

# “Cumbia Villera: Denuncia y Afirmación”

Por Matías Cena

---

matias.cena@fcpolit.unr.edu.ar - Universidad Nacional de Rosario, Argentina

---

## SUMARIO:

Este trabajo es parte de un proyecto más amplio de estudio de la música popular entre los jóvenes, y como tal procura observar el contexto de emergencia de una de sus expresiones recientes más masivas: la cumbia villera. Si bien posteriormente fue asimilada por las industrias culturales -en especial las discográficas- su originalidad fue tal que, pese a coincidir con el creciente acceso a internet y las posibilidades que este conlleva, durante un tiempo -considerablemente extenso en un contexto plenamente globalizado-, fue una expresión artística primordialmente marginal. En este sentido, la cumbia villera explicita la violencia sistémica experimentada por décadas por los sectores marginalizados del conurbano bonaerense, y la forma descarnada que asumió provocó el miedo y la intolerancia de las clases medias y altas, e incluso la intervención del Estado. La polémica suscitada en torno a este estilo musical confirma su excepcionalidad en la cultura popular: inicialmente inasimilable por amplios sectores sociales e instituciones públicas y semipúblicas, emergió y se mantuvo -hasta el momento de la manipulación por parte de las grandes industrias culturales- como una manifestación artística de aquello que Walter Benjamin (2010 B) llamaría “carácter”, algo que no se podía anticipar.

## DESCRIPTORES:

cumbia villera, medios, expresión, clases sociales, segregación

## SUMMARY:

This work seeks to deepen in the comprehension of cumbia villera origins, probably one of the most massive and original popular expression the argentinian culture has known in the last decades. Although later assimilated by cultural industries -particularly, the recording industry- its originality was such that for quite a long time it remained primarily a marginal artistic expression. This way, cumbia villera expressed the systemic violence experienced for decades by the marginalized sectors of Buenos Aires, and the explicit shape it took caused the fear and intolerance of the middle and upper classes, and even the state intervention. The controversy surrounding this confirms his exceptional musical style in popular culture: initially unassimilable by broad social sectors and public and semi-public institutions, it emerged and held up to the time of its manipulation by large industries as a cultural-artistic manifestation of what Walter Benjamin (2010 B) would call “character”, something that could not be anticipated.

## DESCRIPTORS:

cumbia villera, media, expression, social classes, segregation

179

“Cumbia Villera: Denuncia y Afirmación”

“Cumbia Villera: Complaint and Assertiveness”

Páginas 179 a 193 en La Trama de la Comunicación, Volumen 20 Número 2, julio a diciembre de 2016

ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634



*La cumbia villera no maquilla los rasgos de la pobreza. Los retoma, los tematiza y hace de ellos un ideal estético.*

Eloísa Martín

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN

En este trabajo nos concentraremos en los orígenes "underground", marginales, de la cumbia villera, para en otra ocasión observar el momento de su aceptación y masificación. A tal fin, es oportuno aclarar que nos limitaremos a un período relativamente breve de tiempo que se extiende entre 1999 y 2002, marcado por dos hitos: el lanzamiento de los discos "La vanda mas loca" de Flor de Piedra y "Cumbia villera" de Yerba Brava, y la conquista del 45% del mercado discográfico por parte de este nuevo género, respectivamente. Entre estos años se produce una transformación radical de la cumbia, con la casi total desaparición de la "cumbia romántica", representada por bandas como Sombras y su disco "Boquita de caramelo" (1996), y se sientan las bases sonoras de lo que luego se dará en llamar "cumbia base", inaugurada por el disco "Parulo" (2003) de la banda La Base. Entre estos años la producción y difusión de la música seguirá canales casi completamente ajenos al mainstream y las industrias culturales. Aquel disco seminal de Yerba Brava fue producido y grabado por Pablo Lescano en el estudio montado en su casa y con los instrumentos que pudo comprar con las regalías de las canciones compuestas para Amar Azul -otro ícono de la cumbia romántica-, después de que esta se negara a grabar sus nuevas composiciones -de contenido más testimonial y con un sonido muy diferente definido por la preminencia de los sintetizadores-, y fue difundido por radios ilegales de la villa La Esperanza (siempre nombres tan eufemísticos para los asentamientos precarios), de San Fernando, al norte del Conurbano bonaerense. La discográfica Leader se acercó solo después de que "Sos botón" se convirtiera en un súper-hit. Aunque esta "movida" supo esquivar la censura del Comfer

mediante el siempre efectivo y mutante lunfardo, no fue capaz de esquivar el la manipulación de las discográficas desde que estas comprobaron que era un mercado sumamente rentable. Desde el año 2004, los productores comienzan intervenir en el proceso creativo. Este momento coincide con el acercamiento al reggaetón, género más festivo y crecientemente popular proveniente de Centroamérica, y con una incipiente recuperación económica del país que se traduce en una lenta mejora de los indicadores de calidad de vida. Esta tensión en la evolución de cumbia villera, de expresión auténtica y autogestionada a producto de las industrias culturales, encarna en dos de sus protagonistas: frente a Pablo Lescano, impulsor indiscutible del género, las discográficas transforman a "Los chudas", banda de cumbia romántica, en los "Pibes chorros", banda que llevó el "lenguaje villero" a su extremo, compensado el agotamiento creativo con letras cada vez más transgresoras.

Aunque la cumbia villera alcanza su pico de popularidad entre los años 2001, año de la polémica en torno a la censura por parte del COMFER, y 2003, cuando llegó a representar el 45% del mercado discográfico (Bellas, Del Águila, 2004), para ese entonces ya era un fenómeno de presencia masiva en los barrios relegados, rastreándose sus orígenes hacia el año 1997. Esto implica que si bien el fenómeno estalla en los medios en coincidencia -pero no por casualidad- con el momento de mayor tensión social, este se gesta en el inicio del fin mismo de la ilusión neoliberal. La convertibilidad y sus efectos sobre el tejido social, desregulación del mercado laboral, crisis de la familia tradicional y las instituciones tradicionalmente primordiales al proceso de construcción de la identidad, atomización social, retroceso del Estado en su accionar asistencial y su replegamiento sobre la represión, entre otros, conducen a una explosión inaudita de los asentamiento irregulares, una transformación demográfica que el

país no había conocido ni siquiera en los años del primer peronismo que constituirá el caldo de cultivo de esta música. De esta transformación radical emerge el "pibe chorro", figura que condensa la resignificación y valorización del delito como ocupaciones válidas, como trabajo, y una percepción completamente nueva del tiempo: tercera generación de desempleados, son jóvenes que tienen estructuralmente negada la perspectiva de futuro. Aquella paradójica percepción del tiempo en función de la posición social señalada por Bauman (2006) - los ricos son pobres en tiempo, y a los pobres les sobra - se verifica entre estos jóvenes sobre los que el ocio, como tiempo no-productivo, y el consumo de sustancias se imponen como ejes ordenadores de la rutina cotidiana.

En sintonía con este planteo, Pablo Semán (2012. A.) sostiene que al empobrecer a los jóvenes, el modelo económico imperante altera el ciclo tradicional y crea una "nueva bohemia" que corta el ciclo tradicional: los jóvenes salidos del sistema educativo (ya sea llevado este a buen término o no), en su calidad de desempleados estructurales o con ingresos mínimos, ya no pueden insertarse en el mundo de las obligaciones, de la familia y el trabajo precisamente porque están privados de los recursos para asumirlas. Sin embargo, estaban en condiciones de ampliar o modernizar, relativamente, su consumo. La multiplicación de bandas, bailantas y radios clandestinas demuestra que aquello visible en la Capital Federal a inicios del nuevo milenio era apenas la punta de un iceberg "negro", de una masividad y un origen desconocidos en cualquier otra propuesta musical del momento, pero fundamentalmente prueba que la gente necesita divertirse, de la manera que pueda: aquella transformación demográfica y la correlativa transformación de las pautas culturales no podían dejar de incidir sobre las formas de dispersión, sobre todo si consideramos la creciente relevancia que tiene el tiempo muerto entre estos grupos de jóvenes.

Sin embargo, y para discutir con sus críticos, esta música según por sus propios creadores concebida únicamente para divertir, tiene por ello mismo una impronta filosófica e incluso política radicales: rompiendo con la nostalgia de un orden que ya no existe, afirman una voluntad de vivir y gozar; pero también, rompiendo con la solemnidad y la abstracción que se suele esperar del arte, no dejan de denunciar la degradación de nuestra sociedad. La cumbia villera aparece, entonces, como la música de una generación y de sus prácticas sociales, pero también como la banda sonora de la degeneración, y no la de sus aficionados, sino la de un sistema político y económico que los reduce a una ciudadanía de segunda, cuando no a verdaderos residuos humanos.

## 2. VISIBILIZACIÓN, INVISIBILIZACIÓN

A diferencia de la cumbia hasta entonces predominante en nuestro país y especialmente con respecto a la de los 90, la cumbia villera gana en complejidad, ya que a la dimensión sonora y al baile hay que agregar una que, a nuestro criterio, define su especificidad y explica la fuertísima identificación que generó en sus oyentes: el relato, la palabra. Esto no significa que aquellos dos aspectos desaparezcan o no sean dignos de tenerlos en cuenta, ni que se pueda establecer una jerarquía entre ellos, pero creemos que el magnetismo que generó entre los jóvenes respondía primordialmente a causas que trascendían el ámbito estético, y que descansaban en el plano de una identificación con el mensaje. Las letras de la cumbia villera expresan y articulan la historia de vida particular y la historia social: vacías de poesía abstracta e intenciones de adoctrinar y saturadas de denuncia y testimonio, se convirtieron en la vía privilegiada de expresión en un contexto social y político de descontento, sacando a la luz prácticas delictivas relacionadas con el consumo y la comercialización de drogas, que por supuesto no involucraba solo a los pibes chorros sino que

encontraban en la policía un actor central. Eloísa Martín supo resumir este carácter testimonial al sostener que “la cumbia villera no maquilla los rasgos de la pobreza. Los retoma, los tematiza y hace de ellos un ideal estético” (Martín, 2008: 5).

En cierto sentido, la cumbia villera recupera la función de la música de protesta al hacer explícita las contradicciones y la represión a que es sometida la ciudadanía, pero lo hace de una manera totalmente novedosa, mucho más cercana al punk: se cancela la perspectiva de futuro, aunque inconscientemente lo recupera como efecto de la negación del presente tal cual existe. Sin ser una música militante que da forma o comunica una cosmovisión o un programa político pre-existentes, hace evidentes las situaciones creadas por el neoliberalismo y las cuestiona a través de actos con sentido y arriesgados, como cantar ciertas letras en el horario de la tarde en los canales de aire. Se trata de una forma de resistencia que, un paso antes de rechazar –porque en última instancia se trata de la música de aquellos que están excluidos, o mal-incluidos, en el sistema y ansían ser parte legítima del mismo para gozar de sus beneficios, aquellos que Sebrelli (1979) supo agrupar en la categoría de “lumpen”-, 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” (Semán, 2012 A: 159).

Con frecuencia se sostuvo que el lenguaje de esta música naturaliza la violencia, las ilegalidades, los “desvíos”. Creemos que esta es una interpretación apresurada, no contextualizada, pero sobre todo, prejuiciosa. Si tomamos como ejemplo algunas líricas de bandas emblemáticas de ese momento, encontraríamos argumentos de sobra para fundar esa posición.

*“Descontrolados salten todos de la cabeza/salten todos pinto el descontrol*

*Salten todos y no sean careta/si pintan logi... pinta el descontrol” (Flor de piedra. (2000). La jarra loca. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music)*

*“Vos y todo tu grupo, esta zarpados de caretas/por eso les voy a pegar con mi guitarra y con mi escopeta” (Flor de piedra. (2000). El pibe villero. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music)*

*“Sirvo otra copa, sirvo otra copa/ con este licor la voy a matar/ Con este licor la voy a enterrar/ traidora, traidora” (Meta Guacha, (2000). Zorra Astuta. En Lona, Cartón y Chapa (CD). Buenos Aires, Argentina. Magenta)*

*“Una noche de locura/ aspire todo tu cuerpo/ Dimelo que sí/ te metistes en mi cabeza”. (Meta Guacha, (2000). Blanca y radiante. En Lona, Cartón y Chapa (CD). Buenos Aires, Argentina. Magenta)*

Sin embargo, el carácter prejuicioso de dicha interpretación se evidencia rápidamente si consideramos otras canciones, en las que, por ejemplo, se insiste en los efectos del consumo de sustancias o del delito sobre los afectos más cercanos:

*“Arruinado saliste/ Y en la calle tirado estas/ Ni las medias te dejaron/ Y parece que perdiste algo más” (Yerba Brava, (2000). Arruinado. En Cumbia villera (CD). Buenos Aires, Argentina. Magenta)*

*“Luisito mi amigo/no vino nunca más/ porque tuvo que robar/ Y una bala se encontró/ cuando un gil, le disparó” (Flor de piedra. (2000). Luisito. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music)*

Para los receptores originales del mensaje, los jóvenes de los barrios relegados, estas son crónicas que presentan la vida cotidiana, por lo que toda incomodidad es desplazada por una identificación inmediata. En esta función testimonial, la cumbia

villera comparte varios puntos de conexión con el rock nacional, especialmente con el rock chabón de fines de los años 90. Ambos son, como indica Pablo Semán (2012, 25 de junio), “crónicas de una crisis que el menemismo agudizó”. Según este autor, canciones ya clásicas como “Todo preso es político” que en los 80 tenía una clara impronta anarquista, hacia fines de los 90 cambian de sentido, para referir a la situación de quien sale a robar, víctima de un sistema excluyente que lo empuja al delito como estrategia para sobrevivir.

Por otra parte, hay una especial afinidad entre la cumbia villera y el funk brasileño. En las últimas décadas, el samba, otrora concebido como elemento fundamental del mantenimiento de una cierta paz social en Brasil, al unir a las razas y clases sociales y posibilitar la convivencia armoniosa, ha perdido lugar, como expresión cultural popular, frente a una música que expresa una ruptura y un cuestionamiento de ese statu quo que “repartía la riqueza material a las elites y las dificultades cada vez mayores a las clases subalternas” (Yudice, 2009: 142). De manera muy semejante, la cumbia villera se planta frente a la cumbia de los 80 y 90 que reducía a las clases subalternas, a los “negros”, a animadores, y pone en evidencia la brutalidad, la miseria y las angustias ocultadas por y para las clases medias y altas. Estas letras expresan la decepción con -o incluso la inexistencia de- la idea misma de nación, con la de comunidad política misma: una canción que habla de salir de caño a robar o empastillarse es la palabra de aquel a quien no llegan los beneficios de entregar la armas, de la convivencia pacífica y la autorepresión:

*“No me pidan que deje de robar/ si los que roban tienen la libertad/ son la mayoría/ de políticos y policías  
Alderete vos no vas a robar mas/ María Julia ya te van agarrar”  
(Flor de piedra. (2000). Ladronde lo sacaste. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music)*

Aquí la exposición cruda desborda el testimonio y la denuncia, y se vuelve ironía al poner sobre el tapete el absurdo de las exigencias de buen comportamiento por parte de una sociedad que simultáneamente induce a quebrarlo. Si tanta sinceridad y espontaneidad lírica eran suficientes para desagradar a la buena conciencia de las clases medias y altas, la dimensión estética, con sus bailes sexuales y la presencia constante del símbolo de la marihuana, revólveres y el “vino en cartón”, termina por hacer de la cumbia villera una fuente de perturbación que convirtió al disgusto clasista casi en odio de raza y en la consecuente estigmatización, persecución y censura. “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” (Semán, 2012 A: 159). Frente al proceso de visibilización, de denuncia y presentación despojada en sociedad de las miserias y alegrías cotidianas de los sectores marginales, vinculadas al consumo y comercialización de drogas, al sexo, al delito, al desafío a la autoridad, etc., los sectores dominantes y conservadores de la sociedad aplicaron mecanismos de censura a través del COMFER, legitimando con la rúbrica institucional el prejuicio clasista, pero como veremos, también racial, de asociar pobreza con carencia de valores estéticos, y peor aún, con criminalidad.

Creemos que existe, y procuraremos fundamentarlo mejor más adelante, una apreciación fuertemente prejuiciosa, de sesgos clasistas y racistas, hacia la cumbia villera. Aquella perspectiva propia de un considerable sector del público y los artistas de rock que define la calidad musical a partir de la profundidad, la seriedad y el compromiso y ve en la cumbia villera una expresión chabacana y poco original –explicitada en el famoso “la cumbia es una mierda”, de El Otro Yo-, es difícil de sostener racionalmente, sobre todo si

consideramos que comparte elementos compositivos con géneros “rebeldes” como el punk –el propio Pablo Lescano reconoció haber escuchado en su adolescencia 2 Minutos, banda punk muy popular entre los sectores urbano populares de la Argentina durante los 90- y temáticas por otro lado omnipresentes en la música, en especial en el rock and roll. Esto prueba que el rechazo de gran parte de la sociedad, de los medios masivos y del Estado, se funda en algo totalmente diferente de aquello por lo que se suele decir que cualquier otro género gusta o no: la esencia compositiva o los contenidos poéticos, demostrando que con la cumbia villera se usa una vara doble. Aquello que en cualquier otro género es probable y hasta procurado, como la repetición y la previsibilidad del punk o las coplas del noroeste argentino, en el caso de la cumbia aparece como pobreza imaginativa, “robo”. La cumbia también es rechazada por quienes exigen a la música complejidad, un predominio de la armonía sobre la melodía; y sin embargo, este criterio no es aplicado a la música folclórica de orígenes más remotos. Por último, una operación habitual para la música como la adaptación en el tiempo y el espacio, en el caso de la cumbia villera es siempre sinónimo de degradación (Semán, 2012 A).

El prejuicio queda expuesto tan pronto como buscamos entre las letras de las bandas de rock más sofisticadas y vanguardistas que conoció nuestro país, y encontramos que Juan Carlos “El monito” Ponce, cantante y líder de Yerba Brava, solo hizo explícito aquello que Gustavo Cerati y Federico Moura insinuaron con sutileza:

*“Ah... come de mí, come de mi carne, ah... entre canibales, ah... tomate el tiempo en desmenuzarme, ah... entre canibales. Entre canibales el dolor es veneno, nena y no lo sentirás hasta el fin, mientras te muevas lento y jadees el nombre” (Soda Stereo (1990) Entre canibales. En Canción Animal (CD) Buenos Aires, Argentina. Columbia Records)*

*“Tu imaginación me programa en vivo, llego volando y me arrojo sobre ti, (...) caramelos de miel entre tus manos, te prometo una cita ideal, adorando la vitalidad. Gozo, tuyo”. (Virus (1985) Una luna de miel en la mano. En Locura (CD). Buenos Aires, Argentina. Columbia Records)*

*“Mirala, ahí la tenés/ la que en el cole se saca 10/ la que en su casa hace buena letra, / Ahí la tenés prendida a la bragueta.” (Yerba Brava (2001) Fiestera. En Corriendo la coneja (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music)*

El recorte temporal propuesto en este trabajo procura demostrar el tránsito de la cumbia villera de expresión lumpen a música popular, en un período relativamente corto de tiempo, concentrándonos en esta ocasión en el momento de su emergencia. En este sentido, la cumbia villera atravesó un proceso en parte semejante y en parte diferente al que conocieron otros géneros juveniles populares en el continente, como el hip-hop o el funk brasileiro. Los tres comenzaron como expresiones artísticas eminentemente marginales que, inicialmente, despertaron el desprecio y la condena social, para luego ganar progresivamente reconocimiento. Sin embargo, en el caso de la cumbia villera, a diferencia de los otros dos, este reconocimiento fue muy fugaz y estuvo fuertemente sujeto a los avatares de la industria discográfica, de forma tal que cuando la cumbia comenzó a articularse con el reggaetón para reconfigurarse como “cumbia base” los artistas de cumbia villera se vieron desplazados de la escena y retornaron a los reducidos under de los que habían surgido. Interpretamos este repliegue del género como un efecto de un hecho social más amplio: la cumbia villera no logró un completo reconocimiento e institucionalización, sino que su período de masividad fue producto de la intervención de las industrias discográficas y de la utilización burlesca y/o de tintes fuertemente estigmatizantes cuando

no discriminatorios por parte de la televisión. En el marco de una cultura posmoderna que enfatiza la diferencia, estimulada por los medios masivos, los nuevos movimientos sociales y, fundamentalmente, por la cultura consumista excluyente pero hegemónica, el hip-hop supo convertirse en uno de los géneros más convocantes en la última década y desprenderse –parte de él– de su origen crítico para ser cooptado por la cultura Tv. En el caso del funk brasilero fue incorporado en múltiples programas públicos. No fue el caso de la cumbia villera, que solo alcanzó los medios masivos después de ser abrazada y controlada por las discográficas, y aún entonces es necesario introducir ciertos matices: por un lado, estas empresas son empresas locales o regionales como Magenta Records, que no pueden competir con Sony, Universal o Warner, y cuya capacidad de difusión es considerablemente menor; por el otro, los espacios televisivos que abrieron sus puertas eran considerablemente limitados, programas dedicados a la “música tropical” como Pasión de Sábado o Tropicalísima de una única emisión semanal; el resto de las apariciones eran o parodias o lisa y llanamente estigmatizadoras al vincularlo constantemente al mundo delictivo.

186

### 3. LO INASIMILABLE

Resulta bastante evidente que las críticas hacia la cumbia villera no tienen nada que ver con teorías estéticas o percepciones musicales, y que en realidad responden, y movilizan, lógicas sociales. Ya la censura del COMFER en el año 2001 era suficiente para sospechar que el daño a las susceptibilidades de algunos sectores no tenía mucho que ver con la belleza compositiva de la música en cuestión: estúpida e irresponsablemente se adjudicó a este género la incitación al consumo de drogas o al delito. Estos prejuicios estaban respaldados en análisis poco serios que no solo carecían de la fundamentación

teórica adecuada, sino que también desconocían el contexto del que surgió esta música, desconocimiento que se tradujo siempre en una definición “en términos de carencia y negatividad, nunca de potencialidad impugnadora o de reelaboración vivencial” (Miceli, 2005: 10). Una década después, esta lógica se reproduce en los jóvenes universitarios de clase media que se jactan de bailar “cumbia cruzada” o bachata-algo de lo cual en nuestro país hay registros relativamente escasos y que como tal es digno de ser presentado en sociedad como algo exótico, y que atacan a la cumbia villera por ser, según su criterio, apologética de la violencia de género. La descalificación hacia la cumbia villera y el prejuicio sobre el que descansa se explicarían entonces, en buena medida, por el lugar de origen de la misma. Como señala Pablo Semán (2012 B), el prestigio de los objetos sociales está fuertemente ligado a los lugares por los cuales circulan.

A primera vista, el rechazo a la cumbia villera por ser música “de negros” parecería ser profundamente racista. Esta designación adquiere características predominantemente socioeconómicas, antes que étnicas: es música de mala calidad para gente de mala calidad, a su vez responsables de la mala calidad de la sociedad actual. Sin embargo, en tanto que el término descalificativo es “negro”, necesariamente adquiere una impronta racial.

La negritud ha sido en Argentina la imagen más fuerte de alteridad, ya que fue la primera que se le presentó a aquella urbanidad que se pretendía mayoritariamente blanca y europea, y es el hilo conductor que recorre las lógicas sociales de exclusión que ayer se enfrentaron a los “cabecitas negras” y hoy a los “villeros”. La categoría de “negros” remite a la de “cabecitas negras”, a su vez una replicación del término “negro” usado a principios del siglo pasado para categorizar a las clases subalternas principalmente porteñas con

fuerte mezcla africana y aborigen. Cabría esperar que el término desapareciera una vez que el mote de “villero” empezó a desplazar a “cabecita negra”, a raíz de la desmovilización política de las clases subalternas con el derrocamiento de Perón y su confinamiento a las villas miserias a mitad de los años 50. Sin embargo, la categoría de “negro”, como toda mala hierba, demostró poseer una raíz fuerte que le permitió sobrevivir a los cambios estructurales y de coyuntura: aunque el término no reemplaza totalmente a los otros, sí los engloba, lo que le da una mayor adaptabilidad y capacidad de supervivencia.

Hoy, “negro” remite tanto a “villeros” como a “cabecitas negras”. Es importante entender la capacidad de actualización de la categoría, su adaptación a distintos contextos, entender la lógica de las clasificaciones raciales y su aplicación para entender la discriminación y sus transformaciones, porque si bien se insiste en que la tolerancia racial argentina se ve limitada a aquellos cuya piel se ubica dentro del espectro blanco, y que se excluye a aquellos que en el pasado se habrían considerado mestizos claros o pardos, hoy el sentido racial de la categoría ha cedido parcialmente terreno frente a un contenido de carácter socioeconómico que, sin embargo, refuerza al anterior. En el caso de los cumbieros y villeros, el primer término aplicado es el de “negros”, muy frecuentemente seguido por “de mierda”, con lo que la negritud, lejos de ser invisibilizada, es extendida a aquellos que serían más bien “pardos”, e incluso a aquellos que, de no vivir en tal lugar o no adoptar tal o cual estética, nadie calificaría de negro. Desde los años 80, especialmente desde los años 90, el término “negro” es un término de referencia no racial, sino socioeconómica y cultural, en la que destaca la frecuente asociación con el delito y la condena moral evidente: cuando se replica que tal o cual persona calificada de negro no lo es en términos raciales, la respuesta habitual es “pero yo me refiero a los negros

de alma”.

Hemos de decir, sin embargo, que esta estigmatización y segregación socioeconómicamente fundada responde al mismo motivo que la racial: el miedo y la desconfianza. La imagen del “villero” recupera de la categoría del “negro” de fines del S. XIX y principios del XX la crítica higienista y moral: el negro es sucio, pero sobre todo, es vago, ventajero y agresivo. De hecho, como señala Frigerio (2006) el término “catinga”, usado todavía hoy, se rastrea hasta las publicidades de perfume de principios de S. XX. De acuerdo con esto, las transformaciones que experimenta el uso del término “negro”, han variado en función de la naturaleza de la amenaza que encarnaban las “clases peligrosas”: negros fueron los cabecitas negras movilizados por el peronismo, negros son, hoy, los villeros delincuentes. Una sociedad fuertemente estratificada y medios masivos cuya capacidad de construcción de estereotipos que uniformizan a los habitantes de los asentamientos precarios bajo la figura del delincuente, se encargaron de establecer el vínculo entre delito y expresiones populares juveniles –los jóvenes, en particular los pobres, han sido históricamente responsabilizados del desorden urbano-, eludiendo toda consideración de la reforma estructural del mercado laboral. Este fenómeno fue descrito por Thompson (2014) como “pánico moral”: la percepción de una “amenaza al orden social en sí mismo o a una concepción idealizada (ideológica) de alguna parte de tal orden social” (Ídem, p. 24) portada por “demonios populares” que despierta fuertes sentimientos de control y caracterizada por el alto nivel de preocupación respecto de la conducta de cierto tipo de personas, por la volatilidad y por la desproporcionalidad.

#### 4. SENTIDO Y PERTENENCIA

Aquella es, sin embargo, solo una de las caras del relato, y solo una de las interpretaciones posibles,

ya que para sus oyentes la cumbia villera no solo fue motivo de fiesta, sino que fue su manifiesto. A través de ella, toda una generación forjada a palazos y privaciones encontró una válvula de escape y un instrumento de expresión que les permitió construir una identidad, esencialmente asumiendo el estigma que la sociedad cargaba sobre ellos, para definirse a sí mismos como “pibes chorros” o “negro 100% villero”, de la misma manera que los negros del hip-hop adoptaron como emblema las zapatillas sin cordones, práctica habitual de la policía cuando eran detenidos para evitar que se ahorquen con ellos. En este sentido, los efectos que esta música tuvo han sido diametralmente opuestos según el lado de la línea de pobreza desde el que se lo aprecie: esa misma música sirvió a unos para identificar un supuesto enemigo, pero también contribuyó a forjar la identidad de jóvenes privados de todo marco de contención y expresión.

La cumbia villera es, en parte, producto del mismo fenómeno que condujo a la explosión del denominado “rock chabón”. Paradójicamente, el mismo modelo económico que condujo a la crisis del mercado laboral y la consecuente crisis del lazo social que proporcionó los grandes tópicos de la música juvenil de los 90, también los aprovisionó de la tecnología, instrumentos y aparatos de grabación que posibilitó una explosión de grabaciones y producciones independientes hasta entonces desconocida en nuestro país, gracias a la superación de los múltiples intermediarios que hasta entonces se imponían entre el artista y su público. Como plantea Pablo Semán (2012 B), a partir de entonces se vuelve más fácil tocar, grabar y poner en circulación la producción musical en radios de baja frecuencia, también posibilitadas por los equipos más baratos. Este tal vez sea el momento y la dimensión más rica de la cumbia villera, y también la menos abordada, ya que los estudios casi siempre se aproximan a la misma a partir de su estallido

masivo en 2001-2002, cuando se puso ante los ojos de las clases medias y sus periodistas e intelectuales, sin siquiera remitir a aquellos epicentros creativos y de resistencia como es la creación y difusión artística. Aunque la música “tropical” siempre tuvo una íntima afinidad con la televisión, en el caso de la cumbia villera su origen temprano guarda mayor relación con las radios clandestinas lo-fi de los barrios. Solo se puede sostener que la cumbia villera es un producto de las discográficas y los canales de televisión si soslayamos deliberadamente la rearticulación arte-medios, clave para la problematización de la actividad de los individuos y para comprender prácticas artísticas e instituciones creadas por los artistas que prácticamente no guardan relación alguna con museos y críticos que se atribuyen el derecho y deber de fijar el canon artístico.

En parte producto del proceso anterior, se también aprecia la reducción de la distancia entre el artista y su público (Carlón, 2012; García Canclini, 1989), proceso que posibilita una retroalimentación que, en ocasiones pero no siempre, incrementa la riqueza y diversidad de las expresiones artísticas. En la era de la cultura digital ya no puede sostenerse la concepción romántica del autor como genio solitario del que proviene toda creación, y asistimos a un proceso creativo que recupera muchos elementos de la cultura medieval (García Canclini, 1989), en la que los narradores eran profundamente moldeados por audiencias a las que respondían en tiempo real y en la que la cultura popular permitía el intercambio de historias mucho más diversas que los relatos monolíticos y monológicos del tiempo de los medios masivos. Esta reconfiguración de la relación artista-público, mucho más inmediata y recíprocamente fluida, favorece la transformación del autor, de genio solitario a bardo, como movilizador de los recursos creativos de su comunidad (Ídem), lo cual de ninguna manera implica su constitución como

vanguardia. La cumbia villera no es arte por el arte, y tampoco es un arte que se pregunta por su propia condición de existencia; es tan solo, y ante todo, una forma de expresión a través de la cual se vincula una comunidad, una forma de expresión a través de la cual múltiples individualidades adoptan fugazmente una unión de tipo comunitario, emocional.

El estudio de la música popular ha estado siempre ligado a la identificación de su importancia para ciertos sectores, y a partir de los estudios de la escuela de Birmingham se ha insistido en la capacidad del público de construir sentido, no solo en la producción musical, sino en los bailes. En este sentido, se ha insistido en el potencial creativo de individuos capaces de escapar a los imperativos del mercado que pretenden ubicarlos como consumidores masivos, algo particularmente observable entre los sectores populares, cuyos miembros se constituyen en agentes, individuos “capaces de tomar decisiones consideradas suficientemente racionales como para tener importantes consecuencias”(O’Donnell, G., 2010: 40) más que en simples reproductores de las culturas de masas. En gran medida, esto responde a la relegación, por parte de las industrias del entretenimiento, de los sectores populares, lo que los pone en la situación de crear sus propios contenidos y expresiones para divertirse. De esta manera, la cumbia villera no necesitó en su origen de la mediación del experto y del entendido, rompiendo así con la necesidad de jurados, museos y cánones que siempre han funcionado como emisoras de broadcasting, que funcionan de acuerdo a la lógica uno a muchos, que fijan la agenda de una manera muy poco democrática y que dan carácter público a discursos que hasta entonces tenían una circulación muy restringida al exhibirlos en espacios públicos. Originalmente una expresión plebeya, democrática y antielitista, independiente de aquella minoría que define el canon del arte y de corporaciones como

Rolling Stone o las grandes discográficas, la cumbia villera no solo reveló el carácter economicista del funcionamiento broadcasting actual del mundo del rock -como con los diamantes, que no son un bien tan escaso como su precio podría sugerir, el precio de las obras de arte depende de una correcta administración y publicitación de las mismas- sino que ante todo, al configurarse como experiencia vital, expresó la reconducción del arte a la vida cotidiana, restaurando el equilibrio roto por el predominio del valor comercial.

Surge así, como referente predominante en la mayoría de los estudios sobre estos casos, una variada interpretación de las frecuentes expresiones favorables o neutrales al delito, al consumo de sustancias y al uso de armas. Por un lado, se las puede ver como la expresión de una situación de degradación producto del ajuste neoliberal, de la interrupción de la posibilidad de dar sentido a lo vivido. Por otro lado, se las puede interpretar como la afirmación de la voluntad de resistencia, como una expresión política idealizada. En torno a esta última posibilidad, se plantea un debate interesante. Maristella Svampa (en Semán, 2012 A) sostiene que las expresiones antipoliciales de la cumbia villera expresarían un ethos antirrepresivo, cuyo potencial antagónico y de resistencia a la dominación, sin embargo, se diluye en afirmación festiva y plebeya del “ser excluido”, en la apología de un modo de vida marcado por el descontrol, el delito, la droga. Pablo Albarces y María Graciela Rodríguez cuestionan esta interpretación, por ser portadora de la creencia en un único tipo de politización y un “cierto etnocentrismo, que confía en una politicidad moderna, ilustrada y prescriptiva”. (Semán, 2012 A: 158) El hecho de que las expresiones de la cumbia villera y el sentido otorgado por su público no aspiren a ser una “denuncia programática asociada a la secuencia diagnóstico-propuesta-propaganda” (Semán, 2012 A: 158) de un grupo político, de ninguna manera implica la incursión

en un "plebeyismo autodegradante" (Semán, 2012 A: 158), ni justifica el rechazo por parte de una clase media y clase alta que desprecia estas referencias al delito pero que no es ajena a la práctica de otras ilegalidades. Lo que las interpretaciones como la de Svampa pierden de foco es que las energías de estos jóvenes no se dirigen a una formación social más amplia, ya sea un movimiento social o la nación, sino que, sabiendo que no redundarán en beneficios materiales, expresan un ansia de libertad, la posibilidad de poder actual libremente que se les niega permanentemente: aspiran a la instauración de un espacio propio de contención y sentido frente al avance de los espacios privatizados y a la creciente hostilidad del espacio público, precisamente porque saben que "canalizar la rabia hacia alguna meta social o política solo puede convertirlos en ilusos" (Yudice, 2009: 165).

En este sentido, la cumbia villera emergió a fines del siglo pasado como una expresión primordialmente juvenil y lumpen, una nueva experiencia que rompe el "consenso cultural" y despertó la sospecha y el temor de la elite y las clases medias y la desconfianza en los movimientos sociales tradicionales, que no llegaron a comprenderla en su calidad de afirmación de una ciudadanía local frente al retroceso de la identidad nacional (Yudice, 2009), construcción inviable si consideramos el proceso de diferenciación que caracteriza a las grandes urbes y que impide la existencia de rasgos sociales comunes a todos.

##### 5. CONCLUSIÓN

El devenir de la investigación y reflexión sobre las expresiones artísticas populares se encargó, en el caso del presente trabajo, de acabar con el prejuicio político-moral del que partió: ver en ellas el reservorio de resistencia frente a la cultura hegemónica y excluyente, y en tanto tales, prácticas de liberación social y política. Aunque en el momento

de su emergencia se las pudo llegar a interpretar como un caso de "carácter" (Benjamin, 2012), esta fue excepcional solo en el sentido de inesperada, ya que en el sentido de inasimilable solo lo fue parcialmente: si bien eventualmente fue reconocida y controlada por las industrias discográficas, la cumbia villera se diferencia del hip-hop estadounidense y del funk carioca en el hecho de que nunca fue plenamente abrazada por la sociedad en su conjunto y mucho menos ha sido objeto de una política institucional. Como el hip-hop local, la cumbia villera "desarrolla un relato fuera de los arquetipos del progresismo populista, no es materia cooptable para la pedagogía de lo nacional" (Bernabé, 2012: 10).

En su origen, la cumbia villera fue una manifestación artística -y plebeya- que encarnó el paradigma moderno: como arte eminentemente juvenil y fuertemente vinculado con los sectores marginales, su contenido testimonial, su ambición denunciatoria y crítica pero también su carácter lúdico y festivo hicieron de ella una expresión cargada de vitalidad y en permanente movimiento. A fin de no incurrir en la reducción de lo estético a lo social, resulta imprescindible recuperar, como indica Bernabé (2014), la noción de "asombro", y observar en él un recurso imprescindible para detectar la presencia del arte. De acuerdo con esto, el shock resulta fundamental para comprender el impacto de la cumbia villera y la incomodidad que generó en las elites, algo que, por otro lado, resulta natural y hasta celebrado por los artistas y seguidores de dicho género. Aún más importante, siguiendo aquella premisa se la puede comprender como una expresión auténtica y plenamente artística antes que política: nunca nadie la vivió como una expresión de lo alternativo. Esto no significa que esté despojada de potencial contestatario, el cual asume, sin embargo, una forma inesperada: en sintonía con el planteo de Sebrelli (1979) sobre el tango y la identificación popular con Gardel, la cumbia villera es

una expresión no de resistencia al capitalismo, sino de la aspiración de los excluidos a acceder al confort y el reconocimiento de los que se ven privados, y como tal, de rechazo al status quo en tanto que condena a la marginalidad y exclusión de los beneficios para otros naturalizados, porque “en ningún momento el lumpen hacía peligrar los fundamentos de la sociedad constituida. No se proponía modificar el mundo, ni le interesaba una sociedad alternativa; no pretendía sino poseer, por otros métodos, lo que otros poseían” (Ídem, 1979:109)

Pero, a la vez, el hecho de que estuviera atada a los avatares de sus protagonistas hace de ella una expresión artística impura: está irremediamente marcada por la segregación racial y clasista que caracteriza a los barrios en que ha nacido, encajando perfectamente en la idea del “fin del arte” como legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, con la readopción de los valores e inquietudes adolescentes, la vuelta de la imaginación que empieza a empujar a la racionalidad hacia los márgenes, o al menos a ponerla en igualdad de condición con la parte irascible del alma, pero también de la vida colectiva. Originalmente, la cumbia villera encarnó el arte frente al “Arte”, su ejercicio frente a su exposición para la venta y la contemplación privada, ya que solo la ejecución del mismo es liberadora. Sin perder un ápice de dramatismo y seriedad, en tanto que música de la juventud la cumbia villera tiene un carácter eminentemente lúdico, lleno de vitalidad y despojado de solemnidad: ya no se trata de reflexionar sobre el arte, sino de vivirlo, de usarlo como plataforma para incrementar el goce, el placer de estar vivo cuando todo está en contra.

Por esto, aunque no se la puede comprender cabalmente sin referencia a su contexto de surgimiento, la cumbia villera no fue un reflejo del mismo sino la expresión de una subjetividad que no puede dejar de definirse a partir de su relación con

un entorno. En tanto que el condicionamiento que un agente experimenta por parte de la situación en que se halla inmerso implica que su libre interacción con la misma no se traduce en una simple reacción ad-hoc sino en el esfuerzo por darle forma, la cumbia villera evidencia las diferentes respuestas humanas correspondientes a las múltiples dimensiones de la vida. Así, la cumbia villera, yendo desde la denuncia de las degradaciones cotidianas hasta el retrato de la intimidad, expresó los múltiples estados de ánimo individuales y colectivos, desde la ira y el desprecio por la autoridad hasta la celebración festiva de la vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z. (2006). *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bellas, J. y Del Águila, M. (2004, 27 de agosto) Apología del ritmo. *Clarín, Suplemento SI*. Recuperado de: <http://edant.clarin.com/suplementos/si/2004/08/27/3-00201.htm>
- Benjamin, W. (2012). Destino y Carácter. En Benjamin W., *Ensayos escogidos* (pp. 181-190). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bernabé, M. (—) "Rap: poesía plebeya". Recuperado de: <http://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue%202/ensayos/bernabe.pdf>
- Carlón, M. (2012). Entre *The file room* y *Bola de nieve*: usuarios e instituciones colaborativas en la era de la convergencia arte/medios, en *Las artes en la era de los medios colaborativos*, Carlón, M. y Scolari, C. (Eds.). Buenos Aires: La Crujía.
- Frigerio, A. (2006). "Negros" y "Blancos" en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. En Maronese, L. (comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y cultura*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires. Recuperado de <http://ubantroposocial.blogspot.com.ar/2013/12/resumen-negros-y-blancos-en-buenos.html>
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Huyssens, A. (2002). La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 192 • Martín, E. (2008) La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. *Revista Transcultural de Música N° 12* (Julio de 2008). España: Sociedad de Etnomusicología. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201205>
- Miceli, J. E. (2005). *La cumbia villera argentina: hacia un análisis discursivo de los procesos de construcción identitaria*. (Tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires). Recuperado de: <http://www.antropocaos.com.ar/analisis-del-discurso/la-cumbia-villera-argentina-hacia-un-analisis-discursivo-de-los-procesos-de-construccion-identitaria-miceli-2005>
- O'Donnell, G. (2012). *Democracia, agencia y estado. Teoría con intención comparativa*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Sebrel, J. J. (1979) *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Semán, P. (2012. A.) Cumbia villera. Avatares y controversias de lo popular realmente existente. En *Revista Nueva Sociedad, N° 242* (pp. 149-161). Recuperado de: <http://biblat.unam.mx/es/revista/nueva-sociedad/articulo/cumbia-villera-avatares-y-controversias-de-lo-popular-realmente-existente>
- Semán, P. (2012, 25 de junio) La cumbia nos dice mucho de la realidad social. *Página 12*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-197149-2012-06-25.html>
- Thompson, K. (2014). *Pánicos morales*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Yudice, G. (2009). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

## CANCIONES

- Flor de piedra. (2000). La jarra loca. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music
- Flor de piedra. (2000). El pibe villero. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music
- Flor de piedra. (2000). Luisito. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music
- Flor de piedra. (2000). Ladrone lo sacaste. En Más duros que Nunca (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music
- Meta Guacha, (2000). Zorra Astuta. En Lona, Cartón y Chapa (CD). Buenos Aires, Argentina. Magenta
- Meta Guacha, (2000). Blanca y radiante. En Lona, Cartón y Chapa (CD). Buenos Aires, Argentina. Magenta
- Yerba Brava, (2000). Arruinado. En Cumbia villera (CD). Buenos Aires, Argentina. Magenta
- Yerba Brava (2001) Fiestera. En Corriendo la coneja (CD). Buenos Aires, Argentina. Leader Music
- Soda Stereo (1990) Entre canibales. En Canción Animal (CD) Buenos Aires, Argentina. Columbia Records
- Virus (1985) Una luna de miel en la mano. En Locura (CD). Buenos Aires, Argentina. Columbia Records

**DATOS DE AUTOR:**

Matías Cena

Argentino.

Licenciado en Ciencia Política, Universidad Nacional de Rosario. Docente de Teoría Sociológica de la Licenciatura en Ciencia Política de la Universidad Nacional de Rosario. Maestrando en Estudios Culturales, doctorando en Ciencia Política.

Afiliación Institucional: Escuela de Ciencia Política, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. CONICET.

Area de Especialización: Estado y sociedad; Violencia, sociedad y política.

E-mail: matias.cena@fcpolit.unr.edu.ar

**REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:**

Cena, Matías. "Cumbia Villera: Denuncia y Afirmación" en La Trama de la Comunicación, Volumen 20 Número 2, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, junio a diciembre de 2016, p. 179-193. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

RECIBIDO: 31-07-2015

ACEPTADO: 28-10-2015