

“Hasta mi alma estremeció...”. Del dispositivo enunciativo al giro afectivo en el análisis de la música popular

Lucas Andrés Perassi

Universidad Nacional de Jujuy

lperassi@fhyics.unju.edu.ar

0. Punto de partida

Esta reflexión que expongo hoy surge, en parte, de la experiencia compartida con mis colegas del ámbito de las letras, en distintos espacios de sociabilidad, incluso en contextos festivos. Si se me permite la expresión, podría decir que emerge de la intersección entre la conversación académica y las dinámicas informales que, lejos de ser ajenas al pensamiento crítico, contribuyen a su configuración. En este sentido, su origen se vincula con dos anécdotas específicas que relataré sin mencionar nombres, tanto para preservar la privacidad de quienes participaron como para evitar que se interprete como una exposición personal. Sin embargo, estoy seguro de que quienes estuvieron presentes reconocerán en estos relatos situaciones que resuenan con experiencias compartidas.

El primer elemento que quiero desarrollar tiene relación con mi primer trabajo en torno a la noción de dispositivo enunciativo, concepto que abordaremos en mayor profundidad más adelante. Dicho análisis se centró en el estudio de canciones interpretadas por mujeres y en la manera en que estas articulaban la expresión de la subjetividad femenina, particularmente en términos de resistencia subalterna. Para este estudio, recurrí a la semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille, 1994), que evalúa las emociones en función de dos parámetros fundamentales: la *intensidad*, entendida como la fuerza expresiva en un momento sincrónico determinado, y la *extensión*, que refiere a la duración temporal de esa emoción dentro del discurso¹. En base a estos criterios, clasi-

1 La *intensidad* se refiere al grado de fuerza o energía con la que una pasión se manifiesta en un momento determinado. En términos semióticos, puede entenderse como la magnitud afectiva que caracteriza un estado de ánimo en un punto sincrónico, es decir, en un instante específico de su despliegue narrativo. Esta dimensión de la pasión se vincula estrechamente con el modo en que un sujeto siente y expresa una emoción en su punto álgido, sin que ello implique necesariamente una continuidad temporal. Así, una pasión intensa puede ser fugaz,

fiqué las canciones según su grado de resistencia o rebeldía, estableciendo un espectro que iba de expresiones más atenuadas hasta aquellas que presentaban una respuesta categórica.

En este último caso, un ejemplo paradigmático es “Con la misma moneda” de Karina, cuya carga de rebeldía resulta innegable, tanto desde la perspectiva del análisis discursivo como desde la percepción del público. Este efecto no sólo se debe a los contenidos de la letra, sino también a aspectos musicales, a la expresividad de la voz y al particular modo de ejecución interpretativa que Karina imprime en sus performances.

En este caso, la voz enunciativa asume una posición activa frente a una situación de desengaño amoroso, desplazando el lugar de la víctima pasiva hacia una agencia que busca restituir la asimetría sufrida mediante la reciprocidad del daño. La estructura discursiva de la canción se sostiene sobre un dispositivo enunciativo en el que el yo enunciador interpela a un tú explícito, estableciendo una relación dialógica que no busca el reproche ni la resignación, sino la devolución simbólica de la afrenta mediante la repetición de la experiencia sufrida. Este mecanismo de inversión resuena en el título mismo de la canción, que evoca el principio de justicia retributiva: el otro debe experimentar “con la misma moneda” lo que ha infligido, instaurando así una lógica de equivalencia emocional. Desde el punto de vista discursivo, la canción configura un contrato de lectura en el que la audiencia no sólo es testigo del ajuste de cuentas simbólico, sino que es convocada a identificarse con una enunciativa que, lejos de la sumisión o el lamento, reafirma su posición subjetiva a través de la acción. La efectividad del discurso radica precisamente en esta construcción de una voz femenina que no se subsume en la melancolía ni en la idealización del amor perdido, sino que se erige como sujeto de una enunciación categórica y determinada.

explosiva, y su eficacia se relaciona con su capacidad de afectar al sujeto en un nivel perceptivo inmediato. Por otro lado, la *extensión* remite a la duración y persistencia de la pasión en el tiempo, es decir, a su despliegue diacrónico dentro del relato. Mientras la intensidad de una pasión puede aparecer como un punto de alta carga afectiva en un momento determinado, la extensión permite analizar el mantenimiento y la estabilidad de una determinada disposición emocional a lo largo de un proceso narrativo más amplio. En este sentido, las pasiones pueden tener un alto grado de intensidad pero una baja extensión (como un arrebato de ira pasajero) o, por el contrario, una extensión prolongada con variaciones en su intensidad (como un duelo o una tristeza sostenida en el tiempo).

En el marco de este mismo análisis, en una conversación surgió la referencia a la canción “Llamame más temprano” del grupo uruguayo Mano Arriba, vinculado a la cumbia cheta. En términos discursivos, planteé que esta canción reproducía una estructura más conservadora en relación con la representación de la mujer, ya que la protagonista se mantiene en una posición de espera pasiva hasta que, en un punto límite—las cinco de la mañana—, decide poner fin a la expectativa y asumir una postura más reactiva. Sin embargo, esta reacción no implica una transformación radical de su lugar enunciativo, sino que más bien opera como una respuesta dentro de un esquema en el que la relación de poder sigue determinada por la iniciativa del otro. En este sentido, la canción refuerza un modelo de relaciones afectivas en el que la mujer se construye como sujeto que espera, anhela y, solo cuando la espera se vuelve insostenible, reacciona con una determinación que, no obstante, sigue inscripta en los márgenes de una lógica amorosa tradicional.

Esta interpretación, sin embargo, fue interpelada por una colega, quien objetó mi análisis señalando que no había considerado el modo en que la canción era apropiada en ciertos contextos específicos. Su argumento se basaba en su propia experiencia: “Eso es porque no la escuchaste en un taxi a las cuatro de la mañana, volviendo del bar y cantándola a todo volumen”. Este comentario introduce un aspecto clave en el análisis de la canción como objeto de estudio: su multidimensionalidad.

La multidimensionalidad de la canción como objeto de estudio ha sido trabajada por Irene López (2013), investigación expuesta en estas mismas jornadas y que se encuentra publicada en la revista *Jornaler@s*. En este sentido, el análisis de una canción no puede reducirse exclusivamente a su estructura textual o a su dimensión sonora, sino que debe considerar otros niveles de significación. Entre ellos, el nivel musical, que implica el estudio de la producción sonora y de aspectos técnicos como los arreglos y la tonalidad—un campo que requiere conocimientos específicos—; el nivel discursivo, que permite abordar la letra desde una perspectiva estética o, como en mi caso, desde una mirada socio-discursiva que pone el foco en su inscripción dentro de dinámicas sociales más amplias; el nivel performático, que incluye el análisis de la interpretación en vivo, la gestualidad y el impacto de los videoclips como dispositivos de sig-

nificación complementaria; y, finalmente, la recepción, categoría que, aunque suele utilizarse para referirse a la apropiación del público, debe entenderse en términos activos y no meramente pasivos. En este sentido, la experiencia de escucha no es un proceso de absorción lineal del mensaje—como postulaban los modelos tradicionales de comunicación—, sino una instancia de resignificación que varía según el contexto de uso y los posicionamientos identitarios de los sujetos que la consumen.

Imagen 1

1. Nivel sonoro:

- Análisis musical: melodía, armonía, ritmo, instrumentación.
- Análisis de la producción: grabación, efectos, masterización.

2. Nivel “textual”:

- Análisis “literario”:
 - contenido poético
 - figuras literarias
 - recursos expresivos
- La canción como discurso social:
 - paradigmas discursivos
 - representaciones
 - Imaginarios e identidades.

4. Nivel performativo:

- interpretación (la voz)
- puesta en escena
- multimodalidad y multimedialidad (videoclip)

3. Nivel “receptivo”:

- comprensión
- identificación
- apropiación
- Usos: :
 - La interpretación en vivo (performance + uso)
 - Corporalidad: baile y movimiento
 - Afectividad: articulación de emociones y sentimientos
 - Re-contextualización

El ejemplo que mencionaba mi colega es ilustrativo en este sentido. La forma en que una canción es vivida, apropiada y dotada de sentido dependería no sólo de sus características intrínsecas, sino del espacio en el que se inscribe su escucha. En este caso, no haber considerado la experiencia de las mujeres que cantan la canción en el regreso de una salida nocturna—en un contexto de sociabilidad específico y bajo determinadas condiciones emocionales—limitaba mi interpretación inicial. Esta primera anécdota, entonces, nos permite comprender la necesidad de un abordaje que contemple la complejidad del objeto canción y sus múltiples dimensiones de análisis.

La segunda anécdota tiene lugar en otro contexto: un grupo de colegas que, en solidaridad con una de ellas en medio de sus angustias amorosas, escu-

chaba *Mi historia entre tus dedos* de Gianluca Grignani. Quienes recuerden la canción sabrán que se trata de un discurso enunciado por un varón hacia una mujer, donde se la responsabiliza implícitamente por la ruptura de la relación. Lo interesante en esta experiencia no era sólo la escucha compartida, sino la intervención activa del grupo en la canción: cada vez que Grignani entonaba un verso, las participantes del grupo le agregaban al final un insulto o una exclamación de indignación. De este modo, la enunciación original, que enmarcaba la figura femenina en una posición de culpa y pasividad, era resignificada de manera subversiva a través de la interacción colectiva. En este sentido, la reapropiación puede leerse como respuesta a discursos masculinos que históricamente han intentado regular o interpretar la experiencia femenina desde una posición de dominio. La intervención del grupo en la canción de Grignani ilustra este fenómeno: la escucha conjunta de la canción no se limitaba a la mera reproducción pasiva de su letra, sino que incorporaba una capa de significado que desestabilizaba el discurso original. Este gesto espontáneo de agregar exclamaciones, insultos o réplicas al texto musical se configura como una estrategia de recontextualización que permite disputar los sentidos impuestos, transformando el acto de escucha en un espacio de resistencia.

1. Dispositivo enunciativo

Mi preocupación fundamental radica, sin embargo, en una cuestión disciplinar. Si bien es cierto que es posible abordar los distintos niveles de análisis que aquí se presentan, la tendencia transdisciplinaria ha llevado en muchas ocasiones a intentar abarcarlo todo, diluyendo la especificidad metodológica de cada campo. En la actualidad, en cambio, se observa un retorno a una perspectiva más estrictamente interdisciplinaria², donde cada investigador se centra

2 La distinción entre interdisciplinariedad y transdisciplinariedad radica en el grado de integración conceptual y metodológica entre disciplinas, lo que tiene implicancias profundas para el estudio de la canción como objeto multidimensional. La **interdisciplinariedad** implica la colaboración entre disciplinas manteniendo sus fronteras epistemológicas, generando una integración parcial en la que cada disciplina aporta métodos y conceptos específicos para abordar un problema común. En este sentido, el estudio de la canción desde un enfoque interdisciplinario podría articular herramientas del análisis literario, la musicología y la sociología, permitiendo comprender, por ejemplo, cómo la estructura rítmica y melódica refuerza el contenido semántico o cómo las condiciones sociopolíticas afectan su recepción. Por otro lado,

en aquello que domina, reconociendo la existencia de otras dimensiones analíticas sin pretender abarcarlas por completo. En mi caso, me ocupo del análisis del discurso, con la convicción de que ciertos discursos están previstos para ser apropiables o, por el contrario, resisten su reapropiación. Es precisamente en este punto donde resulta clave comprender de qué manera algunos discursos se contextualizan y logran integrarse en experiencias específicas, transformando su significado en función del marco enunciativo en el que se inscriben.

Mi análisis se centra en la noción de paradigma discursivo, entendido como un esquema de producción musical que, especialmente en el ámbito de las letras de canciones, regula no sólo los temas sobre los cuales se canta, sino también las formas de enunciación, el tipo de vocabulario empleado y las estrategias discursivas adoptadas. Claudio Díaz (2005, 2009, 2015, 2022) estudia esta cuestión en profundidad en relación con el folklore, identificando distintos paradigmas, como el clásico y el de la nueva canción, que operan en función de los momentos históricos y de los estados de sociedad, estableciendo ciertas elecciones posibles y excluyendo otras.

(...) toda producción discursiva se mueve en un espacio de «posibilidades estratégicas» en cuanto a temas, objetos, estilo, conceptos. (...) existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un «**paradigma discursivo**», entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. (...) De modo similar puede pensarse todo paradigma, en la medida en que llega a constituir, en términos de Angenot (2001), una «tópica», una «doxa» y un conjunto de «tabúes» discursivos. (...) Los discursos, productos de opciones estratégicas de los agentes que los producen, pueden pensarse como «tomas de posición» en relación con las normas que establecen lo aceptable, lo valioso, etc., siempre

la **transdisciplinariedad** supone una superación de los límites disciplinares, estableciendo un nivel de integración conceptual en el que emergen nuevos marcos epistemológicos que trascienden las disciplinas individuales. En este caso, el estudio de la canción no solo implicaría la intersección de diversas perspectivas (lingüística, semiótica, historia cultural, estudios de performance), sino que construiría una aproximación holística donde la canción se analiza como un fenómeno que no puede descomponerse en partes disciplinares sin perder su complejidad.

vinculadas al «lugar» de los agentes en el sistema de relaciones.
(2022, pp. 36-37)

La elección de un determinado paradigma impone restricciones compositivas, al menos en el plano de la letra. Uno de los aspectos centrales de esta estructuración es el **dispositivo enunciativo**, que define quién enuncia, para quién y sobre qué temas, estableciendo una relación discursiva específica. En este sentido, el dispositivo enunciativo determina la voz y la focalización que se utilizarán en la composición, lo que a su vez condiciona otras elecciones, como el léxico y el género musical, ya sea una zamba, una chacarera u otra forma.

Para quienes estudiamos la letra de las canciones, el dispositivo enunciativo guarda una gran proximidad con las categorías narratológicas de narrador y narratario³, ya que estructura la relación entre las figuras discursivas construidas y su interacción dentro del texto. Esta idea remite, además, a la noción de artefacto o ficción, dado que las canciones no se interpretan como relatos estrictamente biográficos de los artistas, sino como construcciones discursivas mediadas por un pacto de lectura que establece una figura de enunciador específica. De este modo, aunque una canción pueda parecer una expresión directa de la experiencia del intérprete, lo que en realidad se construye es una puesta en escena de una voz enunciativa que responde a convenciones específicas. A esta “puesta en escena” llamamos dispositivo enunciativo.

Desde una perspectiva analítica, este fenómeno puede abordarse desde múltiples marcos conceptuales. Mencionemos aquí, por un lado, a la **semántica**

3 El *narrador* es la instancia discursiva encargada de enunciar el relato. No debe confundirse con el autor empírico, ya que su existencia es puramente textual y responde a una construcción enunciativa que organiza la diégesis, los puntos de vista y la estructura temporal del relato. Dependiendo del grado de involucramiento con la historia, puede ser heterodiegético (externo a la acción), homodiegético (testigo de los hechos) o autodiegético (protagonista). Además, puede adoptar diversas modalidades de focalización, lo que afecta el acceso a la información dentro del relato. El *narratario*, por su parte, es la instancia discursiva que figura dentro del texto como destinatario del relato. Se trata de una construcción textual que puede ser explícita (cuando el narrador le dirige directamente la palabra) o implícita (cuando su presencia se deduce de las estrategias enunciativas del texto). Su función es clave en la estructuración de la comunicación narrativa, ya que modela la manera en que la historia es entregada y recibida dentro del universo ficcional. En la poesía, el equivalente funcional del narrador es el *sujeto lírico*, una instancia enunciativa que expresa una interioridad, una experiencia subjetiva o una configuración simbólica de lo sensible. No es el autor empírico quien habla en el poema, sino una voz construida que puede adoptar distintos registros: confesional, reflexivo, apotrófico, entre otros.

global (Maingueneau, 1984) que señala que las elecciones paradigmáticas y del dispositivo enunciativo condicionan todas las demás elecciones del discurso, de manera análoga a lo que ocurre en la literatura: si se opta por un narrador en primera persona en un género epistolar dirigido a una amiga íntima, se delimita automáticamente el tipo de vocabulario y los temas que serán abordados. Algo similar sucede en la canción: la elección de un enunciador y un enunciatario condiciona la manera en que se tematizan determinadas experiencias. Por otro lado, la **semiosis social**, en términos de Verón (2004), plantea la necesidad de vincular los roles discursivos de enunciador y enunciatario con las identidades sociales que los sustentan. Esto implica comprender el paradigma discursivo como una interfaz que conecta las configuraciones enunciativas con determinadas identidades sociales que, en palabras de Angenot (2010), se sitúan en el marco de lo pensable y lo decible, y podríamos agregar, también de lo sentible. En este marco, se produce un contrato de lectura que permite interpretar las canciones no como testimonios individuales de los artistas ni como experiencias directas del público, sino como formas discursivas de expresión de estados de ánimo y emociones colectivas. Como veremos, este fenómeno se vuelve especialmente evidente en el paradigma de la cumbia RKT y en figuras como L-Gante, donde la enunciación no responde únicamente a una representación de la realidad, sino a una construcción que articula identificaciones, afectos y aspiraciones imaginadas.

Veamos algunos ejemplos.

1.1. Dispositivo enunciativo del provinciano cantor emigrado

En primer lugar, podemos mencionar el dispositivo enunciativo del provinciano cantor, emigrado, que constituye un paradigma discursivo central dentro del folklore, especialmente en la tematización de la nostalgia por la tierra natal, como lo señala Claudio Díaz en sus investigaciones. El dispositivo enunciativo del provinciano emigrado en el folklore argentino se estructura a partir de una enunciación en primera persona, caracterizada por el uso de giros y modismos regionales que refuerzan la autenticidad del discurso. La experiencia del desarraigo constituye el núcleo temático de estas producciones, donde la nostalgia

por la tierra natal, la evocación del paisaje rural y el anhelo por las costumbres del interior funcionan como elementos centrales en la construcción de la identidad migrante.

A diferencia de otros discursos sobre la movilidad poblacional, en este caso la dimensión económica de la migración no suele manifestarse de manera explícita. En cambio, el enfoque predominante se sitúa en la pérdida simbólica, el duelo por la distancia geográfica y cultural, y la idealización del pasado, lo que contribuye a consolidar una representación de la migración atravesada por la melancolía y la resistencia identitaria. Desde esta perspectiva, el folklore opera como un espacio simbólico de lucha por la conservación de una identidad en riesgo, al mismo tiempo que habilita la construcción de una memoria colectiva que busca mantener vivos los lazos con el territorio de origen.

Esta estructura enunciativa se observa en canciones paradigmáticas como “Añoranzas”, donde el sujeto enunciator expresa una profunda tristeza por el alejamiento de su pago, aunque sin explicitar del todo las razones de su partida. Este dispositivo del cantor provinciano migrante se articula sobre ciertos elementos recurrentes: la nostalgia, la idealización del pago y la omisión o encubrimiento de la causa concreta del éxodo, que en la mayoría de los casos responde a razones económicas. Pese a que en contadas ocasiones se menciona explícitamente este factor, el discurso construye una sobreentendida asociación entre el sufrimiento del alejamiento y la necesidad imperiosa de partir. De tal modo, la problemática del trabajo, la explotación y, sobre todo, la necesidad de migrar, no aparecen sino como trasfondo bien oculto tras la reivindicación del pago idealizado, su gente y su cultura. Sólo se cuenta la pena del partir, como en “Viene clareando”, entre muchas otras⁴, o del estar lejos, pero la razón de la partida y de la ausencia pocas veces está explícita. En cambio, se presenta como inexorabilidad, como destino ineludible del provinciano, al punto de llegar a constituir una suerte de esencia, como en “Piedra y camino”: “es mi destino / piedra y camino / de un sueño lejano y bello, viday / soy peregrino”. Así, la evocación del pago, en el paradigma clásico del folklore, es despojada

4 El exilio está presente en las zambas “Adiós Tucumán”, “La añera” y “Viene clareando”, escrita en 1943, cuyos primeros versos dicen “viditay... ya me voy / de los pagos del Tucumán / en el Aconquija viene clareando / vidita, nunca t’ hei de olvidar”.

de sus aristas sociales, y transformada en la experiencia individual del exilio. La lectura más bien intimista que se hace de la migración desdibuja el rol del conflicto social.

En cambio, en el paradigma del nuevo cancionero, éste se apropia del dispositivo, pero con una reconfiguración ideológica: el dolor por la partida ya no es sólo un sentimiento individual, sino que se vincula a una toma de conciencia sobre las condiciones estructurales que obligan a la migración (Díaz, 2022).

En este sentido, la nostalgia no se presenta únicamente como un sentimiento unívoco de tristeza, sino que, como señalan Greimas y Fontanille (1994), implica una ambivalencia afectiva: es una combinación de alegría por el pasado idealizado y melancolía por la pérdida de la proximidad geográfica y cultural con ese pasado. Esta complejidad emocional permite que el paradigma del provinciano cantor sea reapropiado en diversos contextos.

Precisamente, la ausencia de referencialidad socio-histórica de la migración antes descripta es, sin embargo, condición que posibilita la permanente reinterpretación y reactualización de las letras, asociadas a contextos socioculturales diferentes. Es decir, explicar las condiciones de surgimiento de este dispositivo enunciativo para nada significa explicar su permanencia y vigencia en el transcurso del siglo XX hasta la actualidad, y a lo largo y ancho de todo el territorio. Desde una perspectiva sociológica se trata, en cambio, de pensar en qué medida ese sujeto emigrado que enuncia su recuerdo del pago puede representar distintas situaciones históricas que se articulan de algún modo con realidades locales diferentes, lo que se manifiesta en un determinado paradigma de recepción de esas letras. Cuando hacemos entrevistas con consumidores del folklore musical en Jujuy, la interpretación del exilio, de la migración, se entrelaza con otros conocimientos y matrices históricas, a veces de manera compleja. A modo de simplificación, podemos mencionar las siguientes asociaciones:

- la permanencia de la migración hacia las grandes ciudades en busca de trabajo;
- las migraciones entre regiones de la provincia para el trabajo agrícola sobre todo, e industrial, en menor medida;

- el peregrinaje del músico por otras provincias y países en busca de un mercado;
- la migración de los jóvenes jujeños, de los estratos medios y medios-altos, hacia Córdoba, Tucumán y Buenos Aires para proseguir estudios universitarios.

Este esquema es tan recurrente y estable dentro del género que incluso ha sido objeto de parodias, como en “Añoralgias (zamba catástrofe)” de Les Luthiers, en la que el retorno idealizado se subvierte mediante una descripción hiperbólica de un pueblo inhóspito, plagado de desastres naturales y condiciones adversas. La efectividad de esta parodia radica precisamente en la existencia de un dispositivo discursivo sólido y ampliamente reconocido. “Añoralgias” es una parodia de ese dispositivo enunciativo del paradigma clásico del folklórico argentino, jugando con los tópicos habituales de la música folklórica –la evocación de la tierra natal, el desarraigo y la añoranza–, pero los lleva al absurdo mediante una construcción semántica que desarticula la emotividad convencional⁵.

1.2. Dispositivo enunciativo de resistencia femenina subalterna

El dispositivo enunciativo de resistencia femenina subalterna en la cumbia lo he desarrollado en trabajos anteriores. El mismo se configura a partir de una serie de estrategias discursivas que permiten la representación de una voz femenina que, narrativamente, transita desde una situación de subordinación afectiva hacia un proceso de autonomización. En términos enunciativos, este dispositivo se estructura sobre la asunción de una voz femenina individual en posición inicial de vulnerabilidad y subordinación dentro de una relación de pareja: esta mujer aparece como sujeto engañado, despreciado o ignorado, y enuncia dicha experiencia desde la posición de quien ha sido afectada por la deslealtad o el desprecio. La enunciación se dirige a un varón individual, quien

5 El título mismo, “Añoralgias”, es un neologismo que fusiona “añoranzas” y “nostalgias”, evidenciando la estrategia de desvío humorístico. En el plano enunciativo, la voz lírica reproduce el tono solemne de la canción folklórica tradicional, pero el contenido de la letra ridiculiza la hipérbole sentimental característica del género. Esta disonancia entre el tono y el significado genera un efecto cómico basado en la incongruencia.

es identificado a través de marcas léxicas que lo configuran como “engañero”, “traidor”, “tramposo” o “sinvergüenza”.

El reconocimiento de la subalternidad constituye un momento clave dentro de este dispositivo, ya que implica la toma de conciencia de la situación de sometimiento y engaño. Este reconocimiento suele expresarse de manera explícita en los textos a través de frases que marcan un punto de inflexión en la percepción de la enunciadora, como en el verso de “Fuiste” de Gilda: “De repente una mañana cuando desperté, me dije ‘todo es una mentira’”. En este punto, el discurso femenino no sólo constata la desigualdad en la relación, sino que también comienza a demandar un trato diferente: el mismo enunciado marca un hito que establece una transformación entre un antes (de dominación y sometimiento) y un ahora (de auto-afirmación y rechazo hacia el victimario). El paso de uno a otro tiempo se presenta siempre como producto de un momento de revelación, de anagnórisis, en el que la mujer se reconoce a sí misma como víctima (Perassi, 2023, p.7).

A partir de este reconocimiento, el dispositivo avanza hacia un proceso de autonomización, en el que la voz femenina deja de ser pasiva. Esta transformación se evidencia en acciones concretas que marcan la afirmación de una nueva subjetividad independiente. Dichas acciones se expresan en el propio discurso (“te cerraré la puerta en la cara”, “con la misma moneda te pagué”, “te clavo el visto”, “voy a salir, porque la noche no es para dormir”), enfatizando la idea de reciprocidad y revancha.

El cierre del discurso suele expresar la finalización definitiva de la relación a través de expresiones categóricas que refuerzan la decisión de la protagonista, como en los versos: “Esta tonta se cansó de tus mentiras” y “Se acabó, tu mentira se acabó / Se acabó y te digo basta, basta, basta”. En este desenlace, la voz femenina se apropia del espacio discursivo y marca el fin de la subordinación.

Se pueden establecer tres niveles de **intensidad** en la resistencia femenina subalterna dentro de la cumbia, los cuales, aunque no siempre delimitados

de manera rígida, presentan características distintivas en cuanto a su postura enunciativa y estrategias discursivas:

1. El primer nivel, de **reconocimiento**, se caracteriza por la afirmación de la autonomía femenina a partir del sufrimiento. La mujer valida su dolor, pero al mismo tiempo reconoce la necesidad de distanciarse de la situación de sometimiento afectivo. En este nivel, la resistencia se expresa más como una toma de conciencia que como una acción concreta. Ejemplo de ello es la frase: “No me verás llorando tras de la puerta”, de Gilda. Canciones que pueden inscribirse en este nivel incluyen “La Puerta” (Gilda, 1993), “Fuiste” (Gilda, 1994), “Te perdoné tantas veces” (Dalila, 2004) y “Me vas a extrañar” (Viru Kumbieron, 2016).
2. El segundo nivel, **ofensiva**, implica una postura de confrontación activa, en la que la mujer ya no sólo asume su dolor, sino que lo transforma en estrategias discursivas que oscilan entre la burla, la descalificación y el reproche hacia el varón. Aquí aparecen estrategias discursivas como el insulto o la ridiculización, evidentes en frases como “Mi error fue darte todo cuando no vales nada” o “No te creas tan importante, ni borracha volvería a buscarte”, donde se evidencia un ejercicio de revalorización personal a partir del reconocimiento del otro como indigno. Canciones representativas de este nivel son “Si una vez” (Selena, 1994), “Cobarde” (Ángela Leiva, 2011), “No te creas tan importante” (Viru Kumbieron, 2016) e “Inocente” (Delio Valdez, 2018). Esta lógica también se encuentra en expresiones como “Que te vean triste me da igual, no es que yo disfrute la maldad, pero **algo te tengo que cobrar**”, de la canción “Sinvergüenza”. En este segundo nivel de resistencia, la enunciación adquiere un carácter repositivo: la mujer ya no sólo expone su padecimiento, sino que busca restaurar su dignidad y equilibrar la injusticia sufrida. La resistencia no sólo implica marcar distancia, sino también devolver simbólicamente el daño recibido.
3. El tercer nivel, **revancha**, representa el punto más alto de resistencia, ya que la mujer no responde solamente de manera discursiva, sino que ejecuta acciones para equilibrar las injusticias sufridas. Entre estas acciones

son comunes la infidelidad, el buscar una nueva pareja y manifestar desdén o indiferencia hacia el varón. Se ejemplifica en frases como “Ahora vas a saber lo que es ir por ahí, que se rían de ti, que se burlen de ti”. Algunas canciones que se inscriben en este nivel son “Más hombre que tú” (Dalila, 2006), “Con la misma moneda” (Karina, 2010) y “La noche no es para dormir” (Mano Arriba, 2019). Además de ridiculizar o insultar al varón, en la dimensión discursiva, también se lo expone socialmente, se lo denigra y se le devuelve simbólicamente la humillación sufrida. Ahora es ella, la mujer, quien marca el desprestigio social del hombre. Consiste en engañarlo con otra persona o iniciar una nueva relación, pero principalmente de exhibir la revancha, de darle visibilidad pública, para demostrar lo que él ha perdido.

La noción de *resistencia subalterna* (Modonesi, 2006) se fundamenta en el hecho de que los enunciados se articulan en primera persona y refieren a una relación particular, es decir, a una experiencia individual de conflicto o reivindicación dentro de una dinámica afectiva específica:

- emergen desde la individualidad;
- están anclados en el ámbito de la vida cotidiana y en un entorno social inmediato;
- las demandas y reivindicaciones expresadas son puntuales y se presentan como respuestas reactivas frente a una acción previa.

Esto da cuenta de una resistencia situada en lo inmediato y en lo concreto; no se trata de una interpelación a un orden estructural más amplio, sino de una estrategia discursiva que busca restituir un equilibrio en el marco de relaciones interpersonales asimétricas.

Sin embargo, a pesar de este anclaje en lo singular, estos enunciados se inscriben en una discursividad social que los torna reconocibles dentro de un régimen de inteligibilidad compartido. Así, no es necesario que las mujeres hayan vivido directamente estas experiencias para que los enunciados adquieran sentido, ya que su inteligibilidad se sostiene en la lógica estructural del discurso social, que las presenta como hechos posibles, probables o previsibles que

habilitan formas de identificación y resignificación. Es decir, estos enunciados adquieren una dimensión colectiva a partir de la existencia de un *pro-enunciario* (Verón, 1986) implícito, que en este caso se configura en torno a una experiencia de género compartida. La interpelación ya no se dirige exclusivamente al *contra-enunciario* –el varón–, sino que se abre a una audiencia femenina que puede empatizar con la enunciadora y reconocer su experiencia como parte de un grupo subalterno. De este modo, aunque los discursos de liberación que emergen en estas canciones son parciales y no desafían de manera frontal las estructuras de dominación, sí permiten articular formas de resistencia simbólica que, en su repetición y circulación, construyen un espacio discursivo de afirmación colectiva (Perassi, 2023).

La resistencia se expresa en el hecho de que las canciones se distancian o confrontan diversos estereotipos femeninos asociados al mito romántico y al ideal patriarcal de la feminidad. Así, se rechaza la figura de la mujer que espera pasivamente –como en “Llámame más temprano”, donde la enunciadora deja en claro que no está sujeta a la disponibilidad del varón–, de la mujer que calla –como lo expresa Karina con “ahora escucha mi relato”–, de la mujer siempre dispuesta –“quién te dijo que mi puerta tiene que estar siempre abierta”, dice Gilda–, y de la mujer doméstica, cuya función es estar recluida en el hogar, lo que es desafiado en “La noche no es para dormir”, donde se reivindica el derecho a la noche y al goce.

La subalternidad se expresa, por su parte, en el hecho de que el discurso, aunque confronta el ideal femenino tradicional, lo hace dentro de los márgenes del propio sistema patriarcal. La estrategia discursiva de empoderamiento se basa en la denigración del otro dentro de las coordenadas simbólicas del mismo sistema que se pretende desafiar. Cuando en las letras se apela a términos como “perdedor” para descalificar al varón o cuando, como Karina, expresa que otro hombre “me hizo conocer cosas que contigo jamás conocí”, se está atacando directamente el núcleo de la masculinidad popular, cuya afirmación simbólica se construye en torno a la potencia sexual⁶. En su artículo, Viveros

6 La centralidad de la sexualidad en la configuración de la masculinidad popular responde a una transformación de los pilares que históricamente han sostenido el estereotipo del “macho”. En el contexto actual, la figura del varón proveedor, que en otras épocas constituía el fundamento de su identidad dentro del orden patriarcal, ha perdido peso debido a cambios

Vigoya señala:

La crisis del modelo tradicional de masculinidad, basado en la figura del varón proveedor, ha llevado a una reconfiguración de los pilares que sostienen la identidad masculina. En este contexto, la sexualidad emerge como un espacio de autoafirmación, donde el desempeño de la virilidad se convierte en un recurso central para la legitimación del 'macho' dentro de su entorno (2021, p.25).

Así, la resistencia femenina no opera a través de un desmontaje de la lógica patriarcal, sino mediante una apropiación estratégica de sus propios códigos, desplazándolos para establecer nuevas formas de negociación dentro de un orden simbólico que sigue funcionando bajo los mismos principios estructurales: la resistencia se articula dentro del mismo imaginario de las relaciones heterosexuales y monogámicas, se inscribe en una dinámica en la que la reivindicación no siempre implica una transformación de las estructuras de poder, sino más bien una disputa dentro de ellas. La afectación del orgullo masculino y la desestabilización de la virilidad a través de funcionan como estrategias recurrentes en estas narrativas. Asimismo, la apropiación de códigos masculinos, como el engaño o la indiferencia emocional, no desmantela el sistema de género, sino que opera en sus propios términos, tensionándolo sin necesariamente desarticularlo. Esta apropiación se evidencia en expresiones como "yo puedo jugar este juego también" o "con la misma moneda te pagué", donde la enunciadora adopta las lógicas del engaño, la revancha y la competencia sentimental, elementos propios del sistema patriarcal que tradicionalmente han sido utilizados para afirmar la masculinidad.

estructurales en el mercado laboral y en las dinámicas económicas que han precarizado su rol tradicional. Ante esta crisis del modelo de masculinidad basado en la provisión material, la sexualidad emerge como el eje desde el cual el varón puede autoafirmarse y sostener su identidad de género. En este sentido, la performance de la virilidad a través del dominio sexual se convierte en un recurso central para la legitimación del "macho" dentro de su entorno. La cumbia, en particular la variante RKT y otros subgéneros urbanos, reproduce este desplazamiento, configurando un discurso en el que el reconocimiento del varón ya no se vincula con su capacidad de sostén económico, sino con su desempeño y prestigio en el ámbito sexual. Es en este punto donde la resistencia subalterna femenina adquiere una dimensión estratégica: al cuestionar, ridiculizar o relativizar la potencia sexual del varón, estas narrativas afectan directamente el núcleo de su autoafirmación, la expone en sus vulnerabilidades.

1.3. Dispositivo enunciativo del varón herido en la cumbia de los 90

El dispositivo enunciativo del “varón herido” en la cumbia andina (se observa en la producción musical del sur de Perú, Bolivia y el norte de Argentina) de los años noventa se centra en la figura de un hombre que canta a la mujer que lo ha abandonado, muchas veces vinculando explícitamente dicha ruptura con una dimensión económica.

La estructura enunciativa expresa, individualmente, un lamento amoroso que se articula, colectivamente, con la precarización de las condiciones de vida en el marco del avance neoliberal, donde el desempleo erosiona el modelo del varón proveedor, uno de los pilares tradicionales de la masculinidad popular.

La canción “Tu cárcel” (1986), originalmente interpretada por Los Bukis y versionada por distintos grupos en el ámbito andino, ejemplifica este dispositivo enunciativo al enunciar el abandono desde una perspectiva clasista: “Si así lo quieres, qué puedo hacer, tu vanidad no te deja entender que en la pobreza se sabe querer”. El sujeto masculino se auto-configura como víctima de una ruptura amorosa, presentando a la figura femenina como responsable de la separación debido a su vanidad y aspiraciones materiales.

La estructura discursiva se articula mediante la oposición dicotómica entre humildad-pobreza-amor sincero, por un lado, y vanidad-riqueza-falsedad-superficialidad, por otro. Esta dicotomía refuerza la idea de que el verdadero afecto se encuentra desligado de lo económico, estableciendo un marco moralizante que sanciona el deseo de movilidad socioeconómica por parte de la mujer. En este sentido, la mujer que abandona no sólo se vuelve objeto de reproche sentimental, sino que encarna una traición de clase, puesto que la crisis del modelo productivo masculino es interpretada como causa última de la ruptura amorosa. La figura del hombre (obrero, minero, cosechador, trabajador manual) que en décadas anteriores se definía a partir de su función productiva, se ve desplazada y resignificada en un nuevo esquema donde la identidad se recompone a partir de la queja, la victimización y, en última instancia, la revancha.

El sentido moralizante queda claro en el mismo título: la metáfora de la “cárcel” opera aquí como una imagen que sintetiza la idea del castigo amoroso y social a la vez, estableciendo un determinismo según el cual la elección de la mujer

(su traición al individuo y a la clase) la conducirá inevitablemente a la infelicidad. Cuando el reproche se disfraza de advertencia, el varón se erige como juez moral que predice la desgracia. Sujeto noble y sensible, cuya única “falta” es ser pobre, pero que ama con sinceridad, se preocupa tanto por sí mismo como por ella: “más que ahora me quede sin ti / me duele lo que tú vas a sufrir”. Mediante la oposición entre hombre sincero y mujer ambiciosa, se consolida esta narrativa moralizante en la que la traición es sancionada mediante un destino de sufrimiento, lógica moralizadora que sanciona la autonomía femenina.

Así, en el plano enunciativo, el discurso del varón herido se estructura a partir de dos dimensiones centrales:

- por un lado, la dolencia y **victimización**, expresada a través de sentimientos de amargura, tristeza y despecho. La mujer es representada como “ingrata”, “traicionera” y “mentirosa”, términos que subrayan la deslealtad;
- por otro lado, la **revancha**, que introduce una dimensión de justicia compensatoria, una restitución simbólica. Ejemplos paradigmáticos de esta lógica, se encuentran en las letras cantadas por Antonio Ríos y Malagata, “Sé que vendrás llorando”⁷ (“Sé que vendrás buscando lo que fue tuyo / dejando atrás vanidad y tu cruel orgullo”) y “La revancha”⁸ (“Anda, sigue así, búrlate de mí, mañana será mi revancha y sabrás lo que es sufrir”). Esta formulación no sólo confirma la fragilidad del varón en términos emocionales—una novedad en la enunciación de la masculinidad popular—, sino que evidencia el mecanismo de res-

7 Desde el inicio, la letra establece un escenario donde la mujer se equivoca al dejar al varón y, como consecuencia, sufrirá una desilusión insalvable. El amor del varón es irremplazable, convirtiendo su pérdida en una condena afectiva para la mujer. Aquí se despliega un rasgo central del dispositivo: la negación de la autonomía femenina en el ámbito sentimental. La mujer no es representada como un sujeto capaz de decidir sobre sus afectos, sino como alguien destinado a fracasar en su intento de construir un nuevo vínculo. La certeza del regreso (“sé que vendrás llorando”) se enuncia no sólo como una predicción, sino como un destino irremediable. En esta canción la revancha no adopta la forma de una agresión explícita, sino de una afirmación de superioridad.

8 Otro elemento clave en la construcción enunciativa de esta revancha es la imagen de la mujer derrotada, simbolizada en la escena de humillación donde ella se encuentra “de rodillas”. Esta representación refuerza la lógica patriarcal del dispositivo, ya que la redención del varón no se produce por una superación del dolor, sino por la inversión del vínculo de poder:

puesta: la retribución, el deseo de que la mujer experimente el mismo sufrimiento que infligió.

En términos de sociodiscursividad, el dispositivo enunciativo del “varón herido” permite a los sujetos masculinos expresar su vulnerabilidad en un contexto de crisis económica y transformación de las relaciones de género. Este dispositivo emerge en un período caracterizado por el avance de políticas neoliberales que profundizan la precarización laboral y el desempleo, afectando de manera particular a los sectores populares. La crisis del modelo tradicional de proveedor masculino se ve acentuada por la creciente inserción de las mujeres en el mercado laboral y la mayor visibilidad de los movimientos feministas, lo que genera un desajuste en las dinámicas de poder dentro de la pareja y la familia. En este sentido, la cumbia andina de los años noventa se convierte en un espacio simbólico donde se tramitan estos conflictos, otorgándole voz a un sujeto masculino que experimenta una pérdida de control sobre su vida emocional y social. Además, la victimización masculina refuerza dinámicas de control y sanción sobre la mujer, quien es representada como la beneficiaria de un proceso de transformación social que el varón percibe como una amenaza a su identidad.

1.4. Dispositivo enunciativo del turro (pibe de barrio) en la cumbia RKT

El dispositivo enunciativo de la cumbia RKT comparte con la cumbia villera un principio fundamental: la construcción de una autenticidad en la enunciación que tiende a borrar toda distancia entre el sujeto empírico, el agente social y la voz enunciativa, generando una ilusión de coincidencia plena entre la vida real y la performance artística. En este sentido, L-Gante o Callejero Fino, por ejemplo, deben presentarse no sólo como cantantes de cumbia, sino como “pibes de barrio” en términos de imagen, comportamiento y práctica cotidiana. Del mismo modo, Pablo Lescano, en la cumbia villera, encarna su discurso en tanto parte de un pacto de lectura donde su figura debe representar los códigos del mundo que narra. Este dispositivo opera a través de un mecanismo de ocultamiento del artificio, en el cual el contenido de la cumbia RKT o la cumbia villera

el sufriente se convierte en dominador, y la mujer, que antes ejerció la decisión de abandonar, es reducida a la súplica.

se presenta como puro realismo. De allí que una de las frases inaugurales del género, pronunciada por L-Gante, sea: “*Esto no es letra, es rutina*”. Lo expresado en la canción no sería un relato construido, una ficción o un artificio, sino una representación directa de la vida en el barrio. Sin embargo, es crucial reconocer que, aunque el pacto enunciativo insista en esta autenticidad, la vida en el barrio no es una fiesta permanente ni una reproducción invariable de los hechos narrados en las letras⁹, pero lo que sí se pone en juego es la expresión de emociones, estados de ánimo e identificaciones colectivas (Perassi, 2024). Dicho de otro modo: lo que se configura en este dispositivo enunciativo no es una representación documental de la vida en los barrios, sino una articulación simbólica de sentimientos, tensiones y aspiraciones que, aun cuando no sean vividos de manera directa por todos, encuentran en la música un espacio de reconocimiento y resignificación colectiva.

En primer lugar, el dispositivo enunciativo del *pibe de barrio* se configura como un dispositivo del yo, una estructura discursiva que se orienta primordialmente hacia la afirmación constante de la propia existencia. Es un dispositivo autorreferencial, donde el enunciador se construye a partir de la repetición y la acumulación: yo y la noche, yo y el baile, yo y el sexo, yo y las drogas, yo y los autos. La insistencia en la primera persona del singular configura un régimen de discurso donde la experiencia del mundo se valida únicamente a través de la vivencia subjetiva del hablante.

Esas experiencias se presentan siempre como expresión de un estilo de vida alternativo, y la voz enunciativa asume una subjetividad autosuficiente y desafiante, en la que la construcción del “yo” está profundamente marcada por la resistencia a la norma.

Ese estilo de vida se caracteriza por diversas constantes:

- la fiesta y el placer como rutina, desdibujan las fronteras entre lo extraordinario y lo cotidiano;

9 Desde esta perspectiva, un error analítico radicaría en interpretar la cumbia RKT y villera como un mero reflejo de la realidad, asumiendo que todos los jóvenes de los barrios populares se identifican con L-Gante porque comparten experiencias delictivas o consumen sustancias. Tal lectura implicaría una reproducción acrítica de los mismos prejuicios que históricamente han sido proyectados sobre estos sectores sociales.

- la vida en la calle¹⁰, en el espacio público del barrio, es la norma;
- el acceso a estatus y validación no se produce a través del trabajo o la movilidad social tradicional, sino mediante el consumo y la ostentación material;
- en este marco, los bienes de lujo, las marcas y el dinero en circulación funcionan no sólo como símbolos de poder adquisitivo, sino como insu-
mos fundamentales en la construcción de la propia identidad;
- de manera similar, la sexualidad se articula como un mercado en el que la
capacidad de seducción y el acceso a cuerpos deseables constituyen me-
canismos de validación personal y de ascenso simbólico¹¹. El turro no sólo
consume bienes, sino que se consume a sí mismo en un proceso donde
el placer, el sexo y la acumulación se configuran como pruebas de éxito;
- este mecanismo discursivo se inscribe dentro de un horizonte de hedo-
nismo contemporáneo, en el que el placer y la intensidad sensorial se
presentan como valores centrales;
- el cuerpo es un elemento central, tanto en su relación con el baile como
con el placer. Se convierte en EL espacio de autoafirmación. El deseo físico
(representado sin restricciones ni moralidades), conjuga baile, consumo
de alcohol y drogas, y sexo como vías para alcanzar una forma de libertad

10 El espacio urbano, como escenario, no es meramente un telón de fondo, sino un ele-
mento activo que define la identidad de los personajes. Es donde el sujeto individual y colecti-
vo afirma su existencia, se autovalida. La calle, la fiesta, el coche deportivo, todos son escena-
rios que configuran un espacio en el que se juega la experiencia del placer y el riesgo.

11 Dentro del dispositivo enunciativo del “pibe de barrio”, la narrativa de “el turro y la
cheta” o “el sueño del pibe” constituye una de las representaciones más significativas de la
fantasía de movilidad social a través del deseo y la transgresión de fronteras simbólicas. En
esta estructura discursiva, la “cheta” —figura femenina que encarna el mundo exogrupal, aso-
ciado a la clase alta ajena al barrio— se convierte en el objeto de deseo y, al mismo tiempo, en
el vehículo mediante el cual el varón popular accede a una experiencia que trasciende su pro-
pia posición socioeconómica. A través del encuentro con la mujer de clase alta, se escenifica
una momentánea suspensión de las distancias de clase, donde el acceso a un espacio vedado
se materializa en el contacto físico y emocional. No obstante, esta transgresión no implica una
fusión definitiva entre los mundos sociales, sino que conserva el carácter excepcional e irre-
petible del encuentro. Mientras que la narrativa norteamericana de “la dama y el vagabundo”
sostiene la ilusión de que las barreras sociales pueden ser superadas mediante el amor y la
transformación del sujeto marginal, “el turro y la cheta” expone la imposibilidad de una fusión
definitiva entre ambos mundos: el encuentro es efímero, carente de proyección futura y cons-
ciente de sus propios límites. No se busca una integración ni una “domesticación” del varón
popular, sino la afirmación de su diferencia.

que la sociedad niega. El placer corporal es un objetivo en sí mismo y, al mismo tiempo, un modo de evasión, una forma de escape ante la precariedad de la vida cotidiana.

El discurso del *pibe de barrio* es la enunciación de una experiencia inmediata, sin mediaciones, en la que el goce es el único principio organizador. Este dispositivo no se estructura a partir de un diálogo con otro explícito, ni persigue una narrativa de transformación o redención. En este contexto, el hedonismo no es sólo una práctica sino una lógica discursiva que estructura la enunciación, en la que el deseo, el exceso y la autorreferencialidad se presentan como los pilares fundamentales de una identidad que no se proyecta hacia el futuro, sino que se consagra en el presente, en la reiteración del instante.

Sin embargo, sí se habla, por un lado al endogrupo, en tanto que sociodiscursivamente se proyecta una forma de heroicidad barrial¹², un imaginario que vincula estrechamente el poder adquisitivo alcanzado y la lealtad al barrio como ejes. El héroe barrial es una figura “superior” (en virilidad, rendimiento sexual, fuerza, delictividad, capital económico, etc.) pero, al mismo tiempo, profundamente apegado a los códigos colectivos del barrio.

Así, el poder económico alcanzado y los consumos lujosos que éste permite, se convierten en un recurso clave para la constitución del héroe. Lejos de operar como una figura contradictoria con los valores barriales, es su hiper-expresión. El héroe turro reivindica su lugar desde una posición de poder que se legitima a través del consumo ostentoso y la capacidad de dominar el espacio social inmediato. Frases como “Siempre andamo’ activo pa’ lo’ Philli’, pa’ la’ gata” o “Acá llueven la’ mishi’, mishi’, lo alumbro con mi brillo, brillo” revelan una conciencia clara del poder que se ejerce a través del consumo, el lujo y el acceso a bienes y servicios que, en el imaginario barrial, se convierten en símbolos de éxito y estatus.

12 Recordemos que todo héroe encarna los valores de una sociedad, sus aspiraciones, las normas y principios que estructuran y guían la vida colectiva. En su figura se proyectan los ideales que una comunidad, de forma consciente o inconsciente, considera dignos de admiración, emulación y, en algunos casos, sacralización. El héroe se convierte en un modelo arquetípico que resume las características más apreciadas por un grupo social, ya sea en términos de virtud, coraje, resistencia o, como en el caso de figuras contemporáneas como el protagonista de “RKT” de L-Gante, una representación de la transgresión legitimada desde lo marginal. Su existencia y accionar permiten a la sociedad establecer un espejo en el que se reflejan tanto los valores vigentes como los conflictos y tensiones latentes en ese mismo tejido social.

El protagonismo del poder adquisitivo no es, sin embargo, una simple celebración del consumo o de la acumulación de bienes. En el contexto de la cumbia RKT, se inscribe dentro de una lógica de supervivencia: el héroe no acumula riqueza para integrarse en los circuitos tradicionales del éxito burgués, sino que utiliza sus recursos para afirmar su lugar en el sistema que lo ha excluido, mientras refuerza los lazos con su comunidad. La exhibición del poder adquisitivo es una forma de decir: “Estoy aquí, sobrevivo, y tengo la capacidad de imponer mis propias reglas”.

Por ello, este poder adquisitivo no lo aísla de su comunidad: el héroe barrial no busca abandonar el espacio que lo ha formado; su heroísmo radica, en cambio, y a pesar de aquello, en mantenerse fiel a los códigos del barrio y reforzar su identidad en la pertenencia a una colectividad que comparte sus experiencias y su lenguaje, un grupo que opera bajo sus propias normas y valores. Aunque transgresor y hedonista, el turro no aspira a una movilidad social ascendente que lo lleve a otros espacios socio-económico-culturales. Su marginalidad se vive con orgullo y la lealtad al barrio (pudiendo permitirse otra cosa) opera, al mismo tiempo, como una forma de consolidar su poder individual hacia dentro y, hacia afuera, como una forma de reafirmar el grupo en el conjunto de la sociedad.

Así, el posicionamiento no implica únicamente una reafirmación individual, sino que también da lugar a la construcción de un *nosotros*, aunque este dispositivo aparece con menor frecuencia en la cumbia RKT que en la cumbia villera. La articulación de este *nosotros* se hace explícita en colaboraciones con otros referentes del género, como Pablo Lescano o Callejero Fino, donde se inscribe una comunidad con códigos propios, diferenciados de los de la sociedad hegemónica. Este *nosotros* no busca una integración en la sociedad mayoritaria ni pretende una movilidad social a través de la asimilación, sino que afirma una identidad diferenciada, con sus propias reglas y valores.

En la cumbia villera, esta oposición se expresa de manera más agonística y confrontativa, particularmente a través de la interpelación directa al *tú*, que en muchos casos es el policía, figura que representa la única cara visible del Estado en el barrio. De ahí la recurrencia de la figura del vigilante como antago-

nista, ya que su presencia simboliza la represión, la violencia institucional y la criminalización de la vida en los márgenes. La cumbia villera no sólo denuncia esta confrontación, sino que la inscribe dentro de un relato de resistencia y lucha contra un sistema que perpetúa la exclusión.

Por el contrario, en la cumbia RKT, la lucha explícita se diluye y cede paso a una lógica de reconocimiento mutuo dentro del *nosotros*. No se trata de una oposición frontal con el sistema, sino de una autoafirmación en los márgenes, donde la marginalidad se convierte en una identidad reivindicada y la diferencia se asume como un valor propio. En este sentido, la cumbia RKT no textualiza la confrontación con la policía de la misma manera que la cumbia villera, pero sí mantiene el principio fundamental de la autonomía de un *nosotros* que se sostiene sobre la base de códigos propios y una autenticidad que rechaza las imposiciones de la sociedad hegemónica. El dispositivo enunciativo del turro construye una oposición dicotómica en la que el *nosotros* –los excluidos, los perseguidos, los marginados– se define en contraposición a un otro que encarna al Estado, la autoridad, los sectores acomodados (chetos) y las normas sociales que buscan disciplinar los cuerpos y las subjetividades populares.

Entendida como una forma de “realismo sucio”, la narrativa de la cumbia RKT expresa la ruptura frente a un sistema que se percibe como fallido. No es una demanda de cambio, pero sí una afirmación de la identidad que brota desde las márgenes de la sociedad, en un contexto donde el sistema tradicional ha fracasado en ofrecer oportunidades o bienestar. La ruptura con las normas se celebra como una forma de sobrevivir, un rechazo a los caminos convencionales que no parecen llevar al progreso personal ni colectivo. Las letras encuentran eco en ese mal-estar, la percepción de que el orden social y político actual es irrelevante o disfuncional para ciertos sectores populares: el sistema vigente no tiene ya nada que ofrecer, y por tanto, es mejor apostar por el aquí y ahora, el *carpe diem*.

En términos de subalternidad, lejos de articularse como una protesta explícita contra las estructuras de exclusión, el dispositivo enunciativo del pibe de barrio se centra en la expresión visceral del yo, configurando una resistencia que no necesariamente busca transformar el orden social, sino desafiarlo desde

una lógica de autoafirmación. El turro se posiciona como un sujeto que reivindica su derecho al goce, al consumo y a la autodeterminación de sus propias reglas, en abierta confrontación con las normas impuestas por la institucionalidad dominante.

1.5. Del dispositivo enunciativo al agente social

Como señalamos en la introducción, el dispositivo enunciativo establece un vínculo entre los roles discursivos y las identidades sociales que los sustentan (Verón, 2004), conecta las configuraciones enunciativas con determinadas identidades sociales.

En su artículo “La dimensión afectiva de las músicas populares” (2023), Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes amplían el concepto de dispositivo enunciativo en relación con lo que denominan el “agente social”, una categoría que trasciende la noción tradicional del sujeto empírico para situarlo en una dimensión representacional y performativa intermedia. El sujeto empírico refiere a la persona concreta (como Elián Ángel Valenzuela, Juan Carlos Jiménez Rufino o Shakira Isabel Mebarak Ripoll), mientras que el agente social constituye el “artista”, una instancia enunciativa diferenciada, que opera dentro de un campo discursivo y afectivo específico: L-Gante, La Mona Jiménez o Shakira. Mientras, en un sentido restringido, se siguen construyendo enunciativamente como turro o pibe de barrio, cuartetero y mujer latina, respectivamente:

Imagen 2



Desde esta perspectiva, el agente social no se limita a la producción musical en sentido estricto, sino que se configura como un dispositivo enunciativo total, que involucra la letra de las canciones, la música, el videoclip, las performances en vivo, las entrevistas y otras estrategias de comunicación. Este dispositivo enunciativo es, al mismo tiempo, representacional y emocional, en tanto construye y distribuye determinadas significaciones y afectos dentro del campo social. En otras palabras, no sólo se presenta como un vehículo de narrativas identitarias, sino que también moldea y canaliza emociones colectivas, inscribiéndose en un sistema de expectativas y reconocimientos que atraviesan múltiples soportes y prácticas culturales.

El dispositivo enunciativo de L-Gante, por ejemplo, como representante del *pibe de barrio*, se configura desde una performatividad de la marginalidad que no sólo se limita a los contenidos de sus letras, sino que se extiende a su manera de cantar, su apariencia, su gestualidad y su actitud general frente a los códigos hegemónicos de la sociedad. Su enunciación no busca adecuarse a las normas establecidas ni encajar en los criterios estéticos tradicionales de la industria musical, sino que, por el contrario, su performatividad reitera un posicionamiento de rechazo a la integración social. Cantar "mal", vestirse de manera deliberadamente "descuidada" y apropiarse de una estética *anti-normativa* son elementos que configuran su autenticidad dentro del dispositivo

discursivo de la cumbia RKT. En este marco, la marginalidad no es simplemente una condición estructural impuesta desde afuera, sino que se convierte en una identidad reivindicada, una posición desde la cual se construye un yo que rechaza las normas impuestas por una sociedad que, desde su perspectiva, lo ha convertido en paria.

Otro aspecto clave que señalan Díaz y Montes es que el dispositivo enunciativo no sólo estructura sentidos y afectos, sino que también prefigura usos potenciales y habilita interpretaciones preferenciales. En este sentido, cada agente social establece un marco de competencia interpretativa que sugiere ciertas formas de apropiación y recepción. Por ejemplo, la figura de L-Gante en el RKT prefigura un público juvenil urbano, familiarizado con códigos específicos de clase y género, mientras que La Mona Jiménez interpela a un público cuartetero que comparte una historia y una identidad cultural vinculada al género musical. Sin embargo, más allá de esta prefiguración de usos e interpretaciones dominantes, el dispositivo enunciativo nunca es completamente determinante: los agentes que interactúan con él pueden apropiarse de sus significados de formas impredecibles, generando resignificaciones y desplazamientos que pueden alterar o expandir el alcance de la propuesta inicial.

2. El giro afectivo

El denominado *giro afectivo* en las ciencias sociales, entendido como la incorporación sistemática de los afectos en el análisis de los fenómenos sociales y culturales, tiene una trayectoria consolidada desde las décadas de 1980 y 1990, de acuerdo con Monica Greco y Paul Stenner (2008), acompañando un cambio más general: la emocionalización de la vida pública y de las instituciones

Con este término se refieren al creciente y crucial papel de las emociones en la transformación de esferas de la vida pública tales como los medios de comunicación, la salud, o la esfera legal entre otras. Corinne Squire (2001) bautizó a estas sociedades como: sociedades afectivas. Podríamos (mal) resumir el giro afectivo como un cambio en la concepción del afecto que ha venido a modificar la producción de conocimiento y la lógica misma de las disciplinas (Lara y Enciso Domínguez, 2013, p.101).

Su desarrollo está profundamente vinculado con la semiótica de las pasiones de Greimas y Fontanille, así como con los aportes de Herman Parret o Paolo Fabbrì, entre otros, quienes proporcionaron un marco semiótico para comprender la dimensión afectiva de los discursos y las prácticas significantes. No obstante, a pesar de su arraigo en el ámbito de los estudios discursivos y culturales, su presencia en los estudios sobre música popular es un fenómeno más reciente, con un desarrollo que no supera la última década.

Esta diferencia temporal se debe, en gran medida, a la primacía que durante años tuvieron los enfoques estructuralistas y sociológicos en el análisis de la música popular, los cuales privilegiaban la dimensión contextual de las canciones, sin atender de manera específica a la performatividad afectiva de los discursos musicales. Es recién en los últimos años cuando los estudios sobre música popular han comenzado a integrar de manera más sistemática el análisis de los afectos, reconociendo que las canciones no sólo transmiten significados, sino que también movilizan emociones, generan identificaciones y producen efectos subjetivos que desbordan su contenido semántico.

Este giro afectivo en los estudios sobre música popular permite repensar las dinámicas de escucha, la relación entre los artistas y su público, y las maneras en que las canciones construyen experiencias emocionales compartidas. La intersección entre la semiótica de las pasiones y el análisis musical abre nuevas posibilidades para comprender cómo las músicas populares no sólo narran historias, sino que también configuran atmósferas afectivas, inscribiendo a los sujetos en una red de significaciones sensibles que articulan tanto lo individual como lo colectivo.

En *Music in everyday life*, Tia DeNora (2000) prueba que la música no sólo refleja la vida social, sino que la configura activamente. A través de un enfoque empírico basado en estudios etnográficos y entrevistas, la autora demuestra cómo los sujetos utilizan la música como una herramienta para regular sus emociones, construir identidades y estructurar sus interacciones cotidianas. Lejos de ser un mero fondo pasivo, la música interviene activamente en la producción del sentido y en la experiencia. Además, para DeNora la música opera como un marcador identitario colectivo (de clase, género y generación, por ejemplo) y,

al mismo tiempo, como una **tecnología del yo**, un recurso a través del cual los individuos gestionan sus estados afectivos y su relación con el entorno social. Asimismo, analiza el papel de la música en la configuración de los espacios públicos y privados, señalando que su apropiación y sus usos varían en función del contexto social y material en el que se inscriben.

Para explicar estos usos y apropiaciones, DeNora define la música como un “dispositivo de affordance”, es decir, como una estructura que habilita posibilidades de acción e interpretación dentro de contextos específicos. Entendido como “posibilidad de acción” u “oferta de acción”, nos permite abordar una cuestión fundamental en los estudios sobre recepción y apropiación: ¿qué es lo que hace que un texto, un discurso o un dispositivo enunciativo sea apropiado, reinterpretado y resignificado por sus audiencias? ¿Cuántas de esas apropiaciones o reinterpretaciones están inscriptas (como posibilidad) en el texto y la música de la canción? El concepto de *affordance* señala que en la interacción entre la música y su público existen ciertas posibilidades de uso ya implícitas en la propia canción, pero estas no son fijas ni unidireccionales; surgen de la negociación entre la experiencia individual, los discursos sociales y las características discursivas y musicales del fenómeno textual mismo. Es decir, las posibilidades interpretativas de una canción no dependen únicamente del sujeto receptor, sino que están delimitadas por los contextos sociales, históricos y afectivos en los que se inscriben. En este sentido, el análisis de la música popular debe considerar no sólo los límites de lo decible y lo pensable, sino también de lo *sentible*, integrando el giro afectivo en la comprensión de sus usos y apropiaciones: las canciones no sólo activan emociones individuales, sino que participan en la configuración de los modos legítimos en los que las personas pueden vincularse afectivamente. Determinan qué sentimientos son bien vistos y cuáles no, quiénes pueden sentirlos, hacia qué sujetos, por qué razones y, sobre todo, cómo pueden o deben expresarlos (Díaz y Montes, 2020 y 2023).

Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2013), aborda el papel de las emociones en la configuración de lo social, frente a la concepción tradicional que las reduce a una dimensión puramente privada, interna o subjetiva. Su propuesta se articula en torno al concepto de **culturas emocionales**, entendido como el conjunto de normas, valores, prácticas y significados que regulan la

experiencia, la expresión y la circulación de las emociones dentro de un determinado contexto sociocultural. Desde esta perspectiva, las emociones son estructuras discursivas y performativas que operan en la reproducción de las relaciones sociales y en la construcción de identidades.

Un primer aspecto central de su análisis es la forma en que las emociones están sujetas a regímenes normativos que determinan no sólo qué es legítimo sentir, sino también quién puede experimentar determinadas emociones y bajo qué condiciones es posible o aceptable expresarlas. En este sentido, las emociones no pueden entenderse como entidades puramente interiores, sino como efectos de prácticas sociales que regulan y disciplinan los afectos. Este proceso de regulación es particularmente evidente en las relaciones de género, donde ciertas emociones han sido históricamente feminizadas o masculinizadas, estableciendo mecanismos de validación o sanción en función del sujeto que las exprese. Un ejemplo de ello puede observarse en la prohibición implícita, dentro de ciertos imaginarios hegemónicos de la masculinidad, de manifestar entusiasmo mediante expresiones como “me encanta”. En determinados contextos, un varón que utiliza esta frase podría ver su identidad de género cuestionada, pues el lenguaje emocional se encuentra codificado (genolecto) según normas culturales que dictaminan qué emociones son apropiadas para cada sujeto.

Otro de los conceptos más relevantes en la obra de Ahmed es la idea de que las emociones se adhieren, “se pegan”, a ciertos objetos, sujetos o discursos, generando adhesiones afectivas que estructuran el sentido y la percepción de la realidad social. A partir de este planteo, Ahmed demuestra que la distribución afectiva dentro de un campo social no es aleatoria ni neutral, sino que responde a estructuras sociales que determinan qué emociones pueden asociarse a determinados referentes, y condicionan la percepción del mundo definiendo qué es amenazante, qué es valioso y qué debe ser rechazado o deseado dentro de una comunidad. Un ejemplo paradigmático es la forma en que la figura del inmigrante ha sido históricamente investida con afectos negativos, tales como el miedo, el odio o el asco, lo que contribuye a su construcción como un Otro amenazante dentro de ciertos discursos nacionalistas o xenófobos.

Este es un ejemplo particularmente ilustrativo de la **adhesión afectiva**, ya que las emociones de miedo y repulsión se han vinculado históricamente con ciertas categorías sociales para justificar procesos de exclusión o estigmatización. Así como la figura del inmigrante ha sido investida con afectos negativos dentro de discursos nacionalistas que lo construyen como amenaza, fenómenos similares pueden observarse en la representación de otros grupos históricamente marginalizados. En el discurso colonial, por ejemplo, los cuerpos racializados han sido objeto de una codificación emocional que los asocia con el peligro, la barbarie o la degeneración, configurando una narrativa que legitima su subordinación. Este mismo mecanismo puede encontrarse en la construcción de la peligrosidad asociada a ciertos sectores populares, como ocurre con la figura del delincuente o del turro en ciertos relatos urbanos contemporáneos, donde las emociones de miedo y rechazo se articulan con prácticas de vigilancia, criminalización y control social.

De manera análoga, esta adhesión afectiva también opera en la producción de discursos positivos que refuerzan la cohesión social y la identificación con ciertos valores. La bandera, el himno, por ejemplo, no son sólo símbolos nacionales, sino objetos afectivamente cargados con sentimientos de orgullo, devoción y sentido de pertenencia, que se refuerzan a través de rituales colectivos como las ceremonias patrióticas o los eventos deportivos. Esta adhesión emocional no es natural ni espontánea, sino que responde a estrategias discursivas que buscan vincular la identidad nacional con afectos específicos. Un fenómeno similar puede observarse en la construcción de las emociones vinculadas al consumo, donde ciertos productos o marcas son investidos con afectos como la felicidad, la confianza o el estatus social, generando formas de identificación que trascienden lo meramente comercial.

En ese sentido, la propuesta de Ahmed resulta pertinente para analizar el papel de la música como un espacio privilegiado de producción y circulación de emociones, ya que no sólo evoca y canaliza estados afectivos, sino que los estructura dentro de marcos narrativos y enunciativos que ya llevan incorporadas cargas emocionales específicas. Así, ciertos dispositivos enunciativos en la canción popular, como los que hemos visto, pueden activar asociaciones afectivas previamente establecidas dentro del imaginario cultural.

En el caso de la cumbia, por ejemplo, la voz femenina suele inscribirse en una semántica de oposición entre tristeza y liberación, donde las experiencias de dolor amoroso y la resiliencia ante la adversidad se configuran como ejes centrales de la representación. Mientras que la utilización de determinados registros vocales y recursos expresivos puede vincularse con una memoria afectiva colectiva, como ocurre con los tonos nostálgicos que evocan la experiencia migratoria o el desarraigo. Del mismo modo, ciertos estilos vocales o instrumentales pueden llevar adherida una carga emocional previa que orienta la manera en que son percibidos. Un bolero, por ejemplo, activa de inmediato asociaciones con la nostalgia y la melancolía, del mismo modo en que el reguetón suele vincularse con la sensualidad y el goce.

En síntesis, en el ámbito de la música popular, la adhesión afectiva también es fundamental para comprender cómo ciertas canciones, géneros o artistas logran consolidarse como espacios de identificación colectiva. El libro *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America* (2017), editado por el sociólogo argentino Pablo Vila, es otro trabajo fundamental para comprender la importancia de la emocionalidad y la corporalidad en el ámbito de la música popular latinoamericana. En el contexto del giro afectivo, esta obra nos impulsa a retornar a los cuerpos en sus múltiples relaciones, especialmente cuando analizamos los diversos usos de la música popular, reconociendo que las experiencias musicales no se reducen únicamente a la decodificación de significados o a la interpretación de símbolos, sino que implican procesos de afectación, resonancia y adhesión emocional.

Desde este enfoque, entonces, no se trata solo de un objeto de análisis discursivo, sino de una práctica situada en contextos específicos donde la dimensión afectiva adquiere centralidad. Espacios como el baile, los conciertos, los festivales y las situaciones de la vida cotidiana se configuran como territorios privilegiados donde la música no sólo se escucha, sino que se experimenta de manera sensorial y emocional. Para este tipo de estudios, el método etnográfico resulta clave para captar la manera en que los cuerpos responden a la música y de qué modo las emociones emergen en la interacción con el sonido, el ritmo y el movimiento. Aunque esta perspectiva permite pensar la tensión entre lo corporal/afectivo y lo representacional/sígnico, una dicotomía que ha estruc-

turado históricamente el análisis cultural, se inclina hacia el primer elemento en soslayo del segundo, cosa que aquí propongo volver a mirar la dimensión simbólica de la música, entendiendo que en el discurso también está incorporada la capacidad de actuar sobre los cuerpos y generar estados emocionales. Dentro de este marco, la música popular no sólo significa, sino que hace: moldea afectos, intensifica estados emocionales y estructura la manera en que los sujetos narran su experiencia. Aquí resulta pertinente la noción de *identidad narrativa*¹³ que menciona Vila (2017), entendida como el relato que una persona o un grupo elabora sobre sí mismo a partir de experiencias que se estructuran afectivamente. Los sujetos se construyen y representan a sí mismos mediante relatos que les permiten dar sentido a su existencia, y en este proceso, la canción opera como un dispositivo privilegiado.

Esta identidad narrativa se construye parcialmente a través del contenido de las canciones, ya que éstas cuentan historias y así configuran marcos interpretativos que facilitan que los oyentes se reconozcan en ellas o proyecten elementos de su identidad en los relatos que las canciones articulan. Esto se observa en la manera en que los personajes, los conflictos y las resoluciones que estructuran las narrativas musicales ofrecen modelos de identificación, tanto simbólica como moral. La verosimilitud de estos relatos es clave, ya que las canciones funcionan como mundos posibles, es decir, como espacios narrativos en los cuales las emociones, los valores y las experiencias adquieren coherencia dentro de un universo simbólico compartido.

13 En *Realidad mental y mundos posibles*, Jerome Bruner (2021) postula que la mente humana opera en dos modos complementarios: el modo lógico-científico, orientado a la verificación empírica y a la construcción de conocimientos basados en la razón, y el modo narrativo, mediante el cual los sujetos organizan la experiencia a través de relatos. Este último es central en la manera en que los individuos comprenden lo ordinario, lo cotidiano y los acontecimientos que estructuran sus vidas, dado que la narrativa no solo permite relatar la realidad, sino también proyectar mundos posibles, es decir, construir escenarios alternativos a partir de la capacidad simbólica del pensamiento humano. Bruner sostiene que existe una predisposición cognitiva a organizar la experiencia en términos narrativos, lo que implica que, a través del relato, las personas pueden reflexionar sobre sus trayectorias vitales, tomar decisiones y anticipar consecuencias. En este proceso, la cultura desempeña un papel clave al ofrecer un repertorio de símbolos, valores e historias compartidas que los sujetos utilizan como marcos de referencia para la construcción de su propia realidad mental. En este sentido, la canción adquiere una relevancia particular como mediadora de la experiencia, dado que proporciona estructuras narrativas a través de las cuales los individuos pueden otorgar significado a sus vivencias, identificarse con ciertos valores o proyectar aspiraciones y deseos.

Esas historias narradas en la música popular, al ser escuchadas, repetidas y resignificadas, contribuyen a la formación de subjetividades y a la construcción de identidades tanto personales como grupales.

Por ejemplo, el libro *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina* (2016) de Simone Luci Pereira propone el concepto de **matriz melodramática** como un elemento constitutivo de las culturas populares latinoamericanas, manifestándose de manera particular en géneros musicales como el bolero, la balada romántica y la cumbia. Esta matriz, lejos de ser un mero rasgo estilístico, opera como un dispositivo estructurado y estructurante (en términos de Bourdieu) que estandariza formas de sentir y pensar a lo largo de sucesivas generaciones, estableciendo patrones afectivos que modelan las experiencias emocionales y las relaciones sociales de los sujetos. En este sentido, se configura como un repertorio narrativo que organiza la representación de los afectos, los conflictos y las dinámicas sociales no sólo en la música, sino también en otras expresiones de la cultura popular, como el cine y la televisión.

El melodrama, entendido como un régimen expresivo basado en la amplificación emocional y la polarización moral, se sustenta en la oposición entre el bien y el mal y en la centralidad de sentimientos extremos como el amor, el sufrimiento, la injusticia y la redención. Su eficacia radica en la capacidad de dramatizar las tensiones sociales mediante relatos donde las emociones intensas no sólo reflejan experiencias individuales, sino que condensan problemáticas colectivas. En contextos de recurrente inestabilidad económica, desigualdad social y conflictos en torno al género y la clase, el melodrama se erige como una herramienta para visibilizar y hacer comprensible el malestar social. No se limita a exponer el dolor, sino que proporciona una vía para canalizarlo, convirtiéndose en un espacio simbólico donde las audiencias pueden reconocer sus propias experiencias, proyectar sus deseos y articular sus frustraciones. El melodrama es un dispositivo de mediación afectiva que facilita la identificación del público con los personajes y sus luchas. La dimensión catártica de estas expresiones culturales es clave, ya que, al mismo tiempo que reproducen estructuras de poder y desigualdad, también ofrecen un espacio de resistencia simbólica donde los sujetos pueden elaborar sus emociones y construir relatos sobre sí mismos.

En ese mismo libro, Pablo Semán señala que la música popular opera como un mecanismo de **educación sentimental**, al moldear sensibilidades y proporcionar marcos para la interpretación de las emociones. Mientras, Carolina Spataro, por su parte, subraya el papel de las canciones de amor en la configuración de subjetividades, al dotar de voz y forma a sentimientos que, de otro modo, podrían resultar difusos o ininteligibles. Además de funcionar como un espacio de auto-representación donde los sujetos pueden narrarse a sí mismos, la canción romántica también posee una dimensión performativa que promueve la acción. Las canciones contribuyen a la construcción de la identidad sexo-générica de los sujetos, al ofrecer repertorios simbólicos que permiten definir las formas de ser mujer o varón en relaciones erótico-afectivas específicas. Además, la música puede generar movimientos afectivos en quienes la escuchan, permitiendo transitar de un estado anímico indeseado a otro. A través de la repetición, la apropiación y la resignificación de sus letras, las canciones pueden operar como catalizadores de transformación emocional y subjetiva, convirtiéndose en herramientas para la elaboración del deseo, la memoria y la identidad.

Dentro del marco teórico actual sobre el estudio de las emociones en la música popular, resulta imprescindible considerar los aportes de Claudio Díaz y Ángeles Montes (2020 y 2023), quienes abordan esta problemática desde una perspectiva sociosemiótica. En sus investigaciones, estos autores recurren a la lógica peirceana de la primeridad, segundidad y terceridad para diferenciar entre sensaciones, emociones y sentimientos, respectivamente, estableciendo una distinción fundamental en la manera en que estas dimensiones de la experiencia afectiva se estructuran y se comunican en el discurso musical.

Ya Montes (2016) había trabajado, independientemente de la música popular, las emociones como efectos de sentido, a partir de la semiótica peirceana. A diferencia de los enfoques estructuralistas o de la semiótica de las pasiones, plantea que las emociones deben ser comprendidas como efectos de sentido que emergen de procesos inferenciales, es decir, como signos cuya interpretación está socialmente regulada y depende de hábitos, creencias y marcos culturales específicos.

Siguiendo este planteo, las **sensaciones** corresponden a un nivel primario de experiencia, ligado a lo inmediato, lo difuso y lo inefable, en tanto surgen de la interacción directa del cuerpo con su entorno. Las sensaciones son de carácter prediscursivo, pues afectan al cuerpo sin mediación simbólica. Por esta razón, las sensaciones son esencialmente incomunicables: pertenecen al ámbito de lo vivido en su estado más puro, antes de ser verbalizadas o conceptualizadas.

Es en el momento en que un sujeto intenta dar sentido a estas sensaciones cuando entra en juego la **emoción**, un proceso que implica una primera operación de categorización. Nombrar una emoción supone un acto discursivo, un intento de ordenar lo informe y de inscribirlo en un marco de inteligibilidad compartido. Esa interpretación se produce dentro de un marco cultural determinado, lo que implica la intervención de normas sociales y procesos de aprendizaje. Es decir, cuando un individuo nombra lo que experimenta, lo que hace es traducir una vivencia prelingüística en un marco interpretativo que le otorga un significado socialmente compartido. Cuando alguien dice “esto que siento es miedo” o “esto es nostalgia”, no sólo designa un estado afectivo, sino que también lo encapsula dentro de un sistema de significados que, aunque le otorga estabilidad, nunca puede capturar la complejidad absoluta de la experiencia. El miedo nunca es unívoco ni idéntico a sí mismo: su manifestación varía según el contexto, la historia personal del sujeto y los marcos culturales en los que se inscribe.

Cuando múltiples emociones se organizan dentro de una estructura más amplia y adquieren coherencia dentro de un marco narrativo, se configura lo que Peirce denominaría un nivel de terceridad: el **sentimiento**. En este nivel, la experiencia afectiva se inscribe dentro de sistemas simbólicos que la dotan de continuidad y sentido: los sentimientos constituyen configuraciones narrativas complejas en las que se organizan y estabilizan diversas emociones dentro de una estructura socialmente reconocida, y en configuraciones discursivas duraderas. El amor, por ejemplo, no es una emoción en sí misma, sino un entramado de emociones que pueden incluir deseo, alegría, tristeza, ansiedad o esperanza, dependiendo de cómo cada cultura y cada individuo lo conceptualicen. Este proceso de estructuración afectiva no ocurre en el vacío, sino que se articula

a través de discursos y prácticas sociales, entre los cuales la música popular desempeña un papel central.

La música, en este sentido, no sólo representa emociones, sino que las hace circular y las vuelve comunicables dentro de un entramado social y cultural. En ella, las emociones adquieren forma narrativa, de modo que la música popular se convierte en un espacio privilegiado para la construcción y transmisión de sentimientos, en tanto configura repertorios emocionales que contribuyen a definir las formas en que los sujetos experimentan, interpretan y comunican sus emociones en la vida cotidiana.

3. La dimensión afectiva del dispositivo de enunciación

El desarrollo dado por Montes (2016) y Díaz y Montes (2020 y 2023), tiene varias consecuencias para el estudio de la música popular:

1. En primer lugar, que las emociones en la música popular no pueden analizarse únicamente como expresiones individuales, sino que deben entenderse como fenómenos semióticos que articulan significados y afectos colectivos en contextos específicos. La música no sólo representa emociones, sino que las produce y las distribuye; y lo hace a través de narrativas, fijando emociones dentro de relatos identitarios.
2. Por lo tanto, y en segundo lugar, que hay un nivel discursivo de las emociones. Por un lado, en cuanto a la categorización de sensaciones, y por otro, en la construcción de narrativas sentimentales. Señalamos que las sensaciones se caracterizan por su **incomunicabilidad**, pues no pueden ser plenamente traducidas en términos lingüísticos o simbólicos sin perder parte de su intensidad y singularidad. La música, en tanto objeto semiótico complejo, opera precisamente en este umbral entre lo que se siente y lo que se puede expresar.

En cierto modo, podríamos aventurarnos a decir que el interpretante lógico busca “domesticar”, “domar” las sensaciones, al transferirlas de un régimen corporal a un régimen lógico racional, si es que esa distinción es posible. Sin embargo, las sensaciones presentan otra característica fundamental: su **ingobernabilidad**, entendida como la incapacidad del

interpretante lógico para controlar ciertas emociones. Hay experiencias afectivas que, incluso cuando son categorizadas y verbalizadas, no se disuelven ni se ordenan de manera pacífica. Por otro lado, en contextos de alta carga emocional, como el desamor, la ira o la pérdida, la enunciación de una emoción puede intensificarla o transformarla en otra experiencia afectiva aún más profunda. En la música popular, esto se observa con claridad en los géneros que trabajan con la catarsis emocional, como la cumbia romántica o la balada, donde el acto de enunciar la emoción en la canción no busca neutralizarla, sino amplificarla y hacerla socialmente compartida.

Esto nos recuerda lo que señalaba Carolina Spataro (2018) sobre la capacidad de las canciones de amor para hacer parcialmente inteligibles los afectos y modificar o amplificar estados anímicos, ambas cuestiones que tienen que ver con la pretensión de gobernar las sensaciones: las canciones no sólo dan voz a las emociones, sino que configuran la manera en que los sujetos las perciben y las viven, permite que las sensaciones –que inicialmente emergen como sensaciones caóticas o ingobernables– se conviertan en emociones, en discursos, en relatos que las hacen comprensibles y comunicables (siempre de manera parcial). La música habilita movimientos afectivos: permite alcanzar o modificar ciertas emociones y transitar de un estado anímico indeseado a otro.

Es decir, la música no sólo opera como un espacio de catarsis, sino que también se configura como un agente de transformación emocional. La escucha de una canción de desamor, por ejemplo, no sólo permite procesar el dolor, sino que puede articular un tránsito hacia la resignación o la reafirmación de la autonomía del sujeto. En definitiva, la música popular funciona como mediador afectivo que traduce la incommunicabilidad de las emociones en una forma de expresión inteligible, legítima y colectivizada.

3. En tercer lugar, que es necesario reconsiderar el papel del cuerpo. Montes critica los enfoques que separan lo cognitivo de lo corporal y propone, en su lugar, una concepción de la cognición in-corporada

(*embodied*), en la que la producción de sentido involucra tanto procesos inferenciales como experiencias sensoriales y afectivas. Esto tiene implicaciones fundamentales para el análisis de la música, ya que permite comprender cómo las canciones generan efectos emocionales que no sólo son interpretados intelectualmente, sino que se experimentan físicamente a través del ritmo, la melodía y la interacción corporal con la música. Continuando esta línea de razonamiento, Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes (2023) cuestionan la dicotomía entre lo representacional y lo afectivo, proponiendo en su lugar un enfoque que contemple la articulación entre ambos niveles.

Este análisis permite comprender, por ejemplo, cómo ciertos géneros musicales pueden quedar asociados (adheridos, diría Sara Ahmed) a estados afectivos específicos. La cumbia romántica, por ejemplo, se inscribe dentro de un paradigma melodramático que enfatiza el amor y el desamor en clave de sufrimiento y redención, mientras que la cumbia villera proyecta una emocionalidad basada en la resistencia, la rabia y la afirmación identitaria del pibe de barrio.

4. Cerrando

Para cerrar, vuelvo a las dos preocupaciones de las que había partido inicialmente, que eran las dos anécdotas narradas.

Si sintetizo metodológicamente lo hasta aquí desarrollado en cuanto a la **dimensión discursiva del dispositivo enunciativo**, podría decir que me centro en qué representaciones y afectos dispone un enunciado, una letra, como preferibles en un estado de sociedad determinada, cuáles interacciones habilita, a quiénes propone como escuchas ideales y, también, cuáles apropiaciones se realizan y están posibilitados por la dialéctica entre la letra y el contexto sociodiscursivo.

Imagen 3

en el marco de los condicionantes socioculturales, los agentes sociales producen discursos a partir de opciones estratégicas (no necesariamente conscientes) que se objetivan en enunciados que podemos analizar.

- qué representaciones y afectos dispone un enunciado como preferibles en un estado de sociedad determinado.
- cuáles interacciones habilita y a quiénes propone como escuchas ideales.
- cuáles apropiaciones se realizan y están posibilitadas por el contexto socio-discursivo.

En cuanto a la primera anécdota, el análisis de *Llamame más temprano* permite repensar las dinámicas afectivas desde la perspectiva de la resistencia subalterna y la educación sentimental en el contexto de **nuevas formas de vinculación sexoafectiva mediadas por tecnología**. En una primera aproximación, la canción puede ser interpretada como la representación de una mujer en espera, cuyo recorrido temporal –desde las diez de la noche hasta las cinco de la mañana– manifiesta un estado emocional que transita por la ansiedad, la expectativa y, progresivamente, la decepción. La imposibilidad de tomar agencia en el inicio de la interacción (el acto de escribir antes que el varón) refuerza una estructura de pasividad afectiva que tradicionalmente ha sido adjudicada a la subjetividad femenina, dentro de los vínculos amorosos heteronormativos.

No obstante, la evolución del relato dentro de la canción permite identificar una transformación en la relación de poder afectivo. Cuando finalmente llega el mensaje esperado, la respuesta de la enunciadora revela un proceso de reconfiguración emocional: *sé que tomaste*, una frase que no sólo marca la desconexión emocional de la otra parte, sino que inscribe la interacción en un régimen de desapego y reconocimiento de patrones relacionales predecibles

(sé lo que buscas). En este punto, la protagonista ya no es sólo la mujer que espera, sino un sujeto que comprende las dinámicas del vínculo y que introduce una ruptura en la lógica de disponibilidad afectiva: *no da para que te lo dé*. Este límite autoimpuesto no se traduce en una ausencia de deseo –de hecho, la canción comienza con la expresión de un interés por el reencuentro– sino en una decisión que desafía la linealidad del relato romántico tradicional. La enunciadora, aun reconociendo su deseo, ejerce control sobre su propia emocionalidad y establece un punto de inflexión que no sólo redefine la relación con el otro, sino también con ella misma.

En términos afectivos, este tránsito desde la vulnerabilidad y la ansiedad hacia el establecimiento de un límite autoafirmativo genera una transformación emocional que culmina en sentimientos de liberación, autoafirmación y alegría. La representación preferible de la canción, desde esta perspectiva, se inscribe dentro de un régimen discursivo de resistencia subalterna, donde la subjetividad femenina se emancipa de la lógica de espera y regula su propia disponibilidad afectiva y sexual. Sin embargo, esta resignificación sólo es posible dentro de condiciones discursivas específicas: la emergencia de nuevos cuestionamientos a los roles tradicionales de género, el avance de los derechos de las mujeres y, especialmente, la reconfiguración de las relaciones sexoafectivas en el marco de la digitalización y la mediación tecnológica.

Imagen 4



En este punto, la referencia a la tecnología en *Llamame más temprano* adquiere una relevancia particular. La canción tematiza el uso del mensaje como mediador en la interacción amorosa, dentro de un contexto donde las relaciones sexoafectivas no sólo han sido transformadas por la digitalización, sino que además están en un proceso de auto-producción y regulación colectiva.

Como señala la educación sentimental en la música popular, estas canciones no sólo reflejan prácticas afectivas, sino que también intervienen en la construcción de los marcos normativos de las interacciones contemporáneas. Esta canción plantea una regulación de las relaciones sexuales ocasionales dentro de un nuevo sistema de códigos afectivos. Si bien existe un consenso en torno a la posibilidad de encuentros sexuales sin un compromiso afectivo tradicional –es decir, desligados de la lógica del matrimonio o de la pareja estable–, el problema que se debate no es la sexualidad en sí misma, sino el grado de implicancia emocional que debería subsistir dentro de estas relaciones. La canción marca un punto de inflexión en este debate al establecer que la existencia de un vínculo sexual no implica necesariamente indiferencia ni desapego, sino que puede coexistir con otras formas de cuidado o reconocimiento mutuo. Por lo tanto, *Llamame más temprano* opera en un doble nivel. Por un lado, representa las tensiones de una nueva subjetividad femenina que, si bien acepta la fugacidad del vínculo, exige un grado de reciprocidad en la interacción afectiva. Por otro, acciona sobre la realidad social al proveer un marco de educación sentimental en torno a la tecnoafectividad, estableciendo criterios para la regulación de estas nuevas formas de relación.

En términos de enunciación, el enunciatario ideal de la canción parece corresponder a una mujer joven y soltera, que se encuentra en diálogo con estas nuevas formas de vinculación. Sin embargo, las apropiaciones posibles son múltiples: un hombre interesado en comprender los códigos afectivos de la era digital, una mujer separada que navega las dinámicas de la tecnoafectividad en su reinserción en el “mercado amoroso”, o cualquier sujeto que experimente la tensión entre deseo, agencia y disponibilidad en un contexto de relaciones mediadas tecnológicamente. En todos los casos, la canción se convierte en un espacio discursivo donde se discuten, regulan y redefinen las formas del deseo, la espera y la autonomía emocional dentro del nuevo paradigma afectivo contemporáneo.

Imagen 5

- Representación preferible → resistencia subalterna
- Afectos preferibles
 - Emoción → alivio, alegría
 - Sentimiento → autoafirmación, liberación
- Estado de sociedad determinado (discursos sociales):
 - avances en los derechos de las mujeres → reivindicación de la autonomía sexual
 - cuestionamiento de los roles tradicionales.
 - nuevas formas de vínculos sexoafectivos no codificadas, en proceso de (auto)regulación
 - mediadas por tecnología
 - circunstancialidad ≠ indiferencia y desapego
- Enunciario ideal: mujer joven soltera
 - La expresa en sus tensiones
 - Le provee educación sentimental
- Apropiaciones:
 - Mujer separada frente a la nueva realidad tecno-afectiva
 - Hombre y educación sentimental

De hecho, son múltiples las expresiones que apelan a estas formas de mediación tecnológicas como nuevas prácticas en las que las relaciones se manifiestan: “te clavo el visto”, dice la propia Mano Arriba; “quise mandarte un mensaje y me tienes bloqueado”, canta Emanero; “pasamos de estar juntos en la secundaria a stalkearnos con las cuentas secundarias”, agrega Luk-Ra, o “todavía me estás viendo todas las historias”, dice Karol-G...

Así, la música popular, en su dimensión narrativa y emocional, desempeña un papel fundamental en la educación sentimental de las relaciones mediadas por tecnologías, ofreciendo un marco interpretativo para comprender las dinámicas afectivas contemporáneas. Aborda las tensiones, paradojas y expectativas propias de la tecnoafectividad, es decir, de los vínculos emocionales configurados en entornos digitales, reflejando las transformaciones en las formas de relacionarse y, al mismo tiempo, proporcionando herramientas simbólicas para procesar estas experiencias.

En cuanto a la segunda anécdota, el análisis de *Mi historia entre tus dedos* de Gianluca Grignani permite examinar cómo la canción reproduce ciertos esquemas narrativos asociados a la representación del varón dolido y las dinámicas de culpabilización de la mujer dentro del repertorio romántico masculino. Des-

de su estructura discursiva, la letra organiza un relato de desamor en el que el enunciador masculino externaliza la responsabilidad de la ruptura, construyendo la figura de una mujer emocionalmente distante y enigmática, cuya falta de claridad o comunicación es presentada como el núcleo del conflicto. La frase “si no quieres ni decir en qué he fallado” sintetiza esta estrategia, en la que la voz masculina se posiciona como víctima de una interlocutora que, al no explicitar sus razones, se vuelve incomprensible y, en última instancia, responsable de la imposibilidad del vínculo.

Junto con esta tendencia a desplazar la culpa, la canción refuerza una lógica de reafirmación masculina a través de la figura del miedo al reemplazo, un elemento recurrente en la representación del varón herido dentro de la música romántica. La línea “mi sitio lo ocuparás con alguno, igual que yo, mejor, lo dudo” no sólo introduce la idea de la sustitución amorosa, sino que inscribe esa posibilidad dentro de un marco de comparación en el que el enunciador reafirma su superioridad frente a eventuales competidores. Aquí se evidencia una estructura de machocentrismo, en la que la identidad masculina se define en función del lugar que ocupa en la vida afectiva de la mujer y de la competencia con otros varones. En lugar de concebir el amor como una experiencia singular y fluida, el enunciador lo reconfigura dentro de una lógica jerárquica, donde su valor depende de su irremplazabilidad. Esta formulación implica, además, una subestimación implícita de la mujer, cuya capacidad de elección es minimizada a la imposibilidad de encontrar a alguien “mejor”.

Dentro del paradigma discursivo en el que se inscribe la canción (la canción romántica), la representación preferible de esta narrativa se basa en un registro disfórico, donde la emocionalidad masculina oscila entre la tristeza, el enojo y una resignación teñida de culpabilización de la mujer (“mis problemas se llaman tú”) y falta de aceptación de su independencia emocional (“amigos para qué, maldita sea”). Esto no se presenta sólo como una experiencia personal, sino como parte de un sentido común compartido: “Se dice que con cada hombre, hay una como tú”, reproduciendo ciertos estereotipos como la mujer fría y distante (“definitiva”) y la incomprensibilidad de la mujer. Además, en cuanto a estereotipos de género, se manifiesta una tensión entre la expresión afectiva masculina y la necesidad de sostener una imagen de fortaleza emocional: “sólo

por eso, tú me ves hacerme el duro / para sentirme un poquito más seguro". La canción, en este sentido, no sólo opera como un reflejo de estos discursos, sino que también provee a su enunciatario ideal –un varón que atraviesa una experiencia de desamor– una educación sentimental que le permite procesar su dolor dentro de un marco narrativo donde su sufrimiento es legitimado.

Lo que resulta particularmente significativo en esta anécdota no es sólo el análisis de la canción dentro de su marco discursivo original, sino el proceso de apropiación femenina que transforma radicalmente su sentido. Las colegas que protagonizan esta experiencia intervienen activamente en su recepción, resignificándola desde una perspectiva que desactiva los mecanismos de culpabilización de la mujer y victimización del enunciador masculino. La canción se convierte en un espacio de confrontación: cada verso es intervenido con un contra-discurso sintetizado en el insulto que se añade al final de cada estrofa.

Esta estrategia performativa desplaza la significación hacia una escenificación de la manipulación afectiva: la letra deja de ser percibida como expresión de una angustia sincera y pasa a ser leída como la repetición de un patrón recurrente dentro del repertorio romántico masculino. Este desplazamiento opera también en el nivel afectivo: lo que originalmente se construía como una canción de tristeza, resignación y sufrimiento amoroso se convierte, a partir de la reapropiación femenina, en una denuncia de los dispositivos emocionales que sostienen el discurso del varón herido; la estructura disfórica de la canción se invierte y da lugar a un registro eufórico, donde las emociones dominantes son el enojo y la alegría, sentimientos asociados son el hartazgo y la liberación, respectivamente.

Esta apropiación es posible porque la propia estructura discursiva de la canción permite su intervención: al exponer un dispositivo narrativo reconocible –el varón herido que no comprende el motivo de la ruptura y se reafirma en su propia superioridad–, se vuelve un espacio de confrontación en el que la audiencia femenina, ya familiarizada con estos discursos de dominación afectiva, puede subvertir su sentido. Es así como la voz masculina es desplazada de su posición central y reconfigurada como un discurso obsoleto, un mecanismo predecible que la mujer ya conoce y al que ya no le otorga validez. La exasperación frente

a la repetición de estos patrones narrativos permite que la mujer se posicione activamente en la recepción de la canción, incorporando un contra-discurso que desactiva la efectividad del relato original. Entonces, lo que en un primer nivel funciona como una expresión de dolor masculino, se resignifica como una denuncia del modelo de masculinidad que, tras la ruptura, necesita reafirmarse a través de la culpabilización de la mujer y la competencia con otros varones.

Este desplazamiento significativo responde a un estado de sociedad en el que las narrativas románticas han sido sometidas a un proceso de revisión crítica. El reconocimiento, por parte de la mujer, de los mecanismos discursivos que históricamente han sostenido su subordinación afectiva permite que la canción se convierta en un objeto de disputa, en el que se cuestiona la noción de que la culpa debe recaer sobre ella por no haber sido “suficientemente clara” en su comunicación. Frente a la idea de que el problema radica en la incomprendibilidad de la mujer, la apropiación de la canción invierte la carga del conflicto: no se trata de que la mujer no haya explicado, sino de que el hombre no ha sido capaz de reconocer sus fallas sin depender de una guía externa.

Finalmente, esta resignificación también desactiva la lógica de competencia masculina que la canción propone. Desde esta nueva perspectiva, la mujer no necesita validar la jerarquización entre varones ni aceptar que su valor esté determinado por la comparación entre ellos. En lugar de inscribirse en el circuito de reafirmación del enunciador masculino, la apropiación femenina convierte la canción en un espacio de resistencia afectiva, donde el acto de no creerle nada al hombre se traduce en una ruptura con el dispositivo narrativo del varón herido.

De este modo, *Mi historia entre tus dedos* deja de ser una canción de amor y desamor y se transforma en una puesta en evidencia de los discursos de manipulación emocional que han sostenido históricamente las narrativas románticas masculinas. Sin embargo, no se trata de un cambio “arbitrario”, sino de una relectura que emerge de las condiciones de producción del discurso musical contemporáneo, en el que las tensiones de género y las transformaciones en los modos de vinculación han generado un campo propicio para la relectura crítica de los discursos amorosos heredados. Así, la música popular

no sólo funciona como un espacio de reproducción de normas afectivas, sino también como un terreno en disputa, donde las audiencias pueden apropiarse de los dispositivos enunciativos y resignificarlos en función de nuevos marcos interpretativos.

A partir de la semántica global de Maingueneau (1984), puede formularse una conclusión en términos de la configuración discursiva que organiza y delimita las posibilidades interpretativas del análisis musical: la canción popular no es un mero vehículo de expresión individual, sino una estructura discursiva que opera dentro de un sistema de significación regido por convenciones enunciativas y paradigmáticas. El concepto de dispositivo enunciativo se erige como eje articulador que permite comprender cómo ciertos discursos configuran identidades y afectos, determinando los marcos de inteligibilidad dentro de los cuales se inscriben las interpretaciones posibles. En este sentido, el estudio demuestra que la enunciación en la música popular no es arbitraria, sino que responde a una serie de restricciones y condiciones de producción que estructuran su legibilidad dentro de un campo discursivo específico. Así, el análisis no puede reducirse a su literalidad textual, sino que debe abordar la intersección entre estructura enunciativa, afecto y performatividad, lo que permite situar la canción en un entramado semiótico más amplio donde los discursos se configuran en función de sus condiciones de circulación y apropiación social.

Desde la perspectiva de la semiosis social de Verón (2004), por otra parte, la música popular no sólo constituye un espacio de producción discursiva, sino que se inscribe dentro de un proceso de circulación y resignificación constante en el que los sujetos sociales se apropian de los enunciados de manera diferencial. Mi análisis apunta a demostrar que las canciones funcionan como formaciones discursivas que se articulan con los imaginarios que regulan la producción de sentidos dentro de un contexto determinado. En este marco, la música no es únicamente una instancia de representación, sino un dispositivo de producción de subjetividades y afectos que moldea la experiencia social a través de la construcción de narrativas identitarias. Así, la semiosis social permite comprender que las canciones no sólo significan en el momento de su emisión, sino que son reapropiadas en múltiples situaciones que transforman su valor semiótico en función de las condiciones de recepción.

Para finalizar, entonces, podemos cerrar citando a María de los Ángeles Montes acerca de la importancia de los estudios de las emociones, especialmente en el ámbito de la música popular:

El estudio de los sentimientos como son definidos por una comunidad dada y en un momento particular, es una clave de acceso importante para el análisis sociosemiótico de las distintas sensibilidades sociales o culturas afectivas y, con ellas, de las regulaciones a las que responde la producción de emociones (...) El estudio de esas culturas afectivas a través del análisis de los sentimientos que esas sociedades producen, censuran, difunden y regulan, abre una puerta acceso privilegiada al estudio de la producción y comunicación de reglas sociales para la producción de emociones (2016, p.198).

Referencias

- Ahmed, S. (2013). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Bruner, J. (2021). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Cabrelles Sagredo, M. S. (2007). Las emociones y la música. *Revista de folclore*, (324), 183-192.
- DeNora, T. (2000). *La música en la vida cotidiana*. Cambridge University Press.
- Díaz, C. (2005). El lugar de la 'tradición' en el paradigma clásico del folklore argentino. *Actas IASPM*. Buenos Aires.
- Díaz, C. (2009). Entre el payador perseguido y el provinciano cantor: el dispositivo de enunciación en la canción folklórica argentina. *Actas del IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*.
- Díaz, C. (2015). Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares. En Díaz, C. (comp.) (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.
- Díaz, C. (2022). *Variaciones sobre el Ser Nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones UNL.
- Díaz, C. y Montes, M. A. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación: Un abordaje socio-semiótico; *El oído pensante*; 8; 2; 8-2020; 38-64. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Ciencias Antropológicas.
- Díaz, C. y Montes, M. A. (2023). La dimensión afectiva de las músicas populares: Una propuesta para su análisis; *Revista del Instituto Superior de Música*; 24; 12-2023; 1-12. Universidad Nacional del Litoral. Instituto Superior de Música.
- Greco, M. & Stenner, P. (2008). *Emotions: a social science reader*. Routledge.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1994 [1991]). *Semiótica de las pasiones (De los estados de cosas a los estados de ánimo)*. Siglo XXI.
- Lara, A. y Enciso Domínguez, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea digital*, 13(3), 101-119.
- López, I. (2013). Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio. *Jornaler@s: Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 1, 110-123.
- Madrid, S.; Valdés, T. y Celedón, R. (comps.) (2020). *Masculinidades en América Latina. Veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género*. Universidad Academia Humanismo Cristiano.
- Maingueneau, D. (1984). *Génesis de los discursos*. Crear.
- Modonesi, M. (2006). Resistencia: subalternidad y antagonismo. *Revista Rebelión. La izquierda a debate*. 07 de marzo, 2006.

- Montes, M. A. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagem em (Dis) curso*, 16, 181-201.
- Perassi, L. (2023). Dispositivo enunciativo de la subjetividad femenina subalterna en la cumbia cantada por mujeres. *Umbrals de la Comunicació*, 3(3), 1-20.
- Perassi, L. (2024). Tensiones de género y de clase. La auto-representación del “pibe de barrio” en las letras de L-Gante, *XXI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación (ENACOM)*, septiembre de 2024, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Spataro, C. (2018). ‘Esa canción cuenta mi historia de amor’: Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones. En Tupinambá de Olhoa, M. y Pereira, S. L. (org.) *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América latina*. Folio Digital, pp. 71-94.
- Verón, E. (1986). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, pp.1-12. Hachette.
- Verón, E. (2004). *Fragments de un tejido*. Gedisa.
- Vila, P. (ed.) (2017). *Música, danza, afecto y emociones en América Latina*. Lexington Books.
- Viveros Vigoya, M. (2021). Masculinidades en América Latina: Entre el cambio y la permanencia. *Revista Ciencias Sociales*, 34, 13-40.