

Intertextualidades polifónicas en la música popular argentina: del rock nacional a la cumbia villera¹

Clarisa A. Martina^(*)

I.- Nos Han Robado Hasta La Primavera..., Pero No Pueden Con Nuestra Canción

*«Yo vivía en el bosque muy contento
caminaba y caminaba sin cesar
las mañanas y las tardes eran mías
por las noches me tiraba a descansar.
Pero un día vino el hombre con sus jaulas
me encerró y me llevó a la ciudad
en el circo me enseñaron las piruetas
y así perdí mi amada libertad.
Conformate, me decía un tigre viejo
nunca el techo y la comida han de faltar
sólo exigen que hagamos las piruetas
y a los chicos podamos alegrar».*

El Oso (Moris, 1969)

«La música calma las fieras» es, sin duda, un texto cuya letra lleva la impronta de una marca registrada: la cultura racionalista dominante puede arrogarse con holgura la «operación triunfo» sobre sus derechos de autor. No obstante y, como suele ocurrir con toda empresa que se regodea en el pináculo de la gloria; preanuncia contradictoriamente en el mismo acto de enunciación lo efímero de su éxito ->«popularidad»?- y lo inestable de su eficacia -domesticación?=: las fieras tal vez se aplacaron -repliegue momentáneo-, pero no por ello perdieron su potencial «peligrosidad».

Y entonces, persiste latente la inquietante posibilidad de que retornen acechantes desde lo reprimido colectivo bajo «inéditas máscaras», cantando al unísono más allá de sus diferencias que: «Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay Otra historia»; la de aquellos que habiendo sido acallados han logrado recuperar hoy su voz, y pujan ferozmente por hacerla rugir con mayor virulencia. En las postrimerías del siglo XIX el filósofo alemán F. Nietzsche proclamaba por boca de su «Zaratustra»: «Y así fueses de la raza de los coléricos, o de los voluptuosos, o de los fanáticos, o de los vengativos, todas tus pasiones acabaron por trocarse en virtudes, todos tus demonios en ángeles. Antes tenías en tu cueva perros salvajes, pero acabaron por convertirse en pájaros y amables cantoras».²

¡Curiosa sinfonía la que puede escucharse/leerse oscilando tensionante en la lógica económico-simbólica de la dominación cultural: ausencia/presencia, privación/abun-

MARTINA, Clarisa A. "Intertextualidades polifónicas en la música popular argentina: del rock nacional a la cumbia villera", en **Historia Regional**, Sección Historia, ISP N° 3, Año XVII, N° 22, 2004, pp. 93-121.

dancia, territorios/márgenes, discursos/prácticas, culto/plebeyo, tradicional/moderno, hegemónico/subalterno; cual compleja partitura musical en la que se combinan notas y claves -signos y significantes-, consonantes y disonantes -continuidades y fugas-, táctica y estratégicamente acopladas, para producir una intertextualidad polifónica y polisémica -al estilo reverente e irónico de la carnalesca estética Bajtineana³- en cada nueva composición/interpretación!...

Pero volvamos ahora a la metáfora de las fieras y sus do(mina)madores -que no por trillada me resulta menos sugestiva-, y arriesguemos al respecto ciertos interrogantes y especulaciones sobre la condición social de los protagonistas que encarnan el elenco de este «espectáculo circense» -la tragi-comedia de nuestra vida cotidiana-; así como de la trama conflictiva que paradójica y simultáneamente los enfrenta y aproxima en función de los procesos de apropiación, distribución y circulación de bienes y servicios culturales -el mapa territorial y sus desvíos propuestos por M. De Certeau⁴, quien no duda en afirmar que : «*Si el pueblo no habla, bien puede cantar*»-, dentro del sistema capitalista y en el contexto histórico de la «posmodernidad».

- ¿Quiénes hablan en uno y otro caso -construcción imaginaria de los «nominados y nominados»-, y desde dónde lo hacen -ocupación de lugares y no-lugares en el campo de la cultura «oficial»?-. Producciones discursivas de letrados y doctos en torno a lo que es «científicamente» o no popular -profano?-, lo dicho/textual como sanción legitimadora que instituye mediante la violencia -también «las palabras matan» como los gusanos al queso de C. Ginzburg⁵-, y lo que encubre/oculta para volver inocuos sus efectos subversivos -pero igual, «algo se agita en la maleza» y P. Alabarcés busca desentrañar el sentido de ese «borde»⁶-...

- ¿Qué les confiere la representación de «autoridad» -poder político?- para delimitar -definir e identificar- «lo propio y lo diferente» en términos de oposiciones binarias, tales como: lo culto -docto?- y lo popular -vulgar?-, cultura de elite →«la burguesía»? y cultura de masas →«la gente»?; tradición oral -folklórica?- y civilización letrada -ilustrada?-, libertad de gusto -exclusivo?- y consumo de necesidad -masivo?-... Lucha circular desigual entre los espacios culturales ocupados por lo hegemónico y lo subalterno en la lógica Gramsciana⁷; ni homogéneos ni autónomos -para M. Barbero y A. Ford- sino en relación dialéctica de reciprocidades y distanciamientos, continuidades y rupturas, agenciamientos y préstamos.

- ¿Cuáles son las categorías y/o indicadores con los que se sustentan -dirimen?- dichas distinciones en tanto desigualdades en las arenas de lo cultural: la clase social, la infraestructura económica, las relaciones de producción, la ideología superestructural, el capital simbólico, las encuestas de opinión, etc.?... Reformulación marxista de la noción de clase como formación social, económica y cultural a la vez -postulada por R. Hoggart y E. Thompson⁸-, y de cultura como proceso dinámico, diacrónico y sincrónico, en función de los grupos antagónicos que la integran -polemizada por Bordieu, Grignon y Passeron-; superando la idea de una mera estructura o categoría que en tanto generaliza, neutraliza los conflictos diferenciales que tienen lugar al interior por la pugna de poderes en danza.

- Si lo posmoderno sólo puede interpretarse como «hibridación multicultural» -en términos de N. García Canclini-, «bricoleur o pastiche» -para B. Sarlo⁹-, y «escenario neo-populista contemporáneo» -según Alabarcés-: ¿Qué postura crítica nos «resta» -plusvalía?- a los que insistimos en pesquisar los vestigios insurgentes de lo popular, sin quedar atrapados en el duelo interminable de la nostalgia melancólica -por «lo que el viento se llevó»-, paralizados en el escepticismo impotente -de «lo que vendrá» sin remedio alguno- o, «vendidos» como mercancía circulante al mejor postor de turno que

domine circunstancialmente la industria cultural -reemplazando el clamor insurrecto de una marcha de la bronca «cuando quieren cortarnos el pelo sin razón», por un seductor canto de sirenas prometiendo ilusoriamente el pasaje hedonista hacia «Argentina, Primer Mundo»?... Escamoteo de la escritura y de los «textos sacralizados» como intersticios donde leer fragmentos de lo popular -bordes, márgenes, desvíos, transgresiones en haceres y prácticas-, y en coherencia con ello construcción del lugar del intelectual como «cazador furtivo», capaz de apresar los múltiples sentidos que residen en lo cotidiano superando la estrechez de las miopías doctrinarias y las actitudes dogmáticas que éstas conllevan.

Por esa «maldita costumbre» de sentirme en la obligación de racionalizar mis elecciones cual mecanismo de justificación, me interrogaba también sobre las motivaciones personales que movilizaron este ensayo:

- ¿Por qué recorrer los laberínticos territorios de «la música popular Argentina» como «representación metafórica» de la problemática cultural?
- ¿Qué hay en ella de «significante que insiste y resiste» a ser interpretada en las diversas épocas históricas?
- ¿Cuáles son las «circularidades y quiebres» socio-económicos y político-ideológicos factibles de delinear, entre los géneros del rock nacional y la cumbia villera como «expresiones simbólicas» de aquella?
- ¿Cómo se «identifican y distinguen» socialmente los «productores y consumidores» de cada una en el mercado de la industria cultural posmoderna?
- ¿Qué «intertextualidades polifónicas» son susceptibles de entretener en la trama que los asocia y los enfrenta, y dónde entran en juego dentro de la cultura cotidiana tales «prácticas enunciativas como ardidés del arte de hacer»? ...

Y así me topé con múltiples razones de peso, que remitían fundamentalmente a mi propia historia de vida y a la de muchos «transeúntes» más: la mezcla «agridulce» de placer y añoranza que me embarga -y me incita- al escribir sobre uno de los ámbitos de mayor efervescencia social durante mi adolescencia, la connotación que el mismo portaba para los jóvenes de antaño -década de los 70- como para los de hoy derivada de una fuerte pregnancia identificatoria y de pertenencia grupal; la recurrencia de dicha temática -y el sentimiento concomitante- cuando nos juntamos a rememorar «esos locos-viejos tiempos con otros sobrevivientes de aquella generación». Múltiples razones compartidas decía, por las cuales creo imprescindible convocar entonces a parte de esas «vozes populares no-académicas» igualmente generadoras de sentidos que, en tanto «textos histórico-locales-parcializados» se ensamblen con los trazos doctos, en el intento de re-significar y re-semantizar la complejidad de los procesos vividos desde el contexto cultural actual, vale decir: «los que escuchan/consumen? música, los que practican el arte de hacerla/fabricarla? y los que escriben/teorizan? sobre ellos». ...

He aquí pues el camino sinuoso que procuraré emprender -atravesando carreteras señalizadas y avizorando atajos nomádicos-, con la música como objeto de análisis a la vez diacrónico -movimiento dialéctico-temporal- y sincrónico -imaginario social-epocal-; como espacio cultural que concentra en su seno intensas disputas de poder político por la intersección de intereses opuestos -económicos y simbólicos-, y como excusa para liberar el habla en torno al «mal-estar» que nos provoca a los sujetos «humano-parlantes» el campo de la cultura y sus instituciones -¿pesimismo de Freud¹⁰ ante la sublimación pulsional fallida, o resistencia de eros a los designios mortíferos de thánatos?-. En dicha dirección, mientras unos tal vez (se) preguntarán **«Por qué cantamos?»**...-y junto a la pluma de M. Benedetti entonaremos: *«Cantamos porque los sobrevivientes, y nuestros muertos quieren que cantemos. Cantamos porque el grito no es bastante, y no es bastante el llanto, ni la bronca. Cantamos porque creemos en la gente y*

porque venceremos la derrota» (1983).-; otros simplemente se regocijarán con un: ¡»Ladramos Sancho, será que cabalgamos»!!...

II.- Ayer Nomás, Pensaba Yo Que Algún Día...

«Hubo un tiempo en que fui hermoso
y fui libre de verdad
guardaba todos mis sueños
en castillos de cristal.
Poco a poco fui creciendo
y mis fábulas de amor
se fueron desvaneciendo
como pompas de jabón».

Canción para mi muerte (Sui Géneris, 1972)

D. García -fanático rockero, músico «de alma» y batero «de ley», oriundo de una ciudad fabril del interior de la provincia de Santa Fe- está pisando los 50, y delinea así su recorrido zigzagueante por este terreno cultural desde su adolescencia hasta la actualidad: «En mi historia como músico aficionado hice de todo: empezando con Sinfonía D, primer grupo de rock progresivo de Villa Constitución, Luego pasé por varios grupos de rock como: Rayo Blanco, Segundo Piso, Pastel Nipon, y también toqué en una banda que se llamó Los Inquietos; hacíamos todo tipo de músicaailable y actuamos durante más de dos años en distintos lugares. Tuve además una incursión en el folklore con un grupo que se llamó La Nueva Trova, participamos en Cosquín y ganamos el primer premio del festival de Peyrano. Hoy en día formo parte del grupo Engendro, banda de rock y blues formada hace tres años, en cuyo repertorio hay variedad de covers de Pappo, Los Redondos, Pink Floyd, etc. y tenemos un CD grabado con cuatro temas propios. Uno de estos temas se llama “La esquina del almacén”, y relata las andanzas de los amigos del barrio fevorriavio de Talleres donde comenzó esta historia. Engendro está formado por seis integrantes de entre 21 y 50 años residentes en San Nicolás, y surgió con la idea de mantener nuestro hobby de hacer música, ya que disponemos de un solo día de ensayo a la semana. Las actuaciones se dan según el lugar, si hay un buen sonido, flete en caso de traslado y por supuesto si hay algunos pesos nunca están de más, ya que la mayoría somos empleados y tenemos dos compañeros que están desocupados»...

Allá por el 98 bajo el rótulo de **Desahuciado**, nuestro entrevistado desgranaba en palabras y acordes los sentimientos que lo embargaban al recordar su pasión por la música y el sitio que ésta ocupaba en los años de su juventud:

«Extraña sensación
es la que siento hoy
dentro de mi,
no tengo ya el humor
para sobrevivir
no soy feliz,
ya nada es igual
como hace tiempo atrás
en mi país.
Hoy todo es confusión

y nadie siente amor
por su raíz...
...Es inútil ya
el tiempo pasó,
y no quiero pensar
el sueño se esfumó.
No tengo ya valor
para seguir,
de qué sirve luchar
si no hay un ideal
dentro de mí.
Me consuela saber
que dentro de mi ser
nunca morí».

Y cuando se lo interroga sobre la significación que le atribuye a sus propios dichos en el texto de esta canción, evoca resignado: «**A fines de los 60 y principios de los 70 la música beat se dividía en dos partes, rock progresivo y comercial o complaciente. Dentro del rock existían dos tendencias, a saber: cuadrada con ritmos como el blues y rockand´roll, con artistas como Pappo o Moris y el rock sinfónico con grupos como Espíritu..., también había otros grupos que fusionaban distintos estilos, ej. Arco Iris el rock con el folklore y el jazz. En cuanto a la música comercial, estaban enrolados grupos como Los Náufragos, Safari, Industria Nacional, La Joven Guardia, Los Iracundos, etc.¹¹... Yo crecí escuchando a Los Beatles, pero también escuché a Elvis Presley, Roy Orbison, Chuck Berry, etc... o sea artistas que influenciaron a los mismos Beatles... Recuerdo cuando juntaba dinero para comprarme un disco simple, **junto con mi hermano nos ahorrábamos las monedas que nos daba nuestra madre para ir a la escuela, después íbamos a la disquería** y no sabíamos cuál comprar puesto que eran tantos los artistas que surgían y todos con propuestas interesantes. Hoy en día si quiero comprar un disco no encuentro ningún exponente (dentro del rock) que me satisfaga plenamente, algunos dicen que me quedé en el tiempo porque terminé comprando algo de los 60 o 70 y tal vez tengan razón; pero **mientras yo no encuentre algo que me haga vibrar cuando lo escucho seguiré fiel a aquellos años, donde el talento y la creatividad eran condiciones esenciales para un artista... El ingrediente predilecto de los jóvenes de hoy es un ritmo machacante y contagioso, seguido de letras burdas y cargadas de insultos, sin ninguna propuesta ni creatividad;** ya que rompen sus instrumentos como lo hicieron Los Who y Hendrix en los 60 pero solamente copian esto, o sea reniegan de los viejos pero copian sus actitudes rebeldes y no la creatividad. **Esto les llama la atención sin tener en cuenta que era otra época y que todo estaba prohibido; los jóvenes no teníamos derecho a opinar y existía una gran represión en los gobernantes de turno. No hay duda que se han invertido los valores, los chicos actualmente escuchan esto y lo adoptan como moda, pero la cultura del rock quedó enquistada en los que hoy tenemos más de 40 años.** Hay gente de nuestra época que tuvo que adaptarse a la forma de hoy para poder seguir captando seguidores dentro de la juventud, Ej.: Charly García, un excelente músico que además ejerce su profesión de payaso para que lo escuchen, Luis Alberto Spinetta y Pappo en cambio siguen su misma línea sin tener que recurrir a excentricidades... **Hay que tener en****

cuenta también que el rock nunca fue bien visto por nuestros mayores, ya fuesen nuestros padres, maestros, gobernantes, etc. Era una modalidad totalmente distinta no sólo en el plano musical, también cambió la manera de vestir y un punto muy significativo fue usar el pelo largo como símbolo de la rebeldía de la época».¹²

La nostalgia setentista de García -con su carga de subjetividad concomitante- deja entrever a la distancia y «a la letra» ciertas notas claves para comprender el entramado de la cultura a través del fenómeno musical, considerándolo un componente importante dentro de la sociedad como vía de expresión de situaciones conflictivas más allá de sus connotaciones estéticas. A saber: el entrecruzamiento de lo que se denominaba «cultura popular» y «cultura de masas» -rock and roll y rock sinfónico/música progresiva y música comercial- en el pendular de su diacronía y sincronía; la «representación económico-simbólica» de las clases sociales en sus elecciones o preferencias musicales, y en las posibilidades de re-apropiación y circulación como productoras y consumidoras de aquellas -alternándose entre «canciones para escuchar/reflexionar» y «melodías para bailar/intimar» con mayor o menor difusión a través de los canales masivos de comunicación-; las prolongaciones y discrepancias entre tales «variaciones estilísticas» y los espacios sociales asignados a cada una de ellas por los jóvenes, en términos de «hegemónicos y/o subalternos» -recitales, conciertos, teatros, clubes, cines-; el carácter irreverente -insolente e instituyente- del rock como «género contestatario-subversivo» del orden socio-político vigente -frente al fenómeno beat percibido como complaciente con el sistema-, y su tensión con las tradiciones sustentadas por la autoridad de las generaciones adultas y las figuras de poder -en los usos, costumbres, normas, valores y vínculos erigidos como emblemas de la «identidad adolescente» durante la primera mitad de los 70, y que en García denotan un sesgo fuertemente etnocéntrico al compararlas con las «devaluadas» construcciones identitarias juveniles de fines de los 90-.

En tal dirección, no es mi interés embarcarme en un racconto lineal y pormenorizado de los acontecimientos y grupos que marcaron la emergencia y el devenir del rock en nuestro país, sino más bien des-anudar algunas puntas como las señaladas y proceder a su análisis mediante la confrontación de inter-textualidades poli-fónicas fragmentadas, provenientes de sujetos sociales implicados de diverso modo en esta trama discursiva. Y a propósito de «voces y nominaciones» que dejan su impronta cual rasgos de identificación grupal, P. Alabarcés afirma «Entre Gatos y Violadores» que, en tanto movimiento colectivo «aglutinante» y producción socio-cultural «situada»: ***«EL ROCK NACIONAL EXISTE DESDE SU NOMINACIÓN: acto que consiste en sintetizar una pertenencia PLANETARIA, antes CULTURAL que restrictivamente musical (el rock como fenómeno que excede el terreno de los sonidos e inunda como poderoso articulador de las identidades juveniles gran parte del mundo de los años sesenta); junto a una actualización local, argentina, que en la elección del calificativo NACIONAL está nombrando la originalidad de esa apropiación.... EL ROCK NACIONAL NOS EXIGE HABLAR DE LA CULTURA DE LOS SECTORES JUVENILES URBANOS EN LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS, CON UN SENTIDO DE INCLUSIÓN GENERACIONAL ANTES QUE SOCIAL, ETARIO ANTES QUE GEOGRÁFICO, CRONOLÓGICO ANTES QUE ECONÓMICO. Esa es la única homogeneidad posible: aunque precaria, ya que el recorrido histórico nos exige hablar de DISTINTAS juventudes...»***¹³ «La FUSIÓN con formantes musicales distintos, y TRADICIONALES (tango, folklore), sumada a la politización de los sesenta y la primera parte de los setenta; más la marca endeble que en las formaciones sociales producen las dictaduras militares, conducen a la generación de una identidad

*novedosa, no epigonal, no mimética. Novedosa también con respecto a las TRADICIONES oficiales; sencillamente, porque cada grupo que se incorpora a la escena social rearma una tradición, recoloca sus linajes. Y el linaje de las generaciones que produjeron el rock nacional NO PODÍA COINCIDIR CON EL DE SUS ADULTOS. En el medio, la historia argentina había dejado algunas huellas».*¹⁴

No obstante, huellas más profundas y desgarradoras aún marcarán el horizonte epocal en la Argentina a mediados de los setenta; produciendo un quiebre en los mecanismos institucionales impregnados por la censura que instaurará la última dictadura militar (1976-1983) y una ruptura de los lazos culturales que en el rock habían encontrado un «común denominador» de participación popular, echando por tierra la efervescencia originaria de los grupos que identificados con los mensajes de sus letras pugnaban por transformar las condiciones materiales de desigualdad y exclusión social, y haciendo añicos gran parte de los ideales con los que, diferencias políticas mediante, se nutrieron ideológicamente los jóvenes de la mencionada generación: libertad, dignidad, solidaridad, justicia, paz, amor... ¿Cuál será pues el papel «lugar social» que desempeñará dicho género musical ante la irrupción abrupta de esta trama coyuntural «el golpe»? «re-armarse» furtivamente sobre nuevas bases y tácticas de escamoteo, pero redoblando la apuesta como «movimiento de aglutinación resistencial» frente a los excesos del autoritarismo militar.

Al respecto M. Goldstein y M. Varela expresan que, mientras el Estado se apropia estratégicamente de los medios masivos de comunicación y controla los ámbitos públicos tradicionales de interacción grupal -partidos políticos, organizaciones barriales, sindicatos, etc.-; ciertas franjas del rock van ocupando márgenes e intersticios en los que construyen a modo de «fortalezas» espacios privados, cerrados y netamente diferenciados del clima social externo -algunos frontalmente violentos como Moris, Manal, Riff y otros cuyas palabras simbolizan armas apuntando a las mentes anestesiadas como Almendra, Serú Girán, Gieco-, al interior de los cuales conjugando retazos de lo popular desmantelado y diseminado «está permitido» ironizar, criticar y otorgarles voz a las bocas que en lo cotidiano son silenciadas por el discurso oficial. Así: *«El rock y especialmente los recitales se convierten en un lugar de encuentro y socialización para los jóvenes, aún para aquellos que antes y después de este período privilegiaron otros ámbitos. Y es en este sentido que el rock resiste a la dictadura: se transforma en una trinchera desde las que no se tiran bombas pero en la que tampoco rigen las reglas del juego del resto del país».*¹⁵

P. Vila por su parte coincide con las citadas autoras en cuanto al rol fundamental llevado a cabo por el rock nacional, con su postura reaccionaria de oposición y «protesta» -mediante una suerte de rituales colectivos que intentaban garantizar a pesar de la imposibilidad de reunión una proximidad espacio-temporal-, y en pro de la «re-socialización» de amplios sectores de la juventud argentina¹⁶ -en una época marcada por el terror, la mentira, el individualismo, la represión y la muerte-; aunque no por ello exento de oscilaciones y ambigüedades, despliegues y repliegues según las instancias de afianzamiento y decadencia por las que fue atravesando el gobierno de facto a lo largo de esa etapa histórica. Sin embargo, Vila también aclara que a su juicio: *«No se trata de un movimiento político, ya que no se define a sí mismo como tal ni es visto por el resto del cuerpo social de esta manera, pese a lo cual su propia historia como movimiento ha estado siempre profundamente signada por las fluctuaciones del sistema político, y a su vez fue capaz de generar respuestas antagónicas, llegando a constituirse por momentos, en uno de los pocos opositores masivos al régimen militar».*¹⁷

En tal sentido, bastaría con puntear ciertas letras-textos que por aquel entonces entonaba «el público rockero» para reseñar estos clivajes socio-discursivos, como por ej.: el «Charly» de Sui Generis que en sus **Confesiones de invierno (1972)** se lamentaba «*Y la rabia nos confunde a todos sin dinero la pasaré mal; si se comen mi carne los lobos no podré robarles la mita. Dios es empleado en un mostrador da para recibir, quien me dará crédito mi señor, sólo sé sonreír*»; el de **La máquina de hacer pájaros (1977)** exhortando a «*No te dejes desanimar, basta ya de llorar, para un poco tu mente y ven acá.... No te dejes matar, quedan tantas mañanas por andar*»; el de Serú Girán que desde **La grasa de las capitales (1980)** vociferaba «*Qué importan ya tus ideales, qué importa tu canción... No transes más...; la grasa inunda cual fugazzetta, no se banca más!*» y; finalmente cuando **Yendo de la cama al living (1982)** confiesa «*Yo no quiero volverme tan loco... yo no quiero saber lo que hiciste... Yo no quiero meterme en problemas, yo no quiero asuntos que queman..., yo no quiero sembrar la anarquía..., Yo no quiero vivir paranoico..., Yo no quiero sentir esta depresión*»...-

III.- ¿Qué Ves..., Cuando Me Ves?...

*«Vos me llamás cantina
pero a mi me sobran las minas
no me mires cruzado
si sólo sos un refugiado.
Vos y todo tu grupo
están zarpados de careta
por eso les voy a pegar
con mi guitarra y con mi escopeta».*

El pibe Villero (Flor de Piedra, 1999)

«Pibes chorros», «Yerba Brava», «Flor de Piedra», «Damas Gratis», «La Base», «Rem-pachados»,... son algunos de los tantos «nombres artísticos» ampliamente difundidos por la industria cultural en los últimos tiempos, incorporados a la agenda musical que nuclea aquellos grupos identificados y/o auto-nominados como «hacedores de cumbia villera¹⁸»; y en cuanto tales portadores de una fuerte impronta simbólica relativa al contexto socio-económico de la cultura a la que re-presentan y del que la mayoría de sus intérpretes emerge, reivindicando esos orígenes y «llevando la voz cantante» al denunciar las condiciones materiales y sociales de existencia ímperantes en éstos -pobreza, violencia, marginalidad, discriminación, exclusión, represión, transgresión, delincuencia, adicciones, promiscuidad ...-.

A propósito de ello, viene a mi mente una anécdota reciente cuyo desenlace como espectadora me dejó pensando: 15 de marzo de 2004, programa televisivo «Los Argentinos somos como somos» (?): Escena 1) Un cronista intercepta a un puñado de adolescentes «con uniforme» a la salida de la escuela: «*¿Qué piensan de los resultados desastrosos de los alumnos ingresantes a la Facultad de La Plata?*... Risas cómplices, miraditas cancheras y respuesta al toque: «*¡Que es la verdad, salimos de la secundaria... o bueno, ahora del Polimodal SIN SABER NADA, o menos que antes!*»... Risitas nuevamente, esta vez «formadores de opinión» incluidos... Escena 2) El cronista vuelve a la carga pero ahora «con el Larousse bajo el brazo» y dispuesto a «tomar prueba oral» de los sucesos históricos más relevantes de la humanidad, para que «el público sea testigo» de dicho NO-SABER: «*¿En qué año se descubrió América?*»...

Largo silencio, revoleo de ojos, gestos nerviosos, uno balbucea: «1942?»... -revuelo en el estudio de T.V. y desaprobación irónica del periodista, los jóvenes asombrados por «no haber acertado»-; se va la segunda: «¿En qué fecha fue la Revolución Francesa?... 1978?»...-mezcla de terror y obviedad en la expresión de su interlocutor-; no obstante, continúa inquiriendo el ya incómodo notero: «¿Y la de Mayo?... 1910?»; y así el juego de ping-pong prolongándose hasta el infinito...

Escena 3) Visiblemente decepcionado -o no, pues no hacía más que corroborar su hipótesis-, el entrevistador decide pasar al terreno de la música: «A ver, 5 cantantes melódicos:... «Montaner, Ricky Martin», -caras de desconcierto en los pibes por no recordar más-; «5 grupos de rock?: Ratonés Paranoicos -Bocadillo: ¿Un pedacito de algún tema?...; Coro: Que nada, nada, dura para siempree!!!...- Los Redonditos, Babasónicos... Fito Páez..., Charly García»...; y finalmente arremete: «5 grupos de cumbia villera!», sin dudarlo sus encuestados comienzan la lista aportando a los gritos y en tumultuoso bullicio los nombres a borbotones: «Damas Gratis», etc., etc., etc..., etc...; deseosos de recibir al menos en esta ocasión su merecido ¡Muy bien diez, felicitado y con mayúsculas!. Escena 4) La respuesta del otro lado no se hace esperar, sólo que en sentido contrario y para demostrar que «DE CULTURA GENERAL no pegaron una: ¡AHHH, ESO SÍ LO SABEN!»... Y mirando a la cámara emite su lapidario diagnóstico: «¡VEN, ÉSTA ES LA JUVENTUD QUE TENEMOS!»...

¿Qué significaciones subjetivo-colectivas acerca de este grupo etario estarían subyaciendo en el citado texto mediático -brecha intergeneracional y/o «miopía ideopráctica» mediante-, y cuáles son las connotaciones socio-culturales -imaginario epocal- pertinentes de leerse en él?... ¿Qué inéditos deslizamientos semiótico/lingüísticos -subalternidad circular latente-, serían plausibles de acoplar/confrontar con este discurso de los mass media -en tanto «vocero autorizado de la cultura oficial dominante»?... ¿Por qué las «variaciones estilísticas» que caracterizan a la cumbia villera «atraen la atención y dejan marcas» en las preferencias musicales de la juventud actual-posmoderna, más allá de pertenecer/compartir o no el universo económico-simbólico de los sectores marginales/populares a los que las letras de sus canciones hacen una referencia explícita?...

Hay en principio un dato relevante que «a simple ojo» puede señalizarse, pivotando y orientando «las miradas» en este collage de interpretaciones cruzadas y espejos deformados: UNA «CONCEPCIÓN-CONSTRUCCIÓN DIVERGENTE» ACERCA DE LA «ESPACIO-TEMPORALIDAD» con la que ordenan su cotidianeidad los adultos y los adolescentes en el escenario histórico-social de hoy; es decir que: en LA «RELACIÓN DIALÉCTICA» ENTRE UNOS Y OTROS -distancia tensional de «ellos y nosotros»- NO EXISTE UNA «EQUIVALENCIA SIMBÓLICA» EN CUANTO A LO QUE ES «EL SABER»- que para los últimos «sí ocupa lugar», priorizando «la actualización fragmentada y el presente efímero» de éste por sobre «su homogeneización masiva y la acumulación permanente»-; por consiguiente, NO «VEN» -perciben y comprenden- «LA REALIDAD» SOCIO-CULTURAL -normas, valores, grupos, insignias, emblemas- CON «IDÉNTICA ÓPTICA» -puntos de vista ideológicos que configuran nuestra cosmovisión/sentido común?»-.

Un segundo aspecto que cabe subrayar y que se deriva de las puntualizaciones precedentes es que, dichas «FILOSOFÍAS DE VIDA» -en términos de Gramsci- interactúan heterogéneas -heterodoxas/heterogloseas- en permanente confrontación al interior del campo de la cultura, en virtud de sus caracteres opuestos de hegemonía y subalternidad, dominancia y resistencia, continuidad y ruptura, circularidad y escamoteo, centralidad y borde, demarcación y fuga, control y rebelión, fijeza y dinamismo, tradición y cambio; abriendo paso tal interacción a una red polifónica/polisémica intertextual que habilita

la emergencia de voces y sentidos negadas/acallados, en función precisamente de lo que se reafirma con énfasis como discurso pregnante y globalizador -Curiosa paradoja existencial, pues: la falta/carencia «se muestra» con mayor insistencia ante la imposición de «completud» con que el todo/Uno pretende ocultarla-. ¿No será tal vez este punto de cruce e inflexión sobre el que nos alertan los adolescentes con sus elecciones y actitudes, cuando se quejan también ellos de que: «salen de la escuela -uniformados como clase única- SIN SABER NADA»...; pero sobre las «DIFERENCIAS SOCIALES» que pululan a su alrededor, que los atraviesan y desbordan a diario?...

En torno a la caracterización de los designados como «sectores populares» y la descripción de los jóvenes que en ellos habitan, S. Duschatzky acota que su sola mención rompe con la idea de «una concepción monolítica - esencialista- de pueblo»¹⁹; imbrincándose en esta polémica dos aspectos urticantes como son: las condiciones de «desigualdad» en las que se produce la apropiación de los bienes materiales y simbólicos, y la instalación del «conflicto» como territorio donde se disputa la construcción de los múltiples sentidos que se despliegan de aquellos. Y en el intento de explicitar la situación de los sujetos colectivos implicados bajo esa denominación, desde una perspectiva que exceda el mero reduccionismo economicista -atribuyéndoles una «categoría identitaria sustancial» según su posición de «clase social», devenida por la inserción en el proceso productivo²⁰- la citada autora afirma: *«Preguntas del tipo: ¿Cómo es vivida la falta de horizontes?. ¿Qué estrategias se ponen en juego?. ¿Qué sucede en el universo de las creencia, de los ritos y costumbres, de los vínculos sociales, del clima que envuelve la vida cotidiana, de la relación con los otros?. ¿Qué valores encierra la relación intergeneracional?. ¿Qué lugar ocupa la oralidad en la trama comunicativa?. Todas estas son cuestiones que desbordan la pura objetividad... Si bien es cierto que los jóvenes de sectores populares viven su condición generacional de modo diferencial por estar sometidos a restricciones materiales y culturales, y se vinculan empáticamente con aquellos que comparten trayectorias semejantes (oportunidades laborales, itinerarios educativos, problemas urbanísticos, aislamiento social), construyen estilos culturales propios a partir de una apropiación singular de lenguajes, artefactos y espacios».*²¹

En relación con los conceptos abordados de antemano, es dable destacar que Duschatzky toma puntualmente como interlocutores textuales válidos a S. Hall²² y Bordieu²³ con cuyas posturas disiente -por el énfasis puesto en la noción de clase social, más que la edad y la escolarización como estructurante de las identidades juveniles en el primero, y por el planteo de la distribución desigual de un único capital simbólico traducido para estos sectores como privación ante el estado de necesidad en el segundo-, acordando en cambio con la hipótesis de Grignon y Passeron²⁴ -de que el inconsciente de las relaciones sociales, y por consiguiente de las culturas populares, también es capaz de producir nuevos sentidos-; así como con los dichos de De Certeau -sobre los haceres cotidianos entendidos como actos de lectura situada-, y Hoggart -en cuanto a la descripción de sus experiencias culturales auto-referenciales en la Inglaterra de los años 40²⁵-; al centrarse empíricamente -aparte de la institución escolar y las redes de intercambio que ésta puede generar para trascender «las fronteras» territoriales-, en los consumos y prácticas predominantes entre los adolescentes de ciertos barrios periféricos del conurbano bonaerense -partido de La Matanza-.

A propósito de estos últimos y los estilos musicales por los que optan sus discursos son por demás de elocuentes y significativos, para proceder a un análisis distintivo y contrastante tanto de las producciones y re-apropiaciones culturales -polifonías intertextuales locales y globales-, como de los mecanismos identificatorios y constructores

de identidad juveniles -vivencias históricas y mitos generacionales- en tales contextos urbano-marginales; observándose en esta dirección una tendencia más bien ecléctica hacia el mestizaje en las variaciones estilísticas -música tropical, folklórica, melódica y rockera- de un grupo social a otro -dialéctica «ellos» y «nosotros»-, al interior del barrio y según donde cada uno ponga el acento como marca simbólica -el contenido de los mensajes, el tono en el que se explicitan, la posibilidad de expresión corporal, la procedencia de los intérpretes, la franja etaria implicada, los espacios ocupados, los emblemas compartidos, etc...-.

Por ejemplo: «*La bailanta es lo que más atrae, es música de gente sencilla, les habla de cosas reales*» (Pablo), «*Cada vez nos resulta más difícil comunicarnos con los chicos del barrio, a ellos les gusta otra música. Siempre andan con la cumbia*» (Daniel), «*Yo puedo bailar una cumbia pero jamás escucharla. El rock arma bardo, la cumbia no*» (Leo), «*La cumbia es una moda, es pegajosa, no deja nada, no tiene mensaje, tiene rima fácil, las letras siempre dicen lo mismo*» (Martín), «*Ellos salieron de acá y su historia es igual a la de cualquiera de los que viven en el barrio*» (Luis), «*La cumbia no me dice nada, para colmo habla de todos amores frustrados. En cambio el rock sí dice cosas, Hendrix tiene cada frase que es genial, vos escuchás a Bob Marley y te llega; ellos vivieron cosas que nosotros también sufrimos. No me molesta la cumbia como parte de la cultura del pueblo, pero me jode cuando la usan para distraer*» (Mariela), «*Jamás van a prohibir una cumbia, en cambio a La Renga la prohibieron no porque diga cocaína, marihuana, sino porque dice la verdad: «Cocaína, cocaína, se la quedan los de arriba».* Hermética también critica a los políticos y el poder, y nosotros queremos escuchar eso porque es la realidad» (Ramón), «*La música de los 60 y los 70 es revolucionaria. Elvis y Creedence por ej. denuncian problemas que nos afectan: alcohol, droga, sexo, muerte. A nosotros nos gusta el rock y escuchamos mucho a: Pescado Rabioso, Serú Girán, Santana, Janis Joplin, Sui Generis, y algunos más actuales como: Los piojos, La Renga, Los Redondos*» (Raúl), «*A mí no me gusta la música de esos viejos hippies, eso era música toda tranqui. Yo soy punk porque cuando uno es joven le gusta el peligro, la emoción como en Sex Pistols y Los Ramones. El punk no es como el rock and roll, no se baila, está en el cuerpo, en el pogo*» (Rodrigo).²⁶

En cuanto al tenor de las letras típicas de la cumbia villera a las que aquí se hace especial alusión -a favor o en contra dependiendo de los puntos de vista ideológicos y de las preferencias sectoriales-, tomaré en consideración un tema del grupo musical «Yerba brava» en: **100% Villero**²⁷ con la pretensión de esbozar algunos deslizamientos semántico-lingüísticos a partir de lo expresado por los jóvenes en el párrafo anterior. ¿De qué habla?, ¿Qué intenta decir?, ¿A quién/es va dirigido?, ¿Contra quién/es?, ¿A quién/es representa?, ¿Quién/es se incomodan con él?, ¿Por qué razón?...

«Te quieren correr
nos quieren barrer,
te tiran el rancho
y el tuyo también.

Dicen que mi barrio está lleno de hampones,
que sólo es un fuerte de droga y ladrones.

En sólo una hora se llenó de botones,
para tirarlo abajo y levantar mansiones.

Y ahora tirado estoy
debajo de un puente voy,
porque somos marginados

en pelotas nos dejaron.
 Y ahora tirado estoy
 dónde vamos a parar,
 quemen gomas en la calle
 que mi fuerte hay que salvar.»

Múltiples, variadas y contradictorias pues son las voces del «público»/pueblo? -científico, mediático y consumidor-, que se elevan a los cuatro vientos para atribuirle a este género un carácter eminentemente «antisocial» -como «apología del delito», «incitación a la violencia», «inducción a las adicciones», «propensión a la promiscuidad», «rebelión contra la autoridad»²⁸-; al tiempo que le reconocen imaginariamente «virtudes hedonistas» para llenar sus momentos de ocio y aburrimiento²⁹ -vacíándolo así de sus reales efectos impugnadores latentes y manifiestos-. No obstante si nos atenemos al contenido simbólico-político del texto en cuestión, la lectura que amerita es que dichos atributos parecen operar más bien como justificaciones/razionalizaciones de las clases dominantes para soslayar/estigmatizar el conflicto social, del que aquel género resulta ser representante y vocero -y no una mera manufactura de la industria cultural que manipula a una «masa de pibes narcotizados», para mantenerlos entretenidos mientras ellos hacen sus jugosos negocios-. «SI LA FALLA ESTÁ EN LOS OTROS -barrio marginal poblado por hampones, drogadictos y ladrones-, NOSOTROS NO TENEMOS NADA QUE CAMBIAR -la ley nos ampara en esta «cruzada civilizatoria exorcizante» contra la encarnación de todos estos males-; muy por el contrario, EL ORDEN VIGENTE QUE AMENAZA CON SER ALTERADO -mediante actitudes de protesta, quema de gomas, piquetes, etc.,- DEBE SER DEFENDIDO A CUALQUIER COSTO» -los sicarios del rey o «botones de turno» llegan dispuestos a arrasar con casas, vidas, historias, dignidades, sueños...- ¿Quién va a reclamar por ellos?. ¿ALGUIEN los escuchará para restituirles sus derechos despojados, siendo que llevan «como portación de cara» la marca registrada de «sospechosos por villeros»?...³⁰

IV.- ¡Cómo Estamos Hoy, Eh!!!...

*«Tanos, gallegos, judíos, criollos, polacos,
 indios, negros, cabecitas.. pero con pedigree francés,
 somos de un lugar santo y profano a la vez,
 mixtura de alta combustión...
 ¡Y no me vengan con cuentos chinos!
 Que El Che, Gardel y Maradona
 son los number one como también lo soy yo,
 y argentinos ¡gracias a Dios!
 También Videla y el mundial 78
 Spadone y la leche adulterada
 Manzano se hizo la cirugía del orto
 Descuartizan vacas en el norte.
 Y siguen los nariguetazos en el Congreso.
 Galtieri y «los estamos esperando».
 Más desnutridos en el «Granero del mundo».
 Cayó la Fundación Padre Bufarra.
 Alfonsín con «la casa está en orden»
 «El que apuesta al dólar pierde», dijo el Ministro.
 También Menem y su primer inmundito.*

*Cavallo y sus lágrimas de cocodrillo.
Cinco presidentes en una semana..
Encontraron al muñeco de Yabrán
con un tiro en la cabeza.
De La Rúa con su tímida boludez...
¡Son todos una manga de garcas!
¡Este país está lleno de ladrones!
¿Yo?... ¡Argentino!.
Como el tiro en el corazón de Favaloro.
Del éxtasis a la agonía oscila nuestro historial.
Podemos ser lo mejor, o también lo peor,
con la misma facilidad».*

**La Argentinidad al palo -Se es lo que se es-
(Bersuit Vergarabat, 2004)**

Derivado del recorrido transitado hasta aquí es pertinente concluir que, el Rock Nacional y la Cumbia Villera conforman dos expresiones musicales -con sus variantes de orígenes y estilos estéticos- que comparten en el terreno de la cultura determinados rasgos en común; tanto por ser manifestaciones populares -testimoniales, contestatarias, irónicas, irreverentes- que delinear diacrónica y sincrónicamente la tensionante economía simbólica de las clases sociales en los contextos históricos de los que emergen, como por constituirse a la vez en producciones circulantes cual mercancías -bienes, servicios, discursos y prácticas- en el circuito mediático montado a tales fines para su apropiación y difusión por parte de la industria cultural³¹. En el devenir de dichos entrecruzamientos genéricos y sus intertextualidades polifónicas son susceptibles de señalizarse no obstante procesos de continuidades y de rupturas, escrituras que insisten y trazos que se escamotean, huellas por caminos andados y desvíos por atajos nómades, estrategias calculadas en la consolidación de un lugar de poder por «el más fuerte» y tácticas ocasionales en la utilización del tiempo para beneficio propio por el «más débil»; cuya mixtura y mutivocidad -de imágenes fugaces y sonidos fluctuantes- hacen posible la compaginación y percepción «artísticas» -a modo de gestalt- de una inédita partitura, con la que leer e interpretar la realidad político-cultural³² que hoy nos circunda e interpela.

Y a propósito de lecturas, textos e interpretaciones transversales en torno a este escenario histórico-social, en el que se despliega el discurso globalizador de la preconizada «posmodernidad» junto a la denominada «cultura de masas»³³ -con sus particulares condiciones materiales de existencia y la modalidad que asumen en ella las relaciones entre los sujetos sociales-; no pocos son los grupos de rock y/o solistas identificados con la «música popular» que reivindican el lugar ganado al interior de ésta por la cumbia, declarándose públicamente seguidores/partícipes de su carácter transgresor y desenfadado -en lo económico-simbólico y lo crítico-resistencial-, capaz de traducir en palabras y denunciar en canciones las demandas largamente postergadas y aún insatisfechas de aquellos sectores más vulnerables de la sociedad argentina -discriminados y excluidos por el sistema capitalista dominante- a comienzos del nuevo milenio: nuestra «real deuda interna» impaga, y de la que vienen siendo ya claros exponentes desde largo tiempo atrás el tango y el folklore -a través de las letras vivenciales y los giros idiomáticos de sus composiciones estilísticas-!³⁴...

Ejemplos ilustrativos de tal reconocimiento y/o reafirmación, así como de la nominación y/o adscripción de ciertos artistas en tanto «populares» -léase: convergentes en una misma concepción semántica ideológico-política de «hacer música», diferenciales

por las «prácticas-tácticas» de creación, propagación y comercialización del producto en los massmedia³⁵-, pueden rastrearse en sus opiniones personales vertidas a través de los siguientes reportajes periodísticos:

León Gieco: **«La cumbia villera es un género muy auténtico y original... Creo que las letras son un fiel reflejo de lo que pasa en una barriada humilde. Antes las villas estaban más politizadas y quizás en los 70 una letra de los Pibes Chorros o los Damas Gratis hubiesen sido políticas. Pero un testimonio (o una canción testimonial) no tiene que ser necesariamente político... Creo que el rock nacional que surgió durante los 90: Los Piojos, La Renga, hace música testimonial en el país... Y además hay un movimiento muy grande de tango representado Omar Mollo, Daniel Melingo. Así que no tenemos por qué pensar que la cumbia villera suplante a alguien. Todos podemos convivir en ese rubro»³⁶ (Diario Clarín, 19/12/2002).**

«La Renga»: **«Cambiamos todo el tiempo... Mañana podemos hacer cumbia si lo sentimos así. Eso significa seguir tus sentimientos. En ese sentido somos los mismos de siempre: en la sinceridad... Tocar en una marcha piquetera³⁷ fue una experiencia muy grossa...un orgullo, porque nosotros pensamos casi igual que ellos. Si a ellos los están jodiendo, nos están jodiendo a todos. Mató porque no nos invitaron para caretear o para que fuera más gente... Fue importante no sentirse usado... De alguna manera hicimos historia..., con las fogatas y en esa plaza donde Berutti repartía escarapelas. Nosotros creemos en la revolución. No queremos ponernos como ejemplo ni nada de eso, pero hay que estar todos dispuestos a jugársela... Hace poco vi un reportaje a Pappo en el que decía: “Desde hace cincuenta años que vengo con los radicales, los peronistas y los milicos”. Y ahí tenés al país... Para nosotros, el rock siempre significó rebeldía, compromiso y querer cambiar las cosas. Empezamos a tocar por eso: más allá de la música, queríamos poder expresarnos. Por eso me gusta que vengan pibes chicos a montones. No sé si está en nosotros abrirles la cabeza, pero si ven algo positivo acá eso va a servir para el futuro... A lo mejor está en ellos la posibilidad de no mandarse las mismas cagadas que los viejos»³⁸ (Diario Página XII, 10/03/2003).**

«Los Piojos»: **«Cuando empezamos, mucha gente tenía como nosotros la sensación de que lo argentino estaba muy mal visto y no existía esa moda de tener la camiseta o llevar con orgullo una bandera porque se veía como algo graso. Después, eso cambió... En el año '89 tocamos en una disco y todas las bandas subieron hiper producidas porque era la última época del pop, pero nosotros salimos de camisa y jean, tocamos el Himno Argentino con la armónica y fue el aplauso más grosso de toda la noche... Nos sale naturalmente hablar sobre las cosas espirituales del pueblo que tienen que ver con las identidades profundas, así como los temas contestatarios responden a una sensación de injusticia y vienen a desahogarla³⁹... A veces la exigencia de convicción es doble y generalmente son temas que nacen de una bronca, pero por suerte esas broncas son lo suficientemente fuertes como para no interrumpir el momento creativo (Diario La Nación, 4/10/1999).**

«Babasónicos»: **«El rock debe tener un tono de formador de opinión, debe ofrecer un discurso, dado que no hay muchos formadores de opinión en los referentes culturales... Si lo hace un político es para favorecer sus intereses personales, pero al rock le queda esa opción de no favorecer ninguna tendencia. Si el rock ha ocasionado cambios políticos es porque ha hecho cosas que**

nadie se atrevía a hacer, pero con el tiempo toda provocación ha sido cooptada. Intentar hacer política desde la música es un error total. La música conmueve porque te puede abstraer y lanzarte hacia mundos diferentes, por eso no hay que convertirla en un noticiero. **El rock sirve para revelar la farsa y la hipocresía del juego, pero no puede luchar contra el mismo juego porque es un arma del juego. Es un placebo que inventa el capitalismo para que estés contenido dentro de una cierta rebeldía normalizada.** Pero el rock siempre puede elegir no colaborar y a partir de ahí generar una contra activa... En el caso particular de México, festejaron el hecho de encontrar una banda que hable en su propio idioma y no haga salsa ni levante la bandera de la tradición, sino que desde la realidad del rock trate de generar una nueva página⁴⁰ (**Diario Los Andes, 13/10/2002**).

«Bersuit Vergarabat»: **«Hay que desolemnizar al arte, devolvérselo de poco a la gente, su legítimo propietario.** A los niños, a los locos de la calle, a las murgas, a los que te cantan una serenata debajo de tu casa, a los que se juntan con tachos de basura a hacer percusión, a los que bailan, a los que cogen... **Porque hay una política de separar, de robarle lo auténtico...** Occidente lo que logró con tantas normativas, con ideologías totalmente fascistas y moralistas, es impedir que se desarrolle el juego y la niñez, y considerarla como un estado transitorio que hay que sacarse de encima porque es el mundo de los grandes. **Nosotros creemos fundamentalmente en la improvisación..., y no sólo en la música, también en la comidas, en las situaciones cotidianas...** Es como en las tribus primitivas: acá está el fuego y lo voy a cuidar a muerte. **Es nuestro y lo compartimos con la gente a través de un disco, de un show, en la calle, como sea... Hoy la revolución pasa por otro lado: 5.000 tipos en Plaza de Mayo haciendo una orgía ... Ningún poderoso va a querer jodernos, porque somos capaces de cualquier cosa, utilizaríamos armas totalmente distintas a la que utiliza el poder, mucho más poderosas: el ingenio popular⁴¹ ...En “Y Punto”, nuestro primer disco cantábamos: “Como nada puedo hacer, puteo”. **Nos ayudó a cambiar... un gran entusiasmo por la música..., mucho corazón y mucho hambre también... Subyace una fuerza de mucho dolor en todo esto, ...de sacar los traumas afuera en forma de canciones, de comunicarlas; ... de dar alegrías, de vivir buenas historias»** (**Revista del Under: El Acople, 29/02/2004**).**

Tanto en los discursos precedentes como en los que se fueron intercalando a lo largo de este trabajo provenientes de variadas fuentes «textuales» -por yuxtaposición o por distanciamiento-, son susceptibles de rescatar huellas y signos de «lo popular» en la música rockera y villera actual -a través de esos fragmentos y retazos a los que se aludía en el prólogo-; referenciados con significantes ambiguos que oscilan entre las dos ideas claves reiteradas como inherentes a la dinámica cultural y su trama conflictiva, a saber: **la defensa y recuperación de emblemas y símbolos considerados parte integrante de la «tradición popular» a modo de esencia** ->político testimonial», «identidad profunda», «espíritu del pueblo», «fuego interior», «lo auténtico de la gente», «lo argentino»-, y **la capacidad colectiva de poder generar «producciones inéditas» para expresarse en su contra y transformarla** ->original», «rebelde», «comprometido», «formador de opinión», «revolucionario», «desolemnizado», «improvisado», «contestatario», «momento creativo», «ingenio popular»-.

Sin embargo, dicha tensión que revela el interjuego de aspectos instituidos e instituyentes en los diversos ámbitos de la sociedad -y entre los niveles interactuantes al interior

de la lógica cultural dominante-, no se manifiesta en este contexto histórico-social de la posmodernidad en estado puro y homogéneo sino como **hibridación y mezcla de rasgos y formas** -agenciamientos de un género musical por otros, reciclaje de estilos artísticos urbano-marginales, intertextualidades polifónicas re-semantizadas, circularidad de preferencias musicales entre sectores y clases sociales, etc.-; proceso en el que ya no resultan claramente identificables como en épocas anteriores los espacios «asignados para» y/u «ocupados por» **la(s) cultura(s) popular(es), la de elite, la de masas, la hegemónica, la subalterna, la vulgar, la culta, la oral, la escrita**.

Consciente de que tales afirmaciones pueden ser interpretadas por muchos como encubriendo una actitud de ingenuidad o de complicidad -respecto de los efectos ideológicos producidos por un pensamiento globalizante y neo-populista-, dejo constancia expresa que estoy persuadida de ello cual contracara visible en lo real para quienes enarbolamos la bandera de la «**multi/interculturalidad**» como **derecho a la diferencia/heterogeneidad y como valorización de las interacciones/continuidades culturales**⁴²; no obstante correré los riesgos que supone el abordaje de la problemática desde esta trayectoria por mí acotada -más allá de las críticas demoledoras y los argumentos sancionantes de ciertos «colegas doctos» instalados en paradigmas dogmáticos no menos totalizadores que éste-. Hasta aquí lo dicho y sus desvíos, el tiempo que nunca olvida se encargará del resto -con música de fondo y otra «bonita página» a la espera de ser escrita o re-editada-.

RESUMEN

Intertextualidades polifónicas en la música popular argentina: del rock nacional a la cumbia villera

El abordaje de la polémica **modernidad/posmodernidad** al interior de **la(s) cultura(s) y sus producciones económico-simbólicas** dentro del sistema capitalista, exige la **re-visión y re-conceptualización diacrónica y sincrónica** de los dispositivos discursivos construidos para nominar las prácticas sociales devenidas de ellos. Des-andaré pues, «recorridos doctos» intertextualizados polifónicamente con «desvíos semánticos» -marcando continuidades y rupturas entre el Rock Nacional y la Cumbia villera-; mediante los cuales se explicitó en los setenta y se re-significa hoy la dialéctica tensionante entre «**cultura(s) popular(es) y cultura dominante**» -«obrera/burguesa», «subalterna/hegemónica», «del pueblo/de élite»-, articulada con **la industria cultural y su política productiva «de masas»**.

Palabras Clave: Culturas Populares - Economía simbólica - Industria cultural - Intertextualidades polifónicas

ABSTRAIT

Intertextualité polyphonique dans la musique populaire argentine: du rock national à la cumbia villera

L'abordage de la polémique modernité/post modernité à l'intérieur de(s) culture(s) et ses productions économiques - symboliques dans le système capitaliste, exige la révision et la re conceptualisation diachronique et synchronique des dispositifs discursifs construits pour dénommer les pratiques sociales devenues d'eux. Je refais donc les «parcours doctes»

intertextualisés polyphoniquement avec des «détachements sémantiques» - marquant des continuités et des ruptures entre le Rock National et la Cumbia Villera au moyen desquels on a explicité dans les soixante-dix et se re- signifie aujourd'hui la dialectique tendue entre «culture(s) populaire(s) et culture dominante - «ouvrière/bourgeoise, «subalterne/hégémonique», du peuple/d'élite - articulée avec l'industrie culturelle et sa politique productive «des masses».

Mots clés: Cultures populaires - Économie symbolique - Industrie culturelle - Intertextualités polyphoniques

Notas

- 1 El presente ensayo ha sido elaborado como trabajo de evaluación final para el Seminario de Posgrado en «Culturas Populares» -dictado por el Dr. Pablo Alabarcés-, y presentado con tal motivo ante las autoridades de la secretaría de Graduados de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Por otra parte quisiera agradecer muy particularmente la colaboración de mi amiga **Myriam Gerlero** por la traducción del Resumen de este artículo.
- (*) Profesora de nivel medio en Filosofía, Psicología y Pedagogía, Psicóloga y se encuentra cursando el Doctorado homónimo en la citada Facultad, con mención en Filosofía. Actualmente, se desempeña como docente de Nivel Polimodal en Humanidades y Ciencias Sociales en la E.E.M. N° 251 de Empalme Graneros -Rosario-, y como profesora de Nivel Superior en el ISP N° 3 de Villa Constitución -Pcia. de Santa Fe-. E-mail: clarmar@sinectis.com.ar
- 2 De Primera parte: «Las alegrías y pasiones», en: **Así hablaba Zaratustra**, Siglo XX, Bs. As., 1987, P. 26.
- 3 M. Bajtin en su caracterización histórica del carnaval en tanto «festividad popular», y la significación ambivalente que éste fue adquiriendo dentro de la cultura dominante desde la Edad Media a la modernidad, expresaba: «A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto». De: «Introducción. Planteamiento del problema», en: **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**, Alianza, Madrid, 1987, P. 15.
- 4 Según el citado autor: «El orden efectivo de las cosas es justamente lo que las tácticas «populares» aprovechan para sus propios fines, sin ilusiones de que vaya a cambiar de pronto. Mientras sea explotado por un poder dominante, o simplemente negado por un discurso ideológico, aquí el orden «es engañado en juego» por un arte. En la institución de que se trate, se insinúan así un estilo de intercambios sociales, un estilo de invenciones técnicas y un estilo de resistencia moral, es decir, una economía de la «dádiva» (de generosidades en desquite), una estética de las «pasadas» (operaciones de artistas) y una ética de la «tenacidad» (mil maneras de rehusar al orden construido la condición de ley, de sentido, o de fatalidad)». De Cap. II: «Culturas populares», en: **La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer**, Universidad Iberoamericana, México, 1996, P. 31/32.
- 5 Éste se pregunta acerca de la relación existente entre la cultura de las clases subalternas y la de las dominantes: «¿Hasta qué punto es en realidad la primera subalterna a la segunda?. O, por el contrario, ¿en qué medida expresa contenidos cuando menos parcialmente alternativos?. ¿Podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura?...» Y afirma al respecto: «Los términos del problema cambian radicalmente si nos proponemos estudiar, no ya la «cultura producida por las clases populares», sino la «cultura impuesta a las clases populares»». De: «Prefacio», en: **El queso y los gusanos**, Muchnik, Barcelona, 1981, P. 10/11. En la misma dirección y también citado por Ginzburg en el texto comentado, M. De Certeau define al mecanismo por el cual la cultura ilustrada habla de la cultura popular como «un tipo de relación política y social»; es decir, «la función represiva de la cultura letrada» ya que es «desde donde hablamos nosotros», informando sobre lo que es la cultura

- popular «para un universitario progresista de nuestros días». Estas disquisiciones lo llevan a exponer su postulado de que: «Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado»; y a interrogarse si: «¿existe la cultura popular más que en el gesto que la suprime?». De Cap. III: «La belleza del muerto», en: **La cultura plural**, Nueva Visión, Bs. As., 1999, P. 47 y 69.
- 6 Plantea Alabarcés desde su ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, al hacer referencia a los espacios sociales en los que poder «leer» la cultura popular a comienzos de siglo: «... *Pertinaces y tercos, volvimos por un margen. Era previsible: la centralidad que lo popular ocupó en las preocupaciones de los ochenta debió augurarnos- no supimos leerlo- su desaparición. No queremos repetir esa historia: lo popular es el margen, porque es el límite de lo decible en la cultura hegemónica y en los massmedia*». En: **Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular**, Córdoba, 2002, P. 4.
- 7 Para A. Gramsci y, en alusión a la relación distante entre los literatos como representantes de la cultura ilustrada en su posición hegemónico-intelectual, y las clases populares a quienes les imponen como «sentido común» el ser las depositarias del «folklore nacional» por su estatuto de subalternidad instrumental: «... *No hay identidad entre las concepciones del mundo de los «escritores» y del «pueblo»; es decir, los sentimientos populares no son vividos como propios por los escritores ni éstos tienen una función «educativa nacional», esto es, no se han planteado ni se plantean el problema de dar forma a los sentimientos populares después de haberlos vivido y asimilado*». De Cap. I: «Literatura popular», en: **Literatura y vida nacional**, Lautaro, Bs. As., 1961, P. 167/168. A. Ford por su parte, explicita la cuestión en términos de: «*Un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma de enfrentamiento con la cultura oligárquica y el imperialismo... No autónomo, sino interrelacionado, y en última instancia determinado, aunque a través de complejas mediaciones, por la lucha económica y política*». De: «Cultura dominante y cultura popular», en: **Medios de comunicación y cultura popular**, Legasa, Bs. As., 1985, P. 20.
- 8 Como exponentes de la «new left» inglesa éstos sostienen una noción de cultura dinámica y conflictiva en la que se libran fuertes luchas de poder y resistencias, que no se reduce ni al aspecto antropológico clásico de tales estudios ni a la sobre-determinación económica de clase social propugnada por el marxismo ortodoxo -dicotomía entre obrera/burguesa-; coincidiendo en resaltar en esta última su carácter de «proceso histórico-experiencial» a partir del cual se construyen «producciones simbólicas relacionales», que expanden la idea tradicional de «conciencia pre-determinada infraestructuralmente». Parafraseando a Thompson: «*Estoy convencido de que no podemos comprender la clase a menos que la veamos como una formación social y cultural, que surge de procesos que sólo pueden estudiarse mientras se resuelven por sí mismos a lo largo de un período histórico considerable*». De: «Introducción: Costumbre y cultura», en: **Costumbres en común**, Crítica, Barcelona, 1990, P. 66. Por su parte, otros como Bordieu, Grignon y Passeron debatirán en torno a las categorías de «dominocentrismo y dominomorfismo», considerando el hecho real de que ninguna cultura puede pensarse como «alteridad pura» dados los efectos a los que está expuesta en función de la lógica de dominación; pero cuya repartición desigual en cuanto a «capitales simbólicos» no justifica su identificación arbitraria con la privación del lado de las clases populares en oposición a una supuesta abundancia en las hegemónicas como lo plantea el primero, sino más bien la habilitación de «otros haberes» -variaciones de prácticas como giros estilísticos- dentro del sistema de opciones disponibles que comparten con las demás clases sociales, según los autores restantes. Dice Bordieu: «*Las diferentes representaciones del pueblo aparecen como otras tantas expresiones transformadas (en función de las censuras y normas formales propias de cada campo), de una relación fundamental con el pueblo que depende de la posición ocupada por los especialistas -y, más ampliamente en el campo social- así como de la trayectoria que condujo a esa posición*». De: «Los usos del pueblo», en: **Cosas dichas**, Gedisa, Barcelona, 1988, P. 153.

- 9 La autora habla también de «heteroglosia» o «falacia polifónica» -varias lenguas aunque no significan varias voces-, una yuxtaposición de sonidos bajo un solo discurso monocorde, globalizador y acrítico tendiente al borrado de las diferencias políticas tras la supresión de la distancia lingüística: «Es la voz de la gente o, la gente opina o, esto es lo quiere el pueblo o, es del gusto popular»...
- 10 En su obra «El malestar en la cultura» el creador del psicoanálisis escribía por 1930: *«La cultura se ve obligada a realizar múltiples esfuerzos para poner barreras a las tendencias agresivas del hombre, para dominar sus manifestaciones mediante formaciones reactivas psíquicas. De ahí, pues, ese despliegue de métodos destinados a que los hombres se identifiquen y entablen vínculos amorosos coartados en su fin; de ahí las restricciones de la vida sexual, y de ahí también el precepto ideal de amar al prójimo como a sí mismo, precepto que efectivamente se justifica, porque ningún otro es como él, tan contrario y antagónico a la primitiva naturaleza humana. Sin embargo, todos los esfuerzos de la cultura destinados a imponerlo aún no han logrado gran cosa... Sin embargo, sería injusto el reprochar a la cultura el que pretenda excluir la lucha y la competencia de las actividades humanas. Esos factores seguramente son imprescindibles; pero la rivalidad no significa necesariamente hostilidad: sólo se abusa de ella para justificar ésta»*. En: **Obras completas**, Biblioteca Nueva, Madrid, 19814, Tomo III, P. 3046.
- 11 Sobre ambos estilos musicales coexistentes precisa: *«Estas dos divisiones nos permitían disfrutar la música de dos maneras diferentes, ya que para ver a un grupo de rock acudíamos a un recital en un teatro o un cine, donde nos sentábamos a “escuchar y disfrutar” plenamente del espectáculo. La música comercial nos servía para bailar y divertirnos, lo más común era ir a una confitería o a los clásicos bailes del club. Si bien los dos estilos estaban perfectamente diferenciados, tenían varias cosas en común: talento, creatividad, armonía, letras con sentido y por sobre todas las cosas “respeto hacia el público”, porque en aquella época la gente tenía el suficiente criterio como para elegir a sus artistas y no le era tan fácil a los medios imponer un producto a toda costa»*. Extraído de la entrevista personal realizada el 12/2/04 en la ciudad de San Nicolás, Pcia. de Bs. As.
- 12 En cuanto a la significación que porta dicha simbología -rebelión contra toda autoridad instituida y cualquier forma de represión social que coartara la libertad de expresión popular- en el contexto aludido, aclara: *«En aquellos años, usar pelo largo era ir en contra de las normas éticas establecidas, incluso era considerado una burla a la autoridad constituida. Ir a un recital era todo un acontecimiento, nos preparábamos a disfrutar plenamente de la música ubicados en nuestros asientos, como si estuviéramos viendo una película. La escenografía no era para nada espectacular, algunos artistas usaban un modesto juego de luces para dar mas colorido pero lo fundamental era la música. Hoy en día todo pasa por lo excéntrico o cualquier cosa que se te ocurra y pueda llamar la atención, y la música pasa a segundo plano, ya que podemos observar que la mayoría de los que concurren a un recital lo hacen como una diversión, pero no les interesa la obra musical»*. Ibidem.
- 13 Explicita Alabaracés en torno a la construcción de la/s identidad/es juvenil/es, la vinculación con el rock y sus emblemas, y la conformación de los grupos sociales que adherían «masivamente» a este género musical en aquel particular escenario histórico: *«Hablar de sectores juveniles suele disimular en la homogeneización etaria la heterogeneidad social. Que el rock haya llegado a constituir una forma de identidad primaria más poderosa que las tradicionales (respaldada por la crisis de las categorías que eternamente nos permitían referenciar sujetos: clases, etnias, naciones) no significa que haya suprimido el conflicto... Tras las disputas musicales (engarzadas en ropas, territorios, lecturas, consumos) subsisten diferencias que persisten en reivindicarse económico-sociales... El rock muestra, junto a su utopía en los mecanismos comerciales, la esterilidad de las utopías manipuladores... Y especialmente, en la conciencia extendida de todos los participantes del proceso de que EL ROCK SE ARMA COLECTIVAMENTE. No se propone desde arriba del escenario, ni desde los editoriales de las revistas especializadas. Se dispone desde conglomerados dispares, multidimensionales, desde subjetividades que se reconocen como sujetos sociales en tanto participantes de una cultura rock. No como consumidores de los productos de esa cultura»*. De: Introducción», en: **Entre Gatos y Violadores. El**

- rock nacional en la cultura argentina**, Colihue, Bs. As., 1995, P.23/27.
- 14 *Ibidem*, P. 30.
- 15 De: «Dictadura Política... ¿Democracia del rock?. Rock Nacional 1976-1982», en: **Cuadernos del la Comuna**, Municipalidad de Pto. S. Martín, Pcia. Sta. Fe, 1989, Nº 23, P. 16.
- 16 El autor señala como uno de los aspectos más significativos del rock en este período el haberse consolidado como marco de referencia y sustento de las identidades colectivas juveniles, anteriormente congregadas en torno a sus coincidencias políticas. «Por un lado, *el nosotros, el adentro, la paz, la libertad y la participación. Y por el otro el ellos, el afuera, la violencia*». De: Cap. III «El Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil», en: Jelin, E. (comp.), **Los nuevos movimientos sociales. Mujeres. Rock Nacional. Derechos humanos. Obreros. Barrios**, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1989, P. 87.
- 17 *Ibidem*, P. 145.
- 18 En uno de los sitios de Internet especialmente dedicados a la llamada «Movida Tropical», pueden rastrearse los siguientes datos acerca de la historia de este «movimiento» musical: «Los primeros pasos en esta evolución estuvieron influenciados por ritmos folclóricos argentinos como el Chamamé, las guarachas, el cuarteto, entre otros. Luego aportaron su sabor ritmos latinos como la salsa y el merengue... Recorriendo este largo camino, se diferencian claramente varios estilos, entre los que podemos mencionar el norteño, el cordobés, el santafesino, etc. hasta llegar a los últimos que se han desarrollado como la cumbia rapera, la cumbia de barrio y como emergente del momento más patético de la historia social argentina, la cumbia villera... En sus orígenes -mediados de los años cincuenta- se relacionaba a la cumbia con las clases sociales más bajas. Pero la permanencia en el tiempo y la calidad de los nuevos grupos han impuesto este ritmo en todas las clases sociales convocando multitudes en discos, clubes y estadios, liderando ranking y llegando a batir récord de ventas generando en muchos casos un fanatismo desmedido... Cuando transitábamos los últimos escalones para llegar al 2000, la cumbia comenzó un nuevo proceso de transición tanto musical como cultural. En el aspecto musical, nuevos sonidos relacionados con el rock y el pop, avanzaron sobre el estilo netamente melódico. Además, se incorporaron otros instrumentos como sintetizadores y efectos de sonido. A finales del 2000 se instala la cumbia de barrio, pretendiendo reflejar las vivencias de los sectores más marginados de la sociedad: Metaguacha, Guachin... Este género evolucionó (?)... hacia la cumbia villera que como fiel reflejo y emergente de la decadencia en que estaba inmersa la sociedad argentina, las Instituciones de la República, el descrédito en la clase política, la ausencia de autoridad presidencial, desgraciadamente impuso en la movida tropical un estilo que reflejaba las peores vivencias de la sociedad. Un pionero de este género lo encontramos en «Flor de Piedra» (nombre que claramente evoca los cristales del clorhidrato de cocaína). Este nuevo estilo obtuvo un éxito impresionante en todo el país siendo hoy el máximo exponente Pablo Lescano y su Damas Gratis... En: www.mueva-mueva.com, Abril de 2004. Desde otro lugar social y con un tenor más crítico hacia la emergencia de este género, P. Schanton en su artículo intitolado «Cumbia Villera» reflexiona: «Miseria» y «de emergencia». La omisión de estas palabras junto al término «villa» coincide con el hecho de que el adjetivo «villera» se usa hoy, como si nada, para describir un sub-género musical. La naturalidad con que se emplea la frase «cumbia villera» demuestra hasta qué punto hemos reducido a fatalidades tales miserias y emergencias. De ahí que el género sea el ruido de los olvidados. Compruébenlo en esa contumaz flatulencia sónica de los teclados: una estética de lo grotesco capaz de escandalizar a los policías del «Buen Gusto». Los sectores más conservadores se preocupan por el abuso de malas palabras y supuestas «apologías del delito» a censurar. En tanto que el análisis «progresistas» prefieren enfocar las letras «testimoniales» con tal de no toparse con un manifiesto de hedonismo lumpen nada «constructivo» («Vago soy yo y he de seguir, bailando hasta morir.»: Flor de Piedra)... Es que la «Cumbia Villera», al contrario del rock, no tiene moraleja que ofrecer y no siente culpa a la hora de los «compromisos sociales» (el rock legítima la psicodelia como trascendencia existencial o reivindicación la marginación como protesta contra el Establishment)». En: **Diario Clarín**, Bs. As., 23/04/02.

- 19 Refiere al respecto B. Sarlo: «Durante buena parte del siglo XX, el pueblo fue una sustancia casi material, una entidad consolidada que tenía una historia y, sobre todo, prometía un futuro a quien supiera interpretar sus necesidades y sus deseos. Desde hace unos pocos años, el pueblo se ha debilitado como categoría política y cultural... Sin embargo, nadie podría decir que desaparecieron las necesidades y los intereses en conflicto. Lo que queda del pueblo, después de las transformaciones culturales de la posmodernidad y, en el caso argentino, de la revolución neoliberal menemista, son los pobres, que hoy entre otras cosas, ya no son para nadie la levadura de la historia». De: «Ni esencia ni sustancia», en: **Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura**, Siglo XXI, Bs. As., 2001, P. 21 y 23.
- 20 J.M. Barbero -comentando el análisis crítico que al interior del marxismo realizare G. Sunkel en tal sentido-, esgrime que dos han sido las operaciones de «negación» -no sólo temática sino de reconocimiento de la pluralidad de matrices culturales- dentro de este movimiento ideológico en cuanto a los actores populares y sus luchas -circunscriptos a la clase obrera y al choque entre capital y trabajo, y a los espacios de la fábrica o el sindicato dejando fuera el mundo de la cotidianidad-: «Lo popular no representado se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que son aceptados socialmente pero que no son interperados por los partidos políticos de izquierda... Como la mujer, el joven, los jubilados, los inválidos en cuanto portadores de reivindicaciones específicas; espacios como la casa, las relaciones familiares, el seguro social, el hospital...; las tradiciones culturales, prácticas simbólicas de la religiosidad popular, formas de conocimiento salidas de su experiencia como la medicina, la cosmovisión mágica o la sabiduría poética, ... las prácticas festivas, las romerías, las leyendas y el mundo de las culturas indígenas. Lo popular reprimido se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido condenados a subsistir en los márgenes de lo social -ética y políticamente-... como las prostitutas, los homosexuales, los alcohólicos, los drogadictos, los delincuentes; espacios como los reformatorios, los prostíbulos, las cárceles, los lugares de espectáculos nocturnos, etc». De: «Afirmación y negación del pueblo como sujeto», en: **De los medios a los mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, P. 21/22.
- 21 De: «La relación simbólica entre la escuela y los jóvenes de sectores populares», en: **La escuela como frontera. Reflexiones sobre la experiencia escolar de jóvenes de sectores populares**, Paidós, Bs. As., 1999, P. 23/24.
- 22 Según palabras del autor: «...»No hay una relación de uno a uno entre una clase y determinada forma o práctica cultural... El término «popular» indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases. Más exactamente, alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las «clases populares»... El pueblo contra el bloque de poder: ésta, en vez de la «clase contra clase», es la línea central de contradicción alrededor de la cual se polariza el terreno de la cultura». De: «Notas sobre la deconstrucción de lo popular», en: **Historia popular y teoría socialista**, Crítica, Barcelona, 1984, P. 108. Duschatzky le cuestiona que: «Las transformaciones operadas en las formas de reproducción socioeconómica y en las condiciones de producción, circulación y apropiación de la cultura trastocan las fronteras tradicionales de clase social e impiden, en consecuencia, la correspondencia mecánica entre culturas juveniles y clase social». Op. Cit., P.24.
- 23 Para el sociólogo francés: «La proposición fundamental que define el habitus como necesidad hecha virtud nunca se deja experimentar con tanta evidencia como en el caso de las clases populares... esto es, la ineluctable privación de los bienes necesarios... Impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación..., de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable... El principio de las diferencias más importantes en el orden del estilo de vida y, más aún de la «estilización de la vida», reside en las variaciones de la distancia objetiva y subjetiva con el mundo, con sus limitaciones materiales y con sus urgencias temporales». De: «La elección de lo necesario», en: **La distinción**, Taurus, Madrid, 1979, P. 379 y 383. La crítica de Duschatzky a éste apunta a que: «Si sólo caracterizáramos a los sectores populares desde la carencia de bienes materiales y simbólicos, no podríamos pensar su universo cultural más que desde el déficit...Desde esta perspectiva los sectores populares no participarían del beneficio de ser jóvenes ya

que esta condición quedaría reservada a los sectores medios y altos, o sus atributos juveniles quedarían presos de estigmas tales como «los borrachos», «los drogados» y «los violentos», producto de visiones miserabilistas, aquellas que sólo perciben lo popular como degradado... En el terreno escolar, la idea de privación fue utilizada para explicar el fracaso escolar». Op. Cit., P. 24.

- 24 Ambos autores sostienen -también en confrontación con Bordieu-, que: «... La oposición entre el estilo de vida en sí de las clases populares y el estilo de vida para sí de los dominantes (que en la inversión populista se transforma en oposición entre «la autenticidad» y «lo artificial»), descansa...sobre la tendencia etnocentrista a no rechazar al sujeto sino cuando se trata de las clases populares -reducidas al papel de figurantes- y a reintroducirlo desde el momento en que se trata de las clases dominantes, a la vez como sujeto que actúa -actor- capaz de modelar su modo de vida sobre modelos o de inventarlos en caso de necesidad, y como sujeto que observa, y el único que está calificado para reconocer y conferir estilo a maneras de ser «típicas» de las clases populares... La idea de que el estilo desaparece a medida que la libertad decrece y que la necesidad aprieta descansa sobre una imagen de la robotización integral de las prácticas populares, que obedece tanto a las descripciones miserabilistas de la sociología del gusto como a la metáfora halbwachsiana del obrero-materia o a la metáfora marxiana del obrero-máquina». De: «Dominomorfismo y dominocentrismo», en: **Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura**, Nueva Visión, Bs. As., 1991, P. 122/123.
- 25 En esta dirección, resulta muy ilustrativo el modo en que Hoggart define en el ensayo aludido la vinculación que lo une con «la clase obrera» -de la cual reconoce formar parte por razones de origen histórico-familiar-, y las prioridades que guiarán el enfoque con el que realizará su trabajo en torno a ella: «Tomé un grupo bastante homogéneo de personas de la clase obrera, traté de evocar su atmósfera, y su calidad de vida, a través de la descripción de su escenario y sus actitudes. ... Las personas que recuerdo aún conservan la sensación de pertenecer a un grupo propio, sin que esto implique necesariamente un sentimiento de inferioridad ni de orgullo. Sienten que son «clase obrera» en gustos y costumbres, en que «pertenecen» a ella...No utilizaré criterios económicos para definirla; mis indicadores serán..., en especial el cúmulo de frases de uso común, el estilo de habla, el uso de dialectos urbanos, el acento, la entonación». De: «¿Quiénes constituyen «la clase obrera»?». **La cultura obrera en la sociedad de masas**, Grijalbo, México, 1990, P. 30/31. En otro de los capítulos de la misma obra puede encontrarse la siguiente caracterización sobre dicha clase inglesa: «La clase obrera es muy sentimental, pero su alegría poco tiene que ver con los sentimientos... Se burla de los políticos y de sus pretensiones: «Otra vez la misma canción». Se burla d los ideólogos y de sus frases pomposas: «No creo ese rollo», dirán, aunque en el fondo no les tiene mala voluntad. El mundo de los «otros» siempre es motivo de mofa. Su alegría se basa en una falta de conformismo, nada sentimental, y en la necesidad de «darse ánimos». Les ayuda a soportar la vida con dignidad, aunque también los encierra en su mundo propio, en el que la ironía se convierte en un rasgo fundamental de su carácter. Los hace razonables, confiables, conscientes en un momento de crisis, aunque estas cualidades fácilmente se convierten en defectos si no están bien equilibradas». De: «La buena vida», en: Op. Cit., P. 125.
- 26 De un foro electrónico de opinión que se propuso discutir alrededor de la temática de la cumbia villera, conformado por participantes que oscilan entre los 15 y 35 años perceptiblemente pertenecientes a una clase media/alta por los giros lingüísticos y las informaciones con que se manejan -quienes por otra parte son los que pueden acceder por razones económicas a los beneficios de este tipo de intercambios virtuales-, se han escogido los siguientes comentarios: «Lo peor es cuando en lugar de letras en joda quieren hacer letras «en serio» puajjjjj, lo que llaman «temas testimoniales». Arruinan no sólo la música, sino también el idioma, son comunes los «visteS», «fuisteS», etc. y apodos asociados a la «incultura» por no decirle ignorancia. No digo que haya que ser «culturoso» y escuchar a Mozart las 24 hs del día, pasa por otro lado, por la pérdida de valores de todo tipo. Hay letras donde se mancilla a la mujer, se enaltece a los delincuentes, y demás cosas, más dignas de un lenguaje carcelario que de una expresión artística..... Estoy en contra, aunque

- debe existir, hay gente a la cual le gusta y sacarles ese derecho no es correcto, pero no hay que callar lo que uno piensa con respecto a este tipo de «música»; «La cumbia es Folklore colombiano. Gustará o no, pero es respetable. Lo que vino después, con nombres diversos como cumbia, música tropical, cumbia villera y todas esas basuras son eso. Musicalmente pobrísimas. Secuencias que se repiten. Acordes y ritmos sin creatividad. Los mismos arreglos de siempre. Interpretables por cualquiera que tenga un dedo en cada mano. Letras rechotas que pretenden ser el «lunfardo» de hoy, pero que sólo ponen de manifiesto un lenguaje rústico, tarzanesco. La apología no ya de la delincuencia sino de la bajeza del hombre. Los temas de hoy, mañana no los recordará nadie. Ese es el verdadero barómetro del asunto. Me avergüenza que llamen música a eso. Uf, no me lo podía guardar.»; «Yo escucho de todo tipo de música. Si escuche cumbia villera cuando estaba en el furor y me cansó.... La música es divertida para bailar. La letra algunas son un problema, pero hay otras que me gustan las posturas que toman estos chabones. Además si ellos vitorean la delincuencia, pero el gobierno la crea.... Y no todo es delincuencia, hay quienes roban para comer y ellos vitorean estas cosas y no a los que roban para estar mejor, por ejemplo los políticos»; «No voy a discutir que a vos te parezca bien que alguien robe para comer, en ese sentido allá vos si preferis un ladrón a un mendigo, eso me deja en claro tu postura. Pero cuanta cumbia villera escuchaste?. Ellos no vitorean al que roba para comer, vitorean la delincuencia en muchas formas, la droga y la degradación de la mujer, lo que me parece lo más asqueroso, porque forma parte de lo que consumen y desgraciadamente, la cultura de muchísima gente. No hablan del hambre, los que hablan del hambre son otros autores en otros estilos, que escriben sobre esa situación, la pobreza y la marginalidad, y desde hace muchísimos años. El producto que es la cumbia villera es un fenómeno que sólo sirve para degradar y empobrecer más la cultura, como se viene haciendo hace años, con música más fácil de consumir para un público con menos ganas de usar la cabeza para entender lo que escuchan. Y la cumbia villera no es más que parte de ese proceso, y una demostración de que la gente ya no sólo no escucha la música, ni siquiera la letra»; «Yo dije que con algo de lo que cantan concuerdo NO con todo. Y si vitorean la delincuencia pero como te dije los políticos la crean y los milicos la mantienen..., sino que harían los milicos si no hubiese delincuencia???. Todo forma parte de este sistema para que se mantenga tal cual está..... Vos sabías que de las cárceles salen a robar mandados por milicos, y que los milicos venden mucha droga???. De: [www.Puerto Digital.com.](http://www.PuertoDigital.com), 2001/2003.
- 27 Éste es el extracto de una entrevista realizada a dicho grupo musical en la cual definen sus rasgos identitarios: «Al preguntarles el por qué «Yerba Brava» nos dicen: «En un principio la intención fue llamarnos Yerba Mala, por aquel refrán que dice: yerba mala nunca muere, pero por cuestiones ajenas a nosotros tuvimos que cambiarlo porque de todas maneras: Yerba Brava... nunca se acaba! . «Cumbia villera» es el nombre elegido por el grupo para su primer trabajo discográfico, los temas de este disco fueron elegidos por sus integrantes, ya que quisieron contar historias reales como cuando un amigo vuelve de la cárcel «Canción de la yuta», la pasión que los lleva a cantar con el alma cada vez que van a la cancha «La cumbia de los trapos», la esquina del barrio y los amigos «La cumbia de la villa» y la discriminación que sufren por vivir en una villa «El discriminado». En 1999 presentan su segundo CD: «Cien por ciento villero», que sigue la línea que los marcó como una de las bandas más importantes de la movida tropical, en él se incluyen temas como: «De que te la das» (según ellos: «inspirado en aquellos que dieron comienzo a la tan famosa «guerra de las villas» y que olvidaron sus verdaderas raíces»), «Chicos del andén», «El fuerte», «Aguanten» y «Sos mi pasión», todas letras que hablan de las cosas cotidianas y reales de las clases más marginadas». De: www.fantasticobailable.com, Mayo de 2004.
- 28 En un documento emanado del C.O.M.F.E.R. -Comité Federal de Radiodifusión de la República Argentina- elaborado a los efectos de controlar la programación radial y televisiva -y sujeto a infracción ante su incumplimiento-, en cuanto a la divulgación de los temas pertenecientes a esta «nueva corriente musical» y el incremento registrado de grupos que se enbanderan detrás de ella; rezan con un tono francamente «moralista» algunas de estas consideraciones:

«Con frecuencia se observa, en las transmisiones en vivo de programas de música tropical, la presencia de un importante número de preadolescentes y adolescentes, siendo éstos segmentos considerados los de mayor riesgo y vulnerabilidad... De igual manera, la influencia que dichos grupos han obtenido en términos de preferencias musicales, ha dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socio-económicos... Las letras de la cumbia villera presentan la particularidad de resaltar una modalidad diferente de contar las historias; apoyándose en hechos de la realidad actual, se caracterizan por emplear un lenguaje que otorga una marca personal al relato. Se propicia así el mantenimiento de un código, que crea lazos de hermandad y complicidad entre sus seguidores... Los temas musicales hacen referencia, entre otras cuestiones, a la realidad socio-política imperante en los barrios marginales - tal como la delincuencia, la persecución policial y la escasez de recursos-, al rol de la mujer y al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas. Un factor a tener en cuenta en el análisis de estas composiciones es el modo en que se emplean y se contextualizan expresiones asociadas a la jerga de la droga, pues el conocimiento de dichas expresiones, en la actualidad, ha trascendido los sectores en los cuales éstas de han generado para pasar a ser de dominio público. El COMFER intenta establecer mecanismos tendientes a la prevención del consumo de drogas y procura hacerlo a partir de una de las funciones que le competen, es decir, como organismo de control de la programación audiovisual... Por ello decide no quedar al margen de una problemática tan actual y preocupante incorporada en los medios masivos de comunicación de distintos modos, siendo uno de ellos las composiciones de la denominada cumbia villera». De: «Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera», Bs. As., Julio de 2001.

- 29 Dice S. Armesto en tal sentido: «Hoy, su música se escucha tanto en las fiestas más «paquetas» cuanto en las villas donde tuvieron origen. La baila una divertida Amalita de Fortabat en una cena de gala, un colectivero se menea al ritmo contagioso de sus acordes y un desocupado tararea su letra repetitiva y contagiosa, tratando de olvidar que hoy tampoco lleva ni un peso para arrojar algo dentro de la olla. «¿Qué vai a bailar, negra? ¿un rock de ésos donde desollan los «yankis»?», desafiaban por entonces los cordobeses a alguna turista porteña que nada sabía de cuartetos o cumbias. Pero el tiempo pasó y, a mediados de los noventa, se produce una explosión de la música pachanguera en Buenos Aires y, como consecuencia inmediata, en todo el país. De la mano de la «Mona» Jiménez o de Riky Maravilla, la gran capital «descubrió» que la música era divertida para animar una fiesta. Primero en las clases populares, luego hasta en el programa de Susana Giménez o la más glamorosa Mirtha Legrand, comenzaron a desfilar los artistas que, poco a poco, se fueron sumando a la movida... Pero a qué se oponen con las letras de la cumbia villera -con especial interés en defenestrar a las fuerzas policiales o a individuos de clases más favorecidas-... No es ni más ni menos que a la cultura hegemónica, ese proceso social organizado por significados y valores específicos y dominantes que se constituye en un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida.» De: «Cumbia Villera», en: www.elortiba.galeon.com, Mayo de 2004.
- 30 También el ensayista E. Rodríguez ha indagado sobre las variaciones estilísticas, idiomáticas y simbólicas que caracterizan a este género cumbianchero, y afirma al respecto: «La música se presenta con otro temperamento, que combina sensualidad y crudeza al mismo tiempo, y eso descoloca. Porque como decía Discépolo, si se ríe para no llorar, en la cumbia, esa risa, es una llamada de atención, casi una advertencia. En efecto, el imaginario pusilánime de la media argentina es motivo de parodia ... Por eso decimos, que la cumbia villera está hablando también de los temores de la clase media acorrolada argentina; de los temores que son también sus prejuicios, la concepción del mundo que repara para la pobreza. ¿Acaso la villa no es lugar de la miseria, la droga, la delincuencia, la promiscuidad, el sida, los chicos abandonados, los padres borrachos, etc.? ¿No es eso lo que nos dicen todo el tiempo los periodistas, los estadistas, los científicos? Sin embargo, cuando aquellas mismas imágenes vienen entonadas por la cumbia, será motivo de sospecha, repulsión y mal gusto. Y es esta toma de distancia, la que nos advierte sobre el carácter paródico que trama la cumbia villera... Aquellos desencuentros que se gestaron durante el Pro-

ceso y se perpetuaron luego con el voto, en esta democracia representativa, terminaron amplificando el abismo que no ha cesado de abrirse en la Argentina. Secretamente, la respuesta que se trama es la guerra. La guerra de policía a la pobreza testaruda, que no se resigna». De: «Ocho apuestas para la Argentina que re-siente», en: **www.revistalote.com.ar**, Febrero de 2004.

- 31 Reiterando a De Certeau en sus apreciaciones sobre las culturas populares y el arte de valerse de usos y prácticas vigente en éstas: «...Una manera de utilizar los sistemas impuestos constituye la resistencia a la ley histórica de un estado de hecho y a sus legitimaciones dogmáticas. Una práctica del orden constituido por otros redistribuye su espacio; hace, al menos, que dentro de éste haya juego, para maniobras entre fuerzas desiguales y para señales utópicas. Allí se manifestarían la opacidad de la cultura «popular», la roca negra que se opone a la asimilación. Lo que se llama «sabiduría»... se define como *estratagema*... (arte de saltar sobre el trampolín)... y como «trapacería» (...ardid y engaño en la forma de utilizar o de hacer trampa con los términos de los contratos sociales). Mil maneras de hacer/deshacer el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas. Hace falta «valerse de». En estas *estratagemas* de combatientes, hay un arte de las buenas pasadas, un placer de eludir las reglas de un espacio limitante. Destreza táctica y regocijante de una *tecnicidad*... Como las herramientas, los proverbios, o los discursos diferentes, están marcados por los usos; presentan al análisis huellas de actos o de procesos de enunciación, denotan las operaciones de las cuales han sido el objeto, operaciones relativas a situaciones que se pueden considerar como *modalizaciones coyunturales* del enunciado o de la práctica, de manera más amplia, indican una *historicidad social* en la cual los sistemas de representaciones o los procedimientos de fabricación ya no aparecerían como cuadros normativos, sino como herramientas manipuladas por los usuarios». Op. Cit., P. 22 y 25/26.
- 32 En el Cap. XII de la misma obra →Leer: una cacería furtiva», el autor antes mencionado expone: «Una política de la lectura debe pues articularse con base en un análisis que, al describir prácticas desde hace mucho tiempo efectivas, las hacen politizables... El lector es el productor de jardines que miniaturizan y cotejan un mundo, Robinson de una isla por descubrir, pero «poseído» también por su propio carnaval que introduce el múltiplo y la diferencia en el sistema escrito de una sociedad y un texto. Autor novelesco, pues. Se desterritorializa,, al oscilar en un no lugar entre lo que inventa y lo que altera. Luego en efecto, como el cazador en el bosque, tiene el escrito a ojo, despista, ríe, da «pasadas», o bien, como jugador, se deja pillar. Luego pierde ahí las seguridades ficticias de la realidad: sus fugas lo exilian de las certezas que colocan al yo en el tablero social. ¿Quién lee en efecto?. ¿Soy yo, o qué parte de mí?». Op. Cit., P. 186.
- 33 Al interrogarse por el binomio moderno-posmoderno articulado con la construcción imaginaria de las identidades colectivas -y el desplazamiento que se opera en tal sentido desde las «monoidentidades nacionales a la multiculturalidad global», N. García Canclini reflexiona sobre las controversias que tienen lugar en el proceso interactivo-social que vincula a las culturas populares con la cultura de masas: «La intermediación del mercado y de gran parte de la crítica, al dar «consistencia» a la exaltación del irracionalismo como supuesta esencia de lo latinoamericano, contribuyen hoy a que las fijaciones fundamentalistas de la identidad sigan oponiéndose a las lecturas constructivistas de la multiculturalidad e ignoren su carácter imaginado, polifónico e híbrido. Por eso, me parece una tarea clave de los estudios culturales entender cómo se las arreglan las industrias culturales y la masificación urbana para preservar culturas locales y a la vez fomentar la mayor apertura y transnacionalización de ellas que conoce la historia... Los referentes identitarios se forman ahora, más que en las artes, la literatura y el folklore, que durante siglos dieron los signos de distinción a las naciones, en relación con los repertorios textuales e iconográficos provistos por los medios electrónicos de comunicación y la globalización de la vida urbana. ¿Qué significan, dentro de este proceso, las construcciones imaginarias que lo contradicen?». De: «Narrar la multiculturalidad», en: **Consumidores y ciudadanos**.

- Conflictos multiculturales de la globalización**, Grijalbo, México, 1995, P. 110/111.
- 34 Explica Rodríguez al describir los distintos géneros musicales -con sus repeticiones e innovaciones- que coexisten en «esta Argentina que re-siente»: *«La temática de la cumbia villera no es tampoco el elemento novedoso. En realidad habría que incluirla en una larga tradición que si se inicia con la gauchesca pasaría también por el tango, el chamamé y el rock antes de desembocar en la cumbia. Quiero decir que no será la primera y única vez donde el crimen, el “criminal” sea santificado... En el chamamé del norte donde se saluda a aquellos saltadores románticos canonizados por el culto popular..., como el “gauchito Gil”, prófugo primero y desertor más tarde, luego de que se negara a pelear contra los federales... Yendo a la vereda del tango, acá la lista se vuelve interminable; pasando por “La Gayola”, “¿Por qué soy reo?”, “El guapo de la guardia vieja”, “La Chorra”, la “Milonga del ganzúa”.. En todos ellos, se narrará el telón de fondo que entrenaba a las malas yuntas. El arrabal, los guapos, el malevaje y sus embretes que canta el tango con el lenguaje del otario que no para de rodar en una ciudad que tampoco, económicamente, está dispuesta a contenerlo...Y también por el rock, y ahí podríamos nombrar al “Matador” de los Cadillac o al “Pibe tigre” de Almafuerte; , ...esa canción de Fito Páez, ...una suerte de biografía con dos finales, porque si se abre en “11 y 6” la historia puede que cierre con “el chico de la tapa” de Tercer Mundo, o con la reescritura que hace del “Niño proletario”,... donde tres niños ricos violan y matan a un pibe desocupado... En sus canciones se saluda la birra y el tetra como... también en las publicidades que cotidianamente bombardean al consumidor teledividente...Cuando se trata de la droga, la cosa se complica, pero tampoco es un tema nuevo. Acá también se pueden rastrear sus antecedentes y no sólo en el rock o el tango, sino también en el jazz».* Op. Cit.
- 35 Según García Canclini, para conceptualizar «lo popular» en el contexto actual habría que revisar cómo se reestructuran en él las oposiciones clásicas con las que se lo ha asociado arbitrariamente -moderno/tradicional, culto/popular y hegemónico/subalterno-; dado que más que de una entidad pre-existente y fija se trata de un fenómeno histórico-social construido. Por ello sostiene que: *«Es preciso desconstruir las operaciones científicas y políticas que pusieron en escena lo popular. Tres corrientes son protagonistas de esta teatralización: el folklore, las industrias culturales y el populismo político... La comunicación radial y televisiva amplificó a escala nacional e internacional músicas de repercusión local, como ocurre con el vals criollo y la chicha peruanos, el chamamé y los cuartetos en la Argentina, la música nordestina y las canciones gauchescas en Brasil, los corridos revolucionarios mexicanos, incluidos en el repertorio de quienes promueven en los medios electrónicos la nueva canción... De ahí que los actuales folkloristas sientan la necesidad de ocuparse a la vez de la producción local y regional tanto como de la salsa, los ritmos afro, las melodías aborígenes y criollas que dialogan con el jazz, el rock y otros géneros de origen anglosajón».* De Cap. V: «La puesta en escena de lo popular», en: **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**, Grijalbo, México, 1990, P. 192/193 y 202/203.
- 36 Parafraseando al citado autor: *«El desplazamiento del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aún el sustantivo abstracto popularidad, es una operación neutralizante, útil para controlar la «susceptibilidad política» del pueblo. Mientras éste puede ser el lugar del tumulto y el peligro, la popularidad -adhesión a un orden, coincidencia en un sistema de valores- es medida y regulada por los sondeos de opinión... El pueblo parece ser un sujeto que se presenta; la popularidad es la forma extrema de la re-presentación, la más abstracta, la que lo reduce a una cifra, a comparaciones estadísticas... La modernidad que creó a estos creadores de lo popular también generó un intento de huir de ese círculo teatral: ir al pueblo, escucharlo y verlo actuar... Historias de vida, concursos de relatos, crónicas y testimonios..., han buscado que el habla popular encuentre un sitio en el mundo escrito, que el discurso coloquial -pueblerino o de barrio- ingrese al campo legítimo de la cultura... -Folkloristas, medios masivos y populistas- contribuyen a veces a este proceso de hacer hablar al pueblo:... comparten con el pueblo los escenarios del poder».* De Cap. VI: «Popular, popularidad: De la representación política a la teatral», en Op. Cit., P. 241/242 y 248/249.

- 37 I. Rauber -Socióloga, filósofa e historiadora de la Central de Trabajadores Argentinos (CTA)- ha venido estudiando el fenómeno piquetero como un nuevo movimiento socio-cultural que surge a comienzos de siglo, en el seno de los sectores populares más desprotegidos y en una Argentina en profunda crisis; frente a la búsqueda de canales de expresión alternativos más allá de las fronteras geo-políticas que los excluyen. La investigadora puntualiza sobre dicho surgimiento histórico, sus alcances en cuanto a los grupos sociales involucrados y las manifestaciones culturales en las que éste se despliega: *«Cuando la opinión pública no puede o no quiere saber, cuando no quiere oír, irrumpir en ella, cortar su “normal” desenvolvimiento y exponer la situación que se pretende silenciar y ocultar, resulta un método -a veces el único válido- para intentar modificarla... Por todo ello, los cortes de ruta piqueteros, resultan también una forma de opinión pública cuyo peso se hace sentir muy concretamente ante el Estado y sus gobernantes, o ante legisladores, con el objetivo de reclamar determinadas respuestas respecto a sus problemas concretos -caso del reclamo de “Planes Trabajar”-, o a cuestiones de índole político general, como...el rechazo al plan de ajuste y “déficit cero” impuesto por el FMI y [re] presentado por el gobierno local... ¿Una nueva cultura social y política? ¿Se está abriendo paso una nueva espiritualidad desde el mundo de los desocupados?, ¿Cuáles serían los elementos presentes que permiten afirmar su presencia?... Este proceso está aún en su fase inicial respecto a su potencialidad, aunque tiene ya un fuerte impacto en la forma de vida, organización y participación de sus protagonistas: los hombres, las mujeres, los jóvenes, y los niños y niñas piqueteros... Los jóvenes destacan por su presencia y agresividad no violenta, pero de clara denuncia de su situación sin salida, y de exigencia para construir una sociedad donde ellos tengan cabida. Quizá la expresión más nítida de esta situación sea la música, la llamada cumbia villera -en general, y en particular la cumbia piquetera-, que acompaña sus cortes de ruta, y las caminatas y marchas... Analizando las experiencias de La Matanza, puede constatarse que se ha producido un empoderamiento social; no hay fronteras sociales, ni de género, ni de edad, todos participan por igual como protagonistas, aunque diferencialmente en cuanto a roles. Y esto tiene que ver con las experiencias de vida comunitaria o colectiva que se han ido desarrollando durante los cortes de ruta, con las nuevas relaciones sociales allí gestadas y desarrolladas, y su impacto en la vida de las comunidades en épocas posteriores... (Nuevas) formas solidarias de reconstrucción de lazos fraternales entre los pobladores, en primer lugar, de un mismo barrio, y también de barrios distintos. Otro aspecto relevante de ese espacio radica en su contenido multisectorial que a la vez que rompe con la sectorización de las luchas, marca la posibilidad de actuación articulada de los diversos actores sociales del mundo del trabajo... Eso es, de última, lo trascendente del caso: el corte de ruta sella la alianza entre trabajadores ocupados y desocupados y borra las barreras entre ellos: ... no hay sino piqueteros en reclamo por su situación, dando cuenta que la realidad de unos es directamente proporcional a la de los otros». De: «Piquetes y piqueteros en la Argentina de la crisis. Cerrar el paso abriendo caminos». Síntesis del texto: **La sal en la herida** -próxima edición-, en: **www.Lahiane.org.**, Noviembre de 2002.*
- 38 En virtud de conmemorarse el 28 aniversario del último golpe militar en nuestro país, Ma. D. Aguilera -profesora de Lengua y Literatura II del polimodal en Humanidades y Ciencias Sociales, perteneciente a la Escuela de Enseñanza Media N° 251 de Empalme Graneros, barriada marginal ubicada al noroeste de la ciudad de Rosario-; les propuso este año a sus alumnos de 2° «B» narrar historias familiares y/o barriales que los remitieran a la época de la dictadura y elegir letras de canciones que asociaran con ella. Luego de comentar vivencias personales con vecinos arrestados y/o desaparecidos así como otras relatadas oralmente por sus padres sobre sucesos acaecidos a ellos mismos o en el barrio, éstos fueron algunos de los temas seleccionados por los jóvenes en aquella ocasión: *«El engaño y la complicitad/ de los genocidas que están sueltos/ el indulto y el punto final/ a las bestias de aquel infierno/ Todo está guardado en la memoria/ sueño de la vida y de la historia./ Dos mil comerían por un año/ con lo que cuesta un minuto militar/ .Cuántos dejarían de ser esclavos/ por*

el precio de una bomba al mar./Todo está clavado en la memoria/ espina de la vida y de la historia» (**León Gieco, La Memoria**). «Esos ojos negros que miraban/ cómo se ganaba en el mundial/ estaban tejiendo en su retina/ una historia prohibida./ Qué lástima que la gente no es tan sabia/ de mirar sólo a los ojos para la verdad saber./ y quitar respaldo popular si otra cosa no se puede hacer./ Tarda un tiempo el pueblo/ para abrir su puerta, pero/ cuando la abre pone llave/ y te encierra» (**León Gieco, Esos ojos negros**). «A dónde van los desaparecidos/ busca en el agua y en los matorrales/ y por qué es que se desaparecen/ porque no todos somos iguales./ Y cuando vuelve el desaparecido/ cada vez que lo trae el pensamiento/ cómo se le habla al desaparecido/ con la emoción apretando por dentro» (**Maná, Desapariciones**). «No puedo ver tanta mentira organizada/ sin responder con voz ronca, mi bronca, mi bronca./ Bronca si fusiles y sin bombas/ bronca con los dos dedos en ve./ bronca que también es esperanza/ marcha de la bronca y de la fe» (**Pedro y Pablo, Marcha de la bronca**). «Muchas tropas riendo en las calles/ con sus muecas rotas cromadas/ y por las carreteras bayadas/ escuchás caer tus lágrimas./ Nuestro amor juega al esclavo./ con esta tierra que es una herida/ que se abre todos los días/ a pura muerte y a todo glamour/ Violencia es Mentir» (**Los Redonditos de Ricota, Vivir sólo cuesta la vida**).

- 39 En lo relativo a esta lógica dinámica, que oscila entre la perpetuación de formas culturales tradicionales y su resignificación semántica por los grupos sociales que se las reapropian en nuevos escenarios espacio-temporales, Hall asevera: «La lucha cultural, por supuesto, adopta numerosas formas: incorporación, tergiversación, resistencia, negociación, recuperación... Las fuerzas emergentes reaparecen bajo disfraces históricos antiguos: ... señalando hacia el futuro, pierden su poder anticipatorio y quedan reducidas a mirar hacia atrás; las rupturas culturales de hoy pueden recuperarse para apoyar el sistema de valores y significados que domine mañana. La lucha continúa: pero casi nunca se libra en el mismo lugar, en torno al mismo significado o valor... También es frecuente que la lucha cultural se manifieste de la forma más aguda justamente en el punto donde se encuentran, se cruzan, tradiciones distintas, opuestas... Esto es el terreno de **la cultura nacional-popular y la tradición como campo de batalla**... ¿Qué podría ser más ecléctico y fortuito que esa colección de símbolos muertos y chucherías, extraídos del baúl de los disfraces del pasado, con que muchos jóvenes de ahora han optado por adornarse?... Lo que signifique este signo dependerá en última instancia, en la política de la cultura juvenil, menos del simbolismo cultural intrínseco del objeto en sí y más del equilibrio de fuerzas entre, pongamos por caso, ... White Rock y el Two Tone Sound». Op. Cit., P. 105/107. Valdría recordar al respecto la «versión aggiornada en tiempo de rock» que compusiera Charly García con la original del Himno en cuestión, y que causara furor entre los adolescentes al entonarlos en los actos patrios.
- 40 A propósito de la conflictividad y desigualdad social que tensiona el campo cultural dentro del sistema capitalista, pero poniendo énfasis aquí en los procesos de **producción, circulación y consumo de las clases populares** en el entramado de éste, es dable destacar retomando las ideas de García Canclini que: «La cultura no sólo representa la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas. Además de **representar** las relaciones de producción, contribuye **a reproducirlas, transformarlas e inventar otras**». De: «Cultura Popular», en: **Las culturas populares en el capitalismo**, Nueva Visión, México, 1984, P. 43.
- 41 El autor antes mencionado precisa -en su búsqueda de articulaciones entre modernidad/ posmodernidad y cultura/poder- tres procesos para el análisis de lo que él denomina «**hibridación intercultural en la cultura urbana**»- superando los rótulos de culto y popular: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros. En términos de Canclini: «Los descoleccionamientos y las hibridaciones no permiten vincular ya rigidamente las clases sociales con los estratos culturales... No quiero decir que esta circulación más fluida y compleja haya evaporado las diferencias entre las clases. Sólo afirmo que la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes

de las identidades exigen preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos... Se trata de analizar **qué consecuencias políticas tiene pasar de una concepción vertical y bipolar a otra descentrada, multideterminada, de las relaciones socio-políticas...** El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se **entretajan** unas con otras... Lo que les da su eficacia es la **oblicuidad** que se establece en el tejido. ¿Cómo discernir dónde acaba el poder étnico y donde comienza el familiar, o las fronteras entre el poder político y el económico?». De Cap. VII: «Culturas híbridas, poderes oblicuos», en: Op. Cit., P. 288 y 323/324.

- 42 Parafraseando a Sarlo: «Lo que la gente hace con las instituciones y con los medios es lo que puede. Y su relación no es siempre de insubordinación frente a la hegemonía cultural, como sería absurdo pensar que es siempre de adaptación funcional. Por eso, para mí lo interesante de la cuestión sobre los intelectuales, sectores populares, opinión pública y medios es **el modo en que se configura su interacción... Ser intelectual hoy no es ser profeta, pero tampoco intérprete** que, traslade simplemente los valores de un lado a otro con la esperanza de que la gente que cree en valores diferentes en lugar de pelearse se comprenda. **El intelectual como el ciudadano es parte de este conflicto de valores...**». De: «Retomar el debate», en: **Revista Punto de vista, Siglo XIX, Bs. As., 1996, N° 55, P. 41/42.**