



Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente

PABLO SEMÁN

Degradación y violencia: estas eran las notas y la carga de sentido con que se presentaba la cumbia villera para diversos grupos sociales, el Estado y parte de los medios de comunicación. Mucho más allá de ese registro, este ensayo sostiene que la cumbia villera puede interpretarse como el vector que expresa y constituye situaciones que implicaron dolores, adquisiciones, críticas y protestas. En esta clave, el género adquiere un estatuto crucial: el de punto de condensación de las experiencias de una parte de los sectores populares, que interpela también las apreciaciones estéticas, políticas y sociales de las clases medias y altas y, en especial, las de los intelectuales.

Un verano de 2004, mientras caminaba por un barrio de Buenos Aires añorando el pulso del «carnaval de rua» que por esa misma fecha tenía lugar en Río de Janeiro, me encontré con un ensayo de murga. Todo resultaba políticamente correcto para el momento: letras neutralizadas en su léxico y en sus inflexiones de género, que reivindicaban gestas populares en formatos evidentemente intervenidos por promotores culturales de intenciones progresistas, coreografía ordenada y pretendida fidelidad a

las raíces afro de la música. Cuando los maestros, fastidiados por la apatía de los jóvenes –traducida en una falta de cumplimiento sistemático de las indicaciones coreográficas–, pararon para descansar, los chicos cambiaron la música de los equipos de sonido y pusieron «cumbia villera».

En ese instante el compromiso físico y emocional con que empezaron a bailar cumbia subrayó la falta de entusiasmo con que murgueaban diez minutos antes. Entre la tradición reinventada

Pablo Semán: sociólogo y antropólogo especializado en culturas populares y masivas. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina.

Palabras claves: cumbia villera, neoliberalismo, protesta, machismo, culturas populares, Buenos Aires, Argentina.

para rescatar «lo popular» y «lo popular realmente existente» mediaba un diferencial de apego notable. Tan solo eso bastaría como motivo para aproximarse sociológicamente a la cumbia villera, el género musical que miles y miles de jóvenes del Gran Buenos Aires hicieron suyo en el cambio de siglo pasado, acompañando las transformaciones en que se anudaron los efectos acumulados de la época del neoliberalismo con las protestas que lo cuestionaron.

¿Cómo podía ser que ese ritmo acusado de comercial, repetitivo y vacío, reivindicador de ilegalidades (y por ello, cuestionado por conservadores y revolucionarios), repleto de lenguaje sexualizado y agresivamente machista (y por ello, cuestionado por mujeres y hombres comprometidos con la perspectiva crítica de género) fuese tan estimado? Estas eran las notas y la intriga nada neutrales con las que aparecía la cumbia villera y aparece aún en el registro de diversos grupos sociales, del Estado y de parte de los medios de comunicación. Tengo para mí que mucho más allá de ese registro, la cumbia villera debe ser vista como el vector que expresa y constituye situaciones que implicaron dolores, adquisiciones, críticas y protestas, y esto le da a ese género musical un estatuto crucial: el de punto de condensación de las experiencias de una parte de los sectores populares, incluido su papel en las apreciaciones estéticas, políticas y sociales de

las clases medias y altas y, en especial, de los intelectuales cuya condición interpela (de formas que tendremos que reseñar de manera sucinta, pero en profundidad). Así, la cumbia villera es un medio de acceso privilegiado a las dinámicas bajo las cuales se constituyeron prácticas y emociones de los jóvenes de los sectores populares. Pero, más aún, el fenómeno y sus interpretaciones son también una muestra condensada y vibrante de los dilemas interpretativos que afronta la descripción de la experiencia de los grupos subalternos en la mirada de algunas trayectorias intelectuales que le dedican su atención. En ese contexto, me referiré a los orígenes de la cumbia villera, a la forma en que pueden ser interpretados sus elementos más polémicos (los discursos de género y la naturalización de las «ilegalidades») y al hecho de que este género musical, como ninguno, supone distinguir el juicio estético del sociológico.

■ Orígenes

A pesar de lo que pueda imaginarse, la cumbia no comienza su recorrido argentino en los sectores populares. El género que en su tierra de origen pasó de estilo folk regional a ser un símbolo nacional colombiano —y que según Peter Wade se «modernizó»¹—

1. Peter Wade: *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2000.

llegó a Argentina en la década de 1960 y fue inicialmente seguido por las clases medias. Su implantación en el mundo popular dio lugar a un juego de variaciones y apropiaciones locales que acompañó a las generaciones de argentinos que nacieron a partir de los años 70: una amplia serie de inflexiones estilísticas asociadas a otros focos de música y de cumbia (cumbia norteña, peruana, santafecina, santiagueña, gruperá o mexicana y romántica). Vista desde afuera, se la define como «bailanta», confundiendo la serie de variaciones con los locales en que es ejecutada y bailada. Desde el punto de vista que identifica la buena música con la profundidad, la seriedad y el compromiso, se la caracteriza como grotesca, humorística y picaresca², vulgar, chabacana y poco creativa³. Desde la mirada de quienes siguen este género, es parte de lo que se llama «música tropical», un conjunto que incluye ritmos heterogéneos, y no necesariamente «tropicales», como el cuarteto cordobés y el chamamé. La cumbia villera es, en esta sucesión, el efecto de una encrucijada singular: la de una generación que, nacida o criada en el Conurbano bonaerense, vivirá una situación de cambios traumáticos y, al mismo tiempo, dispondrá de nuevos e ingentes medios para producir y acceder a la música.

Un poco antes de que surgiera la cumbia villera, los jóvenes de los sectores populares se apropiaron de ciertas

formas del rock propias de los sectores medios. En ellas se vehiculizaron anhelos que las distanciaban de la historia clásica del rock, que en su apogeo había protestado contra el capitalismo, la rutina, la serialización y la explotación. En el «rock chabón» se inscribía la queja de los que sufrieron el ocaso del mundo fabril y de la presencia estatal, el agotamiento de las perspectivas de movilidad social sobre la base de la educación y el trabajo, de los que en definitiva sentían que se habían quedado en una vía estancada.

Por su tiempo y por su localización social inicial, los barrios más pobres, la cumbia villera partía de esa realidad social decadente en su forma más aguda: nostalgias apuntaladas en la crónica de un presente de ladrones/policías, drogas, fiestas y voces «impropias», que conjugaban la crítica con la «simple» narración de la desesperanza. El mismo plan económico que empobrecía a los jóvenes, conjugado con ciertas tendencias globales –desde el ensanchamiento de

2. Jorge Elbaum: «Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular» en Mario Margulis y otros: *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Espasa Hoy, Buenos Aires, 1994, p. 194.

3. Alejandra Cragolini: «Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la 'bailanta' y de su influencia en la creación y recreación de estilos» en Irma Ruiz, Elisabeth Roig y A. Cragolini: *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1998, p. 295.

los incentivos al ocio y el consumo hasta el tipo de drogas que se puso de moda-, generó un cierto tipo de bohemia en los estratos sociales en los que, otrora, la salida del sistema educativo (finalizado o no el ciclo secundario) implicaba un paso rápido al proyecto de las obligaciones: el trabajo, la familia, la casa. Esa bohemia se alimentaba de desempleados estructurales o de jóvenes que ganaban tan poco que no podían formar una familia, pero sí podían ampliar o modernizar su consumo.

Pero la cumbia villera también es el producto de otro cruce no menos determinante. Hay un fenómeno que se manifiesta con fuerza en la actualidad, pero que se insinuaba ya en los años 90: la aparición de tecnologías que desintermedian el proceso de producción, consumo y reproducción de música. El desarrollo tecnológico y la misma concepción económica que excluía socialmente a los jóvenes les permitían comprar importados y relativamente baratos los instrumentos de producción y grabación de música. A partir de ese momento se vuelve más fácil tocar –incluso en público, en fiestas, salones barriales, actos comunitarios–, grabar y poner en circulación la producción musical en radios de baja frecuencia. Cuando se narra superficialmente la historia de este género, se ponen en primer plano las escenas en las que este fenómeno se concretó a la vista de las clases medias a las que pertenecen

periodistas e intelectuales. Por eso se subraya su relación con sellos discográficos especializados y, por ende, capitalistas de la industria cultural. Pero esa mirada implícitamente jerarquiza los fenómenos y los recibe como importantes cuando en realidad los registra tarde y lejos de algunos de sus epicentros: cuando llegaran a la ciudad de Buenos Aires. Aun cuando la cumbia villera y los géneros tropicales (esa fue la catalogación genérica que recibió la cumbia en su deriva argentina) estuvieron siempre en la televisión, en el espacio público nacionalizado, también debe decirse que, desde el inicio, estuvo en los barrios. Perder de vista esta cuestión es como cortar el hilo que liga las protestas sociales que se dieron desde los inicios del menemismo en el «interior» y en el Gran Buenos Aires con las que conmovieron a la Capital Federal en 2001 y declararse asombrado por estas últimas como si no tuvieran ningún antecedente. La cumbia villera parece, desde ese punto de vista, algo que ocurría en la capital argentina de la mano de poderosas empresas culturales: sellos, canales de televisión, locales bailables. Pero tanto como este aspecto de la cuestión debe ponderarse el hecho de que en el Conurbano bonaerense se multiplicaban las bandas, los locales de baile y las radios: lo visible en la Capital Federal no era más que una de las expresiones de un fenómeno que, observado desde otro ángulo, mostraba una masividad y

un tipo de arraigo que no todas las propuestas musicales del momento lograron. Así, en el cruce de situaciones económicas, generacionales y tecnológicas, se habilitó la posibilidad de engendrar una versión de la cumbia que, en un sentido sociológico, no fue cualquier música, sino una música que acompañó la constitución social de una generación y le dio una forma de obrar e inscribirse en la sociedad⁴.

■ Agresiones de género y sexualidad

Uno de los aspectos que más han llamado la atención en la cumbia villera ha sido lo que puede presentarse como la vulgaridad y el machismo agresivo de sus letras. Las canciones abundan en referencias a prácticas sexuales que suscitan sistemáticamente las siguientes interpretaciones:

- tales prácticas expresan una imposición y una cosificación de la mujer o, en la interpretación más atenuada, una actividad femenina que solo se desarrolla en función del deseo masculino;

- los sujetos que hacen estas referencias parecen dar vía libre a todo tipo de impulsos.

Siguiendo de cerca los hechos –es decir, la forma en que los jóvenes bailan y escuchan cumbia villera–, se llega a verdades diferentes. Es cierto que

algunas mujeres registran la presencia de esas letras como una ofensa e incluso algunos varones están divididos entre la vergüenza y el descaro de sostener esas expresiones como prácticas de imposición. Pero no es menos cierto que otras mujeres le otorgan el sentido de una broma o un juego de burlas en el paroxismo de las expresiones, lo que sería el índice mismo del humor y no de la gravedad de la expresión. Otras, finalmente, pueden incorporar, desde una perspectiva bastante centrada en intereses propios y conscientes, las actuaciones de una sollicitación erótica a la que ellas se avienen con voluntad y con recaudos. La cuestión no es para nada sencilla: estamos diciendo que expresiones que tienen a nuestros oídos sentido de insulto de género no lo son tanto en el contexto de circulación y apropiación de la cumbia villera. Si esas letras no son *solo* un insulto, ¿en qué grado lo son y que más representan?

Para responder a las dos preguntas, es preciso ampliar la descripción de la escena y hacer intervenir otros factores y otras distinciones. Cuando escribí,

4. Ese tipo de articulación entre lo musical y lo social, entre movimientos de la sociedad y géneros musicales (o temáticas y tonos transversales a varios géneros musicales) es lo que puede captarse bajo la noción de «música de uso» que propone Pablo Vila. V. «Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil» en Elizabeth Jelín (ed.): *Los nuevos movimientos sociales/1. Mujeres. Rock nacional*, Biblioteca Política Argentina N° 124, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.

junto con Pablo Vila, *Troubling Gender*, surgía permanentemente la tentación de interpretar de modo idiosincrático, por particularidades argentinas, la «fijación en los temas sexuales»⁵. Incluso nos salían sin control categorías patologizantes que situaban el fenómeno en términos de una «obsesión». Y no nos dejaba satisfechos el hecho de que esos análisis se alinearan tan fácilmente con el sentido común de la descripción decadentista y moralista que se afirmaba junto con el sentido común de las generaciones más viejas y con el Comité Federal de Radiodifusión (que en 2001 había dado orientaciones para no difundir el género y había logrado su bloqueo televisivo, amenazando con sancionar económicamente a los medios que lo hicieran). Esa inquietud nos hizo ver que el fenómeno no era privativo de Argentina y, además, nos cuestionaba como enunciadores pretendidamente universales, efectivamente marcados por unas edades y una educación sentimental, genérica y sexual. Éramos investigadores hombres de clase media, socializados en los valores de la música como «compromiso» y de la «emancipación de las mujeres» y en un mundo académico que, salvo excepciones, solo dispone de categorías que neutralizan tanto las cuestiones de género como las de la sexualidad. Un mundo académico, en definitiva, declarativamente igualitario y no pocas veces, al menos a la luz de la actualidad, pacato. Desde esa

posición es imposible no ver como degradación una contemporaneidad que se destaca por poner en el centro de los intereses vitales, de forma explícita, el sexo y sus mil variantes. Y no se puede entender nada de lo que ocurre en la cumbia en cuanto a las relaciones entre géneros si no se capitaliza como percepción de que, para los jóvenes de menos de 25 años, la sexualidad es más abierta y más plural –al menos en sus manifestaciones públicas–. Lo que es obviado en las percepciones escandalizadas de la cumbia villera es la activación de una agenda sexual, el empoderamiento de las mujeres en cuanto agentes de placer propio y de sus *partenaires*, poseedoras de una iniciativa y un interés legítimos⁶. Pero eso no agota la cuestión sino que la complejiza: una parte de lo que se percibe como insulto de género no lo es, pero otra parte sí lo es y en forma. Y en alguna medida lo es como reacción al cambio de escenario en que se inscribe la posición masculina. La cumbia villera pone en escena un grado creciente de violencia simbólica porque se han visto alterados los viejos predominios en que las mujeres solo podían acompañar. La activación de

5. *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*, Temple University Press, Filadelfia, 2011.

6. La única reflexión académica referida a esta cuestión y en estos términos es la que sugiere muy brevemente Eloísa Martín en «La 'cumbia villera' y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90» en *Revista Transcultural de Música* N° 12, 2008, pp. 1-14.

las mujeres, en el contexto del cuestionamiento al predominio del androcentrismo, revela la cumbia más como el escenario de una disputa que de un sometimiento.

En esas condiciones, una chica puede decir algo que condensa todas las complejidades que estamos refiriendo: «yo elijo con quién soy puta». Como lo afirmamos en otro texto:

las seguidoras del género (...) no son «putas», en el sentido propuesto por los varones, (...) («fáciles», ostentosas, o «viciosas»). Dejan de ser algo «recatadas» y la mayoría de ellas limita el ámbito de su «liberación» al espacio lúdico de la bailanta. En ese sentido, algunas chicas juegan a ser «putas» y ahí reside lo que las letras inculcan y solicitan, pero, también, reflejan, como punto de llegada de un proceso histórico en el que las referencias a la mujer y al hombre en la Argentina contemporánea se han sexualizado, se han especificado y jerarquizado junto a las definiciones morales sobre los géneros y sus relaciones.⁷

En este contexto, la autonomía de lo sexual, su «liberación», queda capturada en significantes que son parte de una relación de fuerzas. En ellos el androcentrismo siguen siendo gravitante: no por nada se siguen refiriendo a las mujeres, por sus apropiaciones de la sexualidad, como «putas» (o con una serie de definiciones que connotan esa palabra). El hecho de que las mujeres no tengan otros términos para referir su posición, y que participen de un código de respetabilidad

que hace que oscilen entre jugar con la idea de ser «putas» o «rescatarse»⁸—desde una visión masculina—, implica una limitación del menú de opciones que da lugar a lo que puede entenderse como hegemonía masculina.

La problemática de la feminidad en los sectores populares no puede ser pensada en una oscilación polarizada y absoluta entre el señalamiento de gérmenes sintomáticamente ubicuos de «prácticas liberadoras» (afines al proyecto de emancipación) o la denuncia de «prácticas de subordinación» que convalidan la dominación. Esta polaridad obstaculiza la percepción de la construcción de la feminidad como un proceso complejo, diverso y localizado social, cultural e históricamente, al anteponer como ilusión optimista, o como conclusión pesimista, las categorías de analistas que ignoran sus marcas de época (y el hecho de que estos, más de lo que se admite, sobre todo cuando los analistas son hombres, proyectan en la interpretación las represiones de su machismo constitutivo). Cambian mucho las cuestiones cuando se trata de académicos

7. P. Semán y P. Vila: *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*, Gorla, Buenos Aires, 2011.

8. El uso popular de la voz «rescatarse» debe entenderse como un llamado al orden, extraerse, cada uno por sí mismo, del desvío (sea este alcohol, drogas, el desafío, la desubicación moral, etc.). No solo debe asociarse a recato sino a la acción de rescate en tanto salvataje de la ruina moral.

jóvenes que o bien pasaron por una socialización musical omnívora e iconoclasta, o bien provienen de una experiencia de crítica de género en la que opera la mirada *queer* –y, directamente, la caída de muchos prejuicios sexuales–: en esas trayectorias intelectuales, los preconceptos anti-cumbia (ni siquiera los articulados en torno de una lectura simplista de su sexismo) no encuentran un terreno propicio para afirmarse tan sólidamente⁹.

■ ¿Música de protesta?

El análisis social contemporáneo ha hecho dos conquistas contrapuestas en relación con la música: de un lado, la tesis de incorporar la música, sobre todo las canciones y las letras, al conocimiento de lo social; de otro, la antítesis, que llama la atención sobre el hecho de que los usos mayoritarios de la música se vinculan con el baile y, por lo tanto, fijarse en letras que las personas no escuchan supone una generalización indebida de las concepciones del mundo de los analistas (que en general no bailan) y presupone la universalidad de concepciones intelectualistas del mundo. Lo que ocurre con la cumbia villera impone una síntesis: son los propios cultores del género (específicamente, los oyentes) los que, sea por adhesión, sea por distanciamiento, enfatizan hasta cierto punto el valor de las letras, adicionándolo al del baile. No porque es-

tén todo el tiempo pendientes de su mensaje, pero sí porque saben muy bien en qué sentido es disruptivo y dónde y cuándo es mejor escuchar esas letras.

Tres fragmentos de letras de cumbia villera alcanzan para entender la frecuencia con que los análisis afirman que el lenguaje de este género naturaliza la violencia, las ilegalidades, los «desvíos»¹⁰:

Del baile me vengo, ¡ay, qué pedo¹¹ tengo!
 / No puedo caminar de tanto jalar¹². /
 Estoy re cantina¹³, no tengo vitamina¹⁴. /
 Yo quiero tomar vitamina, yo quiero
 tomar vitamina. / Me compro una bolsa
 y estoy pila, pila.¹⁵ (Damas Gratis, «Quiero
 vitamina» en *Damas Gratis*, 2000).

Cumbia, cumbia / esta es mi cumbia
 cabeza / esta la bailan los negros / toman-
 do coca y cerveza. / Porque paro en la
 esquina con mis amigos a tomar un vino /
 todos me empiezan a criticar / que soy un
 villero, que soy un negro / porque me
 gusta la cumbia. (Flor de Piedra, «Cumbia
 cabeza» en *La banda más loca*, 1999).

9. En esta línea v., por ejemplo, Laura Ramos: «Una vedette anarcocumbiatraba» en *Clarín*, 21/10/2012, disponible en <www.clarin.com/ciudades/vedette-anarcocumbiatraba_0_796120519.html>.

10. El análisis pionero, en estos términos, es de E. Martín: ob. cit.

11. «Pedo»: borrachera.

12. «Jalar»: inhalar cocaína.

13. En este caso, la voz refiere a la turbación por abstinencia, que lo pone en situación de «armar bardo», protestar.

14. «Vitamina»: cocaína.

15. «Pila»: energizado.

Somos cinco amigos chorros de profesión. / No robamos a los pobres porque no somos ratones. / Buscamos la fija¹⁶ y entramos a un banco. / Pelamos los fierros¹⁷ y todos abajo. (Los Pibes Chorros, «Los Pibes Chorros» en *Las manos arriba*, 2001).

Sin embargo, con lo dicho no está nada dicho: ¿qué es lo que se quiere decir y qué es lo que se entiende en estas canciones? Si se asume que la aspiración declarada de los músicos de cumbia, e incluso de cumbia villera, es divertir, debe también elaborarse el sentido de esa expresión en el contexto en que se dio. Lo primero que se asocia a esa declaración es la intención de darle motivo al baile, que a su vez es la posibilidad de la exhibición, del encuentro y de la seducción. Incluso debe decirse que el baile es el espacio de una afirmación grupal: nadie va solo al baile sino como parte de colectivos de diversos formatos (amigos, familiares, moradores de un mismo barrio), para los que ganar un espacio privilegiado de control o visibilidad es parte de la diversión. Si alguien piensa que esa puede ser una diversión muchas veces conflictiva y violenta, acierta: la diversión es, sociológicamente hablando, una cuestión seria.

¿Qué es lo que dicen los seguidores de la cumbia villera acerca de sus letras? Para algunos se trata de letras chocantes que hacen apología del delito y por eso las rechazan. Para otros, se trata de una crónica que tiene la virtud de decir cómo es el mundo, de presentar

la vida cotidiana tal como es, y no se sienten incómodos con ellas. Más aún: en la desverguenza de esas letras encuentran desafíos, rupturas, provocaciones, tomas de riesgo que sustancian tanto la empatía como la diversión. Así, en este último uso de la cumbia villera se rompe con dos polaridades tradicionales en el análisis e incluso en el uso de la música: la distinción entre el «mensaje» y la música, la diferencia entre los usos serios y los divertidos. La cumbia se baila pero no se permanece indiferente a sus letras, da lugar a diversión a través de la música y la letra; pero también, a través de ellas, da lugar a una mirada, a una forma de distancia y asombro.

En esa descripción del mundo se encuentran rasgos que desafían la normatividad de una parte de la sociedad por la cual están tomados, también, los analistas de las letras. Las expresiones neutrales o favorables al robo, al uso de drogas y de armas pueden interpretarse en dos modos típicos ideales: como expresión de una situación de degradación sin mediaciones o como afirmación de una voluntad de resistencia que ponía a los cumbieros al lado de expresiones políticas idealizadas. Desde el punto de vista de la primera consideración, se trataba de la expresión sin metáfora

16. «La fija»: el dato exacto.

17. «Pelamos los fierros»: sacamos nuestras armas.

de las condiciones de vida impuestas por el neoliberalismo (un análisis que pone en el mismo lugar el uso de drogas, el robo y las armas, es decir una visión anclada en los prejuicios de una generación de la clase media que tiene con las drogas una relación que varios Estados del Cono Sur están a punto de superar, para dar una idea de lo rápidamente que esa visión quedará en el pasado).

Es como si la pobreza produjese en el Gran Buenos Aires una discontinuidad de la condición que E.P. Thompson consideraba universal: como si la posibilidad de darle sentido a lo vivido –por más que eso no implique un control total de los símbolos que se aplican para producir sentido– estuviese definitivamente bloqueada para los habitantes del Conurbano, reducidos por esa intuición a una primariedad mítica. Desde el segundo punto de vista, podía leerse en las expresiones antipoliciales de la cumbia villera, como sostiene Maristella Svampa, una defensa de «un *ethos* antirrepresivo que diluye su potencial de antagonismo y erosión de la dominación en la medida en que se diluye en una apología de un modo de vida (el descontrol, la droga, el delito), mediante la afirmación festiva y plebeya del ‘ser excluido’»¹⁸. Una crítica de Pablo Alabarces y María Cristina Rodríguez a esta visión conduce a una forma más precisa de concebir el modo de la politización subrayado por Svampa: «aunque nos tiene

coincidir con Svampa, y argumentar que el *ethos* antirrepresivo se disuelve en una falta de caracterización e historización adecuada, nos alimenta la sospecha de que eso supone a la vez la creencia en un único tipo de politización y un ligero etnocentrismo, que confía en una politicidad moderna, ilustrada y prescriptiva»¹⁹.

La ventaja de la interpretación de Alabarces y Rodríguez surge de la suspensión del juicio político (propio) a la hora de dar cuenta de la política de los *otros* (lo cual no quiere decir compartirla ni avalarla, aunque también implica una base diferente para dialogar fines políticos con el otro). Esta mirada se abre a la posibilidad de existencia de otras formas de política porque objetiva las propias y las anula como rasero, mientras las mantiene como punto de contraste iluminador. Compartiendo la lógica de esa crítica, la interpretación del sentido con que circulaba la cumbia villera (esta más acá de los simplismos (¿revolucionaria o revoltosa?): las expresiones de la cumbia y el sentido que les daban sus oyentes no pretendían ser una denuncia programática asociada a la secuencia diagnóstico-propuesta-propaganda de un

18. M. Svampa: *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del liberalismo*, Taurus, Buenos Aires, 2005, p. 181.

19. P. Alabarces y M.G. Rodríguez: «Introducción» en P. Alabarces y M.G. Rodríguez (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, p. 56.

grupo político. Pero eso no quiere decir que se sumergieran en un plebeyismo autodegradante, o que se las debiera rechazar desde el punto de vista de un ciudadano de clase media alta (que comete otras ilegalidades pero repudia estas). La exposición cruda tenía el valor ambiguo de denunciar lo que estaba ocurriendo, de hablar con ironía respecto de las exigencias de buen comportamiento por parte de una sociedad que inducía al mismo tiempo a quebrarlo, de mostrar orgullo por una vida imaginada como lujuriosa en el uso de drogas, que, a pesar de la marginalidad, era posible. En ese sentido, que exige ampliar nuestras nociones de protesta, la cumbia villera es una música de protesta. No da forma a una cosmovisión ni a un programa político previamente existentes, pero hace evidentes las situaciones creadas por el neoliberalismo y las subraya y cuestiona por la vía de actos con sentido (como cantar ciertas letras, poner en acto ciertos contrasentidos de la discursividad social dominante). Se trata de una forma de protesta que, un paso antes de rechazar, denuncia y exhibe el hecho cuestionador de su propia existencia a la luz de las pretensiones que exhibe la narrativa de lo legítimo y lo válido. No es un rechazo casual, sino consciente, aun cuando como protesta no pretenda ser una expresión militante.

En ese punto me permito agregar una conjetura: en el plano específicamente

musical, la intención burlona acompañaba este sentido que observamos en la comprensión de las letras de la cumbia villera. La *performance* de los músicos en televisión, exaltando «los vicios» y ostentando sus emblemas (desde usar ropas con estampados de hojas de *cannabis* hasta fumar en los escenarios), o la exageración deliberada de los movimientos pélvicos asociados al erotismo, se hacía con conciencia de que se cuestionaban normas, pero no sin distancia de ese comportamiento «desviado»: se lo subrayaba como tal y se sabía que se hablaba de la realidad. Más aún, todas estas *performances* de letra, música y baile muestran a sus ejecutantes en la conciencia de ser «los de abajo», los despreciados de siempre, tratando de afirmarse. Si hasta aquí la evidencia podría acompañarme, creo que en lo que resta lo hace bastante menos, pero las distorsiones y las rupturas sonoras que pone en juego la cumbia no creo que sean del todo ajenas a esa intención en al menos dos sentidos. Primero: en el de burlarse de lo esperable y lo previsible, introduciendo distorsiones y cacofonías en melodías suaves y tiernas (según las perciben los músicos y seguidores del género; para los críticos, son melosas). Segundo: en el de apropiarse de los sonidos de vanguardia jugando con una desclasificación solo en parte posible: la cumbia villera dialogó, desde el inicio, con el rock (un género que aspira a ser socialmente superior), pero desde una posición de igualdad y no desde la

subordinación. Estas operaciones se fueron intensificando con el curso del tiempo y han mostrado un vocación de diálogo musical más amplia y diversificada: los músicos de cumbia villera fueron, de manera «paternalista», invitados por ciertos músicos de clase media en la construcción de sus propios perfiles omnívoros, y los músicos de cumbia, además de acudir al convite, procesaron esos intercambios haciendo suyas sonoridades y retóricas que inicialmente no manejaban. La relación crítica con la sociedad no solo ocurría a través de las letras y era, en el plano de la música, tan compleja como o más que en la retórica.

Pero hay algo más específico: la cumbia villera aparece en la serie de variaciones de la cumbia, como dijimos, en una encrucijada social, generacional y tecnológica. Así que en el plano de los diálogos musicales es necesario decir que los músicos de cumbia villera dialogaban con las otras formas de cumbia que se producían y escuchaban en los barrios. Además de un cierto quiebre en muchos sentidos, había también en la cumbia villera una apropiación de la historia de la cumbia.

Sumando todos estos sentidos en que la cumbia villera significaba ruptura y distancia, se entiende lo que me dijo una vez un joven que hacía una hipótesis sobre mí (y que no era

errada): «para nosotros la cumbia es como habrá sido para vos el rock nacional».

■ Coda: el juicio estético y el sociológico

En el plano estético, la cumbia, y en especial la cumbia villera, ha sido tratada con estándares dobles que permiten rebajarla de forma sistemática. Lo que en una canción de Los Beatles se omite como cosificación de la mujer, en la cumbia villera no puede dejar de señalarse. Lo que en cualquier género musical es probable y muchas veces buscado (la repetición, la previsibilidad), en la cumbia es pobreza musical. Lo que es valorable en cierta tradición musical como la occidental –la complejidad, el énfasis en la armonía–, se convierte en el caso de la cumbia en criterio de exclusión, pero este no se aplica a otras músicas también basadas en tradiciones alternativas en las que la repetición es un valor. Cuando les pregunté a varios amigos por su disgusto declarado hacia la cumbia villera, me encontré con todos estos motivos, que siempre eran relativizados para distanciarse de cualquier clasismo: para ellos, también se aplicaban a otros géneros que escuchaban otros grupos sociales, incluido el propio. El punto es que sus disgustos con otros géneros y obras nunca eran declarados: solo este y alguno más reciben condena

pública y, en todo caso, en forma compensatoria, se allana así el camino a otras explicitaciones que nos hacen saber que ese juicio crítico no tiene destinatario exclusivo.

El clímax de esta forma de apreciar críticamente la cumbia es el siguiente: una operación común para cualquier género, la adaptación en el tiempo y el espacio, en el caso de la cumbia villera es siempre degradación. Así, se da el caso de que sea otra cumbia, por ejemplo la colombiana –que antes recibía todos los estigmas que hoy recibe la cumbia villera–, la que ahora ocupe, en el imaginario intelectual, el lugar de la originalidad degradada por el esperpento villero. No debería haber dudas: ciertos saberes musicales y sociológicos, incluso ciertas mímicas de estos, se prestan legitimidad recíprocamente para producir un juicio que es parte del juego social. Los argumentos de los críticos de la cumbia villera dependen mucho menos de percepciones musicales «en sí», de teorías estéticas puras y universales, que de la lógica social

de las exclusiones que se vehiculizan a través del uso de esos argumentos. La ansiedad de hacer valer por una vez el juicio estético para sancionar en un plano que solo es el social (las prácticas de los otros, casualmente los subalternos) consume una de las formas más inconsistentes de hacerse cargo del legado de la Escuela de Frankfurt: poner en el lugar de la intervención estética disruptiva, reveladora y crítica aquello que Theodor Adorno habría rechazado por vulgar y reaccionario (actuar contra la cumbia villera como si la salsa y la ahora represtigiada «cumbia a secas» fuesen obra de Arnold Schönberg y la cumbia villera fuese, ella sí, la villana mercancía). Así, en estos casos en que se reivindica una última instancia para ejercer la necesidad de distinguir lo «bueno» y lo «malo», se cree poder asociarlo a lo progresivo o a lo reaccionario, por ejemplo, y hacer, entonces, sociología crítica. Un uso tal de la teoría crítica, él mismo ya alienado, realizado, como quien dice, por boca de ganso, sirve más a la distinción que a la clarificación. ☒