

**Autor: Brandán, Alejandro Federico.**

**Año de ingreso: 2013**

**Correo electrónico: brandan914@gmail.com**

**Sugerencias de mesas temáticas (en orden de preferencia):**

**Mesa 48/ La razón populista. Comunicación, política y poder. Medios e industrias culturales en el entramado de la cultura.**

**Mesa 36/ La invención de lo cotidiano. Consumos, prácticas y experiencias en torno a las culturas populares y masivas.**

**Mesa 41/ El lugar del saber. Universidad, producción y uso de conocimientos, profesión académica**

¡Cumbia Villera, se busca! (Lo que no se esperaba).

Resumen:

Esta comunicación abordara el suceso de la cumbia villera, analizando el relato de sus letras y las representaciones alrededor de las vivencias en los barrios urbanos populares, como las villas. Teniendo en cuenta que dentro de los espacios donde se referenció el género, también proliferó la cara más cruda del neoliberalismo argentino de los años '90.

De lo mencionado, el interés por la expansión de la cumbia villera, llegando a convertirla en un hito que sobrepasó sus límites sociales de origen.

Aquella nueva forma de hacer cumbia fue, y continua siendo, protagonista de diversas controversias alrededor de sus letras, significaciones y consecuencias. Por centraré el análisis en estos temas tratando de hacer un aporte a las reflexiones realizadas en el

campo intelectual y musical, y revisando hasta qué punto puede plantearse a la cumbia villera como practica intencional, ya sea de protesta social o de apología a la vida criminal.

Se tomarán los aportes realizados por Anthony Giddens<sup>1</sup>, en el estudio de las prácticas sociales. El autor toma relevancia del carácter activo de los actores, situándolos alrededor de factores estructurales, que se irán actualizando en un tiempo y espacio determinados.

En su teoría atraviesa puntos convenientes para examinar a la cumbia villera y sus interpretaciones sociales, propiciando un esbozo exploratorio de los sentidos que, en juego con la situación socio histórica de la Argentina neoliberal, habilitaron la masificación y popularidad de la cumbia villera en los inicios del siglo XXI.

Elementos de la teoría de la estructuración:

Mediante la apropiación de los “elementos de la teoria de la estructuracion”, se dará un esbozo de las generalidades inherentes a la teoría, centralizando en sus conceptos más afines. Para luego presentar diferentes aplicaciones de estos elementos sobre la cumbia villera: las representaciones de sus letras, su carácter como practica intencional (de protesta social o de apología a la vida criminal) y el sentido social que representó en su época.

La teoría de la estructuración se fija en tres puntos centrales: el carácter activo reflexivo de la conducta humana, el papel fundamental del lenguaje y la comprensión del sentido, otorgándole un lugar central a la vivencia situada en un telón espaciotemporal histórico.

Toma a la acción humana y al ser que actúa en interacción, apoyado en las instituciones sociales, señalando lo fundamental de esta relación. Para ello señala aquellos modos de prácticas recursivas, diferenciando el grado institucional que toman aquellos que se encuentran más arraigados.

Se plantea un actor activo, desenvuelto en un escenario de interacción, con razones inherentes para actuar, y señala la importancia del lenguaje en estas circunstancias. No

---

<sup>1</sup>Giddens, A. (1998). "Introduccion", "1. Elementos de la teoria de la estructuracion". En A. Giddens, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoria de la estructuración*. (págs. 15-75). Buenos Aires: Amorrortu

obstante, los procedimientos interpretativos buscados por los actores, se dan solo en ciertas estructuraciones que lo permiten.

Otro punto de interés, el análisis de aquello que los actores saben sobre las razones por las que actúan, aun cuando no existe o no está a su alcance la conciencia discursiva de que lo saben. Puede llegar a desconcertar tal proposición, pero esta propuesta es de utilidad para abordar a los intérpretes del género y los diferentes sentidos que le otorgan a su producción musical.

A modo de organizar la exposición se trazará esquemáticamente el modelo estratificado del agente en la teoría de la estructuración.

En primer lugar se sitúa a un actor con agencia propia caracterizado por:

- El registro reflexivo de la acción. Permitiéndole captar ese fluir de la vida cotidiana, considerando su propia conducta, la de los otros y los escenarios en que se encuentra habilitando su agencia práctica.
- la racionalización de la acción. En tanto agente con comprensión teórica continua, adquirida por rutina y casi siempre sin esfuerzo, sobre los fundamentos de su actividad, capaz de explicarla si se le es requerido.
- y la motivación de la acción. Aunque no es de nuestro interés central, entendiendo que la conducta cotidiana no reconoce motivación directa referida a un potencial de acción proyectado.

Este agente se encuentra vinculado por la acción con unas prácticas sociales, ordenadas en un tiempo y espacio, y poseedoras de propiedades estructurales ordenadoras.

En su accionar ocurren hechos que exceden su intención inmediata, estos son denominados como consecuencias no buscadas de la acción. No obstante, se retroalimentarán como huellas mnémicas, que entrarán en juego en las condiciones de las acciones ulteriores, pasando inadvertidas en la reproducción y actualización de las prácticas sociales.

En relación con lo mencionado, se caracteriza a las propiedades estructurales como formas de conducta social que se reproducen inveteradamente, en un tiempo y espacio, entrando en estrecha relación con la estructuración de las instituciones (actividades sociales que se “estiran” por amplios segmentos de un tiempo y espacio determinados).

De aquí, la centralidad otorgada a la espacio-temporalidad en el proceso de rutinización de una práctica social.

No obstante, el actor activo reflexivo es fundamental para el establecimiento de las prácticas sociales, siendo este quien las recrea a través de sus diferentes posturas en la relación con otros y en los contextos de interacción.

A partir de los insumos analíticos expuestos, se tomará al relato de la vida en la villa como una práctica con sentido compartido entre diversos actores que participan de la cumbia villera. En tanto manifestación social de la vida marginal urbana que, con su emergencia, se fue visibilizando.

También se podrá comprender a los intérpretes del género que, en la mayoría de los casos, esquivan o niegan la relación de sus productos con la protesta argumentando “por oído me acerqué a la cumbia, era lo que sonaba, solo quería contar lo que nos pasaba para reírnos”<sup>2</sup> o “nosotros, sin querer, hicimos que se vieran cosas que estaban tapadas...contando historias testimoniales, de joda, descontento de amor, por los hijos”.<sup>3</sup>

Por último, en relación con la emergencia de la cumbia villera puede establecerse que, si bien su impulso estuvo relacionado con un círculo de intérpretes que supo representar las diferentes vivencias en las villas, no se resta importancia a las vidas privadas que conforman al contexto marginado. Ya que sin la existencia de aquellos no hubiese adquirido extensión espacio-temporal la cotidianeidad testimoniada del “pibe en la villa”, viéndose impedida su visibilidad encarnada (e institucionalizada) en las diferentes bandas que proliferaron.

Por otra parte, este suceso no se hubiese dado de igual manera sin el contexto político neoliberal paralelo, de polarización y exclusión socioeconómica (bajo el primado del consumo). Siendo la cumbia villera el relato musical fiel de la vida en el barrio.

---

<sup>2</sup>Lescano, P(Damas Gratis). (6 de Noviembre de 2014). Linea de tiempo. (M. Martin, Entrevistador) En <https://www.youtube.com/watch?v=8ly44HNEA1c>

<sup>3</sup>Traiko, M (cantante de Meta Guacha). En “Cumbia de la buena: Meta Guacha”: [https://www.youtube.com/watch?v=WLV\\_M6GgeSk](https://www.youtube.com/watch?v=WLV_M6GgeSk)

De esta manera, el contexto espacio temporal junto a la vida privada de los marginados fueron ejes centrales que facilitaron la constitución de un género novedoso por su crudeza y veracidad, y extendido más allá de sus círculos sociales, que se arraigó como sonido nacional característico.

“Ollas vacías golpeando voy

Se la llevaron al exterior

Estos hijos de puta ya la van a pagar

Estos hijos de puta ya la van a pagar

Panzas vacías los niños de hoy

Y en el congreso transas no más

En medio de la plaza los vamos a quemar

Hablas de moralidad, salís en televisión

Político hijo de puta, la puta que te pario”

[Meta Guacha (2002) Ollas vacías. Ollas vacías.]

A partir de lo expuesto que se comprende por qué aquellas prácticas poseedoras de mayor extensión espacio-temporal en el interior de las totalidades societarias –como la cumbia villera- puedan denominarse instituciones. (Giddens, 1998)

### La voz de los sin voz

En el intérprete musical encontramos un actor activo reflexivo que se desempeña en su contexto registrando su capacidad de “ser con” en las diferentes prácticas de los barrios populares, aquello es evidenciado en sus canciones que narran historias inspiradas y movilizadas por la representación de vivencias propias de esta cotidianeidad.

Aquellas prácticas que entiende de manera regular son el mismo sustento de su registro reflexivo, y es precisamente esta recurrencia la que habilitó el posterior arraigo en los actores que se (re)presentaban en tales vivencias, teniendo como consecuencia no buscada la identificación popular y masiva que se generó.

El arraigo de que obtuvo la identificación con el testimonio de la cumbia villera puede comprenderse dada la situación general de pauperización y abandono que sintieron los barrios populares durante los años `90. Encontrando en la producción musical villera un género emergente que visibilizaba una realidad dejada al margen.

Entonces, tomaremos a la (re)presentación de la vida en el barrio popular (con sus sentidos y características inherentes) como medio y resultado del establecimiento del relato musical cumbiero, expandido de su espacio de sentido original y constituido como cumbia villera.

Este fenómeno musical es parte del barrio popular y los trasciende al mismo tiempo, siendo *un producto de todos y nadie a la vez*. (Giddens, 1998)

“Que tienes la piel más clara paseas en auto por la ciudad  
Yo vivo en barrio pobre donde se aguanta a mate y pan

No sé quién te dio derecho para decirme negro plan  
Ya sabes que a este negro donde tú quieras lo puedes probar

Soy de los que gastan el asfalto cuando caminan para lujan  
A veces sangran las rodillas rogando frente a la catedral

Aquel que llega con hambre porque no tiene para comprar  
El que pide por tu mesa y que tú llamas negro del plan.”  
[Meta Guacha (2002) Negro del plan. Ollas vacías.]

#### ¿Denuncia social o apología criminal?

Una vez que se consolidó la cumbia villera, se dio rienda suelta a diversos debates alrededor de la significación del género musical.

Diversas opiniones asomaron, algunas complacientes a la hegemonía socioeconómica de los `90 intensificaban el estigma hacia los sectores populares, condenando sus letras y comportamientos como chabacanos. Otras tomaban las vivencias y conductas que se transmitían señalando su grado de denuncia e interpretándolo como un grito de liberación cultural que se hacía notar ante tanta indiferencia política y exclusión económica.

Como se expuso en el apartado anterior, desde un principio las intencionalidades alrededor de la producción de la cumbia villera fueron tomando matices una vez arraigada su práctica, otorgándole diferentes sentidos

De hecho, no resultan ilógicas las acepciones que le fueron conferidas al género, y que estas hayan sido negadas por sus intérpretes directos, ya que los diferentes intelectuales sociales que generaron estas caracterizaciones se hallaban distanciados de la vida en la villa.

Así podemos establecer que mientras más alejadas en tiempo y espacio estén las consecuencias de un acto del contexto original del mismo, menos probable será que esas consecuencias (o acepciones) hayan sido intencionales. (Giddens, 1998)

Así un profesional social puede adjudicarle a la cumbia villera un tinte de protesta social o apologético criminal, mientras que un actor conocedor de las vivencias y sentidos del barrio popular como músico enuncie que hizo música para divertir y divertirse.

“Hoy es un día especial

Porque el monito a la villa llegó

Dos años guardado estuvo

Y al fin la yuta hoy lo largó

Salió corriendo a ver a su madre

Que entre risas y llantos lo recibió

También los vagos contentos estaban

Y esta noche el baile se armó.

Yuta compadre por fin hoy lo soltaste

Yuta compadre la concha de tu madre

[Yerba Brava (2000).La canción de la yuta. Cumbia villera.]

#### Masividad de lo invisible:

Habiendo entendido que la intención inmediata de la producción musical y sus letras no tuvo como prioridad la demanda social, es un hecho que su arraigo creciente convirtió a la vida en la villa en una realidad más visible lo cual permitió abrir un abanico de posibilidades para proliferar la cultura popular de los barrios marginados. Esta visibilidad naciente no puede escindir de su impacto en las opiniones públicas y mediáticas

De esta forma la cumbia villera se vio envuelta inadvertidamente con características que se le fueron sumando con el arraigo que forjó como relato popular y masivo.

Por otra parte, la figura del oyente jugó un papel central, enfatizando el valor de las letras adicionándole bailes, sabiendo con claridad los momentos y lugares mejores para escucharlas como aquellos disruptivos.

Así el lenguaje utilizado cobró su sentido más auténtico entre los actores más inmediatos al cotidiano de los barrios populares relatados, por otra parte las figuras narradas naturalizaban los “desvíos”, las ilegalidades o la violencia. (Semán, 2012)

La crónica musical de la cumbia villera es un relato representativo de la vida cotidiana de sus oyentes, que al momento de oírlas se introducían en diferentes resistencias que se conjugaban entre la empatía y la diversión, siempre encarnando la desvergüenza que quebrantaba la normatividad de una sociedad que predicaba el mandato consumista y excluyente del neoliberalismo.

Las expresiones de la cumbia y el sentido que les daban sus oyentes no pretendían ser una denuncia programática asociada a la secuencia de un grupo político. Pero eso no quiere decir que se sumergieran en un plebeyísimo auto degradante. La exposición cruda tenía el valor ambiguo de denunciar lo que estaba ocurriendo, de hablar con ironía de 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 que a pesar de la marginalidad era posible. (Semán, 2012)

“Ahora nosotros tomamos el control  
Somos los dueños del pabellón  
Estamos cansados de tanta represión  
Y vamos a tocar de esta prisión

Quiero que todos se amotinen  
Levanten bien las manos  
Que se pongan a rezar  
Los guardias y refugiados  
De esta prisión uhh ohh ohh  
De esta prisión uhh ohh ohh

A mí no me importa morir  
Abrime la celda que me quiero ir  
A mí no me importa morir  
Abrime la celda que me quiero ir”

[Damas Gratis (2000). Los dueños del pabellón. Para los pibes.]

### Conclusión:

Evaluó a aquellos insumos suministrados por la teoría de la estructuración como pertinentes para abordar la cumbia villera como temática.

En principio se busque llegar a un hallazgo sobre la posible relación entre la cumbia villera y su caracterización con el reclamo social pero a medida que adentré mis conocimientos en la problemática, con el soporte de las herramientas teóricas, ocurrió que antes que confirmar o refutar tal relación se abrió un interesante aspecto para examinar nuevas matices en la relación de la cumbia villera y sus significaciones otorgadas.

A partir de las herramientas puestas en juego he podido analizar un entramado que encubría la cumbia villera como fenómeno social, topándome con elementos vitales: desde la importancia de los actores en tanto intérpretes u oyentes/interpretadores del género, la espacio-temporalidad como telón de fondo y el momento de interacción de estos dos elementos con la producción musical.

En suma, toda esta serie de aportes fueron centrales para ampliar, pasando de un dualismo entre protesta social o apología criminal a un adentramiento en las consecuencias de la cumbia villera. Teniendo en cuenta los sentidos otorgados por los actores, que variaran según el grado de inmediatez con la práctica original.

Encontrando que una estructura no es externa al actor, ni este a aquello, sino que ambas partes son imprescindibles en la constitución, siempre simultánea, de las prácticas e instituciones.

Para finalizar, destaco el aporte del análisis a la dimensión que representó la cumbia villera en relación con el contexto en el que surgió, permitiéndome apreciar su importancia como fenómeno que supo encarnar dos procesos emparentados: la

desvergüenza de la vida en la villa y el aumento de su visibilidad, interpelando al actor con el que interactuaba inmediatamente, como al que de manera indirecta.

La cumbia villera emergió en una sociedad que era hostil a los sentidos de vida marginal, no obstante supo afirmar la posibilidad del divertimento y la sin vergüenza del villero.

“no vale q sientas q tienes dinero,  
Que vivo en el barro y tú en la gran ciudad,  
Soy negro de abajo con el alma blanca,  
Yo soy de la cumbia, soy de la resaca  
Y de los boliches dela capital.  
Soy de los q van a pedirle a la virgen  
De los q caminan a la catedral,  
Soy de los q van a rogar q no falte  
En mi casa nunca un pedazo de pan”

[Meta Guacha (2000).Alma blanca. Lona, cartón y chapa.]

### Bibliografía

Giddens, A. (1998). "Introduccion", "1. Elementos de la teoria de la estructuracion". En A. Giddens, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoria de la estructuración*. (págs. 15-75). Buenos Aires: Amorrortu.

Semán, P. (2012). Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Nueva sociedad*, 150-161.