

Vila, Pablo y Pablo Seman (2007) *Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas*. Colección Monografías, N° 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. 73 págs. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS

N° 44

Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas

Pablo Vila y Pablo Semán

PROGRAMA CULTURA, COMUNICACIÓN Y
TRANSFORMACIONES SOCIALES

(www.globalcult.org.ve)

CENTRO DE INVESTIGACIONES POSTDOCTORALES
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

www.globalcult.org.ve/monografias.htm

© Pablo Vila y Pablo Seman, 2007.
Responsable de la edición: Daniel Mato (dmato@reacciun.ve)
Diseño de la carátula: Alejandro Maldonado (amaldonadof@gmail.com)
Corrección: Enrique Rey Torres y Alejandro Maldonado
Impresión: Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales
Reproducción: Copy Trébol, C.A.

ISBN de la colección: 980-12-1101-6
ISBN de esta monografía: en trámite
Hecho el depósito legal: en trámite

Primera edición (Caracas, junio de 2006)
Impreso en Venezuela – Printed in Venezuela

Se autoriza la reproducción total y parcial de esta monografía siempre y cuando se haga con fines no comerciales y se cite la fuente según las convenciones establecidas al respecto, previa notificación a la institución editora. Del mismo modo y en las mismas condiciones se autoriza también la descarga del respectivo archivo en nuestra página en Internet: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm> . Con el propósito de facilitar la cita, en la primera página se han incluido los datos completos de la monografía. En caso de incluirse este texto en libros impresos (se entiende que con fines no comerciales) agradecemos se nos hagan llegar al menos dos (02) ejemplares de la publicación respectiva a: Daniel Mato (coordinador), Apartado Postal 88.551, Caracas – 1080, Venezuela. En caso de incluirse algunos archivos de nuestra página en Internet en otros espacios semejantes, agradecemos se nos informe al respecto a través de nuestra dirección electrónica: globcult@reacciun.ve.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en este trabajo incumbe exclusivamente al autor o autora firmante y su publicación no necesariamente refleja el punto de vista de la institución editora.

Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas(1)

Pablo Vila* y Pablo Semán**

Introducción

Es interesante observar como la música de rap, o aquellas músicas que toman al rap como modelo, se está convirtiendo, cada vez más, en la música elegida por muchos actores sociales subalternos en varias regiones del mundo. Su rol en los barrios pobres afro-americanos, el origen del género, es bastante conocido, pero actualmente el rap también es la música elegida (en su forma original, o mezclada con ritmos nativos) por los jóvenes de lugares tan diversos como Francia y Brasil. Los jóvenes de sectores populares de la Argentina no son la excepción, y la influencia del rap (ya sea su ritmo, sus letras o sus representaciones) ha sido notoria, por lo menos, desde la década de los noventa.

Lo que hace a la influencia del rap en la Argentina algo novedoso es que lo que realmente se ha popularizado no es su versión más apegada a los orígenes, representado por grupos como Ilya Kuriaky y Los Valderramas o Actitud María Marta (cuya audiencia era más bien de clase media), sino un tipo de música que, a primera vista, no tendría nada que ver con el rap norteamericano: la cumbia villera. Y no tendría nada que ver dado que el ritmo es diferente, la letra es cantada y no recitada, la melodía es distinta, así como la instrumentación. Sin embargo, lo que claramente conecta al rap con la cumbia villera es, por un lado, el contenido de las letras y, por el otro, el sector social que hace de este tipo de ritmo su música favorita: los jóvenes de sectores populares que más se han visto perjudicados por el proyecto neo-liberal implementado en la Argentina en la década de los noventa. La comparación de fenómenos cuya analogía hemos establecido, no puede ser sino paralela al del aprovechamiento, contraste y crítica de los análisis pertinentes.

* Profesor de sociología en Temple University, Filadelfia, Estados Unidos

** Doctor en Antropología Social

Vila, Pablo y Pablo Semán (2007) *Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas*. Colección Monografías, N° 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. 73 págs. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>

En el presente trabajo mostraremos como las letras de la cumbia villera, de manera similar a lo que ocurre con las letras de gangsta rap, retratan agresivamente a la mujer. Como debería ocurrir con el análisis de cualquier fenómeno social, se descubre una diferencia y una complejidad cuando se contrasta el como nos suena a nosotros la cumbia villera -con nuestras categorías de representación e intervención social(2) –y como les suena a diversos actores insertos en tejidos y conflictos muy diferentes a los nuestros. Así, analizaremos en primer lugar las letras de cumbia villera desde nuestra particular óptica interpretativa, para pasar, en un segundo momento, a indagar al grupo social que sigue a este género musical. Allí, mostraremos como los jóvenes de sexo masculino que escuchan y practican el género tienen apropiaciones plurales que sólo se aproximan parcialmente a la lectura ensayada desde una posición externa (ethic) y no sometida a contraste. Si en esas apropiaciones se perfila una intención que parece violentar la interpretación femenina de los contenidos de la cumbia villera, veremos que esto ocurre en términos de un código en el que las apropiaciones de los hombres y las de las mujeres, así como los conflictos derivados de ese encuentro, se traman a cierta distancia de la descripción que tiene como punto de partida una mirada académica al tema. También, en un tercer momento, mostraremos que el mensaje de la cumbia villera contiene elementos que parecen dar cuenta de cierto temor por parte de los varones en relación a lo que aquí denominamos como “la activación de la mujer de sectores populares”, es decir, la aparición en este grupo social de personajes femeninos que adoptan definiciones de su rol que no encajan ni en las expectativas masculinas hasta ahora dominantes, ni en las formas utópicas de liberación femenina. Por eso, nos ocuparemos, en el punto cuatro, de la manera en que las chicas de sectores populares enmarcan, de manera más que compleja, su activa participación en un género musical que, a primera vista, parece degradarlas como mujeres.

Así en el contexto de nuestros análisis, y en el de la discusión de los análisis del gangsta rap (para el que se postula el dominio de un lenguaje “misógino y sexista”) mostraremos que ese dominio es mas frágil que lo que parece a primera vista, y que sus términos de articulación son mucho más complejos que los que la crítica del Gangsta rap supone (crítica que resumimos en la introducción a través de una revisión de dicha bibliografía).

Gangsta rap y cumbia villera: que sabemos y que nos falta saber

A pesar de que son bastante conocidas los contenidos misóginos y sexistas del rap en general y del gangsta rap en particular, es interesante hacer notar que se han hecho pocas investigaciones empíricas de por que las mujeres participan activamente de este genero musical que las denigra. Por diversos motivos, muchos académicos estadounidenses han decidido no adentrarse en el tema(3).

Desde que el gangsta rap se hizo visible en los medios de comunicación masiva de los EE.UU. comenzó a ser atacado por el periodismo y por diversos actores políticos por sus letras violentas y misóginas. Al mismo tiempo, algunos pocos artículos académicos, en su mayoría de corte cuantitativo y ligados a la psicología social, se ocuparon de mostrar la relación que sus autores encontraron entre las letras misóginas del género y la conducta agresiva de los escuchas del mismo (Barongan y Hall, 1995; Armstrong, 2001). Estos ataques y dichos artículos generalmente fueron criticados por la intelectualidad afro-americana como hipocresía racista, por sólo apuntar al gangsta rap cuando las imágenes que el mismo emplea no sólo pueden ser encontradas en otros géneros musicales, sino que muy bien pueden considerarse un subproducto de la extrema pobreza en que viven los negros en los EE.UU., producto de profundas desigualdades estructurales.

Por otro lado, muchos académicos de izquierda se negaron a analizar el sexismo y la misoginia del hip-hop por diversas razones. Algunos de ellos descartan totalmente cualquier crítica porque consideran a este fenómeno como una mera sátira, planteando que una interpretación literal de las letras misóginas es completamente inadecuada. Por ejemplo, Rosen y Marks (1999) realizan una comparación entre las letras del hip-hop y la poesía de la Grecia antigua, en un intento de ubicar al género dentro de la tradición lírica de las denominadas narrativas transgresoras, que, en el caso de la tradición oral afro-americana, recibe el nombre de “significante”. Un artista que “simultáneamente entretiene a su audiencia y humilla a sus rivales poéticos” es, de acuerdo a estos autores, significativo (Rosen y Marks, 1999; ver también Gates, 1988).

Otros académicos que trataron el tema argumentan que instancias individuales en que algunos raperos llaman a las mujeres “perras/putas” deberían ser analizados sólo como eso, es decir, como hechos separados que sólo tienen sentido dentro de un contexto específico. Yancy (1997) propone situaciones hipotéticas en donde el comportamiento de algunas mujeres realmente concordaría con el arquetipo de “perra/puta”, argumentando que tales mujeres con todo derecho podrían ser etiquetadas con dichos términos, y que tales arquetipos son precisamente a los que hacen alusión los raperos.

Kitwana (1994) avanza un argumento muy similar, es decir, de que tales términos son parte de un reclamo positivo o que no están dirigidos para nada hacia las mujeres/negros/etc., no obstante lo cual este autor encuentra problemático el rol de estos términos denigrantes hacia la mujer en la mercantilización de lo negro (1994: 27) y está más preocupado aun con la complicidad que muestra la industria discográfica en relación a su presencia en la lírica rapera:

las palabras “perra”, “puta”, y “nigger” son términos aplicados a la gente para identificarlos como sub-humanos. Lo que es problemático acerca del uso de estos términos por parte de los artistas de rap es la facilidad con que estos artistas participan en la mercantilización y distorsión de “lo negro” y, por lo tanto, como participan en su propia degradación. En dichos contextos, las mujeres y los hombres negros son objetivados y estas imágenes distorsionadas son compradas y vendidas como música. (Kitwana, 1994: 27)

Otros autores han argumentado que el focalizarse en las descripciones negativas que hace el hip-hop de las mujeres distrae de prestar atención a problemas mucho más serios que aquejan a las comunidades negras en los EE.UU., como la pobreza, la brutalidad policial, el SIDA, la adicción a las drogas y la violencia al interior de la propia comunidad (Rose, 1994; Ogbar, 1999).

Una postura bastante extendida es la de aquellos autores que consideran más productivo focalizarse en los mensajes positivos que emanan del hip-hop (Gladney, 1995). Los escritores que eligen esta perspectiva ven el focalizarse en la misoginia como una posición moralizante y posiblemente como un ataque racista hacia un género musical constantemente criticado (aunque ya no marginalizado). Tales autores suelen focalizarse en el potencial del hip-hop como un medio para el crecimiento de la conciencia feminista (Berry, 1994; Rose, 1990, 1994; Morgan, 1999; Pough, 2003, 2004; Hill Collins, 2006) o, a veces, ponen de relieve el fracaso del hip-hop de llevar a buen puerto dicho potencial (Roberts y Coker, 1994; Roberts y Ulen, 2000).

Desafortunadamente, este tipo de acercamiento sufre por la falta de un compromiso real con los temas más problemáticos del género. Demasiado a menudo, los estudiosos que se acercan al tema sólo plantean una muy breve reprimenda a la misoginia que existe en el hip-hop, pero se niegan a explorar con alguna rigurosidad sus orígenes e implicaciones. Wahl plantea que “todos estos críticos muy a menudo sucumben a la tentación de entrar en el debate en los términos propuestos por los oponentes al rap, focalizándose en los raperos ‘buenos’ para desviar la atención que dichos oponentes ponen en los ‘malos’” (Wahl, 1999: 99). Incluso el mismo Wahl de alguna manera evita el tema, porque su argumento es que la industria del espectáculo promueve este tipo de gangsta rap misógino en función de generar mayores ganancias, en lugar de promover el hip-hop progresivo o radical que puede llegar a desafiar al status quo. Este autor focaliza su atención en como un buen número de artistas exitosos de hip-hop han tratado temas de identidad, política, consumismo y violencia. Como bien indica Wahl, mucho de la dificultad que los escritores y cientistas sociales encuentran cuando se acercan al tema de la misoginia en el hip-hop es política, es decir, el problema de explorar exitosamente el tema sin aparecer como anti-joven, anti-hip-hop, o aun anti-negro es realmente un desafío, y es casi imposible hacerlo sin tener que “elegir una posición”.

Un escritor que, de alguna manera, ha tratado exitosamente estos problemas, aunque muy brevemente, es Michael Dyson. En relación a la controversia que se desató en relación a algunas canciones del grupo 2 Live Crew, Dyson argumenta que:

Aunque la mayoría de las letras de rap no muestran explícitamente sentimientos sexuales tan gráficos, mucho de la temática del rap está enraizado en las mismas asunciones acerca de las mujeres como objetos exclusivos de la satisfacción sexual masculina que está en la base de la visión artística de 2 Live Crew. Mas específicamente, el sexismo de 2 Live Crew expresa sentimientos culturales que, aunque prohibidos de ser expresados públicamente, son frecuentemente expresados subterráneamente, fantasías pornográficas de hombres que viven en una cultura patriarcal que florece en estrategias de dominación que habitan infinitas, y muy adaptables, vestiduras, incluyendo la dominación racial, sexual y de clase. Así, un doble estándar de rechazo explícito y permiso secreto prevalece en relación al sexismo. (Dyson, 1993: 168).

Dyson argumenta que las actitudes sexistas en la música de rap deben ser confrontadas tanto por las mujeres como por los hombres (1993: 11). Desafortunadamente, el explorar la representación que de las mujeres hace el hip-hop no es nunca su preocupación principal, de manera tal que este autor no ha desarrollado el tema más allá de lo poco que aquí se ha indicado.

La controversia que se desató cuando 2 Live Crew grabó su disco *As Nasty as They Wanna Be* produjo un intenso debate entre los académicos afro-americanos. Henry Louis Gates, Jr. salió en defensa del grupo cuando este fue a juicio por obscenidad y también lo defendió públicamente en un editorial en el *New York Times*. En una respuesta crítica que apareció en el *Boston Review*, Kimberly Crenshaw argumentó que, desde el punto de vista de su identidad como feminista negra ella estaba obligada, por un lado, a defender “a sus hermanos contra un ataque racista”, pero por otra parte, también tenía que “tomar posición en contra de una inquietante explosión de imágenes violentas direccionadas hacia mujeres como yo misma” (Crenshaw, 1991).

Otro autor que tomó posición en relación al incidente alrededor de 2 Live Crew es Houston Baker. De acuerdo a Baker,

“por supuesto que el sexismo acérrimo de 2 Live Crew ha sido remarcado por Gates en algunos artículos que sucedieron al incidente, pero su receta para este aspecto profundamente negativo de *As Nasty as They Wanna Be* fue ‘esperar ansiosamente la emergencia de más raperas mujeres para rectificar ese tipo de estereotipo sexual’. Lo que trágicamente está faltando en este tipo de receta es una responsabilidad crítica en relación al capital cultural negro” (Baker, 1993: 64).

Henry Louis Gates (1990) coloca el peso de dar cuenta del sexismo en los hombros de las mujeres. A su vez, Baker no está analizando las letras del rap, sino que las está criticando—una vez más desde un punto de vista moralizante. Al mismo tiempo, Baker plantea que Gates no debe estar familiarizado con el rap para defender la “mediocridad sexista” (Baker, 1993: 65) de 2 Live Crew—que el rap tiene muchos mejores ejemplos para ofrecer.

Baker no tiene problemas en condenar a 2 Live Crew, pero rápidamente plantea lo positivo del mensaje de otros artistas de hip-hop. Este autor también argumenta que las respuestas dadas por Gates (1990) y Crenshaw (1991) ignoran la literatura existente sobre hip-hop. Baker se refiere a trabajos tales como el de Rosen y Marks (1999), que sitúan al rap en una forma y una historia estética africana (ver también Toop, 1985; Hebdige, 1987; Eure y Spady, 1991; Nelson, 1991; Costello y Wallace, 1997). En otras palabras, lo que Baker está argumentando es que “el rap no es totalmente un emergente reciente o una forma ‘instantánea’ susceptible del tratamiento por parte de una observación experta” tal como la que presentan Gates (1990) y Crenshaw (1991) (Baker, 1993: 80).

Similar a la postura tomada por Bell Hooks (1994) y otros académicos afro-americanos como Davis (1995), en el sentido de situar la misoginia en el hip-hop en el contexto de la estructura patriarcal blanca que la engloba, Potter (1995) se preocupa por la crítica de los medios a la misoginia en el hip-hop, a la que califica de “pánico moral” racista, al hacer alusión a una amenaza a “una familia imaginaria que es, al mismo tiempo, blanca y heterosexual”, ligando al mismo tiempo la masculinidad negra a la agresión sexual

(Watney citado en Potter, 1995). Como la mayoría de los comentaristas que venimos analizando, Potter es breve en su reconocimiento de la existencia de misoginia y otros temas negativos en el hip-hop, y igualmente breve en reconocer la existencia de raperas mujeres y feministas.

A su vez, Ogbar (1999) focaliza su análisis en la respuesta crítica de la comunidad hip-hop a la misoginia de las letras de rap y la politización de aquellos fuera de la comunidad que critican el género.

Finalmente Morgan (1999) plantea que a ella la misoginia en el hip-hop le sirve para entender las patologías que aquejan a su comunidad afro-americana, algo que ella encuentra, al mismo tiempo, como frustrante y fortalecedor.

En definitiva, lo que encontramos en nuestra búsqueda bibliográfica sobre la violencia hacia las mujeres en el hip-hop fue algo así como “de esto no se habla” por distintos (y bien pensados) motivos. Así, si la investigación (o, en realidad, la falta de investigación) sobre el gangsta rap norteamericano parece estar atrapada en un debate acerca de lo que es o no es políticamente correcto y que tópicos deberían ser estudiados, la investigación sobre la música de rap, o aquella música que cumple una función similar al rap en la Argentina está recién en su infancia y no participa, para nada, en tal tipo de debate.

Como mencionamos anteriormente, en términos del mensaje violento y misógino que caracterizan al gangsta rap, el género musical argentino que más se le parece es la cumbia villera, algo que podría ser traducido como “cumbia de las villas miserias” (o pueblos perdidos, favelas, o cualquiera de los otros nombres que reciben las poblaciones marginales en América Latina). Para una discusión sofisticada del tema creemos que es necesario perder el miedo a exponer lo que desde nuestro punto de vista político repudiamos en los grupos más débiles con cuyas causas nos identificamos, y es necesario no superponer nuestras categorías de acusación y problematización social con nuestras categorías de explicación y descripción.

Para ilustrar el discurso de la cumbia villera es pertinente traer a colación la letra de un tema muy popular:

Ay cómo se mueve María Rosa,
Con su baile te provoca.
Está esperando que le pagues una copa.
Ella es una chica así de fácil
Es de bombachita [panty] floja.
Si al hotel no la llevás
No sabés cómo se enoja.
Bombacha floja es María Rosa
Bombacha floja, cómo se goza
Ella te entrega y no le importa.
Así de fácil es María Rosa.

(“María Rosa”, *Yerba Brava*)

Así comienza una canción de cumbia villera que representa, paradigmáticamente, un género musical que no pudo dejar de plantearnos, de forma acuciante, algunos interrogantes como los que siguen: ¿Cuál es el sentido o sentidos con los que circulan estas canciones entre su público, especialmente el femenino? ¿Cuál es el contexto en que interpelaciones tan directamente sexuales se han tornado populares? ¿Cómo se han tornado aceptables estas canciones para mujeres de sectores sociales en los que no rige el paradigma de la emancipación femenina y en los que hasta hace no mucho tiempo, y aun hoy de forma parcial, tiene vigencia un código que hace del recato un valor constitutivo de la honra de la mujer?

El encuentro con la cumbia villera aguzó nuestra curiosidad sociológica tanto como perturbó nuestra conciencia moral. Pocas veces en la historia de la música popular se ha

hecho tan popular un patrón letrístico tan directamente sexual y tan afinado con lo que parece ser una exacerbación y transformación de las modalidades machistas, junto a la reivindicación de una serie de conductas ilegales y transgresiones. Y pocas veces, como analistas, nos hemos visto confrontados a un tipo de textualidad, que, independientemente de lo que significa en su circuito de uso, nos sonó como una ofensa a nuestras preferencias axiológicas definidas por la adhesión a los valores emancipadores (de clase, de género, de etnia) que guían a occidente. No sólo en relación a las letras de la cumbia villera, sino también a la música y a las distintas prácticas ligadas al género (escuchar, bailar) se despliegan posibilidades interpretativas variadas y contrapuestas. De ahí que una hipótesis central de este artículo sea que, para nosotros, los posicionamientos de sujeto que proponen la música, el ritmo y las letras de la cumbia villera son evaluados de manera diferente por las múltiples tramas narrativas que los partícipes del género utilizan para entenderse a sí mismos. En este trabajo iremos de la aplicación primaria de la perspectiva de género a la comprensión de un escenario de lucha entre los géneros que complejiza la simpleza de la reacción contrariada y militante, pero no deja de darle elementos que le permitirían a esta última lograr mejor sus objetivos.

Como bien plantea Cragnolini (2006), la cumbia villera se caracteriza por abordar una temática ligada a la violencia urbana en general, y a los ilegalismos, los usos de drogas y alcohol, la violencia policial y diversas situaciones en las que los letristas intentan una crónica de la situación social vivida por la población más pobre del área metropolitana de Buenos Aires(4). Esta referencia a la violencia urbana se halla presente no sólo en las letras del género (“Gatillo fácil,” “El Zapatero,” “La canción del Yuta [policía],” “Chicos del andén,” “Los Pibes Chorros [ladrones],” “Entre Cuatro Paredes [en referencia a la cárcel],” “Los Dueños del pabellón [nuevamente la cárcel],” “Tumberos [presos],” “El Guacho Cicatriz,” “Me Pega,” “Quiero Vitamina [cocaína],” “Blanca y Radiante [nuevamente en referencia a la cocaína],” “No me quiero curar,”) sino también en los nombres de los conjuntos (Los Pibes Chorros, Flor de Piedra, Yerba Brava, El Punga [ladrón], Flashito tumbero, Supermerka2), las tapas de los CDs, y las diversas performances que realizan los grupos en shows musicales y televisivos.

La violencia en la cumbia villera ha sido abordada en algunos artículos en términos generales. Pero lo relativo a la violencia en la relación entre géneros permanece aún sin tratamiento específico a pesar de que, como mostraremos en este artículo, en la circulación y apropiación de la cumbia villera y, especialmente en lo relativo a las formas de referir lo femenino, se registra una disputa sobre la definición y la posición de lo femenino(5).

Las letras de la cumbia villera son, como toda canción, un conjunto de símbolos capaces de disparar diversos tipos de respuestas cognitivas y afectivas. Si estas letras, como pensamos, de alguna manera median las relaciones y modos de constitución recíproca de los géneros, en actos de textualización(6) y apropiación que comprometen en diversas posiciones a hombres y mujeres, es preciso entender cuales son las respuestas cognitivas y afectivas que efectivamente disparan (que es lo que haremos en el último apartado de este trabajo). No hacer esto último comporta la errónea suposición de que las letras tienen una significación universal y unívoca para todos los receptores. Pero antes precisamos analizar detalladamente lo que está presente en las letras más allá del impacto inicial que estas pueden causarnos (realizaremos este análisis en los dos primeros apartados)(7).

Hombres desbocados

Retornemos a la letra de la canción que inició este artículo para desbrozar posibles direcciones de su significación sabiendo que ellas no estarán más firmes hasta que sepamos el sentido que le atribuyen los que las escuchan. En ella se dice:

Ay cómo se mueve María Rosa/Con su baile te provoca/Está esperando que le pagues una copa./Ella es una chica así de fácil/Es de bombachita [panty] floja./Si al hotel no la llevás/No sabés cómo se enoja./Bombacha floja es María Rosa/Bombacha floja, cómo se goza/Ella te entrega y no le importa./Así de fácil es María Rosa.

(“María Rosa”, *Yerba Brava*)

Una serie de observaciones iniciales podría ser la siguiente. Desde el punto de vista del sujeto que narra (que implícitamente es un hombre heterosexual, como la mayoría de los cantantes de cumbia villera), no habría duda de que los movimientos de la protagonista de la historia están dirigidos de forma generalizada y al mismo tiempo particularizada a otros hombres heterosexuales con el objetivo de provocar su excitación sexual. En este caso la sexualidad parece descrita desde el punto de vista del hombre, con prescindencia de la definición de la mujer(8).

No parece haber lugar en el relato para ninguna otra posibilidad, como por ejemplo que María Rosa baile para sí misma, para expresarse, o para excitar a otras mujeres. Así, el único lugar que se le concede a la protagonista es la de ser un objeto del deseo sexual masculino. En este sentido, en la mayoría de las letras del género, el deseo y la sexualidad femenina tal cual la experimentan las mujeres, son invisibles, están reprimidos o, sobre todo, y antes que nada, constituidos desde esta específica perspectiva masculina.

Por otro lado, la intención atribuida de buscar el pago de una copa hace observar que la protagonista busca algún rédito material por su ostentación. En esa misma línea, que la construye como fuera del campo del amor, María Rosa, es además de interesada, “fácil”. Al mismo tiempo, el recurso a la metáfora de la “bombachita floja” revela cierta reconstitución de los estándares de metaforización: mientras los géneros musicales históricamente precedentes eludían la referencia genital que no fuera indirecta y clandestina, la cumbia villera apela a la amplificación y publicidad de las expresiones de sentido común presentes entre los varones de la Argentina contemporánea, casi sin distinción social(9). Tal vez podría agregarse que la letra insiste en una dimensión que se complementa con las anteriores en cuanto a la calidad de sus intenciones: que la protagonista sólo se interesa por una relación sexual pasajera, y que su presencia en el baile no está relacionada ni a un disfrute del baile per se, ni a la posible prosecución de una relación de pareja duradera.

Al final de la canción se insinúa y redondea una valoración negativa de la mujer que protagoniza los hechos narrados en la canción. A María Rosa “no le importa” entregarse a un hombre ocasionalmente (aún sabiendo que por ello será presa fácil del “que dirán”, de la baja de su valor en el mercado matrimonial y en la consideración de las mujeres que la conocen, sus comadres)(10). Tampoco le importa lo que sugiere adicionalmente la acción de “entregar” en Argentina: el acceso anal que puede ser en clave autónoma un goce puramente sensual y ajeno a la reproducción, o, quizás, un simple allanamiento a una voluntad masculina(11). Aquello que es deseado por los hombres como trofeo, y generalmente escatimado por las mujeres en diversos regateos, adquiere otro valor en este caso. El que a María Rosa no le importe “entregarlo” bajándole su precio, ahonda su caracterización negativa. Ella, que está fuera del amor, se revela una fémina voraz y “viciosa”(12) y por ello, más “fácil” aún. En esta letra, como representante típica del género, podría observarse otro elemento: el uso de sinécdoques que presentan la totalidad de la mujer a partir de prendas ligadas a la sexualidad. Este tipo de operaciones puede considerarse en términos de lo que Aparicio (1998) entiende como compartimentalización y objetivación(13).

Así en canciones como *María Rosa*, la bombacha funciona como la metáfora totalizante que connota la posesión de la sexualidad de la mujer. De esta manera, si en este tipo de sinécdoque las partes del cuerpo se transforman en representativas del todo o son “reducidas al estatus de meros instrumentos para la satisfacción de los deseos y fantasías masculinas:” (Aparicio, 1998:135), en el caso particular de canciones como *María Rosa*, los que son reducidos a meros instrumentos de la satisfacción y los deseos masculinos son los orificios de entrada al cuerpo femenino (tanto los permitidos en el coito vaginal, como los prohibidos en el coito anal), representados metafóricamente por una prenda íntima femenina. Es necesario recordar que, en el mismo grupo social en que se difunde la cumbia villera, existe una concepción de la mujer virtuosa que se opone polarmente a la María Rosa que abre las piernas y “pierde” la bombacha rápidamente. Esta polaridad ha conducido a señalar la paradoja en la que se desenvuelve la pretensión masculina, que se afianza y al mismo tiempo se debilita en la conquista, ya que esta implica al mismo

tiempo ganar una mujer que, en el propio imaginario conquistador de la sensualidad--y por esa conquista, se desvaloriza.

Hombres violadores

Es innegable que puede encontrarse aquí todo lo que el estándar analítico actual señalaría y criticaría a título de “terrorismo simbólico”, de concepción peyorativa de la mujer, y de monopolio de los recursos que permiten describirla. Pero nos parece que es necesario profundizar el análisis para establecer términos, relaciones de fuerzas y fenómenos que esos señalamientos contribuyen a oscurecer, y luego discutir brevemente qué consecuencias tiene este análisis para el estándar analítico que estamos mencionando.

Las apropiaciones que hacen los jóvenes de las letras de la cumbia villera revelan, en primer lugar, la existencia de un código de lectura de las canciones y de la situación femenina que esas canciones describen que permite identificar una forma específica de violencia. Si, como dice el proverbio, el diablo está en el detalle, la especificidad de la violencia que encontramos no es una cuestión despreciable. Sólo a riesgo de negar su propia existencia, la ciencia social interpretativa, puede contentarse en la constatación genérica de asimetrías, violencias o cooperaciones sin recomponer la trama de sentido en que dichas asimetrías, violencias o cooperaciones se constituyen como tales. Daremos cuenta resumida de este código remontándonos desde las expresiones más superficiales de los jóvenes hasta las más complejas, de los dichos a los principios que desde la trama de sentido del grupo parecen sostener esos dichos. En ese sentido pasaremos por la posición masculina “extrema”, sus matices y las condiciones comunes a unas y otras tratando de dilucidar cual es la violencia de la que son específicamente portadoras.

La posición masculina “extrema”.

Muchos de nuestros entrevistados plantearon que la cumbia villera sólo retrata a las mujeres como realmente son: rápidas. Rafa (un muchacho de 18 años, que esperaba su turno para entrar a ver el programa de televisión “Pasión de Sábado”)(14) respondió que

aunque “*algunas que medio van a la violencia*” le gustaba el género. En lo específicamente referente a como las letras de cumbia villera describen a las mujeres, dijo que reflejaban la realidad: “*que algunas [chicas] están pasadas y otras se hacen las duras*”. El uso de la distinción entre “duras” y “pasadas” revela algo que pone una distancia respecto de una interpretación “ethic” y no relativizada que identifica las enunciaciones de las letras con el uso generalizado y absoluto del calificativo “putas”. La diferencia entre las muchachas que expresan abiertamente sus deseos sexuales (las que “*están pasadas*”), y las que simulan resistir (“*se hacen las duras*”) se corresponde y fusiona con dos sistemas diferentes de significación nativa. Las “putas” son, simultáneamente, “locas” e “inconcientes”, y por eso el término “pasadas” (que en el lenguaje del grupo alude a las consecuencias del uso de alcohol y de alteradores de conciencia químicos) puede metaforizar al término putas. Las que simulan resistir poseen atributos masculinos que implican una capacidad de control sino del consumo, por lo menos de los efectos del mismo (se verá mas adelante el carácter estratégico que respecto de este punto, y de otros, tiene la categoría nativa que hace alusión al “*rescate*”).

El que una posible lectura de la diferencia que establece Rafa no sea entre las que son putas y aquellas que no lo son, sino entre las que lo reconocen públicamente y las que aparentan no serlo (aunque en definitiva lo sean), porque al final de cuentas todas “terminan en la cama” evidencia una novedad: el cambio de los pares opuestos y la fijeza en la distinción (que va de putas versus señoras a putas concientes versus renegadas) revela un cambio importante de la imagen que de las mujeres tienen muchos hombres. Más adelante mostraremos en detalle como la pauta de interpretación de las letras por parte de las mujeres, en lo que se relaciona con lo que referimos como activación de las mujeres, implica tal cambio de comportamiento de las mujeres que bien podría explicar ese cambio de percepción. Al mismo tiempo mostraremos la presencia de un código cultural que inscribe el cambio de las mujeres, tanto para los hombres como para las propias mujeres, en términos de una acusación. Veremos que la condición bajo la cual se vuelven merecedoras del peor de los insultos en términos nativos revela un código moral en el que se mezclan con elementos de una moralidad más amplia dimensiones del comportamiento sexual y prácticas de autocontrol. Bajo este código, el apetito sexual

femenino abierto y sin control, paralelo e isomorfo a la adicción a las drogas y el alcohol, implicarán el posicionamiento, siempre relativo y contextual, de las mujeres como putas. Y bajo el mismo, la posibilidad de revertir los estigmas nativos asociados a esas transgresiones implica, incluso para las mujeres, la posesión de virtudes que, en el imaginario popular, siempre estuvieron ligadas a los hombres. Por otro lado, el hecho de que la categoría de acusación sea la misma de siempre (putas) revela algo que sólo puede comprenderse plenamente si se tiene en cuenta la escucha femenina del género: si por un lado la acusación es parte de un repertorio clásico, el contexto social en general, y el de su uso en particular, explican la agudización de su recurrencia y una consecuente variación de su contenido semántico (que son la novedad histórica que aparece con la cumbia villera). Por otro lado, y como veremos más adelante, el código es contextual, móvil y sólo existe en sus múltiples variaciones, algo que muestra a las claras la necesidad nativa de modularlo.

En una de sus formas más descarnadas y absolutas esta codificación masculina de algunas de las letras las supone una crónica, tan real como explicativa y justificativa, de las violaciones. La situación, muchas veces, es fuertemente paradójal, como lo muestra el hecho de que dos de nuestros entrevistados, en el marco de la relativización de una ponderación (ya que tanto Sergio como Gustavo concuerdan en que las letras de cumbia villera no retratan a todas las chicas) y siendo capaces de relacionar la estereotipación sufrida por ellos mismos con la que imponen las letras a las chicas, no dejan de aseverar algo que las propias chicas repudiarían contundentemente. Así, estos muchachos, primero, justifican plenamente lo que las letras de cumbia villera dicen de las mujeres y, en segundo lugar, como veremos más adelante, llegan inclusive a justificar que algunas chicas sean violadas al interpretar los insultos de las letras –el bardeo- como resultado de un supuesto “auto bardeo” ejercido por las propias mujeres:

José: ¿Qué pensás de que las letras son medio fuertes contra las mujeres?

Sergio: Está bien, está bien, porque hay minas y minas. Siempre hay que respetarlas porque son mujeres, pero por más que sean mujer no se

rescatan ni ellas. Si las bardean por algo las están bardeando, ¿o no?

José: ¿Qué es *no rescatarse*?

Sergio: Y no se rescatan, por ahí, por más que tengan novio, están transando con el novio y abren los ojos y están... [mirando a otro tipo]

Así, por un lado, Sergio afirma que no todas las chicas que van a la bailanta son “rápidas” o “fáciles” o “atorrantas”, modulando el alcance de las letras de cumbia, impugnándoles/imputándoles una intención generalizadora que él no comparte: “hay minas, y minas”. Pero por otro, piensa que la pauta de interpretación femenina de la cumbia villera autoriza a los varones a actuar aquello que la lógica nativa de las mujeres realmente no autoriza. Porque si, como mostraremos más adelante, algunas chicas juegan a “ser putas” en el ámbito de la bailanta, juegan con quien y como quieren serlo (y rechazan *como* violencia, y muchas veces *con* violencia, que dichas elecciones sean desconocidas); algunos varones (incluso los que citamos como capaces de contextualizar) creen entender que ese juego está abierto a todos ellos y a cualquier forma de querer que ellos tengan. Es en este sentido específico que debe connotarse el sentido nativo de lo que implica una violación.

Adicionalmente Sergio cree que las letras de cumbia villera encuentran razones “objetivas” que autorizarían una violación (tanto en el sentido más comúnmente usado de la palabra, como en el sentido específico de interpretar el juego de las mujeres de una forma que estas no autorizan), de ahí que su narrativa explicita que si existen esas letras, “por algo será”: “Si las bardean por algo las están bardeando, ¿o no?”. Aquí lo que hace Sergio es avanzar su idea de que la cumbia villera no hace más que retratar lo real, pero responsabilizando a las chicas por un sentido que ellas realmente no le dan a su propia interpretación de lo que hacen, ya que en realidad juegan a ser putas de quien eligen, no de cualquiera que se considere elegido. Es ahí donde reside la violación del contrato

simbólico que supone la interpretación femenina, que muchas veces es acompañada de la posibilidad real de la violencia sexual concreta, la que se intenta legitimar con el “por algo será”. El “por algo será” justificatorio de Sergio, puede tener un horizonte tan grave como el que señalamos:

Sergio: Mirá, te digo una loco, que nadie la piensa, vos todas las violaciones que pasan por la tele, no es por nada pero vos todas las pibas, vos les llegás a ver la cara, son todas las calienta vergas [penes] del barrio, todas las violadas. Todas, casi todas. Casi todas. El otro día pasaron en la tele una que venía de bailar no sé qué, en donde, pollera por acá, re calienta vergas. Hay algunas minitas que se quejan, y las minitas, y las minitas, arranco por arriba, tienen la carita, flequillito, carita de puta, las tetas afuera, el culo al aire, y después se quejan. ¡Después se quejan boludo!

Gustavo: Las de Caldero llevan la pollera por acá...

Sergio: Claro, sí, por los sobacos la pollera, y se le ven todas las nalgas, qué vienen a reclamar, ¿entendés? Si vos salís por algo es. Después están las pibitas que salen con el pantaloncito de jean, una remerita más o menos, ¿o no? Eso está bien, tenés el derecho a hacerte la otra. Pero las minitas que van así, y revolean el culo, te miran y te menean, no, ¿cuál estás haciendo?, después te hacés la loca. Todos van a pensar lo mismo porque no tienen derecho a hacerse la loca. Con un berretín por ahí sí, que está zarpado de faso, está zarpado en drogas, *eh, loca, eh, vení, vamos a coger*. Yo la voy a chamuyar piola a la mina si me cabe la onda, ¿por qué no te...?

Este “por algo será” se refiere a una supuesta actitud de las chicas que, en su forma de peinarse, vestirse y comportarse, le parecen dirigidas a llamar a los hombres a que las violen, porque para Sergio, “todas las violadas son las calienta vergas del barrio”. El

argumento de este entrevistado implica que las chicas que no muestran las nalgas, no mueven la cola y salen de jean y remera “tienen derecho” a rechazar a los muchachos y sus avances sexuales; las otras, esas “atrevidas”, no tendrían ningún derecho a resistirse, porque era lo que realmente estaban buscando. Lo que ni Sergio ni Gustavo parecen poder hacer (desde su punto de vista *es así*) es pensar que estas chicas que “se resisten”, “se hacen la otra”, “se hacen las locas”, podrían estar haciendo otra cosa que buscar su violación. Al mismo tiempo, el diálogo entre Sergio y Gustavo permite también una lectura un tanto más compleja de la temática de la violación. Cabe una conjetura adicional: es probable que en esta lectura nuestros informantes traten de subrayar y sancionar lo que ellos ven como una provocación inadmisibles. Tanto el “castigo” propuesto como la forma de establecerlo revelan los términos de un razonamiento nativo que eleva a una nueva potencia el tipo de machismo prevaleciente entre los hombres. En el marco de nuestro argumento más general esta interpretación es consistente, ya que se trataría de la exacerbación del código tradicional en el marco de una reconfiguración de las prácticas de las mujeres. En este tipo de narrativa, la violación estaría justificada, desde su punto de vista, como una forma particular de “justicia” que responde al grado de “bardeo” desarrollado por las mujeres, a su estar “pasadas”, que es la forma que tienen los hombres de inscribir la activación sexual de las mujeres. De ahí que desde su punto de vista, estas mujeres “pasadas” sólo tendrían el derecho a resistirse a los avances sexuales de quien, dada su situación moral inferior, no tiene los mismos derechos que un hombre “normal”. Así, en este tipo de narrativa, un hombre “pasado” no tendría los mismos “derechos” que un hombre “normal” tiene con una “mujer pasada” (derecho que parece incluir la violación), ya que Sergio piensa que una mujer puede resistirse: “con un berretín por ahí sí, que está zarpado de faso, está zarpado en drogas, y que le dice ‘eh, loca, eh, vení, vamos a coger’”.

Ponderaciones y matices

Si en el discurso de Rafa y de muchos otros entrevistados casi todas las chicas son “fáciles” y “rápidas”, en el de otros entrevistados se pondera esa idea afirmando que sólo

“algunas” serían rápidas y fáciles. Esto fue lo que aconteció, como vimos más arriba (“*hay minas, y minas*”) en nuestra larga entrevista con Sergio, Daniel, Gustavo y el Flaco:

José: Che, con el tema de la música, ¿qué opinás de las letras de cumbia villera lo que dicen de las minas y todo eso?

Gustavo: Todo lo mismo: que muevan la cola, que tocan la pija y todo, al final ya te aburre, aburre, aburre.

José: ¿Y eso no te gusta de la cumbia?

Gustavo: No, eso ya me aburre: que muevan la cola, que son todas peteras.

Sergio: Eso es verdad.

José: ¿Son todas peteras?

Gustavo: Hay y hay... todas no son iguales, tampoco somos todos iguales. Pero las hay, como hay pibes, como hay pibas.

Sergio: Nosotros los pibes estamos clasificados. ¿Entendés?

Gustavo: Todos traidores, supuestamente.

En este diálogo aparecen junto a lo conocido (una enumeración de lo que dicen las letras de cumbia villera sobre lo que hacen las mujeres: exhibirse, petear-ofrecer sexo oral-, mover el culo) otros dos elementos claves. En primer lugar el cansancio que trae aparejada la continua repetición del mismo mensaje letrístico y que ilustra cuanto de la identificación con el género musical no es plena. En segundo, la ponderación que anticipamos en el punto anterior. Tanto Sergio como Gustavo concuerdan en que no es cierto que las letras de cumbia villera retraten a todas las chicas, sino solamente a algunas de ellas. Además, al relacionar su propia experiencia de estereotipación con la que sufren las chicas en las letras, pueden, desde cierta posición ética, efectuar una crítica de las mismas: “todas no son iguales, tampoco nosotros somos todos iguales. Pero las hay, como hay pibes, como hay pibas. Nosotros los pibes estamos clasificados. Todos traidores, supuestamente”.

El contexto y el simbolismo que está en la base de la violencia simbólica

Pero a los matices que surgen de las voces masculinas nativas se impone agregar los que surgen del análisis y la contextualización de la práctica discursiva de los mismos nativos, que no necesariamente ni totalmente es conciente, aunque encuentra notables explicitaciones por parte de los actores.

En primer lugar es necesario destacar el hecho de que los jóvenes que interpretan y bailan la cumbia villera poseen una amplísima y clara conciencia de que el de la cumbia villera es uno, y sólo uno, de los espacios de la totalidad de su experiencia y no la totalidad misma. De esta manera, en la cumbia villera se permiten hacer (simbólica y realmente, y en sentidos diferentes pues hablan de violaciones pero, obviamente, la mayoría de ellos nunca las concretan) lo que no harían en otro lado. Y ese “otro lado” tiene también expresiones musicales. Así, de una forma muy clara para ellos el de la cumbia villera es el espacio de la diversión opuesta a la intelectualización que supondría el rock nacional (género que muchos de ellos, a veces también practican). Y por otro lado la cumbia villera es un espacio diferenciado dentro del propio género cumbia en el que el mix de letra y música de la vertiente villera de la cumbia toma distancia de un romanticismo que en otras circunstancias esos mismos oyentes reivindican como valioso(15).

Esta complejidad de la posición de la recepción, que aquí solo reseñamos y que en verdad es mayor aún, debe alertar contra los análisis que le imputan a las adhesiones de género musical lo que ya ni siquiera se predica en el campo del análisis de las ideologías políticas (el carácter de identidades plenas, absolutas y sistemáticas).

Los discursos, parafraseando negativamente a Althusser (1971), no interpelan al individuo como sujeto de una única sujeción. Pese a que la condición compleja, fragmentaria, y móvil de la estructuración narrativa del sujeto, es teorizada, incluso predicada, hasta el cansancio, y aún hasta la repetición que vacía su sentido, no se termina de extraer la mayor consecuencia analítica que esa condición impone al análisis de cualquier actividad simbólica: no se puede interpretar una parte de las interpretaciones

nativas por el todo, en este caso la adhesión a un género musical con el supuesto de que éste vertebra in toto la perspectiva de ese sujeto (de lo contrario parece que el esencialismo que se denuncia en los analizados es legítimamente practicado por los analistas). Aclarado que la parte no es el todo: ¿de que parcialidad estamos hablando en concreto?, ¿que más hacen los usuarios, part time, y parcialmente comprometidos con el género?

Para comprenderlo es preciso un segundo señalamiento contextualizador: la cumbia villera, percibida como momento parcial de las prácticas cotidianas, es un lugar de baile y de enlace (para hombres y para mujeres) aunque las ideas de enlace posibles son diferentes para los hombres y las mujeres. La cumbia villera agrega algo nuevo a la caracterización tradicional del espacio del baile y la relación entre los géneros. Mientras que una situación bastante típica del baile de sectores populares implicaba la presencia de hombres afirmándose como poseedores de la mayor cantidad de mujeres posibles, contrapuestos a mujeres que buscaban un hombre único y definitivo que las consagrara como esposas, el espacio de la bailanta cumbiera (del cual la cumbia villera es actor privilegiado) implica la presencia de mujeres que buscan hombres más allá de ese vínculo (esto se verá con más claridad claramente en el próximo apartado). Y este cambio más que importante en la dinámica de la relación de géneros en la bailanta es enmarcado por otro cambio crucial que modifica la cotidianidad de ambos, varones y mujeres de sectores populares. A lo que nos estamos refiriendo es a que el espacio simbólico y social de la cumbia existe indisolublemente ligado a la aparición de una forma de juventud prolongada en los sectores populares. En un contexto de inserciones débiles en el mercado laboral, del peso cada vez mayor que tienen las industrias culturales dedicadas al ocio, de construcción de los ideales de la juventud como modelo hegemónico de presentación y desarrollo personal, los jóvenes de sectores populares de ambos sexos, por sendas diferentes de las transitadas por las clases medias, desarrollan un ciclo vital diferente al que caracterizaba a las generaciones que los precedieron. El proyecto de las obligaciones familiares que consagrará a los sujetos como hombres-padres-trabajadores/mujeres-madres-amas de casa (aunque también trabajen), queda desplazado hacia un futuro más lejano que nunca, y en el vacío que se produce por este

desplazamiento se instala la autoidentificación de los jóvenes como “pibes”: es decir, sujetos que no son niños, pues tienen autonomía en relación a sus progenitores, pero tampoco son responsables de otros pues no han formado familia y/o no alcanzan a identificarse con las categorías de senioridad propias de su entorno. Y aún en el caso de tener hijos (como ocurre bastante habitualmente) los mismos son generalmente criados en contextos de familias extendidas donde las abuelas y abuelos asumen muchos de los roles “adultos” que los “pibes” no pueden/no quieren asumir. Esta situación es tan marcadamente extraña a la propia tradición de estos grupos sociales que los propios jóvenes (una vez que la perciben y pueden, de alguna manera, reflexionar al respecto), acuñan categorías sociales de identificación que expresan el contraste con el pasado, como lo es la categoría nativa de “pibes grandes” (históricamente si uno era “grande” era precisamente porque había dejado de ser “pibe”) que describe a los sujetos de entre 25 y 35 años que otrora eran ya padres, maridos, esposas con hogares autonomizados y hoy, aunque hayan procreado, no responden por su hogar(16).

En estas condiciones, las prácticas de enlace que se dan en el ámbito de la cumbia y que autonomizan marcadamente la dimensión sexual, están casi a la par de lo que ocurre entre las clases medias imbuidas de ideales de liberación sexual. Sin embargo, entre los jóvenes de sectores populares que nosotros investigamos, dichas prácticas se constituyen en un marco simbólico que las inscribe, junto a los conflictos de género que estas prácticas promueven, de forma diferente y específica. Así, mientras los machistas de clases medias usualmente sienten vergüenza de sus representaciones de género y, de alguna manera, las contienen, las reprimen, las sutilizan; las representaciones de las clases populares se regulan por la legitimidad de un código que, como muchos machismos, asienta la prevalencia del hombre. Así, si la práctica de sexo anal es común a ambos sectores sociales, sería imposible encontrar una canción de algún intérprete de clase media que fuera festejado por cantar que “se la metí y salió toda sucia y embarrada”, como sostiene una letra de cumbia villera. De esta manera, en la cumbia villera tanto hombres como mujeres se interesan por el sexo pos reproductivo y pos familiar e incluso se interesan por el cambio de roles que permite la aparición de mujeres con una clara iniciativa en la práctica sexual. Pero no pueden sustraerse, ni ellos, ni ellas, a la carga de sentido de las

categorías sociales que inscriben esas prácticas en un régimen de acusaciones cuya arquitectura intentaremos mostrar. Para ellos y para ellas, aún cuando la quieran practicar, la libertad femenina en el sexo sigue haciendo de las mujeres putas. De ahí que sea necesario hacer un tercer señalamiento que da cuenta de este elemento estratégico: la estructura mínima de ese régimen de acusaciones que está en la base de las percepciones, los acuerdos y los desacuerdos entre hombres y mujeres.

Por un lado dicha estructura discursiva implica algo bastante conocido. En el plano de las relaciones entre géneros y de las categorías que dan cuenta de las mismas, el hecho de que los hombres quieran “ganar mujeres”, y de que por ello quieran que dichas mujeres sean “fáciles”, se anuda contradictoriamente con su consecuencia necesaria en el sistema de categorías usadas por estos mismos hombres: si las mujeres son “fáciles” no pueden dejar de percibir las como “putas”. La misma contradicción se manifiesta en el plano de cierto gusto masculino que quiere que las mujeres tengan iniciativa, pero las estigmatiza si estas mujeres usan dicha iniciativa ya sea para exhibirse ostentadamente bailando, ya sea para ofrecer “puro sexo” como la implicada en cualquier acceso carnal que no sea vaginal.

Por otro lado, la estructura discursiva a que venimos refiriéndonos muestra un costado novedoso, que no sólo complementa la connotación de las categorías morales de respetabilidad de los hombres y mujeres en general, sino que viene a crear las categorías morales que regulan el período de la “juventud extendida” que señalamos antes en particular, período que corresponde tanto a nuestros entrevistados como al público de cumbia villera en general. Es aquí donde términos tales como “rescate” y “respeto” entran a jugar un papel privilegiado en el universo de sentido de estos jóvenes.

Así, en las narrativas de estos jóvenes es generalizado el uso de ciertas palabras que, o son directamente nuevas en el contexto en el que ahora se las usa, o adquieren un nuevo sentido cuando se las articula con otros elementos discursivos en los ámbitos en que se las usaba tradicionalmente. Al primer tipo pertenece la expresión “rescatarse”, que en su origen relativamente nuevo refiere a los emprendimientos autónomos (no forzados por la

policía o la familia) de abandonar el uso de sustancias en el grado en que estos jóvenes lo consideran problemático, donde “rescatarse” no necesariamente implica la abstención absoluta del consumo de drogas o alcohol, sino el control del consumo para mitigar las consecuencias de su ingesta. Así el verbo “rescatar” adquiere una inflexión reflexiva que no es habitual en castellano. Este elemento también es infrecuente por que representa el vector de una ideología individualista en una configuración cultural en que la heteronomía es normativa. El término tiene origen (que algunos actores conocen) en la creciente influencia evangélica y en la difusión de incitaciones a liberar-se, a responsabilizar-se personalmente en la lucha contra demonios e infiernos, incluido el de las drogas (Semán, 2007).

En un contexto en que las drogas, la exhibición del cuerpo, y la actividad sexual han dejado de ser tabú, el problema ya no es de naturaleza sino, antes que nada, de grado, del punto en que, para la percepción del actor, ciertos consumos y actividades se vuelven negativas para su integridad física, íntima o relacional. En este contexto, el grado en que un sujeto puede “rescatarse” lo hace más o menos valioso, casi a la par de su capacidad de “aguante” (otra categoría nativa de uso muy frecuente entre nuestros entrevistados). E incluso podríamos decir que un sujeto que es capaz de rescatarse evidenciará, en una posición de debilidad relativa, la calidad moral del “aguante” en una proporción que lo iguala a los más fuertes dado que es tan admirado quien se rehabilita de la adicción, luchando contra si mismo, como quien puede imponer su superioridad física sobre otros o hacerse valer en una relación de fuerzas desventajosa en una pelea. Así, rescatarse es hacerse respetable en el contexto de un momento muy específico del ciclo vital. Martín (2004), por ejemplo, ilustra esto con el análisis que hace del caso de un sujeto que se rescata, pero no por eso, deja de ser un “pibe”.

Al mismo tiempo, la categoría “rescatarse” se encuentra ligada a otra que ocupa un lugar central en la estructural moral que estamos describiendo. Nos referimos a la categoría “respeto” y a sus múltiples opuestos, tales como “atrevido” –que hace referencia a aquel que le falta el respeto a otro y merece su castigo; y “cachivache”, que refiere a aquel que ya ha perdido todo respeto(17). El rescatarse es una manera de adquirir respeto y el

respeto es la legitimidad o la fuerza que impide que la voluntad del actor sea quebrantada. En esta economía moral, cuando las mujeres se exhiben “escandalosamente”, evidencian, a ojos de los hombres, su incapacidad moral: se muestran “pasadas” y, por ello, necesitadas, pero imposibilitadas de rescatarse. De ahí que pierdan respetabilidad y que, llegado el caso, pueda “justificarse” su violación. La diferencia cultural con el que dice “ella empezó”, radica en que no se afirma que la supuesta provocación esté personalmente dirigida al que la justifica, sino que esas mujeres están, para ellos, como “ofrecidas”. Es aquí donde el código más antiguo, que, según los hombres y según muchas mujeres, divide a las mujeres entre putas y señoras se articula, filtrándose y actualizándose, con los nuevos valores semánticos de las categorías de respetabilidad como “rescate” y “respeto”. Esta combinación es la que se impone en las narrativas masculinas en las que conviven un cierto grado de distancia en relación a la posibilidad de violencia que portan las letras de cumbia villera, con la concreción de las peores potencias de esa violencia. Hasta Sergio, que avala la posición extrema, dice que “no todas las minas son así” —en un momento en que concientemente discute la generalidad del discurso y su agresividad. Luego veremos que en el caso de las mujeres este funcionamiento asociado de los códigos es más evidente y más significativo

Creemos que la imposibilidad que demuestran estos informantes de percibir las variadas y complejas razones por la cual muchas chicas bailan dichos temas (tópico que desarrollaremos más adelante), hace que piensen que bailen esos temas porque convalidan su lectura: la que interpreta las actitudes de las chicas como propias de “no rescatadas”. De ahí que muchos de nuestros entrevistados varones equiparen el hecho de que bailen esas letras con el hecho de que sean, o directamente “putas”, o por lo menos tontas, ya que no tienen empacho en bailar algo que habla tan negativamente de ellas.

Esta equiparación puede encontrarse más claramente en la entrevista con Alberto. En el diálogo con José sobre lo que dicen las letras de cumbia villera sobre las mujeres Alberto planteó que las letras “estaban buenas”. Y que si bien algunas están “zarpadas”, le gustan y sus amigas no se molestan ante el contenido de las letras, ya que incluso las disfrutaban y las bailan. Esto mismo puede observarse más ampliamente en la entrevista que tuvimos

con Sergio y sus amigos. Para Gustavo y Sergio a las chicas les encanta bailar las letras que las “bardean”:

Sergio: ¿Después qué tema? Del Empuje. Les cabe a las minas. Con *nena a tu culo le falta crema*, las minas se copan.

Gustavo: Dínamo.

Sergio: Y El Empuje también. Está buena, con ese tema se re prenden las minas, se bailan.

José: ¿Qué quiere decir que *le falta crema*?

Sergio: Le falta crema, le falta el empuje, ¿entendés?, no sé, que la franeleen un ratito... Que le midan el aceite.

A la luz de los episodios de conflicto que detallaremos más adelante, y, sobre todo, en relación a lo que nos dijeron las chicas sobre esas mismas letras veremos que esta interpretación masculina claramente malentende y subvierte la femenina, confundiendo el ejercicio lúdico, restricto y selectivo de la sensualidad con uno abierto, generalizado e indiscriminado. De esta manera, los “pibes” se autorizan a intervenir de forma tal que se rompe el contrato dialógico, al interpretar el juego femenino como una baja de la guardia, como algo que las despoja del respeto que ellos les deberían. Y esto es así por que no pueden dejar de percibir las chicas como putas cuando las chicas se hacen cargo, en el ámbito lúdico de la bailanta, y de una determinada manera, de lo que la cumbia villera dice sobre ellas. Este mecanismo tiene dos complejidades adicionales que desarrollaremos en el apartado que sigue, ya que esta interpretación masculina no se hace en abstracto sino en relación a una interpretación femenina que claramente desborda lo que los jóvenes pueden comprender. Explicaremos en que sentido comprendemos ese desborde y en que sentido se apoya en la captación que hacen muchas mujeres de la cumbia villera.

Lo que excede a los hombres

Con todas las diferencias que se pueden apuntar entre lo expuesto en los dos apartados anteriores es innegable que la cumbia villera, vista externa o internamente al grupo que la

práctica posee un lenguaje directo, genital, como pocas veces lo ha sido en la historia de la música popular en la Argentina, y sobre todo de la música popular públicamente expuesta -la poesía y las coplas recopiladas por Victor Lehman Nitsche (1981) entre finales del siglo XIX e inicios del XX- no solo no le iban a la zaga sino que superaban ampliamente estas características y es sintomático que el olvido de esta referencia surja de forma permanente en los análisis de la cumbia villera que se limitan a exponer la opinión afectada de los investigadores.

La violencia intuida por el crítico y la despejada por el analista, la realmente vivida y practicada por los actores, son muy diferentes (la segunda tiene términos propios y se asienta en una base moral compartida por las partes en conflicto). Pero eso no obstaculiza una interrogación que, luego de explicar como los hombres encarnan la violencia, y antes de ver como se implican contradictoriamente en ella las mujeres, puede ayudar a esta última tarea expandiendo con una conjetura los análisis realizados en el apartado anterior.

Insistimos: ¿quien es el varón que habla y en que situación concreta de su experiencia produce ese texto? Ese varón ¿se agota en la figura falocéntrica y ominosa- por qué no “(h)ominosa”- como lo dejaría implícito un análisis que no interpusiera al menos el dato de que esa es sólo una de las situaciones en que los hombres que hacen cumbia se relacionan con mujeres? Ese varón conjuga ese texto con otras referencias a la mujer. Todavía no tenemos todos los datos que nos permitan despejar estas incógnitas. Eso no implica que no podamos interrogar la presencia masculina en el texto de forma indirecta y, sobre todo, de restituir la presencia femenina en la recepción y, también, en diversas dimensiones de la producción textual.

La canción que hemos citado con anterioridad ofrece algunos indicios no contemplados hasta ahora. Por ejemplo: si se dice “bombacha floja/como se goza” ¿no cabe preguntarse quién es que se goza? ¿Y si fuera la propia María Rosa? Después de todo no es necesario que sea sólo el descuido la causa de lo que se afirma de ella a renglón seguido: que no le importa. No le importa lo que dicen de su actitud, tal vez por que quiere y prefiere. Puede que la interpretación de esa canción suene muy forzada por estar referida a un párrafo

mínimo y ambiguo. Al auxilio de la perspectiva que abre este indicio viene la canción emblemática de un grupo emblemático. En “Se te ve la tanga” (donde la tanga reemplaza a la bombacha) de *Damas Gratis* se dice:

Tú bailas en minifalda, que risa que me da/Por que se te ve la tanga y no puedes esperar./Que te lleven de la mano y te inviten a un hotel./No lo haces por dinero, solo lo haces por placer./Laura, siempre cuando bailas a ti se te ve la tanga,/y de lo rápida que sos, vos te sacás tu tanga./Vos te sacas la bombachita, y le das para abajo, para abajo y pa'bajo./Y le das para atrás, pa'adelante y pa'tras;/Pa'delante y pa'tras; para adelante y para atrás.

Si nuevamente aparece la imagen de “mujer fácil” representada por la metáfora de “ser rápida”, también es cierto, y mucho más cierto, que quien no puede esperar es la mujer que no sólo muestra su papel activo en la falta de paciencia sino, sobre todo, en el motivo: la búsqueda de un placer que, para colmo, es desinteresado. Puede que sólo baile para excitar a algún varón que la lleve lo más rápidamente posible a un hotel para hacer el amor, pero esto es porque, según el propio narrador, es ella la que “quiere”. Si la situación es la que definimos, podríamos iluminar el análisis con una hipérbole, que señala, más que una realidad, un horizonte interpretativo: el análisis a partir de una perspectiva de género no debería enconarse tanto con el varón que supuestamente cosifica a la mujer, sino burlarse acremente de la actitud infantil (que necesita de una repetición que inscriba los hechos de una buena vez) con que estos hombres, dominantes pero asediados, asisten a la actividad sexual de la mujer. Reyes desnudos, pero desavisados, solo ven en duermevela la fragilidad de su reinado. Tal vez por eso, antes de llorar, se ríen con una risa que está calificada por los motivos antedichos.

Mas allá de que se acepte esa hipérbole deliberadamente anti-empírica, el marco del relato, el hecho de que al narrador de la historia las acciones de Laura le causen gracia, no deja de ser sintomático--claro que si se acepta nuestra hipérbole esta risa es más significativa aún. La voz masculina ya no describe un objeto pasivo sino una potencia. Y la risa entonces indica o una difícil complacencia o una tal vez más probable tentativa

masculina de asimilar el golpe, de intentar mantener el control (o, al menos, la apariencia del mismo) que, en algún grado, inexorablemente, se ha perdido. De una u otra manera la mujer ya no es lo que era en la interpretación anterior. Una cosa eran las mujeres que podían ser referidas como “prenda” hacendosa y subordinada, como compañera complementaria, y otra cosa estas mujeres que no encajan perfectamente en el hueco que delimitan los hombres para ellas y no parecen activarse, ni siquiera en el relato de los hombres, por simple solicitud masculina. Si esas mujeres parecen monstruosas es por que esa es la imagen que puede tener el amo ante cualquier atisbo de sublevación.

También se tiene otra imagen de la mujer, más parecida a la que dilucidamos aquí, si se tiene en cuenta lo que surge de la producción de cumbia villera a través de sus exponentes femeninos. Estas cumbieras le dan voz a una construcción de la feminidad que congenia bastante con lo que conjeturamos como base de la interpretación de las letras masculinas: ellas expresan, al mismo tiempo que el dominio masculino, la inseguridad de su forma y grado de prevalencia. Intérpretes como La Piba, no tienen problemas en afirmar el valor y la elección por la relación pasajera, algo que históricamente se adjudicaba al varón como propietario exclusivo del nomadismo deseante. Un buen ejemplo de esto es la canción “La Transa”:

(Y esto va para todas Las Pibas que no les cabe el compromiso y les cabe la transa ¿No te vas a casar no?-(18)

Mi vieja me pregunta/Quién es ese chabón [muchacho],/Que anda siempre conmigo,/Que me pasa a buscar/Para ir a bailar/No se come [no me cree] que es mi amigo,/Quiere saber si hay onda/Quiere que le responda/Que lo haga ahora mismo,/Y le voy a contestar/Para ver si de una vez/Ya nos deja tranquilos/Es una transa, nomás,/No pasa nada, mamá/Es una transa, está todo bien/Es una transa nomás,/No pasa nada, mamá,/Es una transa está todo bien.(Esta todo güe, güe vieja es una transa nomás./No te vas a comer el papel de novio, ¿eh?)(19)

La polaridad entre el novio y la transa, entre la generación de la madre que no acepta esa relación y la hija que la afirma, la reivindica y la revela ante la madre sin conceder ante el varón (que podría querer “comer(se) el papel de novio”) muestran nuevamente a la mujer activa. Ya no sólo en el deseo sino también en la producción de categorías de significación que legitiman las relaciones que surgen de ese deseo, en la tentativa de imponer un orden que se acomode al mismo.

Si lo que muchas de las canciones de La Piba también muestran es cómo el discurso femenino no deja de recrear lugares comunes de las bandas masculinas del género, no debemos dejar de señalar que lo que está por detrás es la activación de las mujeres que, tal vez, no encuentren otra manera de constituirse como activas, o, tal vez, ofrezcan matices de su masculinización que nuestra visión todavía dominocéntrica no puede comprender. Un buen ejemplo de esto es la canción “Se hacen los piolas” en donde la narradora reivindica como propios muchos de los excesos que habitualmente son adjudicados a los hombres (tomar desenfrenadamente alcohol, robar, comercializar drogas, etc.).

Y esta es la cumbia de las pibas/para todos los giles que se hacen los piolas [listos]/Con mis amigas, vamos al baile y nos queremos tomar,/toda la birra [cerveza], bailando cumbia, toda la noche sin parar./Por que nos gustan todos los grupos/cumbia villera en especial. /Y la locura se hace más grande,/cuando empiezan a tocar./Y en la villa ya se comenta que hay una banda sensacional,/somos las pibas que todas juntas/a la gente le venimos a cantar./Y los pibes se hacen los piolas,/porque son los únicos que toman/Y los pibes se hacen los pillos, y no saben que les robamos el ladrillo [bloque de marihuana comprimida para armar varios cigarrillos]/Ojo que en la villa también nos cabe la nueva fiera(20).

Si en este sentido, la letra de la canción pareciera plantear que las chicas pueden llegar a ser tan masculinas como los varones y competir de igual a igual en el mundo del delito y la diversión con aquellos, es por que lo que se está reivindicando es un poder del que antes estaban excluidas. Todo esto no obsta un debate posible acerca de cuáles son las

posibilidades de las mujeres, sobre el hecho de que esta forma de actividad, al proponerles la masculinidad como modelo, no les deja caminos propios. Pero más allá de ese debate no puede dejar de concluirse que el temor masculino a la pérdida de prevalencia que intuimos más arriba, no deja de tener sus razones.

Así, tratando de textualizar, los hombres dan cuenta de una feminidad que se les escapa. Insultan, humillan y burlan aquello que irrumpe al mismo tiempo como novedoso y amenazante. La fascinación que el psicoanálisis señala en todo neurótico, la fijación con aquello que limita, que se intenta negar que limita, pero que no puede dejar de ser atendido, no está representada sólo por la ley fantaseada como castración: también lo pueden ser unas mujeres que han dejado de encajar--de una forma o de otra, lo real es inevitable. Si las mujeres no lo hacen desde una voz plena y definida, si lo hacen subvirtiendo el simbolismo que era, por su contenido y por el monopolio de su producción, masculino-céntrico, no quiere decir que, de todas maneras, y de alguna manera, no lo hagan. Tal vez estos hombres que se burlan de las mujeres sexualmente activadas, no hagan más que revelar aquellas preocupaciones que son menos posibles de ser reconocidas por ellos mismos. No los acompañemos en su engaño con nuestro análisis.

Ya hemos visto que algunos jóvenes que escuchan cumbia villera registran la potencial violencia de su interpretación de ciertas performances femeninas, pero, al mismo tiempo, muchas veces no pueden sustraerse a la posibilidad de establecer el sentido más violento de la cumbia--que es el que hemos postulado en el análisis de los puntos anteriores. Si en el apartado 2 de este trabajo esto puede imputarse a las condiciones en que realizan sus interpretaciones, lo que decimos acá, refiere a lo que aportan las mujeres (tanto las que textualizan como las textualizadas) a esas condiciones. Cuando las mujeres textualizan, no ceden la iniciativa, y dan cuenta con ello (y con prácticas que acompañan estos textos), de un potencial motivo de la agresividad exacerbada de los hombres--una agresividad que se comprende también por los parámetros dominantes en el grupo social. Lo que parece una batalla abusivamente ganada por los hombres, tiene matices en reconocimientos no queridos ni directos, pero no por ello nulos. De la misma manera que

un agujero en un muro de mármol da cuenta tanto de la dureza del material como de algo que pudo horadarlo, los reconocimientos indirectos dan testimonio de una relación de fuerzas en proceso.

La relación de fuerzas y la activación de las mujeres que pueden intuirse en las letras alcanzan mayor visibilidad y riqueza en la serie de entrevistas y observaciones que realizáramos con seguidoras de cumbia. En las mismas tuvimos acceso a prácticas de apropiación de las letras y la música del género. Si hasta ahora hemos podido ver cómo el sentido de las letras está habitado por tensiones que remiten a una perspectiva masculina y femenina específicas y en confrontación, veremos que el panorama se complejiza por que junto a lo que confirma nuestras conjeturas sobre la activación de las mujeres y sobre la trama cultural que se impone a las apropiaciones de los hombres, se agregan datos que muestran que la pluralidad de las posibles identificaciones femeninas se opone a las diversas intenciones masculinas desde un punto de partida que no necesariamente cuestiona sus premisas.

“Putas”: ser o no ser. Entre el recato sin voz y la voz capturada

Como cualquier género musical, la cumbia villera media causas y efectos en procesos de construcción identitaria. Si lo que hemos dicho hasta ahora habla más bien de algunas situaciones sociales que se hacen presentes en las letras, es necesario hacer notar que dichas letras se hacen presentes en situaciones sociales, al menos en las de recepción de la música. Siguiendo lo planteado por Vila (2001), el efecto de la cumbia villera en los procesos de construcción identitaria sólo puede confirmarse en la forma en que los seguidores y seguidoras de este género musical lo incorporan en sus propias y diversas tramas narrativas(21). La exposición que hacemos aquí sigue esas indicaciones y, también, progresa por los caminos que hemos allanado hasta aquí a título de conjetura: que detrás de la agresividad de las letras late el conflicto que implica la activación de la mujer. A lo largo de las páginas que siguen esperamos que la conjetura adquiera ciertos visos de validación.

La pluralidad de posiciones implicadas en la recepción de la cumbia villera, en su enorme variación, su necesaria complejidad y sus sorprendentes articulaciones, viene a desmentir cualquier pretensión de describir sus letras como nos suenen a nosotros los analistas-- apenas una, y la menos pertinente y contextualizada, posibilidad de recepción. Muchas de las posibilidades podrían agruparse dentro de lo que Andrade (2005) obtuvo como respuesta a una pregunta que hizo a un grupo de chicas de Fuerte Apache acerca de su opinión sobre este tipo de letras. La respuesta fue casi unánime: "Cuando vamos a bailar las cantamos igual, para divertirnos. Pero en el fondo nos da mucha bronca lo que dicen, porque hablan mal de todas las mujeres" (s/d). El punto será observar los elementos y posibilidades de articulación que esta conjunción ambigua y contradictoria puede albergar. Mejor dicho: algunos de esos elementos y articulaciones.

Todo es rechazo, pero no todos los rechazos son iguales

En primer lugar, se encuentra aquella articulación que contamina todas las demás posiciones, como una presencia básica que puede ser rectora de la recepción o simplemente el paño de fondo contra el cual se recortan otros modos de identificación. La síntesis que atribuimos a la frase recogida por Andrade se justifica porque nunca encontramos una aceptación plena e indudable. Hay un elemento de rechazo a las letras de la cumbia villera por parte de las mujeres que siempre, en algún grado, encuentran en esas letras un espejo deformante de su dignidad - que es lo que indican como "denigrante", como negativo, como ofensivo en las letras cuando afirman, entre otras cosas, que esas letras "les dan con un caño", les hacen sentir vergüenza. Estas formas del rechazo serán expuestas junto con diversas formas de relativa aceptación con las que conviven. Pero para responder a la pregunta que da cuenta de lo que resulta ofensivo desde el punto de vista de las chicas, tomemos uno de los términos que usan para dar cuenta de dicha sensación negativa. Las chicas afirman que las letras las "bardean". "Bardear" es, en principio, "hacer bardo", actuar contra la norma, hacer escándalo, "descontrolar", "armar quilombo". "Bardear" a una persona es faltarle el respeto, desconocer su lugar y el trato que le corresponde, o sea su estatus. Y ¿qué es lo que las jóvenes sienten que ha sido "bardeado"?: en principio--luego veremos de que manera esto

no es tan así--su figura de mujeres honorables, o sea su identidad de “recatadas”. Esto, y no la individualidad, el deseo, la posibilidad de expresarse libremente como quieran y donde quieran es lo que las chicas sienten cuestionado y amenazado. La idea de que en la cumbia villera hay denigración no tiene la misma connotación que podría tener para los hombres y mujeres de las clases medias universitarias, para los psicólogos y psicólogas, para los productores de mensajes aceptados y celebrados en nuestro universo de valores, prácticas y reglas multiculturales, pluralistas e igualitarias (Por ello es que toda referencia negativa a las letras será realizada de aquí en más de acuerdo a significaciones y términos propuestos por los nativos y, por ello, entrecomilladas).

Ambigüedades y tensiones en la recepción

La relativización construida en clave humorística, la vergüenza aunada a la aceptación parcial de la interpelación de la cumbia villera, y la disociación de los compromisos, conforman una segunda dimensión de la recepción. No es totalmente distinta del rechazo: más bien se alza sobre su superficie, pero deja ver otras formas de vincularse a la música. Veamos brevemente las características de estos vínculos

Del amor negado al humor acordado

Una de las formas más recurrentes de la recepción es la que adjudica a estas letras una intención o una posibilidad cómica, una relatividad que es la única condición bajo la cual muchas mujeres aceptan estos enunciados (algo que también encontró Jan Fairley en el caso de reguetón cubano) (Fairley, 2006). Para señalar una posible significación general que tiene este uso, puede ser pertinente retener lo que afirma Aparicio al comentar lo que ocurre entre las seguidoras de salsa:

“[...]las latinas que son oyentes y consumidoras activas de la música de salsa continuamente reescriben los textos patriarcales y misóginos del género. Se embarcan en lo que se dio en llamar ‘placer productivo’, un placer que les permite a las mismas, en tanto receptoras culturalmente alineadas, la

oportunidad de reproducir sentidos y significaciones que son relevantes para su vida cotidiana” (Aparicio, 1998: 188) (22).

Esto, en términos de los procesos identificatorios que muchas veces están en la base del disfrute de la música y del baile, puede significar que en el contexto del espacio de diversión (la bailanta) el posicionamiento que ofrecen las letras de la cumbia villera (aquellas que “bardean” a las mujeres), es aceptado como una expresión humorística (“en joda” dicen las entrevistadas). Sabemos que esas letras cuando son escuchadas fuera del contexto lúdico del baile, cobran un contenido ofensivo que origina una “bronca” y una “vergüenza” que las entrevistadas declaran. Es que la reescritura hipotéticamente impuesta por las oyentes al sentido de las letras no deja de acarrear la aceptación parcial e impuesta de un espejo que en muchas otras circunstancias se rechazaría: aceptan en clave humorística el trato del que son objeto por parte de letras que en otro contexto ellas mismas rechazan. Si las chicas quisieran evitar el malestar que implica la aceptación relativa de esas letras deberían excluirse parcialmente del baile y sólo aceptar las canciones cuyas letras les ofrecen posicionamientos aceptables: como objetos de amor, de sensualidades indirectas, de sentimientos de abandono declarados por hombres rendidos y melancólicos, etc. Tal vez aceptarían posicionamientos que narren su realidad social aunque en muchas entrevistas nos hemos encontrado con que las chicas rechazan tanto lo que las “bardea” como lo que las identifica con la villa y sus “males”. Así, en vez de aceptar la exclusión que las resguardaría de aceptar una identificación que rechazan, efectúan una concesión en el proceso de construcción identitaria: interpretan las ofertas de identificación en las que no se reconocen invirtiendo su valor, tomándolas como un chiste.

Sentimientos ambiguos y contradictorios: vergüenza ajena, disociación y horror admirado

Otra reacción muy extendida es que las letras les producen “vergüenza”. Intentaremos apreciar en qué sentido:

- Carolina:** Respecto de las mujeres, ¿te acordás de alguna letra de la cumbia villera?
- Mariana:** No, se re zarpan. Son de terror. No, te dejan re mal. A una que lo escucha te da re vergüenza
- Carolina:** ¿Por qué? ¿Qué te acordás?
- Mariana:** Por las letras, eso, que le chupan la verga [pene] y todas esa cosas [risas]. No digo más porque me da vergüenza.

A Mariana no le da “bronca” la forma en que la cumbia villera retrata a la mujer (como acontece con otras entrevistadas), sino que le da “vergüenza”. Una vergüenza que puede interpretarse como el posible efecto de un compromiso complicado porque implica al sujeto en una relación contradictoria. Esto habla de cierta moralidad desde la cual ella, que la acepta, las letras serían bochornosas. O sea, no es ella la que se siente agredida por las letras, sino la moral es la que es transgredida. Es decir, Mariana hace referencia a un límite moral que las letras transgreden y que se hace claro en la noción de que las letras se “zarpan”, que es la forma de decir que avanzan más allá de lo permitido. Pero en ese “se zarpan”, se pasan, está dicho que al mismo tiempo que hay un exceso que es criticable, no lo es necesariamente la dirección de dicho exceso. Mucho más cuando la crítica a las letras no es sólo que se “zarpan” sino que se “zarpan mucho”, que está implicando que ser en algún grado zarpado, no está necesariamente mal.

Lo que también traen a colación estas entrevistadas es la dicotomía baile/escucha a que hicieramos referencia más arriba, con toda la ambigüedad en relación a la cumbia villera que ello implica:

- Carolina:** ¿te acordás de alguna letra?
- Lorena:** No sé, pelotudeces, viste, dicen que las pibas muestran el tajo, cosas así. Viste, onda. A mí me da vergüenza, pero está bueno... la

cumbia villera tienen un par de letras zarpadas pero bueno. A veces hay cosas que te da vergüenza. Las letras son re zarpadas.

Mariana: Claro, más que nada eso: por ahí la música está buena pero lo que dicen, viste...

Lorena: ... en realidad eso para escuchar no es; es más para bailar. Para escuchar, no por las letras. Es más para bailar. Se zarpan mucho con las letras.

El “a mí me da vergüenza, pero está bueno” de Lorena daría indicios de que “Lorena”, (la que baila y disfruta en la bailanta), acepta los posicionamientos de la cumbia villera tal cual son expresados en *la música y el ritmo* del género, mientras que Lorena (“hija/novia/mujer”) que escucha música en su casa, no se identifica con los posicionamientos de género presentes en las letras. Este sería una forma típica de “modos de escucha selectivos” que tienden a “borrar o minar aquellos elementos que pueden causar disonancia ideológica--en este caso, las letras--y acentuar los aspectos musicales (el ritmo y el arreglo musical) y el valor de la canción como afirmación cultural” (Aparicio, 1998: 226-227). Al mismo tiempo, esta estrategia permitiría una conciliación entre los elementos que nuestra informante percibe como separados por una brecha a la vez que contrapuestos. Aparicio, que describe esta estrategia al referirse a la ambigüedad con la que sus entrevistadas se relacionaban con los textos de la salsa (que la autora considera misóginos), afirma lo siguiente:

Esta estrategia les permite conectarse con sus respectivos placeres productivos... Como consecuencia de esta brecha entre la música y las letras, los consumidores estratégicamente eligen modos de escucha y contextos sociales específicos en los cuales conectarse con una canción particular... [Por ejemplo] una canción específica debe ser tocada en una fiesta o debe ser bailada... las mujeres pueden repetir las letras, bailarlas, pero al momento de analizarlas, las objetarían (Aparicio, 1998: 226-227)(23).

Cuando volvimos a preguntar sobre las letras de cumbia villera, Mariana calificó dura, pero ambiguamente, a los letristas del género: “Son de terror, se zarpan, ‘acá las pibas chorras’. ¡Qué hijos de puta! La lechera...” Si las letras son malas, “de terror”, sus autores reciben un insulto cuyo significado no es obvio--y cuya restitución más plena exige más que leer, escuchar el tono de Mariana: el “hijos de puta” mixtura los matices del insulto y la admiración por que, en el mismo tono, “¡¡¡no se puede creer lo que hacen!!!”. Al momento de tratar de encontrar una justificación a la contradicción que estas mujeres perciben (que a una mujer le pueda gustar la cumbia villera con letras que les “pegan con un caño”, aunque no todo es contradicción por que, insistimos, hay un dejo de admiración) vuelve a aparecer la fragmentación de la identidad como la posibilidad de cerrar la brecha que abre esa contradicción. Veamos como se produce esa disociación a partir de la descripción que propone Lorena acerca de por qué las chicas pueden adherir a la cumbia villera.

- Lorena:** Es lo que más le gusta a las pibas, todo lo villero, porque lo norteno mucho no. Es lo que más se escucha(24).
- Carolina:** ¿Por qué? ¿Vos tenés amigas que les gusta?
- Lorena:** Sí, porque les gusta. Siempre cumbia villera; vas por los pibes, qué sé yo. Todos vienen por los pibes más que nada.

El comentario de Lorena da cuenta de una complejidad. A la mayoría de las chicas les gusta más la cumbia nortena(25), que es lo que escuchan en sus casas, como se infiere del comentario que nos hiciera más arriba. ¿Por qué les gusta escuchar más la cumbia tradicional?(26) Porque, con su temática romántica, ofrece una posición de sujeto femenino con el cual pueden sintonizar sin problemas sus narrativas identitarias(27). Pero a esas mismas chicas les atrae la cumbia villera porque es en los bailes, y concediendo a su llamado, donde concretan la posibilidad de aproximarse a los hombres –que es una de las oportunidades que ofrece y que se le requiere al baile. La mujer con la que se identifica Lorena (aquella de la que habla tan románticamente la cumbia nortena) tiene

que conseguir pareja en un ámbito en que los hombres se dirigen a una mujer definida desde la cumbia villera. Esto hace que muchas chicas, en el ámbito de la bailanta tengan que sentir, desear y practicar lo femenino, al menos en parte, desde esa posición. Pero el lograrlo requiere un proceso de fragmentación identitaria donde la “mujer” se separa momentáneamente de la “bailantera”, la cual se constituye como tal para poder interactuar con los hombres(28). Lo que la “bailantera” tiene que aceptar para ser tal es la interpelación que contiene elementos que esas mismas chicas, en gran parte, rechazan (ese rechazo, como veremos, tiene sentidos específicos y no necesariamente familiares con el punto de vista del analista). En otras palabras, deben aceptar la interpelación que las convoca, las define y las prefiere como “putas”, como portadoras de culos, como sexualmente activas, accesibles e incluso “viciosas”, obsesionadas(29).

Hay una especie de constricción ambiental que, a veces consentida, a veces contradictoria con el deseo de las chicas, las lleva a disponer su cuerpo al servicio del imaginario masculino tal como es expresado en las letras. En algún sentido esto ha sido observado por Frances Aparicio (1988: 228), en su estudio sobre la salsa, quien “...sugiere que tal vez no todas las mujeres están dispuestas a sacrificar el placer de ir a fiestas, escuchar música y bailar, espacios destinados al compartir colectivo y la amistad, en pos de confrontar ideologías que las afectan en sus vidas cotidianas.” Nosotros creemos que caben dos salvedades respecto de esta interpretación. La primera es que esta observación parece dotar a las conductas de una conciencia táctica que no creemos que sea tan clara para los actores. La segunda es que atribuye a los nativos algo que no atribuiríamos a nuestras entrevistadas: una percepción de las luchas de género (que subyace a la conciencia táctica que se rinde a la relación de fuerzas o a los costos de enfrentarla) que no sólo supone claridad acerca de lo que sería correcto, sino un alineamiento de la noción de lo correcto con los supuestos culturales del analista. Las chicas, como hemos dicho más arriba, no rechazan la calificación de “putas” en nombre de la legitimidad del deseo individual y de un ejercicio autónomo de la sexualidad sino, en todo caso, en nombre de un respeto que exigen que se rinda a su futuro papel de “mujeres de”, de “madres de”, de mujeres que “podrían ser las hermanas de esos varones”. Es en este contexto específico de connotación que creemos que lo más probable es que las chicas experimenten

contradictoriamente la situación de aproximarse a los hombres bajo las formas que asume en la cumbia villera el deseo de los hombres por las mujeres.

Haciendo de Putas

Pero lo que referimos como disociación es un caso diferente del que observamos en algunas chicas que, más bien, parecen adoptar como propias las figuras de feminidad que les propone la voz masculina a través de la cumbia villera. En la fila del programa de televisión preguntamos: “Y las pibas, ¿cómo lo bailan en los boliches que ustedes van?”. Lorena nos respondió

“Y re zarpadas, mostrando la bombacha, pollerita cortita. Hay un tema que se llama
“Revolea”,
todas ahí re locas, se ponen re locas. Algunas, algunas no; algunas lo bailan re normal
pero hay
otras que no”.

Así, estas entrevistadas señalan que para algunas seguidoras de la cumbia villera que no son ellas, ya no se trataría de la aceptación táctica y a regañadientes de la cumbia villera para no perderse la fiesta, sino de una aceptación gozosa de los elementos que a otras les causa “bronca”, “vergüenza” o “contradicción”.

Algo de esto también apareció en la entrevista que tuvimos con Vanesa, Karina y sus amigas. Este grupo de seguidoras de la cumbia sonidera(30) critica las letras de los principales grupos de cumbia villera por la forma en que retratan a la mujer:

Samanta: Hay algunas letras que están buenas, algunas cumbias villeras pero, por ejemplo, yo, ¿no?, para mí los Pibes Chorros y Damas Gratis, eso no me gusta porque ya es muy zarpado. Se zarpan ya mucho.

Carolina: ¿Y qué dicen sobre las mujeres?

- Samanta:** Y las tratan como unas trolas, como cualquier cosa, como que se regalan, todo eso. Y no, ya está muy zarpado.
- Fernanda:** Al menos yo la uso para bailar, la cumbia villera, para bailar. Las letras no me gustan, por ahí, un mostrar la colaless(31), bueno, para bailar pero después no.

Así, si por un lado estas entrevistadas vuelven a expresar lo que ya oímos con anterioridad (las letras se “zarpan”, nos tratan de putas, yo sólo bailo esta música, no escucho sus letras, etc.), por otro lado avanzan en algo que aparecerá mucho más fuerte en otras entrevistadas: una forma de significación en la que las letras de las canciones tienen cumplimiento literal, en la que el pedido de mostrar el cuerpo es consentido como lo narra Fernanda, pero que eso no la hace necesariamente una puta. Esta acomodación también es señalada por Aparicio (1998: 169) al referirse a sus entrevistadas que bailaban salsa: en ellas están presentes “...formas modernas de poder patriarcal, esos valores de la feminidad y el cuerpo femenino como espectáculo, como cierto tipo de ‘estilo de la carne’, que son internalizados por las mujeres...” en un contexto histórico en el que se produce una transformación de los valores del discurso machista ya que “... La normatividad femenina está cada vez más centrada en el cuerpo de la mujer—no en sus responsabilidades y obligaciones o aun su capacidad reproductiva, sino en su sexualidad, más precisamente, su heterosexualidad presumida y su apariencia... [estas jóvenes mujeres] internalizan valores de belleza y feminidad, y se convierten en la mirada auto-reguladora de sus propios cuerpos”.

Como podemos observar, esto es algo muy distinto a plantear solamente que las letras no le gustan y no las escuchan y que sólo bailan la música. Fernanda escucha las letras y se posiciona en relación a las mismas desde un personaje que si por un lado acepta mostrar parte de su cuerpo desnudo en la bailanta, no acepta que este *acto* en el marco de la experiencia lúdica del baile transforme su *identidad* de “bailantera” (identidad que acepta) en otra, “puta” (que no acepta). El “hacer”, aún un tipo de acto que suele ser identificado con la identidad de “muchacha fácil”, no se transforma en un “ser” para este

tipo de narrativa. Obviamente, este juego de identificaciones posibles no es privativo de las chicas de sectores populares, sino que parece estar bien extendido en bailes de sectores medios.

Lo que estas entrevistadas también expresaron es toda la ambigüedad que este tipo de narrativa puede acarrear:

- Carolina:** ¿Qué sienten ustedes cuando escuchan esas letras?
- Samanta:** Y, no sé.
- Fernanda:** Por un momento que debe estar bueno porque empezás a saltar, a bailar...
- Samanta:** Sí, pero después te ponés a pensar y como diciendo que estás aceptando lo que dicen al demostrarle que vos lo alentás. Todo eso como que vos aceptás todo lo que ellos dicen.

Samanta y Fernanda son concientes de que su disfrute de esas canciones implica una forma de aceptar el mensaje que ellas, por otro lado, reconocen como falta de respeto hacia sus personas. Y el “no sé” con que responde Samanta es una buena muestra de la contradicción que esta aceptación acarrea. Como veremos más abajo, a Samanta, como antes a Lorena, le gusta la cumbia villera, pero sólo como bailantera. Como villera, trabajadora o hija, no. De ahí la falta de resolución sobre el tema. En el diálogo interno que se produce entre los distintos personajes que despliega Samanta en su vida cotidiana, cada uno tiene sus buenas razones para pensar lo que piensa y hacer lo que hace. De ahí que no haya solución a esta tensión aparente en que desarrolla su comportamiento. Y decimos aparente, porque sólo se puede pensar que es una contradicción si partimos del supuesto de que las distintas sensibilidades de Samanta tienen que sintetizarse en una versión integradora o en una identidad coherente.

En otra intervención sobre las letras de la cumbia villera, Samanta avanza un poco más en la definición de lo que no le gusta de las letras del género.

“Están muy equivocados en eso de lo que hablan, porque no tienen por qué estar hablando así de las mujeres. Está bien, son canciones como quieran, pero no tienen por qué cantar canciones zarpadas. ¿Por qué no hacen como empezaron todos los grupos a cantar cumbia romántica? ¿Por qué no siempre hicieron así, que más o menos los pibes dejan un poco el faso, no le dan tanta cabida? Porque más que todo los pibes se dejan llevar por la música, y como dijeron casi todos que todos dicen que se dejan llevar por la música, y es verdad.”

Como podemos observar, Samanta, - que parece querer quitarle dramatismo a las formas de referir a la mujer indicando que sólo se trata de canciones (como si la canción estuviese, por alguna razón, exenta de crítica moral), las comprende como formas indebidas de hablar de las mujeres.

Una narrativa similar estuvo presente en la entrevista que realizáramos con Ana, Carina, Elizabeth y Julia a quienes les gusta más la cumbia norteña, pero bailan la cumbia villera:

Carolina: ¿Qué les gusta de la cumbia norteña?

Julia: Los músicos.

Elizabeth: Las letras, el ritmo.

Carolina: ¿Qué dicen las letras?

Ana: Son de amor, no son como las de cumbia villera que te dicen a menear el culito y para abajo y para abajo y para abajo. O sea, las canciones de cumbia norteña te dicen otras cosas... Las letras de la cumbia villera son completamente distintas a las de los norteños. O sea, la norteña es más de amor, más de romanticismo, más de me dejaron, te dejé, cómo sufrí, en cambio la de cumbia villera es más

de menear la cola, es como para ir a bailar. La norteña es como para ir a escuchar, para quedarte así en tu casa.

En el marco de la diferencia entre bailar y escuchar, alineada con la diferenciación entre el amor y el sexo, la preferencia por la cumbia norteña (que si bien se baila es más bien para escuchar) revela filias y fobias: la cumbia norteña les ofrece posibilidades de identificación romántica que las reflejan más satisfactoriamente que la cumbia villera, que es exclusivamenteailable y ofrece posiciones subjetivas que, o bien rechazan, o bien aceptan en la clave instrumental que les permite acoplarse a la diversión. Ellas avanzan otra concepción para explicar el por qué de las letras, ahora en función de quien es el sujeto de la elocución:

- Carolina:** ¿Y cómo habla de las mujeres la cumbia villera?
- Julia:** Mal.
- Elizabeth:** Pero también pueden hablar mal de la policía o de alguna mina o depende.
- Julia:** Sí, pero generalmente hablan mal de las mujeres.
- Carolina:** ¿Ustedes qué sienten cuando las escuchan esas letras?
- Ana:** Y a mí en realidad, te digo, es un tipo de música y quizás eso lo hacen porque es comercial, no es que lo hagan porque quizás les guste. Hay muchos de los pibes de la banda, por ejemplo de Supermerk2, que hacen cumbia villera y no escuchan cumbia villera. Escuchan otra cosa. Entonces, mayormente pasa eso. Creo. Yo te digo por el tema de los conocidos que yo tengo.

En este tipo de comentario (que desarrollaremos en detalle más abajo), la entrevistada no piensa que su amigo músico crea realmente las cosas que escribe y canta, sino que sólo lo hace por dinero, cosa que no está mal en sí misma. E inclusive, si estas entrevistadas conocen a los músicos, posiblemente también sepan que algunas de las letras no las

escriben ellos, sino que cantan lo que los productores les obligan a cantar. En este contexto nos llamó mucho la atención que estas chicas avanzaran una narrativa del tipo: “las letras de cumbia villera describen la realidad: la mayoría de las chicas son putas... menos nosotras”

Carolina: Con respecto a lo que dicen de las mujeres, la cumbia villera, ¿que sentís cuando la escuchás o qué pensás?

Ana: Que la mayoría es así.

Elizabeth: Es como todos los ambientes igual.

Ana: Obvio, la mayoría acá creo que es así, son muy pocas las chicas que son recatadas y que no se tiran encima y no se meten. Nosotras somos chicas recatadas, decentes, de nuestra casa. Pero la mayoría sí son de tirarse encima.

Ana: Las famosas gruperas.

En este tipo de narrativa la culpa no la tienen los chicos, sino las mismas chicas que los incitan, de ahí que las letras de la cumbia villera cuenten, según estas entrevistadas, lo que realmente pasa (con lo cual están reproduciendo, de alguna manera, el discurso de los hombres). Y lo interesante es que éste tipo de conducta (tirárseles encima a los muchachos, ofrecerse como objeto de la satisfacción sexual masculina) pasa de ser una simple acción a transformarse en una identidad: no es que las chicas a veces “se les tiren encima” y otras veces no, sino que *son* “gruperas”, en el sentido de que esta particular posición de sujeto parece teñir toda su existencia.

Pero como estas entrevistadas no tienen otra opción que admitir que, en realidad, la identidad de “gruperas” también les cabe a ellas que son seguidoras de algunos grupos de cumbia, discursivamente resuelven el problema estableciendo una diferenciación entre “gruperas de fuera de la combi y gruperas de dentro de la combi” como marcas identitarias de los distintos tipos de gruperas. En este sentido, ellas, que se definen como “gruperas, pero tranquilas”, seguirían a los músicos, pero sólo “fuera de la combi” y sólo

necesitarían “una simple sonrisa” de parte de los mismos para concretar su deseo romántico. En cambio, las gruperas de “dentro de la combi” son precisamente las chicas fáciles que describen las letras de la cumbia villera, cuyo deseo sólo parece concretarse ofreciendo sexo a los músicos de las bandas que siguen.

- Elizabeth:** Igual hay distintas definiciones de grupera.
- Carolina:** ¿Cuáles son?
- Elizabeth:** Y grupera es seguir a varios grupos.
- Ana:** Y grupera es andar con todos, andar con cada uno o con todos los de un grupo.
- Julia:** O sea, nosotras somos gruperas pero tranquilas. Vendría a ser: seguimos a varios de los grupos pero fuera de la combi, sin hacer nada. Hay otras que se suben a la combi y bueno...
- Ana:** Pasan de a una.
- Julia:** Ya sabemos qué pasa. Y de a una van pasando por cada uno de los integrantes. Y se bajan de esa combi y van a otra. Y así. Pasan toda la noche. Y la pasan bien. Nosotras la pasamos bien a nuestra manera.
- Elizabeth:** La pasamos bien cuando vienen y nos dicen: “hola, cómo estás”.
- Julia:** Nosotras nos morimos por una simple sonrisa y nada más. Listo.

Una variante de este tipo de narrativa también lo encontramos en nuestra entrevista con Elena y Rosalía. Cuando Carolina les preguntó a estas chicas que opinaban de la cumbia villera, se generó el siguiente diálogo:

- Elena:** [Damas Gratis] Vive puteando, es re machista.
- Carolina:** Y respecto de lo que dicen de las mujeres, ¿a ustedes que les parece?

Elena: Depende de la mujer, si es lo que dice la canción o no, porque una piba que no es así puede escuchar esa música y no ser lo que dice la canción.

Rosalía: Hay de todo un poco, pero igual no lo tienen que decir, está mal.

Aquí nos encontramos con una variante de la línea divisoria simbólica que establecieron Julia y sus amigas entre las gruperas de “dentro de la combi” versus las de “fuera de la combi”. En este sentido, según Elena, para aquellas chicas que no se sienten retratadas por las letras de la cumbia villera, tales letras no debieran molestarles, ya que no están hablando de ellas. Así, la “culpa” pasa de los letristas a las chicas, como si los letristas tuvieran derecho de retratar a las chicas como putas si estas realmente lo son. Al parecer Rosalía no está de acuerdo con su amiga, ya que, inmediatamente, responde lo siguiente:

Carolina: ¿Y a ustedes que les parecen?

Rosalía: A mí mal, ¿por qué tienen que agredir? Mal, obvio. Por más que sea o no sea, no lo tienen que decir.

En cambio, esta entrevistada ve las letras como una agresión a todas las mujeres, independientemente de que les quepa el sayo o no.

En la misma cola del programa “Pasión de Sábado” también tuvimos la oportunidad de entrevistar a Flavia, Micaela y sus amigas.

Carolina: ¿Qué dicen sobre las mujeres las letras de cumbia romántica?

Flavia: No, cosas lindas. Que sobre nosotras hay otros grupos que cantan y te dan con un caño a las mujeres.

Carolina: ¿Cómo cuáles, por ejemplo?

Flavia: Damas Gratis, Pibes Chorros, ¿quién más?

Micaela: Supermerk2.

Flavia: Supermerk2, por ejemplo: a la mujer la denigran como si fuera lo peor y nada que ver.

Flavia y Micaela repiten los temas básicos de la entrevista anterior al identificar a los grupos de cumbia villera que promueven ese tipo de imagen denigratoria de la mujer (palabra que explícitamente usan Flavia y Micaela para referirse a las letras del género). Es decir, critican a las principales bandas de cumbia villera, pero reivindican el ritmo.

Carolina: ¿Qué dicen los temas? ¿Te acordás de alguno que te haya llamado la atención?

Micaela: El de Supermerk2. “Pelito con pelito”.

Flavia: Son re ordinarios los temas. Qué te puedo decir. Hay temas que son...

Anabel: Entreguen

Flavia: Entregá trola, Anabel chupame... Cosas re zarpadas. No, pero son temas que, como ya te dije, denigran a la mujer, que te hacen sentir mal. Yo qué sé, los bailas pero al momento de estar escuchándolo tranquilo en tu casa te das cuenta que te están matando a vos misma que sos mujer.

Anabel: El ritmo está bueno: las letras no.

Flavia: Claro, es pegadizo el ritmo, todo, pero cuando te das cuenta de la letra te querés matar.

Flavia refiere todo el choque que le causan las letras de la cumbia villera. A su vez, al momento de recordar los temas que más las “denigran”, tanto Anabel como Flavia hacen referencia a las letras sobre sexo anal y sexo oral tan extendidas en el género, sólo que Anabel interpreta dichas letras como una incitación colectiva a que todas las chicas “entreguen su culito”, interpretando bastante correctamente la posición de sujeto que las letras de cumbia villera parecen propiciar. Es decir, no interpreta la canción como

contando la historia de Juana, sino como un imperativo indirecto a *todas* las chicas. Las diferentes posiciones de sujeto desde las cuales se puede disfrutar lo que al mismo tiempo se desaprovecha son nuevamente expresadas en términos de la dicotomía baile/escucha, ámbito de lo público (la bailanta)/ámbito de lo privado (la casa), diversión/momento de relax.

Otras entrevistadas a las que tampoco les gusta la manera en que las letras de cumbia villera “denigran” a las mujeres, que mostraron con un gesto, lo que las entrevistadas anteriores verbalizaron como “vergüenza”, insistieron con lo que ya escuchamos con anterioridad: que en el momento del baile estas entrevistadas bailan algo que, saben, las retrata muy negativamente.

Liliana: Para mí, por un lado, con lo que dicen de las mujeres un poco se desubican.

Noelia: A nosotras no nos gusta porque nos re bardean. Para mí cuando hablan de la vida real sí, pero de las mujeres no.

Liliana: De las cosas que pasan están buenas las letras que tienen.

Noelia: Porque es la realidad.

Carolina: ¿Cuando hablan de qué por ejemplo?

Noelia: De los choreos [robos]...Que salen a laburar [trabajar] por su familia. Eso es todo verdad.

Liliana: O cuando les pasa algo así sentimental, algo de la familia, también hay canciones. No es todo cumbia villera de te meto caño [te robo] y listo. No, porque hay letras con buen sentido; a mí hay letras que me identifican, un montón de canciones.

Carolina: ¿Cómo cuáles?

Liliana: Ay, un montón, yo qué sé, no me acuerdo, a mí me gustan todas. Te puedo decir una, del grupo que me gusta a mí, El Original, me gustan todas.

Estefanía: Damas Gratis, también están todas re buenas.

Noelia: Los Pibes Chorros y La Base también, están todas buenas.

Y nuevamente aparece en este diálogo el tema de que las canciones están fuera del ámbito de la moralidad generalizada, “desubicados” (también en relación a ellas mismas). Para la identidad narrativizada de Noelia, lo que dicen las letras de cumbia villera sobre las mujeres no puede ser traducido en ningún tipo de “experiencia”. Si todas las letras de cumbia villera en relación a las esferas que no son la feminidad amenazada sexualmente (robos, el salir a trabajar para sostener el hogar, vida familiar) son reales, aunque no todas se relacionen necesariamente la vida cotidiana de Noelia, las letras referidas a la faz sexual son totalmente irreales. Son imposibles, siquiera, de imaginar. Así, la trama narrativa usada por Noelia “filtra” el posicionamiento que le ofrece la cumbia villera en términos de género, pero no el que le ofrece en términos de hábitat, relaciones familiares, o de clase, por ejemplo. Y esto no es vivido como una contradicción, ya que Noelia, como el resto de las chicas que entrevistamos, mientras tiene que bailar esos temas para poder seguir siendo parte de la fiesta de la bailanta, mientras su personaje “bailantera” se deja interpelar por *el ritmo* de las canciones, deja en claro que varios de sus otros personajes femeninos (hija, hermana, pareja, trabajadora) no aceptan el posicionamiento que intenta imponerle muchas de *las letras* de la cumbia villera.

- Carolina:** Y de las letras de las mujeres, ¿qué me estaban diciendo?
- Liliana:** Hay unas que están buenas porque jodemos, porque jodemos entre todas así cuando salimos a bailar, nos cantan, todo, pero...
- Estefanía:** Lo del baile es obvio, están para bailar las letras esas pero...
- Noelia:** Cuando escuchás la primera vez ese tema, son re zarpados.
- Liliana:** Son re zarpadas pero después la re cantás, te re gusta. Además vamos a ver a los chicos.
- Carolina:** ¿A los chicos que cantan?
- Noelia:** Sí, sabés que hay muchos que son re copados... [bárbaros, fantásticos]

Ahora bien: lo interesante de este último diálogo es que Noelia y sus amigas no sólo aceptan las interpelaciones propuestas por la música y el ritmo (“Lo del baile es obvio, están para bailar las letras esas pero...”), sino que también reconocen que, en el ámbito lúdico de la bailanta, muchas veces ellas mismas actúan lo que las letras proponen pese a que ellas mismas las entienden como insultantes para las mujeres. Vemos aquí otra faceta de la complejidad de la relación entre música e identidad: las mismas letras que son calificadas como “re zarpadas” y rechazadas cuando tratan de ser incorporadas en tramas narrativas donde no parecen tener cabida, son resignificadas y aceptadas, en clave lúdica, en tramas narrativas que se arman alrededor de la diversión y el deseo. Así, los posicionamientos de sujeto que proponen la música, el ritmo y las letras de la cumbia villera son evaluados de manera diferente por las múltiples tramas narrativas que estas chicas usan para entenderse a sí mismas.

Por si esto fuera poco, en el testimonio de Noelia y sus amigas también aparece una nueva fuente de ofertas identitarias que, si bien en sí misma no agrega nada al material ofrecido por músicas, ritmos y letras, sí modifica sustancialmente la manera como se decodifican las mismas. Nos estamos refiriendo aquí a quien o quienes son los que cantan dichas canciones. Cuando Liliana plantea “además vamos a ver a los chicos” y Noelia corrobora que ellas saben que “hay muchos que son re copados”, lo que nuestras entrevistadas nos están diciendo es que ellas no interpretan a pies juntillas lo que dicen las letras por su contenido explícito, sino que tal contenido está mediado no sólo por la música, como vimos con anterioridad, sino por los intérpretes de esa música. Es decir, un cambio de clave es posible en la interpretación y el posicionamiento en relación a las letras de cumbia villera que las denigra cuando se sabe que los intérpretes de las mismas en realidad no están diciendo lo que parecen estar diciendo o, en todo caso, sólo lo están diciendo “en joda”.

De ahí que al momento de hablar de lo que pasa en el baile, cuando son ejecutados por los músicos (que ellas saben “son re-copados”) esos temas que en otros momentos son interpretados por ellas mismas como misóginos, Noelia nos cuente con orgullo y excitación que: “se re mueve el baile, se mueve, explota el baile”.

Algo que se confirma plenamente en el trabajo de campo en las bailantas nos introduce a otra dimensión de la más que interesante relación entre música e identidad: la relación que existe entre música y aquellas identidades que mucha gente sólo se atreve a experimentar “virtualmente”, pero que muchas veces nunca pasan del terreno de lo virtual para ser parte de la experiencia cotidiana de estas chicas. Como plantea Tia De Nora:

“[...] la música [opera] como un modelo - de una concepción, de un rango de actividades corporales y situacionales, y de sentimientos...la música puede servir como modelo de donde uno está, adonde uno se dirige, como uno “debe” de estar emocionalmente. . . de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como “tal como es esta música, así debería o desearía ser yo”. La música es uno de los recursos que los actores utilizan cuando emprenden la práctica estética reflexiva de configurarse a sí mismos y a los otros como agentes emocionales y estéticos a través de una variada serie de escenarios. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro, en la medida en que puede ser aplicada de manera tal que permite la innovación cultural en ámbitos no-musicales... [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para imaginar mundos e instituciones alternativas, y puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos (De Nora, 2000: 158-159).

Lo que plantea De Nora es que la música tiene la capacidad de ser usada, prospectivamente, para esbozar sentimientos, estados e incluso identificaciones, que son aspiradas y parcialmente imaginadas o sentidas (De Nora, 2000: 53). Esto es lo que creemos que ocurre con la forma en que arman sus identificaciones algunas chicas en relación a la música y la letra de la cumbia villera. A nosotros nos parece que la trama argumental de algunas chicas no rechaza los posicionamientos que les propone la cumbia villera de la manera en que (muy complejamente) muchas de las entrevistadas que venimos analizando lo hicieron, sino que, por el contrario, los acepta pero sólo como una

posibilidad virtual de ser actuada en el ámbito lúdico de la bailanta. En otras palabras, lo que estas chicas se permitirían es probar, virtualmente, en la esfera estética de la música y el baile, una identificación (la de puta) que jamás aceptarían en la esfera de su vida cotidiana fuera de la bailanta. Una situación ocurrida en el trabajo de campo ilustra paradigmáticamente esta cuestión y los límites bajo los cuales las chicas “hacen de putas”. Quela (una de las chicas del grupo que sigue semanalmente Malvina Silba), es una asistente habitual de las bailantas. Se viste de forma llamativa y baila moviendo sus caderas en circuitos en los que, ella lo sabe muy bien, los hombres la festejan. Ella es conciente de los efectos que su presencia y su performance causan en los hombres, no obstante lo cual reivindica la práctica de la fidelidad hacia su pareja. Una vez, saliendo de la bailanta, cruzando la calle, pero con atuendos y modos como los que lleva en ella, escucha que desde un auto le gritan: “¡¡Putas!!”, a lo que inmediatamente responde: “¡¿cómo sabes si soy puta si vos no me cogiste?!”.

En Quela, como en muchas de las chicas, existe una práctica de connotación, limitación y gerenciamiento de la significación de lo que aceptan bajo el título de putas. Algunas se ofrecen a múltiples relaciones, algo que para alguna de ellas (pero, claramente, para otras no), para los músicos y para las categorías del grupo cultural en que el género se desarrolla significa “ser puta”, pero deciden cuándo dejar de “serlo”. Otras se ofrecen en performances y visualidades, pero no van más allá de ello.

Sin embargo, también existe la posibilidad de que las tramas narrativas de algunas otras chicas no acepten que se actúe en el campo de lo virtual lo que rechazarían como posicionamiento posible en el campo de su vida no lúdica, sino que aceptan el posicionamiento que les ofrecen otras partes de la misma canción, aun aquellas que podrían ser interpretadas como misóginas, pero decodificándolas y actuándolas de una manera bastante distinta a la imaginada por los autores de tales letras. Veamos lo que escribió al respecto Malvina Silba en su diario de campo y el diálogo que tal descripción gatilló:

En uno de los temas más conocidos (“El bombón asesino”, un tema original de “Los Palmeras”, que ahora es también cantado por “La Iguana Mary”, el cual hace una “sutil” alusión a la cola de las chicas) el canto del público prácticamente igualaba en intensidad al de los cantantes. Se armaron, en algunos sectores, pequeños saltos combinados con baile (una especie de pequeño pogo, aunque sin llegar a empujar brutalmente a nadie). Paty me abrazó a mí y a Karina y saltamos un ratito, durante el tiempo que duró la canción. En total, habrán estado tocando 25 o 30 minutos.

Mi comentario (Vila) a esta parte de su informe fue que esta observación de lo acontecido en la bailanta confirmaba cómo muchas chicas se hacían cómplices de esta recepción entusiasta de su propia objetivación. A partir de ahí se suscitó el siguiente diálogo:

Malvina: Sí, pero acá está también la cuestión de la celebración de una misma, además de la confirmación de la “objetivación” de la mujer.

Pablo: Entonces mi pregunta aquí es: ¿desde donde te “celebras” como mujer? ¿desde la mirada del hombre? ¿máxime si esa mirada es tan misógina? En definitiva, ¿qué es lo que celebras?

Malvina: Me parece que lo que la mujer rescata ahí es la celebración de ella misma como mujer: de su cuerpo, de su anatomía, de sus movimientos, también (por qué no) de su inaccesibilidad. . .

Con esto quiero decir: cuando pasan el tema de Pibes Chorros, “Andrea”, no escuchás sólo la parte en la que dice que sos ligera, sino también el resto. Y del resto, cuando dice: “y le das para abajo, pa’bajo, pa’bajo...y le das para atrás, pa’delante y pa’trás”, no estás pensando sólo en que el varón enuncia y está diciendo que sos una puta por hacer eso, sino que te pasan dos cosas complementariamente, una que se piensa y otra que se hace. *Se piensa* que esa alusión a un movimiento desarrollado durante una relación sexual a la mujer también puede gustarle y traerle a colación una situación placentera (sea real o imaginada). O sea, dejando de lado la voz masculina que la somete, la mujer también puede recuperar ahí (imaginariamente) la realización de su propio deseo sexual. Y *se hace* un

pasito de baile acorde al ritmo de la canción, el llamado “meneaito”, que consiste en lo siguiente: se abren las piernas con las rodillas abiertas, y moviendo las caderas y la cola en círculos, se va bajando hasta casi tocar el piso, luego se hace lo mismo para subir. Y en ese momento de celebración a través del baile, la mujer sabe que está siendo admirada por otras mujeres (ya que no son todas las que saben hacer este paso bien, aunque sí muchas las que se animan) pero fundamentalmente por los hombres, que tranquilamente pueden estar dándose cuenta “lo que se pierden o se perdieron, lo que nunca van a tener”, etc.

Si la hipótesis interpretativa propuesta por Malvina en este fragmento puede ser tomada como válida, se abre un abanico de posicionamientos identitarios más que complejo. Por un lado, porque las chicas que aceptarían el posicionamiento ofrecido por la cumbia villera de la manera en que lo describe Malvina, parecen recomponer, de alguna manera, el “ser mujer” en su totalidad, más allá del intento parcelador de la mirada masculina. Por otro lado, la celebración de su inaccesibilidad les repondría una buena cuota de poder en un contexto donde el discurso masculino busca recortárselo in extremis. Si esto es así, con este tipo de narrativa identitaria, estas chicas avanzarían una forma bastante radical de “escuchar como mujeres” las letras y la música que les ofrece la cumbia villera. En relación al “escuchar como mujeres” Aparicio nos dice lo siguiente:

[Muchas de sus entrevistadas] minimizaron el poder del cantante varón y reescribieron el sentido de las letras desde el punto de vista de sus propias perspectivas y experiencias de vida. Este recurso feminista, al que con anterioridad he llamado *escuchar como mujeres*, balancea las diferencias de poder entre la presencia dominante del cantante y los letristas varones de la música popular y la multiplicidad de oyentes mujeres cuyas experiencias de vida y localización de género son sistemáticamente reprimidas y excluidas en los textos que reciben (Aparicio, 1998: 218).

Al mismo tiempo, el testimonio que recoge Malvina nos recuerda que cuando las chicas escuchan las letras, no todos los versos tienen la misma importancia como ofertas identitarias y muchas hacen lo que describe Malvina, es decir, focalizar su atención en algunos versos, descartar otros y simplemente olvidar los restantes. Así, Malvina claramente descarta los versos que la posicionarían como puta, recuerda los que ella disfruta como posibilidad de celebrar su feminidad, y se olvida del resto. Como dice Aparicio:

“[...] esto señala una estrategia de escucha muy importante, que separa y acentúa las partes de la canción que son social e históricamente relevantes. Aquellas letras a partir de las cuales verdaderamente se pueden producir sentidos sociales más significativos son separadas de aquellas otras que son menos significativas” (Aparicio, 1998: 221).

Para concluir esta sección podríamos decir que las chicas que rechazan, aceptan o negocian de distintas maneras los posicionamientos que les ofrece la cumbia villera estarían ejercitando una forma particular del “placer productivo” de que nos habla Aparicio para el caso de la salsa: “La sensación de placer productivo que ellas disfrutaban como resultado de sus prácticas de escucha les permite dotar a la salsa de sentidos liberadores... les permite a las latinas negociar las diferencias de poder con los hombres con los cuales viven [...]” (Aparicio, 2000: 197). En este sentido, también las chicas por nosotros entrevistadas “[...] reclaman su agencia en la [cumbia villera] como consumidoras y oyentes, como una audiencia constituida en términos de género en el escenario, en la pista de baile, y en sus casas escuchando sus equipos de música [...] constantemente transformando textos que originariamente eran monológicos, en momentos productivos de sus vidas cotidianas.” (Aparicio, 1998: 235).

Conclusiones

Como vimos en este artículo, las letras de cumbia villera dejan entrever, de forma negativa y violenta (apelando a algo bastante parecido al “terrorismo simbólico”), a través de una mirada masculina y temerosa, los rastros de mujeres activadas en términos sexuales que, sin lugar a dudas, desafían el tradicional poder de los hombres. La realidad que subyace a esa pesadilla masculina es la que se hace presente en la recepción de la cumbia que describimos en la parte final del artículo. Ahí queda claro que las chicas seguidoras del género por nosotros entrevistadas no son “putas”, en el sentido localmente específico de la palabra, es decir, mujeres “fáciles”, ostentosas, o “viciosas”; ni putas en cualquier otro sentido al que pueda atribuírsele carácter “universal”. Sólo 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, antes que nada, 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 por encima de definiciones morales sobre los géneros y sus relaciones. En este contexto algunas chicas buscan y gustan del sexo y, por un período de sus vidas, no ligan esa situación a los lazos familiares de proveniencia o de destino, de familia de nacimiento o de familia por formar. Las chicas pueden vestirse, desnudarse, mover las caderas y atraer a los hombres--algo que, en buena parte, ha sido promovido por los mismos hombres--pero, como lo demuestra el testimonio de Quela citado más arriba, eligen con quien quieren estar y hasta donde pueden llegar los que las deseen. Esa autonomía queda capturada en significantes de clara autoría masculina: “putas”, con una carga de agresión de cuya especificidad nos hemos ocupado en el punto 2 de este artículo. Pero esa interpelación, como la punta del iceberg, no agota el fenómeno. El componente de lucha que subyace y que nosotros creemos está en la base de dicho posicionamiento por parte de los varones, es el que debe subrayarse para no perder de vista el contenido sociológico.

Este trabajo, a su vez, se alinea claramente con otras investigaciones en curso sobre feminidad en los sectores populares argentinos (Spataro, 2006) que plantean que la

problemática de la feminidad en los sectores populares no puede ser pensada en una oscilación que ora encuentra gérmenes sintomáticamente ubicuos de “prácticas liberadoras” afines al proyecto de emancipación tal cual es entendido por ciertos sectores de clase media; ora denuncia “prácticas de subordinación” que convalidan su dominación(32). Esto obstaculiza la percepción de la construcción de la feminidad como un proceso complejo, diverso y localizado social, cultural e históricamente, proyectando como ilusión optimista, o como conclusión pesimista, las categorías del analista (usualmente perteneciente a los sectores medios de la sociedad) y las luchas de género que tienen que ver con un contexto social y cultural específico (aquel de las clases medias y la intelectualidad). El punto de vista de la mujer es el de una mujer específica con características sociales específicas (en términos de clase, etnia, nacionalidad, experiencia migratoria, edad, orientación sexual, etc.), y así debería ser entendido, es decir, a partir de comprender lo que las mujeres dicen a través de sus discursos y sus elecciones, analizando su significado y el contexto de su construcción. El hecho de que ellas mismas no tengan términos propios para referir su posición, y que participen del código de respetabilidad que hemos descrito en el segundo apartado hace que oscilen entre el recato, jugar con la idea de ser putas o rescatarse masculinamente. Esa limitación del menú de opciones es el lugar de lo que puede entenderse como hegemonía.

Notas

(1) Los datos que dan base a nuestros análisis surgen de un trabajo de campo todavía en curso. En el mismo realizamos entrevistas con músicos y adeptos a diversos géneros populares en el Área Metropolitana de Buenos Aires, así como observaciones de recitales, bailes y performances de grupos de dichos géneros. Malvina Silba (que realizó entrevistas y observaciones entre jóvenes que bailan o escuchan cumbia), Carolina Spataro (que realizó entrevistas y observaciones en programas televisivos que se centran en la cumbia) y José Garriga (que realizó las entrevistas a varones de nuestra muestra), citados en diversos diálogos de este texto, han intervenido en la recolección de datos y, en ocasiones, en su interpretación primaria. En dichas ocasiones su actividad resultó la base de nuestras interpretaciones perfilando su sentido u originando posiciones que contrastamos con las alternativas por las que nos inclinamos definitivamente. Es en este contexto que hemos optado por citar sus intervenciones así como los diálogos que formaron parte de la “cocina de la investigación”.

(2) Categorías que en virtud de una confusión metodológica derivada de la crítica al positivismo mixtura sin rigor la explicación de las causas de los fenómenos con la crítica de las consecuencias de su existencia. Así, por ejemplo, pareciera que explicar el machismo es, cada vez más, denunciarlo. Nuestra posición es el repudio sistemático de esa confusión sin ignorar que el machismo, por ejemplo, condiciona las interpretaciones y precisa ser interpelado en su lugar de obstáculo epistemológico. Y tanto como esto, deben ser interrogadas todas las condiciones culturales (no sólo las ligadas al género) que a espaldas de nuestra actividad científico-interpretativa condicionan nuestras investigaciones. Entre ellas deben figurar en un lugar muy prominente las muy excepcionales creencias igualitarias que tienen muchos científicos sociales, creencias por las que tenemos sincera devoción, pero sobre cuya vigencia social nos acoge un no menos sincero pesimismo.

(3) No ocurre lo mismo con otros ritmos musicales que también manifiestan contenidos misóginos, como por ejemplo el “regetón” cubano, que ha sido muy bien estudiado por Jan Fairley (2006).

(4) El género se ha nacionalizado, pero todos nuestros datos corresponde a música y situaciones de consumo de música en el conurbano bonaerense.

(5) Algo se ha escrito al respecto en relación al tango y en Svampa y Pereira (2003) hay una referencia a la posibilidad de entender lo misógino en la cumbia villera en relación a la mayor participación y visibilidad de la mujer en la Argentina contemporánea.

(6) Sobre este punto ver Aparicio: “Textualizar a la mujer, esto es, construir la identidad de género y lo femenino a través del lenguaje, es parcialmente establecido por el despliegue de una economía simbólica cultural, es decir, una colección de signos múltiples que disparan deseo, miedo, agresión y amor” (Aparicio, 1998: 205).

(7) Más aún: un posterior avance del trabajo empírico no debería dejar de lado la comprensión de las letras que tienen los propios letristas.

(8) Aparicio elabora esta categorización en su análisis de la salsa y para ese género afirma lo siguiente:

“El deseo de la mujer [en algunas canciones de salsa] está lejos de ser su propio deseo. Es una sexualidad impuesta desde afuera, desde la sensación de poder que tiene el hombre sobre el cuerpo, la identidad y la vida de la mujer. Mientras el deseo femenino es aludido... no es nunca auto definido, está siempre marcado por la ausencia de cualquier voz femenina. El deseo masculino, por el contrario, está sobredeterminado” (Aparicio, 1998: 209).

(9) Es importante hacer notar que este tipo de construcción no es exclusiva de la cumbia villera, ya que en el inicio de los años 90 fue muy popular un conjunto de gran difusión televisiva, Macaferri y Asociados, que acuñó el hit “bombacha veloz”. Así, este tipo de expresiones había comenzado a tener una presencia previa y amplia en el espacio mediático antes del nacimiento de la cumbia villera, pero en espacios cómicos, muchas veces dirigidos a los hombres, aunque en este caso específico y masivo no había distinciones de edad.

(10) Esta apreciación no es un folklorismo anacrónico. En el mundo popular, el comadrazgo (que es una forma de amistad femenina no igualitaria) media las relaciones de las mujeres con los hombres. Implica redes de apoyo, colaboración y también de articulación de las jerarquías que tienen su epicentro en el valor del hombre. Las mujeres, en ese contexto, no son sólo mujeres sino cuñadas, nueras, hermanas. Todos estos vínculos, nunca totalmente horizontales, siempre algo verticales, se conmueven si cualquier agente de la red actúa según reglas que desafían las expectativas de la misma.

El “no le importa” puede acarrear serias consecuencias en la experiencia y perspectiva de algunas mujeres. Dicho sea de paso, esto también ayuda a entender algo que debe ser tenido en cuenta como dato contextual de largo plazo: en buena parte de los sectores populares la situación de la mujer, independientemente y con anterioridad a la cumbia villera, es de inclusión subordinada en unidades familiares jerarquizadas a partir de un vértice masculino. Las mujeres son “de” padre, marido o hermano y desde el punto de vista simbólico que vino siendo hasta ahora dominante (aunque cada vez menos desde el punto de vista real), el trabajo femenino fuera del hogar es una situación que amenaza el valor “hogar”.

(11) Jan Fairley (2006) también encontró una obsesión con las colas femeninas en el regetón cubano.

(12) Otro de los adjetivos aplicados a las mujeres que desde el punto de vista de los hombres quieren sexo por fuera del interés amoroso o reproductivo.

(13) Según esta autora:

“[en el bolero] el objeto del deseo, la mujer, es sistemáticamente aludido principalmente a través de sus partes, aunque muy infrecuentemente, si alguna vez ocurre, a través de la descripción de un sujeto completo que piensa y siente... Ciertamente, la metáfora más usada para hablar del amor, el *corazón*, sugiere la compartimentalización de la mujer o la amada en sus órganos o partes como prerequisite para su posesión.” (Aparicio, 1998: 134-135).

(14) Las entrevistas en la cola del programa de televisión *Pasión de Sábado* fueron muy breves, de allí que sólo pongamos en *itálicas* lo que dijeron los muchachos a las preguntas, bastante directas, de José. Las entrevistas en los barrios fueron mucho más extensas (alguna de ellas llegó a durar cuatro horas) de ahí que citemos el dialogo completo cuando nos referimos a las mismas.

(15) Algunos entrevistados que afirman su gusto por la cumbia villera para divertirse, reivindican el “mensaje” y la potencialidad emocional de la cumbia romántica.

(16) Los datos que aquí resumimos y que sustentan esta afirmación corresponden a un trabajo de campo actualmente en desarrollo en un barrio del Gran Buenos Aires en que nos hemos desplazado del ámbito del baile al del mundo de vida cotidiana más amplio de los sujetos. La indicación original y aguda del sentido de esta transformación es apuntada

por Martín (2004). María Graciela Rodríguez (2006), en un trabajo actualmente en desarrollo, y referido a los trabajadores de mensajerías en motocicletas, ha detectado la misma transformación.

(17) “Cachivache” es una categoría que, en su uso actual, deviene del uso carcelario que designa a los presos de peor status tanto a los ojos del colectivo de presos como de la propia policía. Al mismo tiempo, y mostrando como las categorías morales “respeto” y sus antónimos se relacionan con la idea de “rescatarse”, cachivache también se usa para referirse a alguien que no se puede “rescatar”, que está fuera de control, es decir, que no puede abandonar la droga y llega a hacer cualquier cosa para conseguirla. En definitiva, una persona que no tiene códigos morales y está perdido por las drogas.

(18) Esta es una expresión que la cantante dice antes de abocarse a cantar el tema.

(19) Idem anterior.

(20) Esta expresión muy posiblemente haga alusión a lo siguiente: “nosotras también somos fieritas.” “Fierita” es el nombre que, entre los sectores populares, se da al nuevo tipo de joven. Entonces ellas se denominarían a si mismas: “la nueva fiera”.

(21) Aquí es preciso anticipar una elaboración que permite desechar un malentendido: como hemos mostrado más arriba, es posible adjudicar a las letras de la cumbia villera una intención peyorativa respecto de las mujeres. Esta convicción no sólo nace de una posible interpretación de las letras, sino también de las quejas de algunas oyentes del género. En consecuencia, es necesario precisar que el sentido de rechazo frente a la denigración no es el mismo que podría establecer el crítico cultural comprometido con lo políticamente correcto. No todas las mujeres que entrevistamos connotan de la misma manera “la denigración”: si para algunas es ofensivo que no se refieran a ellas en términos amorosos, para otras lo es lo escatológico de la expresión o la falta de galantería, y no necesariamente la intención subordinante basada en una concepción jerárquica de los géneros, la privación de la voz femenina, o la reducción de la mujer a la categoría de objeto. En el mismo sentido, el señalamiento de las mujeres como putas no desencadena, necesariamente, una reivindicación de la libertad de la práctica sexual sino, muchas veces, una reacción ofendida por el desconocimiento del status de honra que correspondería a esas mujeres. Asimismo no es claro, y debe esclarecerse en cada caso,

que es lo que se está afirmando cuando se llama a una chica puta, y que es lo que ésta rechaza o acepta de ese calificativo.

(22) “Placer productivo” es un concepto de Fiske. De acuerdo a este autor:

“[es el tipo] de placer que resulta de la mezcla de productividad, relevancia y funcionalidad, lo que quiere decir que los sentidos que yo construyo de un texto son placenteros cuando siento que son mis sentidos y que están relacionados con mi vida cotidiana de una manera practica, directa” (Fiske, 1989: 57).

(23) Frances Aparicio encontró respuestas muy similares a las nuestras entre los seguidores de salsa, tanto entre los hombres como entre las mujeres. Al hablar de uno de sus entrevistados varones, Aparicio dice lo siguiente:

... [este entrevistado] reconoció su conexión afectiva y su participación en este discurso patriarcal a pesar de su disidencia ideológica en relación a los aspectos semánticos y su política de género. Así, se veía a si mismo disfrutando los placeres de la canción, su música y su ritmo, sin prestarle mucha atención a las palabras: “Me puedo imaginar bailando esta canción. Podría bloquear las palabras. Puedo verla como siendo parte de una buena noche” (Aparicio, 1998: 214).

En relación a sus entrevistadas mujeres, Aparicio nos cuenta que algunas de ellas le dijeron lo siguiente:

“Ese es el tipo de canción que la gente no le presta mucha atención a la letra, la gente le gusta bailarla...no es que la gente no escuche la letra, tú puedes cantar algo simplemente y no darle ningún pensamiento a lo que está detrás de esa simple letra que tú estás escuchando.

[...] porque la sepas cantar no quiere decir que tú compartas esa opinión [...]

[...] que le gusta la canción por el ritmo y no por lo que dice (Aparicio, 1998: 227)”.

Teniendo en consideración estas maneras tan diversas de escuchar las canciones, Aparicio plantea que:

“Tanto los hombres como las mujeres consistentemente se refirieron a esta forma de escucha discriminadora como una práctica táctica que les permite disfrutar de la música sin disonancia semántica. Estas observaciones hablan de la necesidad

que tienen los investigadores de identificar los distintos tipos de prácticas de escucha que son desplegados por audiencias particulares y moldeadas por los espacios en los cuales la música es escuchada. La entrevistada latina que mencionó...que ella tiende a escuchar las letras de bolero más que los textos de las canciones de salsa, está atestiguando las formas en que la forma musical en sí misma siempre gatilla un proceso de énfasis de elementos particulares mientras subsume o nulifica otros. Adicionalmente, el particular contexto social también influencia los modos de escucha. En una fiesta, hablando con otras personas y escuchando música de fondo o mientras se está bailando, la música puede ser recibida como algo secundario, como algo en el background que le da tono al ambiente o como un sonido de fondo para realizar otras actividades cognitivas” (Aparicio, 1998: 227).

(24) Por supuesto que otros entrevistados no estarían de acuerdo con este comentario. Muchos de nuestros informantes y lo que Malvina Silba observó en el trabajo de campo parecería ir en la dirección contraria, en el sentido de que la cumbia romántica o norteña, se escucha y se baila mucho.

(25) La cumbia norteña es un subgénero de la cumbia que es popular en las provincias del norte de la Argentina o en los países que limitan al norte (Bolivia y Perú). Muchas de nuestras entrevistadas se referían a la misma para contrarrestar su carácter romántico con la falta de romanticismo de la cumbia villera.

(26) Es importante aclarar aquí que a los efectos de distinguir e identificar un tipo de preferencia musical al interior del género cumbia, los distintos participantes del género acuden a una serie extensa de tipos alternativos que ayudan a localizar, por contraste, el sub-género de cumbia preferido. Pero estas operaciones diacríticas no se realizan sobre la base de un mapa unificado, preciso o acotado en su polisemia. Las categorías de distinción surgen de diálogos con amigos y compañeros, de información que circula por los medios, de opiniones de líderes musicales (dj, músicos, presentadores y programadores, etc.). En consecuencia es preciso hacer notar que la referencia a sub-géneros cumbieros que aparece con tanta nitidez en las narrativas de nuestras entrevistadas, no necesariamente se corresponde, ni con un claro referente lírico-musical que lo sustente, ni con un juego concreto y articulado de oposiciones entre géneros

alineados con supuestas comunidades interpretativas. De ahí que para muchas de nuestras entrevistadas cumbia “tradicional” (que hace referencia a la versión de la cumbia colombiana hecha popular en la Argentina por conjuntos como Los Wawancó en los 1950s y 1960s), y cumbia “norteña” significaban lo mismo, mientras que para otras, no sólo eran distintas entre sí, sino también en relación, por ejemplo, a la cumbia “santafecina”. Sin embargo, algo que apareció constantemente en los testimonios de nuestras entrevistadas es la contraposición de la cumbia villera en relación a todas las otras variantes antemencionadas, donde la cumbia villera era siempre identificada como la vertiente cumbiera que denostaba a la mujer, mientras que los otros sub-géneros no eran identificados de tal manera sino, por el contrario, eran valorados por su exaltación romántica de la figura femenina.

(27) Esto no implica que la cumbia romántica, como el bolero, no sea en si misma una posible fuente de discurso sexista, misógino y que cosifique a las mujeres. Lo que queremos hacer notar aquí es como diferentes narrativas identitaria (aun usadas por la misma chica) se conectan, diferenciadamente, con distintos discursos letrísticos y musicales, uno que supuestamente “respeto” a la mujer, y otro que claramente la denigra.

(28) Aquí sólo estamos analizando la complejidad de la construcción identitaria entre las mujeres que bailan cumbia villera. De ahí que no hagamos mención alguna a la fragmentación que, muchas veces, también está en la construcción identitaria de los varones aficionados al género.

(29) Como veremos más adelante, otra posibilidad bastante extendida en nuestra muestra es la de las muchachas que van a bailar con un grupo de muchachos (amigos, novios, hermanos) y sólo bailan con los muchachos con que fueron a la bailanta. Esto es lo que ocurre con el grupo que sigue, semanalmente, Malvina Silba. Este tipo de dinámica llama a otra serie de actos de violencia alrededor de la música, ya que implica una constante “defensa” por parte de los muchachos, de las chicas del grupo ante los avances de los muchachos “de afuera”. En esta dinámica la mujer no sólo no tiene que fragmentar su identidad, sino que refuerza la propuesta identitaria hegemónica que habla de su castidad, y como la defensa de esa castidad, es, en realidad, una cosa de hombres.

(30) La cumbia sonidera es otro de los diacríticos usados para muchas de nuestras entrevistadas para dar cuenta de los distintos subgéneros de la cumbia. Su sonido está ligado a lo que hacen Los Ángeles de Charlie en México.

(31) “Colaless” hace referencia a una tanga diminuta que, literalmente, deja ver completamente la cola de las muchachas que la usan.

(32) Para una discusión específica de este dilema ver. Cole y Philips, 1995. Una vinculación de esta problemática con las cuestiones del consumo de cultura masiva.

Referencias Bibliográficas

Althusser, Louis (1971) *Lenin and Philosophy and other Studies*. London: New Left Books.

Andrade, Juan (2005) Cuando en la villa subieron el volumen. *El Monitor de la Educación*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación 5(3): 10-11.

Aparicio, Frances (1998) *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Armstrong, Edward (2001) Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Women in Rap Music, 1987-1993. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 8 (2): 96-126.

Baker, Houston (1993) *Black Studies, Rap, & the Academy*. Chicago: University of Chicago Press.

Barongan, Christy y Gordon Hall (1995) The Influence of Misogynous Rap Music on Sexual Aggression Against Women. *Psychology of Women Quarterly* 19: 195-207.

Berry, Venise (1994) Feminine or Masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music. En Susan Cook y Judy Tsou (eds.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press.

Cole, Sally and L. Phillips (eds.) (1995) *Ethnographic Feminisms: Essays in Anthropology*. Ottawa: Carleton University Press.

Costello, Mark y David Foster Wallace (1997) *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*. New York: Ecco Press.

Cragolini, Alejandra (2006) Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia “villera” en Buenos Aires. *TRANS Revista Transcultural de Música* 10: (Sociedad de Etnomusicología, SIBE, España). Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cragolini.htm>>

Crenshaw, Kimberly (1991) Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew. *Boston Review* 16 (6): Disponible en : <<http://bostonreview.net/BR16.6/crenshaw.html>>

Davis, Eisa (1995) Sexism and the Art of Hip-Hop Maintenance. *To Be Real: Telling the Truth and the Changing Face of Feminism*. New York: Doubleday.

DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dyson, Michael (1993) *Reflecting Black: African American Cultural Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eure, Joseph y James Spady (1991) *Nation Conscious Rap: The Hip-Hop Vision*. New York: PC International Press.

Fairley, Jan (2006) Dancing back to front: *regeton*, sexuality, gender and transnationalism in Cuba. *Popular Music* 25 (3): 471-488

Fiske, John (1989) *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.

Gates, Henry Louis, Jr (1988) *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

Gates, Henry Louis, Jr (1990) 2 Live Crew Decoded. *New York Times*, June 19.

Gladney, Marvin (1995) The Black Arts Movement and Hip-Hop. *African American Review* 29 (2). Disponible en:
<<http://www.thefreelibrary.com/The+Black+Arts+Movement+and+hip-hop-a017534803>>

Hebdige, Dick (1987) *Cut 'n' Mix*. New York: Routledge.

Hill Collins, Patricia (2006) *From Black Power to Hip-Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple University Press.

Hooks, Bell (1994) *Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge Press.

Kitwana, Bakari (1994) *The Rap on Gangsta Rap: Who Run It?: Gangsta Rap and Visions of Black Violence*. New York: Third World Press.

Martín, Eloisa (2004) *Aguante lo' pibe'!*: Redefinitions of "youth" among popular sectors in an impoverished Argentina. *Sephis e-magazine* 1 (2). Disponible en:
<<http://www.sephis.org/pdf/ezine2.pdf>>

Morgan, Joan (1999) *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-Hop Feminist*. New York: Simon & Schuster.

Nelson, Havelock (1991) *Bring the Noise: A Guide to Rap Music and Hip-Hop*. New York: Three Rivers Press.

Ogbar, Jeffrey (1999) Slouching Toward Bork: The Culture Wars and Self-Criticism in Hip-Hop Music. *Journal of Black Studies* 30 (2): 164-183.

Potter, Russell (1995) *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.

Pough, Gwendolyn (2003) Do the Ladies Run This...?: Some Thoughts on Hip-Hop Feminism. En Rory Dicker y Alison Piepmeier (eds.), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston: Northeastern University Press.

Pough, Gwendolyn (2004) *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*. Boston: Northeastern University Press.

Roberts, Tara y Theo Coker (1994) A Hip-Hop Nation Divided. *Essence* 25 (4): 62-66.

Roberts, Tara y Eisa Ulen (2000) Sisters Spin Talk on Hip-Hop. *Ms* 10 (2): 69-74.

Rodríguez, María Graciela (2006) “¡Motoqueros, carajo’! Estilo, cultura y trabajo: entre la contingencia y la homología”. Ponencia presentada en el VIII Congreso Argentino de Antropología Social, Universidad Nacional de Salta, Salta, 19-22 de septiembre de 2006.

Rose, Tricia (1990) Never Trust a Big Butt and a Smile. *Camera Obscura* 23: 109-131.

Rose, Tricia (1994): Rap Music and the Demonization of Young Black Males, *USA Today Magazine* 122 (2588).

Rosen, Ralph y Donald Marks (1999) Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry. *New Literary History* 30 (4): 897-928.

Semán, Pablo (2007) *La fragmentación del cosmos*, Prometeo, Buenos Aires.

Spataro, Carolina (2006) Pluralizando las femineidades: mujeres jóvenes de sectores populares y cultura de masas. Mimeo.

Svampa, Maristella y Sebastián Pereyra (2003) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteros*. Buenos Aires: Biblos.

Toop, David (1985) *The Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop*. New York: South End Press.

Vila, Pablo (2001). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini (coords.) *Cuadernos de Nación. Músicas en Transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura, págs.: 15-44

Wahl, Greg (1999): 'I Fought the Law (and I Cold Won!)': Hip-hop in the Mainstream. *College Literature* 26 (1): 98-112.

Yancy, George (1997): Consider the Context Before Attacking the Words. *Philadelphia Tribune* 113 (22).