eso, inmediatamente traté de sacarlo.

**M.— Ajá...**

DEL G.—Pero creo que todavía algunos artistas lo siguen conservando, que es lo siguiente: una cosa es que vos uses una estructura musical para montar una melodía, y otra cosa es que uses una estructura que no solo sea musical, sino fonética respecto a la sintaxis de otro lenguaje. Eso te produce una inver-

sión de los acentos, en general... ¿viste? No digo que yo no lo haya hecho, alguna vez lo he hecho, pero apenas advertí eso traté de desprenderme de ese lugar.

**M.— ¿Te acordás algún ejemplo como para que me pueda dar cuenta un poquito más lo que estás diciendo?**

DEL G.— Hay muchísimas letras de rock que tienen el acento invertido. Por ejemplo, yo tengo algún tema, que ahora no me acuerdo... un tema de Aquelarre que dice (canta) “no camines en el vacío”, ¿entendés?

**M.— ¿Vos decís que eso tiene que ver con la relación con lo anglosajón?**

DEL G.— No en las canciones que son baladas, pero sí en los rocks. En los que son estructura de rock... de blues...

**M.— Claro, porque hay una estructura rígida.**

DEL G.— Sí, pero vos podés modificar eso. Modificarlo y hacer un rock pensado con fonética castellana, entonces, cuando vos pensás con fonética castellana estás utilizando un lenguaje universal, pero estás creando tu propio lenguaje. Y, de alguna manera lo que nosotros hicimos con Almendra es, a través de una gran influencia de otros artistas, entre ellos los Beatles, no nos quedamos anclados en esa fascinación, sino que dijimos “esto me gusta y yo hago sobre eso un lenguaje, propio”, que es una impronta muy del rock argentino, pero dentro de esa originalidad que tiene el rock argentino hay todavía artistas que, cuando componen —porque en general el arista del rock es atraído por la sensualidad de lo sonoro— es la música primero y la letra después. Si vos farfullás sobre una música con una fonética inglesa le vas a meter una letra que inevitablemente te va a traer problemas en la acentuación.

**M.— Ah...**

DEL G.— Yo cuando advertí eso, rápidamente lo cambié. Por eso, si vos escuchás un tema como “Cruzando la calle”, de Aquelarre, que es un rock, vas a ver que prácticamente no tiene acentuaciones invertidas. Y, sin embargo, es un rock. Porque yo me preocupé muchísimo por salir de eso... de ese formato.

**M.— ¡Mirá!**

DEL G.— Este, por ejemplo: en una parte sí dice (canta) “la ventana tiené una forma”... ta tá, ¿entendés? Yo digo “Tiené una forma”, pero en general, si ves, si escuchás toda la letra vas a ver que tiene muy poquito de eso.

**M.— Sí. Siempre me pregunté por qué el rock tenía esa característica de cambiarle los acentos a las canciones.**

DEL G.—Y eso tiene que ver con esto. Sobre todo, los rocks que son estructuras musicales pero con una dinámica muy ceñida.

**M.— Aparte hay autores que parece que lo hicieran porque les gusta, no sé, lo hacen con tanta frecuencia...**

DEL G.—Bueno, pero es porque la mayoría de ellos componen en una especie de Spanglish. Eso te lo digo porque yo lo sé y porque me doy cuenta de dónde proviene eso. Yo en lo personal, y repito esto porque es una cosa que yo encontré de chico y de lo cual pretendidamente me alejé, encontré esa dependencia y dije “no, esto no...”. Entonces busqué siempre componer pensando en castellano. Aunque la letra no me saliera. Eso me llevó a componer otras cosas diferentes.

**M.— Es interesantísimo lo que estás diciendo.**

DEL G.—Por eso, digamos, aparecieron algunas cosas que tienen que ver con el folklore, el lenguaje tiene una música ya interna. Lo peor es que si vos hacés canciones de rock pero están en la música interna de tu lenguaje la música que va a salir es original, porque no es el rock anglosajón, ¿no? Y a mí siempre me interesó muchísimo el lenguaje. Y después hay muchísimas otras cosas que no tienen que ver con la rítmica o la dinámica sino, como te decía antes, con la textura de los sonidos y cómo algunos sonidos montados sobre diferentes músicas expresan cosas parecidas pero no iguales. Por ejemplo la palabra “luna” ya sabemos todos qué significa, pero a caballo de una u otra melodía tiene resultados bastante diferentes.

**M.— Y acompañada de una u otra palabra también...**

DEL G.—Claro, es precioso. Por otra parte, ahora hablando de otra cosa que no está pegadísima a esto sino a un concepto general. El otro día, el programa lo hicimos sobre León Gieco y “Sólo le pido a Dios”, y a propósito de la canción de él, hablamos de la religiosidad.

**M.— Sí. Escuché tu hipótesis sobre la canción.**

DEL G.—Claro. Yo creo que la canción,... ¿por qué nuclea a tanta gente? ¿Por qué la gente se reúne en estadios y todos cantan juntos y hay como una catarsis? Porque la canción de alguna manera representa, no sé si metafóricamente o de manera real, ese espacio que la raza humana guarda, ese pedacito,

---

aun dentro de la brutalidad del mundo en el que vivimos, guarda ese pedacito para la espiritualidad, que en algunos se expresa en el dogma y otras veces fuera de él, pero esas cosas de “vamos a cantar todos juntos”.

**M.—Que tiene que ver con la espiritualidad, pero también con la comunidad.**

DEL G.—Exactamente, exactamente. Con espiritualidad me refiero... lo religioso es lo que liga, religar.

**M.—Sí...**

DEL G.—A eso me refiero, cantamos juntos porque somos una hermandad, una comunidad que nos une, en búsqueda de un mundo que compartimos o que hicimos, quizás tiene que ver con un recuerdo de la raza, viste...

**M.—Sí.**

DEL G.—Y ese recuerdo de la raza siempre guarda ese pedacito para lo trascendente. Cuando estoy en problemas le pido a alguien, no soy creyente pero a alguien le tengo que pedir. ¿Por qué le pido a alguien? ¿Por qué? Porque la raza humana tiene una conciencia de lo trascendente que no sé de dónde viene. Quizás sea de esa cosa, del recuerdo que alguna vez fuimos una unidad, ¿no? Algunos dicen que todos provenimos de una misma fuente energética que a cada uno le da una partícula y esa partícula es su alma, pero que en realidad todo proviene de la misma fuente... y porque nosotros podemos decir, nuevamente, a pesar de la brutalidad del mundo que hemos construido, o sea, todo lo divino que hay en el mundo y lo tremendo que hay, la raza humana ha sido una raza que ha despegado del reino animal de una manera extraordinaria, o sea despegado en el sentido que ha organizado un mundo a partir de lo simbólico, o sea, gran parte del mundo en el que vivimos es producto de la construcción de lo simbólico.

**M.—Sí.**

DEL G.—Si, ¿no?, te diría que casi todo.

**M.—Sí.**

DEL G.—Y qué impresionante, hemos podido generar sistemas de pensamiento. Yo hablo de esto que habla de otra cosa, y esto de otra y otra...

**M.—Sí, es como un mar, porque hay una cosa en donde un signo está metido con otro y se remite a otro y... tiene que ver con el otro... un mar de signos.**

DEL G.—Claro.

**M.—Y esta palabra que digo ya fue dicha, por eso está cargada de todo lo que trae...**

DEL G.—Y sí, la literatura es expresión de eso, el teatro es expresión de eso. Pero la canción es, quizás, una forma más sencilla de todo eso, pero es esa fichita que te toca el corazón.

**M.—Sí, y porque tiene que ver con esta cosa de la gran masa, de convocar lo popular.**

DEL G.—Claro.

**M.—Tiene que ver con las fiestas populares, de la edad media, digamos, del juglar... eso estuvo siempre, ¿no?**

DEL G.—Y, esa cosa de lo tribal, de los ritos, o sea, en los conciertos de música se generan ciertas gestualidades, ciertos ritos.

**M.—Pasan cosas. Sí.**

DEL G.—Se produce esto, se hace esto, se hace aquello. Es como un rito. Yo en el programa que estoy haciendo ahora de Balada para un loco, lo que le digo a Amelita es que el pueblo tiene una percepción casi perfecta respecto a lo que es emocional, lo que no quiere decir que lo hiperpopular y que más vendió utilice esa forma perfecta. Me refiero al pueblo en tanto sujeto social, histórico y como representante de la emocionalidad colectiva. Quizás cada uno de nosotros en forma separada, individual, no es ese pueblo. Pero sí somos ese pueblo cuando se reúnen todas esas voluntades en una cosa de masa. Por eso, en los grandes conciertos, pasan cosas... en un tema nuevo, por ejemplo, nosotros hablamos de "en esta parte toda la gente se emociona". Y si nadie había acordado que "a tal hora nos vamos a emocionar todos".

**M.—¡Jajaja!**

DEL G.—¿Y por qué?

**M.— Sí, ahora a mí por ahí ya no me pasa tanto pero, por ejemplo, cuando iba a las marchas de plaza de mayo, al final de la dictadura, y cantábamos el himno. El himno no me parece muy hermoso. Pero el hecho de que estuviéramos en la plaza...**

DEL G.— Exactamente.

**M.— Ese mar de gente. Yo empezaba a cantar y no podía seguir cantando por la emoción.**

DEL G.— A mí me pasa lo mismo hoy. Por eso. Es una sintonía inmediata con eso que decíamos. Yo no conozco a este, ni al otro, ni al otro, que están ahí, pero, en ese momento, vos estás cantando junto a y entrás en una cuerda en el que reconocés que sos parte de una comunidad. Es muy fuerte eso, se transmite de una manera invisible. Cuando la gente se junta de esa manera, hay como un recuerdo, desde un lugar que tiene que ver, yo creo, con lo orígenes del mundo. Se recuerda la espiritualidad de la raza.

### **Interrupción.**

**M.— Vos sabés que yo tengo mucha fascinación por el lenguaje, desde siempre, pero últimamente estoy como muy metida porque estoy trabajando bastante en lingüística y estoy trabajando con la sociolingüística. Trabajando con resonancias sociales del lenguaje y me corrí mucho de todo esto que vos me trajiste ahora, y estoy muy contenta de que lo hayas traído. Me trajiste otro lado, me trajiste otra cuestión del lenguaje en la que no estaba.**

DEL G.— Pero esa otra parte que decís vos es muy interesante, yo sé a lo que te referís. Yo, por ejemplo, con este tema de los programas, trabajo con un guionista y con él acordamos decir: “bueno, vamos a ingresar al tema de esta manera”, porque nosotros queremos poner la canción en una cajita de terciopelo para que la gente la vea. No como una cuestión de exaltarla y decir “este es el mejor tema”, no, no, le ponemos un marco especial para que sea mirada, una canción que es tan hiperconocida y ya sabida, sacarla de ese lugar y ponerla como en un cuadro.

**M.— La canción hace como de prisma, la luz la atraviesa y ves otras cosas.**

DEL G.— Claro. Pero las partes que tengo que decir las escribo yo. Es mucho esfuerzo para mí porque tengo muchísimas cosas que hacer, pero yo acordé eso con él porque si no, digamos, si él me ponía palabras a mí —pero no por competir con el guionista sino porque no me sentía en una voz reconocida para

mí-, yo sentía que para hablarle a la gente de la canción tenía que hablar desde un lugar que yo reconociera real. Y entonces se me ocurrió hablar de la canción tratando de situarla en la atmósfera de la canción y entonces utilizo algunas palabras que remiten a la canción y así se arma todo un sistema de relectura, de cosas que quieren decir una cosa y otra.. Como lo que estaba diciendo recién: “hicieron una canción de locos”, que significa que es bárbara pero a su vez tiene una base en la locura, bueno, casi todos los temas y los textos que escribo los escribo así. Y además trato de que tengan un formato como musical. Entonces me lleva muchísimo laburo porque lo digo, y lo digo, y lo canto.

---

**MIGUEL CANTILO**, 60 años. Cantautor porteño desde fines del 60. Fundó grupos míticos como *Pedro y Pablo*, *Punch*. Se exilió en Colombia y México en el 76. Volvió en 1980.

**MARIANA** — Con respecto al comienzo del rock, más allá de los prejuicios que uno tenga de que el rock es voseante, cuando me pongo a mirar me encuentro con que Almendra, Manal, Nebbia, usan el “tú” y no se mueven de ahí durante años, ellos escribían de “tú”. Unos años después esto empieza a mutar, uno de los que hace esta mutación sos vos, casi te diría el que rompe este paradigma, este modo de escribir rock sos vos. Te quería preguntar, entonces, qué recuerdo tenés de esto, si recordás esa sensación en vos, si fue una ruptura, si fue consciente esa ruptura, o si fue, bueno, lo que te salió.

C. — Lo primero que pienso es que esa duda existe hasta en Cortázar. Si vos analizás la literatura de Cortázar existe esa dicotomía: hay gente que habla de “tú”, hay gente que habla de “vos”. Esto obedece a que ni siquiera dentro del mapa argentino, del mapa idiomático argentino está definido, porque hay provincias que hablan de “tú”, hay provincias que hablan de “vos”. Hay provincias que utilizan el español tradicional, la doble l y esas cosas. Entonces, cuando uno utiliza el “tú” está hablando como para todo el país y todo el continente, está expresándose en un idioma que sabe que lo van a entender todos los que hablan español, desde los españoles hasta todos los habitantes de Sudamérica, esto es utilizar el lenguaje más internacional. Cuando uno habla de “vos”, en cambio, habla para los argentinos nada más, y algunos uruguayos, encima los uruguayos usan el “tú” pero usan el “vos” también, hacen una mezcla que ellos dicen... “vos tienes”.

**M.** — No, así dicen los santiagueños. Ellos dicen “tú tenés”.

C. — Cuando uno utiliza eso es como si se pusiera más íntimo, o sea, utilizar el vos es hablar para los argentinos, desde los argentinos, excluyendo muchas veces —no totalmente porque lo van a entender, pero excluyendo—, una especie



de guiño de complicidad con el que viene de Perú o de Chile o de otros países, ¿no? Entonces... a mí hay veces que me ha dado como el capricho de imponer el vos. Como decir: bueno, los argentinos hablamos así y vamos a cantar así como hablamos nosotros. Pero después cuando empecé a viajar y a comprender que vivo rodeado de países que usan el "tú", y que vas a España donde también usan el "tú", empecé a usarlo. También, después de vivir tres años en España, por ejemplo, volví acá con algunas canciones que había escrito de "tú".

**M. — ¿Te acordás alguna para que me puedas dar un ejemplo?**

C. — Sí, había una que se llamaba "Vives como un burgués", que está en el álbum Unidad, y alguna de Punch, probablemente, también, porque se formó allá.

**M. — "Adónde quiera que voy" es de punch, ¿no?**

C. — "Adónde quiera que voy" está compuesta acá pero muy influenciada por España porque yo recién llegaba.

**M. — Claro porque ahí dice "tú eres mi ser superior".**

C. — "Tú eres". Sí, en esa canción yo estaba muy con la cabeza puesta en la manera de hablar del español.

**M. — Y en "Blues del éxodo" también.**

C. — Sí. En Blues del éxodo, también. En realidad, es como una libertad que tiene el que escribe desde Argentina de utilizar cualquiera de las dos vertientes, ¿no? Es como que donde viene bien utilizás una o utilizás otra. Esa especie de indecisión que por ahí yo me acuerdo que una vez, antes de que yo me pusiera a escribir canciones, cuando era estudiante, una profesora de literatura me lo hizo notar en Cortázar. Cortázar en toda su literatura tenía todavía esa indecisión, digamos. Y a mí no me pareció una cosa negativa. Me pareció que era una parte de esa especie de confusión que tenemos los argentinos de ser tan influenciados por extranjeros y de tener tanta influencia española, y europea, y un idioma argentino que no está muy establecido. Yo me acuerdo cuando era chiquito, en el colegio, que, por ejemplo, yo iba a un colegio en el que había unos pupitres y entonces cuando el chico de adelante se movía, le movía al que escribía atrás y entonces el que escribía atrás le pegaba y le decía "no movás", y la maestra decía "no muevas" y yo me acuerdo que me parecía: "pero ¿cómo?, no movás... no muevas", toda esa cosa ya me parecía que era bastante como arbitraria, ¿no? Porque uno en el diario vivir dice "no movás", pero la maestra

---

decía que había que decir “no muevas” pero el “no muevas” es propio de “Tú no muevas”, en cambio, con el vos es “vos no movás”.

**M.—Pero viste que no te transmite lo mismo decir “no movás” que decir “no muevas”. Es decir, tenemos las dos opciones.**

C.—Claro.

**M.—Pero no para decir lo mismo.**

C.—Es mucho más íntimo y cercano el “no movás”, que es como para la cosa diaria de los argentinos. Ahora, sin embargo, vos señalás que el rock argentino cuando empezó usaba el “tú”. Y eso es propio de que se nutrió de fuentes hispanoparlantes extranjeras. O sea, en el momento que se empezaron a escribir acá canciones de rock, la música popular estaba regulada por tipos como Sandro, no te digo Palito porque Palito no alcanzó a tener un lenguaje propio, pero Juan Manuel Serrat, o los que venían de afuera y creaban un estilo poético. Entonces, los poetas de acá empezaron a escribir más o menos en ese estilo y a utilizar giros que eran hispanoparlantes pero que no se definían... No era como el caso del tango, el tango era claramente porteño, hasta lunfardo ¿no? Se usaban giros del lunfardo. Yo creo que el rock nacional cuando empezó utilizó cosas que eran más internacionales porque no te olvides que los primeros rocks fueron casi traducciones de rocks extranjeros, o sea Popotitos, que venía de México... Esos rocks que empezamos a escuchar eran internacionales, eran una música internacional que nosotros la hacíamos en nuestra versión nacional. Ahora, claro, cuando eso empezó a tomar una identidad más propia, ahí empezó a utilizarse, en mi caso, en el caso de otros cancionistas como Piero—que no era propiamente rock, pero era canción—un lenguaje más porteño y ahí empezó a ceder el “tú”. Pero fue como que siempre estaban las dos vertientes y la posibilidad de abreviar de cualquiera de las dos, o sea, el rock argentino nunca fue tan porteño ni cerrado como el tango, ni tampoco fue excesivamente extranjero, pero creo que siempre tuvo las dos opciones. De hecho hay autores que no adoptaron el lenguaje excesivamente porteño, siempre siguieron con una poética como la de Almendra, que siguió utilizando más el lenguaje poético que venía de los españoles.

**M.—Sí, quizás no solo de los españoles, sino que los poetas argentinos hasta cerca del 60 usaban “tú”.**

C.—Claro, sí. ¿Nosotros qué leímos para escribir poesía? Leímos a los sudamericanos, a Rubén Darío, a Pablo Neruda, a Cesar Vallejo, a Amado Nervo, todo lo que uno leía de chico en el colegio, todo venía con “tú”.

M.—Ajá...

C.—Entonces, pasar al vos era como pasar al tango, prácticamente.

M.—Pero ese paso, que lo diste vos justamente, lo dio Charlie también, un poquito después y con más trabajo, con idas y vueltas, incluso había canciones donde un poquito y un poquito, ¿vos tenés el recuerdo de haberlo dudado o fue así no más?

C.—Yo creo que uno cuenta con las dos posibilidades...

M.—Digo en aquella época, porque ahora jugás con las posibilidades.

C.—En aquella época...

M.—Pero en aquel momento en donde, digamos, el espacio del rock era muy chico, había que hacerse un lugar...

C.—Claro.

M.—Que se puede hacer o haciendo lo mismo que ya están haciendo los que están, o haciendo lo contrario, ¿no?

C.—Claro.

M.—De algún modo vos te hiciste un lugar también, con esta poética más tanguera.

C.—Ahora que vos me decís, yo nunca estuve demasiado atento al estilo de literatura del tango, para mí el tango era Ferrer, es decir el tango más cercano generacionalmente a algo que yo escribía. O sea que no me crié leyendo a Discépolo ni a Manzi, sino que después los fui incorporando, toda esa literatura del tango después la fui descubriendo. Sí incorporé antes el folklore, por ejemplo, las zambas tradicionales, porque con eso aprendí un poco a componer también, o sea que yo creo que fue una decisión totalmente inconsciente, que venía del idioma coloquial, del tratar de escribir en un idioma lo más coloquial posible, pero sin perder la poética y ahí, inevitablemente desembocabas en el tango. Sin haber sido un cultor del tango, el tango era como una atmósfera que uno respiraba permanentemente y de ahí sacaba, inconscientemente, los giros

y las formas de tratar a través de la canción. Yo creo que hubo una influencia tanguera tal vez inconsciente que me hizo utilizar el vos...

**M.—O ciudadana, por ahí, sin llegar a lo tanguero la sensación de algo más pegado a lo ciudadano.**

C.—Sí, había una cosa que se llamaba “la nueva canción” que eran María Elena Walsh, Nacha Guevara, Jorge Shusheim, Jorge de la Vega, una serie de autores que en los 60...

**M.—¿Los que hacían Café Concert?**

C.—Claro.

**M.—¿Vos hacías café Concert?**

C.—Yo nací en el Café Concert, empecé a trabajar en el café concert, o sea que hice de telonero de Nacha, inclusive de Susana Rinaldi cantando tangos, o sea que un poquito de todo eso...

**M.—Claro, estabas muy cerca.**

C.—Pero, lo que más me pegó a mí compositivamente fue María Elena Walsh.

**M.—Ella dice “porque el idioma de infancia es un secreto entre los dos”.**

C.—¡Claro!

**M.—Y después dice “mi amor yo quiero vivir en vos”.**

C.—Claro, exacto. A mí me encantaron esas canciones, pero yo ya había empezado a componer antes. Había una cosa muy importante que era, aunque parezca mentira, el lenguaje televisivo. Yo había sido durante toda mi adolescencia, no digo muy televisivo pero sí tuvo importancia la televisión en mi vida, porque cada tanto me sentaba frente al televisor y escuchaba las canciones que venían de la publicidad, de esas cosas que tiene la música publicitaria que te tira un estribillo, una idea, que después vos decís: “Uy, qué bueno hacer una canción con esto”, a mí me pasó mucho, muchas canciones surgieron de los clichés publicitarios. Y eso también, ahí en la publicidad se utilizaba mucho el trato coloquial y el vos, por ejemplo, en “Asociación modelos argentinas”, que es una canción de Pedro y Pablo.

**M.—Sí...**

C.—Que yo un poquito la saqué de la televisión, de los moldes del “monumento al divorcio” y todas esas cosas que eran metáforas publicitarias, entonces también ahí había una cosa que no estaba definida, no era ni tango, ni rock, ni nada: era el lenguaje coloquial.

**M.—Hay otra vertiente en las cosas que vos hacés, yo me fijé que las pocas canciones tuteantes –de las viejas te estoy hablando– como que se acercan al discurso religioso, no al religioso de la iglesia pero sí a la espiritualidad.**

C.—Claro, sí.

**M.—Por ejemplo: Que sea al sol. “Sabes que la montaña...”, no dice “sabés”, dice “sabes”...**

C.—Sí, bueno, “Que sea al sol” yo la compuse en Colombia, ya estaba influenciado por el tuteo colombiano porque fue escrita en el 76. Cuando yo me fui del país me instalé en Colombia, estuve viviendo un año y medio en Colombia, y lo que más me impresionó fue que en Bogotá yo vivía lo mismo que acá. O sea, iba a las ferias de artesanos, estaban los hippies, estaba la misma cosa de acá, entonces, esa canción la escribí desde Bogotá con la idea de cantársela a la gente con la que estaba viviendo en ese momento, no hubiera podido escribir “vos sabés que tal cosa” porque yo estaba ahí, inmerso en ese estilo. Por eso te digo, el argentino un poco que se encierra en el voseo, que es una cosa muy propia, pero cuando tiene que salir, cruzar la frontera y se encuentra con el tuteo y tiene que comprender que es sudamericano, y después que es un hispanoparlante, no tiene más remedio que adaptarse a eso.

**M.—Otra canción algo así como “Cristo nuestro que estás en la tierra”.**

C.—“Padre nuestro que estás en la tierra”... Pueblo, “Pueblo nuestro que estás en la tierra”.

**M.—¡Eso! “¡Pueblo nuestro que estás en la tierra!”.**

C.—Es una paráfrasis del padre nuestro...sí, es del 73... bueno, ahí está planteado un poquito como si fuera un padrenuestro, entonces ahí hay frases como “cóbrale a tus deudores”.

**M.—Claro, por eso. Entonces, toma el discurso religioso.**

C.—Claro.

---

**M.— Se asienta y se construye sobre el discurso religioso.**

C.—Claro, claro.

**M.— Que es tuteante.**

C.—Sí. Yo recuerdo que fue censurada, terriblemente censurada por la iglesia y por los medios de difusión, no nos permitieron cantarla, fue uno de los disparadores que hicieron que yo tuviera que irme del país, no por una persecución política directa, sino por falta de trabajo, censura, etc.

**M.— ¿Y vos no la retomaste nunca esa canción?**

C.—Bueno, ahora estamos tocándola cuando hacemos espectáculos con Pedro y Pablo. Estamos haciendo una especie de evocación de los 40 años de Pedro y Pablo que es un espectáculo grande, la estamos tocando con las trompetas, con todos los arreglos, y es una de las canciones protagónicas del show.

**M.— Ah...**

C.—Pero recién ahora porque estamos retomando la primera etapa de Pedro y Pablo. Yo no la tocaba porque era una canción muy propia de la época en que fue escrita, muy agarrada al discurso político de ese momento, de izquierda, en contra de la dictadura, me parecía por ahí excesivamente politizada para el repertorio que yo iba utilizando solo. Pero ahora que puntualmente volvimos con Pedro y Pablo a hacer un espectáculo en el cual elegimos las canciones del principio, ahí la tocamos y le damos un lugar especial en el espectáculo.

**M.— Claro. Una de las más polémicas, se ve que la censura ahí trabajó mucho.**

C.—Sí. Pero hace unos años que se empezó a sacar un disco que se llamaba "Grandes éxitos de Pedro y Pablo", que tenía lo principal, lo original, lo del principio. Y ahí siempre la vinieron sacando. Y ahora está en las bateas, si vos vas a alguna casa de discos y pedís, "Yo vivo en una ciudad", se llama el disco, tiene ese álbum con bonus tracks, canciones que incluimos después. El año pasado hicimos una reunión, incluimos algunas canciones viejas, pero siempre estuvo esa canción, en las últimas reediciones de Pedro y Pablo. Lo que pasa es que por ahí durante los años 90 y a principios del 2000, tal vez se hayan hecho reediciones donde excluyeron esa canción.

**M.— Algunos de los discos que yo tenía de ustedes eran de la época del proceso.**

C.—No, en esa época no porque...

**M.—En esa época Catalina tenía la sábana tibia, no la tenía rota.**

**(Risas)**

C.—Bueno, claro, pero la sábana tibia fue producto de que, en realidad, no dejaron que saliera esa canción ni siquiera con la sábana tibia en su momento, la censuraron de plano, después, mucho tiempo después, hicieron una reedición, incluyendo una versión re-censurada que yo había grabado que decía lo de la sábana tibia.

**M.—Y que tenía un par de pedazos menos también.**

C.—Claro, o sea, hubo mucha censura solapada, porque era un sello grabador muy atado a los designios de la censura. Un sello grabador multinacional que tenía mucho miedo de la censura. Entonces, cualquier cosa que era urticante no la ponía, desde el punto de vista político, entre ellos, “Pueblo nuestro que estás en la tierra”, que la excluyeron, pero después en sucesivas ediciones algunas la ponían, algunas no las ponían, muy arbitrarios, según el que estuviera a cargo de la recopilación. En los últimos años, las recopilaciones de ese sello, que ahora pasó a ser SONI, las hace Alfredo Rosso, que es un periodista muy categorizado del rock e incluye todo lo que grabamos. Hasta lo último, lo encontró y lo puso, o sea que ahora está todo. Pero durante los años anteriores se excluían arbitrariamente temas.

**M.—Volviendo a ese núcleo original que dijimos: Manal, Almendra, Nebbia, que eran tuteantes, no les encontrás un “vos” ni con lupa –además ellos siguen durante mucho tiempo, sostienen el tuteo durante mucho tiempo y, bueno, Nebbia, además, se va a México, así que, es la misma situación que vos.**

C.—Sí.

**M.—Pero, por ejemplo, Emilio Del Guercio, que se queda acá, lo sostiene por convicción, porque quiere, porque le gusta y porque le parece que es más poético y le parece que toca una cuerda sensible particular. Enseguida nomás surge en el rock como una zona que es la de Moris, que empieza con el voseo. ¿Vos sentís que te entroncarías, en cuanto a la sensibilidad, en esa cosa que se aleja del Almendra y va hacia lo más suburbano o hacia lo más ciudadano?**

C.—Sí, yo me hice más seguidor de tipos como Moris, o de Javier Martínez.

**M.—¡Claro!, Javier Martínez.**

C.—Javier Martínez desde un principio utilizó un lenguaje que hasta algunos comparan con Carriego, con tipos así muy localistas, ¿no? Y bueno, para mí el “No pibe”, por ejemplo, fue como una biblia, una autoridad total. Para mí ponía énfasis en cómo nos teníamos que expresar los argentinos. Tal vez a partir de ahí, yo no sé si empecé a escribir, probablemente escribiera antes de esa canción, pero esa canción me impactó mucho y me pareció que daba el tenor de la forma en que había que expresarse, y que lo otro, lo que era más Almendra, más surrealista, era como un estilo poético muy bello, muy auténtico también, pero que no tenía un arraigo así tan literario en la calle, que era por ahí más una cosa surrealista, más agarrada a la poética europea, a la cosa española. Entonces, yo me hice más adepto a poetas como Javier Martínez, o Facundo Cabral, o como Moris; me identifiqué con ellos realmente y seguí escribiendo en esa línea, pero es probable que en algún punto, cuando me pusiera poético, me pasara a la otra, al otro esquema. También tenía que ver con lo que uno leyó de Lorca, de Neruda...

**M.—Como que el “tú” fuera algo que va hacia lo universal y el “vos” hacia lo local.**

C.—Claro.

**M.—Pero el vos, además, ¿no tiene un componente de rebeldía en ese momento? Porque también hay una ruptura con un modo de escribir literatura argentina.**

C.—En algunos casos hay como un capricho, de decir “bueno nosotros hablamos así, escribimos así y tenemos que imponer esta forma de expresar porque es argentina, es auténticamente argentina”. Lo que pasa es que cuando después uno sale afuera del país y tiene que convivir —yo estuve 5 años afuera conviviendo con gente que hablaba de “tú”—, eso se va diluyendo...

**M.—Yo necesito entender lo que pasaba en el campo argentino de aquella época...**

C.—Yo me acuerdo que al volver me costó. No solo me costó el “vos” y el “tú”, sino me costó la pronunciación de las eses, por ejemplo. Yo traía una pronunciación de las eses que era totalmente española, no te digo que era hasta el punto exagerado que usan los españoles, de usar la z...

**M.—¿Habías logrado distinguir las dos pronunciaciones, de ese y zeta?**



C.—Sí, yo me daba cuenta cuando me escuchaba, cuando escuchaba las grabaciones que estaba utilizando un castellano muy españolizado...

**M.—Te aseguro que no te imagino, porque vos tenés una “s” rea, casi, ¿no?**

C.—Sí. Por ejemplo, hay una cosa que es clásica argentina, la “s” aspirada.

**M.—Sí.**

C.—La “s” aspirada es una cosa que yo utilizaba mucho con Pedro y Pablo, naturalmente, y después cuando me fui del país, a partir de que salí a cantar a Sudamérica y a vivir un año y medio en Colombia, empecé a pronunciar naturalmente la “s” más... ¿viste?, y después cuando volví de España ya no la aspiraba y yo lo notaba y me costó volver a argentinizar el canto hasta el punto de volver a aspirar la “s”, y es el día de hoy que hay veces que no estoy muy seguro si utilizar esa “s” medio fantasma que usamos los argentinos, como en la palabra “fantasma”, la palabra “fantasma” te lo dice: vos decís “fanta[s]ma”, no decís “fantasma”. Decir fantasma es propio del idioma español que se habla en todos lados, solamente en Argentina se dice “fanta[s]ma”, eso de aspirar las eses...

**M.—Somos únicos...**

C.—¡Y claro! Para nosotros es agradable, es propio, pero... yo todos los años voy a cantar a España, estoy uno o dos meses cantando en España, y eso también me influye y me hace tratar de hacerme entender. Inclusive, cantantes como Roque Narvaja, que se instalaron en España y compusieron y hicieron una carrera importante allá y que adoptaron hasta el acento español, hasta exageradamente español para poder hacerse entender, porque es una cosa... es un ida y vuelta que es paralelo al que sucede entre Estados Unidos e Inglaterra, yo lo noto, lo noto en cantantes, en actores, se nota ¿no? O sea, hay películas que vos ves que el actor está hablando como americano y sin embargo es inglés, qué sé yo, Anthony Hopkings, montones de actores que son ingleses pero cuando van a Estados Unidos hablan como americanos porque si no, no laburan.

**M.—Claro.**

C.—Y a nosotros nos pasa un poco lo mismo. Cuando vamos a cantar a España tenemos que, no te digo hablar enteramente como español, pero sí dejar esa especie de acento cerrado argentino que hace aspirar las “eses”, usar el vos y todas cosas que son muy localistas, para internacionalizarnos un poco y

hacernos entender fuera de nuestro país. Yo creo que el rock tiene su propio acento. Acá hay, desde el principio, Spinetta por ejemplo, o ahora Fito Paez tienen un acento que es propio del rock, ¿no?, que no tiene país, no tiene identidad porque ni siquiera es claramente argentino, es un acento que no tiene que ver con el tango, ni con tonada, es una cosa propia del rock. Yo creo que eso es la libertad que te da el rock. Dentro del tango o del folklore estás mucho más acotado.

**M.—Igual ahora ya está todo muy mezclado en los géneros, ¿no?**

C.—Sí, pero vos escuchás a Soledad, por ejemplo, o a los Nocheros...

**M.—Claro, bueno, están en una cosa muy comercial también.**

C.—Están dentro de un esquema.

**M.—Pero Fandermole ¿qué es? ¿Es folklore o es rock? Ahí hay mucho juego de géneros.**

C.—Claro, sí. Pero hay autores que cuando quieren ser muy representativos de su estilo utilizan un lenguaje que es acotado. Además, también depende de la provincia, porque el folklore es una cosa muy de color provincial. A lo mejor Fandermole se expresa en un idioma casi litoraleño que no es el mismo que va a usar la gente del norte, los cantautores del norte que, por ejemplo hay uno que se llama Sebastián, un correntino que hace fusión de chamamé con rock, una cosa así, muy pop. O un grupo que se llama Tonolec que hay en Resistencia, ya es una fusión folklórica pop, que no le podés enganchar el acento. Yo creo que obedece más que nada a los lugares.

**M.—Dentro de esto que vos llamás “el acento del rock”, que me gusta —teóricamente se lo llama el “paradigma discursivo”— yo lo que vi es que pasada la dictadura, a partir del año 82 y 83 sobre todo, el rock nacional es voseante. Yo lo seguí hasta el 87. Y no encontrás un tuteo, hasta Nebbia se vuelve voseante en ese período, ¿por qué pensás que habrá pasado eso, que se toma esa opción en ese momento?**

C.—Sí, yo no sé..., por ejemplo, están los grandes autores rosarinos, los de la trova rosarina. Abonicio, Fandermole, Silvina Garré. A Silvina Garré —que me gusta mucho como escribe— no le he escuchado el voseo, por ejemplo, “Humo y alcohol”, ella usa el vos y es un estilo muy rosarino, casi porteño, muy bien escrito. Creo que la trova rosarina fue la inyección de creatividad que hubo en los 80, la cosa nueva que apareció, creo que usa mucho el vos, no sé, ahí está Fito...

M.— Usan el vos sí. Por eso te digo. Pero incluso todo el rock que viene de ahí en adelante usa el vos. Como si la dictadura hubiera marcado algo ahí, a eso iba yo.

C.— Claro.

M.— Yo tengo mi hipótesis. Para mí el tuteo venía muy impuesto desde la escuela, esto que te hacía la maestra a vos, ¿no?

C.— Claro, sí.

M.— Incluso un poquito antes capaz que cuando vos ibas, las maestras tenían que hablarle de “tú” a los chicos, porque había una decisión ministerial de imponer el tuteo.

C.— Claro.

M.— Como se impuso en Chile.

C.— Claro.

M.— Tenían que lograr que todos hablaran de “tú”. El “vos” era la mancha indigna de nuestro idioma y cosas así.

C.— Claro.

M.— Me parece que en un momento la dictadura empieza a asociarse... queda la escuela asociada al autoritarismo de la dictadura.

C.— ¡Claro, claro!

M.— Cuando pasa la dictadura, como ruptura contra todo aquel autoritarismo, se rompe contra esta imposición. Esta cosa vivida como autoritaria desde la escuela, de que lo literario es tuteante. Porque ahí no encontrás más nada tuteante. Ni en la literatura, ni en el folklore. En el folklore por ahí alguno, pero ya hasta el folklore se vuelve voseante, en ese momento.

C.— Lo que pasa es que la dictadura acá creó un quiebre evidente, un quiebre grosso entre lo que fue antes y lo que fue después. Un abismo, o sea, lo que ocurrió después de la dictadura fue un renacimiento, pero hubo una muerte. Con la dictadura hubo una muerte a nivel cultural que le pegó al rock muy fuerte y ese renacimiento, vos fijate, se dio a partir de volver a comenzar con los mismos grupos, se reunió Almendra, se reunió Manal, se reunieron Alma y

Vida, todos se volvieron a armar de nuevo para recomenzar desde donde había empezado antes. No desde donde empezaba ahora, sino a retomar desde los comienzos. Ese renacimiento le dio entrada a gente nueva como los rosarinos, pero es muy posible que haya generado una búsqueda de identidad propia, de recuperación de identidad.

**M.—Claro.**

C.—Pero también con todo ese ingrediente de la extranjerización de los que nos habíamos ido.

**M.—Claro.**

C.—Que fueron la mayoría, la mayoría de los autores se fueron, nos instalamos en otros países y al volver trajimos todo eso inconscientemente, hay cosas que uno ni las procesa, trajimos el lenguaje español que se hablaba en México, que hablaban en España. Pero si vos me decís ahora, yo, por ejemplo, estoy escribiendo canciones para un disco. En las que escribo ahora, utilizo el voseo. Pero estoy también recuperando canciones que había dejado por el camino, que había escrito en otras épocas, que tienen tuteo y se los dejo, porque me parece que es valioso el tuteo, como forma de facilitar el entendimiento con otros mercados, otro público. Yo voy a editar mi disco en México o a distribuir mi obra por España. Y que haya canciones que hablen de “tú” me facilita a mí la entrada ahí. Si esas canciones estaban escritas con “tú”, me parece injusto tomarme el trabajo de modificar todo eso, porque eso estaba así, eso fue escrito así. Yo, las primeras canciones las escribí de “tú” y algunas se publicaron, otras no, pero escribíamos de “tú” porque era el producto de haber escuchado boleros, de haber escuchado durante años música. Ahora yo voy a incluir en el próximo disco la mitad de canciones nuevas y la mitad de canciones muy viejas, canciones de muchos años atrás que realmente son temas valiosos pero que los dejé por el camino y algunas de esas canciones tienen el “tú”. A mí me parece que sigue siendo el idioma español. Por lo pronto, no deja de ser entendible, y después tiene un dejo de algo, qué sé yo, más universal. Yo estoy hablando el mismo idioma que hablan en México, que hablan en Perú, que hablan en toda Latinoamérica. Y el argentino —yo pienso, no sé, es una idea— desde hace unos años está volviendo a ser sudamericano, está volviendo a ser latinoamericano. Está asumiendo que toda esa fantasía europea que tenía con sus inyecciones de inmigración, era falsa. Que él no es un europeo, que es un latinoamericano como cualquier otro y que tiene que establecer redes con países que tienen una ideología parecida y no está mal que en algunos casos utilicemos el mismo lenguaje que utilizan nues-

tros hermanos venezolanos, nuestros hermanos paraguayos, y que dejemos de ser esa especie de gueto, viste, que hablamos como solo nosotros hablamos y el resto de Latinoamérica, no. Y bueno, que tiremos abajo esa barrera.

**VÍCTOR HEREDIA**, 63 años. Cantautor. Graba desde 1969.

Entrevista fue realizada en base a un cuestionario enviado y respondido por correo electrónico.

**MARIANA** — **¿Es correcto decir que tus comienzos se inscriben en el folklore? ¿Tu producción se aparta en algún momento del discurso folklórico? ¿En qué aspectos? ¿Qué conserva?**

VÍCTOR H.—Es correcto porque mis primeras canciones fueron tradicionales, autores como Yupanqui, Petrocelli, Castilla, Ramón Ayala, Tejada Gómez y otros fueron quienes conformaron aquel incipiente repertorio. Habría que preguntarse qué se entiende por folklore cuando los artistas abordamos cuestiones coyunturales o supuestamente urbanas, pero creo que siempre me mantuve al amparo de una mirada abarcadora como la de mis primeros maestros. El territorio es un todo que nunca pude desintegrar, es decir que nunca acepté la falacia de “hombre del interior”, ¿y los demás que somos del exterior? El país es uno solo y traté siempre de reflejar en mis textos toda su problemática y también sus expectativas sin pensar en qué cajón o bajo qué rótulo se me iba a inscribir.

**M.** — **¿Te considerarás parte del llamado “movimiento Nuevo cancionero”? (¿actualmente?/ ¿en alguna etapa de tu producción?/ ¿nunca?)**

V. H.—Fui parte de ese movimiento que modificó sustancialmente los contenidos de las canciones argentinas desde 1967 en adelante. Levanté, junto a muchos otros, banderas que estaban acalladas puesto que no había una predisposición en los autores de entonces a mencionar al hombre y sus luchas por las reivindicaciones sociales. Lo habitual era la mención paisajística o geográfica sin incluir al habitante en su contexto verdadero. El Nuevo cancionero fue generador de maravillosos poetas y músicos que intentaron contar la realidad argentina, todavía me siento parte de aquel esfuerzo intelectual de profunda sensibilidad humana.

**M.— ¿Cuál fue tu participación en el MNC (si la hay)? ¿Desde cuándo? ¿En que medida? ¿De qué manera? ¿Adheriste formalmente al manifiesto del nuevo cancionero? ¿Cuáles eran tus coincidencias y disidencias?**

V. H.— Por supuesto que firmé el manifiesto y coincidí plenamente con el texto, mis únicas disidencias aparecieron cuando incluí instrumentos eléctricos y baterías en mis presentaciones. Algunos integrantes del Nuevo cancionero entendían que aquello era tergiversar la forma autóctona y acercar peligrosamente nuestra propuesta al rock. Fue apenas un cortocircuito que no llegó a mayores ya que inmediatamente se entendió que éramos un movimiento abierto y progresista que debía, sobre todo, aceptar los adelantos en materia de sonido para llegar con mejor presencia a todos lados y a todos los sectores.

**M.— Analizando tu producción observo una marcada predilección en el uso del trato tuteante por sobre el voseante. ¿Podrías explicar esta elección?**

*Ejemplos:*

*Bebe en mi cántaro*

*Cómo olvidar que fuimos dos  
corriendo al valle sin temor  
que de tu mano dibujé  
mi barrilete de color,*

*Que me enseñaste a no mentir  
que la dureza no es rigor  
y cuando tuve que llorar  
quisiste hacerlo tú por mí.*

*Padre, no tengas miedo  
si se te achica el cielo.  
Yo tengo un horizonte  
de remansos para ti.*

*Tómame de mi brazo  
y aminorando el paso  
vamos a caminar  
que es tiempo aún para comenzar.*

*Bebe en mi cántaro si tienes sed.  
Por ti aprendí que la mujer  
no es un adorno del varón.  
Baraja donde duerme el rey  
de corazones del amor.*

*Y por tus canas recorrí  
este camino de aprender  
y del baldío hasta tu voz  
siempre fui un niño por crecer.  
Viento que corres en el viento. (1975)*

*Porque yo, como tú  
pasé soñando mi niñez  
con ser feliz alguna vez.  
Tristeza querida tristeza. (¿1970?)  
Tristeza, querida tristeza,  
hoy me has vuelto a llamar  
porque sabes que debo partir,  
porque tengo ganas de llorar.*

*Tristeza, querida tristeza,  
hoy me has visto empezar  
la rutina de siempre empacar  
y en mis bolsos de viaje estás.*

*Aquí estoy junto a ti,  
frente al cielo de los que se van  
y se quedan siempre donde están.*

*Mírame, dime adiós,  
no soy yo el que se va, no soy yo  
una sombra es subiendo al avión.  
Tristeza, querida tristeza.*



**Ahora, ¡coraje! (1985)**

*Abre todas las puertas de par en par  
para que el viento lleve adentro de tu hogar  
el polen bullicioso de nuestra flor,  
para que crezcan miles, más de un millón.  
Camina sobre el hambre, fuerza y valor,  
que la consigna crezca como el amor  
y canta con nosotros nuestra canción.  
Coraje! Coraje! La unión hace la fuerza  
y un corazón americano crece a la luz del sol.*

**M.—Y, por supuesto, los poemas musicalizados de Neruda, como “Niña morena y ágil”, pero acá la opción no es tuya.**

V.H.—Creo que la lectura de mucha poesía extranjera en mis años juveniles fue la influencia que provocó esa manera de escribir en algunos de mis textos, pero no estoy demasiado seguro de haberla mantenido con tanta precisión temporal en todas mis canciones como apuntás en tu cuestionario.

**M.—¿Te parece que en los años 60/70 un texto sonaba más “poético” si se utilizaba el “tú”? ¿A qué podía sonar el “vos”?**

V.H.—En muchos casos no se trataba solo de gustos estéticos, a veces la métrica musical obligaba a recurrir a esa forma literaria. El “vos” tampoco se enseñaba en la escuela a la que yo asistí, se enseñaba el “tú”: Yo amo, Tú amas, Él ama. Dualidad lingüística que es extensiva a los tiempos actuales. De cualquier manera siempre preferí el “voseo” porque me acerca más a la forma coloquial.

**M.—¿Creés que hubo algún cambio con respecto a los significados del tú y el vos con el correr de los años? ¿Podrías explicar por qué incluí el voseo en la siguiente canción?**

**Razón de vivir (1985)**

*Para decidir si sigo poniendo  
este sangre en tierra  
este corazón que bate su parche,  
sol y tinieblas.*

*Para continuar caminando al sol por  
estos desiertos.*

*Para recalcar que estoy vivo  
en medio de tantos muertos;  
para decidir,  
para continuar,  
para recalcar y considerar,  
sólo me hace falta que estés aquí  
con tus ojos claros.*

*¡Ay! Fogata de amor y guía,  
razón de vivir mi vida.*

*Para aligerar este duro peso  
de nuestros días,  
esta soledad que llevamos todos,  
islas perdidas.*

*Para descartar esta sensación  
de perderlo todo,  
para analizar por donde seguir  
y elegir el modo;  
para aligerar,  
para descartar,  
para analizar y considerar,  
sólo me hace falta que estés aquí  
con tus ojos claros.*

*¡Ay! Fogata de amor y guía,  
razón de vivir mi vida.*

*Para combinar lo bello y la luz  
sin perder distancia,  
para estar con vos sin perder el ángel  
de la nostalgia.*

*Para descubrir que la vida va  
sin pedirnos nada;  
y considerar que todo es hermoso  
y no cuesta nada;  
para combinar,  
para estar con vos,  
para descubrir y considerar,  
sólo me hace falta que estés aquí  
con tus ojos claros.*

*¡Ay! Fogata de amor y guía,  
razón de vivir mi vida.*

V. H.—Creo que se debe a la necesidad de expresar la innegable cercanía de quien es mencionada en la canción. Señalar el parentesco, la intimidad y la comunión de espíritu. Es “vos” ese ser cercano en la piel y el afecto. No veo una intención literaria sino emocional.

M.—Si te tomás la molestia de observar la planilla que te envío en el adjunto, podés ver que los productores de folklore (excepto Yupanqui) durante las décadas del 40 y 50 (ver “paradigma clásico”), optaban por el voseo; mientras que en el 60 (“dignificación estética” y “mov. Nvo. cancionero”) esto cambia completamente a favor del tuteo. Vos aparecés incluido en este segundo grupo. ¿Qué explicación le das a este cambio tan notable?

V. H.—Insisto en que en aquellos años había una marcada inclinación a referirse al entorno evidenciando una estética literaria. Muchos de nosotros incluso tomamos poemas ya escritos para musicalizarlos y expresar así un pensamiento que abarcara lo social, en un claro intento de diferenciarnos de los autores de textos de poca calidad intelectual e ideológica. La poesía de entonces utilizaba el “tu” y eso impregnó la época.

M.—Si seguís observando la planilla, notarás que las opciones vuelven a inclinarse hacia el voseo en la época de la efervescencia democrática posterior a la dictadura. ¿Creés que hay en esa época alguna relación entre la situación histórica y la elección del pronombre?

V. H.—Quizá la euforia de aquellos primeros años en democracia también generó la necesidad idiomática de referirse al entorno con evidente libertad. El “tu” en todo caso marca una distancia, un respeto, el “vos” en cambio, tal

---

cual intenté señalarlo en referencia a “Razón de vivir”, acerca, emparenta. El 83 representó la ruptura de muchas cadenas, no solo las libertades colectivas en el plano político, sino también en otros más profundos y sensibles. El lenguaje popular influyó siempre en los intelectuales atentos a esos cambios, a esos códigos sociales tan necesarios para modificar las imposiciones injustas del autoritarismo. El “vos” formó parte de ese discurso multitudinario porque creció “desde el pie”. Una vez leí en España que el auge del erotismo después de la caída del franquismo había evidenciado la necesidad de todo un pueblo por recuperar espacios que nunca debieran haberse cedido, por naturales. Al igual que estos pequeños cambios en las formas literarias eso no pareció ser sustancial para un cambio político, pero las publicaciones que se animaron a incluir notas y comentarios respecto al nuevo estado social contribuyeron grandemente al fortalecimiento de la nueva España y terminaron por acercarla al resto de Europa. No se trataba solo de un hecho formal, sino de la transmisión de un conmovedor sentimiento colectivo contrario a la inquisidora exigencia política de Franco y a la iglesia que lo acompañaba. Cuando se leen las listas negras de la argentina se encuentran allí muchos integrantes del Movimiento del Nuevo cancionero, incluido un servidor. No es casual, los intelectuales que supieron en todas las épocas expresar esa clase de sentimiento colectivo debían ser maniatados de cualquier manera. Pero la palabra escapó a esa intención y se filtró hasta encontrar la forma adecuada para expresar su tiempo y su gente.

## Agradecimientos

Llevar a cabo esta investigación significó un trabajo básicamente dialógico, construido con voces diversas. A todos los que lo hicieron posible, mi gratitud:

A Patricia Supisiche, bajo cuya dirección se llevó a cabo esta investigación.

A los que sostuvieron, orientaron y estimularon el diálogo académico: Claudio Díaz y Claudia Feld.

A los que se prestaron a revisar, a partir de mi propuesta, su obra y la visión de su campo de desenvolvimiento: Emilio del Guercio, Víctor Heredia, Miguel Cantilo, Pedro Conde, Alberto Felici, Roberto Chavero y Mario Rabey.

A los que me tramitaron los contactos para poder hacer las entrevistas, los “cuñados” Roberto y Osvaldo.

*A los cantores de mis pagos*, Raúl Cardona y Laura Soan.

A todos los informantes que aceptaron ser entrevistados.

A la FFYH de la UNC, que me permitió disfrutar del encuentro con la investigación y me dio caminos y herramientas para repensar la cultura y la sociedad.

A esas amigazas increíbles que trabajaron en la relectura y corrección de los borradores, la Nati Storino, la Euge Mollard y la Dani De Lorenzi.

Y, sobre todo, a mi familia:

“el José”, mis cuatro hijos, mi mamá, mi papá, mi hermana y mi tía Zulema.

Por todo lo que se bancaron y todo lo que apoyaron. Gracias.

## Referencias bibliográficas

- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS (1982). "Acuerdos. El voseo en la Argentina". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 47 (185-186), 290-295.
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1983) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, colección Capítulo, Buenos Aires, CEAL
- ANGENOT, M. (1989) Cap. 1 "Le discours social: problematique d'ensemble" en *Un état du discours social. Le préambule*. Québec, (traducción en material de la cátedra de T. Literaria UNC. Año 2000)
- (1998) "Frontera de los estudios literarios, ciencia de la literatura, ciencia de los discursos" y "La historia en un corte sincrónico: literatura y discurso social", en *Interdiscursividades. De hegemonías y diferencias*. Universidad Nac. De Cba. Córdoba
- BAJTIN, Mijail (1982) "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI
- "¿Qué es el lenguaje?", El texto original ruso es de 1929. Primera versión en castellano en SILVESTRI, Adriana y BLANCK Guillermo (1993) *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos.
- BAJTIN, Mijail y MEDVEDEV Pavel (1989) "La evaluación social, su papel, el enunciado correcto y la construcción poética" en *Criterios*, La Habana
- BARRENECHEA, Ana M. "El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas" (publicación original en Filología 1962) en BARRENECHEA, Ana M y MANACORDA de ROSETTI, Mabel (1975 3º ed.) *Estudios de gramática estructural*, Buenos Aires, Paidós.
- BAUMAN, Richard, "El arte verbal como ejecución" en: GOLLUSCIO, Lucía comp. (2002) *Etnografía del habla. Textos fundacionales*, Buenos Aires, Eudeba.
- BLAS ARROYO, J. (1999) "las actitudes hacia la variación intradialectal en la sociolingüística hispánica" en *Estudios filológicos* N°34.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- (1988) *La distinción*. Madrid, Taurus
- (1995) *Respuestas*. México, Grijalbo
- (1985) *Qué significa hablar*. Madrid, Akal
- CARRICABURO, Norma (1996). "El voseo argentino. Visión sincrónica-diacrónica". En *Letras* (Pontificia Universidad Católica Argentina de Santa María de

los Buenos Aires) 33, 3-25.

----- (1997). *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*. Madrid: Arco Libros.

----- (1999) *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros

COSTA, R y MOZEJKO D (2007) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens

DI TULLIO, ÁNGELA L. (2006) "Antecedentes y derivaciones del voseo argentino". En Rev. Páginas de guarda N°1. Bs. As. UBA.

FONTANELLA DE WEINBERG, MARÍA BEATRIZ. (2000) *El español de Argentina y sus variedades regionales.*, Edicial, Buenos Aires.

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

GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA y RAMÍREZ GELBES, SILVIA. (2003) *No me hagas/hagás eso: cortesía y subjetividad*. Actas del I coloquio argentino de la IADA. La Plata

GREGORY, Michael (1967)"Aspects of varieties differentiation". *Journal of linguistics* 3. Citado por Silva Corvalán op.cit.

JAURETCHE, A. (2007) *Los profetas del odio y la yapa*, en Obras Completas Vol 4, Corregidor, Buenos Aires.

KANY, CHARLES E. (1969) *Sintaxis hispanoamericana*. Trad. por Martín Blanco Álvarez, Gredos, Biblioteca románica hispánica, Madrid. Título original: *american-spanish syntax* (1963) Chicago.

LAPESA, RAFAEL. (2000) "Personas gramaticales y tratamientos en español" y "Las formas verbales de 2ª persona y los orígenes del voseo", en *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Gredos, Madrid.

LAVANDERA, Beatriz (1984), *Variación y significado*, Buenos Aires, Hachette.

LUDMER, Josefina.(1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil Libros, Buenos Aires.

MORENO FERNANDEZ, Francisco ( ) *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona, Ariel.

MORI (1992) "Norma y prestigio en el español de América. Apuntes para una planificación de la lengua española" en *Revista de filología española*, tomo 72, fasc.3-4.

ROJAS MEYER, ELENA. (1998) *El diálogo en el español de América. Estudio pragmatolingüístico histórico*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid.

SILVA-CORVALÁN, C. (1989), *Sociolingüística. Teoría y análisis*, España, Alhambra.

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

WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Ed.Península.

**Sobre cancionero popular argentino:**

ABDALA, Eliana E. (2007) *La poesía de Atahualpa Yupanqui*. Corregidor. Bs. As.

DÍAZ, Claudio F. (1999) "Rock y folklore: estrategias de legitimación en la cultura de masas" En *El canto exacto. Jornadas de literatura "Creación y conocimiento desde la cultura popular"*. Córdoba: Cátedra de Literatura Argentina I y II, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

\_\_\_\_\_ (2005) *Libro de viajes y extravíos*. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985). Córdoba. Narvaja Editor

\_\_\_\_\_ (2007) "El nuevo cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino" en COSTA y MOZEJKO, *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario. Homo Sapiens

\_\_\_\_\_ (2009) *Variaciones sobre el ser nacional*. Recovecos, Córdoba.

KALIMAN, Ricardo (2003) "Un gualicho mejor. Las letras de amor de la zamba argentina", en *Revista de Investigaciones Folklóricas* 18, pp167-178. Buenos Aires

PORTORRICO, Emilio P (2004) *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Buenos Aires, ed. del autor.

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

\_\_\_\_\_ (2008) *En nombre del folklore*. Biografía de Atahualpa Yupanqui. Emecé. Bs. As.

RUBIO, Hector. "No toda música es arte. Sobre el concepto de música popular de Adorno" en SAMMARTINO, F Y RUBIO, H. (2010) *Músicas populares*, Ed. UNC, Córdoba.

TORRES ROGGERO, Jorge. (2005) *Dones del canto*, Ediciones del copista, Córdoba.

VARIOS. *El canto exacto. Jornadas de literatura "Creación y conocimiento desde la cultura popular"*. Córdoba: Cátedra de Literatura Argentina I y II, FFYH, UNC

**Bibliografía complementaria: textos explícitamente valorativos:**

ALONSO, Amado y HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1959) *Gramática castellana*. Segundo curso. Losada, Buenos Aires (pag. 79 a 82)

BORGES, Jorge Luis (1952) "Las alarmas del doctor Américo Castro" y "Nuestro pobre individualismo" en *Otras inquisiciones*. Tomado de BORGES J. L. (1974) *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada

CAPDEVILA, Arturo. (1940) *Babel y el castellano*. Losada, Buenos Aires (pag.61 a 108)

CASTRO, Américo. (1961) *La particularidad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Madrid, Taurus. 1ªed.1941.



GUTIERREZ, Juan María. (2004) *Cartas de un porteño*. Taurus. Bs.As. Publicadas originalmente en 1876 en el diario "La Libertad"

GUTIÉRREZ, Juan María. (1967) *La literatura de mayo*. (Texto de 1871), en Colección Capítulo. CEAL

ROJAS, Ricardo (1951) *Eurindia*, Ensayo de estética sobre las culturas americanas. Losada, Buenos Aires. (1<sup>o</sup> edición en Diario "La Nación" de 1922)

ROSANBLAT, Ángel. (1960) *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*. Buenos Aires, UBA: Facultad de Filosofía y Letras: Instituto de filología hispánica.

VIDAL DE BATTINI. Berta. (1964), *El español de la Argentina: un estudio destinado a los maestros de escuelas primarias*, Buenos Aires: Ministerio de Educación.

### Poesía

BORGES J. L. (1974) *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada

BORGES J. L., OCAMPO, S, BIOY CASARES, A. (1941) *Antología Poética Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana

CARRIEGO, E. Y OTROS *Poemas. Antología*, Buenos Aires, CEAL

CASTILLA, J. M. *Poemas. Antología*, Buenos Aires, CEAL

FLORES, C. (1965) *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires

GELMAN, J. *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor

GIANNUZZI, J. *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes

GIRONDO, O. *Obra*, Buenos Aires, Losada

GIRONDO, O. (1966) *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía/Calcomanías/Es-pantapájaros*, Buenos Aires, CEAL

LAMBORGHINI, L. (1972) *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor

LUGONES, L. *Antología poética*, Bs. As. /Mex. Espasa-Calpe argentina

MADARIAGA, F. *El tren casi fluvial*. Obra reunida, Mex. / Bs. As., Fondo de Cultura Económica

MOLINA, E. (1967) *Hotel pájaro*, Buenos Aires, CEAL

NEGRO, H. (1957) *Bandoneón de papel*, Buenos Aires, Colección "El pan duro", Gleitzer

OLIVARI, N. *El gato escaldado*, Buenos Aires, CEAL

OROZCO, O. (1982) *Poesía. Antología*, Colección Capítulo, Buenos Aires, CEAL

ORTIZ, J. L. *Antología poética*

PEDRONI, J. (1945) *El pan nuestro*, Buenos Aires, Losada

PIZARNIK, A. (1982) *Poemas*, Colección Capítulo, Buenos Aires, CEAL

RODRÍGUEZ CASTILLO, O. (1969) *Grillo nocturno*, Buenos Aires, Amigos del libro

STORNI, A. (1943) *Antología poética*, Buenos Aires, Austral

VARIOS, (1994) *La poesía del 50*, Buenos Aires, CEAL

### Cancioneros:

CANCIONERO POPULAR ARGENTINO. (2000). Selección de León Benarós. Centro Editor de Cultura Argentina.

ATAHUALPA YUPANQUI. Sus canciones de más éxito. (1959) ed. Caymi

ARNOLDO PINTOS. Enseñanza de guitarra.

HORACIO J. BECCO (1985) *Cielitos de la Patria*. Buenos Aires, Plus Ultra

BERRUTI, P. (1967) *Manual de danzas nativas*. Buenos Aires, Ed. Escolar

### **DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:**

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

----- “Normativa y prestigio social en el español de Buenos Aires”, en *Lengua y sociedad* (2006) [books.google.com](http://books.google.com) [consulta: agosto de 2010]

CISNEROS ESTUPIÑÁN, Mireya. (1996). Aspectos historico-pragmaticos del voseo. Thesaurus. Tomo LI. Núm.1, [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/TH\\_51\\_001\\_035\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/TH_51_001_035_0.pdf). [Consulta: agosto de 2010]

FERNÁNDEZ, Mauro. (2006) *Pronombres de segunda persona y fórmulas de tratamiento en español: una bibliografía*. España. Univ. de La Coruña. Tomado de la página LINRED: Lingüística en la red. [www.linred.com](http://www.linred.com) [Consulta: agosto de 2010]

----- *Constitución del orden social y desasosiego: pronombres de segunda persona y fórmulas de tratamiento en español*. Univ. de La Coruña [http://cvc.cervantes.es/obref/coloquio\\_paris/ponencias/pdf/cvc\\_fernandez.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_fernandez.pdf) [consulta: agosto de 2010]

FORTE, Nora Beatriz Y GARCÍA, Edit. *En torno a propuestas logradas y otras incumplidas u obsoletas. Los usos voseantes*. IASED Facultad de Ciencias Humanas. UNLPam. [fortenorab@cpenet.com.ar](mailto:fortenorab@cpenet.com.ar) [consulta: junio de 2010]

FRONTERA, Luis Alberto. *Una década de música popular argentina (1963 - 1973)*. Publicado originalmente en *Revista Panorama*: Agosto de 1973. Reproducido en <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/corrientes-musicales-musica-popular-03.htm>. [Consulta: enero 2010]

GARCÍA DE GRÉGOIRE, Edit, BARROSO DE CASALEGNO, Ilda. *Cuestiones metodológicas en las investigaciones sobre voseo*. Facultad de Ciencias Humanas. UNLPam. AnuarioNº 6- (225-234) [http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario\\_fch/n06a17garcia](http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/n06a17garcia) [consulta: agosto de 2010]

---

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

KLEIN, Dari J. Voseo y lunfardo: identidad lingüística del cono sur. <http://e-revista.unioeste.br/index.php/expectativa/article/viewArticle/501> [consulta: Agosto de 2010]

Se tomaron datos y canciones de las siguientes *páginas de Internet*

[es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)

[Música.com](http://Música.com)

[Rock.com.ar](http://Rock.com.ar)

[Vagalume.uol.com.ar](http://Vagalume.uol.com.ar)

[www.atacris.com/ata/CDM.html](http://www.atacris.com/ata/CDM.html)

[www.camdipsalta.gov.ar](http://www.camdipsalta.gov.ar)

[www.cmtv.com.ar](http://www.cmtv.com.ar)

[www.folkloreclub.com.ar](http://www.folkloreclub.com.ar)

[www.guitarraonline.com.ar](http://www.guitarraonline.com.ar)

[www.loschalchaleros.com.ar](http://www.loschalchaleros.com.ar)

[www.magicasruinas.com.ar](http://www.magicasruinas.com.ar)

[www.miguelcantilo.com.ar](http://www.miguelcantilo.com.ar)

[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos)

[www.taringa.net](http://www.taringa.net)



# ÍNDICE

<b>PRÓLOGO</b> .....	5
<b>CAPÍTULO I: VIVIR EN VOS</b> .....	9
<b>Historia de un rumor tenaz</b> .....	11
<b>El voseo como signo ideológico</b> .....	17
Breve historia del voseo americano .....	19
Tú = cultura, en la escuela .....	21
Esa ignominiosa fealdad.....	23
Acción de la escuela.....	26
¿Los próceres, hablaban de tú? .....	27
Saquen una hoja .....	30
Legitimidad.....	31
Tú = Cultura. El concepto de ejecución y la poesía argentina en el S. XX .....	34
1810-1960. Un recorrido diacrónico a través del voseo y su significación en la Argentina.....	37
Huellas de la batalla: significados y valores en tensión en la década del 60.....	39
Entrevistas a “hablantes” .....	40
Creencias.....	44
<b>CAPÍTULO II: LA PIEL DE AMÉRICA</b> .....	47
<b>Formaciones discursivas</b> .....	49
<b>Crece desde el pie. El signo de la raíz</b> .....	52
<b>El folklore como formación discursiva. Datos cuantitativos y lecturas</b> .....	53
<b>Las etapas en el desarrollo del folklore y su relación     con la utilización de la segunda persona</b> .....	55
Emergencia. Los pioneros. 1920/1940 .....	56
Consolidación del paradigma clásico. 1940/1960.....	60

Dignificación estética. 1961/1970 .....	64
El movimiento Nuevo cancionero. 1963/1976 .....	68
Neoclásico de los 60 y 70. 1961/1976 .....	74
Dictadura. 1976/1983 .....	75
Renovación de los 80. 1982/1986 .....	76
<b>Análisis del comportamiento de la 2ª persona en el cancionero folklórico .....</b>	<b>77</b>
<b>Derivando entre signos y significados .....</b>	<b>79</b>
<b>CAPÍTULO III: LA HORA DE LA JUVENTUD .....</b>	<b>81</b>
<b>El rock nacional como formación discursiva y su contexto de emergencia .....</b>	<b>83</b>
<b>Análisis del comportamiento de la segunda persona en el cancionero argentino .....</b>	<b>88</b>
<b>Los cuatro primeros ciclos y el uso de la segunda persona .....</b>	<b>89</b>
Ciclo I: Emergencia. 1966-1969/70 .....	89
Ciclo II : Multitudes. 1970/1975 .....	98
Ciclo III : Dictadura. 1975/1982 .....	105
Ciclo IV . La reconstitución del campo. 1982/1986 .....	109
<b>Naufragando entre signos y significados .....</b>	<b>113</b>
<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>119</b>
<b>I -Instructivo para interpretar las planillas .....</b>	<b>121</b>
<b>II -Planillas de Rock y Folklore .....</b>	<b>122</b>
El rock por etapas .....	122
El folklore por etapas.....	125
<b>III- Acerca del proceso de investigación realizado .....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO ENTREVISTAS.....</b>	<b>137</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>173</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>174</b>