



Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios
Latinoamericanos

Título

“Lo Bailan las Rochas también las Chetas”

Nene Malo

Autora: Pía Bazzán

Directora de Tesis: Rosario Radakovich

Montevideo, 29 de noviembre de 2019

Aval de la Directora de Tesis

Montevideo, 21 de noviembre de 2019.

En mi condición de directora de la tesis “Lo bailan las rochas también las chetas” de Pía Bazzán avalo el trabajo realizado para su defensa ante un tribunal académico para la obtención del título de Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. Tengo la convicción de que la tesis ha alcanzado con creces los niveles de realización que se corresponden a los esperados en el nivel académico en el que se inscribe.

Quiero asimismo destacar el compromiso y rigor con el que Pía Bazzán asumió su tarea, que implicó entre otros, el esfuerzo por tejer una perspectiva propia desde abordajes teóricos interdisciplinarios, así como su compromiso con los abordajes latinoamericanos para rastrear los orígenes y perspectivas acerca de la Música Tropical en distintos países de la región.

A ello quiero agregar que el trabajo de la Licenciada Bazzán permitió un análisis sustantivo de las apreciaciones, experiencias, significados y controversias sociales que surgen a partir del gusto por la Música Tropical en sus diversas variantes, aportando análisis original lúcido y auspiciante para quienes venimos trabajando en el área de estudios culturales.

Esta travesía conjunta de elaboración y análisis de tesis ha sido tanto un desafío como una oportunidad de aprendizaje conjunto.

Se sugiere por la pertinencia temática y trayectoria de los mismos a los profesores Prof. Tit. Gustavo Remedi, Prof. Tit. Rafael Bayce y Prof. Tit. Fernando Andacht para formar parte del tribunal de tesis.

Quedo a disposición. Atentamente,



Prof. Adj. Rosario Radakovich

Instantes Primitivos

Instante primitivo -cuanto me sorprendes- ¡oh, aquí estás!

No me des ahora más alegrías lascivas,

Dame el diluvio de mis pasiones, dame la vida grosera y obscena.

Hoy día me voy en compañía de los hijos predilectos de la Naturaleza y, esta noche también

Me atengo a aquellos que creen en los placeres licenciosos, participo en las orgías de media noche
de los jóvenes,

Bailo con las bailarinas y bebo con los bebedores,

Resuena el eco de nuestros gritos indecentes, elijo para amigo predilecto a una persona de baja
condición:

Habrá de ser licenciosa, ruda, inculta, tendrá que haber sido sentenciada por sus transgresiones,

Yo no quiero fingir, ¿por qué he de desterrarme de mis compañeros?

Me asocio a ustedes, quiero ser su poeta.

Walt Whitman

Hojas de Hierba

Gratitudes

Creo que corresponde agradecer por permitirme este esfuerzo, los costos son altos y los haberes igual. También a mi árbol, a mi familia multicolor, a mi pasión tropical y a mi compromiso por derrocar las “o”. No en vano esta voluntad fundante, la primer persona que puso en mi mundo la posibilidad es Sebastián Aguiar, mis cariños.

En orden cronológico debería agradecer a la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos y a cada uno de los docentes, guiados por nuestro ser Latino. De la Facultad de Ciencias Sociales quiero resaltar a Rafael Bayce, maestro de maestros. Del exterior quiero traer a Juan José Bautista S. por abstraer el tiempo y hacernos ver que es nuestro. A Jaime Vieyra por ayudar a descubrirme, a sanarme y a extender la sanación. A Rosario Radakovich, grata acompañante y estimuladora del proceso, gracias por la inspiración. A la Agencia Nacional de Investigación e Innovación por confiar y por apoyar un tema y un enfoque poco convencional, con los riesgos que supone.

A las personas que se acercaron en los primeros pasos para esclarecer como el bailarín, artista e investigador Guillermo Tarasewicz Benítez, como Juan Pellicer que puso a disposición su Historia de la Música Popular Uruguaya, como Guatavo Remedi que me ofreció sus textos, como Gabriel Lagos que me trajo el artículo de la revista Lento que reconfiguraría en adelante la historicidad del fenómeno.

A todos los entrevistados, que brindaron su tiempo y se brindaron a sí mismos en cada encuentro, que a veces abrieron amablemente las puertas de sus casas y me dieron de comer y de beber, que a veces abrieron su corazón para dejarse ver. Gratitud es poco; se rieron, hablaron, se indignaron, se llenaron de placer y de recuerdos, se dispusieron a pensar y a sentir sin pedir nada a cambio y solo para contribuir. Reconocer además a los que hicieron eso posible como el Gucci, el papá de Vanesa Britos y Denisse, Carlos Goberna Junior de Sonora Borinquen, Fernando Padrón de Karibe con K, Sebastián Pereyra de Sonido de la Costa, Jhosín de Vi-Em, Fiorella Ancheta y Mala Tuya, Agustín Casanova, Lucía Casanova y su mamá Lourdes Sommaruga.

“Pica por todos los compa” y los amigos al rescate, estoy agradecida con Camilo Restrepo, con

Vanessa Ferreira, con Leticia Reis, con Maité Bulgarelli, con Inés Rodríguez por el salvavidas y con todas las compañías que sostuvieron el huracán emocional y mental que generan las investigaciones finales, compañeros entrañables como Facundo Montes de Oca, Stephanie Rabuñal, Carolina Carballo y más.

Es necesario destacar el trabajo de Santiago Mostaffa, por su esfuerzo y colaboración en la redacción del abstract y el de Sebastián Angelini, por el apoyo fraterno e intelectual de los últimos tiempos y por resistir mis exigencias. A María, mi terapeuta y a la Sagrada Musiquera. Lo último es ver hacia atrás y percibir el carácter eminentemente colectivo de la producción de conocimiento, desde dentro les entrego mis respetos absolutos porque sin cualquiera de ustedes, esto hubiese sido lo que no es.

“La vida sin música sería un error”

(Friedrich Nietzsche)

Índice General

Resumen	XI
Abstract	XII

Parte I

El abordaje

Presentación y Fundamentación	13
El Problema	15
Objetivos de Investigación	15
Estrategia Metodológica	16
Técnicas de Investigación	17
Revisión Bibliográfica	17
Análisis de Contenido	18
Entrevistas	18

Parte II

Marco Teórico

Sección Primera

Sujetos a Estructuras

Habitus, Campo y Prácticas	20
Latinoamericanos	23
Alemanes: Estructuras Originarias	26

Sección Segunda

Totalidad Concreta

América Latina

El Encubrimiento y la Invención de América	33
En Cuerpo y Alma	36
Hibridación	38

Sección Tercera

La Distinción

Los Primeros Abordajes	40
Los Distinguidos y los Igualados	42
Debate Actual (Omnivoridad, Parodia y Deber de Placer)	45

El Desapego del Esteta y las Vulgares Sensaciones	47
Desde la Recepción (Sin Sujeto no hay Nadie)	50

Parte III

Estado del arte

Genealogía de la Negación

Música Tropical y Cumbia

Colombia

Orígenes Etnocoloniales	54
Entre la Homogeneidad y la Diferencia	55
Nacionalización de un Género Tropical	56
Blanqueamiento y Transculturación	57

Argentina

Proyecto Moderno y Música Tropical	58
Ascenso del Peronismo y Nacimiento Tropical	59
El Debate	60
Setentas y Ochentas	61
La Antesala Villera: La Fiesta Menemista	62
Después de la Fiesta, la Resaca	64
Los Turbulentos 2000 y la Gestación de la Cumbia Villera	64
Orígenes Villeros	65
Contexto, Sectores Marginales y “Reflejismo”	66
Resistencia, Dominación e Industria Cultural	69
Distinciones	72

Música Tropical y Plena

Puerto Rico

Panorama Colonial	74
“Para Bailar esto es una Bomba”	75
BombayPlena	76

Uruguay

Río de Pájaros y Caracoles	78
----------------------------------	----

La Suiza de América	78
Música Tropical	79
La Fuga del Arte y el Apagón Cultural: el Hueco de la Música Tropical	80
La Creación de la Propia Música Tropical	82
Los Ochenta	83
Pop Latino	84
Los 2000	85
Cumbia Villera, Plancha y Cante	85
Reflejismo Marginal, Estigma y Protesta	86
Cumbia Pop: Nacimiento y Apogeo.....	88
De Fiesta La Convivencia	90
Q.E.P.D.	91

Parte IV

Análisis

Sección Primera

El Gusto

Géneros Más y Menos Escuchados

Música Tropical	93
Disgustos Tropicales	94
Ellas	95
Ellos	95
La Alegría Va Por Barrios	96
Géneros por Género	96

Acercamiento al Género

Plena	97
Cumbia Pop	100

Las Razones del Gusto

Territoriales	102
Musicales y Profesionales	103
Personalidad	104
Moda	107
Identificación	109
ConSentido	110

SinSentido	112
SinReflejos	115
La No Identificación	117
Aquel Amor de Música Ligera	119
Música y Estados de Ánimo	121
Dame Más Gasolina	123
Un Modo de la Disposición Afectiva: La Angustia	124
Una Emoción Particular: El Goce	127

Sección Segunda

Distinciones

Introducción	131
Las Imágenes del Cuidado	137
Las Imágenes del Descuido	141
Buena Voluntad y Ostentación	146
Mala Fama y Fiereza	151
A la Gilada Ni Cabida: Una Narrativa de Mujeres Activadas	157
La Turra	160
Lola La Coquetera	162

Estigmatismo

Percepción de Aplicación del Estigma	166
Percepción de Recepción del Estigma	169
Estigma para Todos los Gustos	173
Frontera con Frontera Se Paga	176

Parte V

Conclusiones

Epifanía y Sudestada	179
Bibliografía	189
Anexos	197

Resumen

Hablar de Música Tropical es hablar de América Latina; su cuna, su hogar, su terreno fértil, su principal espectadora. También su enjuiciadora, su mirada desconfiada. Hablar de lo tropical implica hablar de las luchas por los significados culturales que en su campo se batallan, nos hace hablar de influjos, de interconexión, de mismidades y otredades, de producción artística nacional y continental, de fuerzas que se oponen y se amalgaman, de adaptaciones, apropiaciones, selecciones y omisiones. Sin pretender una enumeración exhaustiva se intenta mostrar la complejidad del terreno y su movedizo suelo. La Cumbia y la Plena, como sub-géneros transnacionalizados, están cargadas de la misma densidad y profundidad simbólica, pues el Río de la Plata no ha estado exento al proceso de creación de estilos musicales que responden a la Música Tropical pero que presentan la originalidad digna de cada contexto país. Uno de los ejemplos más emblemáticos es el de la Cumbia Villera en Argentina, que ve su esplendor en los años 2000; una manifestación de la cultura marginal que colisiona con el “anticumbismo” de muchos. En Uruguay se han visto varias influencias de este fenómeno, como la Cumbia Cante, pero la Plena ha sido de las apropiaciones musicales tropicales más impactantes en el plano local, nacida en las Costas de Puerto Rico se transculturó y conquista a los públicos desde hace décadas. Hay bastante consenso en someterlas a la “cultura popular”, aunque la historia de circulación del género nos implora que seamos cautelosos en estas asociaciones. Para desafiar estas nociones y rever los vínculos entre los sectores sociales y sus gustos musicales llega la “Cumbia Pop” (o “Cumbia Cheta”), que creada del lado oriental, encanta a las dos orillas. La actualidad nos convoca, es momento de acercarse a los sujetos a la tropicalidad, a los sujetos empíricos que participan de su práctica y comprender sus mundos significativos, las subjetividades que se ponen en juego, los sentidos que los sostienen, las fronteras que se erigen y los puentes que se tienden. En un tarea siempre inacabada y problemática, ayudar a complejizar las relaciones entre música y sociedad¹.

Palabras Clave: Música Tropical, América Latina, Subjetividades, Gusto, Distinción.

¹ La investigación que da origen a los resultados presentados en esta publicación recibió fondos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación bajo el código POS_NAC_2016_1_131073.

Abstract

To talk about tropical music is to talk about Latin America: its cradle, its home, its fertile soil, its most important spectator as well as its judge, its suspicious watcher. To talk about ‘the tropical’ means to talk about streams, about interconnection, about samenesses and othernesses, of continental and national artistic production; about strengths that oppose and bleed through each other, about adaptations, appropriations, selections and omissions. Not attempting to enumerate exhaustively, we try to show the complexity of the terrain and its moving ground.. Cumbia and Plena -considered transnationalized, sub-genres- are full of the same density and symbolic depth, as Rio de la Plata has not been unfamiliar to the process of creating musical styles generally identified as ‘Música Tropical’ but with very particular characteristics depending on the context of the country where they are born. One of the most emblematic examples is ‘Cumbia Villera’ from Argentina, a manifestation of the marginal culture that collides with the common ‘anticumbismo’ and has its peak of popularity in the 2000s. Several streams of this phenomenon have been seen in Uruguay such as Cumbia Cante, but Plena is one of the most stunning tropical music appropriations. Born in Puerto Rico and transcultured to our territories, it continues to gain popularity over the decades. There seems to be some consensus to refer to them as ‘popular culture’. Nevertheless, this genre’s history demands us to be cautious in these associations. Defying these concepts and reviewing the relationship between the different social layers and their musical tastes we find ‘Cumbia Pop’ or ‘Cumbia Cheta’, which in spite of its Uruguayan origin, is very popular in both coasts of the Río de la Plata. Present convokes us, it is time we take a look at the subjects to the tropicality, the empirical subjects that practice it, it is time we understand those significant worlds, those subjectivities coming to action, the senses that sustain them, the frontiers that rise and the bridges that are built. In an always unfinished and problematic task, help to complexify the relations between music and society².

Keywords: Tropical Music, Latin America, Subjectivities, Taste, Distinction.

² The research that gives rise to the results presented in this publication received funds from the National Agency for Research and Innovation under the code POS_NAC_2016_1_131073

Parte I

El Abordaje

*

“Las reflexiones que siguen obedecen a este espíritu: ir más allá de lo alcanzado con todos y a pesar de muchos, construir caminos que nos llevan a vislumbrar nuevos misterios que son a su vez nuevos renaceres”
(Zemelman 2011: 34).

Presentación y Fundamentación

La Música Tropical no es un significante vacío, es vehículo de valoraciones discordantes, amores y odios. Ha sido objeto de rechazo por razones de todo tipo y color; por su aparente elementalidad, por su ritmo repetitivo, por su identificación con la cultura de masas, con la industria del entretenimiento, con la fetichización de la mercancía, por su funcionalidad al capitalismo, por su frivolidad, por levantar la bandera de la delincuencia, por su carácter accesorio, por ser música popular, etc. Actualmente el género ha tomado nuevos vientos y en Uruguay vemos surgir exponentes de amplia repercusión que plantean nuevas apropiaciones y reediciones de variantes tradicionales. Cada vez más, sectores diversos de nuestras poblaciones se sienten llamados a la aportación creativa y al festejo de la Música Tropical, procesos actuales que están a la espera de interpretaciones académicas.

La controversia que la envuelve le da un lugar privilegiado en la expresión de los conflictos sociales, el desprecio que ha recibido por partes importantes del espectro social en cada uno de los países en los que se ha instalado habla sobre las luchas significativas que subyacen a esta práctica musical. Como aseguran Semán y Vila el diálogo y la polémica en que la Cumbia (como sub-género tropical) se inscribe “debe ser objetivado para que se entienda en qué sentido ella dice de forma directa e indirecta” y afecta e ilustra “relaciones de fuerza simbólicas que, muchas veces, se entienden en términos de “clase”” (2011: 18). De ahí que sea fundamental detenerse en las distancias y en las cercanías tangibles e intangibles que establecen los sujetos, en las nociones de propiedad y de ajenidad, en los procesos de diferenciación y de emulación, en las elecciones que operan en sus vivencias de la tropicalidad concreta. Sobreviene -en este punto- otro aspecto potencial y es el que representa esta musicalidad para conocer los estímulos al disfrute, lo

cautivador; el empuje que la ha hecho parte constitutiva de las subjetividades latinoamericanas y que la colocan en el centro de las interacciones personales y virtuales de miles de jóvenes (y no tan jóvenes) que se vinculan no solo con el otro sino también con una melodía, con una sensación, con un mensaje y con su mismo ser cuerpo en el baile. Por lo tanto -empíricamente- esta investigación tiene el valor de la contemporaneidad, aborda géneros musicales que hoy en día están, o bien vigentes o bien en auge y -teóricamente- aporta conocimientos sobre las típicas áreas de interés sociológico, a saber, la distinción, la recepción y las reflexiones sobre el sujeto situado, en su doble construcción objetivo-subjetiva.

¿Por qué estudiar la Música Tropical?

Mi sentir es que los latinoamericanos debemos mirar hacia estas tierras y rescatar lo que hay aquí de expresión humana auténticamente latina. En el continente de los encuentros y de los desencuentros culturales, la construcción de lo Propio es tarea compleja pero sobre todo ineludible. Colocarnos de una vez en el lugar de Nosotros para reconocernos, como plantean los autores de la descolonización y las perspectivas críticas (Lander 2000). El presente nacional y continental lo reclama, reflexionar sobre los problemas de este costado del mundo y de nuestra época es condición fundamental para tomar el lugar de intelectuales comprometidos con la realidad social.

A nivel general, la ponderación de la música en los estudios sobre los procesos y los conflictos sociales fue tardía -sin embargo- en unas sociedades que han visto retraídas sus macroreferencias, los fenómenos de identificación y de expresión de disensos a través de la producción cultural y artística cobran fuerza (Semán y Vila 2011: 7). En unas comunidades que ofrecen pocos canales para las emociones perturbadoras y de todo tipo, la creación y el goce permiten ser el médium y los nobles géneros musicales populares invitan a la canalización. Pero si lo sonoro tardó en ser oído, la Música Tropical (en cuanto expresión artística típicamente latinoamericana) ha sido aún más resistida como objeto de investigación por los académicos³, por los letrados (Semán y Vila 2011: 11). La producción en Uruguay es muy escueta, un campo configurado por pocos autores que emprendieron esfuerzos más y menos sistemáticos o esporádicos, son los hombros sobre los que nos paramos para ver (si es posible) un poco más allá. Con todo, este escrito se propone ser una voz más dentro de los conocimientos sociales y culturales sobre la música, a fin de acumular y generar aportes e ir consolidando un área de interés que históricamente ha sido desatendida. Un lugar de

³ Quizás porque es una música facilista que solo inspira lecturas del mismo estilo (simplistas) o quizás porque traen lo que no se quiere ver.

trabajo que precisa desarrollarse por la relevancia del tema y por la riqueza heurística que los sonidos tropicales presentan para entendernos. Desde una mirada que pretende despojarse de los clásicos prejuicios y evitar los espacios comunes para encontrar nuevas ópticas desde donde comprender lo que es y lo que somos. Tratando de conjugar aportes de otras latitudes y de las propias para profundizar en las trincheras musicales que devienen en escisiones tajantes y nos ayudan a definirnos, influidas por las lógicas de separación de una modernidad encasilladora y jerarquizante que parece hacernos una sola “cosa”.

El Problema

El gran tema y paraguas que nos ampara es la Música Tropical, es esta combinación de palabras la que en sí misma resulta problemática, la que a penas mencionada despierta pasiones. Específicamente nos interesan las apropiaciones rioplatenses (la Cumbia Villera, la Plena y la Cumbia Pop) en el contexto de culturas profundamente europeizadas en su construcción identitaria como las del Cono Sur. Finalmente, lo que está puesto en cuestión y será nuestra cuestión, es el gusto por estas musicalidades tropicales degradadas, sistemáticamente negadas y desvalorizadas, conjuntamente con los sujetos que se han valido de ellas. Impugnadas -en gran parte- gracias a su identificación como la música de los sectores populares y en cuanto tal, como “música pobre para pobres” y “música carente para carenciados”. No obstante, cuando se ha vestido con ropajes y con rostros menos plebeyos, también hay objeciones que levantar ¿Entonces? ¿Cuál es el problema? El problema es la preferencia y el disfrute, el problema es la aceptación de la otredad como reflejo de la aceptación misma, el problema es la supresión y el estigma, el problema es la barrera y el rango impuesto a los seres “cosificados” y plausibles de ordenación escalonada. El problema es la problemática construcción de los sujetos a la Música Tropical, que son mirados desde lejos y con desdén, el problema es que han sido comprendidos desde fuera. Pero acaso conocemos mínimamente qué les sucede, sabemos de primera mano qué “hacen”, “fabrican” o “sienten” con las objetivaciones musicales que reciben y perciben o las formas en las que se construyen a sí mismos frente a las alteridades, la respuesta es no.

Objetivos de Investigación

Objetivo general

Estudiar la construcción de las subjetividades de y desde los sujetos que gustan de las sonoridades

tropicales rioplatenses (Plena, Cumbia Villera y Cumbia Pop) con vistas a las relaciones de mismidad-otredad que los alimentan.

Objetivos Específicos

Acercarse a la comprensión de las subjetividades tropicales-rioplatenses en su vínculo con la estructuración del gusto por la Música Tropical.

Indagar en la configuración de mismidades y otredades, en los enlaces y en los límites, en los puentes y en las fronteras que se erigen desde el espacio tropical.

Estrategia Metodológica

Dadas las pretensiones de profundidad y de reconstrucción subjetiva que nos guían, se considera pertinente el uso de las técnicas cualitativas de investigación social. Las nociones epistemológicas que subyacen a la puesta en marcha de este esfuerzo indagatorio se dirigen a la comprensión detallada de los móviles y de las motivaciones que sostienen a los sujetos en sus prácticas, una perspectiva sociológica que se acompaña mejor de Max Weber -sin olvidar a los otros padres fundadores en el establecimiento de las posibles relaciones de causa que generan los fenómenos sociales- en su *Verstehen*; palabra que es decir mucho, entre otras cosas, que la realidad social no es una, unívoca y lineal sino múltiple, diversa e infinita. Comprender es más que explicar y lo comprende sin desmedro, partiendo de la base multicausal de las acciones sociales y culturales a las que nos enfrentamos en nuestra experiencia profesional, coloca -en consecuencia- el saber en el lugar de la construcción y de la interpretación, no en el de la preexistencia reificada que es necesario descubrir y develar. Es interesarse por el encuentro de las uniformidades y de las regularidades sin darles el estatus de leyes, es buscar las estructuras que nos transversalizan y los modos particulares en los que se traducen en el mundo cotidiano, en un territorio y en una historia única, en vínculos inexorables e inextricables⁴.

Verstehen es (por lo tanto) adentrarse en las razones hondas de la acción y en los sentidos que los sujetos les atribuyen. Por eso esta sociología es metodológicamente cercana, epistemológicamente intimista y ontológicamente humanista, pues pretende humanizar el “objeto de estudio” tanto como

⁴ Que es muy intrincado y confuso y, por ello, difícil de resolver. Disponible en: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=inextricable>.

el “sujeto que estudia” y establecer que ninguno de los dos es susceptible de ser tratado “como cosa” o “como objeto”. Entendiendo que el investigador es un sujeto a estructuras activas (participante) y que -como la mayoría de los científicos sociales- solo estudia lo que ya conoce de alguna u otra manera⁵. Se deshace la concepción del mero observador externo que mira extrañado (cual extranjero o cual físico ante la gravedad) lo que ve y -a este respecto- coincidimos con Bautista en que todo conocimiento es un re-conocimiento, en tanto “la razón solo es capaz de tematizar con sentido lo que ha experimentado”, haciendo suyas las palabras de Martin Heidegger en referencia al saber, haber y ver previo con el que nos enfrentamos a lo “supuestamente desconocido” (dichos de Juan José Bautista S. en el Taller In: ¿Qué significa pensar desde América Latina?, brindado en el CEIL el 22/11/2016).

Comprender es identificarse y enojarse, ser sensible y aceptar que lo humano es humano y por eso perfectamente imperfecto. Comprender es colocarse en el lugar del otro y vencer la distancia que impone la visión científica de los “hechos”, es construir empatía en la confluencia y en el tratamiento con quienes están en nuestro foco, incluso nosotros mismos. Sea que nos topemos en una revista, en una canción o en una entrevista, no debemos olvidar que el ser y lo real trascienden a cualquier recorte y materialización que osemos realizar en superposición. En este sentido y con ansias de no colocar sobre las personas y los procesos constructos prehechos y monolíticos, los instrumentos cualitativos de investigación hacen posible salirse del lenguaje de las variables para considerar al individuo en su integralidad, en sus aspectos gestuales y visuales, de cara a la concienzuda valoración de los motores del hacer, pensar y sentir. Estos métodos nos permiten la adecuación a los fines y a los objetivos específicos, haciendo posible la incorporación de estímulos alternativos así como las clásicas interacciones verbales en la amplitud necesaria para la creación discursiva. Las herramientas de este tipo ayudan a construir conocimientos sólidos en el marco de un trabajo de campo realizable y viable, adaptable y provechoso, que genera los climas adecuados para trabajar con los delicados asuntos de la emotividad, del gusto y del disgusto.

Técnicas de Investigación y Análisis

Revisión Bibliográfica

La lectura de los antecedentes resultó en la interpretación particular de lo producido (a la luz de los propósitos del lector) y lo mismo corre para los autores en el caso de lo sucedido. No es la descripción informativa de lo que “objetivamente” se ha producido en el campo disciplinar. Incluso

⁵ Se nos presenta o se nos plantea lo que ya nos rondaba y nos interpelaba, que conecta con parte de la historia personal, social y cultural del explorador.

puede decirse que es una lectura parcial del encuentro parcial de producciones sobre el tema, existe mucha bibliografía oculta a la que no accedemos por diversos motivos. A parte de la condición finita del conocimiento, de las páginas de este escrito y de la acción humana en relación con todo lo que hay para conocer. Más allá de estas dificultades, con el propósito de no forzar las temporalidades y de eludir anacronías y desanclajes de la literatura, se crearon genealogías en cada país involucrado; se reconstruyó la historicidad continental, nacional y del género, los vectores que atraviesan y los sistemas de explicación dominantes porque ni los abordajes, ni las subjetividades, ni las distinciones pueden tener sentido en una revisión por encima de las especificidades del entorno y de las totalidades específicas.

Análisis de Contenido

Considerada por Cea D'Ancona como una técnica de análisis -más que como una de recopilación de datos- se hace uso prioritario de la versión etnográfica; que contempla la mirada analítico-reflexiva de los documentos, centrando la atención en el contenido manifiesto (descriptivo) de la información verbal y visual relevada, así como en la interpretación de los significados latentes y de las relaciones teóricas que se entrelazan (s/a: 352). De manera que, para entender las apuestas artísticas y creativas totales de los músicos y de los géneros, se desglosaron sus videoclips (los más significativos de las bandas más emblemáticas) y ciertos materiales de índole documental que procuran dar cuenta de la trayectoria y de las características, de la evolución de la Música Tropical en Uruguay y de los personajes que ayudaron a escribirla. Como unidades de análisis también se tomaron declaraciones públicas de los músicos protagonistas (en radios, revistas, charlas, entrevistas televisivas o filmadas), abordajes desde el periodismo sobre el tema y notas a los intelectuales que trabajan en el área, principales noticias y acontecimientos en la escena musical en el transcurso de la realización de este trabajo.

Entrevistas

La técnica principal de investigación fue la entrevista semiestructurada, basada en una guía de estímulos (preguntas, asuntos y dinámicas) flexibles, variopintos, alterables en el orden y en los modos de formulación, liberando la repregunta y la precisión de los conceptos empleados por los entrevistados (Hernández Sampieri 2014 : 403). Se logró profundizar en la privacidad musical y -desde el discurso- en las construcciones y en las percepciones más inefables que trae la música.

Nos brindó el tiempo y la soledad necesaria para abordar las sensibilidades y para que se produzca sobre cuestiones a veces impensadas y solo vividas sin ojo analítico, en favor de la suntuosidad informativa. El formato de encuentro admitió la incorporación de elementos sonoros, visuales y audiovisuales, enriqueciendo la capacidad de la herramienta y del conocimiento. Se realizaron 24 entrevistas a disfrutantes de Plena y de Cumbia Pop y se conformó una muestra balanceada en materia de sexo (género), edad y bandas que siguen los participantes⁶.

⁶ Para encontrar información más detallada acerca de estas cuestiones muestrales y poblacionales se recomienda revisar los Anexos Metodológicos.

Parte II

Marco Teórico

*

Sección Primera

Sujetos a Estructuras

¿Cómo puedo seguir una regla?

“Si no es una pregunta por las causas, entonces es una pregunta que concierne a la justificación que yo tengo para actuar según ella. Si agoté las razones, entonces ahora he llegado a la roca dura, y mi arado se dobla. En ese momento me inclino a decir: “Es así, simplemente cómo actúo”.
L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*” (en Bourdieu 2007: 43).

Con estas palabras comienza Bourdieu⁷ el prólogo de “el sentido práctico”; las acerca para intentar desarmar la oposición que ha dividido históricamente a las ciencias sociales, la que se debate entre el subjetivismo y el objetivismo, una escisión fundamental, que le resulta artificial y ruinosa (Bourdieu 2007: 43). Con la intención de superar este antagonismo el autor francés creará toda una batería de conceptos que pretenden hermanar y comprender ambas lógicas, Bourdieu diseña un sistema que, a través de constructos como el de habitus y campo, permite comprender la vinculación entre las estructuras sociales y las prácticas de los sujetos. De amplia formación, abarca varias disciplinas y presenta una forma de abordar la problemática fundante, el vínculo entre el sujeto y la estructura, entre lo subjetivamente construido y lo objetivamente estatuido. A través de él podremos transitar los diversos recintos teóricos que han sido fundamento del pensamiento europeo y latinoamericano. Pierre Bourdieu nos sirve -por lo tato- de puntapié inicial para comenzar el diálogo entre las “exterioridades” (sean ellas obras o estructuras) y las “interioridades” (las subjetividades de los sujetos a la Música Tropical).

Habitus, Campo y Prácticas

“Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas

⁷ Vale aclarar que gran parte de los aprendizajes y entendimientos aquí expresados fueron construidos colectivamente, en conjunción con el profesor Rafael Bayce en el curso de Educación Permanente que brindó sobre el autor en la Facultad de Ciencias Sociales.

a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”
(Bourdieu 2007: 86).

Esto es, entre otras definiciones, lo que para Bourdieu es el habitus; ni consciente ni inconsciente es incorporado mediante mecanismos de transferencia de la estructura a la práctica. Estructurado desde el poder el habitus estructura la acción pero no de una manera planificada y finalista⁸, son orquestas sin director, se relaciona con la herencia, con lo cristalizado en la cultura objetiva, pero que se proyecta (sin ser proyecto) hacia adelante. La homología es consecuencia de la puesta en práctica del habitus en campos distintos, como lo demuestra el autor para el caso de la Catedral Gótica y de las Sumas Tomistas; el parecido entre estas se debe a que ambas objetivaciones fueron construidas por un habitus común, una misma fuente que no construye de una manera unívoca o mecánica, pues aplicados en campos distintos el habitus genera prácticas distintas, adaptadas a las condiciones particulares que cada ámbito propone; la coyuntura y la situación a la que se enfrenta cada vez⁹. Sin perder de vista -claro- que las diferentes manifestaciones se resolverán en una en una homología que las emparenta en última instancia con las estructuras sociales. El habitus está asociado a la idea de disposición que nace del concepto aristotélico de Exis, aquellas constantes que se observan en las formas culturales, cierta uniformidad, una tendencia y una afinidad estructurante que permite guiar la acción en determinadas direcciones y no en otras, reproduciendo el arbitrario cultural dominante.

“En tanto que productos estructurados (opus operatum) que la misma estructura estructurante (modus operandi) produce al precio de unas retraducciones impuestas por la lógica propia de los diversos campos, todas las prácticas y todas las obras de un mismo agente están objetivamente armonizadas entre sí, fuera de toda búsqueda intencional de coherencia, y objetivamente orquestadas, fuera de toda concertación consciente, con la de todos los miembros de la misma clase” (Bourdieu 2012: 202).

El autor diseña la noción de campo como universal concreto y distinto a la manera en la que se han construido los universales en las visiones escolásticas de las ciencias sociales; los universales fueron entendidos como pasajes de las partes al todo mediante un proceso de generalización o

8 El habitus es un arte de invención: “es lo que permite producir prácticas en un número infinito, y relativamente impredecibles (como las correspondientes situaciones), pero limitadas no obstante en su diversidad” (Bourdieu 2007: 90).

9 El habitus deviene de la estructura y como disposición incorporada es dinámicamente adaptable a diversos contextos.

abstracción, recogiendo aquellas similitudes que atraviesan las diferentes partes pero perdiendo entonces, todo lo que de particular hay en ellas y haciendo imposible el proceso inverso, aquel que va desde el universal a las partes para comprenderlas. Una crítica al método nomológico-deductivo del positivismo, que pretende construir leyes universales en base a los particulares y explicar los particulares a través del universal, algo que para Bourdieu no sucede, pues solo comprenden aquello que de universal tienen las particularidades¹⁰, no están aprehendiendo las particularidades, que es lo que se pretende conocer, lo que nos encontramos en lo real. Se plantea una dicotomía fundamental; proceder a la generalización para perder lo particular o conocer caso a caso para perder lo general. Así aparece el campo; un proceso de abstracción de lo real que no es radical y permite más abstracciones, por lo que conserva algunas especificidades de las particularidades. El campo se define a través de lo que lo une con los otros campos y se define por lo que le es propio; con la comprensión del habitus que subyace a las prácticas específicas mediadas por las necesidades del campo, se le da contenido específico al universal “campo”, un universo lógico otro, que no es el del particular ni el del genérico.

Bourdieu trata de escapar “al *realismo de la estructura*” del objetivismo (“momento necesario de la ruptura con la experiencia primera y la construcción de las relaciones objetivas”) que “hace hipóstasis de sus relaciones al tratarlas como realidades ya constituidas por fuera de la *historia* del individuo y del grupo”, sin caer en el subjetivismo, “incapaz de dar cuenta de la necesidad del mundo social” (Bourdieu 2007: 85). Para ello “es necesario retornar a la práctica, ámbito de la dialéctica del opus operatum y el modus operandi, de los productos objetivados y los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y de los habitus” (Bourdieu 2007: 85). El esquema es el siguiente: una estructura que es opus operatum (en tanto que historia reificada en las formas de la cultura material y condensación de las luchas anteriores y el arbitrario cultural resultante) engendra un determinado habitus o modus operandi (en el sentido de disposiciones duraderas que se encuentran estructuradas y que estructuran a la vez las orientaciones de la práctica y en cuanto tales son historia incorporada, interiorización por parte del sujeto de la exterioridad estructural), este habitus deberá ser adaptado al campo, a la coyuntura y la situación, que son todas instancias reificadas de la cultura que harán que el habitus se manifieste de distintas formas en la práctica específica, que como modus operandi produce obras (opus operatum), historia reificada que luego pasará a formar parte de la estructura, en un ciclo que continúa y se re-produce a la vez que deja espacios.

10 La visión estructural de los universales secundariza y subordina aquello que no es “estructural” en ellos, y las totalidades comprenden más que aspectos estructurales.

“Cada encuentro entre la subjetividad y la objetividad, inevitable, por medio de la cual la subjetividad se hace externa y comunicable, produce un paso siguiente que tiene en cuenta el anterior y se parte de una subjetividad distinta, integrada por la objetivación anterior incorporada que después desata un nuevo movimiento de exteriorización” (Rafael Bayce 2017)

En la dialéctica que se desarrolla entre el opus operatum y el modus operandi en que se genera la práctica, hay una ranura por la que se puede colar la transformación de las estructuras. No porque las prácticas puedan directamente constituir un nuevo habitus, pero siguiendo con su línea de pensamiento, en la medida en que esa práctica genere obras, reificaciones de la cultura que tengan el potencial de encriptarse en las estructuras, estas, transformadas, generarán un cambio en el habitus, en la hegemonía¹¹. El habitus como generador de prácticas tiene la capacidad de hacer vivir las estructuras (de darles relieve) y como “principio generador largamente instalado por improvisaciones reguladas, el habitus como sentido práctico opera la reactivación del sentido objetivado en las instituciones: producto del trabajo de inculcación” necesario para que esos productos (estructuras subjetivas) “alcancen a reproducirse bajo la forma de disposiciones duraderas” (Bourdieu 2007: 93). El habitus, “que se constituye en el curso de una historia particular, imponiendo a la incorporación su lógica propia, y por medio del cual los agentes participan de la historia objetivada de las instituciones, es el que permite habitar las instituciones, apropiárselas de manera práctica, y por lo tanto mantenerlas en actividad, en vida, en vigor, arrancarlas de la letra muerta, de lengua muerta. Hacer revivir el sentido que se encuentra depositado en ellas, pero imponiéndoles las revisiones y las transformaciones que son la contraparte y la condición de la reactivación” (Bourdieu 2007: 93).

Latinoamericanos

El vínculo entre lo particular y lo universal también es asunto latino. Razonamiento que, aplicado a un particular diferente como es nuestro territorio, genera consideraciones y creaciones intelectuales que revisan -desde nuestra óptica- las nociones sobre la unicidad y la multiplicidad. Ansaldi -que define a América Latina como una liebre esquiva- acoge las palabras de Sánchez, para quien “nuestra región se construyó en la tensión entre dos fuerzas opuestas: la reivindicación agresiva de su unidad, de un lado” y “la indiscutible heterogeneidad de su realidad”, por otro (Ansaldi 2013:

¹¹ Esta dialéctica es doble proceso de interiorización de la exterioridad y de exteriorización de la interioridad, que nunca es reflejo, como dirá Simmel más adelante en la tragedia de la cultura. Tampoco se trata de ver dónde la estructura está actuando y dónde se encuentra un margen de maniobra para el cambio, que demuestre la capacidad de autonomía de los sujetos y la resistencia. Y quedar atrapado -como lo dice Bourdieu- “en la lógica de la regla y la excepción” (2007: 86).

18). América del Sur se construyó y se construye en la tensión no resulta “entre su control por (o su dependencia de, se diría más tarde) las potencias extranjeras y el sentir y actuar de nuestros pueblos (y a veces de sus gobiernos)”, en medio de la pluralidad de los sistemas de percepción (Ansaldi 2013: 18). Ansaldi comparte con el venezolano Germán Carrera Damas (1999) que “la perspectiva de una totalidad latinoamericana hecha de unidad y diversidad” no implica que la unidad deba “ser un *a priori* ni la diversidad una causa de desconcierto” (2013: 20). Si bien se conocen las dificultades “de una opción de esta índole”, “ratificamos, y nos afirmamos en, la postura de hacernos cargo de la doble tensión, ineludible, entre teoría -una abstracción- y evidencia histórica -verificación empírica mediante-, entre la generalización a escala regional (necesidad de la teoría) y la atención a la riqueza y los matices de las situaciones particulares, sean nacionales o subregionales” (Ansaldi 2013: 20).

“Defendemos la posición de pensar, comprender y explicar América Latina como una totalidad. Pero totalidad no es igual a homogeneidad ni a generalización abusiva. Creemos, como dijo o escribió alguna vez Sergio Bagú, que América Latina es una realidad compuesta de muchas diversidades. Esas diversidades, añadimos, deben ser, justamente, explicadas como partes de la totalidad que las engloba” (Ansaldi y Giordano en Ansaldi 2013: 20).

Aquello que Osorio llama *Unitas Multiplex* apoyado en Edgar Morin. En su visión, el “pensamiento simplificante es incapaz de concebir la conjunción de lo uno y lo múltiple” y que o bien “unifica abstractamente anulando la diversidad o, por el contrario, yuxtapone la diversidad sin concebir la unidad”¹² (2008: 170). El desafío consisten entonces en “una conceptualización de la realidad socio-histórica que rompa con la separación entre lo real como externalidad y el sujeto”, por “las circunstancias de que ninguna realidad social concreta puede entenderse sin la presencia de algún tipo de sujeto” (Zemelman 2010: 355). “Lo anterior significa redefinir la idea de objetividad de manera de encontrar un concepto más congruente de esta, como puede ser la idea de espacios de posibilidades en los que tienen lugar la existencia de los sujetos y el consiguiente despliegue de sus capacidades de construcción” (Zemelman 2010: 356). Proyectos de vida que se ven restringidos o habilitados, de manera que el sujeto práctico (al escoger ciertos fines por realizar) se encuentra con que el abanico de posibilidades es determinado y -en algunos casos- los medios de realización son escasos (Hinkelammert 1984: 281). Pero “el sujeto práctico no puede actuar a no ser que sea un sujeto vivo. Hay que vivir para poder concebir fines y encaminarse hacia ellos” y “no se vive automáticamente ni por simple inercia. Vivir es también un proyecto que tiene condiciones materiales de posibilidad, y que fracasa si no las logra” (Hinkelammert 1984: 281).

¹² Implica -por lo tanto- “tratar de comprender la totalidad social sin aplastar las unidades menores como lo micro, lo local, los sujetos” (Osorio 2008: 170).

Siendo conscientes de las estructuras, sin perder de vista la totalidad pero sin aprehenderla nunca, la perspectiva analítico-crítico-normativa de la filosofía latinoamericana “recupera y afirma el sujeto como trascendencia inmanente a las instituciones totalizadas, esto es como sujeto viviente y por lo tanto como sujeto corporal en metabolismo con la naturaleza y como sujeto empírico e histórico”, sujeto a las estructuras pero con capacidad de trascenderlas y de existir más allá de ellas (sujetados, no aprisionados) (Acosta 2005: 7). Proponen la construcción de un universalismo concreto, “en que el sujeto de la historia oficia como idea reguladora o condición trascendental”, con miras hacia un mundo en que todos podamos tener un lugar, donde las particularidades y en última instancia los sujetos latinoamericanos todos puedan afirmarse en su dignidad (Acosta 2005: 7). Universalismo que se apoya en dos pilares fundamentales: solidaridad y reconocimiento, que no puede restringirse a ningún grupo social en particular y debe ser reconocimiento y solidaridad humana más allá de cualquier sector, “pero que incluya a los excluidos como su condición primera”¹³ (Hinkelammert en Acosta 2005: 52). Universalismo que es concreto, en franca oposición con la metafísica que analiza Martin Heidegger¹⁴, que se consolida en la experiencia de búsqueda de un fundamento último para todo lo real y se sustenta en el pensamiento único; totalizante de una particularidad que se vuelve normalidad y niega lo contingente (lo diverso) y en la pretensión de dotar de contenido la pregunta por el ser niega al sujeto vivo que le permite totalizar, a su propia carne creadora.

“Es, en este sentido, que frente a los efectos de una razón totalizada, la filosofía latinoamericana ha postulado el ejercicio de la “inteligencia”. Mientras la referencia a la razón, reduce al sujeto al logos fetichizado que niega al sujeto en su integralidad, la perspectiva de la inteligencia permite desmontar dicho fetichismo, recuperando las relaciones con el pathos y con el ethos que hacen la multidimensionalidad del sujeto, a su afirmación integral” (Ardao en Acosta 2009: 10).

La inteligencia es comprendida por Arturo Ardao en su más natural y amplio sentido: “en estas entran a la vez la razón y la imaginación, tanto reproductora como creadora, del mismo modo que entran el sentimiento y el instinto”¹⁵ (Ardao 1993: 14) En resumen, los sujetos de la praxis cognitiva, práctica y axiológica son sujetos llenos de contenido y en constante construcción,

13 Poder comprender que nuestro mundo no es el único aunque así se nos presente. Comprender que esa operación en la que “elegimos” nuestros valores, nuestras guías, nuestras posiciones, opiniones y opciones de vida, es propia y no extrapolable a todo lo demás.

14 Estos y otros aportes sobre las lecturas de Heidegger son extraídos de los dichos del filósofo, ensayista y presentador de televisión Darío Sztajnszrajber, en su programa “Mentira la verdad”. El entrecomillado es textual, lo demás es parafraseo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRxmT6bM6Q4>. En lo más profundo, los conocimientos se gestaron con Jaime Vieyra, admirado y querido docente y Dasein.

15 Por eso sus inseparables precisión lógica y plasticidad intuitiva (Ardao 1993: 14).

situados en un punto particular de la historia, haciendo la historia. Enraizados en su tiempo, sintiendo, pensando, diciendo, actuando y haciendo. Siendo parte de la totalidad; “con lo cual hacemos referencia a aquello que organiza, articula y jerarquiza la vida social y que le otorga sentido” (Osorio 2008: 161). Sujetos integrales, en los cuales el pensamiento y el discurso (logos), así como la afectividad (pathos) y los modos de actuar (ethos), establecen vínculos que deben ser explorados (Ardao en Acosta 2005: 13). “Un pensar radical, estructurado desde la particularidad de los modos de actuar y sentir de un sujeto, que se constituye autónomo y auténtico en esa articulación y en su consecuente traducción en conceptos y categorías” (Acosta 2005: 13). Como plantea Arturo Andrés Roig (2004) “los verdaderos alcances de la crítica únicamente podrán señalarse, por lo dicho, en la medida en que se tenga en cuenta lo axiológico, a tal punto que no hay “una crítica de la razón” que pueda ser ajena a la “crítica del sujeto”, desde cuya subjetividad se constituye toda objetividad posible” (S/P).

Alemanes

Estructuras Originarias

El hermanamiento de Franz Hinkelammert y Martin Heidegger no es fortuito ni caprichoso, ambos son fundamentales para entender el pensamiento latinoamericano que critica la construcción del sujeto moderno¹⁶ y hace tambalear los cimientos mismos sobre los que se funda el conocimiento en nuestras sociedades occidentales. De modo que se torna elemental ir a la raíz, cuestionar por completo “los absolutos y sobre todo, la idea dominante por la cual uno debe de pensarse sobre un fundamento firme, o en cambio, en una experiencia infundada, donde no hay cierre, sino apertura”. En efecto, la historia del pensamiento de occidente se ha basado en una confusión primera, “aquello que Heidegger denomina la diferencia ontológica; no es lo mismo ser que ente”. El ser no es un ente, no es una cosa, “el ser es lo que hace que las cosas sean lo que son, pero en sí mismo no es un ente ya que el ser es previo, el ser es lo previo al ente”. Cuando queremos decir algo sobre el ser lo reducimos, lo trabajamos desde una de sus partes (por así decirlo) lo limitamos, lo volvemos ente “y si es ente ya no es ser, el ser excede a toda cosificación que nos permita entenderlo desde la psicología, o desde la sociología” porque “más allá de la trama conceptual donde coloquemos al dibujo, antes el dibujo es, pero no podemos acceder a él sino como ente, o sea, perdiéndolo”:

16 Sobre el ser que no es sujeto, que es Dasein (Ser Ahí).

“El ser se me presenta ocultándose, se me presenta siempre yéndose, se me presenta siempre ente pero sin desplegarse él mismo como entidad, se manifiesta a través del ocultamiento, del exilio”
(Darío Sztajnszrajber).

Los objetos que creamos, nuestras objetivaciones (sean ellas canciones, estilos, escritos, discursos, constructos), son extractos (pedazos) fijados de nuestras subjetividades que hablan de nosotros pero no lo dicen todo (Simmel 2002: 326). Es la razón por la que cualquier enfoque está condenado a la parcialidad, dado que la realidad trasciende a los hechos observables, a la experiencia y a la empírea (Hinkelammert 1984: 275). Por eso el pensamiento académico “aborda la realidad por medio de teorías. Siendo estas teorías necesariamente inseguras -teorías seguras suponen el conocimiento de todos los hechos-, ellas trascienden la experiencia y son a la vez trascendidas por la realidad” (Hinkelammert 1984: 275). Y así como lo real trasciende a las construcciones teóricas, a lo que es posible ver y experimentar, el sujeto trasciende también a todas las formas de sujeto que aparecen al estudiarlo como objeto (Hinkelammert 1984: 300), como “ente” escribiría Heidegger ¿O hay realidad por fuera del sujeto que la tematiza¹⁷? “El sujeto cognoscente, el actuante, el práctico, el sujeto vivo y el sujeto de la praxis, son todos sujetos tratados como objetos” por las disciplinas que intentan aprehenderlo, pero el sujeto como sujeto (como ser) trasciende a todos ellos, existe más allá (Hinkelammert 1984: 300). “Existe como tales sujetos objetivados, pero no condice con ellos, siendo la objetivación del sujeto un producto no-intencional del propio sujeto¹⁸, al cual nunca pueden corresponder íntegramente las objetivaciones” que el sujeto produce (Hinkelammert 1984: 300).

Es la tragedia de la cultura simmeliana, que se experimenta como tragedia y es -en verdad- la fuente del misterio y de la oscuridad que puede aclararse a sí misma, con la luz del Dasein¹⁹. En esta oportunidad y más por causalidad que por casualidad, es Martin Heidegger²⁰ (en “Ser y Tiempo”) que desenmaraña tamaña tensión y deconstruye la ontología estatuida realizando la pregunta por el

17 Problemática que puede resumirse en el capítulo 2 de la Temporada 2 de serie televisiva para niños “Dinosaurios”, de los años 90. Ante la avería del televisor la familia debe comunicarse en las horas compartidas, es así que el hijo adolescente propone un tema que lo tiene “desconcertado”: “la naturaleza de la realidad social”. Y continúa: “por ejemplo, si un árbol se cae en un bosque y nadie lo ve ¿ha ocurrido en realidad?”. Para Heidegger solo el Dasein existe, el único capaz de poner en cuestión su propia existencia.

18 “Lo que teje, no lo sabe ningún tejedor” (Simmel 2002: 348).

19 Da (ahí) Sein (ser). Ser ahí, ser del ahí, ser su ahí. Pensemos en el verb to be (base de la lengua anglosajona) en que se utiliza el mismo verbo para referirse al “ser” y al “estar”. Por ejemplo “I’m happy” se lee “Estoy feliz” o “Soy feliz”.

20 Me gusta traer a Walt Whitman y a Heidegger porque los veo (sin ver) como vitalistas, pensadores que fueron más allá del pensar para reconciliarse con la integridad de ser, que se volvieron a la existencia y vieron más allá de la disciplina y más allá del arte.

sentido del ser; él considera que la metafísica como forma de entender al Dasein es limitante y nos conduce al tratamiento del mismo en cuanto ente, como cosa que está ahí²¹, inerte y coherente. Preguntar es una búsqueda -proclama- y “todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca”, en este caso, “preguntar es buscar conocer al ente en lo que respecta al hecho de que *es* y a su *ser-así*” y por lo tanto esta búsqueda: “no será sobre el qué del *ser*: Esta ontología no se pregunta “¿qué *es* ser?” Porque de hecho, ya en esa formulación, “nos movemos en una comprensión del *es*, sin que podamos fijar conceptualmente lo que significa”²² (Heidegger 2003: 26). Quiere decir que la base de todos los saberes es una concepción vaga del ser que versa entre lo indefinible (y con razón) y lo “evidente por sí mismo”, una tradición que lo degrada a la condición de “cosa obvia” (Heidegger 2003: 25 y 42). La pregunta por el ser debe -por ende- plantearse y formularse en nuevos términos que permitan superar la cosificación y reconstruir el entendimiento que se ha erigido sobre lo primariamente incomprendido. Por consiguiente:

“Si se quiere que la pregunta por el ser se haga transparente en su propia historia, será necesario alcanzar una fluidez de la tradición endurecida, y deshacerse de los encubrimientos producidos por ella. Esta tarea es la que comprendemos como la destrucción, hecha al hilo de la pregunta por el ser, del contenido tradicional de la ontología antigua, en busca de las experiencias originarias en las que se alzaron las primeras determinaciones de ser, que serían en adelante las decisivas” (Heidegger 2003: 43).

La tarea es el discernimiento del origen de los conceptos ontológicos base (un “certificado de nacimiento”), no se propone la destrucción en términos negativos, “un deshacerse de la tradición ontológica” -por el contrario- “lo que se busca es circunscribirla en lo positivo de sus posibilidades, lo que implica siempre acotarla en sus límites” (Heidegger 2003: 43). En definitiva, el Dasein no debe interpretarse desde las tradicionales categorías que responden a propiedades de objetos (de entes), cuestiones que responden al qué de la cosa. Debemos abocarnos a interpretarlo en términos de modos de ser existenciales (a su ser-así), no como cosa que está ahí para ser catalogada por “color”, “tamaño” y “calidad”. En consecuencia, la pregunta será por el sentido del ser y la búsqueda de su analítica es el encuentro de las estructuras fundamentales de la existencia del Dasein, las originarias, las primeras, las que nos permiten *ser ahí*.

21 Todas las disciplinas modernas nacieron bajo el amparo de esta cosmovisión, igual que la sociología y que la ciencia, modo de ser del Dasein moderno. Papá Durkheim es de los primeros que invita a tratar cual “cosa” a los fenómenos sociales. Y aquí nietos y bisnietos de sus concepciones tironeamos para encontrarle los límites.

22 Cualquiera comprende -dice Heidegger- la frase “el cielo *es* azul” o la frase “*soy* feliz”, pero esta comprensibilidad a medias solo demuestra, en el sentido de que deja ver, una incomprendibilidad (Heidegger 2003: 26).

La teoría, la interpretación y el mismo discurso son derivados, si bien hacen de principio no son el principio²³ porque no son lo “primero”, se construyeron luego de años de que el ser humano *sea* en el mundo. Entonces es obligado dirigirnos hasta allí, hasta los principios del ser: para realizar la operación mental de despojarnos de lo derivado y comprender lo primigenio es útil pensar en la “cría” de los seres humanos, en el ser que supuestamente “llega”, sin saber muy bien de dónde. No nacemos pensando, interpretando y expresándonos, primero nos toca *comprender*, nos compete y nos concierne un *saber hacer*, un comprender *que no es verstehen* y consta de vivenciar el mundo para poder desplegarse, abrirse caminos y comportarse ¿Comportarse dónde? En un mundo. Primero el ser humano esta-en-el-mundo, no transita su estadía fuera de el mundo al que “arriba”, ya ha venido siendo, no nace en un campo virgen que luego labrará, nace en el hospital, en medio de la ciudad, en medio del mundo. Antes bien, el estar-en-el-mundo del Dasein no es al modo de una cosa que está ahí dentro de otra cosa que esta ahí, sino un estar familiarizado con, un estar acostumbrado a, un habitar en-un-mundo. Esta forma de ver al ser supera la tirantez objetivo subjetiva y la espacialidad derivada; la de un *aquí* propio del sujeto enfrentado a un *ahí* del espacio o del mundo. El Dasein es su Ahí y solo en su *Ahí*, teniendo que ser de algún modo, puede haber un *aquí* y un *allí* espaciales, es el Dasein el que abre el espacio, desaleja y hace comparecer eso que está ahí, la cosa, el ente a la mano (Escudero 2016: 252 y 253).

Implica que Uno no elije cuándo vincularse o cuándo encarar una relación con el “mundo” y con los “otros”, ya siempre es de ese modo, ya siempre dispuesto y abierto, porque otra de las estructuras co-originarias que determinan los modos de ser del Dasein es el coestar²⁴. Si eliminamos la visión dualista y el modo en el que el Dasein es su ahí ya no es un Ahí espacial (es el mismo Dasein en su espacialidad) Entonces, ¿cuál es el Ahí? Su Ahí es existencial, el Dasein es su ahí estando y siendo atento, con apertura a lo que sobreviene, en medio de lo que sobreviene, arrojado a la existencia y a lo que nos impacta, a la realidad de tener-que-ser²⁵:

“El Dasein es su aperturidad (Erschlossenheit).

Será necesario, pues, sacar a la luz la constitución de este ser.

Pero en la medida que la esencia de este ente es la existencia, la frase existencial “el Dasein es su aperturidad” quiere decir al mismo tiempo, que el ser que a este ente le va en su ser es tener que ser su ahí” (Heidegger 2003: 152).

23 El el planteo de Heidegger puede entenderse -rudimentariamente- como el pasaje del “Pienso luego existo” de Descartes (Cogito Ergo Sum) a su inversión; Existo y por eso pienso.

24 El Dasein es coestar con otros, incluso desde la “soledad” de su casa.

25 La esencia del Dasein es Existir, tener que ser (Heidegger 2003: 63).

En la búsqueda de las estructuras originarias y constitutivas, Heidegger se encuentra con la *disposición*²⁶ *afectiva* y el *comprender*, dos modos a través de los cuáles el Dasein es su Ahí. La esencia del Dasein es estar precipitado a tener-que-ser de algún modo (condenado), esa es su esencia y la forma en la que el Dasein puede ser su Ahí es en el modo de la disposición afectiva y del comprender, ya siempre afectivo, ya siempre comprensor. Esta puntualización es decisiva dada la eterna brecha que se construyó entre el corazón y la mente, que aquel tiene razones que aquella no entiende, que pertenecen a diferentes zonas, que “manejan diversas” áreas del ser humano. En estas escisiones duales entre alma y materialidad -entre sentimiento y razonamiento, entre racionalidad e irracionalidad- se fractura al Dasein (se *lo* fractura). Martin Heidegger nos hace ver y nos muestra que ambos son momentos estructurales y co-originarios del estar-en, hacen parte de nuestro modo de ser en el mundo, una co-originariedad que estuvo velada para la ontología tradicional que se abocó a encontrar el principio, el único origen, el arjé. La co-originariedad responde a la intención Heideggeriana de aunar, integrar y desjerarquizar este vínculo y divorcio histórico entre lo pensado y lo sentido. En sus palabras:

“La disposición afectiva es una de las estructuras existenciales en las que se mueve el ser del “Ahí”. Este ser esta constituido co-originariamente con ella, por el comprender. La disposición afectiva tiene siempre su comprensión, aún cuando la reprima. El comprender es siempre un comprender afectivamente templado” (Heidegger 2003: 162).

El comprender es de por sí afectivo (no está desarraigado), el comprender del que escribe Heidegger no es una comprensión de segundo grado que imprimimos en lo previamente entendido sino una comprensión de primer grado, aquella que nos permite manejarnos con sentido en el mundo, que nos permite entender lo que son los espacios específicos que se habitan y cómo se habitan tradicionalmente²⁷. Implica un saber hacer completo que supone ánimos particulares, operaciones mentales y corporales, porque lo mental es corporal y así nos encontramos con la plenitud del ser. La disposición afectiva es lo que ópticamente llamamos estado de ánimo o temple anímico; “la imperdurable serenidad, el reprimido disgusto de la ocupación cotidiana, el alternarse de ambos, y la caída en el mal humor, no son ópticamente una nada, aunque estos fenómenos suelen pasar inadvertidos como lo presuntamente más indiferente y fugaz en el Dasein. Que los estados de ánimo se estropeen y puedan cambiar solo prueba que el Dasein ya está siempre anímicamente templado”

26 No se entienda Disposición en el sentido de Bourdieu, se trata de una disposición más primaria y original, que fundamenta y habilita cualquier disposición particular a la acción o representación.

27 “El “comprender” en el sentido de un posible modo de conocimiento entre otros, diferente, por ejemplo del “explicar” deberá ser interpretado, junto con este, como un derivado existencial del comprender primario que es constitutivo del ser del Ahí en cuanto tal” (Heidegger 2003: 162).

(Heidegger 2003: 153). La sucesión de estados de ánimo en el que siempre nos encontramos, es posible gracias a que estamos dispuestos afectivamente en el mundo, todos los modos de la disposición afectiva -cada emoción particular- es posible porque nos sentimos concernidos por el mundo. En este estar-concernido el Dasein se descubre en su condición de estar entregado a sí mismo, experimentando sentimientos y teniendo que ser de un modo de entre las maneras de ser posibles para él.

“Decir que estamos arrojados a la existencia significa que las cosas que nos suceden en el mundo nos afectan, nos tocan, nos conmueven, nos incumben” (Escudero 2016: 259).

Antes de todo querer y conocer, desde la disposición afectiva se abre el Dasein a todo querer y conocer (Escudero 2016: 259). Y es posible querer porque el Dasein está despierto a querer, está abierto. La disposición afectiva es lo que las palabras quieren decir “dejarse afectar” (dispuesto a ser afectado) solo así la emoción particular podrá sobrevenir, porque el “estado de ánimo no viene ni de “fuera” ni de “dentro”, nos sobreviene y como forma del estar-en-el-mundo, “emerge de este mismo”²⁸ (Heidegger 2003: 156). El temple anímico “no es un estado interior que luego, en forma enigmática, se exterioriza para colorear las cosas y las personas”, es nuestra manera de estar-en-el-mundo y tiene el potencial de abrirlo en su totalidad (Heidegger 2003:156).

“La angustia, el amor, la náusea, la inquietud y la evasión no son estados de ánimo que arrojen la existencia a la desesperación, sino sentimientos que colocan al individuo delante de la desnuda facticidad y que le permiten tomar conciencia de algunos aspectos fundamentales de su propio ser (tales como la impropiedad, la alienación, el extravío existencial, la hipocresía social). Los estados de ánimo generales como el aburrimiento, la angustia, la inquietud, la náusea y el amor no se dirigen a algo concreto y determinado. A diferencia de las emociones que remiten a situaciones específicas, las disposiciones afectivas revelan cómo le va a uno en general. En otras palabras, abren de manera inmediata y contingente toda una situación vital, todo un horizonte de experiencias, opiniones y deseos, que nunca logramos objetivar, que escapan a cualquier intento de determinación” (Escudero 2016: 257).

El estado de ánimo manifiesta el modo en “cómo uno está” y cómo a uno “le va”, pensemos en la frase que utilizamos cuando nos encontramos con otros Dasein, ¿Cómo estás? (Tratemos de abordarla con franqueza) Esa pregunta nos abre a nuestra situación vital total, casi inaprensible²⁹.

²⁸ El modo en cómo uno está no refiere a un estado subjetivo que proviene desde la interioridad de un sujeto; sobreviene y emerge del propio estar-en-el-mundo.

²⁹ “Tomemos el caso de mi compañero de Despacho, quien suele preguntarme: “¿Cómo te va, Jesús?”. Puedo responder con un entusiasta “Las cosas van de maravilla” o con un lacónico “No demasiado bien”. Evidentemente, no estoy refiriéndome a nada en concreto, sino a las cosas en general, a mi vida en general- o lo que Heidegger llama el

En este “cómo uno está”, el temple anímico pone al ser en su Ahí”, lo coloca ante la inevitable certeza de que es vulnerable a lo que sobreviene y que está en un presente que lo tiene por protagonista³⁰. Aún más importante, “el estado de ánimo ya ha abierto siempre el estar-en-el-mundo en su totalidad y hace posible por primera vez un dirigirse hacia” (Heidegger 2003: 156), hace posible la direccionalidad con sentido de nuestros actos y conductas, hace posible que podamos discernir y elegir entre lo que nos gusta y lo que nos disgusta, entre lo que nos produce alegrías o dolores, entre una música y la otra. “La disposición afectiva nos acompaña siempre, está copresente en todo trato con el mundo: la manipulación de un objeto se realiza siempre desde cierta tonalidad afectiva, aunque sea incluso en la modalidad de la indiferencia y la rutina; mi relación con otros siempre viene acompañada por cierto grado de emotividad, aunque sea incluso la del trato distante; el comprender es siempre un comprender afectivo, aunque sea incluso el del cálculo frío de fórmulas matemáticas” (Escudero 2016: 263).

La relevancia de Martin Heidegger estriba en que, sujetos a la investigación empírica, se logre trascenderla en sus fundamentos. Desarrolla otro lenguaje, diferente de lo óntico, descosificante. Para eso revisa toda la tradición filosófica occidental y la muestra en sus sinsentidos recuperándola en sus aportaciones positivas, tarea por demás ardua. En este sentido también colaboran los autores latinoamericanos que se paran sobre la colonización para descolonizar los modos de ser y de producir conocimiento, arsenal de intelectuales que lograron desnaturalizar lo que se les dio por normal e inamovible. El marco categorial occidental precisó de siglos para establecerse y madurar, para legitimarse como manera de conocer y conocernos, para generar y apropiarse de los saberes que creyó verdaderos, para construirlos y constituirnos. La perspectiva de la transmodernidad de Dussel y Bautista (que retoma a Hinkelammert y a Heidegger) evidencia el estado prematuro de los nuevos caminos del conocimiento, se subraya la necesidad de pensar por “fuera del pote” y -a la vez- se reconoce en sus limitaciones, se comprende la complejidad del objetivo auto-impuesto: la generación de un marco categorial que sea de una vez, nuestro³¹. El trayecto de la crítica y del desmontaje viene siendo atendido, pero aún falta (quizás) lo más duro; el nuevo modo que

estar-en-el-mundo como un todo” (Escudero 2016: 267).

30 El Dasein se encuentra sintiendo, se encuentra enojado, afligido, malhumorado, se encuentra consigo mismo y con la cruda realidad de que *es* y no puede zafar (Escudero 2016: 257). Pensando, sentado, trabajando, opinando, abrazando, con ojos atentos, con sueño, mirando tele, escuchando música, el Dasein está siendo siempre un comprensor afectivamente templado.

31 Un “modo de ver el mundo, de interpretarlo y de actuar sobre él que constituye propiamente una episteme con el cual América Latina” ejerce su capacidad de ver y hacer “desde una perspectiva Otra, colocada al fin en el lugar de Nosotros” (Montero en Lander 2000: 12).

-inclusive- debería cuestionarse el trato del ser humano bajo la noción de “categoría” y así el de “marco categorial”. Asumiendo lo que de occidental nos constituye y buscando ir más allá en procura de una visión integradora, se toman los aportes trascendentales y los más concretos, los mojonos guía para encontrarnos con América Latina y su riqueza heurística.

- Sección Segunda -
Totalidad Concreta
América Latina

“Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que solo mi punto de vista, para el cual todos están allí y solo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a estos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que nosotros no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los “normales”; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana o lejana” (Todorov 2008: 14).

El Encubrimiento y la Invención de América

Es tiempo de trabajar sobre lo singular de la Música Tropical, de comprenderla y situarla en su lugar total; el de las formaciones culturales que se estructuran bajo los efectos de los encontronazos determinantes que, gracias al ego conquistador o batallador imperante, se inscriben en la lógica de la guerra y de la dominación. Un continente en el que las dinámicas de diferenciación y de separación perceptivas que ayudan a la ordenación y posterior subalternización (o sometimiento) de determinados sectores así como a la construcción de la hegemonía desde la cúspide, han sido duras, persistentes y constitutivas. La América Latina que comienza su historia luego de la Conquista fue y es un territorio donde las colisiones culturales atraviesan las configuraciones de mismidad, los vínculos con las otredades y las representaciones sociales, más cuando nos referimos a creaciones autóctonas como la Música Tropical y los sub-géneros que particularizan el estigma.

La práctica de la tropicalidad, desde sus inicios, vino a cuestionar y fraguar las principales “certezas” de la modernidad occidental de una manera vivencial a través de la música (Quintero Rivera 2001: 211). Ante la opresión y la negación, que exponen como farsa la promesa de la modernidad de “arropar el globo”, aparecen desde la cultura popular movimientos que proclaman otras sensibilidades culturales, ajenas o distintas a las concepciones elitistas que manejaban las

capas superiores latinoamericanas en consonancia con los cánones europeos (Quintero Rivera 2001: 211 y 212). La Música Tropical se entendió cual “otredad radical” en territorio de divergencias y de pluralidades, en medio de la colonización de la vida y de las subjetividades, los sonidos tropicales son expresiones desafiantes gestadas en la intersección de humanidades enteras, desatando -mayormente- la propiofobia³²; la fobia a la mezcla, escupiéndola en el espejo y aún más cuando se exhibe en la forma del “otro”. Identidades que sin ser entidades y mucho menos resueltas, están rotas y desgajadas. No importa el sector del que hablemos, las disposiciones a la hostilidad logran penetrar al extremo de ocultar-nos (no dejar-nos ver) en todas las posibilidades de ser (dadas por la indudable riqueza de nuestra memoria étnica). La Música Tropical desnuda el recorte y la autocensura.

No obstante la diversidad, la construcción del imaginario de la “civilización” exigía “necesariamente la producción de su contraparte, el imaginario de la “barbarie”³³; una dicotomía ampliamente difundida en el imaginario del hemisferio occidental, que se enmarca en el proyecto de lectura universalista de la historia mundial que traspola las temporalidades europeas y organiza la visión del mundo en una perspectiva evolucionista basada en la idea de “progreso” (Castro-Gómez 2000: 91). Lo distintivo del primer estadio es “el salvajismo, la barbarie, la ausencia completa de arte, ciencia y escritura. “Al comienzo todo era América”, es decir, todo era superstición, primitivismo, lucha de todos contra todos, “estado de naturaleza”. El último estadio del progreso humano, alcanzado por las sociedades europeas, es construido -en cambio- como lo “otro” absoluto del primero y desde su contraluz. Allí reina la civilidad, el Estado de derecho, el cultivo de la ciencia y de las artes”, el hombre ha llegado a un nivel de “ilustración (...) en el que puede autolegislarse y hacer uso autónomo de su razón” (Castro-Gómez 2000: 93). “Una forma de organización y de ser de la sociedad, se transforma mediante este dispositivo colonizador del saber en la forma “normal” del ser humano y de la sociedad. Las otras formas de ser, las otras formas de organización de la sociedad, las otras formas del saber, son transformadas no solo en diferentes, sino en carentes, en arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas”, “ubicadas en un momento

32 Concepto de Manuel Canales, sociólogo Chileno con el que compartí en Santiago de Chile, sin más referencias que esa.

33 Rama asegura que la ciudadanía será “un tamiz por el que solo pasarán aquellas personas cuyo perfil se ajuste al tipo de sujeto requerido por el proyecto de la modernidad: varón, blanco, padre de familia, católico, propietario, letrado y heterosexual” (Castro-Gómez 2000: 90). “Todos aquellos que no cumplan con estas exigencias (mujeres, sirvientes, locos, analfabetos, indios, negros, herejes, esclavos, homosexuales) no participarán de la ciudad letrada y quedarán remitidos a la ilegalidad, al castigo y la terapia por parte de esa misma ley que los excluye” (Castro-Gómez 2000: 90).

anterior del desarrollo histórico de la humanidad, lo cual dentro del imaginario del progreso enfatiza su inferioridad” (Lander 2000: 10).

“El desarrollo de la modernidad implicó desde el principio la afirmación de lo europeo de Europa (y ahora EUA) a costa del encubrimiento, de la negación sistemática y de la destrucción de toda otra forma de vida. Creer en el proyecto de la modernidad implicaba y aún implica, creer que Europa es de modo innato, superior a cualquier otra cultura o forma de vida.

Esto en contraposición devino en la negación cuasi nihilista (como posibilidad de desarrollo) de todo lo que no era europeo o moderno. Pero lo peor de todo fue que negando nuestras propias historias y culturas, terminó imponiendo en nuestra realidad la visión que de la realidad y de nosotros mismos produjo la modernidad. La modernidad como lo mejor, lo más racional, humano, culto y desarrollado, y nosotros exactamente como lo contrario”³⁴.

Vista así, la modernidad se muestra en su “conformación profundamente excluyente y desigual”; como una máquina generadora de alteridades, que “en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas” (Lander 2000: 4 y Castro- Gómez 2000: 88). Diseñando lo circundante ante el resguardo de las perspectivas del desarrollo, que partiendo de una definición puramente económica, decidieron que dos terceras partes del mundo fueran transformadas en pobres, “desarrollando” y creando anomalías “(los “desnutridos”, los “analfabetos”, las “mujeres embarazadas”, los “sin tierra”)” (Lander 2000: 14). Porque “con Marx descubrimos que el capitalismo no produce solamente mercancías y capital, sino que para reproducirse, necesita producir paralelamente, un tipo de consumo, un tipo de subjetividad y de humanidad, que en el mundo moderno se llama “sociedad”” (...) “el capitalismo no solo produce las condiciones objetivas de la producción, sino también las condiciones subjetivas de la re-producción” (Bautista 2017: 8 y 9). La modernidad como tal, obró en América Latina creando “perfiles de subjetividad” que han conducido a la “invención del otro” y “al hablar de “invención” no nos referimos solamente al modo en que un cierto grupo de personas se representa a otras, sino que apuntamos, más bien, hacia los dispositivos de saber/poder a partir de los cuales estas representaciones son construidas. Antes que como el “ocultamiento” de una identidad cultural preexistente, el problema del “otro” debe ser teóricamente abordado desde la perspectiva del proceso de producción material y simbólica en el que se vieron involucradas las sociedades occidentales a partir del SXVII” (Castro-Gómez 2000: 89).

34 Dichos de Juan José Bautista S. en el Taller In: ¿Qué significa pensar desde América Latina?, brindado en el CEIL el 22/11/2016.

En Cuerpo y Alma

Este dualismo es central en la construcción de la otredad latinoamericana; una división que acompaña diversas “civilizaciones”, pero lo común a todas ellas es que los dos elementos diferenciados conviven en el sujeto, es en la perspectiva eurocéntrica que aparecen escindidos y jerarquizados (Quijano 2000: 135). A lo corpóreo le tocó asumir una posición subordinada dentro este esquema de pensamiento, que da muerte significativa al cuerpo y al mundo, convirtiéndolos en objetos de la razón (Lander 2000: 5). El proceso de fractura del ser humano parte de la larga historia de la tradición cristiana, construida sobre la idea de la “primacía del “alma” sobre el “cuerpo”” (Quijano 2000: 135). Sin embargo, esta concepción ha alcanzado su teorización máxima con Descartes, que plantea la separación radical entre “razón/sujeto” y “cuerpo”; siendo la “razón no solamente una secularización de la idea de “alma” en el sentido teológico, sino que es una mutación en una nueva id-entidad, la “razón/sujeto”, la única entidad capaz de conocimiento “racional”” (Quijano 2000: 135).

En consecuencia y para desmontar, es preciso adoptar “una epistemología crítica” que habilite a “visualizar la fetichización del sujeto pensante de la filosofía cartesiana y sus efectos de negación sobre el sujeto efectivamente existente”, puesto que en ella “toda corporalidad, materialidad o naturaleza queda determinada como lo absolutamente otro respecto del sujeto” y como su némesis (Acosta 2009 :8). Reconociendo la irracionalidad de esta racionalidad moderna -entonces- estamos preparados para comprender las injusticias que en su nombre se han infligido; artilugios que son la base de un conocimiento desespiritualizado, descorporeizado y descontextualizado, muy fuerte en América Latina y que ha inspirado la acción de distinción (Lander 2000: 5). Un marco categorial que permea las significaciones que se construyen en torno a los ritmos caribeños y tropicales que evocan la emotividad y la expresión del cuerpo en el baile, a los que se identifica como parte del “pasado” (“retrasados”) y que percibe a sus practicantes como víctimas de las pasiones humanas ya superadas. Pues:

“Sin esa “objetivización” del “cuerpo” como “naturaleza”, de su expulsión del ámbito del “espíritu”, difícilmente hubiera sido posible intentar la teorización “científica” del problema de la raza (...) Desde esa perspectiva eurocéntrica, ciertas razas son condenadas como “inferiores” por no ser sujetos “racionales” (...) esto los convierte en dominables y explotables. De acuerdo al mito del estado de naturaleza y de la cadena del proceso civilizatorio que culmina en la civilización europea, algunas razas -negros (o africanos), indios, oliváceos, amarillos (o asiáticos) y en esa secuencia- están más próximas a la “naturaleza” que los blancos” (Quijano 2000: 135).

Total que en los inicios de Nuestra América, el esclavo no solo fue privado de su libertad, sino que su cuerpo significaba lo mismo que cualquier otro bien o recurso, fueron cosificados y como cualquier otra “cosa” o “elemento natural” fue plausible de venta, intercambio o incluso, donación (Maya-Restrepo 2001: 181). Entre los siglos XVI y XVIII en España se desplegó el debate sobre la humanidad de las personas de África, que posteriormente se profundizará con el debate acerca de la humanidad de los pueblos nativos, los llamados “indígenas” (Maya-Restrepo 2001: 183). Los “deportados de África pasaron por el tamiz de una taxonomía de la negación que cobró fuerza inusitada en la modernidad, pero cuyos supuestos epistemológicos se anclaban en las tradiciones intelectuales del occidente medieval” (Maya-Restrepo 2001: 183). La teoría que sustentaba con mayor fuerza la inferioridad de los negros fue la de las zonas climáticas; debido a las altas temperaturas que caracterizaban la zona africana, Etiopía era pensado como una tierra en permanente combustión y el término etíope se creía devenir del verbo cremo, que quiere decir quemar-se, “Alonso de Sandoval divulgó esta idea en su libro al concluir que etíope equivalía a decir “hombre de rostro quemado”” (Maya-Restrepo 2001: 183). Gracias a sus condiciones climáticas, África solo podía engendrar monstruosidad, “el calor era considerado como un clima horrible y debilitante, que solo podía engendrar la fealdad, el terror, la pereza, la incapacidad para crear, para actuar, y por supuesto para dirigir” (Maya-Restrepo 2001: 183). En este sistema de clasificación habría:

“Una negrura epidérmica y otra identificable mediante la observación detallada de ciertos rasgos físicos, en particular la boca, la nariz, el cabello y los pies” (...)“Al igual que para Sandoval, para Caldas, boca, nariz, piel y cabello componen un conjunto de características que sirven para diferenciar de manera negativa a la gente de África” (Maya- Restrepo 2001: 184 y 191).

Es el “afán del Occidente moderno por catalogar las “otras humanidades” recién descubiertas según sus características físicas” y asegurar su trato justo en el nuevo ordenamiento de la sociedad imaginada (Maya-Restrepo 2001: 184). “Solo así fue posible que los pueblos no-europeos fueran considerados, virtualmente hasta la Segunda Guerra Mundial, ante todo como objeto de conocimiento”, de dominación/explotación o de acción (Quijano 2000: 135). A “principios del siglo XVIII, la casi totalidad de los procesos adelantados por sus jueces involucraba a la gente africana o a sus descendientes. Mientras los gobernadores de la ciudad votaban presupuestos para someter militarmente a los alzados en armas, la Iglesia ejercía un control constante sobre los cuerpos y los saberes” (Maya-Restrepo 2001: 186). Aplastando la carne se la acusó de primitiva y fue controlada desde los inicios, según Maya Restrepo, son (por lo menos) tres las “prácticas concretas de represión que son discernibles en los archivos coloniales: la violencia contra los cuerpos, la

coacción de los actos y el escudriñamiento de las almas” (Maya-Restrepo 2001: 171). Por eso, el sujeto moderno conoce perfectamente “el teatro de la etiqueta, la rigidez de la apariencia, la máscara de la contención”, de eso depende su re-putación, su prestigio y su respeto como ser humano civilizado y adaptado (Castro-Gómez 2000: 90 y 91). La observación que apoya la diferencia del ser humano en la razón se volvió cometido y la misma pedagogía letrada se propuso “reglamentar la sujeción de los instintos, el control sobre los movimientos” y la domesticación de toda sensibilidad considerada como “bárbara” (Castro-Gómez 2000: 90 y 91).

Hibridación

García Canclini percibe a las nuestras como culturas híbridas y con ello ensaya una posible explicación del contexto americano del sur, tomando distancia y relativizando las posturas de la escisión tajante. Para el autor, las nuevas formas en las que se organiza lo cultural -que se consolidan en la fusión de las tradiciones de clases, de etnias y naciones- necesitan de otras y renovadas herramientas conceptuales para ser entendidas (García Canclini 1989: s/n). Se pregunta “¿cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular, que brotan de sus cruces o en los márgenes?” Se cuestiona entonces por la potencia de estos conceptos y rótulos en el marco de “la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas”, “la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (García Canclini 1989: s/n). Por tanto, si se pretenden analizar los consumos culturales y el valor social de los gustos en América Latina “es preciso traer a consideración la convivencia y tensión entre los procesos de diferenciación”, de asimilación, de rechazo, negociación y refuncionalización que los conforman (Radakovich). La lógica transcultural (diría Ángel Rama) implica obrar con capacidad selectiva sobre las propias tradiciones y sobre las ajenas, no solo deviene en pérdida para las poblaciones llamadas a la transculturación, sino también en redescubrimientos e incorporaciones. “Operaciones que son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que cumple un proceso transculturante” (Rama 2008: 47).

El crecimiento de la hibridación pone en evidencia que se aprehende muy poco del poder si solo se detiene en los enfrentamientos y en las acciones verticales, “el poder no funciona si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se entretajan unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. Pero no se trata simplemente de que al superponerse unas formas de

dominación a otras se potencien. Lo que les da su eficacia es la oblicuidad que se establece en el tejido ¿Cómo discernir dónde se acaba el poder étnico y dónde empieza el familiar, o las fronteras entre el poder político y el económico? A veces es posible, pero lo que más cuenta es la astucia con la que los cables se mezclan, se pasan órdenes secretas y son respondidas afirmativamente” (García Canclini 1989: s/n). Los densos conceptos de hegemonía y de subalternidad que ayudaron a entender las divisiones entre los sujetos resultan impotentes o insuficientes -en la visión de García Canclini- para comprender los movimientos del afecto, las acciones de la solidaridad o de complicidad en los que subalternos y hegemónicos se precisan unos a otros (García Canclini 1989: s/n). Una comprensión “menos ojaldrada y jerárquica” de la cultura, en donde las particularidades de lo latinoamericano reducen las distancias simbólicas entre lo culto, lo popular y lo masivo, un giro intelectual que le otorga a los sectores suprimidos un papel importante “en la elaboración de estrategias de significación y resignificación de diversas expresiones culturales a partir de acciones” que se caracterizan por ser cambiantes e inestables (Radakovich). De esta manera, se reserva el uso del término cultura para referirse a:

“La producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido”³⁵ (García Canclini 1989: 41).

Dentro de la producción de sentido, lo cultural cumple la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginas alternativas a los vínculos y a las posiciones establecidas, es decir que, “además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras” (García Canclini 1989: 42 y 43). Las dificultades de los teóricos para asociar la estructura y la superestructura “surgieron de que se haya interpretado la diferencia como división” (García Canclini 1989: 44 y 45). En realidad, sociedad, “economía y cultura marchan imbricadas una en la otra. Pueden ser distinguidas como instancias teórico-metodológicas, separadas en el nivel de la representación científica, pero esta diferenciación necesaria en el momento analítico del conocimiento -con cierta base en las apariencias- debe ser superada en una síntesis que de cuenta de su integración. Hay que atender a la vez a la unidad y a la distinción de los niveles que componen la totalidad social” latina³⁶ (García Canclini 1989: 44 y 45).

35 Pero “no existe producción de sentido que no este inserta en estructuras materiales” (García Canclini 1989: 42).

36 Lo que no implica concebir a la totalidad a la estructuralista, un sistema omnipresente y omnipotente que se adueña de los sujetos, sino otra vez, imbricados, como universos de posibilidades.

- Sección Tercera -
La Distinción
Los Primeros Abordajes

Lo anterior conforma la plataforma sobre la que se moldean y modelan las relaciones sociales latinoamericanas, que escondieron el racismo y la alterno/propiofobia tras un antifaz más moderno, el de las clases sociales; los vínculos entre estas y sus gustos es toda una cuestión dentro de las ciencias sociales en general y particularmente pertinente en el caso de la sociología de la cultura. Si bien son temáticas que han preocupado a la academia desde los comienzos -como es el caso de la teoría de la clase ociosa de Veblen (2000), los artículos sobre las maneras y las modas de Spencer o los ensayos estéticos de Simmel (2002)- probablemente es hasta Pierre Bourdieu (2012) que nos encontramos con una teoría sistemática y contundente al respecto.

Ante visiones ortodoxas de un marxismo que fijaba la mirada en lo económico para explicar la dominación, el autor francés advierte sobre el proceso de reproducción del status quo que sucede en las sociedades occidentales en el ámbito cultural. En “La distinción” coloca la noción de Gusto como fundamento para comprender estas dinámicas, pues toda preferencia manifiesta une y separa; “al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica o por lo que le clasifican” (Bourdieu 2012: 63 y 64). Al punto que “todas las propiedades de distinción, no existen más que en y por la relación, en y por la diferencia”, lo mismo para el objeto artístico, que es la objetivación de una relación de distinción y está predispuesto a sostener tal relación en los más variados contextos (Bourdieu 2012: 266). La distinción es relacional, se constituye en la diferencia dado que uno se distingue necesariamente de lo “otro”, sea una persona, un comportamiento, una idea o una musicalidad. Estos gustos estimulados por la separación son la base para la conformación -dice Bourdieu- de espacios de preferencia, tantos como los universos de posibles estilísticos se diseñan a través de las pautas y prácticas distintivas puestas en juego por los sujetos de una sociedad concreta, configurando sistemas³⁷ (Bourdieu 2012: 265).

³⁷ En este sentido, “la lógica de funcionamiento de los campos de producción de bienes culturales y las estrategias de distinción” que son fundamento de las dinámicas hacen “que los productos de su funcionamiento, ya se trata de creaciones de moda o de novelas, estén predispuestos para funcionar diferencialmente, como instrumentos de distinción, entre las fracciones en primer lugar y, enseguida, entre las clases” (Bourdieu 2012: 274).

Estas diferenciaciones no son caprichosas (sí arbitrarias en el sentido de que podrían ser otras, son parte del “arbitrario cultural”), sino que responden a segmentaciones del espacio social. La homología (abordada antes) hace a la adaptación entre el producto cultural objetivado y su público, porque es “la lógica de las homologías y no el cálculo cínico lo que hace que las obras estén ajustadas a las expectativas de su público: las objetivaciones parciales a que se dedican los intelectuales y los artistas en los combates que les enfrentan dejan escapar lo esencial al describir como una búsqueda consciente del éxito ante el público lo que en realidad es el resultado de una armonía preestablecida entre dos sistemas de intereses (que pueden coincidir en la persona del escritor “burgués”) o, más exactamente, de la homología estructural y funcional entre la posición de un escritor o un artista determinado en el campo de la producción y la posición de su público en el campo de las clases y las fracciones de clase” (Bourdieu 2012: 276). Los dos, el artista en su campo de producción artística y el público en su campo de consumo, están sobredeterminados por la estructura que los contiene y “... un crítico no puede tener “influencia” sobre sus lectores más que en tanto ellos le conceden este poder”, dado que están “estructuralmente de acuerdo con él en su visión del mundo social, en sus gustos y en todo su *habitus*” (Bourdieu 2012: 277). Jean Jacques Gautier (critico literario) “describe bien esta *afinidad electiva* que une al periodista con su periódico y, por medio de este, con su público”, es que Le Figaro:

““Tiene el tono que conviene para dirigirse a los lectores del periódico”, que, *sin haberlo hecho adrede*, “habla naturalmente la lengua de *Le Figaro* y que sería “*el lector-tipo*” de este diario”” (Bourdieu 2012: 277).

El concepto de *afinidad electiva* sirve para comprender la cercanía entre las personas enclasadadas y las cosas, así como los vínculos con los semejantes, concordancia que está representada -en el caso de las personas- “por todos los actos de cooptación de la simpatía de la amistad o del amor que conducen a relaciones duraderas” (Bourdieu 2012: 282). Las referencias para el reconocimiento están dadas por el conjunto de signos que llevan consigo los cuerpos (como ser porte, vestimenta, pronunciación, formas de andar, maneras, formas de reír o sonreír) que se adentran inconscientemente por medio de la percepción estética y son la base de las “antipatías” o de las “simpatías” que se perciben (Bourdieu 2012: 282). Las atracciones -más en el caso de las que se dan a “primera impresión”- están fundadas en decodificaciones inconscientes de las exteriorizaciones expresivas de los “otros”, expresiones que solo tienen sentido y valor real si se las remite al orden de diferenciación establecido por las clases sociales al interior del sistema (Bourdieu 2012: 282). “El gusto es lo que empareja y une cosas y personas que van bien juntas, que se convienen

mutuamente”, el gusto “aúna: casa los colores y también a las personas”, “son actos de conocimiento de los otros en tanto que estos son sujetos de actos de conocimiento, o en un lenguaje menos intelectualista, sujetos de operaciones de reconocimiento (particularmente visibles en los primeros encuentros) mediante las cuales un *habitus* se asegura de su afinidad con otros *habitus*” (Bourdieu 2012: 283). Es una identificación del *habitus* por el *habitus* que rige las proximidades selectivas y que motiva los encuentros sociales, prácticas y significados que “están más ajustadas de lo que parece a las condiciones objetivas de las que son producto” (Bourdieu 2012: 285).

Los Distinguidos y los Igual (ados)

“El hombre (...) es el más imitador (*mimetikotaton*) de todos los animales y es imitando (*dia mimeseos*) como adquiere sus primeros conocimientos. Aristóteles, *Poética*” (en Bourdieu 2007: 43).

La distinción está reservada para los sectores altos que llevan la vanguardia y los sectores medios que intentan parecerse, en ambos Bourdieu reconoce la intención de diferenciación pero no le concede tal privilegio a las clases populares, que no tienen esa preocupación de ser-para-otro. Los sectores desprivilegiados aparecen como “mero punto de referencia pasivo”, de *contraste* “en las luchas simbólicas por la apropiación de propiedades distintivas”, representan la “naturaleza contra la cual se construye en este caso la cultura”, lejos de “todo lo que es “pueblo”, “popular”, “vulgo”, “común”” (Bourdieu 2012: 294). La cultura aparece asociada a una cultura, la de los ya favorecidos y sus fans, quienes -con el fin de conservar y sostener la diferencia- deben emprender un real cambio de naturaleza, una ““promoción social” vivida como promoción ontológica o, si se prefiere, como un proceso de civilización”: “un salto de la naturaleza a la cultura, de la animalidad a la humanidad” (Bourdieu 2012: 294). Es el proceso por el cual las clases con posesión distintiva -amenazadas por los “gronchos emuladores”³⁸- se fugan sistemáticamente hacia adelante -conforme se divulgan en el populacho los criterios y se vulgarizan los contenidos de la estética hegemónica- en la “búsqueda de nuevas propiedades que los distinguen en su singularidad” (Bourdieu 2012: 294). Lo mismo señala Veblen para la Clase Ociosa y Simmel para la Moda, competencia casi exclusiva de las clases acomodadas, motivada por las apropiaciones de los sectores inferiores.

“Traspassando así las fronteras establecidas por los superiores y rompiendo la homogeneidad de la pertenencia así simbolizada por estos, los estratos superiores se apartan de la moda en cuestión y acceden a una nueva con la que se diferencian otra vez de las amplias masas” (2002: 49).

38 Concepto emitido por Rafael Bayce.

Desde estas ópticas, a los sectores altos les toca marcar el camino, distinguirse y crear patrones culturales que los diferencien de los demás, sujetos estos últimos a los que les toca emular³⁹ los cánones establecidos desde arriba, por lo cual “no existe una cultura popular con contenido siquiera parcialmente propio y autónomo. Solo existen culturas dominadas que se definen por la percepción de su distancia, su vacío y sus carencias con respecto a la cultura legítima, y que implican por eso mismo un reconocimiento implícito de dicha cultura” (Bourdieu en Giménez 1987: 75). La creación, la producción y la autenticidad están de un lado del espectro social, aquel elevado por sobre los otros. Copiar, imitar y re-producir es lo que resta para los que se encuentran más abajo en la jerarquía social⁴⁰. De acuerdo con Martín-Barbero, a través de estos abordajes se convierte “la afirmación de Marx -las ideas dominantes de una época son las ideas de la clase dominante- en la justificación de un etnocentrismo de clase según el cual las clases dominadas no tienen ideas, no son capaces de producir ideas” (1987: 79). Es la perspectiva que -desde la crítica a la industria cultural- se ejerce y erige principalmente a los pies de Adorno y Horkheimer, en palabras de García Canclini:

“Simultáneamente con la expansión industrial y urbana de América Latina, la ampliación del consumo a sectores medios y populares, el desarrollo de la televisión y otras comunicaciones masivas, se intentó explicar la dominación cultural con el concepto de manipulación” (2004: 157 y 158).

Con “la influencia de la escuela de Frankfurt y de teorías críticas sobre la etapa monopólica del imperialismo, mecánicamente transferidas al proceso cultural” se estableció “la presencia de un poder omnipotente y omnipresente” y los consumidores fueron vistos como “pasivos ejecutantes de las prácticas inducidas por la dominación” (García Canclini 2004: 157 y 158). Para estos intelectuales “la civilización actual concede a todo un aire de semejanza” y “la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma” (Adorno y Horkheimer 1998: 1). En suma, esta nueva cultura capitalista lo masifica todo y no deja espacio para la diferencia (para la distinción) organiza y clasifica “a los consumidores, para *adueñarse* de ellos sin desperdicio. Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar” (cursivas propias) (Adorno y Horkheimer 1998: 1). Los sujetos, “reducidos a material estadístico”,

39 Emular en la RAE está definido como “imitar una cosa o a una persona procurando igualarla o incluso mejorarla”. Es un concepto utilizado por Veblen (2000) en su “Teoría de la Clase Ociosa” y que con el paso de los años terminó por significar, en la producción académica, “copia” o imitación. Disponible: <https://www.google.com.uy/search?q=emular&oq=emular&aqs=chrome..69i57j69i61l2j69i65j69i60j69i65.1059j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

40 En medio de estas lógicas de cercanías y lejanías, la música aparece como un elemento primordial “para afirmar la clase y distinguirse” (Bourdieu en Martín-Barbero 1987: 91).

“son distribuidos en el mapa geográfico de las oficinas administrativas”, “para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (cursivas propias) (Adorno y Horkheimer 1998: 1). Las teorías de la distinción y las del sometimiento industrial de los asuntos culturales plantean sistemas en los que, a la noción de “masa” y de “pueblo”, se les destina “un pensar crítico, sobresaliendo la consideración negativa de estos “sujeto sociales”” (Martín-Barbero 1987: 33). Según Tocqueville:

““Estamos ante una sociedad compuesta por “una enorme masa de personas semejantes e iguales, que incansablemente giran sobre sí mismas con objeto de poder darse los pequeños placeres vulgares con que llenan sus almas”” (Martín-Barbero 1987: 33).

La experiencia de las multitudes se convierte en un símbolo de la decadencia social y de la simplificación de la cultura, “con la industrialización vemos cada vez más personas que no conocemos; “masa”, “los otros””, la “chusma”, los “demás”, los “desconocidos”, el “populacho”, la “multitud diferente de uno mismo” (Williams 1989: 51). Masa: mezcla de harina y agua, sin forma concreta, maleable, formable y deformable desde fuera, desde las manos de una exterioridad que se alimentará de ella. Abrir una bolsa y colocar un aglomerado indiscriminado de individuos nos parece en verdad (junto con Williams) una “fórmula ridícula para conocer a otras personas”(Williams 1989: 50 y 51). En otros términos, eso que el observador ve desde lejos amontonado, solo existe como tal para dicho observador y “no existen las masas, sino únicamente formas de ver a las personas como masas”⁴¹ (Williams 1989: 50 y 51). Umberto Eco va más lejos y sugiere que “en la base de todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas” hay “una raíz aristocrática”, “porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clases” (1984: 42). Le nace “la sospecha de que el crítico se refiere constantemente a un modelo humano que, aunque él no lo sepa, es clasista: es el modelo del gentilhomme del renacimiento, culto y meditabundo, a quien una determinada condición económica le permite cultivar con amorosa atención las propias experiencias interiores, le preserva de fáciles conmixtiones utilitarias y le garantiza celosamente una absoluta originalidad”⁴² (Eco 1984: 44 y 45).

41 De esta manera, pueblo y masa; “los conceptos básicos, de los cuales partimos, dejan repentinamente de ser conceptos para convertirse en problemas; no problemas analíticos, sino movimientos históricos, que todavía no han sido resueltos” (Raymond Williams en Martín-Barbero 1987: 13).

42 Bourdieu logra identificar esta actitud al afirmar que los académicos -“divididos entre el interés por el proselitismo cultural, esto es, por la *conquista del mercado* mediante la autodivulgación que les inclina a las empresas de vulgarización, y la ansiedad de su distinción cultural, única base objetiva de su singularidad”- mantienen “con todo lo que toca a la “democratización de la cultura” una relación de extrema ambivalencia que se manifiesta, por ejemplo en un discurso doble o, mejor, desdoblado sobre las relaciones entre las instituciones de difusión cultural y su público”

“¿Qué es pues, la Igualdad sino la negación de toda libertad, de toda superioridad y de la propia naturaleza: La igualdad es la esclavitud. He aquí el porqué de que me guste el arte? (...) En el reino de la igualdad, que se aproxima, se despellejará vivo todo aquello que no esté cubierto de verrugas ¿Qué demonios puede importarle a la masa el arte, la poesía, el estilo? La masa no necesita nada de esto” (C. Flaubet en Bourdieu 2012: 265 y 678).

En las sociedades europeas altamente jerarquizadas, de las preocupaciones más acuciantes en los críticos fue la oposición entre lo “vulgar” y lo “noble”, creyendo que la apropiación de ciertas formas o de ciertos modos -que tienen la apariencia de lo innato- brindan prestigio (Bourdieu 2012: 267 y 268). Por el contrario -más que innatas- precisan de “unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente”; “las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica, y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado), aseguran un beneficio de distinción”, “por la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación” y por su consiguiente “beneficio de legitimidad, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir” (Bourdieu 2012: 267, 268 y 293). Como la Moda, puede decirse del gusto que es “un producto de la división en clases (...) cuya doble función consiste en trazar un círculo cerrado en torno a sí y al mismo tiempo separado de los demás”, “como el marco de un cuadro que separa externamente y une internamente, que refuerza la interioridad y la escisión con el exterior” (Simmel 2002: 45). Todos somos parte de algún cuadro, todos nos reafirmamos a la vez que señalamos la distancia con el otro y nos sumergimos en la colectividad a la vez que nos distinguimos en nuestra individualidad⁴³. En el juego de la distinción todos somos víctimas y victimarios, estigmatizados y estigmatizadores, emuladores y distinguidos⁴⁴.

Debate Actual

Omnivoridad, Parodia y Deber de Placer

La intención de Pierre Bourdieu es analizar “cómo las prácticas de consumo están fuertemente influenciadas por la clase social y cómo a partir de una serie de disposiciones prácticas (habitus) los agentes configuran sus comportamientos sociales en estilos de vida, cuyas diferencias se estructuran

(Bourdieu 2012: 269).

43 Son tendencias básicas de nuestro ser: “la que subraya la permanencia en el cambio” y la que “busca lo cambiante en la permanencia, la diferenciación individual, el destacarse la colectividad, allí la imitación es el principio negador; un obstáculo” (Simmel 2002: 44).

44 Todos utilizamos la máscara de la imagen exterior, que habla del Yo pero que lo protege, que se separa de él y con él se funde (Simmel 2002: 69).

finalmente a partir de diferentes clases sociales de origen” (Radakovich 2014: 188). La desigual distribución del capital hace que en el campo de la cultura se re-produzca la jerarquización establecida en la estructura social, lo que se ha denominado el argumento de la homología (Radakovich 2014: 188). Diversos autores (Danto (2004, 2006), Peterson (1992, 1996, 1997) o Lahire (2008)) discuten la perspectiva bourdeana y frente a esta visión -a veces cargada de linealidad- pensadores como Bauman y Giddens han salido al cruce para establecer los desencuentros entre las procedencias sociales y la conformación de los gustos, enmarcados en la separación e independencia cada vez mayor de los sujetos frente a este tipo de determinaciones estructurales, en sociedades líquidas y reflexivas respectivamente (Radakovich 2014: 188). Se entiende que existe un proceso creciente de individuación en el que pierde capacidad explicativa la desigualdad social y cobran relevancia conductas que reconocen la diversidad, tendientes a la tolerancia y al cosmopolitismo cultural (Featherstone en Radakovich 2014: 188).

Posturas que se detienen en las nuevas dinámicas desclasificantes, en los consumos de expresiones y manifestaciones de la cultura popular por parte de sectores privilegiados, como es el caso de las sonoridades tropicales, el Tango, el Carnaval, etc. (Radakovich 2014: 197). Peterson, usa la categoría de omnivoridad cultural y percibe que las élites están cada vez más dispuestas a ampliar el abanico de preferencias y de gustos poniendo entre paréntesis los conceptos de ostentación y snobismo. En la actualidad se intensifican las prácticas en torno a la cultura, aparece la voracidad y las clases altas y medias altas se orientan a practicas culturales de sectores inferiores, y estos -a la vez- toman elementos culturales de las élites (Radakovich 2014: 189). Sin negar estos movimientos, Rosario Radakovich deja en claro que los procesos de distinción en base a las jerarquizaciones sociales siguen siendo pertinentes para explicar los gustos de los uruguayos (Radakovich 2014: 197). Las categorías introducidas por Veblen y por Bourdieu continúan operando como legitimadores de las prácticas hegemónicas de los sectores acaudalados y se recurre al concepto de parodia para entender los consumos acomodados de expresiones vedadas: se entiende que “no logran sustentarse como gustos propios de sectores medios-altos y altos”⁴⁵ y adoptan un lugar instrumental, empero, “ello no anula los procesos de apertura cultural que aparecen en la región”⁴⁶

45 Para los sectores medios y altos, la Música Tropical “se traduce en diversión, mientras que para una parte de los sectores populares –aquellos marginalizados- la apropiación de las letras y ritmos supone reconocimiento identitario, visibilidad en contextos donde se les invisibiliza socialmente” (Radakovich 2011: 366).

46 Pero advierte “simulaciones, falsas apropiaciones o apropiaciones instrumentales de la cultura popular, impulsados por la legitimidad “efímera” de la moda -a partir de la promoción de grupos, tendencias y géneros musicales- a partir del poder de los medios de comunicación masivos, como la radio y la televisión” (Radakovich 2014: 200).

(Radakovich 2014: 200).

Bourdieu también se interpela y se pregunta por el viraje de ciertos sectores sociales hacia prácticas y consumos más festivos y descontracturados. Considera que estas conductas forman parte de las estrategias de distinción de la nueva o renovada burguesía, que pugna en el seno de las clases dominantes contra del conservadurismo primario, caracterizado por una fuerte estratificación social con base en el autoritarismo (Bourdieu 2012: 432). Este sector “encuentra su aliado natural, tanto en el plano económico como político, en la nueva pequeña burguesía, que reconoce en aquella la realización de su ideal humano (el del cuadro “dinámico”) y que, habiendo abandonado el ascetismo un poco sombrío de la pequeña burguesía en ascensión, colabora con entusiasmo en la empresa de las nuevas normas éticas (particularmente en materia de consumo) y de las necesidades correspondientes” (Bourdieu 2012: 432). La nueva pequeña burguesía emprende la vanguardia en lo que respecta al arte de vivir, oponiéndose a la moral represiva de la clase en decadencia, articulada en torno a la idea del deber (Bourdieu 2012: 432 y 433). Se revelan ante la escisión entre el placer y el bien, protestan fervientemente ante el miedo que hace del vínculo con el cuerpo una acción pudorosa, ante el conservadurismo que vive con culpabilidad cualquier disfrute (Bourdieu 2012: 432 y 433). Se produce un corrimiento del deber al deber de placer, que “conduce a experimentar como un fracaso, capaz de amenazar la propia estima, cualquier tipo de impotencia para “divertirse”, *to have fun*, o como gusta decir hoy con un pequeño estremecimiento, para “disfrutar”” (Bourdieu 2012: 433).

El Desapego del Esteta y las Vulgares Sensaciones

Es de notar que los sectores no-populares se permitan sentir “placer” o se lo exijan porque el arte culto desplegado por las élites predecesoras trató de ser ajeno a las artes de la diversión, estoy hablando de la separación histórica (que alcanza a los intelectuales) entre el Gusto de los Sentidos y el Gusto de Reflexión. Muchas prácticas de las culturas populares han sido leídas como decadencia (suponiendo un lugar previo desde donde caen; la “alta cultura”), como ejercicio sistemático de evasión, que rinde homenaje a la distracción, pura carencia de. Lo que Duhamel llama “pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones (...) un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no entiende ninguna pasión, que no alumbró ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en “star” en Los Ángeles”. Ya

vemos como se trata de una antigua queja: las masas buscan dispersión, pero el arte requiere recogimiento” (en Benjamin 1989: 17). Una actitud supuestamente “más cerebral” por la que la música es “para sentarse y escuchar con el mentón apoyado en el puño”, para dejarse envolver por “un clima mental” y disfrutar contemplativamente del “texto poético”, que concibe la cultura solo “de la cadera para arriba” y es menos proclive al baile” (Pellicer en Remedi 2014: 23).

Lo que afirma Bajtín sobre el Carnaval nos es útil: una “visión del mundo elaborada a lo largo de los siglos por la cultura popular que se opone, sobre todo en el medioevo, al carácter dogmático y serio de la cultura de las clases dominantes (en Giménez 1987: 77). Un tiempo en el “que el lenguaje de la plaza alcanza el paroxismo, o sea, su plenitud, la afirmación del cuerpo del pueblo, del cuerpo-pueblo y su *humor (...) del humor como líquido visceral*” (Martín-Barbero 1987: 76). “Eso es *lo cómico* antes de que se convirtiera en “género menor”: la parodia hecha cuerpo, Carnaval. Con sus dos dispositivos claves en la risa⁴⁷ y la máscara” (Martín-Barbero 1987: 76). “La risa popular es “una victoria sobre el miedo” ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo, especialmente lo sagrado -del poder, de la moral etc.-, que es de donde procede la censura más fuerte: la interior”⁴⁸ (Bajtín en Martín-Barbero 1987: 75). Umberto Eco “pone en boca del ciego monje bibliotecario el más formidable alegato en que se haya recogido la posición de la Iglesia medieval” y de la cultura oficial frente a la risa; “el alegato justifica la censura” “sobre un misterioso libro, el más nefasto de todos los libros, ya que en él la risa es valorada como modo de expresión que corresponde a un modo de verdad. Y contra eso la Iglesia tiene dos “razones” de peso: que “la risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo aparece como pobre y tonto”, y que aquel libro “habría justificado la idea de que la lengua de los simples es portadora de algún saber” (Martín-Barbero 1987: 77).

“Católicos y protestantes espían en las danzas y los juegos (...) los protestantes se empeñan en una *abolición* completa de las tradiciones y la moral popular, y ello en nombre de las “nuevas virtudes” cristianas como la sobriedad, la diligencia y la disciplina, es decir, las que componen la mentalidad requerida por la productividad” (Martín-Barbero 1987: 81). Ese Goce que para Adorno y Horkheimer es inmediatez, puro placer sensible, un negarse al compromiso frente “a la distancia

47 La *risa* “en cuanto oposición y reto, desafío a la *seriedad* del mundo oficial, a su ascetismo por el pecado y su identificación de lo valioso con lo superior” (Martín-Barbero 1987: 75).

48 Por eso, no se permitía “ninguna búsqueda de emoción o de historias que puedan hacer reír” (Bajtín en Martín-Barbero 1987: 75). “Mientras la seriedad empata con el miedo, lo prolonga y proyecta, la risa conecta con la libertad” (Martín-Barbero 1987: 77).

que, bajo la forma de *disonancia*, asume el arte que aún puede llamarse tal” (en Martín-Barbero 1987: 53). “Hay que demoler el concepto de goce artístico” -aseguran- “pues tal y como lo entiende la conciencia común (...) es solo un extravío, una fuente de confusión: el que goza *con la experiencia* es solo el hombre trivial” y “jamás habrá legitimación social posible para ese arte *inferior* cuya forma consiste en la explotación de la emoción. La función del arte es justamente lo contrario de la emoción: la *conmoción*” (Adorno y Horkheimer en Martín-Barbero 1987: 53). “Al otro extremo de cualquier subjetividad, la conmoción es el instante en que la negación del yo abre las puertas a la verdadera experiencia estética. Por eso nada entienden los críticos que aún siguen con el cacareo manido de que el arte debe salir de su torre de marfil. Y lo que no entienden esos críticos es que el extrañamiento del arte es la condición básica de su autonomía” (Adorno y Horkheimer en Martín-Barbero 1987: 53). Adorno y Horkheimer entienden el arte como una forma de extrañamiento, de distancia con el objeto contemplado y por eso concluyen que la “masa” no tiene acceso al arte verdadero. Ortega plantea que, las obras de la alta cultura, sirven justamente para eso, para:

“Poner al descubierto esa incapacidad radical de las masas ahora, cuando ellas pretenden y se creen capaces de todo, hasta de cultura. Lo mejor de ese arte es que desenmascara culturalmente a las masas: frente a él no pueden fingir que gozan, tanto les aburre e irrita” (en Martín-Barbero 1987: 41).

El arte que produce el Gusto de la Reflexión no tiene “acceso” a las “masas” y es que “hay obras humanas de una perfección inalcanzable a las cuales, precisamente a causa de esta redondez sin lagunas, no tenemos ningún acceso o que por ello, no tienen ningún acceso a nosotros. Una obra semejante permanece, digámoslo así, en su lugar, desde el cual no cabe transportarla a nuestros dominios; es una perfección solitaria hacia la que quizás podemos dirigirnos, pero que no podemos llevar con nosotros para alzarnos en ella a la perfección de nosotros mismos (...) a menudo tenemos que agradecer esto a un paisaje de lo más sencillo o al juego de sombras de un mediodía de verano” (Simmel 2002: 338). “En efecto, nada es más ajeno a la conciencia popular que la idea de un placer estético que, por decirlo como Kant, sea independiente del placer de las sensaciones” (Bourdieu 2012: 47). La estética popular tiene algunas características que les son intrínsecas, “tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia el happy end y “se reconoce” mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas” (Bourdieu 2012: 36). El desapego del esteta se basa en la autonomía del arte, por la cual se “introduce una distancia, una separación -medida de su distante distinción- en relación con la percepción”; “desapego, desinterés,

indiferencia, de los que tanto ha repetido la teoría estética que constituyen la única manera de reconocer la obra de arte por lo que ella es en sí misma, autónoma” que “termina por olvidar lo que realmente significan esas palabras; rechazo de interesante y “tomar en serio”” (Bourdieu 2012: 40).

La ideología dominante concibe la apreciación de las obras del arte erudito como producto de la posesión de un don natural y milagroso que les permite a ciertos sujetos “acceder” a ellas. Bourdieu dirá que esta capacidad de acceso está dada por procesos de aprendizaje, de inculcación de un habitus que se transforma en capital específico en el campo cultural y que produce ciertas prácticas de apropiación de la obra, para desprenderse del mito de la “desigual distribución entre las distintas clases sociales de la aptitud para el inspirado contacto con la obra de arte y, más generalmente, con las obras de la cultura erudita” (2012: 33). Basta con leer a Ortega y Gasset para percibir todo el refuerzo que la ideología carismática del don encuentra en ese arte “impopular por esencia; más aún (...) antipopular” que es, según dicho autor, el arte moderno y el “curioso efecto sociológico” que dicho arte produce al dividir al público en dos “castas” “antagónicas”, “los que lo entienden y los que no lo entienden”” y que refuerza la idea de “una minoría especialmente dotada”, que está enfrentada a una muchedumbre gris en su misión de ser pocos y luchar contra la multitud” (Bourdieu 2012: 35 y 36).

Desde la Recepción **Sin Sujeto No Hay Nadie ⁴⁹**

“No podemos tener amor sin amantes”
(E. P. Thompson 2002: 1).

Lo que en palabras de Benjamin posibilita la era actual (a disgusto de la Teoría Crítica) es -a saber- “*acercar espacial y humanamente las cosas*” (Benjamin 1989: 4). “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de *adueñarse* de los objetos en la más próxima de las *cercanías*”, “una aspiración de las masas actuales tan *apasionada* como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” (cursivas propias) (Benjamin 1989: 4). Apasionarse, acercarse humanamente, apropiarse; es posible que con estas conductas, ya estemos en condiciones de rebatir o poner en cuestión la atrofia del espectador, la evasión, la dispersión, la superficialidad y tanto prejuicio más. El sujeto participa de la cultura; no se desentiende, no se desenchufa, se

⁴⁹ “No hay nadie” es una frase que se origina en los mundos populares uruguayos; es un no, es una negación y en este caso participa en una doble negación. La resistencia a reificarnos por sobre nosotros mismos, porque sin amantes no hay amor y sin sujeto no es, no existe, no hay nada, no hay nadie.

enchufa, se conecta, se inmiscuye, se compromete en sus opiniones, interpela sus ideas y sentimientos, piensa en los vínculos a través de la obra y en la obra a través de sus vínculos, obra que llega a un terreno que no es el mismo para todos, ese terreno subjetivo que es social pero no menos personal⁵⁰. Probablemente, si continuamos llamando espectador al sujeto (el que espera) seguiremos interpretando lo que el sujeto es y hace como mera distracción. Si seguimos buscando el valor de la música en el extrañamiento, en el imperio de la letra y en el recogimiento corporal, es posible que continuemos desvalorizándola, viéndola como ausencia, como negación del sujeto por afirmación de un sujeto ideal y/o anterior, que se tiene por referencia. Y es que:

“Muchos trabajos, a menudo sobresalientes, se ocupan de estudiar sea las representaciones, sea los comportamientos de una sociedad. Gracias al conocimiento de estos objetos sociales, parece posible y necesario identificar *el uso* que hacen de ellos grupos e individuos. Por ejemplo, el análisis de las imágenes difundidas por la televisión (representaciones) y del tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor (un comportamiento) debe completarse con el estudio de lo que el consumidor cultural “*fabrica*” durante estas horas y con estas imágenes” (De Certeau 2000: XLII).

Para no negarnos, se vuelve necesario re-conocer un desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero desde su *otro* lado, desde la recepción, el de la apropiación desde los usos, “el tamiz que Menocchio interponía inconscientemente entre él y la página impresa: un tamiz que pone de relieve ciertos pasajes y oculta otros, que exasperaba el significado de una palabra aislándola del contexto, que actuaba sobre la memoria de Menocchio deformando la propia lectura del texto” (Martín-Barbero 1987: 10 y 78). Toca comprender los *usos* como operadores de apropiación “en la otra cara de la cotidianidad, la de la creatividad dispersa, oculta, sin discurso, la de la producción inserta en el consumo, la que queda a la vista solo cuando cambiamos no las palabras del guión, sino el sentido de la pregunta: qué hace la gente con lo que cree, con lo que compra, con lo que lee, con lo que ve” (Martín-Barbero sobre De Certeau 1987: 93). El consumo entendido como “producción de sentidos” “que no se agota en la posesión de los objetos” y “pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social” (Martín-Barbero 1987: 231). Retornar al sujeto implica salirse lo más posible de la reificación, que tomó forma en esos conceptos que parecen explicar sencillamente lo que ocurre en la interacción entre las objetivaciones culturales y lo que se hace y se construye con ellas. Es salirse de la perspectiva del único productor para comprender la producción que se realiza del “otro” lado de la comunicación porque la obra continua

⁵⁰ Lo que ve, lo que siente, lo que sabe, lo que piensa, lo que llora, lo que ríe, lo que recuerda, todo ello y más, interactúa con las objetivaciones culturales, propias y otras.

en el otro, no se acaba, si algo la comprende, son las impresiones y los significados que se han despertado en todos sus participantes⁵¹.

La música resulta así como producto de lo social y de lo humano tanto como productor de estos y la asociación entre las objetivaciones culturales y las subjetividades de los sujetos -creadores y “receptores”- que se define en términos de “reflejo” o “dirigibilidad” debe ser revisado, dado que la música no refleja sociedad ni es reflejo de ella sino que el vínculo es más árido. Podrá ser reflejo si lo tomamos como algo distinto de lo que pretende reflejar, como efectivamente lo es; el la figura del espejo, la fotografía, el retrato o cualquier obra realista. Igual que una representación no debe confundirse con aquello a lo que representa y -en tanto parte de esta- se vincula, pero es “otra” cosa. Su reificación, su carácter “objetivo”, es la compensación de la movilidad del yo, de “la vida vibrante, incesante, que no conoce fronteras, del alma” (Simmel 2002: 325). Cuando nos objetivamos ya no nos pertenecemos; la obra en lo que significa para el otro es algo distinto de lo que significa para el compositor, división que aparece bien ilustrada en las palabras que emite Pablo Lescano con respecto a las acusaciones sobre apología del delito, y dice:

“Cada chabón lo toma como quiere. Yo prendo el teclado y ahí empiezo” (Miceli 2005:69).

Entiende que es algo distinto de él, diferente de lo que él objetiva a través de las letras que compone y que además, lo trasciende. Por eso, cuando pensamos en la Música Tropical o en cualquier otro género, cuando pensamos en clave de “Villeros”, de “Chetos” o “Pleneros”, no podemos trazar una línea recta de correspondencia entre la obra objetiva y las subjetividades de quienes la realizan y la disfrutan. Tampoco escindirlos, porque los objetos culturales no son ajenos al Yo, la relación con este es la condición de ser culturales⁵² (Simmel 2002: 323 y 324). Es más, lo cultural “solo se presenta cuando los contenidos recogidos a partir de lo suprapersonal parecen desarrollarse en el alma, como por una armonía predeterminada, aquello que existe en ella misma como su impulso más propio y como diseño previo interno de su perfección subjetiva” (Simmel 2002: 321). Estos géneros tocan el interior de los jóvenes a los que encanta, son narrativas en las cuales se sienten

51 Sujetos que “tienen casa, dirección, familia, y lo que es más importante, tienen una historia de vida que incluye amor, amistad, odio, venganza”, sujetos que encuentran en la musicalidad “el lado corporal del arte de narrar” *sus vidas* (Gil Gómez en Martín-Barbero 1987: 255).

52 Lo que explica con esta sencilla metáfora: “a una fruta de jardín que el trabajo del jardinero ha extraído a partir de un árbol frutal leñoso e incomedible la denominamos cultivada; o también: éste árbol salvaje ha sido cultivado hasta conseguir un árbol frutal. Si, por el contrario, a partir del mismo árbol se fabrica un mástil, y, en esta medida, se le aplica un trabajo tecnológico no menor, entonces no decimos de ninguna manera que el tronco ha sido cultivado hasta conseguir un mástil” (Simmel 2002: 321).

“identificados”, cristalizan el espíritu objetivando el alma (Simmel 2002: 325). Las preocupaciones, los consumos, las actividades, las situaciones en que se encuentran, lo que de ellos mismos quieren decir, la manera de percibirse y de percibir a los otros, los sentires, las formas de vestir, de hablar, de gozar, de vincularse y más, de una parte importante de la población, encuentra un refugio externo y suprapersonal en objetos culturales como la Música Tropical. “Un Intercambio que es confusión entre relato y vida”, no en el sentido de trasplantar al relato las cosas de la vida; “no es la representación de los datos concretos y particulares lo que produce en la ficción (obra) el sentido de la realidad, sino una cierta generalidad que mira para ambos lados y le da consistencia tanto a los datos particulares de lo real como al mundo ficticio” (Martín-Barbero 1987: 246).

Parte III
Estado del arte
Genealogía de la Negación

*

Música Tropical y Cumbia⁵³

- Colombia-⁵⁴

Orígenes Etnicoloniales

Si bien no existe consenso sobre los orígenes de esta práctica musical, la polémica se instala alrededor de su carácter étnico. Una primera postura establece la primacía de la influencia indígena y es duramente criticada por negar los aportes de las negritudes, la segunda asegura que es una música zamba y ha sido acusada de negar lo europeo (Fernández L'Hoeste 2011: 141). La tercera coloca a la Cumbia en el centro del choque cultural entre las grandes poblaciones que ha visto Latinoamérica; africanas, indígenas y europeas (Fernández L'Hoeste 2011: 141). En el S XIX ya parece haber indicios de la *cumbiamba*, pero es a principios del S XX que la Cumbia se transforma en una práctica de relevancia en la zona del caribe colombiano (Fernández L'Hoeste 2011: 146). De allí su denominación como música costeña o tropical, que proviene del Caribe, lugar de mucha población mestiza y gran número de negros e indígenas que habitan en la periferia, la región es conocida como lugar de negros⁵⁵ (Wade 2011: 111).

53 Etimológicamente, Narciso Garay sostiene que ““Cumbia tiene la misma raíz que Cumbé, baile de origen africano registrado por el diccionario de la lengua como ‘baile de negros’” (GARAY. 1999. p.294)” (Tarasewicz 2016). Cumbé, aclara Radakovich, es de origen africano y significa jolgorio o fiesta (2011: 36). “Agrega Delia Zapata” que, “cumbes (sin tilde), se llaman los negros que habitan en Bata, en la Guinea continental española” (Zapata en Tarasewicz 2016). “Aunque es importante hacer la salvedad de que el vocablo podría llegar a asociarse a la raíz indígena del término “Cumbague”; como lo expresa Diazgranados Villareal (1977). Este vocablo se refiere a como denominaban los indígenas Pocabuyanos ubicados en la depresión Momposina, a su cacique quien tenía como características ser belicoso, audaz y gran tomador de maco (Chicha)” (Tarasewicz 2016).

54 Aquí tomamos la postura más reconocida sobre el nacimiento, que la ubica geográficamente en Colombia, pero debemos rescatar al autor local Guillermo Sebastián Tarasewicz Benítez, que en “¡Yo bailo Cumbia, solo cuando voy a escucharla al boliche!” propone un matiz; “la Cumbia como tal habría nacido en el viejo territorio colombiano, pero no estamos tan seguros si fue en Cartagena, Santa Marta o en el territorio actual de Panamá, que recién se independizaría los primeros años del siglo veinte” (Tarasewicz 2016).

55 Anibal Quijano señala que “la idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América (...)

A estas poblaciones les fue sustraída la participación en la organización social, la pequeña minoría blanca que asumió el control del Estado luego de la independencia contó con la ventaja de estar libre de las restricciones de la corona (Quijano 2000: 141). A fuerza de trabajo ajeno y esclavo, los señores emulaban los estándares y los estilos de vida de las altas esferas transatlánticas mediante el consumo ostentoso, y en estos Estados independientes y Sociedades Coloniales, no había intereses comunes entre blancos y no blancos (Quijano 2000: 141 y 142).

Entre la Homogeneidad y la Diferencia

A pesar de que el nacionalismo en Colombia no se ha caracterizado por generar un sentimiento intenso, durante las primeras décadas del siglo XX se vivieron fuertes influjos modernizadores que hicieron de la nación, su pasado y su futuro, conceptos importantes⁵⁶ (Wade 2011: 114). Es así que para una parte de las élites y la clase media, “la música negra debía dejarse de lado porque implicaba “falta de cultura”, es decir, refinamiento, según la definición que daban las normas de las élites europeas y norteamericanas”⁵⁷ (Wade 2011: 114).

La conciencia criolla blanca, según Mignolo, se construye en su relación con Europa como conciencia geopolítica más que como conciencia racial, mientras la conciencia criolla en tanto conciencia racial, se construyó al interior de América Latina en la *diferencia* con la población afroamericana y amerindia (2000: 42). Esta doble conciencia, que no se reconoce en su dualidad contradictoria, se reconoció en la “homogeneidad del imaginario nacional y, desde principios del siglo XX, en el mestizaje como contradictoria expresión” de ella (Mignolo 2000: 42). La ciudad latinoamericana desempeña aquí un rol fundamental; de los mejores dispositivos de uniformidad, adoctrinamiento y normalización “ciudadana”, un “parto de la inteligencia” que encontró en el Nuevo Continente “tierras vírgenes” en abundancia, “cuyos valores propios fueron ignorados con antropológica ceguera, aplicando el principio de tabula rasa” (Rama 1998: 17 y 18). A la ciudad se le encomendó “la tarea de modelar el espacio circundante desde una concepción centralista y

y produjo identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos y redefinió otras” y “en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas” (2000: 122).

56 La Cumbia -como representante de las poblaciones inferiorizadas- ha sido rechazada de diversas formas y según Fernández L’Hoeste, la historia de este rechazo es la historia de las desazones de la nación colombiana (2011: 140).

57 Escritores que describían los bailes de Cumbia como lugares en los que los “tambores golpeaban, los caballeros de la orquesta” “chillaban” en un caos emocional, trágico, furioso y alegre”, “el significado completo es claro: la música costeña se veía como no nacional, negra y primitiva, y como muy emocional, exagerada y libertina” (Wade 2011: 115).

autoritaria”, pues “la ciudad no nace del medio ecológico; se impone a él”⁵⁸ (Rama 2008: 75).

Nacionalización de un Género Tropical

A partir de los años 30' y 40' la Cumbia ha ido adoptando el carácter de música nacional a condición de “su reificación como música folklórica”, a través de un proceso de blanqueamiento cultural e impulsado por la intromisión de los intereses oficialistas (Fernández L'Hoeste 2011: 168). Es lo que Fernández L'Hoeste identifica como la segunda fase en el desarrollo del género; en que la Cumbia abandona su infancia y se lanza a la juventud pujante, un período en que será comercializada afín a las sensibilidades musicales blancas del interior del país, “alejada del entorno de provincia y muy dispuesta a aventurarse en la Colombia andina, tan ajena a los aportes de las negritudes” (2011: 141 y 146). La contradicción que supone que la Cumbia haya nacido en una región desarrollada y altamente transmodernizada, el espacio de los negros y de los nativos que eran vistos -desde el nacionalismo- como pertenecientes al pasado, configuró la complejidad de las pugnas que se desplegaron en este campo.

Aires de modernidad abrazan a la Cumbia por estos años y el género alcanza su pico de popularidad⁵⁹ gracias a que el vanguardismo irracionalista del Viejo Continente “puso en entredicho el discurso lógico-racional” (Rama 2008: 57 y 58). El primitivismo fue una de las corrientes importantes dentro del modernismo; aparece el bronceado como una estética de la élite y el arte primitivista mueve el mundo de la moda y de la producción artística, Wade sostiene que -para estas alturas- la modernidad ya era una meta nacionalista (2011: 115 y 117). Pero lo moderno se consideraba bueno “si implicaba progreso, avance científico y tecnológico, mejoramiento educativo y cultura refinada, pero también podía implicar alienación, pérdida de la tradición, emulación, burla de lo extranjero, consumismo vulgar y laxitud moral” (Wade 2011: 117). Las migraciones desataron

58 También fue así para el resto de los países que trabajamos aquí, pero “es posible sospechar que la ciudad ideal no copiaba sobre la orilla oeste del Atlántico un preciso modelo europeo, como tantas veces se ha dicho en especial de las siempre más imitativas clases superiores, sino que era también una invención con apreciable margen original, una hija del deseo, que es más libre que todos los modelos reales y aún más desbocado” (Rama). Y que además, al intentar realizarse “entraría en una barrosa amalgama con la terca realidad circundante”, un desfasaje entre la ciudad real (sociedad como un todo) y la ciudad letrada (su elenco intelectual dirigente) (Rama 1998: 38 y 52).

59 Se destaca por su “elasticidad identitaria” y “resistencia interpretativa”, ya que “para consagrarse como representación alterna de la nacionalidad, habrá de superar, como en previas ocasiones, barreras de clase y etnicidad en el interior del país” (Fernández L'Hoeste 2011: 149).

las críticas⁶⁰ y la música y el baile fueron racializados en el contexto colonial y poscolonial, una vinculación entre “la población negra, el ritmo y la habilidad para bailar” que “se llevaba en la sangre” y que “calentó” el ambiente interno haciéndolo más libre, colorido y menos restrictivo (Wade 2011: 126, 127 y 128).

Blanqueamiento y Transculturación

Los medios de comunicación, que ya cumplían un rol importante en la sociedad, contribuyeron a la difusión y comercialización de la Música Tropical en el centro del país, a modo de alarde nacionalista y haciéndole el juego a las discográficas (Fernández L’Hoeste 2011: 152 y 153). A fines de los años 40’, como consecuencia del proteccionismo colombiano, surgen disqueras en Bogotá y Medellín y se inicia “un proceso irrevocable de concentración de la industria fonográfica en la capital antioqueña” (Fernández L’Hoeste 2011: 153). Allá por 1944 Lucho Bermúdez, “el gran emisario de la tradición musical costeña en el interior del país (...) era sinónimo de una sola cosa: Cumbia”, demostrando una gran capacidad de adaptación; mientras el frío bogotano espantó a varios de sus músicos, rápidamente los reemplazó por músicos del interior, fenotípicamente más blancos y musicalmente más escrupulosos, siendo acusado entonces, de blanquear la tradición caribeña (Fernández L’Hoeste 2011: 153 y 154).

En los 60’ comienza la etapa de simplificación, lo que despectivamente fue llamado “chucu-chucu” o “raspa”, en referencia a lo que en Argentina y Uruguay conocemos con el nombre de “güiro”⁶¹ (Fernández L’Hoeste 2011: 155). Este estilo de baja estima nacional será reconocido como “Cumbia Colombiana” por parte de los demás países latinos y en los 70’ inspirará originales versiones nacionales a lo largo y ancho del territorio latinoamericano (Fernández L’Hoeste 2011: 157). En los años 80’ se gesta “la popularidad en la clase media del Rock” en español y para fines de la década se produce “un cambio de guardia generacional”, el 1993 ve nacer a Carlos Vives; un joven “con ansias de éxito farandulero” “que habría de señalar el camino a seguir”, pasando de galán de telenovelas a redentor de la música patria (Fernández L’Hoeste 2011: 158 y 159). “El músico integró a su sonido la música de cuerda y la instrumentación eléctrica propias del Pop y del

60 El carácter alegre de los costeños era considerado síntoma irrefutable de falta de juicio y altanería. Su música, con un ritmo endiablado que invitaba al goce sensual del cuerpo era para las viejas generaciones, un símbolo indeleble de perdición, no así para sus jóvenes (Fernández L’Hoeste 2011: 152).

61 Un instrumento típico de las bandas de Cumbia en el Cono Sur, objeto cilíndrico y metálico que se raspa para marcar el ritmo.

Rock, que gozaban de mayor aceptación entre las juventudes urbanas” no-populares (Fernández L’Hoeste 2011: 159). Realizó el descubrimiento que sería fundamental en adelante y nutrió -entre otras- a la Cumbia Villera de Pablo Lescano: el patrón rítmico de la Cumbia en la guitarra eléctrica (Fernández L’Hoeste 2011: 159). El género doblega barreras, con la llegada de estas innovaciones musicales se consigue romper la rígida armazón de la reificación como tradición folklórica y deviene en formas más híbridas⁶² (Fernández L’Hoeste 2011: 163, 173 y 175).

- Argentina -

Proyecto Moderno y Música Tropical

Las luchas que subyacen a las prácticas musicales tropicales tienen base en una Argentina que ha de ser ásperamente integrada gracias al avance liberal del SXIX, a través de los mandatos centralistas y modernistas de Buenos Aires (Rama 2008 148). Recibió abundante población desde Europa del Sur, del Centro y del Este y para finales del SXIX, la población capitalina estaba compuesta en más de un 80% de inmigrantes de origen europeo; tardaron -por eso- “en considerarse con identidad nacional y cultural propias” (Quijano 2000: 140).

Esta oleada tiñó las concepciones de las élites y las de los sectores populares, porque no todos los que vinieron en busca de un mejor pasar lograron pasar mejor⁶³ (Ladrone 2007: 90). Conflictuada ya entre los sujetos a la occidentalidad fue aún más dura con la alteridad radical, representada por los afrodescendientes y por los pueblos originarios. Estas culturas fueron colocadas en la bolsa “negra” de residuos sociales, donde hay espacio para los que visiblemente se identifican con ascendencia indígena o africana y para todos los “cabecitas negras” (apelativo cosificador), dado que la referencia a lo “negro” en Argentina no tiene que ver (sin excepción) con el color de piel, sino con la asociación entre pobreza y criminalidad, minada de componentes raciales (Eloísa Martín 2011: 240). En el Cono Sur, la conformación del Estado-Nación moderno a la europea, no fue realizada “por medio de la descolonización de las relaciones sociales y políticas entre los diversos componentes de la población, sino por la eliminación masiva de unos de ellos”, los nativos (Quijano

⁶² La fusión de Vives se propone conectar dos entidades históricamente antagónicas como la ciudad y el campo; “con su forma de vestir, que mezcla chaquetas de cuero con sandalias, shorts de jean improvisados y sombrero de peón de campo, el cantante “interroga y refuta la dicotomía entre civilización y barbarie, el atraso rural contra la modernidad urbana” (Fernández L’Hoeste 2011: 178).

⁶³ El espacio social que ilustra esta cultura desprivilegiada es el Conventillo, antiguamente casas aristocráticas o “importantes por sus dimensiones y riquezas” “que fueron convertidas en casa de vecindad”, que presentaban malas condiciones sanitarias producto del hacinamiento y un ambiente propicio para la creación cultural (Ladrone 2007: 90).

2000: 139).

Ascenso del Peronismo y Nacimiento Tropical

“Distintos géneros surgieron en el marco de los procesos socioculturales desde fines del siglo XIX a la actualidad, la música desarrolló sus géneros y sus especies, condiciones para el surgimiento de otros y para la mezcla e hibridación entre especies musicales próximas, esto último es lo que ocurrió en nuestro país para dar lugar a lo que hoy llamamos Bailanta o Música Tropical” (Rodil 2006: 7).

En 1930 se instauró la democracia falaz de José Félix Uriburu y se aplicó el modelo ISI⁶⁴; esto desencadenó ondas transformaciones en el mapa social y cultural, la creación de zonas industriales sentó las bases para la formación de las culturas obreras, como polos de atracción de trabajadores (Rodil 2006: 8). El ISI no cumplió y los obstáculos a la real inserción los leemos desde la manera en que se construyó simbólicamente el desplazamiento; como animalización de lo popular a través de la expresión “Aluvión Zoológico”⁶⁵.

Oficialmente -en el año 1946- Juan Domingo Perón asume la presidencia a través de elecciones democráticas, siendo reelecto en 1951⁶⁶. Juan y Eva Perón realzaron el valor de las clases obreras simbólicamente “grasientas” y mestizas en la escena política, y proclamaron a “los cabecitas negras como el alma de la nación” (Fernández L’Hoeste 2011: 182). Desde el sistema económico se continuó con el ideal de progreso apostando al sector industrial -solo que esta vez- el centro del proceso sería el trabajador, el “pueblo”, los humillados (Svampa 2005: 164). Las oportunidades se ofrecieron, los postergados adquirieron bienes y servicios debido a las mejoras salariales y comenzaron a participar del comercio del ocio y del entretenimiento (Silba 2011: 259). Con el papel que le brinda al migrante interno, también su música comienza a estar más presente en el campo musical y en este desarrollo, la música de raíz folclórica queda ligada a los sujetos del mundo popular y al peronismo (Fernández L’Hoeste 2011: 182). El Folklore -como música nacional- surge entre los años 30’ y los 40’, sus variantes se disputan la posición y “el Chamamé” aparece como la opción menos legítima. Lewin atiende a la discriminación que sufre esta práctica y se la adjudica a los públicos que la disfrutan; bailado por los inmigrantes pobres del litoral y por las empleadas

64 Industrialización por sustitución de importaciones.

65 Expresión utilizada por Ernesto Sanmarino (diputado radical) para referirse a la inmigración (Ladroni 2007: 90).

66 Para hablar de este movimiento político podemos establecer un comienzo pero difícilmente un final; hasta nuestros días se hace valer el epíteto “peronista” en las identificaciones políticas de los argentinos. Y difícilmente podamos delinear una conciencia unívoca, a lo largo de la historia y entre los sujetos que se auto-comprenden en ella.

domésticas (1997: 216). Estas sonoridades anteceden en su interpelación de los gustos populares y los autores abalan el vínculo entre aquel y la Música Tropical, los rastros se ven en las “peñas”; donde aquellos que “cultivaban el Chamamé, en algún momento se volcaron a la Cumbia” (Pujol y Pujol en Silba 2011: 265). Asimismo, este estilo folclórico es el “que ve surgir la vertiente tropical y en la actualidad, los jóvenes correntinos alternan la Cumbia y el Chamamé, observados con desconfianza por los adultos que los comprenden como “contaminados” (Cragolini en Silba 2011: 266).

Miceli afirma que la evolución de la Cumbia Tradicional en el país “se produjo simultáneamente a la gradual incorporación de ritmos tropicales en los grupos folclóricos nacionales que se inician con la llegada del Chamamé, las Guarachas, el Cuarteto y otras expresiones emparentadas” (Miceli 2005: 49). El autor plantea que el año 1946 es el punto de origen, con Feliciano Brunelli o Enrique Rodríguez y “un cancionero local influenciado por lo tropical pero con rasgos propios” (Miceli 2005: 50)⁶⁷. Para 1950 el género florecía, de esa primera influencia nacieron Los Wawancó y surgió (por ejemplo) “El orangután” de Chico Novarro, al tiempo que un conocido chamamecero cambiaba de género y la banda de “Jazz los Swing Kings” pasaba a llamarse “Los Cinco del Ritmo” para dedicarse a la Música Tropical (Pujol 2006: s/n). Según Rodil, llegada la mitad del siglo, “eran conocidos el Merengue y el Bolero pero la Cumbia” se instala sobre todo, a partir del gran crecimiento y avance de los medios de comunicación en la década del 60” (2006: 8). “Por entonces, aunque la clase media alta aspiraba a un consumo diferenciado”, el género “invadía los reductos elegantes como Mau Mau y otras boites, que integraron a su programación las “veladas tropicales”” (Rodil 2006: 8).

El Debate

La Cumbia salía de Colombia, blanqueada y modernizada entró a la arena musical Argentina. Silba y Alabarcés (2014) presentan la discusión: un esfuerzo de los estudiosos por encontrar el big bang y descubrir en qué lugar del espacio social se produjo, develar si el “ingreso” se dio a través de los sectores medios y altos o arraigó de una vez en los sectores populares. Flores trae algunos materiales en los que el género se presenta como propio de las noches de la “juventud elegante”⁶⁸ y se estatuye la postura (Alabarcés y Silba 2014: 55).

67 Barragán Sandi es uno de los autores que se permite ir más lejos en la búsqueda de las influencias tropicales, sostiene que data ya de 1930, con la llegada a Buenos Aires del músico Efraín Orozco (Barragán Sandi s/a: 3).

68 Disponible en: <http://youtube.com/watch?v=ljzKHW4fE78>.

Pujol (1999) coloca el “despertar de la Cumbia” entre los años 1960 y 1966, donde los conjuntos “combinaban diferentes tradiciones musicales latinoamericanas “tropicales”” y se formaban las “Orquestas Típicas” (Alabarcés y Silba 2014: 55). Para Miceli “ya al promediar la década del 60 no solo las clases sociales más postergadas mantienen gran apego por esta música, sino que los sectores medios adoptan el tono alegre del movimiento y lo incorporan progresivamente a situaciones festivas” (2005: 50). Alabarcés aclara que, “originalmente consumida por clases medias desde finales de los años 50, la Cumbia comienza a bailarse junto al Chamamé -un ritmo folclórico del litoral argentino- y el Cuarteto -un ritmo originado en la provincia de Córdoba- hacia finales de los años 60 en lo que eran las Bailantas”⁶⁹ (2015: 15). Entrada la década, “poco quedaba el 50 y 50 peronista”; “por los militares que intentaron socavar el peronismo, la “negritud” volvió a tomar carácter degradatorio” y “en este contexto de revitalización del particular racismo argentino, el género queda asociado a los sujetos del mundo popular” (Lewin 1997: 218 y Fernández L’Hoeste 2011: 182).

Setentas y Ochentas

Desde 1966 reina la inestabilidad y los intermitentes regímenes de excepción. El país estaba viviendo “un proceso de reestructuración económico y social que derivó en un deterioro sin precedentes”, con profundas “repercusiones en el plano social y la estructura productiva”, desigualdad y pobreza (Silba 2011: 279). En el ámbito cultural “no hay más que silencio, censura, exilio y muerte”, pero es precisamente “en los años ‘70” cuando se hacen notar los locales “destinados a la música “tropical””, “que competían con las *peñas*, reservadas al Folclore Nacional” (Ladrone 2007: 91). La Cumbia es apropiada por las clases populares de forma creativa, junto al Chamamé Tropical y al Cuarteto cordobés (con la Mona Giménez) dominan el espacio sonoro de estos bailables y el encuentro produce algo nuevo, la Bailanta (Massone y De Filippis 2006: 25). Pujol habla de “un molde tropical” que se conforma mediante la mezcla de “la actitud picaresca de Córdoba, los instrumentos y rasgos estilísticos de la versión “acumbiada” del Chamamé, y la naturaleza tropical de la Cumbia Colombiana que data de los 60” (en Silba 2011: 269).

⁶⁹ Palabra altamente significativa. Rodil y Lewin sostienen que el primer uso se remonta a los principios del Siglo XX, al noroeste argentino, en Misiones (Lewin 1997: 215 y Rodil 2006: 8). Los braceros que serían empleados en la cosecha de los yerbatales, acudían a estos recintos bailaneros en busca de fiesta, de divertimento, casi la única posibilidad de establecer un vínculo social fuera del entorno laboral (Lewin 1997: 215 y Rodil 2006: 8).

En los 80' explota el estilo bailanero como fenómeno de masas, asentándose como una música de circulación y expresión de las clases populares (Alabarcés y Silba 2014: 57). Ergo, las particularidades de esta popularización permanecen veladas, el proceso pasó inadvertido para la crítica musical, la investigación académica y el periodismo especializado (Alabarcés y Silba 2014: 57). Épocas en que La Cumbia inaugura su primer programa radial: “Ritmo Fantástico” en Radio Splendid, que luego dará nombre al importante boliche de Música Tropical “Fantástico Bailable”, predecesor de un fenómeno sistemático de creación de espacios de ese tipo (Miceli 2005: 51). Para Fernández L’Hoeste es con Ricky Maravilla, Pocho “La Pantera” y Alcides que el estilo gana firme presencia (2011: 183). A finales de la década y con altos niveles inflacionarios, la venta de grabaciones llegó al millón de unidades, una proporción nunca antes vista (Fernández L’Hoeste 2011: 183). Aunque en un principio la Movida Bailantera se encontró relegada de las grandes discográficas, con el transcurso se fue gestando un circuito y Lewin sostiene que en el mundo tropical argentino hay principalmente tres: Magenta, Leader Music y Ecosound, en ese orden de importancia (1997: 225).

La Antesala Villera

“La Fiesta Menemista”

“Todo está bien. Los aviones parten llenos a Miami y el Caribe. El dólar no sube. La inflación es baja. Los electrodomésticos están baratos. Se consigue chocolate suizo auténtico y whisky de marca. Cualquiera puede comprarse un Mercedes Benz original, ya no hace falta abusar de un discapacitado. Es un logro”⁷⁰.

El 1989 Alfonsín da paso a dos períodos de mandato de Carlos Saúl Menem, que representó el retorno del peronismo. El ánimo estaba a tope y la Movida Tropical acompañaba al compás; a fines de ese mismo año “el creador del grupo “Green”, “El Maestro” Antonio Ríos, que había sido también cantante del grupo “Sombras”, formó el grupo “Malagata”, cuyo primer disco consiguió siete discos de platino, lo que implica el increíble número de 470.000 copias vendidas” (Miceli 2005: 52). Elbaum (1994) afirma que en 1991, en Buenos Aires y alrededores, se contabilizan cerca de 40 grandes locales bailables del género, mientras Pujol afirma que son el doble (Alabarcés y Silba 2014: 62). La Música Tropical estaba en la Televisión; los medios masivos de comunicación la reproducían, entrevistaban a sus artistas y las discográficas las auspiciaban, la Bailanta se puso de moda.

70 Carlos Ares, Revista La Maga, 19/8/92 (en Rodil 2006: 13).

Para Alejandra Cragolini la saturación del mercado tropical generó en los productores la necesidad de renovar la oferta musical y dedicar los esfuerzos a cooptar otro perfil de consumidores, alejados de las preferencias populares se abocaron a la creación de bandas que tienen y tenían más puntos de contacto con los sectores medios (en Silba 2011: 278 y Cragolini 2006: s/n). “Con rostros juveniles, sin marcas de cansancio o de tránsito por tareas pesadas, no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico, desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos “provincianos”, y de habituales vestimentas multicolores” (Cragolini 2006: s/n). La Cumbia Romántica de los 90’ elegía jóvenes “bonitos”, delgados y con rasgos blancos; se preferirán -a partir de este momento- “integrantes pelilargos de aspecto juvenil y siempre exentos de rasgos criollos o aborígenes”, cuya vestimenta estará formada “por trajes amplios decorados con abundante brillo y colorido” (Eloísa Martín 2011: 216, Miceli 2005: 52 y Alabarcés 2015: 16). Entre los grupos más importantes están Ráfaga, Commanche, Volcán, Malakate, Los Chakales, “Amar Azul” (entre otras), a las que Cragolini llama bandas armadas por los productores (“Clonadas”) (en Alabarcés y Silba 2014: 63).

“Los clásicos de los noventa siguieron hasta el final de la década”: Ricky Maravilla, Pocho “La Pantera”, Alcides, “Conejito”, Daniel Lezica, Lía Cruet, La Bomba Tucumana, Gilda⁷¹, Rodrigo⁷² y muchos otros (Cragolini en Silba 2011: 278). En este período la Bailanta establece nexos con el establishment, viaja a Punta del Este, se baila en las discotecas cool y almuerza en la mesa de Mirtha Legrand (Rodil 2006: 9). “Para los nuevos ricos, para los exponentes de la “pizza con champagne” (...) es muy “chic” participar en la fiesta bailantera, mezclarse con los “grasas” y “la alegría de la clase alta bailando la música de los pobres simboliza, muy claramente, el “vale todo” menemista” (Pujol en Silba 2011: 276). Para Alabarcés, “la Cumbia estaba sobremarcada por su condición popular: entonces, cuando las clases medias y altas la adoptan como músicaailable, lo hacen producto” “del proceso de la plebeyización neoconservadora que comienza en los 90” (Alabarcés 2015: 15). Una “*ficción igualitaria*” que unía “estrellas del espectáculo con políticos y artistas bailaneros en un mismo plano”, “pero la realidad social indicaba que las profundas diferencias (...) no se resolvían porque todos pudieran bailar al ritmo de “Qué tendrá el petiso””⁷³ (Alabarcés y Silba 2014: 64). El Plan de Convertibilidad hizo resurgir la fiebre del dólar barato, los

71 Que muere trágicamente en 1996.

72 Cuartetero que alcanza su punto alto de popularidad en 1999 y muere en un accidente de auto en el año 2000.

73 Silba sostiene que las distancias continuaban allí, los públicos y los artistas continuaban siendo subalternos, no había acercamiento verídico en la estructura social y -más bien- se insistía con saña en denotar las fronteras que los separaban (Silba 2011: 280).

Argentinos vacacionaban en Disneylandia “mientras, la deuda externa se transformaba en una carga insoportable que inevitablemente derivaría en default” (Rodil 2006: 13).

Después de la Fiesta, la Resaca

“En medio de la más helada repercusión popular” “tuvo lugar la autotransferencia del mando (...) Un voto vergonzante del que nadie quería hacerse cargo, ya no alcanzaba el triunfalismo banal que el presidente prometía”, “ya éramos uno de los países de Occidente con el más grave problema de desocupación” (Rodil 2006: 13).

Menem se sostuvo en la privatización de empresas y provocó la desregulación de gran cantidad de mercados (Rodil 2006: 14). Aplicó “medidas de fuerte impronta antipopular” que produjeron niveles altísimos de desempleo e informalidad, conjuntamente con medidas que reforzaron “el proceso de desindustrialización ya presente en el modelo productivo” (Svampa 2005, Merklen 2005 en Alabarcés y Silba 2014: 64). El impacto social del desguace del Estado fue devastador y el nuevo orden acentuó la modernización excluyente; “las reformas conllevaron una severa reformulación del rol” estatal, que “trajo como correlato la consolidación de una nueva matriz” “caracterizada por una fuerte dinámica de polarización” (Montero 2011: 7). “Argentina se ha latinoamericanizado”; aumenta la desigualdad, la inseguridad y la angustia, “aprendimos a vivir en una sociedad dual y “nos acostumbramos a que la sociedad argentina sea impiadosa” (Rodil 2006: 17). Las modificaciones en la estructura social hicieron que las situaciones de pobreza se diversificaron haciendo al fenómeno cada vez más heterogéneo y complejo (Svampa 2005:130). Transformaciones estructurales que trajeron consigo transformaciones profundas en las subjetividades, en las búsquedas identitarias de todas las partes del sistema social. Además de cambios en la escena cultural, un retroceso en la primacía de la cultura letrada y un desplazamiento de la palabra hacia las imágenes (Wortman 1999: 32).

Los Turbulentos 2000 y la Gestación de la Cumbia Villera

“Sin perder un ápice de dramatismo y seriedad, en tanto que música de la juventud la Cumbia Villera tiene un carácter eminentemente lúdico, lleno de vitalidad y despojado de solemnidad: ya no se trata de reflexionar sobre el arte, sino de vivirlo, de usarlo como plataforma para incrementar el goce, el placer de estar vivo cuando todo está en contra. Por esto, aunque no se la puede comprender cabalmente sin referencia a su contexto de surgimiento, la Cumbia Villera no fue un reflejo del mismo sino la expresión de una subjetividad que no puede dejar de definirse a partir de

su relación con un entorno” (Cena 2016: 191).

El surgimiento del género coincide con la retirada del menemismo y el traspaso de banda presidencial a Fernando De la Rúa, en medio de una de las debacles socioeconómicas más intensas que ha de enfrentar la Argentina y prácticamente todo el Cono Sur. En el año 2002 “la economía finalmente colapsó” y “de la noche a la mañana el ingreso per cápita bajó” abruptamente (Fernández L’Hoeste 2011: 188). Según cifras del INDEC, en el segundo semestre del 2005, casi el 35% de la población vivía bajo la línea de pobreza, alrededor de 13 millones de personas (Ladrone 2007: 93). Las Miserias se desbordaron; “la exclusión de los sectores que antes engrosaban los censos de la clase media y media baja, y que ahora caen en desgracia, sumado a las migraciones internas en busca de mejores expectativas de vida y a la inmigración de personas llegadas desde los países vecinos, hicieron que el crecimiento demográfico de las Villas aumentara en cifras que duplican y triplican su número de habitantes, hasta hacer de estos asentamientos nuevas “ciudades” en los límites internos de las grandes ciudades”⁷⁴ (Farías 2013; 3). En este marco, Eloísa Martín habla del “fin de la cultura del trabajo”: el nuevo horizonte de valores que sustenta las prácticas cotidianas de los sujetos populares, las nuevas formaciones familiares que plantean renovadas maneras de ser mujer y de ser hombre, de ser padre, madre, pareja y más (2011: 219 y 220).

Orígenes Villeros

Para Massone y De Filippis el nacimiento viene de la mano de la creación de la musicalidad de “Amar Azul”; su líder era Gonzalo Ferrer y el segundo tecladista “era, como músico contratado, Pablo Lescano” (2006: 29). Ambos artistas se disputan la paternidad del género y es muy difícil establecer cuál de los dos hizo lo propio antes, pero si la discusión tiene sentido es por la procedencia social de ambos personajes; un joven de clase media y un Villero respectivamente (Massone y De Filippis 2006: 29). Ferrer provenía de una familia muy católica, había misionado desde temprano en barrios marginales y cárceles, poseía formación musical y tocó el órgano en la parroquia (Massone y De Filippis 2006: 29). Ingresó al mundo de la Música Tropical en su afán de darle un nuevo horizonte a los sectores donde antes misionaba, escribió varias Cumbias Vivenciales y la temática fue incluyéndose paulatinamente en “Amar Azul”, su primer amor. En 1997 ó 1998 funda, compone y produce el Grupo Guachín con jóvenes de la Villa y logra canalizar “su necesidad

74 Un ejemplo es el de la Villa 31, que sorprende por la cercanía geográfica que mantiene con el moderno centro de Buenos Aires. Se encuentra a primera vista, quien se ha tomado un ómnibus en Retiro ha tenido la oportunidad de observar las distancias simbólicas (más no territoriales), el contraste que la separa del Microcentro bonaerense.

de transmitir un mensaje testimonial describiendo una parte de la realidad social” (Massone y De Filippis 2006: 28).

Miceli posiciona a Pablo Lescano como el mojón fundamental en la gestación, con la formación de Flor de Piedra; “el primer grupo de Cumbia que podemos catalogar como de Cumbia Villera”⁷⁵ (2005: 58). Por eso, el género “pertenece íntegramente a la biografía de Pablo Lescano”⁷⁶; “mientras tocaba en Amar Azul, Pablo tuvo una idea, lógica, básica y perfecta. Si la Cumbia es, desde siempre, el género musical más escuchado en la Villa, ¿por qué no componer Cumbias realistas, ásperas, que describan, precisamente, la dura vida en la Villa? Cumbias que hablen de policías y ladrones, de gente que inhala Poxi Ran, de patovicas que le pegan a los chicos en la Bailanta (...) Pablo escribió esas Cumbias pioneras y les puso una música tan directa como las letras, bien el grano, despojada de todo ornamento” (Miceli 2005: 59). Eloísa Martín cita un discurso de Lescano al respecto, dice que lo trataron de loco y le “dijeron que estaba tirando abajo a la Cumbia”, “con lo que nos costó adornarla, ponerle volados” (2011: 215). Después creó Damas Gratis y una serie de bandas que respondían a la Cumbia en diversas variantes, “el 2000 vio surgir a Los Pibes Chorros, Meta Guacha, El Indio, Mala Fama”, en 2001 “nacieron Bajo Palabra, Dany y La Roka, Sipaganvoy” (Martín 2011: 215).

Principales Discusiones

Contexto, Sectores Populares y “Reflejismo”

“El “contexto” no se adiciona a la música como si esta fuera una “variable”, la engendra, como la ostra a la perla, por más que esta empiece como un grano de arena “desde afuera”” (Semán 2016: 28).

Los intelectuales implicados en el tratamiento académico del género quieren responder estas preguntas: ¿La Cumbia Villera es producto del contexto de crisis? ¿Es auténticamente popular? ¿“Refleja” o es “testimonio” de las condiciones de vida y de las subjetividades de los sujetos a la

⁷⁵ Si se confía en la cronología que manejan los autores, Guachín nace en 1997 y 1998 mientras que Flor de Piedra nace en 1999 (Miceli 2005: 58).

⁷⁶ Para Alabarcés, Pablo Lescano, considerado como el iniciador de la Cumbia Villera, originalmente procede de las clases populares y de los barrios populares del Conurbano porteño, es fundamental para la creación del mito por el cual ese origen territorial y de clase hace de la Cumbia Villera “una producción autónoma y original” (Alabarcés 2015: 17). En otro texto, que el autor escribe con Malvina Silba, se sostiene que la Cumbia Villera es un producto de la saturación de bandas que se produjo con la Cumbia Romántica de los 90 (2014: 65).

marginalidad? Es un debate amplio y rico que versa sobre los vínculos que pueden establecerse entre el origen y el apogeo del género musical villero y el entorno de depresión neoliberal que dejaba el menemismo en Argentina y en este sentido, establecer en qué medida el discurso villero puede tomarse por el discurso de los villeros y de su propia realidad.

Para Miceli no es casualidad que los grupos musicales provengan de la zona del Conurbano “intensamente convulsionada” por la crisis y de profundos e históricos contrastes sociales; “el triángulo de villas de emergencia San Francisco, La Esperanza y Santa Rita” (2005: 57). Allí nace la “Cumbia de Barrio” y “*pretende reflejar* las vivencias de sectores marginales de la sociedad, que aumentaron exponencialmente su existencia y magnitud a partir de los efectos de la política económica de Menem” (Miceli 2005: 56). Pablo Semán concibe a la Cumbia Periférica como una música que “acompañó la constitución social de una generación y le dio una forma de obrar e inscribirse en la sociedad”, puede interpretarse entonces “como el vector que expresa y constituye situaciones que implicaron dolores, adquisiciones, críticas y protestas”, el género es el “punto de condensación de las experiencias de una parte de los sectores populares” (Semán 2012: 149, 151 y 153). Montero (2011) ata directamente la situación socioeconómica que marcó los noventa con el fenómeno cultural que supuso, por aquellos años, el género villero; “en este contexto, y como otra propuesta de supervivencia *desde lo identitario*, los habitantes de las Villas de emergencia del Conurbano bonaerense, se apropiaron de un género (la “Cumbia”) que les era cotidiano, para relatar sus vivencias diarias en ese ámbito”⁷⁷ (Montero 2011: 1 y 9).

Malvina Silba indica que “los sectores populares siguen constituyendo el público mayoritario de la Cumbia” y -aunque existen ciertos usos de los sectores medios en ambientes festivos- el género tropical representa la “fiesta de los postergados”, de los individuos que pueblan “el ancho mundo de la exclusión social y sus inquietantes bordes” (2011: 257). Junto con Spataro, considera que la Cumbia Villera “es la música de la reparación simbólica: la vida podrá ser un infierno, pero al menos nos queda el baile y sus fantasías de destinos más llevaderos, más despreocupados” (Pujol en Silba y Spataro 2008: s/n). De manera que los jóvenes villeros “resultaron convocados a relatar, supuestamente, la realidad que los rodeaba” y “al ubicarse como referente de las condiciones de vida”, el género musical “intentó colocarse, desde su aparición, como “reflejo” de lo que les sucede a los sujetos pertenecientes a dicho estrato social” (Silba 2011: 281 y Silba y Spataro 2008: s/n). De

⁷⁷ Esa nueva Cumbia se relacionó con “la disolución del lazo social, relató las dramáticas vidas de los sectores populares, los anonimatos y la fugacidad de las existencias”, generando una configuración identitaria de escudería (Montero 2011: 9).

acuerdo con las autoras, “mucho de lo que se ha escrito sobre la Cumbia Villera ha pretendido explicar las relaciones de correspondencia directa entre sus letras y las condiciones materiales de existencia”:

“El estudio académico de la música popular se vio limitado por el supuesto de que los sonidos deben “reflejar” o “representar” de algún modo a la gente. El problema analítico consistió en rastrear las conexiones desde la obra (la pintura, la canción, el compás) hasta los grupos sociales que la producen o consumen. La discusión fue la homología, algún tipo de relación estructural entre las formas materiales y musicales” (Fritch en Silba y Spataro 2008: s/n).

Alabarcés concuerda en que los públicos son populares, pero eso no implica que coincida con “la idea periodísticamente difundida” de que la Cumbia Villera es “reflejo de las condiciones de vida populares” (2015: 18). Lo que hay -desde su perspectiva- “es un enorme proceso de mediaciones y reelaboraciones, e incluso de puesta en discurso poético” (Alabarcés 2015: 18). “A pesar del giro realista y pretendidamente cotidiano, las líricas no pueden escapar a su destino de retórica, es decir, de artificio” (Alabarcés 2008: s/n). Martín presenta artistas para los cuales el género es mayormente testimonial⁷⁸, y concluye que “la Cumbia “no “expresa” ni es “reflejo” de la “realidad” (...) sino que revela y permite construir un cierto tipo de mundo (lo que no significa simplemente “reflejarlo”) utilizando, de manera creativa, los materiales disponibles en su contexto; entendido no solo como una estructura sociológica, en sentido “objetivista”, sino también en términos de mundo de significaciones y narrativas” (Martín 2011: 211).

En “Pensar la Movida” se señala que la Cumbia Villera es expresión de los sentimientos de exclusión, una fuente de legitimación de las angustias y de los reclamos -en medio del clima hostil, marginal y discriminador- “de los que van quedando afuera en el reparto de la torta del neoliberalismo” (Tranchini y otros 2008: 12). Alejandra Cragolini apela al concepto de “significante sonoro” para decir que “este tipo de lírica evoca un proceso de identificación inmediata” que “convoca a la participación del “nosotros los excluidos, los perseguidos”” (Cragolini en Silba 2011: 285). Matías Cena escribe que, para sus oyentes, “la Cumbia Villera no solo fue motivo de fiesta, sino que fue su manifiesto” y “a través de ella, toda una generación

⁷⁸ “La cv es más testimonial, es ver la realidad de la villa, las vivencias. Son cosas que les pasan a los demás y que uno aprovecha para ir rescatando algunas letras” (Martín 2011: 238). “Los que componemos Meta Guacha, logramos hacer un material discográfico para que aquellos que no viven en las villas sepan como vivimos, qué sentimos y qué cosa necesitamos, quizás de esta manera logren comprender que somos iguales a cualquier ser humano (Martín 2011: 238).

forjada a palazos y privaciones”, “encontró una válvula de escape”⁷⁹ (Cena 2016: 187). La Cumbia de los Bajos da “forma a una voz que exterioriza las percepciones, conceptualizaciones y valoraciones” de las clases subalternas y fue recibida “por la sociedad argentina como la voz del habitante” de la Villa, puesto que “sus letras narran las prácticas habituales de los jóvenes villeros; estigmatizados, marginados, sin trabajo y perseguidos por la ley”⁸⁰ (Farías 2013: 1). De Gori (2005) trabaja sobre los ánimos sociales y las consecuencias neoliberales “en las subjetividades de los sujetos”, la Cumbia Villera aparece relacionada “con la nervadura de la disolución del lazo social” que “relata las dramáticas vidas de los sectores populares, los anónimos y la fugacidad de las vidas-existencias” (2005: 364). Para Ladrone:

“La Cumbia Villera, narra lo que la sociedad expulsa” (2007: 89).

Resistencia, Dominación e Industria Cultural

De la pregunta por la voz de la Cumbia Villera emerge la cuestión del poder; se discute si realmente es un grito de resistencia de los más vulnerados, una toma de posición y contrahegemonía consciente, simple rebeldía o incluso cooptación y programación industrial.

En la visión de Fernández L’Hoeste “los músicos marginales comenzaron a desarrollar una forma más politizada de Cumbia, que hacía referencia de forma más directa a temas de desigualdad social y contiendas de clase” (2011: 185). Lo particular es que “la militancia política de la Cumbia Villera -y sus connotaciones raciales- se distancian considerablemente del izquierdismo ortodoxo y de las invocaciones folclóricas con sentido “étnico” que predominan en los géneros de la nueva canción y la nueva trova en Sudamérica y Cuba respectivamente”, para el autor:

“La Cumbia Villera ciertamente califica como música de “protesta”, y es una protesta bien consciente de su carácter de clase, pero con menor mediación ideológica, o, en todo caso, más elástica que los otros tipos de música de protesta mencionados, en tanto su condena al neoliberalismo no significa que renuncie a las aspiraciones individuales de ganar dinero y realizarse personalmente” (Fernández L’Hoeste 2011: 185).

79 Son lugares para manifestar la violencia y las frustraciones, una perspectiva que también sostienen Timothy Wilson y Mara Favoretto (2011).

80 Se pregunta -no obstante- por la autenticidad de este discurso y se contesta que es evidente “el uso de la voz de un sujeto marginal, perteneciente a sectores populares, por parte de un *escritor-productor* ubicado en otro estrato social, siempre superior” (Farías 2013: 6).

Matías Cena manifiesta que esta música, concebida “únicamente para divertir”⁸¹, tiene por ello mismo una impronta filosófica e incluso política radicales: rompiendo con la nostalgia de un orden que ya no existe, afirman una voluntad de vivir y gozar”, “rompiendo con la solemnidad y la abstracción que se suele esperar del arte, no dejan de denunciar la degradación de nuestra sociedad” (2016: 182 y 183). “Una expresión no de resistencia al capitalismo, sino de la aspiración de los excluidos a acceder al confort y el reconocimiento de los que se ven privados”, “porque en ningún momento el lumpen hacía peligrar los fundamentos de la sociedad constituida”, la Cumbia Villera “no se proponía modificar el mundo, ni le interesaba una sociedad alternativa; no pretendía sino poseer, por otros métodos, lo que otros poseían” (Cena 2016: 191). Opinión que comparten Wilson y Favoretto (2011) y amplían, pues para los resistentes en el contexto de las dictaduras el objeto de la protesta estaba bien delimitado, sin embargo “resulta más difícil protestar contra un blanco más abstracto: la depresión económica” (2011: 166).

Existen posiciones matizadas como las de Alabarcés; quien sostiene que los pibes son conscientes de que esa es una moralidad no hegemónica, relativamente alternativa y estigmatizada por los discursos legítimos, pero esto no quiere decir que “sea capaz o aspire a ser hegemonía “o que constituya una práctica resistente e impugnadora del mundo popular. Sus propios practicantes no proponen esto. Pero exhiben esa moralidad a sabiendas de que es subalterna, alternativa, transgresora y discriminadora”⁸² (Alabarcés 2015: 14). “Esa homogeneidad clasista de los músicos y sus públicos nos permite postular una *resistencia por posición*: el plebeyismo de la Cumbia significa una máxima distancia de las clases hegemónicas” (Alabarcés 2008: s/n). Por otro lado están los que le niegan a la Cumbia Villera el potencial contestatario y su posible calificación como

81 “De esta forma, aun cuando por el contenido de algunas de sus letras, la Cumbia Villera haya sido calificada por los medios como música de protesta, los Villeros niegan que lo sea: “No tenemos la intención de denuncia, somos apolíticos” (Cantante de Yerba Brava)” (Silba 2011: 242). Pablo Lescano que sostiene tener “cero onda con la política”, pero aun así “mataría que los políticos hagan las cosas bien”, “(la corrupción) no me afecta en nada. ¿Qué puedo hacer? ¿Una manifestación en la plaza con los jubilados? ¿Para qué? Si eso no cambia nada” (...) “A diferencia de generaciones anteriores, la política no es ya un instrumento de su experiencia del mundo. Aun así, y quizás por eso mismo, sean políticamente significativos: es en lo LÚDICO y en lo estético, y no en la militancia política o sindical, donde, tal vez, la Cumbia Villera plante su semilla” (Silba 2011: 243).

82 “Señalar la dominación significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, modificar la –situación de– dominación significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía” (Alabarcés 2008: s/n). En el texto que escribe con Malvina Silba matiza sus apreciaciones aún más y sostiene que la voz de la Cumbia Villera no es “un “clamor” de resistencia o una protesta social. Se trata de un modo de experimentar el mundo (Martín 2008) a través de la música, pero música para bailar; o para resistir, pero bailando” (Alabarcés y Silba 2014: 71).

música de protesta, es el caso de Maristella Svampa. Desde su visión, la Cumbia Villera -pese a su carácter plebeyo- “no puede ser interpretada como un movimiento de resistencia cultural” porque “tiende a neutralizar su potencial al exaltar un modo de vida que, como afirma Miguel Brenner (2001) conduce a legitimar la exclusión y la marginalidad. En este sentido se caracteriza por un discurso que construye un “nosotros” negativo y termina por vaciar de significado el reclamo” (2005: 180).

Se coincide con Miceli y Semán en que existe un “reduccionismo bastante usual al momento de evaluar el impacto de la Cumbia Villera” que “consiste en considerar su mensaje en términos exclusivamente liberadores o críticos desde el punto de vista ideológico. Podemos afirmar, aspirando a una módica objetividad, que la Cumbia Villera es música de denuncia, de reafirmación de identidad y simultáneamente pretexto para la diversión en porcentajes variables” (Miceli 2005: 67). “Al prescindir de la hipótesis de múltiples pliegues, ambigüedades estructurales, desarrollos históricos, singularidad de cada escenario, la pregunta por su eficacia” “contrahegemónica formula un rango de efectos posibles estrechamente bivariado (...) Más aún: tal vez esto sea interponer un filtro normativo y “pedirle demasiado” al fenómeno, desperdiciando la observación para confirmar otras posibilidades analíticas que se encuentran “más acá” de la hegemonía (...) Tal vez sea que como resultado de “pedirle demasiado” luego “se encuentra nada”” (Semán 2016: 18).

La procura de un discurso emancipador también se choca con el enjuiciamiento mercantil. Para Matías Cena (2016), hasta el 2003 el género seguirá canales ajenos a las industrias culturales⁸³, similar al planteo de Eloísa Martín (2011) y Semán (2012). Después de este primer período y a partir del éxito de “Sos Botón”, “las discográficas transforman a “Los chudas” -banda de Cumbia Romántica- en los “Pibes Chorros”, que llevó el “lenguaje villero” a su extremo, compensado el agotamiento creativo” (Cena 2016: 181). En cambio, Massone y De Filippis señalan que la respuesta del mercado no fue tardía sino que rápidamente se inmiscuyó en el fenómeno (2006: 29). Alabarcés y Silba recomiendan “no desestimar (...) la importancia de las industrias culturales en las ofertas simbólicas ni su poder de implantación cultural” (2014: 66). Cragolini dice que la Cumbia Villera fue una propuesta lanzada al mercado por las dos discográficas, que la creación musical es

⁸³ Para ilustrarlo trae el disco seminal de Yerba Brava que “fue producido y grabado por Pablo Lescano en el estudio montado en su casa y con los instrumentos que pudo comprar con las regalías de las canciones compuestas para Amar Azul -otro ícono de la Cumbia Romántica-, después de que esta se negara a grabar sus nuevas composiciones -de contenido más testimonial y con un sonido muy diferente definido por la preeminencia de los sintetizadores-, y fue difundido por radios ilegales de la villa La Esperanza (siempre nombres tan eufemísticos para los asentamientos precarios), de San Fernando, al norte del Conurbano bonaerense” (Cena 2016: 181).

realizada por un músicoprodutor, “que luego conforma la agrupación con rostros adecuables” (2006: s/n). “La Cumbia es un fenómeno industrial” -dice Pablo Alabarcés- “en el que la plusvalía sigue en manos de otros. No se trata, a pesar de ciertas ilusiones, de un fenómeno espontáneo y autónomo, propio de culturas populares vigorosas e irreverentes hasta de las leyes del mercado capitalista” (2008: s/n). “Los artistas son “empleados” de los productores en la mayoría de los casos, cuya intención principal es la de ganar dinero de la manera más fácil y rápida posible” (Wilson 2011: 175). A este respecto es interesante la visión de Miceli, para quien el género tiene la:

“Intención de llegar a su público a través de fórmulas eficaces y simples, pero no es tan sencillo lograr este propósito si tal voluntad manipuladora no se articula de modo legítimo con aspectos vivenciales de quienes aparecen como consumidores de sus letras” (...) “este enfoque, necesariamente dialéctico, no excluye ni el valor referencial ni el grado de poeticidad o los imperativos comerciales que rigen y potencian el fenómeno que pretendemos analizar” (2005: 71).

Distinciones

La Cumbia Villera ha sido denostada de varias maneras y ha incomodado a todo el espectro político⁸⁴. Carga con el estigma ya formado sobre la cultura bailantera como expresión de la estética popular y se presenta como un lugar en el que las “diferencias se ponen al descubierto, siendo su música catalogada por los sectores medios o altos de la población como “vulgar”, “chabacana” y “poco creativa”” (Cragolini 2006: s/n). Semán agrega a los intelectuales entre los interpeladores de esta práctica musical, se pregunta ¿cómo podía ser que ese ritmo acusado de comercial, repetitivo y vacío, reivindicador de ilegalidades (y por ello, cuestionado por conservadores y revolucionarios), repleto de lenguaje sexualizado y agresivamente machista (y por ello, cuestionado por mujeres y hombres comprometidos con la perspectiva crítica de género) fuese tan estimado?”, porque esas “eran las notas y la intriga nada neutrales con las que aparecía la Cumbia Villera y aparece aún en el registro de diversos grupos sociales, del Estado y de parte de los medios de comunicación” (Semán 2012: 150). La Cumbia de la Villa “es rechazada por quienes exigen a la música complejidad, un predominio de la armonía sobre la melodía”, criterio que no es aplicado con unanimidad a todos los géneros (Semán 2012: 160).

En este clima, los mismos sujetos populares sienten la discriminación y Cragolini lo expone a través del discurso de un adolescente -que dice- “la cana [policía] me ve que tengo una cara de secuestro bárbaro yo (se toma el rostro con las dos manos) y por eso me para (...) ellos te ven así,

84 Un punto decisivo para el género fue la censura por parte del COMFER, que generó las “Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera”, las cuales pretendían “intervenir imperativamente sobre el lenguaje a fin de regular su forma y su uso y defender lo que se reconoce como lengua legítima” (Serpa 2006: 61).

dicen “este re-delincuente, este es chorro”, te piden el documento, se te ríen “y te lo tiran en el piso” (Barrio La Boca, Ciudad de Buenos Aires, 2004)” (Cragnolini 2006: s/n). Por su parte, Lewin estima que “un joven de los sectores populares que pretende entrar en una discoteca -el recinto habitual de los sectores medios y altos- no lo logrará debido a la férrea discriminación que se practica en estos sitios”⁸⁵ (Lewin 1997: 230). Así lo cuentan los Villeros, que “cuando vos vas caminando para un baile y pasás por un boliche cheto te re-bardean [pelean], “Negro Villero” te dicen” -y agrega: “estamos divididos, yo no me junto con los Chetos, no me cabe, es como que te sentís perseguido (con énfasis) cuando estás con ellos, te sentís distinto, y es así, sos distinto de ellos (con énfasis) (Pili, 15 años, La Boca, Ciudad de Buenos Aires, 2004)” (Cragnolini 2006: s/n). Por eso “para Belgrano no vamos nunca, es una pálida total. Lo único que podés hacer es caminar y mirar vidrieras. Y encima las minas te mira mal”, “no es para nosotros” (Elbaum 1997: 200).

Para los Chetos, si vas a la bailanta “ya pasás a ser un negrito cualquiera” (Elbaum 1997: 193). Y cantan:

“Qué me estás diciendo/ me estás ofendiendo/No me digas negro/soy igual que tú/No vale que sientas/que tienes dinero/que vivo en el barro/y tu en la gran ciudad/Soy negro de abajo/con el alma blanca/yo soy de la Cumbia/soy de la resaca/tú de los boliches de capital (Meta guacha, “Alma blanca 2000” “Leña, cartón y chapa”)⁸⁶ (Martín 2011: 240).

Elbaum trae varios relatos sobre la bailanta, se dice que “a González Catán no podés ir” porque “está lleno de Villeros”, que “la bailanta es donde van los negros”, un sonido que “no tiene calidad” y “tiene un ritmo cuadrado” (Elbaum 1997: 201 y 203). Se cuenta que en la Bailanta “bailan Chamamé o Cumbia” y “son re-grasas”, que “te das cuenta por la forma de caminar, por la ropa, por todo. No importa el color de piel que tengas, no es un problema de color de piel. Se trata de la forma de ser: si sos grasa, sos grasa. Podés ser blanquito pero si sos grasa, sos negro de alma” (Elbaum 1997: 203).

85 “Si por alguna razón el sujeto mencionado supera el umbral de la identificación como “no grato” por parte del portero, ya se encargaran adentro de identificarlo como extraño” (Lewin 1997: 230).

86 Pero hay diferentes formas de procesar el destrato y otra puede ser la impresión que nos llevamos si escuchamos a Damas Gratis, cuyos integrantes reivindican fuertemente la “negritud” y a la vez, reconocen que los coloca como sujetos del peligro. En su canción “Orgullo marginal” describen esa sensación de ser estigmatizado por su apariencia física, y dice: “mi cara me vende/ me ven pinta de “secuestro”/ tengo cara de chorro/ y por más que tenga los documentos y los papeles del auto/ igual me llevan/ A mí no me dejan entrar en los boliches/ por portación de cara” (Martín 2011: 240).

Música Tropical y Plena⁸⁷

Puerto Rico

Panorama Colonial

Al conversar sobre Cumbia fue inevitable la referencia colombiana asociada al origen de las prácticas musicales del Cono Sur, para abordar la Plena es igualmente ineludible traer a Puerto Rico. La lejanía territorial y simbólica con el país hizo y hace dificultoso acercarse con detenimiento al conocimiento de la historia colonial y su vínculo con las manifestaciones culturales⁸⁸. Empero, se expondrán algunas cuestiones que hacen a la particularidad de “lo puertorriqueño” y ayudan a trazar la historicidad del género uruguayo que se inspira y se construye mirando al Norte.

El archipiélago es un Estado Libre Asociado a los Estados Unidos gracias a la guerra hispano-estadounidense y son ciudadanos norteamericanos desde 1917. Estuvieron bajo el yugo español -que se traduce en el idioma y en las tradiciones católicas de su población- y “Boricua” no es una nacionalidad que se sostenga en los idénticos marcos y términos que entendemos abajo de América. Sin embargo, el intento de construirla no se hizo por medios tan distintos a los utilizados por los colonizadores latinos: se obligó a los taínos a abandonar sus tierras y aldeas para vivir en las haciendas, aunque pocos sobrevivieron (debido a que al sistema inmunológico falló en el intento de protegerlos contra las enfermedades importadas desde el viejo mundo) y esos resultaron liberados. Fue necesario cubrir la mano de obra faltante y ahí comienza la tradición esclavista, la importación de personas africanas. La historia de las etnias reunidas en Puerto Rico se cuenta a través de las pieles, mezcladas y emparentadas genética y culturalmente: la española (que predomina), la taína (nativa) y la africana (esclava).

87 En el Documental Raíces aparece la supuesta teoría sobre la denominación del género, se dice que una pareja de angloparlantes que se dedicaba a tocar Plena era aclamada por los oyentes, que le pedían a la mujer en cuestión, “Play Anna” (tocá Anna). A partir de allí se habría desfigurado hasta llegar a la actual Plena, pero algunos creen que esta versión es inverosímil, una leyenda. A partir de ahora muchos de los contenidos estarán sostenidos en declaraciones de participantes y artistas de dicho material audiovisual. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mvTX6YA30Lc>.

88 Como se precedió en los casos anteriores y como se procederá con Uruguay. Los materiales utilizados para reconstruir son variados, desde la vieja y querida Wikipedia, pasando por documentales, hasta artículos de revistas científicas.

“Para Bailar esto es una Bomba”⁸⁹

“La sensación del gusto, el roce de la tela y el sudor pasean juntos, aumentan los latidos, Temperatura y fiebre, que el tambor no se calle pues si calla no soy libre. Tambor dame el placer del sonido de tu alma, tambor cuida mis sueños con tu dulce melodía”⁹⁰.

La Bomba nace en las costas de Puerto Rico, donde se concentra la mayor cantidad de población negra, ubicación de la Caña de Azúcar. Ángel “Chuco” Quintero (y la literatura lo ampara) comenta que -como estrategia- los esclavistas trataban de poner individuos de diferentes partes de África en un mismo cultivo para que no pudieran comunicarse entre sí y de ese modo matar su cultura, su religión y sus prácticas orales. La música y el tambor, que era fabricado con materiales extraídos del mismo medio de trabajo, le dieron la posibilidad al mundo negro de comunicarse a través de una forma que sí compartían. La Bomba es para bailar⁹¹, para gritar y para manifestar el “coraje”, la tristeza y el dolor de la existencia maniatada, el ritmo fue la libertad ante el sonido de las cadenas del mandamás. El canto está subordinado a la percusión, la ausencia de palabras en el género puertorriqueño es la expresión de unos pueblos privados de voz.

“Bomba significaba originalmente tambor⁹², y ha venido a denominar también un tipo de música en el que este instrumento ocupa un lugar protagónico (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n).

Esta último remite a lo negro y a África⁹³, para ellos es una potencia sobrenatural y capaz de conectar este mundo con aquel, los jefes de clan o tribu poseen uno” y se les observa con respeto, es protector y “resonaba por sí solo, cuando el imperio corría algún peligro” (Barriga Monroy 2004: 33 y 34). Por oposición, los primeros cristianos renegaron de la música instrumental, se consideraba que los instrumentos eran paganos y debían callar, estaban al servicio de los demonios y de los dioses falsos, un movimiento que terminó por volcar la tradición religiosa occidental hacia la música melódica, cantada y oral (Barriga Monroy 2004: 34).

El sonido negro se caracteriza “por patrones conformados por un número mucho mayor de pulsaciones donde se combinan golpes y silencios”, la “irregularidad” de los acentos, junto a la

89 En referencia a la canción “La Bomba”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YDrTNupmJdA>.

90 Extraído de la performance de Welmo, músico contador de la historia de estos géneros en el documental Raíces.

91 “Bien recoge el descriptivo dicho popular- “Cuando la Bomba ñama el que no menea oreja menea una nalga” (Quintero Rivera 1992: 92).

92 Proviene de África, del ashanti Bombaa (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n).

93 Porque -si bien algunas teorías hablan de la cultura Egipcia- “el investigador Fernando Ortiz nos dice que el tambor es históricamente el instrumento de África” (Barriga Monroy 2004: 32).

combinación de tiempos, marca al patrón con una imagen que la “regularidad” europea considera anormal o sincopada” (Quintero Rivera 1992: 90). Las grandes migraciones negras y el esclavismo contribuyeron a la diseminación de las influencias musicales de los negros y de a poco, las danzas exóticas “van penetrando con diversos reajustes en las costumbres de la gente pobre y del hampa que convive con los negros en los estratos sociales bajos de las ciudades” (Barriga Monroy 2004: 36). La asociación con lo afro y con lo pobre marcó las disidencias y el desprecio que ha de sufrir esta música por parte de los blancos, que “a pesar de no resistir la atracción de sus ritmos y bailes, no adoptaron sus tambores” porque no querían rebajarse a tocar los instrumentos de los esclavos, es decir, de gente vil, inculta, primitiva, baja, bárbara y salvaje (Barriga Monroy 2004: 40). En Puerto Rico “a los bailes de Bomba se los ghattiza, se les niega merecer incluirse en “el cuadro de costumbres”, en lo que se concibe como legítima representación del país” (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n).

BombayPlena⁹⁴

“Historia que le rinde culto al ritmo, al tambor y la cadencia, dando esencia y vigencia a fuertes memorias. Reclamando un espacio al interior de una cultura que en ocasiones ha olvidado el esplendor de su negrura”⁹⁵.

Estos dos géneros “son como un matrimonio” se dice en el documental Raíces, los expertos los asocian, las razones que esgrimen son históricas y musicales. Los inicios de la Plena se encuentran en la Bomba, comparten algunos vicios sonoros y mantienen apego con las músicas del oeste de África, cuentan con cantante principal y coros, en las dos es importante la percusión y las líricas se corresponden con narrativas del mundo cotidiano de la gente corriente. Pese a que la Bomba no se interpreta sin bailarinas, la Plena sí (eventualmente) y “sus instrumentos son de fácil movilidad, como sumamente móvil era entonces la vida del trabajador: moviéndose en cuadrillas al corte de distintos predios de caña durante la zafra y buscándose las en los muelles, en la pesca, en la construcción o en el chiripeo en los meses de bruja” (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n).

Hay varias teorías sobre el nacimiento, la más popular “es que se originó en la ciudad de Ponce, en la costa sur”, alrededor del 1920⁹⁶. Lo más probable es que fuese mucho antes, parece haber

94 “Bomba” y “Plena” se unen a veces, resultando en un solo término: “bombayplena”, lo cual todo el mundo en Puerto Rico entiende muy bien. Los aportes en esta sección serán fundamentalmente extraídos de artículo de EcuRed “Danza de la bomba, la Plena”. Disponible en: https://www.ecured.cu/Danza_de_la_bomba,la_plena.

95 Extraído de la performance de Welmo referida anteriormente.

96 Según dice la popular canción: “la Plena que yo conozco no es de la China ni de Japón porque la Plena viene de

ejemplos alrededor de 1875⁹⁷. No obstante, Ponce se reconoce como el “lugar de la Plena”; fue un puerto importante para la entrada de los trabajadores de las Antillas menores liberados de la esclavitud (Carrión Crespo s/a: 11). El género se asocia “a las barriadas, el arrabal, las zonas cañeras y en fin, con la clase proletaria de principios de siglo” (Carrión Crespo s/a: 11). Poseía gran poder de convocatoria y participación ya que hacía las veces de noticiario del barrio, recogía los eventos más recientes del pueblo y los hacía visibles en su significación real, la de los sujetos participantes (Carrión Crespo s/a: 12). En coherencia, la letra es de mayor importancia que en la Bomba, debido a la función social del género (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n). La Plena es calificada por Carrión (s/a) como la música proletaria de protesta, pertenece y está asociado al trabajo porque es su contracara, “se baila para burlarse del diario vivir, para relajar la tensión”⁹⁸, para reírse de la desdicha de la vida obrera, “una descarga de tensiones para olvidar las penas”⁹⁹.

Se convirtió en género popular entre los años 20’ y 30’ con canciones como “Cortaron a Elena”, “Tanta Vanidad, Temporal y Pa’ Borinquen” (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n). Manuel Jiménez “Canario”, “que había sido primera voz en el Trío Borinquen de Rafael Hernández, fue en esa época el más famoso popularizador de la Plena” (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n). No en vano, a todos llega su hora de transculturación y la Plena se entregó a la modernización por intermedio “de artistas como César Concepción y Mon Rivera, con la introducción de instrumentos del estilo de los “big bands”¹⁰⁰. La aparición de las Radios trae consigo influencias extranjeras y “el que escucha radio Andrea, por el mundo se pasea”, la TV y las migraciones rurales a las ciudades operaron el cambio social que afectaría inevitablemente a la música¹⁰¹. En 1950 Concepción transformó la Plena en Orquesta y así en un baile “de sociedad”, es decir, en un baile de clases no-populares: le imprimió otra dinámica al género y generó una Plena pero no de arrabal, regresando a la rigidez de las danzas viejas, alteró la forma y la amplió, la blanqueó¹⁰². A la par estuvieron los hermanos Ayala y la familia Cepeda y “muy poco después la Orquesta Panamericana de Lito Peña y el Combo de Rafael Cortijo” que hacían canciones dirigidas “al baile social en parejas, pero reinyectándole una vitalidad distinta más identificada con su origen proletario original” (Álvarez y Quintero Rivera s/a: s/n).

Ponce, desde el barrio de San Anton”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6ILuxXSNVe4>.

97 Disponible en: https://www.ecured.cu/Danza_de_la_bomba,la_plena.

98 Dichos del documental Raíces.

99 Extraído de la performance de Welmo.

100 Disponible en: https://www.ecured.cu/Danza_de_la_bomba,la_plena.

101 Disponible en Documental Raíces.

102 Disponible en Documental Raíces.

- Uruguay -

Río de Pájaros y Caracoles¹⁰³

La historia comienza con el nombre católico de “San Felipe y Santiago”, lo que posteriormente será Montevideo. A la Corona le interesaba el oro y la plata que poseían los Aztecas y los Incas, entretanto, el Sur de América era considerado “tierra sin ningún provecho”. Lo mismo que en Argentina, la población negra fue mínima (o eso se cree¹⁰⁴) y los nativos fueron exterminados para lograr la ansiada homogeneización (Quijano 2000: 139). El genocidio no logró ser total pero sí fue efectivo en las conciencias; instaló el miedo y el ocultamiento de los nativos¹⁰⁵, la no-percepción en el espacio de visibilidad hizo que la sensación de inexistencia se anclara y el vocablo que da nombre a nuestro país -proveniente de la cultura Guaraní- es el único modo en que esta raíz ha sido considerada parte de la nación uruguaya, que en busca de un horizonte europeo se construyó como parto europeo. El Cono Sur atrajo a millones de inmigrantes de esa procedencia, “consolidando en apariencia la blanquitud de las sociedades” (Quijano 2000: 139 y 140). Ya en la segunda mitad del siglo XIX comienza la influencia del liberalismo en los círculos intelectuales, a estas alturas más del 50% de la población montevideana era extranjera y se preparaba para transitar una de las etapas más influyentes, de la mano del hombre que dará nombre al movimiento y a la posterior dinastía, que como Perón trasciende sus límites temporales en potencia de identificación política.

La Suiza de América

Real de Azúa avisa que la revolución planteada por el movimiento de Batlle y Ordóñez se enmarca en el camino del “progreso” y “hacia principios de siglo es indudable que en cualquier lugar del mundo se calificará de “progresista” una política que desplace la hegemonía social de los sectores agrarios tradicionales a los burgueses o mesocráticos abriéndose desde allí, por vía evolucionista, en

103 Disponible en: <https://20000lenguas.com/2015/03/15/te-has-preguntado-alguna-vez-de-donde-viene-la-palabra-uruguay/>.

104 En BombayPlena se expone que, entre 1650 y 1786 ingresaron a la Banda Oriental 12000 personas esclavizadas desde Brasil y 5000 desde diferentes zonas africanas. En 1791 Montevideo fue el único puerto de introducción esclavista en el Río de la Plata, Chile y Perú. La trata dinamizó fuertemente la economía nacional y los comerciantes de la alta sociedad montevideana participaron de ella. Se calcula en 60000 el número de personas que arribaron a nuestro territorio en dicha condición. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rD8WRh8HOpM> y en: <https://www.youtube.com/watch?v=kLOUEXJ9IXg>.

105 Aún más, la vergüenza sigue escondida detrás de todos los rostros que forman parte de nuestra historia genética, en esos árboles incompletos.

forma más o menos franca o tímida, al “derecho social””, a la educación y “a la tutela de los trabajadores” (1964: 3). Con la ciudad en la cabeza como centro de desarrollo implicó procesos de estatización y -en lo político- representó un movimiento que se afirmaba en la continuidad “rigurosa” del aparato estatal, haciendo efectiva la “representación” que tolera la multiplicidad de partidos (Real de Azúa 1964: 3).

Producto de las vertientes científico-positivista y liberal romántica, “con los trazos generales del pensamiento laico, burgués, “moderno”, secularizado, el Batllismo profesó la ideología de todos los radicalismos occidentales de su tiempo” (Real de Azúa 1964: 11 y 13). “Frente a la mayor parte de las naciones latinoamericanas, ordenadas en estratificaciones sociales rigurosas, dominadas por una clase terrateniente semifeudal, por una poderosa casta militar y una Iglesia inmiscuida en todas las minucias de la vida secular, el Uruguay del 900 presentaba el espectáculo de una sociedad secularizada, mesocrática, civil” (Real de Azúa 1964: 7). Pero “las grietas en el muro” estaban allí, consecuencia de “una filosofía hecha de oposiciones tajantes entre pasado y futuro, entre “barbarie” y “civilización””; una manera de gobernar que “con esas antítesis, heredó la univocidad, la limitación, la petulancia dogmática, el dualismo y la impositividad con que el pensamiento liberal-progresista había dotado a los términos positivos de aquellas dualidades” y -por ende- fue “deliberadamente excluyente” (Real de Azúa 1964: 15 y 19).

Música Tropical

“La mesocracia planteaba la existencia de *una ideología de negación del conflicto de clases* basado en la debilidad de los contrastes ocupacionales en un país pequeño”, en la apariencia racial blanca, “la estrechez en el trato social cotidiano y la auto-valoración de la democracia”, dibujaba el “Uruguay Feliz” (Rama en Radakovich 2011: 29).

En 1947 Luis Batlle Berres es proclamado presidente y lo que se prolongó con el Batllismo fue el imaginario de igualdad; “en 1959 las dos terceras partes de los montevideanos se re-conocían como clase media” (Solari en Radakovich 2011: 29). En la década del 50’, los orientales demostraron el “espíritu de nuevos ricos” y adoptaron “la actitud de burgués rápidamente encumbrado”, la pintura estará presente entre los círculos encopetados con Talleres como el de Milo Beretta y el de Torres García¹⁰⁶ (Radakovich 2011: 46 y 47). Por otro lado, la cultura popular de la época se muestra “a

106 “Otras expresiones y tendencias aparecen en los años cincuenta. En 1952 se crea el Grupo de Arte No figurativo, a partir del cual se desarrolla el arte abstracto, realizando exposiciones en los años siguientes” (Radakovich 2011: 48). En 1955 los artistas ya habían incorporado códigos estéticos modernos ya internacionalizados y “la modernidad era entendida como una fuente de formas e ideas surgidas por el nuevo entorno urbano y tecnológico en perpetuo cambio”

través de expresiones disímiles como el fútbol, el Carnaval, el Tango y la Música Tropical o la Cumbia”; manifestaciones que son típicas y que tienen en común el haber sido asociadas a la licencia popular, que debieron adaptar su estilo para integrarse a los gustos culturales de sectores sociales provenientes de las clases medias y altas (Radakovich 2011: 37).

La Música Tropical alumbró entre los años 40 y 50, surge “por efecto de la músicaailable cubana” “y luego, a raíz del bloqueo impuesto por Estados Unidos a la Revolución Cubana, de la Plena Puertorriqueña, la Cumbia Colombiana, la Salsa Neoyorquina, en todos los casos, de marcada impronta afro-latinoamericana” (Radakovich 2011: 36 y Remedi 2014: 8). Sus variantes han atravesado grandes dificultades “para ser legitimados socialmente y aceptados por los estratos” no populares (Radakovich 2011: 36). Esta música, “en la que predomina la percusión, los bronce y el baile sensual” “era escuchada y bailada en los barrios más humildes y era considerada por el resto de la comunidad como “la música de los pobres””; una “manifestación de “incultura”” (Berocay y Remedi en Remedi 2014: 7 y 8). De cualquier manera, para el movimiento resultaría tan difícil como soportarlo y su arraigo en Uruguay fue resultado de un conjunto de factores: la existencia de conjuntos que animaban fiestas y bailes interpretando géneros de música nacional y latina y que a partir de los años 50’ modificaron su repertorio en sentido Caribeño, los progresos de la industria discográfica, la creación de una “red de localesailables” y de un conjunto de empresarios, los programas de Radio y el nacimiento de las primeras orquestas tropicales; Pedro Ferreira y su Sonora Cienfuegos, Armando Bia y su Combo Camagüey, Carlos Goberna y Sonora Borinquen, Ernesto Negrín y su Conjunto Casino (etc.) y “eran contratadas para tocar en el Parque Hotel, en el Hotel Carrasco y en el Palacio Salvo” (Peláez y Remedi en Remedi 2014: 8, 9 y 10).

La Fuga del Arte y el Apagón Cultural: El Hueco de la Música Tropical

El país que se festeja y la medianía uruguaya entra en crisis con la “escalada autoritaria que culmina en el Golpe de Estado y posterior período dictatorial entre 1973 y 1984” (Radakovich 2011: 50). Se genera un contra-imaginario que “percibe un país mediocre, mesiático y latinoamericanizado frente al país de medianías, consensual y europeizado de los años felices” (Radakovich 2011: 43). La cohesión social se fue perdiendo “bajo la denominada “*cultura del miedo*”” que se diseminó sin agotarse desde las Medidas Prontas de Seguridad, un paréntesis cesarista en el régimen democrático

(Radakovich 2011: 48).

según Arturo Ardao¹⁰⁷ (Radakovich 2011: 50).

El proceso dictatorial es analizado bajo la imagen de “apagón cultural”, que “en su acepción más benévola es la censura, la clausura de instituciones culturales (periódicos, radios, teatros)”, “la persecución de intelectuales y artistas”, desterrados y encarcelados (Remedi 2014: 3). A pesar de ello, Remedi propone que “no supuso una total ausencia de actividad”, que “hubo espacio para la creación y para la intervención cultural” y que la noción mistifica “más de lo que ilumina, dando a entender que hubo una interrupción y ausencia total de cultura, negando, borrando o invalidado a los actores” (Remedi 2014: 4). Prácticaspreciadas para sus participantes y que, en muchos casos, fueron contrapuestas o “desviadas” con respecto al proyecto social y cultural de la dictadura (Remedi 2014: 4). No es “de recibo pensar, como sugiere la expresión “los años oscuros” en una cultura hundida en la noche de los tiempos, habitada por seres naturales, primarios y “sin cultura”, donde todo lo ocurrido no tuvo ningún sentido ni valor debido a la ausencia temporaria de los iluminados y su luz” (Remedi 2014: 4). De hecho, entre 1976 y 1980 y en pleno apagón cultural se produce “el *boom*” de la Música Tropical en Uruguay:

“Cada vez eran más las orquestas, los bailes y los discos”. “Entre las principales bandas de este período “clásico” se destacaron: Sonora Cienfuegos, Conjunto Casino, el Combo Camagüey, Grupo Maracaibo, Sonora Borinquen, Sonora Frecuencia, Sexteto Caribe, Grupo Antillano, Grupo Anakaona, Sonido Cotopaxi, Grupo Manatí, Grupo Cubano, Grupo Electrónico Keguary, Constelación 20, Grupo Latino, Orquesta Macondo, Miguel Ángel “Nene” Montiel” (Remedi 2014: 12).

Eduardo Ribero distingue dos tipos de orquestas tropicales, las Sonoras y las Charangas; en 1977 Macondo promociona ambas vertientes, un sello fundamental para la explosión, que inicia su apuesta tropical a partir de 1975 gracias a la censura de sus artistas y la necesidad comercial (Remedi 2014: 12). En pocos años publicó treinta *long plays* además de “*singles* y *extended plays*”, entre los que destacan los LP de Borinquen, Maracaibo, Cienfuegos, Manatí, Casino, Cotopaxi, Antillano, Anakaona y Camagüey”, asimismo se aplicó otra modalidad de difusión, “la edición de antologías o “ensaladas” de grandes éxitos de la Música Tropical uruguaya” (Remedi 2014: 12). De entre los locales bailables se destacan los bailes del Platense, los del Club Colón en San Martín y Fomento, los del Coben en el Club Húngaro de la Avda, El Euskaro, Palacio Sudamérica, etc. (Remedi 2014: 13). Las agrupaciones tropicales también se presentaron en el Teatro de Verano del Parque Rodó, “donde tuvo lugar el Primer Festival de Música Tropical, y en 1976” “en el Teatro

107 Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/politica/82808-montevideo-cuando-el-gobierno-de-pacheco-implanto-las-medidas-prontas-de-seguridad>.

Solís”, representando una oportunidad laboral valiosa para los músicos nacionales (Pellicer en Remedi 2014: 13).

La Creación de la Propia Música Tropical

En los primeros pasos, la costumbre era interpretar temas de agrupaciones reconocidas, Pedro Ferreira de Sonora Cienfuegos -iniciador de la Música Tropical en Uruguay y de sus principales referentes- “alternaba canciones y ritmos caribeños con Candombes de su autoría”, “en su orquesta La Llamada, integrada por músicos afro-uruguayos *impecablemente* vestidos” (Pellicer en Remedi 2014: 11). La influencia caribeña es apreciable ya en los nombres de las bandas, como Sonora Borinquen¹⁰⁸ (Puerto Rico), Sonora Cienfuegos (Cuba), Cotopaxi (Ecuador), Conjunto Casino (Cuba), Sonora Panamá, Combo Camagüey (Cuba), entre otras (Memoria Tropical 2017¹⁰⁹).

Martínez aclara que los ritmos (como la Guaracha, la Rumba, la Conga, el Son, el Mambo, la Plena, la Bomba y la Cumbia) en un principio fueron “mantenidos folklóricamente”, pero “muy pronto, la Plena aclimatada -no la Cumbia Colombiana- se robó la escena” (Pellicer y Remedi en Remedi 2014: 11). La Borinquen “adaptó la Salsa—le cambió el ritmo y la clave—y comenzó a tocar la “Plena Danza” a partir de un disco de César Concepción, famoso en Puerto Rico y los barrios hispanos de Nueva York por sus Boleros, Mambos y Plenas”. Lo que se hacía era una fusión; “no es Plena Plena sino Candombe y Samba, es el estilo que se trabaja cuando se dice Plena” (Memoria Tropical 2017). En palabras de Pallacier: “no hay una Música Tropical originaria de Uruguay, sí existe una Música Tropical a la uruguaya”¹¹⁰ (en Remedi 2014: 11). Martínez dice que resultaba fácil bailar “porque era a tierra” y N. Arredondo y B. Arrascaeta de Sonora Cienfuegos afirman que “la gente quería Plena, quería bailar Plena, le enloquecía” entonces “todas las orquestas hacían eso” (“alguna Cumbia de repente”) (Memoria Tropical 2017). Charly Sacco, de la FM 100.3, piensa que estos artistas son los “clásicos del género”, “gente que comenzó la historia y fue reconocida”, “que

108 Carlos Goberna Junior dice que en los 60’ escuchaban Long Play de Ismael Rivera y Cortijo y su Combo, el cofundador de Sonora Cienfuegos comenta que “escuchaban y tocaban los sones (la Salsa ahora)”, las guarachas y las Bombas de Puerto Rico (Memoria Tropical 2017).

109 Serie audiovisual que narra la historia de la Música Tropical en Uruguay, a partir de sus exponentes. En la bibliografía podrá disponerse de los episodios referidos.

110 Los integrantes de Cotopaxi tenían un vecino, jefe de sindicato, que viajaba bastante a Centroamérica y era fanático de esa música, “traía adelantitos de lo que había, lo último que pegaba en Puerto Rico”. Esa ventaja casuística fue la estrategia, es que hacían “temas que no hacía nadie” y -por entonces- la tropicalidad uruguaya se configuró como una música interpretativa y de influencias Boricuas (Memoria Tropical 2017).

hizo que el movimiento comenzara”. Y continúa:

“Me parece que siguen siendo eso, como unos Dioses ¿Por qué? Porque los jóvenes lo siguen pidiendo, más que nada es que el bailaror de Plena le gusta la Plena, la Plena de Antes. Las Plenas Nuevas son otras letras, otros instrumentos. La Plena Plena fue sin duda generada por ellos y siguen ahí vitales como siempre. En la radio siempre hay cinco o seis pedidos de Karibe con K Borinquen, Rolando Paz, Chato Arismendi. Siempre piden, Alex Stella siempre está. La gente precursora de ésto” sigue estando, son parte de la historia de la música uruguaya, el Chato Arismendi de los mejores intérpretes de música uruguaya” (Memoria Tropical 2017).

Los Ochenta

En esta década “la Música Tropical debió atravesar un nuevo contexto político, social y económico”; el “retorno a la institucionalidad democrática” (Remedi 2014: 14). En esa fase más politizada creció el movimiento del canto popular y el sello Orfeo de Palacio de la Música, lanzó su propia serie tropical: Conjunto Casino, Grupo Latino, Combo Camagüey, El Gran Combo, El Cubano de América y Sonora Borinquen (Remedi 2014: 16). Propiciado por la promoción de mayores libertades pero “sin renunciar a serailable” el género buscó producir temas de mayor compromiso social; los contenidos de las canciones “dejaban traslucir una realidad y una perspectiva hondamente popular, como en la versión de Combo Camagüey de “Sarandonga”” o en el “El gran varón” de Rolando Paz¹¹¹ (Remedi 2014: 16 y Memoria Tropical 2017). Ribero ubica por estos años el “despertar” de la Música Tropical en Uruguay y menciona grandes éxitos de aquél tiempo como “Civilización”; una “reivindicación de las culturas precolombinas” (Remedi 2014: 16).

Transcurren los años 80’ y en el espacio tropical se pugnan los lugares, hubo un “giro en la música, en la coreografía y en la imagen que se reflejó “en una nueva sonoridad, un nuevo tipo de espectáculo y el surgimiento de nuevas bandas y públicos” (Remedi 2014: 16). En 1987 Lolo Viña va a inaugurar otro capítulo en la historia de la Música Tropical en el país, la propuesta consistió en transformar la fachada del espectáculo: “a partir de una puesta en escena más elaborada y un vestuario más glamoroso” -“solapas brillantes como las de las orquestas de antes” y “chalin rosadas”- “a fin de generar “otras fantasías”, lo que “acercó a Palacio a la estética de los parodistas del Carnaval uruguayo”¹¹² (Pellicer y Remedi en Remedi 2014: 17). La incidencia de la música argentina de la época es clara, con grupos como Sombras, Comanche, Ráfaga, Amar Azul, etc.

111 El “trovador del pueblo” lo llama Mariano Bermúdez (Memoria Tropical 2017).

112 Es una asociación que se realiza y existe al día de hoy, en que muchos artistas Pleneros participan activamente y son figuras del parodismo.

Sonora Caribe se convirtió en Karibe con K y profundizó los cambios emprendidos, los músicos pasaron a ser cada vez más apolíneos, “deseados e idolatrados como en el ámbito la música melódica internacional”, sucesos con todas las letras (Remedi 2014: 17).

Pop Latino

Con el espectro cada vez más abierto en términos musicales y sonoros, de espectáculo y convocatoria, los 90' fueron “testigo de la masificación e internacionalización de la Música Tropical”, en la que “confluían elementos de Plena, Candombe, Samba y Murga” (Berocay en Remedi 2014: 19). Con bandas que marcaron el historial (como Nietos del Futuro¹¹³, Los Fatales, Monterrojo, Chocolate, L'Auténtika, Mayonesa, La Cumana, etc.) se consiguió cautivar a los sectores de las clases medias y altas y construir un público transnacional, “a esto contribuyó la industria de la “música latina” impulsada desde Miami y Nueva York y difundida por la vía del disco, la radio, las giras, los bailes”, también la televisión por cable (Remedi 2014: 19). Un momento más de quiebre en el que el género atraviesa distancias “preconstruidas para la hostilidad, el desprecio y la exclusión, pasando -en una actitud bipolar-” a “representar “la verdadera” y “la única” música de América Latina” (Remedi 2014: 19). Una sonoridad que se asoció al Pop y a un ánimo particular, el del apogeo neoliberal del Menemismo en Argentina y el de Lacalle en nuestro país.

“La Música Tropical (...) tiene una fecha de desembarco en Uruguay anterior a la del Rock” “pero recién en los noventa pudo escapar del “ghetto”, el de los sectores sociales más bajos, para llegar masivamente a todas las clases” (en Radakovich 2011: 344).

El cambio de imagen y significados fue decisivo para el salto y la ampliación, el “Pop Latino” se presentó como un género en el que las letras no estaban “asociadas a ningún sector social” y en el que el vestuario tampoco presenta continuidad con los patrones estéticos de la -más tradicional- Música Tropical (Radakovich 2011: 345). Se producen, por lo tanto, “procesos de apertura y “desorden” cultural de abajo hacia arriba” y en estos desarrollos intervienen los medios de comunicación masiva, y “las “modas” que imponen los medios tienen particular fuerza transversal por lo que consiguen trascender las barreras sociales” (Radakovich 2011: 195). “El fenómeno fue considerado de parte de algunos músicos como un momento de “*dictadura tropical*””, “más la

113 Entre sus participantes está Coco Echagüe, que colaboró con varias bandas en la creación de las coreografías, el baile fue incorporado por los músicos del movimiento y fue característico del movimiento.

adopción del género por parte de los sectores altos es visualizada como una “parodia” social¹¹⁴ (Radakovich 2011: 404 y 283). Este proceso que permitió difundir la Música Tropical hacia horizontes menos pobres, hizo que los músicos tradicionales fueran relegados (Memoria Tropical 2017). En respuesta, los ataques que sufre esta versión adornada son variados; desde acusaciones de playback hasta imputaciones de belleza y de destreza en la danza (Memoria Tropical 2017).

Los 2000

A escala regional nuestras democracias han estado marcadas por dos grandes desafíos que la hacen distintiva; la pobreza y la desigualdad social. Uruguay siempre estuvo dentro de los países mejor rankeados en América Latina, pero no escapa a las lógicas sociales que se establecen en y entre las naciones en el sistema mundial. Estas condiciones se profundizaron tras el impulso neoliberal de los años noventa y nuestro país resistió -en buena manera- por la acción de la sociedad civil; pero tras el declive económico que azotó la zona se sufrió el llamado “efecto contagio” o “efecto domino” (Dominzain 2014: 92). En el 2002 se materializa la crisis en la suba de las tasas de desempleo, alcanzando el 19,2 % de la población (Dominzain 2014: 93). Los sectores más sacudidos son los hogares de adultos jóvenes con niños, de bajo nivel educativo y adscripción inestable al mercado de trabajo, infantilizando la pobreza (Dominzain 2014: 94 y 95). Se profundizó el ordenamiento excluyente y “el final de siglo se revela ante los uruguayos como un período de fragmentación social acentuada y decaimiento económico generalizado. Este escenario tensionó la matriz social igualitaria” (Radakovich 2011: 62). La distancia social entre los más ricos y los más pobres recrudesció la diferencia y la distinción social y la algarabía consumista, el fortalecimiento del buen gusto y del arte culto, convive con “una zona de privación cultural, caracterizada por un infraconsumo cultural y homogeneidad en sus hábitos culturales más bien asociados a la cultura popular y mediática” (Radakovich 2011: 62, 66, 200 y 282). Tal contexto “muestra un progresivo debilitamiento de la confianza social básica: miedos, estereotipos, prejuicios y exclusión” (Radakovich 2011: 62).

Cumbia Villera, Plancha y Cante

Se generaron las condiciones para que el Cante se haga Eco de la Villa, se produjo la “apropiación

114 “Para las clases altas, la Música Tropical “refinada” o “el pop latino” se hace presente en los acontecimientos sociales como indicador de diversión”, es la apropiación de segundo grado que plantea Svampa para el caso Argentino (Radakovich 2011: 366).

local” del género guacho (Radakovich 2011: 346 y 347). El Pop Latino pierde popularidad y “reaparece la Cumbia bajo nuevas reformulaciones”, “apegadas al origen popular y marginal de la expresión” (Radakovich 2011: 37). La Cumbia Villera suena en Uruguay; contenidos que llegaron por vías alternativas como la televisión, la radio, la piratería e Internet, la presencia de los dispositivos móviles y de las presentaciones en vivo (Radakovich 2011: 347 y 348).

Habiendo transitado por los espacios más “chic”, la tropicalidad “recorría el camino de regreso a *sus sitios* de siempre”, volvía a ser “expresión *de* los grupos marginados”, “o al menos a ser percibida como tal” (Remedi 2014: 19). Entre las bandas de Cumbia Plancha sobresalen La Plebe, La PBC, La Clave, 100%, Ritmo Base y El Pabellón -Cumbia Carcelera creada en 2008- “sería ejemplo de Cumbia “Cante”” (Radakovich 2011: 351). Musicalmente destaca el uso de sintetizador, el “tecladoguitarra”, el güiro y el bajo y en apariencia, “se trata de intérpretes casi adolescentes, con un vestuario informal”: “al estilo de los barrios pobres de las ciudades norteamericanas” (Remedi 2014: 20). Rascaman y La Monada son Cumbia de Barrio, Pablo Fraga es su productor y compositor y sostiene que la variante oriental es distinta; menos explícita en sus letras y en el trato con las temáticas sensibles, con canciones que “hablan de la joda, de la diversión en un baile”¹¹⁵ (Radakovich 2011: 347).

Principales Polémicas

Reflejismo Marginal, Estigma y Protesta

“La producción y renovación de las bandas sigue un ritmo de moda, fugaz y solo algunos permanecen en el tiempo o logran un alto nivel de ventas. Hay quienes mantienen el tono crítico y apegado a las letras sobre la cárcel, la droga y el sexo. “La clave” reivindica cantar sobre la realidad que viven los jóvenes en las zonas marginales (...) “La PBC” otro grupo de gran popularidad adopta hasta en el nombre un rótulo que juega con la droga”¹¹⁶ (Radakovich 2011: 350).

Lo mismo que discuten los autores argentinos se da cita en los debates uruguayos sobre el género

115 “Cumbia Cante el Pabellón” es la primer Cumbia Cante de Uruguay y hace referencia al sector de reclusión. Este Pabellón se te mete en los huesos porque es intenso, porque surge de muy adentro, es muy sincero. Envolverá al oyente y lo atraparé en una red de canciones que hablan del presente, del mundo real, de la vida a tope, de experiencias intensas, de amor, de anhelos y fantasías. Cumbia Cante El Pabellón tiene claras diferencias con la Cumbia Villera y también con la Cumbia Plancha y demás grupos del género” (Radakovich 2011: 351). La Cumbia Cante se pretende distanciar de lo regional y “reivindica lo propio, lo joven, la creación auténtica y nacional” (Radakovich 2011: 350).

116 “Las iniciales podrían corresponder a la idea de “pasta base cocaína”, aunque sus integrantes señalen que se trata de las iniciales de Propia Banda de Cumbia” (Radakovich 2011: 350).

villero y sus variantes criollas. Tensiones analíticas entre los intelectuales y entre los escuchas, que se preguntan si esta Cumbia puede ser considerada “la música” de los sectores populares y si las composiciones discursivas pueden tomarse por el relato de la realidad en los espacios más vulnerables de la ciudad y por tanto, como un clamor de resistencia o como un canto de protesta.

La Cumbia Villera es el género musical que más se vincula con el “Plancha” (el varón pobre y marginal) y para Verónica Filardo “se retroalimenta del cotidiano” de este personaje, a la vez que transforma sus comportamientos, le otorga sentido y legitimidad a sus acciones (Filardo 2002: 145). Las letras de sus canciones se basan en las vivencias, en los valores y en las pautas de consumo de esos sujetos (Filardo 2002: 145). Rafael Bayce -en “Yo banco a los Pibes Chorros”- tampoco habla de la Cumbia Uruguaya, pero (quizás) podemos extrapolar su reflexión. El autor sostiene que “su música es culturalmente representativa de una enorme y variada mezcla de estilos y situaciones vitales, excluidas, desprivilegiadas, marginadas y explotadas” (Bayce s/a: s/n). Estos individuos buscan -por la comunalidad de sus condiciones de desventaja y discriminación- expresar “su especificidad mediante una música que represente mejor su vida, en vez de estar constantemente sometida a cantar, bailar y oír músicas y letras originadas en los códigos de quienes los explotan, marginan, excluyen, discriminan y estigmatizan” (Bayce s/a: s/n). Embarcados en esta tarea creativa y “como mecanismo de defensa y de resistencia cultural, niegan muchos de los códigos sonoros visuales y estéticos de sus dominantes, creando, por reacción, sus propios códigos expresivos y valorativos” (Bayce s/a: s/n).

Estos géneros tienen la “habilidad de transformarse en “traductores sociales” y la producción sonora es contrahegemónica en tanto pone en jaque “el mito de país integrado”” (Radakovich 2011: 376 y 369). Y si bien ese mito nunca admitió expresiones como la Música Tropical, “el fenómeno de la Cumbia Plancha es sintomático y muestra muy bien un clima de época en el que se hacen visibles los conflictos” de clase, “revela los márgenes de la intolerancia, los prejuicios y la estigmatización del diferente, en un país donde ser “el otro” tiene un costo alto. Costos que son intangibles, que resultan de comentarios “en voz baja”, pero que excluyen en voz alta” (Radakovich 2011: 369). En “Música y audiovisuales en ciudades de frontera” los entrevistados “no asocian estos contenidos con la reivindicación”, de ser así “probablemente sería mejor tolerada” como expresión de protesta social, pero la protesta está asociada al Folclore, al Canto Popular y al Rock Nacional¹¹⁷

117 En las ciudades de frontera se tiene la sensación de que es “puro lividinaje” y no resistencia social, para algunos el género expresa la realidad en condiciones de exclusión social y para otros es solamente “degradante, expresión de la “decadencia cultural”” (Dominzain, Radakovich y Rapetti 2011: 14). Mismo entre los sectores populares; “para muchos

(Radakovich en Dominzain, Radakovich y Rapetti 2011: 15). “Lejos de la protesta y la reivindicación social y política, el sub-género tropical se percibe como la dimensión cultural-artística de un estilo de vida”, la Cumbia Villera “no consigue reivindicar”, en la medida que “si bien vehiculizó temas propios de las clases subalternas”, quedó “subsumido en un discurso que conduce a legitimar la exclusión y la marginalidad” (Radakovich 2011: 373). Pocos se permiten ir más allá “de lo que sucede y de la transgresión de hacer evidentes valores propios” de lo marginal, “cuando la transgresión llega al plano de la reivindicación de un modelo de sociedad más justo, mas igualitario, la Cumbia se transforma en instrumento de protesta social” (Radakovich 2011: 376).

Cumbia Pop

Nacimiento y Apogeo

Es interesante ser testigo de los giros que se producen en los gustos masivos de las sociedades que han sido puestas bajo la lupa, hace parecer a lo político que aún vacila entre izquierda y derecha conforme los tiempos y los sujetos se forman y se transforman. En medio de las Cumbias Marginales se estabiliza la situación económica, se estigmatiza al Partido que presidió el período depresivo y se consolida el Frente Amplio en el Gobierno, años de bonanza y de estabilidad (propias del capitalismo cíclico) serán el contexto germinador de la Cumbia Pop. Se produce un nuevo corrimiento tropical hacia las sonoridades blanqueadas, las de las clases que no tienen “negros”, los sectores altos y medios; nace la Cumbia Pop y hace acordar al Pop Latino ¿o no? Para unos, la Cumbia se alejaba definitivamente de la “cultura plancha” gracias a la mala calificación, a la difamación y al miedo que suscitan estos sujetos y perdía “peso en Uruguay frente a los exponentes locales” como el Reja, Sonido de la Costa, Vi-Em, etc. (Nota de prensa nº1).

El inicio -como ha sido la regla en cuestión de prácticas musicales tropicales- es polémico, las autorías se disputan entre los artistas y entre los espectadores. Tagliabue (dueño de Vi-Em) es férreo defensor de la paternidad del género y se refiere a la variación estética¹¹⁸, dice que fueron los pioneros y los responsables, que las bandas posteriores los imitaron y los tomaron como ejemplo (Nota de prensa nº1). Comienza el desfile tropical por las propagandas de la televisión nacional; en 2015, para la publicidad del Colet dulce de leche “Conaprole usó *Quiero verte bailar*, y selló el

significa un estigma más, muy distante de sus gustos e intereses” (Radakovich 2011: 370).

118 Los integrantes de Sonido de la Costa avisan sobre el cambio estético que se constata viendo las fotos del primer Vi-Em y fotos actuales, los integrantes cambiaron el estilo y la apariencia, su modo de verse y vestir (Nota de prensa nº1).

cambio” (Nota de prensa nº1). Entre los entrevistados por escuchar Vi- Em está claro que el género empezó hace años (en 2010 o incluso antes) con bandas como La Champion Liga y 18 Kilates, Estilo Libre o la propia Vi-Em, y que estos últimos “*fueron los primeros que salieron de la Cumbia Tradicional*”¹¹⁹, los precursores en separar “*lo grosero de lo familiar y amoroso*”.

El éxito es incontrastable, volvió la masa a la tropicalidad y Fer Vázquez jugará un papel fundamental en la vuelta de tuerca que terminará por consagrar la imagen y el estilo peculiar que caracteriza a esta Cumbia Legítima. En 2014 nacen Márama y Rombai, dos bandas creadas por Vázquez, que conoció y convocó al carismático Agustín Casanova, ambos -más Camila Rajchmann- fueron las caras visibles. Las apariencias no-populares, los videos en yates y escenarios elitistas, las letras de amor y los sonidos melódico-electrónicos, las procedencias no marginales y el hecho de que Rombai haya nacido por el vínculo universitario que mantenían sus integrantes, configuró la etiqueta que cargarían y se esforzarían por desandar, la de Cumbia Cheta¹²⁰. En 2015 sale a luz “Noche Loca”, con la colaboración de las bandas en un fit que los catapultó. Según Sábado Show, se produjo la “fiebre de la Cumbia Pop” y la formación sucesiva de bandas del estilo hoy por hoy podemos contabilizar un sinnúmero (Nota de prensa nº8). Márama y Rombai suenan en las radios, en la televisión, en el Luna Park, visitan a Mirtha Legrand y asisten a Bailando Por un Sueño, en el que luego -tanto Fer como Agustín- participan como bailarines estrella en 2016, sale el libro y la película “El Viaje”. Pero no se la llevaron gratis estos Chetos roba Cumbia, se los denunció de baja calidad, se decía que Camila Rajchmann “no podía cantar” y se produce por la partida de la cantante¹²¹. La simplicidad se volvió a adjudicar a la Música Tropical, que los integrantes de las bandas no son músicos profesionales, que es todo por computadora y así¹²².

La Cumbia Pop continuó creciendo: “Llamame más temprano bebe” de Mano Arriba compite en los

119 Por Cumbia Tradicional Valeria y otros jóvenes entienden Cumbia Villera.

120 Así lo explica Casanova: “ese rótulo lo pondrá la gente por nuestra *forma de vestir* o porque *hacemos lo contrario* a la Cumbia Villera (...) No es música para “Chetos”, nuestro público está conformado mayoritariamente por niños. Tampoco conocen nuestro origen, mi madre es animadora de fiestas y mi padre arregla radios de autos y yo fui a un colegio público, no soy Cheto” (Nota de prensa nº4).

121 El video de despedida se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=D_sEjoX7qtE. Algunos rumores señalaban que las duras críticas que recibió la cantante sobre su calidad vocal fue lo que determinó la salida, Camila lo da a entender cuando dice que “da un paso al costado” para que ellos puedan seguir siendo exitosos, pues “la gente les está exigiendo más”.

122 El estigma continúa, Luisho y Tarazewik dan cuenta de la persistencia de la barrera en la performance creativa Cumbiosis o en la presentación de Rombye. También aparecen las acusaciones de apropiaciones de menor compromiso.

Premio Mtv con Despacito (la canción más bailada de la historia después de “Para bailar esto es una Bomba”). El género es tema nacional y en 2017 se presenta un informe en el noticiero con el titular “El negocio de la Cumbia Pop” (Nota de prensa nº7). El mismo año se lanzó el disco “Pop Latino”, que contenía los éxitos de la Cumbia Pop, responsabilidad de la tradicional radio tropical 100.3 Aire Fm. Se crea la categoría Cumbia Pop en los Premios Grafitti, cuyo ganador es el Disco “De Fiesta” de Rombai, el estilo logró separarse de la categoría Música Tropical. El 2016 aún las encontraba juntas nominando a Rolando Paz, Márama, Ax-13 y El Gucci (etc.) en un colage multicolor, en 2014 la categoría tropical se aunó con el “Pop Latino” y el premio lo ganó Mala Tuya.

De Fiesta la Convivencia

“En diciembre de 2017 más de 40 mil personas colmaron las instalaciones de la Rural del Prado con *Montevideo Rock* y *Montevideo Tropical*, que reunieron a 52 bandas de ambos géneros en los Festivales por la convivencia”¹²³.

La Música de inspiración tropical atraviesa un proceso de aceptación creciente (Nota de prensa nº9), sus sonidos se disfrutaban en varias propagandas: la Yerba Canarias con “Pone lo que importa”¹²⁴, la Cumbia Pancha que promociona los panchos Doña Coca, Pepsi con el uso de Cumbia Pop y DirecTV¹²⁵. Pero, ¿por qué hablar de aceptación o de convivencia? Es que estas no se suponen cuando hablamos de Música Tropical, los ritmos de esta “especie” son los que concentran mayores disgustos en los Informes sobre Consumo Cultural. Con todo, ahora coexiste con el Rock, celebra la tropicalidad en una Fiesta (con pocos exponentes de la Cumbia Pop), se distingue a sus artistas como Ciudadanos Ilustres, se estrenan documentales, se abren las puertas del Solís y del Sodre y se le dedica un día a la Plena.

A juzgar por Radakovich, “es probable que ya se haya superado otra barrera; “la Plena en particular se tradicionalizó. Se integró como patrimonio cultural” y “se siente como tradición” (Nota de prensa nº9). En efecto, lo que se llamó Música Tropical es tradición y se encuentra en el lugar de la trayectoria y del respeto, tomando ventaja respecto del resurgir plenero. El Nuevo Despertar viene de la mano de cantantes como Vanesa Britos, el Gucci, Marcos Da Costa, Damián Lescano, Mariano Bermúdez, Martín Quiroga, Luana “La Princesita de la Plena”, “La Sandonga”, Diego

123 Disponible en: <http://montevideo.gub.uy/institucional/noticias/la-ciudad-vuelve-a-vibrar-con-los-festivales-por-la-convivencia>.

124 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OOmrFivGJu8>.

125 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-aZTWWb9vas>.

Salomé, Stephanie y otros intérpretes que se pliegan a un sonido renovado, de tiempos acelerados, más juguetón y que al amor le suma la joda y el divertimento nocturno. Al parecer, la Cumbia Pop no colmó a los jóvenes sujetos populares a la tropicalidad y volvieron a su primer amor. Era verano de 2016:

“Jasa fue a un boliche importante de Montevideo con RC. Cuando terminó el toque sonaron Los Negroni y el público enloqueció. Jasa pensó “Opa: la gente empezó a escuchar Plena. Acto seguido sumó a Marcos Da Costa a su productora” (Nota de prensa nº12).

En el interior del país se escucha una Música Tropical particular y distinta a la capitalina; de sus exponentes más sonantes está Luca Sugo, pero hay artistas más emblemáticos y de amplia trayectoria como Marito Silva o Chacho Ramos. Habitan y Conviven en esta Fiesta diversas expresiones y hace algunos años se hablaba, ya no de una Cumbia Cheta, sino de una Cumbia Cool, la Subtropical (Nota de prensa nº5). El género desarrolla la Cumbia Colombiana, la Cumbia Villera reformulada, la Cumbia Digital y otros cruces, con bandas como Pa’ ntrar en Calor, La Imbailable o Cumbia Club¹²⁶. Estos emprendimientos tienen la intención de rescatar lo tropical en otra faceta y los músicos provienen de lugares sociales distintos a los clásicos ambientes populares y obreros. La Imbailable nace de la Escuela Universitaria de Música y gracias a la experimentación de los estudiantes, Sonidero Mandinga (organizador de las Fiestas de BalCumbia) es integrante de Latejapride, “la voz de Cumbia Club es la actriz y ex cantante de La Tabaré Lucía Trentini” y “Pa’ ntrar en calor nació del Carnaval”. “Cumbia hasta el lunes” o “La Delio Valdez” (concurrentes a las Fiestas Clandestinas) y Miss Bolivia son de las bandas Argentinas que marcan estas escuchas alternativas, en Chile está Chico Trujillo.

Q.E.P.D.¹²⁷

“Nada se Pierde, Todo se Transforma”¹²⁸

En simultáneo, Casanova canta con Ricky Martín en Marruecos, se presenta en fiestas de deportistas famosos y protagoniza una tira diaria en Argentina (“Simona”), Camila Rajchman habla de “Cyberbulling” en Ted-ex, gana un Iris por “Comunicación en Redes”, arma su banda “Blonda” y es movilera en Desayunos Informales de Canal 12. Griessman escucha Toco Para Vos y es motivo para que “Telemundo” se vaya a la pausa (un sábado) con el último video de la banda.

126 Además se puede resaltar la Orquesta Subtropical, formada en 2009.

127 (Nota de prensa nº11).

128 En homenaje a la canción de Jorge Drexler. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QfhEKpFiepM>.

A pesar de ello, hay rumores de que la Cumbia Pop Descansa en Paz; con la lápida comienza el artículo del Observador que pretende abordar el fallecimiento, adhiriendo a las posturas que conciben las modas como pasajes fugaces de expresiones efímeras, se anuncia el profundo dolor que causa la muerte a sus seguidores y se invita a escuchar a los mismos artistas en otros estilos musicales (Nota de prensa nº11). El artículo da cuenta de una transformación, de bandas que incorporan otras sonoridades, otras temáticas y carreras solistas que se inician y desprenden. La aparición de los rumores y luego la confirmación de la separación de Márama, el conflicto que escondía con Fer Vázquez y que enfrentó duramente a ambas parcialidades, es un poste que marca las percepciones y abala las voces que hablan de la decadencia. Aún así, ¿cabe proponer el final del género a la vista de estos hechos? El Gucci opina que no: “Yo creo que no es el fin de la Cumbia Pop porque precisamente ellos (Márama y Rombai) generaron algo tan fuerte que trascendió las fronteras de Uruguay y llegó a Latinoamérica y al mundo, me animo a decir. Tengo entendido, incluso, que a pesar de su separación, Agustín sigue cantando las canciones de Márama, así que continúa siendo negocio para los dos. Y Rombai sigue sacando temas por el mismo camino” (Nota de prensa nº10).

Sin fundamentalismos, la Cumbia Pop fue una plataforma de lanzamiento para muchos; los posicionó y los hizo populares. Sujetos diversos y plurales, con varios registros en los que comunicarse. Las bandas se deshacen (o no) y ellos logran moverse o complementarse. Toco Para Vos continúa existiendo y a la par, Mery Deal (su voz principal) se presenta como telonera en el recital de Ed Sheeran (el artista Pop más importante del momento a nivel global) con canciones de tenor pacífico y profundo, no necesariamente bailables. Natalia Ferrero (de Mano Arriba) se lanza como solista y sigue en la banda, pretende ir por el mismo camino musical y explorar otros. Agustín Casanova es melódico y son las canciones que mejor interpreta porque las siente de verdad, las latinas de amor y desamor, tonos que le imprime -ahora- a su carrera en solitario. Músicos de Dame 5 y de Casanova hacen Flavor para tocar Funk y prosiguen con sus respectivos compromisos cumbieros. Mano Arriba recorre Argentina de Punta a Punta, la Cumbia Pop sigue armonizando las fiestas infantiles enardeciendo a las sabias pequeñeces. En Uruguay también suenan Denis Elias con “La Vieja Guardia”, Los Negroni, Rolando Paz, Bola 8, Gerardo Nieto, El Gucci, Damián Lescano, Marcos Da Costa, La Borinquen, 100%, La Cumana y así. Américo Young (ex Negroni) se lanzó como solista con “Desakato”, versión 2.0 en la que participan el Polaco (Cumbia Villera Romántica) y Martín Piña, exponente de la Música Tropical del interior, porque como dice El Gucci en su disco “La Música es Música” y “Lo Bailan las Rochas también las Chetas”.

Parte IV
Análisis
Sección Primera

*

Géneros Musicales Más y Menos Escuchados

Se presenta a continuación un análisis de las cercanías, medianías y lejanías sonoras que manifiestan los escuchas de Música Tropical sujetos a esta investigación. Se tienen en cuenta las especificidades poblacionales y las variables más relevantes, teniendo presente la diferencia entre los escuchas de Cumbia Pop y Plena, en busca de las peculiaridades de cada género

Música Tropical

El Reguetón y la Música Tropical son las sonoridades más escuchadas y reconocidas. El Reguetón copa la escena latina y “está de moda”, es un gusto que no discrimina y convoca escuchas de todas las edades. Sigue la Música Melódica, que ha influenciado y continúa influenciando lo tropical en materia sonora y temática. Todos los géneros mantienen posiciones privilegiadas en la escucha comprometida y aparece el Pop, que no podía faltar si tenemos en cuenta que su significado está contenido en la Cumbia Pop. En concordancia, la fuerza de la escucha está dada por los entrevistados en vínculo con ella. El Pop Latino es reconocido pero se “Escuchaba Antes” y la presencia del Rock podría ser una sorpresa si asumimos el conflicto histórico que los envuelve.

Las No Escuchas¹²⁹ están encabezadas por la Música Clásica, un gusto asociado a las personas con capital cultural y que se considera alejado de las clases populares. Si bien los datos no nos habilitan a realizar generalizaciones, en este estudio -en el que la mayoría de los entrevistados por su gusto Tropical residen en barrios cuyos hogares perciben, en promedio, un nivel menor de ingresos al de la población total del departamento- la escucha de Música Clásica es casi inexistente. El segundo puesto en Ausencias es para la Electrónica, luego el Rap y el Folclore.

129 Vale aclarar que “no escuchar” no es igual a despreciar, más nos es útil para medir lejanías.

Disgustos Tropicales - Los 4 más Odiados

Disgusto Heavy

El Rock and Roll en sus variantes más radicales obtiene el podio de rechazos y malestar, denominado por los entrevistados como “Metal”, “Rock Pesado”, “Heavy Metal” y “Metal Pesado”, el género les resulta “Dense”. Los argumentos que se manejan son distintos; Raúl manifiesta que le desagrade, que “no tienen sentido”¹³⁰ y además “gritan”¹³¹ (50 años, La Teja). A Soledad la perturba, no le encuentra el ritmo ni se identifica con las letras, Martín acusa “gruñidos” y Ramiro lo respeta pero “no lo entiende” (25 años, Centro). Martín “ni en pedo” pone Metal y Romina dice no “compartir” esa música porque la Estresa. A Manuel le produce irritación y mal humor. Cecilia, sin anécdotas y sin filtro, exclama: “El Rock Pesado y el Folclore me Pasapan los Huevos” (28 años, Ciudad de la Costa). Los demás entrevistados expresan que “no les gusta” pero no les molesta y lo escuchan en un bondi “sin problemas”.

Referencias a “La Villera esa”¹³²

He aquí un Conflicto intra-género, consumidores de Música Tropical que dicen repeler o sentir fastidio y molestias por la Cumbia Villera¹³³. La población tiene algunas características particulares que nos ayudan a comprender el disgusto: los rechazos son Adultos y tres de ellos son Mujeres, resulta llamativo e indicativo -por ende- que las disidentes sean tres adultas y un hombre al que le parece mal “degradar a la mujer”, siendo ese el centro de la controversia. Susana señaló el carácter reiterativo de esta música, una cualidad que comparte, a su criterio, con la Plena Actual y con cantantes como El Gucci, a los que asocia con el “grito”, como Raúl en el caso del Metal.

130 No se le encuentra el “sentido”, el hacia donde va, hacia dónde apunta, no se le entiende la letra, en todo el significado de la palabra entender, en lo que tiene que ver con el discernimiento del mensaje, como sucede a veces con la Murga, personas que no comprenden lo que se está diciendo. En lo que tiene que ver con el contenido, si algo llega a comprenderse, no se le encuentra y no se le da sentido porque no lo adquiere en la historia personal del sujeto, se ampliará más adelante.

131 Es que cuando no tenemos acostumbrado el oído el cuerpo no reconoce lo que escucha, no encuentra herramientas y no accede, todo canto y sonido suena a grito enardecido, a algo pesado que no distiende, que no se entiende, que estresa. Podríamos llamarlo -en consecuencia- el oído desacostumbrado.

132 Forma en la que se refieren al género cuando expresan el malestar y la desaprobación.

133 Es válido puntualizar que muchos de los conflictos expresados son producto del transcurso de la entrevista, que puso unos géneros sí y otros tantos no, arriba de la mesa.

Referencias a la Música Electrónica y al Folclore

Las menciones a la Música Electrónica son 3. Marcelo, fan de Karibe con K, dice que no le gusta por el sonido: *“todo el tiempo Tum Tum”* (repetitivo) (36 años, Ciudad de la Costa). Sofía también manifiesta su negativa y la adjudica a que nunca le prestó *“mucha atención”* (20 años, Tres Cruces). A Florencia y a Cecilia el Folclore las aburre, Nacho coincide y es contundente en su respuesta: *“Noooo”* le gusta *“¡Porque no! Es aburrido, lento, feo, asqueroso y horrible”* (15 años, Punta Carretas).

Ellas

La Música Melódica o Romántica¹³⁴ se lleva los aplausos de la platea femenina, sobre todo de las adultas. La Música Tropical y el Reguetón lideran las escuchas de las pibas, el Pop rankea alto para ambas. En los primeros puestos están todas las tropicalidades relevadas pero las mujeres se diferencian notoriamente cuando hablamos de Salsa o de Cumbia Villera, las adultas prefieren aquella y las jóvenes esta. El Folclore es poco consumido pero cobra relevancia en las mujeres de más de 29 años. La Música Clásica y el Rap son los principales sonidos que las jóvenes expresan no escuchar, a continuación nos encontramos con el Folclore, acompañado de la Salsa y del Merengue; afinidades que caracterizan a la población mayor. La Electrónica convoca “No Escuchas” de ambas franjas etarias. La tabla de Ausencias Musicales para las mayores está encabezada por la Cumbia Villera. La Música Clásica, la Electrónica, el Rap y el Rock son omisiones compartidas por las mujeres de la Música Tropical.

Ellos

El dúo Reguetón/Música Tropical singulariza las preferencias de los caballeros. Los gustos jóvenes presentan alta paridad, escuchan también Plena, Rock y Romántica. Como novedad está el ingreso del Rock y la pluralidad de los pibes. Más tarde están el Pop Latino, la Cumbia Pop y la Cumbia Villera y estos son los vínculos tropicales de los menores. La Plena ocupa un lugar importante entre los adultos y avanza la “Salsa/Merengue” y el Folclore, que aparecen asociados a la adultez. El

134 Es un género con alta presencia masculina entre los artistas y la mujer es la destinataria de la prosa, del amor o el desamor, una sensibilidad que apunta al sentimiento y lo encuentra y que en nuestra cultura machista está asociada con lo femenino y su fragilidad pasional.

Reguetón es el gusto más comprometido que manifiestan los hombres, el Folclore y la Música Clásica son los peores rankeados en los varones jóvenes y no hay adultos que escuchen Electrónica.

La Alegría va por Barrios

La Música Tropical y el Reguetón son unánimes, pero con más presencia en los barrios con hogares cuyos ingresos están por debajo de la Media Capitalina, la escucha de Cumbia Villera es mayor allí y refuerza la asociación popular-tropical. El género más reconocido por los “privilegiados” es la Música Romántica, en segundo lugar está el género tropical y el Reguetón, que lleva la punta de compromisos acompañado por el Pop. Le siguen en niveles de fidelidad la Música Melódica y la Cumbia Pop, que aparecen relegadas entre los que residen en las zonas situacionalmente opuestas. La Música Tropical desciende en las preferencias decisivas de los habitantes de barrios favorecidos y la Plena es de lo más reconocido. El tridente de Ausencias es Música Clásica, Electrónica y Rap. Aparece la Cumbia Villera entre las Ausencias Populares y el género crea polaridades entre estos individuos.

Géneros por Género

El Pop, la Música Melódica y el Rock son estilos apegados a las sensibilidades convocadas por el disfrute de la Cumbia Pop y menos estimados por los disfrutantes de la Plena. El primero fija la vinculación entre un género y el otro, a pesar de que no es despreciable la atención que concita entre los Pleneros. El Rock and Roll genera adeptos entre las poblaciones más “chetas” por su Cumbia, con buenos compromisos y consumos entre las personas con nivel de educación terciaria, un género distante para los Pleneros y más para las mujeres. No así la Cumbia Pop, que concita varios aplausos de la Plena, se escucha entre los terciarios y de entre sus propios disfrutantes, Mala Tuya es la que se mantiene más a distancia, se escucha sobre la media y las negativas son por debajo. La Música Tropical, la Salsa/Merengue inclinan la balanza de los que escuchan Plena, el compromiso con la tropicalidad es fuerte. Estos estilos generan antipatías entre los Poperos, más aún en los que poseen nivel de instrucción Terciaria y en los Estudiantes. El Reguetón y El Pop Latino son músicas puente, de las que consiguen conquistar a las dos hinchadas. La Plena es rotundamente recibida por sus disfrutantes y los que están en barrios por debajo de la Media, siendo matizado en los gustos Pop. Los Pleneros son más proclives a elegir la Música Tropical y la Plena por sobre otros estilos de música, los Cumbieros Pop prefieren menos el género tropical y eligen o bien otros géneros, o bien la diversidad de consumos durante el día.

Acercamiento al Género

En este apartado me propongo ahondar en el modo de acceso al género y a sus artistas, analizar cómo se establece el primer vínculo y así sondear las vías por las que se acerca a su público y las características particulares de este proceso.

Plena

Para algunos, lo que hoy llaman Plena era antiguamente “Cumbia”; epíteto todo poderoso que engloba indistintamente variados géneros musicales y que ha sido utilizado durante largo tiempo como significante de la Música Tropical en su totalidad o aplicable a cualquier sonido que se le parezca. Aún hoy sucede¹³⁵, principalmente entre los adultos y entre algunos jóvenes. Andrea, Claudia y Marcelo (entre otros) concurrían a bailes de “Cumbia”, no de Plena¹³⁶. Es un proceso por el cual determinado sub-género en particular de la Música Tropical es utilizado para denominar a otros que son parientes pero se distinguen en su especificidad. Para Raúl, fan de la Borinquen y de los sonidos calientes, es similar al proceso actual que transita el significante “Plena”:

“Claro, Plena se le empezó a decir ahora hace poco. Porque Plena es un ritmo, un ritmo de música, está la Plena, Plena Danza, Guaracha, Salsa. Pero ahora la mayoría le dicen Plena a casi todo” (50 años, La Teja).

Estas sonoridades tienen un desarrollo histórico importante en Uruguay y eso influye en el arraigo del gusto por el género. Al menos siete¹³⁷ de los entrevistados manifiestan que la Plena y la Música Tropical han estado presentes durante toda su vida a través de la escucha de sus familias. Padres, madres y tíos que inundaron sus casas de música y fue natural para sus hijos, nietos y sobrinos desarrollar un gusto musical similar, familiar. En la casa de Delfina, con su mamá de testigo y como principal culpable, siempre se escuchó Música Tropical, *“todo el día” (16 años, Flor de Maroñas)*. Cecilia, fan de Karibe con K, recuerda a su tío:

135 Incluso desde la academia.

136 Andrea, fan de Vanesa Britos, al preguntarle sobre su acercamiento a la Plena aclara: *“... Ta en realidad era Cumbia lo que se escuchaba antes” (43 años, Villa Española)*.

137 Todos residen en barrios por debajo de la Media Montevideana en lo que respecta a los ingresos per cápita del hogar y los tres entrevistados que manifiestan un vínculo tardío pertenecen a zonas por encima de la Media.

“El primer Plenero de ley (con acento) digamos que yo conocí, que fue cuando empecé a mamar. En realidad yo creo que desde que estoy en el coche se escucha Plena en mi casa, en mis ambientes, en mi familia” (28 años, Ciudad de la Costa).

Es un gusto que podemos llamar enraizado porque viene desde las raíces del sujeto, las más profundas: las de sus ancestros y las de su niñez. La Plena formó parte de la socialización musical familiar y “la mamá”; como la leche del pecho materno la integró y se nutrió de ella. Daniel escucha Plena desde que tiene uso de razón y a los padres de Raúl *“les gustaba la Música Tropical y siempre tenían discos, en todas las fiestas, cumpleaños, navidades, todo, siempre se ponía ese tipo de música, desde que nació” (50 años, La Teja)*, aclara. Por lo tanto, la Música Tropical es de las primeras escuchas que el sujeto realiza en su vida, son los primeros sonidos que identifica como música y que interioriza como “la música”. Esquemas perceptivos que quedarán funcionando y permeando de significados las escuchas posteriores, tomando la forma de *disposición* (a la Bourdieu), puesto que lo que llamamos socialización musical familiar es, en definitiva, la formación un hábito, una forma de habitar-en¹³⁸.

“Cuando era chico siempre escuchaba eso, no había otra cosa, va, sí existían otras cosas, pero mis padres siempre escucharon Cumbia. Siempre (palabra prolongada- idea de continuidad), todo el día (...) escuchaban Casino, Borinquen, Cumanacao, Cienfuegos, Cotopaxi. Te levantabas y era eso, no había otra cosa” (Marcelo 36 años, Ciudad de la Costa).

No obstante, para algunos el género quedó ahí y fueron construyendo nuevos caminos sonoros que terminaron por re significar el pasado tropical, una postura crítica que los separa de los patrones familiares. Es el caso de Daniel, quién diversificó su escucha y hoy por hoy prefiere las Baladas y la Música “Tranqui” o Manuel, que actualmente se inclina por la Música Melódica pero su padre escuchaba mucho Karibe con K y Borinquen, algo que para él resultaba molesto. El tránsito no es lineal y la socialización musical familiar unas veces se fija y el sujeto continúa la trayectoria preestablecida y otras veces no se afina y el sujeto explora nuevas maneras. Esto no quiere decir que las musicalidades incorporadas sean opuestas a las del entorno natal, es posible pensar que ciertos esquematismos y disposiciones más sutiles continúan operando en la escucha actual de los “desviados” del gusto original. Para personas como Manuel fue más fácil zafar, en casos como el de Cecilia no había alternativa, pues su tío (cual director de orquesta) se encargó personalmente del asunto, a través del juego y de la lógica premio-castigo logró desarrollar en ella el mismo gusto por la banda, leamos la anécdota que sigue a la verbalización del gusto por el estilo:

138 Habitar-en es una forma de decir estar-en, un existencial que maneja Heidegger y que ha inspirado la reflexión presente.

“Que me guste la Plena sí 8 o 9 años. Porque en realidad mi tío siempre jugó con nosotros con el tema de la docencia. Él tenía toda la colección de los álbumes de la Karibe. Antes en los CDs te venía atrás como el número y el nombre de la canción. Él me hacía memorizar y me tomaba la lección, me decía bueno a ver el nombre de tal canción, la número 7 del álbum “La octava maravilla” ponete y yo tenía que memorizar (se ríe). Sí adivinaba tres de tanto, me llevaba a Mc Donalds entonces imagínate (se ríe)” (28 años, Ciudad de la Costa).

Para el resto la historia fue distinta, no por descendencia familiar sino por influencia paritaria de amigos, hermanos, sobrinos, primos, etc. En este caso la socialización musical no es necesariamente consanguínea y el gusto se forma por el contacto con “pares” que conducen al sujeto a la escucha. Son ambientes en los que se habita en la etapa de la socialización secundaria, con la juventud como mojón; momento de efervescencia y formación de la personalidad, un tiempo de camaradería donde comienzan la libertad, el ocio y la actividad nocturna. Norma, fan de la Borinquen, nació en Soriano y allá no se escuchaba Música Tropical uruguaya, la conoció a través de su pareja y empezó a gustarle *“todo ese entorno” (55 años, La Teja)*. Octavio del barrio Bella Vista, accedió a la Sonora y al género gracias a la amistad que emprendió con el hijo de uno de los cantantes de la orquesta:

“Mi mejor amigo es el hijo del que canta, pero yo lo conocí al él en el club jugando al basquet. Le pregunto: “¿Qué hace tu padre?”, “Canta”, y le digo: “¿Qué canta?”, “Tal cosa” y yo no sabía ni lo que era, vine acá comente y nadie sabía ni lo que era. Viste que en mi casa no es muy de ese género (...) ahora todos acá más o menos tienen algún tema, por más de que soy el que más conoce” (25 años, Bella Vista).

Esa relación interpersonal aleatoria unió dos mundos, no sabemos cuán desconocido era el universo sonoro de la familia de Octavio para la de su amigo, lo que sí sabemos es que aquella parentela, que gustaba y aún gusta de sonoridades alejadas de lo tropical, hoy hace escucha de la Plena y lo integra a su propio universo de posibilidades musicales. Como bien lo señala: *“no nací en eso, es como un gusto más adquirido”*. Igual a Camila, para quien la incursión en los bailes y el contacto con los amigos resultó decisivo en la elección del género, conoció al Gucci a través de los Medios de Comunicación pero lo fundamental fue la participación de a su Madrina. El compromiso sedimenta porque se vincula al lazo amoroso que Camila establece con ella, no es el caso de una socialización primaria porque el gusto por el artista es necesariamente posterior en la vida de Camila.

Claudia llegaba de la vecina orilla y vivía en el Cerro, es a través de su amiga que descubre la tropicalidad rioplatense y a la banda del momento, la Karibe con K. Muy similar al caso de Octavio; ella tampoco tenía una familiaridad preexistente con el género, *“me llegó a través de la cultura de mi amiga que escuchaba Cumbia” (42 años, Punta Carretas)*, asegura. Esta “Cumbia” de la que

Claudia no conocía nada fue despreciada por Andrea hasta que la llevaron a escucharla en vivo y la cosa cambió:

“Sí, sí cuando era adolescente 15, 16, 17 años era Anti Cumbia porque mi hermana era re cumbiera y me tenía hartada, viste cuando ya no soportas y como era la hermana mayor era la que mandaba. Un día me llevó al Euskaro, 18 años tenía yo y sonaba diferente la música en vivo a lo que ella escuchaba ponele y como que no estaba tan mal viste (Risas)” (42 años, Villa Española).

Si la Música Tropical llegó a través de su hermana, Vanesa Britos lo hizo a través de su sobrina. De la misma manera conoció Marcelo a la Karibe con K, ella escuchaba a Gerardo Nieto y le empezó a gustar a él, nació en él, comenta. Una influencia que es familiar pero que tiene la particularidad de ser el traspaso de jóvenes a adultos. Formas de acceso que hacen pensar en la relevancia de los Entornos Tropicales, Raúl lo resume así: *“siempre el núcleo que uno se rodea, sintoniza, más o menos, el mismo canal” (50 años, La Teja).*

Cumbia Pop

Este género es nuevo, emergió hace pocos años y conoció su boom y denominación propia hace menos de 5. La Plena continúa y es heredera de la “Cumbia” y de la Música Tropical uruguaya. La Cumbia Pop -a pesar de contener el significativo cumbiero- no se construyó así, no reclamó el título de heredera y con el Pop se distanció de la tradicional musicalidad tropical, como la Plena o la misma “Cumbia Villera”¹³⁹. Tampoco son herederos sus escuchas, la mayor parte ha recorrido trayectorias musicales diversas entre sí y con respecto a los escuchas de Plena, sujetos que construyeron criterios sonoros de percepción musical que anteceden a la escucha del género y por eso, el gusto por la Cumbia Pop configura un gusto posterior, al que se accede (en general) por la banda y no al revés. No es un gusto enraizado y formador de criterio sino que deriva de los criterios ya construidos, lo que no quiere decir que la elección sea más consciente o plausible de explicación.

Esta sonoridad es masiva y de importante desarrollo marketinero, inundó los medios de comunicación y por estas cuestiones, las vías de acceso son bien distintas; cobra relevancia la Radio, Youtube y las Redes Sociales. Sin embargo, la red social que nunca caduca es la red de amigos, conocidos y vecinos, que también está presente en los acercamientos a la Cumbia Pop. Sofía, fan de Mala Tuya, no recuerda bien cómo conoció el género pero sí que fue un *“Verano que lanzaron todo eso” (20 años, Tres Cruces)*, conoció a la banda por intermedio de un conocido que

139 Sus instrumentos son otros, con mayor presencia digital en la producción de sonido y sin vientos.

le mostró por Youtube algunas canciones. Fabián dejó reproduciendo automáticamente ese mismo sitio y surgió la Cumbia Pop, recuerda haber escuchado a Márama. Romina, también conoció la banda por medio de Youtube, que reprodujo uno de los Covers que Casanova hacía en sus comienzos, luego siguieron apareciendo canciones y así fue que descubrió su gusto por ella. Es el caso de Soledad que escuchó Sonido de la Costa por obra de la fortuna, por casualidad y sigue:

“No me acuerdo así el primer tema, pero los seguí escuchando porque me gustaban, era un momento que estaba con la Cumbia y me pasaba en Youtube escuchando música” (22 años, Villa Española).

En la historia de Susana aparece la Radio como el medio de comunicación que le llevó a Mala Tuya, escuchó una entrevista a Soledad y comenta:

“Si, la escuché en una emisora radial, fue de invitada y quedé asombrada de la voz que tiene” (59 años, Colón).

También fue el medio elegido por el azar para que Graciela, de 38 años y habitante del Cordón, conociera a Márama; fue un encuentro ocasional, según relata, el que la conectó con la alegría y con esa música “*para arriba*”. Valeria, a través de la Radio, escuchó por primera vez a Vi-Em y Nicolás asegura que conoció a Sonido de la Costa escuchando la 100.3 (“*la radio típica de Cumbia*¹⁴⁰”) y agrega que “*en esa época no se usaba tanto el Youtube como ahora y ta, bajábamos las canciones del Ares*” (23 años, Ciudad de la Costa).

Jorge, de 37 años es Dj, constantemente está actualizando su biblioteca musical de modo que está conectado permanentemente a las redes sociales, como forma de acceder a la información y a las más recientes producciones de las agrupaciones que están sonando, así conoció a Sonido de la Costa. Florencia de 25 años y escucha de Vi-Em, recuerda haberse introducido en el género tropical pop gracias a la asistencia a las Matiné (recintos bailables para menores de edad). Más coloca como mojón fundamental el contacto personal que desarrolló con uno de los integrantes, determinante en el afianzamiento del gusto. Ramiro, disfrutante de Vi-Em igual que Florencia, recuerda que comenzó a escuchar la banda en Boliches y previas a las salidas nocturnas, para él fue igualmente decisivo el contacto personal con los integrantes, con quiénes trabajó. En suma, este gusto tardío es mayormente vehiculizado por los nuevos canales de la comunicación social, que casi nunca operan en solitario y se combinan con nuestras interacciones más próximas.

140 Vemos como Nicolás, un chico joven, utiliza el término Cumbia como sinónimo de Música Tropical, también pasará con Soledad.

Las Razones del Gusto

En lo que sigue me propongo exponer las claves para entender el gusto por la Música Tropical, la Cumbia Pop, la Plena y varios de los artistas que representan estas manifestaciones musicales. Con el fin de guiar la lectura hemos organizado el documento en base a la idea de “razones” del gusto; la palabra es utilizada como sinónimo de motivo, de causa profunda y móvil. Las razones son de tipo: Territoriales, Musicales y Profesionales, de Personalidad y de Moda, de Identificación, de Contenido y Emotivas.

Territoriales, Musicales y Profesionales

Territoriales

“Para empezar que es un ritmo uruguayo, o sea, la Plena no es uruguaya pero se inventaron ahí unos patrones de percusión que la identifican y es propia, quieras o no. La Plena uruguaya tiene un estilo propio con el piano también. Eso lo hace especial, eso lo hace uruguayo” (Daniel 31 años, Cerro).

De los primeros argumentos que surgen cuando se profundiza en el gusto por la Plena es la nacionalidad del género, de la Plena Danza. Es un ritmo tomado de otras latitudes, transformado, transculturado y por eso apropiado, uruguayizado. Con el piano, las pailas y las tumbadoras se configura un género con alta presencia de instrumentos de percusión y una manera de percudir que es única, que despierta el corazón y las piernas¹⁴¹. No es azarosa la palabra corazón dado que el tambor y la percusión están en íntima relación con los latidos de este órgano, invocan el latir de la Tierra y de cada uno de nosotros, es un ritmo de vida. Daniel nos compartió su historia y su predilección por este tipo de instrumentos, comenta que en su adolescencia (11 o 12 años) compartía las pailas y los timbales con un amigo, se reunían en sus casas y hacían fiestas donde se daban “*vuelta las tarrinas y las botellas*” para percudir caseramente y hacer Plena con las propias manos. Raúl también reconoce la nacionalidad de la Plena Danza y asegura que:

“Es algo propio del país porque yo si bien he escuchado un montón de música en inglés, que son muy bonitas, pero no entendés siquiera lo que dice” (Raúl 50 años, La Teja).

141 Siempre me gustó la Plena por sus vientos y fue después de la conversación con Raúl y Daniel que en la esquina de Minas y 18 de Julio, esperando el semáforo para cruzar y escuchando Plena, descubrí el percudir. Mi oído previamente informado identificó la clave y es difícil explicar la felicidad, la sonrisa, la emoción y el baile al son de la percusión del que pudieron disfrutar algunos transeúntes.

El que sea una sonoridad adaptada por criollos que comparten cierta socialización musical a nivel país le permite al sujeto expresarse en un lenguaje musical, corporal y verbal que le es asimilable. Un modo de tocar que el uruguayo reconoce como “música”, que puede bailar y que además está cantada en el mismo idioma, se entiende. La Plena a veces habla en uruguayo y siempre en español, lo que permite al escucha comprender el mensaje e identificarse con lo que se canta y se cuenta, permite la conexión total de sentido con la canción. Este tipo de “razones” son identitarias y no es cualquier configuración la que se señala, es una identificación musical y nacional. A nivel local y con el mismo alegato fundamenta Nicolás su gusto por Sonido de la Costa, él es habitante de la Ciudad de la Costa y asegura que la coincidencia entre las procedencias estimuló la escucha.

Musicales y Profesionales

Daniel y Martín son músicos y poseen conocimientos en el área, los dos consideran que Gustavo Serafini (alias “el Gucci”) es dueño de un estilo único y que musicalmente es muy destacable. Para Martín marcó un hito y transformó el género, porque:

“Veníamos con un estilo que era siempre lo mismo, Karibe, La Cumana y como que empezó a meter nuevos instrumentos, fue el primero que metió un violín en una banda de Plena”¹⁴² (25 años, La Teja).

Las innovaciones musicales son un hecho y se justifican en la misma intención del artista, la de crear un sonido característico y reconocible; “él ya tenía en su cabeza lo que quería hacer, cosas diferentes, él mete su impronta, su idea, tienen su cabeza las canciones, su forma de interpretar la música”. Por ejemplo:

“Él volvió a un golpe que se llama “Malvinazo”, ese golpe por supuesto que no lo inventó él, pero nadie lo usaba, lo usaba Karibe con K, bandas viejas. Metió un baby que es un contrabajo pero eléctrico (...) El Gato que es el pailista tiene una forma muy particular de tocar los timbales, le da un swing bárbaro a la banda.

Tiene ahí tres o cuatro músicos que le dieron otra dinámica, otra forma de tocar y ni que hablar que el Gucci es el que lleva la cabeza” (31 años, Cerro).

Incorporó instrumentos atípicos, músicos que tienen un estilo propio y volvió a un modo de percudir, el “Malvinazo”; que ya conocía la platea tropical y que el Gucci reeditó y colocó en un universo distinto, su propio mundo de posibilidades sonoras. Otra vez vuelve a ser un símbolo de

142 La incursión del violín en una banda tropical es interesante debido a la asociación de este instrumento con la alta cultura y con la Música Clásica.

identidad y de resonancia la percusión y las modalidades en las que se expresa esta familia de sonidos, una valoración que solo se manifiesta entre los escuchas de la Plena.

La seriedad y el compromiso con el que se desarrolla la actividad musical profesional es fundamental para comprender gusto de los sujetos que disfrutan de la Sonora Borinquen. Octavio no es un fan típico, comparte familias desde hace mucho tiempo y gracias a la percepción que tiene del empleo del padre de su amigo nos brinda la opinión que le merece la Orquesta:

*“Creo que dentro del género ellos son un poco diferentes. Son súper prolijos en la manera de trabajar. Se mantiene hace 50 y pico de años. Intentan no cambiar mucho los músicos, si cambian tienen que tener cierto nivel, nunca tocan grabado, siempre en vivo. Para ellos es re importante”
(25 años, Bella Vista).*

Si bien continuamos dentro de las preferencias que se fundamentan en aspectos musicales, los escuchas del Gucci enfatizan en la calidad de la “música” y los de la Borinquen están más prontos a reconocer la calidad del “trabajo”. La Sonora se preocupa por la manera en la que se presenta ante su público y por “sonar bien”, esta forma es sinónimo de profesionalismo y para Raúl, lo que los hace especiales es “la seriedad del trabajo” (50 años, La Teja).

Personalidad y Moda

Personalidad

Ante la pregunta por el artista excusa del gusto se exponen razones relacionadas con el aspecto personal de los músicos: su personalidad y su modo de ser. Muchas veces no es necesariamente un modo de ser en el sentido de la descripción de las virtudes en el desempeño de los roles que nos competen, sino elementos que ayudan a diseñar la imagen de la banda o de la figura. El primero de los comentarios es de Susana, fan de Mala Tuya, que dice:

“A mi lo que me gustó es cómo surgió, eso me interesó mucho: en una reunión de asado, que eran todos compañeros de facultad, excepto Soledad y Cacho el conductor, que es como un padre para ellos, va y viene. Como una comunión, camaradería, amistad” (59 años, Colón).

No fueron convocados por un productor sino que ellos mismos se autoconvocaron y surgió, así comenzaron a habitar un vínculo amistoso que terminó por ser profesional. Este relacionamiento casi familiar se traslada al escenario y es posible apreciar la química que tienen entre ellos, se puede percibir cómo la energía fluye, según Ana. A Romina la atrajo la buena onda que había entre los

integrantes de Márama y le pidió a su mamá un celular nuevo para poder acceder a las redes sociales y espiar estos aspectos vinculares: “Le dije a mamá “Necesito cambiar el celular”” (25 años, Ciudad de la Costa).

Los artistas a los que siguen son personas “bien”:

“Ellos son re bien con todos, son buenos, son sociables, no son antis, de esos que se van que hay algunos que agarran y terminan de cantar y se van” (Florencia 25 años, Tres Ombúes).

En fin, la conexión se establece desde algún aspecto de la persona que gusta de, desde lo que la persona valora o estima. Claramente, el hecho de que sean estudiantes de Facultad es relevante para Susana pero además le gusta porque “son chiquilines frescos, son gente de buena raíz y del interior” (59 años, Colón). Para Fabián, también “son buena gente”: “gurises sanos, son de Tacuarembó y la gente de afuera en general se dice que es más sana” (35 años, Casavalle). Además, se destacan virtudes como la generosidad, la sencillez, la humildad, la transparencia y la autenticidad. A Graciela:

“Lo que más me sorprendió fue la personalidad de Agustín. Una vez vi un video en que él les tiraba su ropa a las fans y se quedaba con un buzo y digo ¡Waw! Qué generosidad. ¿La generosidad me sorprendió sabés? Y como soy medio así, uno ve el espejo en alguien y dice wow este es parecido ¿no?” (38 años, Cordón).

Percibió un comportamiento que la refleja, que la reencuentra consigo misma desde el artista. En el amor y en la admiración que siente por él Graciela se ama y se admira a sí misma, se re-conoce. Se acerca a él y a sí misma. Una lógica inversa a la alteridad comprendida como oposición que se construye en la reafirmación de la mismidad por diferencia con lo otro. Este vínculo con la otredad nos reafirma en la coincidencia, nos permite valorarnos a nosotros mismos a través de la valorización del otro. Andrea se siente identificada con la trayectoria de Vanesa Britos porque es una chica que “empezó desde abajo viste”, es una persona laboradora “como nosotros viste y nada le vino de arriba” (43 años, Villa Española). Martín valora del Gucci que es un tipo macanudo, dice que no tuvo el Gusto de conocerlo mucho antes de que cantara, pero cuando lo conoció pudo notar que es hinchado de Atenas igual que él, hoy día van juntos a la cancha.

Fabián asevera que Mala Tuya es la única banda de la que conoce los nombres de los músicos porque ellos lo notaron en sus shows, se acercaron y eso fue decisivo para continuar y que lo virtual hicieran el resto. Andrea recuerda con mucho placer el momento en que Vanesa Britos registró su

presencia sistemática en los shows y comenta:

“Yo iba a todos los toques en diferentes lados, agarraba el auto y me iba y después de la tercera o cuarta vez que iba ella como que me registró viste y me dijo vos eras la que estabas en tal lado, tal lado, tal lado y yo ¡pa! Estaba re contenta viste, porque me había registrado (Risas y emoción). Y ahí empezamos a conversar y como que ella te gana, te compra porque te mandaba saludos por el micrófono” (43 años, Villa Española).

Se trata de carisma -afirma-, un vínculo que:

“A veces va más allá de la música. Vos podes hacer música y tu música le puede gustar a todo el mundo pero si no tenés cercanía con el público no te sirve, o sea, lo que siempre te va a avalar es el público y el loco (el Gucci) tiene cercanía con su público, eso es lo que hace que la música de él pegue, ya por la simpatía. Son contados con los dedos de una mano los que tienen interacción con el público” (Martín 25 años, La Teja).

Ejemplo del alcance es la situación que relata Manuel; Vanesa Britos le dio una mano, impulsó su carrera musical y le dio alas, eso lo motivó a seguir su música. Romina fue a un show de Márama y no se cayó gracias a la mano de Agustín Casanova:

*“La primera vez que los vi me acuerdo clarito que salí corriendo para llegar al escenario y había una chiquilina que me empujó y yo casi me caigo. La chiquilina me quería correr, estaban emocionadas porque Agustín estaba ahí y en una me empuja. Ahí Agustín me agarró la mano para que no me cayera, cuando terminó el show le dije “Che, gracias”, **no tenía por qué**. Fue la buena onda que me generó que me hizo quedarme” (25 años, Ciudad de la Costa).*

No tenían por qué y lo hizo, es la parábola del buen Samaritano¹⁴³, una de las posibilidades del reconocimiento sujeto a sujeto más allá de cualquier cosificación u objetivación:

“El Samaritano encuentra al desgraciado y va a ayudarlo en su sufrimiento (...) No lo conoce y por tanto no calcula eventuales ventajas, y lo que hizo lo habría hecho con cualquier otro. La relación es directamente subjetiva y pasa por debajo de cualquier comunicación objetivada o institución. Lo que hay es un reconocimiento entre sujetos, a través del cual se produce la comunidad entre ellos” (Hinkelammert 1984: 302).

Es el modo de ser que inspira el Gucci con su sencillez y con su transparencia en el coestar con otros, que no asume posiciones y se comunica directamente con el ser, que no mira la caratula, que no sesga su trato por la etiqueta, sea la de “Plancha” o la de “Cheto”, porque es:

143 Parábola del Samaritano en el Evangelio de San Lucas (10, 25-37).

“Una persona re sencilla para lo que es hoy por hoy, re sencilla, siempre fue sencilla (...) Un tipo re macanudo, pero con todo el mundo, te lo podes encontrar en un casamiento de gente cheta y te lo podes encontrar en la Villa del Cerro tomando una Coca - Cola con los pibes” (Martín 25 años, La Teja).

Camila resalta la humildad y la capacidad de transmitir. Su ser genuino y no medir es lo que le permite conectar con sus fanáticos y habilitar el canal de transmisión. La capacidad de conectar es muy importante, es parte sustancial del establecimiento del vínculo, solo una vez hecho el contacto y abierto el canal es posible transmitir. Susana percibe en Mala tuya una entrega total en el escenario, *“ponen toda la energía y la onda, no solamente cantan” (59 años, Colón)*. ¿Qué es lo que se entrega? Se entrega uno mismo al momento, se entregan a sí mismos y la entrega es *total*, la energía que se pone en juego es *toda*. La ves a Soledad que *“está ahí y que está con el público, que les está cantando con los ojos”, “lo que hacen lo hacen con pasión” (59 años, Colón)*. Los sujetos, cansados de las máscaras de la contención, de personajes y cajones, aprecian la transparencia¹⁴⁴, lo llano y lo sencillo de su modo de ser, que sea él o ella, auténticamente.

Moda

Tres de los entrevistados confesaron que su gusto fue producto de la “moda”; es así para Nicolás (Vi-Em), Nacho (Márama) y Claudia (Karibe con k). Karibe con K significó para las muchachas de la época lo mismo que Márama, dos grupos de varones jóvenes que responden a los cánones de belleza y apariencia de su propia época y por eso encantan a las jóvenes. *“Facheros”* -le llaman los escuchas- que proyectan el príncipe azul, el hombre que a través de sus verdades desnuda el corazón y se muestra como amante. Claudia se enamoró del cantante, eso es lo que realmente la motivó, la movió y movió a muchas otras. Fue una banda que marcó la diferencia, que impactó y revolucionó la escena musical y social, *“que estaba de moda”* y que *“todo el mundo escuchaba” (Claudia 42 años, Punta Carretas)*.

Karibe con K revolucionó *“todos los estratos sociales, los escuchaban en todos lados, del más rico hasta el más pobre”, “paraban el tránsito, cortaban las calles, o sea, ocurría cualquier cosa, era medio demencial”* asegura. En este sentido, Claudia estima que la característica de la moda es que trasciende las fronteras sociales y aúna a sujetos diversos bajo el mismo gusto, bajo el mismo disfrute; lo que está en boga une transversalmente a los sectores sociales que empiezan a componer

¹⁴⁴ Es una de las formas que entiende Heidegger como propiedad del Dasein, hacer lo más transparente posible la relación con los demás y consigo mismo.

una “masa” gustosa que es determinante para definir estos contenidos como “masivos”. Es la realización del miedo Adorniano y de la Escuela de Frankfurt; la similaridad, la *uniformidad* que por medio de la dominación del código expresivo lleva adelante la masificación de la cultura y el crecimiento de la Industria Cultural. Un mecanismo que bien describe Nicolás, escucha de Sonido de la Costa:

“Porque ta, te la metían adentro de la cabeza como quien dice, como ahora. ¿Te la pasaban muchas veces en la radio? Claro, sinceramente, a mí me gustaba por eso, ya te digo porque estaban por todos lados y era lo que se escuchaba en ese momento ” (23 años, Ciudad de la Costa).

La preocupación es que el impulso viene desde fuera, es preestablecido y no auto-dirigido y auto gestionado, cierto es que estos contenidos, por más repetidos que sean, no logran penetrar en ciertos sujetos. Se supone que es un indicador de la dominación y de la falta de autonomía en estas nuevas sociedades. Es el mismo miedo que deja comparecer Heidegger cuando trabaja la idea del UNO, la posibilidad de perderse en el camino prediseñado por otros y en los canales legítimamente establecidos para desarrollar el proyecto vital y existencial. Esa “forma de convivir disuelve completamente al Dasein propio en el modo de ser “de los otros”, y esto hasta tal punto, que los otros desaparecen aún más en cuanto distinguibles y explícitos. Sin llamar la atención y sin que lo pueda constatar, el Uno despliega una auténtica dictadura” por la que “gozamos y nos divertimos como *se* goza, leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como *se* ve y *se* juzga (...) y encontramos irritante lo que *se* debe encontrar irritante. El Uno que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad”¹⁴⁵ (Heidegger 2003: 146).

Actualmente, la normalidad del Uno es la pluralidad, se exige la diversidad como condición que nos asemeja y nos determina, pues también “nos apartamos del montón como *se* debe hacer” (Heidegger 2003: 146). El Uno se manifiesta en todo cual hacemos impulsados por el “*se* hace” así, nótese el *se* en negritas en la cita del escucha de Sonido de la Costa y nótese que “el quién no es este ni aquél, no es uno mismo, ni algunos, ni la suma de todos. El “quién” es el impersonal, el “se” o el “Uno””¹⁴⁶ (Heidegger 2003: 146).

145 “El Dasein está sujeto al dominio de los otros en su convivir cotidiano. No es él mismo quien es; los otros le han tomado el ser. El arbitrio de los otros dispone de las posibilidades cotidianas del Dasein. Pero estos otros no son determinados otros. Por le contrario, cualquier otro puede reemplazarlo. Lo decisivo es tan solo el inadvertido dominio de los otros, que el Dasein, en cuanto coestar, ya ha aceptado sin darse cuenta” (Heidegger 2003:146).

146 El discurso de los jugadores de fútbol responde tal cual a este impersonal por el cual ya no se es Sí mimo sino Uno

A pesar de ello, Martín no olvida que estas son estructuras positivas que nos permiten vivir, que nos permiten existir y ser de algún modo posible; auténtico o inauténtico. Nos permiten asimismo trascender el Uno y ser más allá de él, incluso hacen posible comprender al Uno en cuanto “algo”. A propósito y sin mochilas de prejuicio, esta “moda” tiene la característica de ser dinámica, lo que se llama “fugaz”. Nacho (de 15 años) entrevistado por su vínculo con Márama, es uno de esos que cambió rápidamente la Cumbia Pop por el de Trap. Fue sencillo, no encontró algo que le disguste en la Cumbia Pop, pero hoy esa música le parece horrible. No es algo racionalizable, siquiera para el propio sujeto que vivencia la transformación, sin embargo, Nacho hace una descripción acertada de las emociones ansiosas:

“Como que la quería escuchar otra vez y después me aburría y escuchaba otra que salía nueva y otra vez me aburría y todo así. Como que al principio te gustaba y por la novedad la escuchabas tanto que después te cansaba” (Nacho 15 años, Punta Carretas).

En la vida moderna, “con su disgregación individualista”, el “elemento de homogeneidad de la moda resulta particularmente significativo”, en la visión simmeliana:

“El cambio de las modas señala la medida que alcanza el embotamiento de los estímulos nerviosos” y “cuánto más nerviosa es una época con mayor rapidez cambiarán las modas, porque la necesidad de los estímulos de contraste que es uno de los soportes principales de todas las modas, corre parejo con el nivel de las energías nerviosas”¹⁴⁷ (2002: 53).

Identificación

“El Plenero de ley es el Plenero posta, el que elije escuchar Plena, el que va a poner música y opta por la Plena, el que baila y disfruta, el que le pone atención a las letras que sé yo, y le llegan y se identifican no sé” (Cecilia 28 años, Ciudad de la Costa).

Es crucial prestarle atención a las líricas del género y en esa atención prestada abrir la puerta para que la creación musical “acceda” a nosotros completamente, dotando de sentido el sonido y el mensaje que se transmite. La metáfora y la expresión por excelencia es “te llegan”; para el sujeto la canción se aproxima y se acerca para impactar y fundirse en él, un viaje con destino y final feliz. El individuo puede no encontrar, al primer impacto, la conexión de sentido que lo vincula con esa mismo: “Cuando a Uno le hacen un reconocimiento” “A Uno lo pone muy contento”. Es que sus declaraciones se basan en lo que es correcto decir, en lo que se debe decir, en lo que Uno debe decir.

147 Opinión compartida por Susana, que como veremos más adelante, entiende la música actual como un reflejo de la rapidez y de la velocidad de los tiempos que corren. Pone como ejemplo significativo la canción de Lucas Sugo “5 minutos y nada más” (59 años, Colón).

objetivación musical particular. Lo sustancial es que este proceso de identificación no se realiza con éxito si no existe una rendija, una disposición a, un gusto preformado. Muchas veces se tiende a colocar el poder en el lugar del emisor y reducir al receptor a mero contenedor de creaciones ajenas y es importante recordar y tener presente que sin la participación del sujeto no hay gusto posible y que esa participación no es secundaria, es de primer orden.

Al igual que los entrevistados utilizo metáforas para describir e interpretar lo que deseo entender y lo hago desde mi propio horizonte de discernimiento. Es casi intuitivo en el sentido de interiorizado, separar “la subjetividad” del sujeto y “la objetivación” cultural, véase el uso del artículo “lo” y “la”, que intenta poner de manifiesto la cosificación que se produce con el epíteto, con la misma categorización y el sacrificio de la suntuosidad, de la porosidad ¿Cuál porosidad? La del propio Dasein. Este divorcio es mero papeleo, es analítico y casi un tipo ideal. Creemos, de la mano de Martín Heidegger, que el estar-en del propio Dasein ya es un estar-en-un-mundo, el Dasein ya está “afuera” desde siempre, nace Ahí. Heidegger difumina ese muro que hemos construido durante siglos entre un sujeto que parece nacer dentro de sí mismo y salir afuera toda vez que quiera, pues el Dasein es el afuera que ve¹⁴⁸. Por eso, las canciones no le “llegan” al sujeto cual “objeto” en entrega de Fedex, las canciones nos sobrevienen, escucharlas y procesarlas emerge del mismo habitar en un mundo particular, hacen parte del desplegarse del Dasein. Estar-en-un-mundo equivale a habitar-en-un-mundo, es igual a habitar en un universo particular, significa que estoy acostumbrado a ese universo, familiarizado y en parentesco con los modos de ser en la cotidianidad concreta. Esta intimidad y modo cotidiano de ser en el mundo es posible porque podemos encontrar el sentido en lo que nos sobreviene (sea una cosa, sea una persona o una melodía). En palabras de Heidegger:

“Sentido es aquello en lo que se mueve la comprensibilidad de algo. Sentido es lo articulable en la apretura comprensora. Sentido es el horizonte del proyecto estructurado por el haber-previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa, horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo” (2003: 170).

ConSentido

Producto de lo que hemos sido nuestro ser condensa todo un haber-previo, una forma previa de ver y de entender el mundo a través de los cuales afrontamos nuestra existencia y su comprensibilidad. Estas estructuras hacen posible dotar de sentido lo que se percibe y así disponerse a ser de algún

148 Recordemos la famosa frase de Confucio que dice algo así: no vemos las cosas como son sino que vemos las cosas como somos nosotros.

modo posible, posibilitan la existencia. Unas veces el ser no encuentra el Sentido en lugares significativos que se le presentan como lejanos, y -lógicamente- de las frases más utilizadas para calificar las letras de las alteridades musicales opuestas es que “*no tienen sentido*” y “*no tienen lógica*”. Un razonamiento que nos lleva a pensar cuáles son las cosas que impactan, las que comparecen y sobrevienen con sentido y las que no.

Para Norma el mensaje de las canciones es decisivo y elige la Música Tropical más tradicional que tiene:

“Mucha cosa, mucho sentimiento, muchas verdades, todos me fueron enseñando. Te enseñan cosas. Que vos los escuchás y decís: “Ah mirá lo que dice”. Realismo. Mucho realismo. Muchas cosas reales. Que pasan” (55 años, La Teja).

Una verdad que es propia del que creó la canción y de todo el que se apropió de su contenido. “*En sus canciones cuenta la verdad de lo que le pasa a ella*” afirma Delfina sobre Vanesa Britos. Valeria, entrevistada por su vínculo con la Cumbia Pop, dice que siempre “*hay alguna (canción) que te tiene Ahí*” y te hace decir “*esa letra la hicieron para mí (Risas)*” (25 años, Palermo). De acuerdo con Martín, el Gucci “*tiene buenos temas que en general dicen lo que el loco pasó y en algo tocás, coincidís*” (25 años, La Teja). El suceso de identificación que hace que veamos “verdad” y “realidad” en las producciones musicales no se genera con cualquier narración sonora y Ramiro, escucha de Vi-Em, puntualiza qué tipo de canciones lo hacen sentir identificado: esas que “*son llevadas a historias*”, “*o a cosas que pueden pasar*” y “*a veces te reís por dentro de algo que te sentís identificado en un momento. Siempre encontrás un mínimo de lago que te pasó o algo que te puede pasar. Capaz que te llevan a un recuerdo de haber pasado lo mismo, te da gracia de decir “esto lo viví en tal momento”*” (25 años, Centro). Estos testimonios hablan sobre las “*cosas que pasan*”, hablan de “*realismo*”, de experiencias que acontecen en nuestra vida diaria y que encuentran forma artística en las canciones que escuchamos. En palabras de Nicolás, las letras de las canciones:

“Son como la vida cotidiana ¿no? Cuando conocés a alguien te pasan ese tipo de cosas. Entonces ta, está todo cantado (Risas)” (23 años, Ciudad de la Costa).

¿Y cuáles son las “*cosas que pasan*”? ¿Qué es lo “*real*” para cada cual? Las historias de vida no pueden calcarse de una persona a la otra y a la vez, existen experiencias humanas de las que prácticamente ningún ser puede sentirse eximido. No por capricho se habla del “*lenguaje universal*”

del Amor” y su contracara, el Desamor; dos temáticas que producen identificación en casi todos los entrevistados de este estudio¹⁴⁹. Entre la selección musical está “Viviré de amor y dolor” - Camila (El Gucci), “Dos Gardeñas” - Norma (Sonora Borinquen), “Sobredosis de amor” y “Polvo de estrellas” - Claudia (Karibe con K), “No te vayas” - Romina (Márama), “Piel Canela” - Ramiro (Vi-Em), “La conocí bailando” - Nicolás (Sonido de la Costa), “Creo en ti”, “Eres para mi” y “I got your love” - Fabian (Mala Tuya), “Amigos especiales” - Florencia (Vi-Em), “Ay mujer” y “Lost on you” - Martín (El Gucci). En representación del “Corazón Partido” y del Despecho entran temas como “Rata” y “Boconeando” - Andrea de Villa Española fan de Vanesa Britos, “Se te fue el avión” y “No te creas tan importante” - Manuel (Vanesa Britos) y “Amor con Plena se paga” - Delfina (Vanesa Britos). Pero las experiencias amorosas no son las únicas que calan hondo, también las que aluden a las trayectorias de vida; Sofía dice sentirse identificada con la canción “Lo que quiero ser” de Mala Tuya. Cuenta su periplo en la elección de la profesión y la impactó la parte en que dice algo así como que “si estás seguro de lo que quieres ser”. Raúl se siente reflejado en una canción que habla del bailarín y como él baila muy a menudo con su señora, le produce gracia, dice que se *“revuelve como gato entre la leña”* (Borinquen), porque es corpulento como se dice coloquialmente.

SinSentido

Raymond Carver, en sus “Short Cuts”, ilustra la cotidianidad con precisión. Las imágenes que logra y el apunte artístico del desarrollo hacen ver la profundidad y la contundencia del diario vivir. Carver desnuda el peso que tienen esos sucesos y experiencias; que nos marcan, nos angustian, nos dominan, nos alegran, nos afectan. Indudablemente, es menester -para la proyección- que los contenidos expresados le den a la persona la sensación de que es algo “verídico” :

“Algo que puede haber pasado una persona, no sé, un desengaño, una amistad, algo relacionado con la familia, un hijo, una Temática, no que fumamos y tomamos cerveza y como son muchas canciones que tomamos una cerveza y bailamos” (43 años, Villa Española).

Las temáticas que abordan la noche y la diversión juvenil no terminan de “llegarle” a Andrea, fan de Vanesa Britos. Entretanto, las canciones que tienen el horario nocturno y las salidas como escenario, son resaltadas por jóvenes como Martín, Ramiro y Nicolás, escuchas de El Gucci, Vi-Em y Sonido de la Costa respectivamente. Martín considera que los temas del artista:

¹⁴⁹ Quizás esto nos ayude a explicar y comprender el éxito rotundo y la gran aceptación que concita el género musical Melódico y Romántico entre las preferencias de los escuchas de Música Tropical.

“Dicen cosas de lo que es la vida, de lo que es la noche, hay canciones que expresan lo que es la movida de la noche, las historias que se tejen ahí”. “Me quiero complicar la vida contigo” es un hit (Risas y Aplausos) y que muchas veces pasa en la noche, tenés una relación y te vas para un boliche de escapado y te encontrás con alguien y te cambia la vuelta, te cambia el mundo”¹⁵⁰ (25 años, La Teja).

Nicolás cree que la Cumbia Pop *“está basada en relaciones amorosas”, “onda mi ex novia, mi novia, o que quieren estar con alguien o que alguien no le da bola o que tiene novio y quiere estar con él” (23 años, Ciudad de la Costa).* Mensajes que sobrevienen y ponen a prueba y en acción el horizonte de sentido y de claridad que brinda el ver, el haber y el saber previo. Comprensibilidad que está dada por la misma racionalidad y por modos de habitar el mundo de quien se dispone a comprender. Manuel -por ejemplo- se dice más romántico, escucha preferentemente el género Melódico y se inclina por las Plenas de ese estilo. Por contraste y añadidura, no se siente apegado a las canciones de la Cumbia Villera, pues no contienen lo que el entiende como romanticismo, *“porque como te digo, le hablan mucho a la mujer y que haceme esto y lo otro y agachate y no me llama” (23 años, Marconi).*

Para Ramiro es más fácil sentirse identificado con las letras que hablan de romances y *“de engaño, de la noche, del boliche, de dónde la conociste, dónde terminaste, en la playa, apuntando a eso” (25 años, Centro).* El engaño, el boliche, la noche y la playa le son familiares, son elementos que le aportan realidad y que lo hacen sentir reflejado: *“exacto, por lo menos en mi sí”* y repara *“pero capaz que a un ñery de la esquina, un vino y salir a robar lo hace sentir más identificado”.* Estos ambientes imaginados en los que uno se visualiza (o no) finalmente constituyen escenarios distintos en donde transcurren las cotidianidades. En su marco de experiencias, que son fuente de información, enseñanzas y límite del mundo, no acontecen este tipo de situaciones de vida y de anécdotas villeras y agrega: *“Como te dije, Los Pibes Chorros tenían un tema que era “llegamos lo Pibes Chorros”, tipo están hablando de que llegan chorros a un lugar, que **no tiene sentido ninguno**” (Ramiro 25 años, Centro).*

A estas alturas es importante hacer una salvedad o al menos complejizar el planteo, Martin Heidegger está analizando las estructuras fundamentales que nos permiten comprender y entender, aún lo que no nos “gusta”. Para poder identificarlo y calificarlo así es porque algún haber-previo y saber-previo me permitió hacer la operación, sino directamente no lo comprendería en cuanto “algo”. No obstante, estos contenidos Villeros o Pleneros que parecen “no tener sentido”, en verdad

150 Coestar que cambia el modo de estar-en-el-mundo.

sí lo tienen y es negativo. Sucede que ese reservorio particular de discernimiento no contiene los elementos necesarios para darle sentido completo y además, está predispuesto a experimentar disgusto por ello. Esta distancia y posterior brecha es la que entorpece la acción cognitiva de encontrar la “coherencia” y al texto, congruente. Le pasa a Andrea, letras que:

“No tienen lógica (me parece a mi) que fue una de las cosas por las que empecé a escuchar a Britos. Como te dije me identificaba ¿Y qué temáticas tratan que las sentís tan lejanas? Y que muchas veces para mi no tienen temática” (43 años, Villa Española).

La pregunta parece ser ¿a qué racionalidad responden estos calificativos de lógico e ilógico? Desde qué cotidianidad y horizonte de sentido es significada de tal manera una producción musical, panorama que dará el marco de recepción de la canción. Desde luego, parece difícil pensar que una canción como “Llamame más temprano bebé” que le “llega” a Valeria (que ha pasado por la experiencia de recibir mensajes de este tipo en la madrugada) identifique a Norma, que incluso las canciones de Vanesa Britos y Majó le resultan distantes ya que tocan el resentimiento de pareja y no le gustan, le parece que *la letra “no dice nada. Una pelea y bobadas, pero no dicen nada” (55 años, La Teja)*. Ella prefiere temas de Marihel Barboza, cantante tradicional y voz femenina histórica de la Plena, con *“canciones que te quedaron en la mente”*. La diferencia radical entre unos y otros hábitos es lejanía y desde lejos se ve difuso y amalgamado, no existe discernimiento y los escuchas no logran “entender” los contenidos:

“No sé, yo nos las entiendo y no les encuentro ninguna temática, por ahí otra persona sí, pero a mi no me llegan” (Andrea 43 años, Villa Española).

Ese “no dicen nada”, ese “no tienen sentido”, ese no encontrarle una “lógica” o “temática” que resulte significativa y completamente comprensible desde el universo de posibles musicales y vitales se convierte en Ausencia. Y allí es donde opera cierto prejuicio porque “no les encuentro ninguna temática” es distinto a “la temática es otra” y por eso “no me llegan”. Andrea establece un reparo no menor, quizás otra persona sí le encuentre la Lógica o el Sentido, pero a ella “no le llegan” ¿Y por qué no le llegan? Porque la conexión con la obra solo se presenta cuando algo que le es propio encuentra lugar en la creación artística y lo mantiene con vida (Simmel 2002: 321). Una “armonía predeterminada” por la cual aquello que existe en el alma como su impulso más propio encuentra el refugio confortable y placentero de la obra de arte (Simmel 2002: 321). Si no existe esa disposición que es previa a la canción, el mensaje no “llega” a destino y se presenta como poco preciso en el mejor de los casos y como incoherente en los testimonios más extremos. Es así que

Raúl, Andrea y Susana perciben a las canciones de la Nueva Plena, de la Cumbia Pop y de la Cumbia Villera como reiterativas, puro “*tiki tiki*” “*mueve el taka taka*”, “ch, ch, ch, ch”; “*repiten 20 veces lo mismo*”.

SinReflejismos

Sostener que el horizonte de experiencias comprensibles es lo que determina el “acceso” significativo de la canción no es igual a decir que las canciones que “llegan” a las personas son casi retrato de las historias de vida de estos sujetos o un inventario de su propia emocionalidad. Manuel cita una canción de Plaza Plena, es la historia de amor de un cantante y de “su chica”, quién lo rechaza por no tener el poder adquisitivo necesario para “llenarle la heladera”, el protagonista canta en los ómnibus. Manuel no canta en los ómnibus y no nos arriesgamos a pensar que alguien lo rechazó por no tener dinero, sin embargo, lo que lo hace sentir identificado es la situación social del cantante, que como él la lucha día a día para trabajar de lo que le gusta. Otras veces las canciones se relacionan con momentos de la vida que son recordados como relevantes y con cierta nostalgia, aquí el vínculo no se establece por el parecido entre la narración y el momento al que nos lleva, el vínculo es menos lineal. Es el caso de Nicolás, que al escuchar Sonido de la Costa le sobreviene la melancolía por la época en la que escuchaba esas canciones, porque como él mismo dice: “*la música hoy por hoy marca épocas*” (23 años, Ciudad de la Costa).

También es la situación de Claudia, a quien los temas de la Karibe con K le recuerdan a su juventud, en la que disfrutaba de esas mismas canciones: “*Y sí, sí, porque marcaban partes de tu adolescencia, de tus veinte años*” (42 años, Punta Carretas). Susana, fan de Mala Tuya, una vez culminada la entrevista, me mira y me dice “*¿sabés qué? Me olvidé de decirte pero a mí las canciones de Mala Tuya me hacen acordar a mi juventud, me llevan ahí*” (59 años, Colón), agregando además que ese momento de su trayectoria transcurrió bajo la dictadura militar. Susana no escuchó a Mala Tuya durante su juventud pero la frescura de las canciones y de los propios artistas le traen la juventud a su vida y ella recuerda la suya propia, esta vez disfrutando sin reparos, cosa que no pudo hacer en su época.

Raúl también establece un vínculo “no reflejista” y valora las producciones musicales de la Borinquen porque cuentan historias, historias que no son *su* historia pero que lo conmueven y le llegan de igual forma, son las canciones que para él tienen significado y sentido:

“*La Pastora*” por ejemplo te cuenta una historia. Si yo te la digo, no cantando, te la digo hablando: “Viene serpenteando la quebrada” (la quebrada es un arroyo y serpenteando es que viene así zigzagueando) “Viene serpenteando la quebrada, la pastora, su manada” (o sea que viene la pastora con un grupo, un rebaño de ovejas). Te dice que es rubia, o sea, que los ojos son celestes. Vas escuchando la letra y te vas imaginando la persona y la canción. Y que después, bueno, fallece y todo, y es una canción que es linda, escucharla (...) Canta como cantan los que ríen en la vida, ríe como ríen los que tienen alegría”. Cosas así. “Nadie le conoce alguna queja, sola va con sus ovejas (...) Quién fue el que robo su voz, que ya no se escucha más?” O sea, como que la mataron, le pasó algo. Es lo mismo que con “El camionero”, todas las canciones de ellos tienen un Significado. O como “Aquel viejo motel”, pero todas te dicen algo, no hay una canción que digas “pa, ¿de qué está hablando?”” (50 años, La Teja).

A Susana las canciones de la Cumbia Pop no “le llegan” porque a ella “le gustan los poemas” y como a Raúl, “que cuenten historias”. Se siente lejos de los temas del momento como “Despacito” y reflexiona lo siguiente:

“Este que salió ahora, este como es... “De a poquito”.

¿Despacito?

*Bueno, ese ¿en cuantos idiomas se grabó? No sé, ¿cuarenta idiomas? ¿y por qué? porque te enganchas, son cosas del momento. Pero es un momento nomás, no es para yo tenerlo, integrarlo y ponerlo y escucharlo en **mi casa**. ¿Y “5 minutos”? 5 minutos y nada más (Se ríe)*

Y reiteran, mirá, no lo sabía pero me hiciste pensar, son frases del momento, corresponden a líneas de ideas de lo que estamos viviendo ahora porque la música también es Reflejo de lo que pasa a la gente. Es un arte como el cine, como lo que se escribe, o la moda. Y bueno, hay que tolerarlo y bienvenido sea todo, no lo discuto, corresponde a una sociedad en la que estamos insertos.

¿Qué sociedad?

Rápida, fugaz” (59 años, Colón).

La forma en la que se orienta la significatividad del mundo es lo que hace comparecer con sentido o no la obra musical y es lo que determina el discernimiento del mensaje. Susana siquiera retiene con exactitud la canción que sonó hasta por las dudas en todos los medios de comunicación habidos y por haber, la llama “De a poquito”, no analizó la letra. Me recuerda a un amigo bastante diverso en sus gustos musicales, que conoció finalmente la letra de “Despacito” una vez que la escuchó versionada de un modo melódico, solo así pudo prestarle la atención necesaria para comprender el mensaje. La canción ya había estado largo tiempo entre nosotros y a pesar de la reiteración, un velo, una frontera operó para que ese contenido no ingrese o no “acceda” con significado completo. En el caso de mi amigo, el discernimiento llegó una vez que la forma cambió y quizás también, el

mensajero, porque no es solo cosa del mensaje, es más complejo. Pensemos -como caso paradigmático- en las personas que no entienden, literalmente, lo que dice la Murga, o personas que aman el Noise (ruido en inglés) como un modo del sonido; los primeros no tienen el “oído entrenado” para comprender y los segundos tienen el “oído entrenado” para encontrar el Sentido en medio del “Ruido”. Decir “oído entrenado” es decir igual a decir “oído acostumbrado”, “oído habituado-a” un mundo específico, a esas posibilidades sonoras y de vida.

La No Identificación

“Escuchaste, comparaste y con este te quedaste, con el Original”¹⁵¹.

“En realidad no me pongo a analizar las letras Nunca me puse a analizar ¿a ver qué dice esta letra?” (Marcelo 36 años, Ciudad de la Costa).

Él es fan de la Karibe, al escuchar los primeros compases de cualquier canción del conjunto puede distinguir qué tema es, en qué disco está y cuál de los vocalistas está cantando. Es fiel y es el género que elige escuchar pero no pone atención a las letras, al menos no conscientemente. Marcelo y otros entrevistados por su vínculo con la Plena no se sienten identificados con las letras y encuentran la explicación en que la mayoría de las canciones son “Covers” de otros artistas, es decir, que las producciones sonoras no son “creadas” por los artistas de la Plena.

“Y lo que pasa que las letras la mayoría son todos covers” (Andrea 43 años, Villa Española).

El por qué de este alegato (tratando de interpretar) puede radicar en la distancia entre las experiencias y las formas de procesar, de expresar y verbalizar las vivencias particulares que existen entre el territorio en el que se creó la canción y el contexto al que se trajo. La utilización de un lenguaje no autóctono nos aleja de nuestra propia forma de expresarnos verbalmente y así. Total que esta explicación es poco viable si pensamos que el proceso por el cual el artista local adopta una canción que le es ajena se llama transculturación y apropiación¹⁵². Si bien podemos encontrarnos con versiones más o menos “respetuosas” de la original las diferencias son evidentes,

151 Frase latiguillo de “Román El Original”, Cumbia Villera Romántica, entre cuyos éxitos están “Amor de Colegio”, “Amor de Chat”, “Yo no se mañana”, etc.

152 Las operaciones transculturadoras son abordadas por Ángel Rama en su libro “Trasculturación narrativa”, allí deja en claro que este proceso, incluso desde la selección, contiene un componente inventivo y creativo no menor, porque más que simple imitación (que no tiene por qué ser simple) la transculturación supone apropiación, donde estamos en juego y no somos solo reproductores, sino productores.

principalmente en lo que respecta a las voces de los artistas, los instrumentos que se manejan y los estilos de los músicos que componen las agrupaciones, entre otros aspectos. La apropiación puede verse en temas como “No te creas tan importante”, que cantan Vanea Britos y Damas Gratis. Cada Cover es diferente (recomiendo escuchar) y una de las divergencias radica en el uso lenguaje, la frase más impactante e imperativa de la canción es distinta según el artista: el “Ay te encargo por favor” de Damas Gratis, se transforma en “Hazte cargo por favor” de la mano del estilo arrabalero de Vanesa Britos. Dado que “la forma es una “nueva estructura” que resuelve las oposiciones resultantes de una “mezcla de elementos”” y:

“La creación artística se sitúa en el centro de la transculturación, decretándose a sí misma como un sitio privilegiado en que se prueban sus posibilidades” (Rama 2008: 237).

En especial la canción, que tiene el potencial de su doble naturaleza: “es un orden de palabras medidas y un orden de notas musicales igualmente medidas, pero esta estricta correspondencia no imposibilita la clara autonomía de las partes, las cuales son capaces de transportar mensajes distintos”; “una letra que, siendo capaz de adaptarse a sus ritmos fijos es capaz al mismo tiempo de conquistar la libertad de nuevos significados, dando pruebas de su elasticidad identitaria” (Rama 2008: 287).

Son muchos los talentos que pasaron a tener valor en la historia de la música por ser excelentes intérpretes y versionadores, es algo que se le reconoce a Mala Tuya, que “mejora” la canción primera, también es un reconocimiento a cantantes como Cassia Eller, Mercedes Sosa, Fabiana Cantilo, etc., no así para Karibe con K:

*“Porque en realidad en Karibe con K es todo copiado, digo Karibe con K, Borinquen, Casino todo eso copiaron a Centroamérica, a Puerto Rico, a Cuba, es todo de allá, ellos no inventaron nada”
(Marcelo 36 años, Ciudad de la Costa).*

La controversia es la autenticidad; no es una discusión por la territorialidad, es por la originalidad o -como sostiene Rama- por ambas, porque en América Latina una no se entiende sin la otra, el desafío de construcción nacional implicó la reflexión sobre los destinos originales o predeterminados. Uruguay (sin ir más lejos) es un país que en busca de la singularidad reproduce historias y trayectorias nacionales y que creó la Suiza de América para diferenciarse al interior de su propio continente, un empeño en distinguirse de sus pobladores y de su pauperizado contexto para emular los europeos. Es una tensión importante, una tensión que es humana; la de crear los nuevos

modos o reproducir y adaptar los ya conocidos, la de respetar y crear en la apertura o en el cierre de la imposición. Termina por prevalecer la distinción y la creación queda en el lugar simbólico de la emancipación y de la superación. Manuel odia eso de “copiar”, de agarrar una canción de Maluma y hacerla Plena y cuenta con orgullo que siempre optó por componer y por construir su propio camino musical desde cero. La copia significó dominación, falta de autonomía y ausencia del sujeto. Se entiende leyendo a Simmel, pues en su percepción la seducción de la imitación “estriba, en principio, en que nos permite actuar de manera adecuada y con sentido aún en los casos en los que no hay nada personal ni creativo por nuestra parte. Cabría decir de ella que es la hija del pensamiento y la estupidez” (Simmel 2002: 43).

Pero la tensión que está de manifiesto supera a Horkheimer y Adorno, a Veblen, a Bourdieu o incluso a George, el portavoz. Es más primigenia, casi una manera de ser humanos; fuerzas en apariencia contrapuestas o dualidades¹⁵³ que configuran la integralidad. La pista inicial:

“Nos la proporciona la base fisiológica de nuestro ser, que necesita tanto del movimiento como de la quietud, de la productividad como de la receptividad. Esto se prolonga en la vida del espíritu, en la que nos arrastra la aspiración a lo general tanto como la necesidad de captar lo singular; si aquella proporciona tranquilidad a nuestro espíritu, la particularización le permite moverse de un caso a otro (...) La primera es la portadora de lo general, la tranquilizadora igualdad de las formas y contenidos de la vida y la segunda la de la movilidad, de la diversidad de los elementos particulares que promueven el inquieto desarrollo de un contenido vital individual a otro” (Simmel 2002: 42).

La igualdad y la diversidad son dos potencias motoras, son parte de la vida. Nuestro aprendizaje para ser personas y lograr sobrevivir se basa en la imitación, así internalizamos normas, valores, prácticas, modos y solo así es posible crear e incluso no morir en el intento. De todas formas, no se trata de embanderarse con ninguna o mejor, embanderemonos con todas las fuerzas.

Aquel Amor de Música Ligera¹⁵⁴

Música Para

“No sé si me siento identificado, tengo un defecto, me pongo a analizar poco las letras ¿ta? En y ciertos estilos más que nada y de la Plena lo que me pasa es que la escucho y si está bien tocada me gozo escuchándola pero no me meto adentro de la letra de las Plenas por ejemplo” (Daniel 31 años, Cerro).

153 Existe la conciencia de la aplicación del pensamiento dual y dicotómico.

154 En referencia a la canción de Soda Stereo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OX-us7PEfkc>.

No le pasa con todos los géneros musicales, es con la Plena que suprime la actividad intelectual que distingue y discierne el mensaje de la narrativa sonora, un modo en que se dispone a escuchar el género. A Daniel le gusta oír, a Graciela le gusta bailar Cumbia Pop porque es “*para eso*”, es música “*para bailar*” y se apoya en el discurso de Agustín Casanova que sustenta esta visión; el cantante sugiere que la música es como los libros, los hay más profundos, los hay de humor, los hay de estudio, también hay música para bailar, música para pensar, música para sentirse identificado, música para indignarse y así. Lo que está por detrás es cierta ponderación de la música en cuanto a su utilidad (de acuerdo con su función) y además un afán de clasificación con base en ese criterio instrumental. La función que cumple este tipo de música es “levantar” ¿qué? El ánimo. Es la música de las fiestas¹⁵⁵, en palabras de Delfina: “*Son más para bailar que para sentirse identificada*” (16 años, *Flor de Maroñas*). Octavio siente que es difícil identificarse porque no cree que las canciones de Plena sean *para eso* o “*tengan ese fin*”, esa intención:

“No es para escucharlas y analizarlas, es más para bailar. La idea principal es bailar. Por supuesto que te vas a sentir identificado, pero ta, como que no son para decir: “Qué letra esa, qué análisis social”. No, no vienen por ahí evidentemente, sino más de dejarte llevar, bailar y el ritmo esta bueno” (25 años, *Bella Vista*).

A pesar de que Delfina elige escuchar a Vanesa Britos porque cuenta muchas verdades considera que las canciones del género no son para sentirse identificada. Si volvemos al discurso de Graciela vemos que la categoría “música para bailar” está separada de la categoría “libros profundos” o “música profunda” y me pregunto ¿qué es lo profundo y qué es lo superfluo? Una señal encontramos en el discurso de Octavio, para quien las letras del género no son para decir “*qué letra*”. Las canciones que sí lo ameritan -a su criterio- son las que tienen un contenido de “*análisis social*”, construidas como música comprometida, emancipadora, liberadora, crítica y honda. En contraposición y frente a estas, las canciones de Plena pertenecen al género o categoría “Música Ligera”¹⁵⁶ y se torna sustancial que la letra impida la conexión de sentido analítico y se pueda bailar o incluso hablar mientras está sonando.

A la música de las Fiestas le cae el estigma de lo light o superfluo, un juicio que se corresponde con posturas que ven en la Música Tropical mera diversión frívola, relacionada con las temáticas pasatistas. Opera allí una valoración del “contenido”, donde las experiencias cotidianas y más cercanas tienen un lugar menos privilegiado respecto de las letras que tienen “crítica social”, de

155 Así se llama uno de los espacios musicales de la 93.1 Inolvidable.

156 “Ligera” es el calificativo que utiliza Octavio para describir las letras.

algún modo más trascendental. Letras con poca densidad, “*música para no pensar*” dice Ramiro. Son *para* relajarte o *para* pasar el tiempo libre. En definitiva, aunque parezca gracioso, no es música *para* “escuchar”. La práctica a la que se hace referencia es a la escucha atenta o incluso a la escucha en el hogar, porque en la casa no se baila ni se agita, como Susana, que no reproduce ni integra canciones como Despacito en sus consumos domésticos. En sintonía, Claudia plantea que la Plena no es música *para* “*ponerte a escuchar*” sino para disfrutar. Raúl asegura que, así como hay música que es solamente *para* escuchar, hay otras (como la Música Tropical) que son *para* bailar directamente. Graciela dice que son *para* chiviar, Ramiro que son *para* el momento, Manuel dice que la gente la usa *para* bailar. Esta escisión entre la música que es para bailar, para no pensar, para disfrutar y relajarse y la música que es básicamente para escuchar con actitud intelectual es una categorización muy común entre los uruguayos, una opinión muy difundida y aceptada, incluso por los sujetos a la tropicalidad rioplatense.

Emotividad

Música y Estados de Ánimo

“Aumenta ya el flujo de energía, la corriente va por la vertiente de vida, corre por los huesos, la piel, la garganta, abre, suave, fluye, tormenta desatraganta” (Lo’ Pibitos – El Ritmo de la Vida¹⁵⁷).

A través de la mirada, una mirada que nunca es una nada¹⁵⁸ y siempre está expresando su sentir, el mundo adquiere significatividad. Igual que la visión circunspectiva de la ocupación nos permite dirigirnos hacia uno u otro objeto que finalmente comparecerá en la ocupación particular, la mirada afectivo-comprensiva nos permite orientarnos y dirigirnos hacia. El mundo puramente material de los objetos a la mano es inaprensible en su totalidad, es imposible prestar atención a cada objeto que compone la habitación en la que desarrollamos las actividades de la vida cotidiana o captar cada pequeña cosa que compone el espacio físico ciudadano en el que transitamos; comparece el semáforo, los transeúntes, los autos, en las veredas puede comparecer la arquitectura, las más de las veces comparecerá aquello que nos permite circular para poder llegar a destino. Es como si en un tablero completo de luces apagadas la claridad del Dasein encendiera unos interruptores y otros no. De igual modo sucede con la significatividad del mundo, la disposición afectiva cual impulsor, orienta mi visión hacia unos contenidos, mientras otros permanecen, de cierta manera, en la oscuridad. Este estar afectivamente arrojados al mundo y este dejarnos afectar que se consagra en la aperturidad del

157 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xXxYBac54go&list=RDMxXxYBac54go&start_radio=1.

158 “Los ojos hablan” como dice el actor Ricardo Darín en la película “El secreto de sus ojos”.

Dasein y nos dirige con sentido hacia el mundo es lo que hace posible que comparezca la Música Tropical, la Plena, la Cumbia Pop y tantos otros géneros de los que los Dasein del Río de la Plata disfrutan y gozan, sonoridades hacia las que se vuelcan, hacia las que se dirigen porque los mueven y motivan.

Martín dice que la música “*maneja*” mucho (controla) los “*estados de ánimo*” y las emociones que los determinan. De manera tal que la Plena y la Cumbia Pop “*transmiten*” alegría y se relacionan con el modo alegre de la disposición afectiva, el buen ánimo, el buen humor. La definición y etimología de la palabra o significante “*ánimo*” nos esclarece. Al buscar en Google la primera salida es del Diccionario Etimológico de Chile¹⁵⁹. *Ánimo* lleva la raíz indoeuropea *an (soplo y respiración) que se vincula con el humo-r y se refiere al estado energético de una persona; “*tener ánimo*” es igual a tener *energía* para llevar adelante alguna acción, “*tener buen ánimo*” es desplegar energía positiva. *Anima*, en su origen, “*significa respiración y luego principio vital y vida, y con el advenimiento de creencias animistas finalmente significa también alma. En latín también significó la parte afectiva y pasional del espíritu humano*”. De *anima* derivan varios significantes como animar (dar vida o pasión), desanimar (quitar fuerza o espíritu vital) y reanimar, en el sentido de volver a dar vida cuando parece que alguien la perdió¹⁶⁰. La presencia musical nos anima, reanima y desanima, nos conmueve y nos impacta, es por eso que Martín adapta la lista de reproducción a la variación de sus estados anímicos:

“Según el estado de ánimo son las canciones y es la gasolina que vas teniendo en el día a día, para ir llevándote”¹⁶¹, según como vaya tu día te lo vas poniendo vos mismo, capaz que para motivarte o para destruirte. La música es eso o te motivás o te desmotivás” (25 años, La Teja).

La música que “pone” o deja “reproducir” Graciela también depende de su estado de ánimo y de lo que está haciendo, por eso prefiere no escuchar Plena en el juzgado, se pregunta qué hacer si le dan ganas de bailar y necesariamente debe que optar por estilos “*más tranqui*” (*Graciela 38 años, Cordón*). Romina dice que la música “*va*” con sus emociones, tiene una canción para cada momento que transita y se identifica con las letras según las experiencias que esté viviendo. Por lo general, las sonoridades que nos acompañan en el día a día están íntimamente vinculadas a cómo nos sentimos, a cómo nos “*va*” en ese momento determinado en el que tomamos la decisión de

159 Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?a.nimo>.

160 Pensemos en la Reanimación médica.

161 Se lleva y se carga a sí mismo, a su existencia.

escuchar música. Las canciones que nos permitimos escuchar son la gasolina, la energía que estamos en condiciones de ejercitar en nuestra propia existencia cotidiana.

Dame Más Gasolina

El ánimo tiene que ver con las energías que manejamos en el diario vivir y a su vez, estas dependen de las emociones que se desatan en el “alma” y -como correlato- son muchos los entrevistados que hacen referencia al corazón como lugar físico de impacto de la música. En estas tierras, a la emocionalidad le toca un espacio preciso en el organismo, el pecho; lugar físico donde se encuentra el “corazón” como órgano, a veces lugar simbólico del alma y donde se sitúa intelectualmente lo afectivo. Para Jorge la música es un Elixir y toda ella *“es algo que te llega al alma”*, dice que siente *“mil cosas”* porque las canciones le *“llegan al corazón”*, a él le gusta *“sentir”* la música más que escucharla o bailarla (36 años, Larrañaga). Octavio fue al Sodre y pudo ver a la gente disfrutar de la Sonora Borinquen:

“Y era como que lo estaban sintiendo en el alma, lo estaban gozando mal. Los ves que los tipos están re gozados, re bailando, cantando todas las canciones, no pueden parar” (25 años, Bella Vista).

El público de la Sonora se apropió del espacio para dejar ser su propia corporalidad y para poder desplegar su energía, en este caso “positiva”. Las energías y los ánimos, que son como el aire que respiramos, pueden ser densos o ligeros, dependiendo de las emociones que nos encontremos sintiendo o cargando en el presente concreto. Muchas veces, este cóctel es interpretado y percibido por los otros y por nosotros mismos en términos de energía “positiva” o “negativa”. La idea base es que hay emociones “buenas” y “malas” que generan energías “positivas” o “negativas”, estimulantes o desestimulantes.

Quiere decir que, cual pila, tenemos cargas opuestas que nos hacen poner en marcha energías de tal tipo; tener buen ánimo o estar de mal humor, sentirnos optimistas o desesperanzados¹⁶². La Música Tropical conecta con el buen ánimo y la frase “buena energía” se repite con frecuencia entre los entrevistados: *“Me da buena energía para bailar”*, *“hay temas con pila de energía”*, *“Me da buen ánimo, buena energía, ganas de estar arriba”*. Para Romina escuchar Márama *“es tipo felicidad, alegría, es como que me carga las pilas para seguir o ser horrible. Escucho Márama o los veo a ellos y “Listo, Romina nueva, ya esta”” (25 años, Ciudad de la Costa).* Al cargarse las baterías está

162 ¿Con respecto a qué? A nosotros mismos y a nuestra propia situación vital.

hablando de Reanimarse, de volver a la vida, de respirar y renovarse. Razón por la que escucha Márama a toda hora y en medio de las cosas y sobre todo remarca la escucha laboral de la banda, que cumple la función de despertarla (asegura), es que al ver sus labores le dan ganas de seguir durmiendo; en esos momentos que decís “*Pa, qué día hoy, tengo un montón de cosas para hacer, tengo que*¹⁶³ *poder arrancar, necesito algo que me de energía*”, Romina se dispone a escuchar Márama y arranca. Graciela, abogada de oficio, se enfrenta a diario con situaciones dolorosas, violencia, vulneración de derechos, etc. y para su propia supervivencia emocional elige la Cumbia Pop y Márama.

Las canciones dan ánimo y dan vida a Soledad por ejemplo, que si está de bajón escucha Música Tropical porque le cambia el ánimo, estas sonoridades tienen el poder de “levantarla” para encarar la rutina y arrancar temprano a la mañana. Es fundamental escuchar Cumbia Pop o Cumbia Villera para enfrentarse a su día de trabajo, le da la energía suficiente para desarrollar sus labores. La mayoría de las canciones, como sostiene Hoggart, “expresan “el corazón que siente” en la melodía, en los versos” y en “la manera en la que se cantan”, es por eso que “llegan al alma de la gente” y que ayudan a sobrellevar el día a día. Las responsabilidades, el empleo:

“Y la vida ahí afuera, los lunes en la mañana, puede ser muy deprimente. Mientras tanto, esos sentimientos están bien, en la percepción de la gente, “cuando uno se los toma en serio”. En el momento, las canciones dan ánimo y reconfortan y, sin duda, los sentimientos que transmiten permanecen en algún rincón de la memoria mientras transcurre la rutina” (2013: 179).

Un Modo de la Disposición Afectiva: la Angustia

“Pal que sufre de angustia le receto una Cumbia”
(Dostrescinco - “Momento de Swing”¹⁶⁴).

¿Qué hace la Música Tropical con el ánimo? Lo levanta, lo cambia y dado que somos nosotros mismos los que escogemos (y cada vez más) las reproducciones, somos nosotros mismos que nos transformamos, los que nos levantamos y los que estamos dispuestos a sentir alegría, buena energía, buen humo-r. En la vida de Graciela la Cumbia Pop es atractiva y necesaria porque es “up”, es capaz de “sacar” a la gente de las Angustias y la Pena, inclusive a ella, sobre todo en:

“Determinados momentos en que necesitás un empujón al ánimo ¿no?

Es música para que la gente salga de algún pozo, una tristeza. Levanta mucho, mueve, levanta. Con la mayoría de la gente que yo he hablado les ha levantado el ánimo, han salido de pozos y eso

163 Tiene que ser así.

164 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pcq3uU93GBw>.

y digo ¡Qué bueno! ¡Qué poder! El poder de la música y del arte en general ¿no?” (38 años, Cordón).

Hay pozos y pozos, de distintos anchos, largos, angostos, más o menos llanos, los hay más oscuros y a los que les llega un rayo de Sol. Cuando Graciela habla de “salir del pozo” se refiere a salir de la depresión, salir¹⁶⁵ de la congoja¹⁶⁶. La Música Tropical tiene el poder levantarnos cuando nos rendimos, etapas en las que estamos sumidos en los problemas y malestares que atravesamos y que necesitamos superar, encontrar formas de exorcizar, expulsar y transmutar. Tal y como expresa Martín, capaz que estás mal y te encontrás con una canción de Plena que te “*tira para arriba*” y te cambia un poco el ánimo, “*te distraes*” y “*te dispersas a veces un poco de tus problemas*” (25 años, *La Teja*). La amiga de Romina, tras perder un ser querido, necesitaba ir a ver a Agustín Casanova y abrazarlo, un abrazo con el que enfrentó la delicada circunstancia. Romina misma es una de esas personas que pudo “salir adelante” gracias a que Márama le hizo posible, en sus dichos, aferrarse a algo:

“Estaba en un momento bastante complicado. Yo recién había vuelto de Israel, y en el liceo y en la facultad me habían hecho la vida miserable. Y estaba bastante baja de autoestima y las canciones en ese momento me llegaban mucho. Me atraparon en el momento justo de mi vida, que necesitaba algo en lo que aferrarme, por decir algo, para poder vivir” (25 años, Ciudad de la Costa).

Toda su situación vital estaba comprometida, toda su existencia, ese momento en el que nada tiene sentido, esa angustia existencial que logró superar porque encontró la fuerza, la energía, la alegría y el ánimo en su gusto por Márama. La banda le dio el aire fresco y nuevo que necesitaba para volver a respirar y reanimarse a si misma, para volver a vivir. La banda le dio esperanza, le demostró que podía sentir placer y formar parte de algo, que el mundo en el que habitaba no solo estaba hecho de hostilidad. Agustín Casanova, literalmente evitó su caída y le dio una mano para que no se cayera en uno de sus shows, todo una metáfora. El ser notada, reconocida, integrada, la hizo “quedarse” y la liberó de ese tormento que aqueja a toda nuestra existencia cuando esta se manifiesta como hipoteca ¿De qué se libera el Dasein con la Música Tropical? De la carga ¿La carga de qué? De existir, de tener-que-ser de algún modo posible, porque aún en los estados de ánimo elevados, de algarabía y diversión que “liberan” al Dasein, todavía en esa “posibilidad afectiva” que es

165 “Salir” es un término que usamos con frecuencia cuando queremos referirnos a una actividad nocturna de esparcimiento ¿Salir de qué? De la rutina, del mal humor, del tedio, de algún pozo, etc.

166 La depresión, la angustia y la tristeza son diversos entre sí, quizás la depresión es más “constante”, la angustia es un “estado existencial de vacío y alienación” y la tristeza una emoción. No obstante, todas pertenecen al mismo género de sentimientos, estados anímicos y emociones “malas” o “negativas”.

liberadora, “se revela el carácter de carga del Dasein” (Heidegger 2003: 154). La Música Tropical permite, en consecuencia, que “*nos descarguemos*” como asevera Andrea.

La angustia, para Heidegger, es un llamado sin palabras que se hace el ser del Ahí a sí mismo, son alertas que avisan de algo (quizás todo) que carece de sentido, enfrentan al Dasein a esa verdad.

“Ya siempre puesto ante sí mismo (...) Como ente que está entregado a su ser, el Dasein queda entregado también al factum de que ya siempre ha debido encontrarse-pero en un encontrarse que, más que un directo buscar, se origina en un huir” (Heidegger 2003: 155).

¿De qué huye? De sus sentimientos y emociones, de su estado de desánimo y desgano, huye de sí mismo y de su propia tragedia ante el inevitable hecho de que está vivo y por eso siente y debe asumirse. Estados de ánimo que sobrevienen al Dasein y en ese encontrarse sintiendo el Dasein se encuentra siendo, se encuentra arrojado y sin control sobre lo que se le presenta. Ante el miedo existencial que genera este “no control”¹⁶⁷ (“descontrol”¹⁶⁸) en medio del sinsentido angustioso, el Dasein usa la música para manejar sus propios estados anímicos o sobrellevarlos, transformarlos y Reanimarse (o no), para ir llevándose. Las instituciones sociales actuales no brindan herramientas para trabajar con las emociones y se han caracterizado por este mismo afán controlador de los estados, con un catálogo emocional muy restrictivo.

Esquivar las experiencias negativas y las situaciones de tristeza que padecemos nos pertenece como sociedad, como cultura que divide emociones “malas” de emociones “buenas” en vez de tomarlas como fuente de información y trabajo, que prefiere eludir, “hacer la moña” y “la vista gorda” o preparar escudos para “no mostrarse de tal manera”. Aunque estas conductas escapistas estén más asociadas a los consumidores de productos de la industria cultural o de la cultura popular y de masas, entendidas como culturas menores y distractoras del sí mismo, Heidegger considera que, consignarse al mundo y dejarse afectar por lo social, como hace la música “comprometida” (¿Comprometida con qué?) no es necesariamente un no-esquivarse. Dado que, “la disposición afectiva no solo abre al Dasein en su condición de arrojado y en su estar-consignado al mundo ya abierto siempre con su ser, sino que ella misma es el modo existencial de ser en el que el Dasein se entrega constantemente al “mundo” y se deja afectar de tal modo por él, que en cierta forma se esquivo a sí mismo” (Heidegger 2003: 158).

167 Recuerdo el consejo de un amigo Caribeño que me decía “Pía es que tú quieres controlarlo todo, deja fluir”.

168 Mucho más identificado con el des-control de los instintos, que corresponde con el mismo afán conquistador, de dominación de los sujetos y las emociones.

En este huir de la angustia que se genera en la disposición a dejar comparecer canciones que nos sobrevienen con alegría y diversión se visualiza una tendencia al “manejo” o a la “conducción” emocional, por el que no nos permitimos ahondar en la sensación de aflicción, reconocerla y aceptarla, identificar de dónde proviene y las maneras de transitarla, más bien nos abocamos a contrarrestarla. Aunque este evitar-se y sortear-se no es el único modo de dejar comparecer la Música Tropical, pues también hay entrevistados que declaran escucharla para acompañar y vehiculizar las emociones de su presente, que usan este tipo de géneros para enfatizar la alegría y reafirmar el “buen estado de ánimo”, ya en el modo alegre de la disposición afectiva. Otros se abstienen de escucharla para enfrentar la angustia cara a cara y eligen no modificar su estado de desánimo con canciones alegres o bien enfrentar esa tristeza con canciones melancólicas que les permitan conectar con su estado anímico angustioso. Por ejemplo, si Marcelo está de bajón no pone un tema de Música Tropical, él lo relaciona directamente con la alegría, para él “*escuchar la Karibe es alegría*” (36 años, Ciudad de la Costa). Valeria, escucha de Vi-Em y de Cumbia Pop combina diversos modos de escucha; cuando está alegre incentiva su ánimo y otras veces lo contrarresta. Manuel, en momentos “negativos”, recurre a temas del género melódico con el objetivo de enfatizar en su sentir, a veces la Música Tropical logra ponerlo de buen humor pero depende de cómo se encuentre. Soledad, cuando está “*deprimida*”, cuando está “*mal porque pasó por algún problema*”, prefiere no escuchar canciones “*para arriba*” o incluso no escuchar “*un carajo*”.

Una Emoción Particular: el Goce

“Trajimo el sabor, la gente que lo siente es la que mueve el motor”
(Dostrescinco- “Momento de swing”¹⁶⁹).

Gozar es de las palabras que más aparece en los discursos de los entrevistados de la Plena a la hora comunicar lo que les genera tal sonoridad. Daniel *se goza*¹⁷⁰ tocando con sus amigos, es la expresión que más se repite en el relato sobre la vivencia de los asistentes al Sodre por parte de Octavio y le hechan mano Raúl y Martín. Con acierto, Camila trae la sensación que la invade al escuchar “*Nada*” de los Negroni:

“*Ahhhhh! (Con cara de placer) Me encanta la Plena, esto es Plena. Plena, Plena, Plena (Risas)*
¿Cómo te diste cuenta?
Ah... porque el Américo y el ritmo, el sabor que tiene la Plena, corte que ya escuchás y ya te gozás” (18 años, Goes).

169 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pcq3uU93GBw>.

170 Nótese el “*se goza*”, a sí mismo.

Este fragmento de experiencia es muy valioso porque nos permite ilustrar cómo sobreviene la emoción particular y el modo espontáneo en el que se produce. Camila no esperaba escuchar Plena, apenas reconoció la canción sintió el placer, sus ojos, su corporalidad entera se impactó, lo escuchó y se gozó, fue automático. Utiliza la palabra “sabor” igual que Dostrescinco; el sabor es un indicador de gusto por la comida que se traslada al gusto en general y que, dependiendo del país latino en el que nos encontremos, tomará formas distintas. Muchas son las palabras que se asocian con esta impresión corporal, por ejemplo el “Qué rico” de Vanesa Britos, los “120” Kilos de Sabor del Gucci, el “Sabroso” de los Peruanos, el “Azúca” de Celia Cruz, etc. Cecilia, fan de la Karibe, habla del Goce cuando intenta expresar su placer por el baile (se ríe, se sonroja) a ella le gusta bailar Plena y no hay “r” porque lo lleva adentro y explica:

“De por sí solo se me mueve el cuerpo, estoy barriendo en casa y por supuesto me pongo Plena y bailo con la escoba y bailo tremendas Plenas (se tiente de risa), me bailo tremendas Plenas. Claro porque ya de por sí el escucharlo me lleva al disfrute también corporal ¿sacas? Está de más la Plena, me hace Gozar” (28 años, Ciudad de la Costa).

Al escuchar Plena todo su ser responde sin mediaciones, algo que Adorno y Horkheimer comprendieron muy bien cuando se refirieron a los films de la reciente industria cultural y a la música ligera “en la que el oído *preparado* puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega” (Adorno y Horkheimer 1998: 3 y 4). Es felicidad lo que sobreviene y la previsibilidad degradante que se le ha endilgado a la Música Tropical es lo que la hace posible, es precisamente allí donde radica el valor de la sonoridad, donde reside su poder, el poder-hacer Gozar y disfrutar a la gente. El cuerpo re-conoce lo que escucha y el sujeto participa, el cuerpo sabe lo que viene inmediatamente y está preparado para seguir la música con movimientos que conecten con el ritmo, el cuerpo lo anticipa y el sujeto (sin ser algo distinto de aquel) participa¹⁷¹. Algo que no tiene que ver solo con conocer la canción en específico o los cortes musicales, sino con la percepción de una familiaridad que trasciende esas particularidades¹⁷², que responde a un “estar familiarizado-con”, a un “estar acostumbrado-a”, a un “habitar-en” un universo particular. Cecilia se habituó, se acostumbró a la Plena, ella misma lo dice y es su razón principal, gracias a que se acostumbró hoy Goza. La comunión entre la obra musical y las interioridades de los sujetos que se reconocen en el ritmo es el secreto de los géneros bailables y tropicales. Es en esa religión (en el sentido de re-ligar) donde se encuentra el regocijo, la sonrisa, la diversión, la libertad

171 Lo que resume muy bien la frase que se repite en los temas de Valeria Gau; “Si lo sentís lo bailás”.

172 Dado que el cuerpo puede seguir una melodía que jamás haya escuchado, anticiparla. O sentirse perdido frente a una melodía, ante la que no siente y no sabe cómo moverse.

del aquí y ahora en conexión con lo que se trae, con lo que se es.

Es de la mano de estos dos autores Frankfurtianos (Adorno y HorKheimer) que el Goce se vuelve emoción “negativa” para muchos intelectuales, incluso puedo decir que ha inhibido la investigación en estos sentidos. Es que se explica fácil, es la industria cultural, es la repetición, es el marketing y así (que no dudo que sean parte del proceso también y a la vez, condiciones del juego). Más el recogimiento, la contemplación y la distancia que para estos autores es base de la autonomía del arte es una parte vital de los seres humanos, tanto como el movimiento, tanto como el Goce. Sin embargo, sigue marcando estigmas y legitimidades y fue utilizado para definir nuestra forma de ser uruguayos; diferentes del continente mestizo e inquieto. Este modo de ser es la bandera que llevamos con nosotros y nos permite establecer el vínculo de alteridad con el resto de América Latina. Con esto no estoy diciendo que todos los uruguayos seamos así, austeros y pacatos emocionales, aunque es la opinión de Graciela, para quien la Música Tropical y en especial la Cumbia Pop “*levantan*” mucho y “*mueven*”, algo que:

“No es muy propio del uruguayo, no hay música así. Rada tiene alguna cosa que también levanta pero es otra cosa” (38 años, Cordón).

Lo que quiere decir Graciela es que la alegría no es un estado de ánimo que nos caracterice como idiosincrasia y esto se traduce en la música que hacemos los uruguayos. La mayoría de los entrevistados relacionan la Música Tropical con la algarabía y con los momentos de jolgorio, aunque muchos hacen escucha de los géneros durante todo el día o no necesariamente en contextos de fiesta. Este Goce de las fiestas que se lee como extravío y superficialidad es uno de los universos de reconocimiento trascendente a toda objetivación del sujeto en consideración de Hinkelammert; se trata de la fiesta como identificación entre los sujetos en la alegría y se encuentra ilustrada en la parábola de Lucas (14, 15-24):

“Empieza con una fiesta formal, en la cual alguien da el banquete e invita a otros. Todo es objetivado por rituales. Al excusarse los invitados (...) Se transforma en una fiesta a la cual todos los que están disponibles, están invitados a participar. La fiesta es abierta (...) Se trata de un banquete, es decir, una fiesta sensual, que pasa por debajo de cualquier norma social o ritual y pasa a ser un reconocimiento festivo de todos anulando todas las categorías sociales. La fiesta barre las desigualdades y hasta con la propiedad de aquel que invitaba”¹⁷³ (Hinkelammert 1984: 302).

173 No conviene la demagogia y es necesario decir que los recintos bailables y diversos espacios físicos donde se realizan las fiestas están fuertemente atravesados por cuestiones de imagen que mantienen un círculo manejable de parecidos, mecanismos que se abordan en breves cortes comerciales.

Sección Segunda

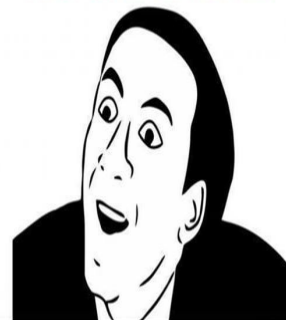
La Distinción



**ENCUENTRA LAS
7 DIFERENCIAS**



NO ME DIGAS



Descojonate.net



Introducción

Las percepciones de y sobre los sujetos a la Música Tropical que se abordaron hasta ahora encuentran parte del sentido explicativo en la separación simbólica y cultural que establecen unas personas con otras. A propósito y con motivo de transitar el camino analítico elegí la asistencia teórica de Pierre Bourdieu y su librote (*La Distinción*), de la *Historia de la Belleza* a cargo de Umberto Eco y de Erving Goffman en sus reflexiones sobre la *Presentación de Persona*. En esta instancia preparatoria se describen brevemente las herramientas conceptuales referidas y en lo próximo se analizan las distinciones concretas -a saber- las que apuntan directamente a la presencia estética como indicador de un Modo de Ser, estructuradas en torno a las imágenes polares de Apolo y de Dionisos (con sus Adonis y sus Venus), incluyendo (en los Anexos) “La Yapa: Aversión por lo Accesible” para dedicarle especial atención al desprecio de lo simple o de lo sencillo en la cultura tropical rioplatense. Então ¡Vamo lá!

El Gusto por la Distinción

De acuerdo con el sociólogo francés los gustos son “la afirmación práctica de una diferencia inevitable” y no simples preferencias manifiestas de lo mismo, ellos son (ante todo) disgustos; “hechos horribles o que producen una intolerancia visceral para los otros gustos” (Bourdieu 2012: 63). No es por casualidad que cuando deben justificarse se afirman de manera enteramente negativa por medio del rechazo de otras preferencias gustativas y que en el intento por definir lo propio se aferren a lo ajeno en su aspecto más hiperbólicamente desagradable (Bourdieu 2012: 63). Esta operación de cognición hostil y sistemática hace posible la construcción de proximidades y de lejanías que funcionan como referencias socioculturales y que nos asisten en la tarea cartográfica de orientarnos para dirigir nuestras conductas en un sentido ético y estéticamente apropiado. Los mapas colectivos y personales que se diseñan podrán ser más o menos disímiles, no obstante, el fundamento de todos ellos -el horizonte significativo que los dispone y organiza su geografía- es la *distinción*; esa palabra que está “hecha de diferencia y de distancia” y que conjuga “la afirmación secreta del gusto legítimo” con el afianzamiento de “un prestigio que procura la distancia insalvable” con “aquellos que no poseen el gusto” (Martín-Barbero 1987: 91 y 92). Este aplastamiento es una condena a muchas “no posesiones”¹⁷⁴ específicas -pero aún más esencial- es

174 Para una comprensión acabada de lo que se quiere transmitir, recomiendo escuchar y ver el video de Nina Simone en que canta “Ain’t Got”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E>.

una condena a la inexistencia cultural, a la “no posesión” (lisa y llanamente) de “la cultura”¹⁷⁵.

El soporte de esta *afirmación negativa* es el etnocentrismo que le permite al ser sujetarse a la creencia del valor intrínseco de la propiedad cultural y de este modo considerar natural, obvia y fundada en la naturaleza “una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles” y producto de un habitus concreto (Bourdieu en Martín-Barbero 1987: 91 y 92). La estética oficial, con el objetivo de afianzarse, normaliza una manera entre otras y desvaloriza cualquier otra estética “esto es, cualquier otra *sensibilidad*” que es lo que en griego quiere decir estética (Martín-Barbero 1987: 92). Por eso:

“De gustos y de colores no se discute; no porque todos los gustos estén en la naturaleza, sino porque **cada gusto se siente fundado por la naturaleza**- y casi lo está al ser habitus- lo que equivale a arrojar a los otros al **escándalo de lo antinatural**” (Bourdieu 2012: 63 y 64).

Las críticas destructivas y las acusaciones de filisteísmo le brindan al sujeto un refugio suprapersonal y una manada, una trincheras de ataque y de reconocimiento que le muestra que “no está solo” y -paralelamente- es diferente de los otros en un sentido positivo. La acción de distinción nos permite cubrir dos necesidades básicas en un solo movimiento: la tendencia a la igualación social y la tendencia a la diversidad y al contraste individual¹⁷⁶ (Simmel 2002: 43). Lo dicho hace del mecanismo uno de los medios más efectivos para conseguir apalabrar al sí mismo en el mundo que nos tocó y es la forma “más común” en que una clase (y una persona) se autoafirma a sí misma, es decir, a través de la negación de la otra en un juego de espejos.

Más allá de imaginar el gran pie del hombre culto sobre la cabeza del hombre inculto, el status quo es una arbitrariedad cultural clasista que se legitima a todo nivel de la escala social, haciéndose carne en personas de lo más diversas en términos de “clase”¹⁷⁷. Por lo tanto, el etnocentrismo que es y nace en el seno de las élites se desplaza constantemente reproduciendo la relación alta-baja cultura a niveles más micro del espacio social. Si la cultura oficial ha construido con su ley las formas normales y las anormales de ser percibido y de ser perceptor, las institucionales y las que se esperan de los sujetos, aseguradas a puro separatismo y hermetismo, las posiciones culturales que se

175 Bajo esta óptica los individuos se vuelven in-cultos: “carentes” o “carenciados” frente a la suntuosidad estética de las personas que conservan el capital cultural legítimo, una ausencia que es posible apreciar solo desde el lugar simbólico de la presencia y de la existencia (de gusto, de cultura o de clase).

176 “Y lo mismo sucede con nuestra vida afectiva: no buscamos menos la tranquila entrega a las personas y a las cosas que la enérgica afirmación frente a ambos” (Simmel 2002: 42).

177 Y la defensa del gusto legítimo puede estar dada por alguien que -desde otro lugar- se considera (in)culto.

asumen y se endilgan son relativas al contexto que despierta la necesidad de diferenciación y/o mismidad. Las percepciones ordenadas no están hechas de una vez y para siempre en compartimentos estancos y anacrónicos, en todos los casos, las estructuras se actualizan mediante las practicas distintivas que ponemos en marcha a diario¹⁷⁸ y que no representan el patrimonio exclusivo de las élites culturales. En el marco de este proceso de autoafirmación social de clase -que se expande y se disemina por los rincones de la pirámide- se defiende como bandera la existencia de gustos “más “puros” y más depurados, más sublimes y más sublimados” y “la de los gustos más “impuros” y “groseros”, más ordinarios y primitivos” (Bourdieu 2012: 569). Finalmente, la estética culta defiende la existencia de gustos que se repelen y que configuran barreras significativas que se vuelven incluso, geográficas.

Apolo y Dionisos

En el mundo occidental estas disposiciones a la distinción responden a la escisión entre naturaleza¹⁷⁹ y sociedad, entre razón y sensación, entre cuerpo y alma, entre el gusto de la reflexión y el gusto de los sentidos (Bourdieu 2012: 573). En la concepción binaria la civilidad, la sofisticación y el refinamiento quedan reservados para los poseedores del gusto dominante mientras que lo animal y lo primitivo de las formas de ser quedan reservados para los sujetos a la “cultura popular” (o más bien a la “incultura popular”). El “dominio” sobre la naturaleza se lee como evolución y desarrollo, como abstracción y desprendimiento de lo puramente humano, como superación y progreso, puesto que la supervivencia apegada a la escasez impidió salvajemente que el hombre “se cultive” y trascienda con rapidez ese estado de involución¹⁸⁰. Así, las vidas que se separan de las necesidades materiales y ya no deben preocuparse por un techo o por un plato de comida son las que están aptas para desarrollar esta sensibilidad autónoma de lo funcional-vital que les permite “cultivarse”, al tiempo que las vidas de aquellos atados a la necesidad y a lo básico son asociadas a la no superación, a lo primitivo, a lo primero, a lo dependiente e incapaz de cultivarse, mucho menos capaz de separar el arte y la estética de la cotidianidad. Este pensamiento se basa en el “rechazo

178 Las estructuras estructuran la percepción pero solo son posibles en tanto haya sujetos que las encarnen y que las validen de una manera particular, que llenen de contenido cotidiano el esqueleto pre-construido de antaño, con todo el peso categorial heredado.

179 Pensemos en los “naturales” de Hegel, los nativos de la América Latina que no eran más que “naturaleza” sin conciencia o en los “negros” convertidos en “cosa” sin Alma reconocida, que fueron susceptibles de mercantilización.

180 El que supone actividad y movimiento, nerviosismo y rudimento versus la quietud y la contemplación sublime de panza llena, justamente balanceada y sin excesos del estadio evolucionado. Estas cuestiones aparecen retratadas en una reciente propaganda televisiva, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vG7UBTjNLLc>.

sistemático de todo lo que es “humano”¹⁸¹ y “rechazar lo “humano” es, evidentemente, rechazar lo genérico” y lo universal porque no tiene potencial distintivo, es distanciarse de “lo común”, de lo “fácil”, de lo “inmediatamente accesible” y ser ajeno a todo lo que nos reduce a la “simple animalidad”, al placer o “al deseo sensual” (Bourdieu 2012: 37 y 269).

A lo largo de la historia estas construcciones sensibles cimentaron los dos modelos más importantes de apropiación de la obra de arte en la occidentalidad: el Desapego estético hecho de Lejanía y de Cultura regida por Apolo y la Proximidad estética hecha de Cercanía y de Incultura regida por Dionisos¹⁸². Amparados en estos preceptos (al menos desde el ideal) los eruditos prefieren el arte abstracto, separado de lo utilitario y son reticentes a re-ligar fácilmente con la obra, a la vez que los sujetos a la cultura popular aprecian esa misma simplicidad por la que los dramas consiguen impactarlos y en los que toma parte como si fueran casos reales de la vida (Bourdieu 2012: 37). El modelo del Arte Culto proviene de la concepción griega de lo Bello y el alejamiento estético que se pregona es la brecha necesaria para entorpecer el contacto directo con el elemento artístico, una acción que colabora con la conservación del carácter elitista de estas creaciones¹⁸³. Asimismo, dicha belleza prefiere y es mejor expresada “por los sentidos que permiten mantener la distancia entre el objeto y el observador: vista y oído más que tacto, gusto u olfato”, exceptuando las formas auditivas como la música, que despiertan profundas sospechas “debido a la implicación que se produce en el ánimo del espectador” (Eco 2010: 57). El ritmo musical es asociado al fluir perenne de las cosas que carecen de límites, remite a lo disarmónico, a lo demasiado contiguo al espectador y es la razón del histórico rechazo de la alta cultura hacia las sonoridades calientes¹⁸⁴; en ellas (y sujeto a ellas) Uno puede “dejarse llevar”, amar y sentirse reflejado, liberarse de las responsabilidades, fuir con el sonido, gozar y expresarse corporalmente de modos inesperados -en pocas palabras- invitan a emprender todo tipo de conductas bárbaras que traicionan las fronteras y gambetea lo establecido.

181 Entendiendo por humano las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres ponen en su existencia y al mismo tiempo todos los temas u objetos capaces de suscitarlos” (Bourdieu 2012: 37). Las canciones de amor, el sexo, la carne y todo lo que nos iguala y hermana es rechazado por vulgar, por ordinario, por común.

182 A la vez que Apolo se aleja y desagrega intelectualmente las formas, Dionisos se acerca y se pegotea perdiendo forma, a la vez que Apolo se subtrae y se abstrae, Dionisos se inmiscuye y se permite ser.

183 Esta forma de desaproximación, por legítimamente establecida, no deja de ser una de las maneras posibles dentro de los modos posibles de apropiación artística, pensemos -por ejemplo- en el arte Oriental Japonés que propone la actitud contraria; una cercanía con las obras esculturales que permite “tocarlas” (Eco 2010: 57).

184 La aplicación del prejuicio no es monolítica, de ser así en este estudio solo nos esperarían sensibilidades afectadas por la discriminación y no es el caso, dado que los esfuerzos de distinción se emprenden también desde la tropicalidad.

Apolo entiende que el universo de las artes y de la cultura debe respetar un orden; el de mantener las partes bien apartadas, organizadas, diferenciadas, distribuidas y en armonía proporcionada y predeterminada. Más si las artes y la cultura respetan algún orden es el de la existencia del Dasein porque (a pesar de que se quiera) ni aquel ni aquella han estado disociadas, desgajadas y desenraizadas de nuestra existencia total. Siquiera en la Grecia Platónica, la belleza -como manifestación estética- poseía un estatus autónomo, por lo que era asociada frecuentemente con otras cualidades del ser humano (Eco 2010: 38). Además, es difícil concebir tal disociación si pensamos que la misma distinción que proclama la insalvable distancia del arte y de la vida cotidiana como su condición de ser autónomo, responde a la necesidad tan vital y humana de diferenciarse socialmente, de destacarse y de establecer similitudes con los compañeros de hábitat cultural¹⁸⁵. La semejanza y la diferencia como mecanismos de conocimiento clasificatorio óptico del mundo y de las “cosas” viraron en auto conocimiento y se perdió de vista el ser por el ente, un olvido hondo que impidió que el Arte, la Belleza, la Estética, la Arquitectura, la Música (inclusive la Ciencia) sean comprendidas como modos de ser del Dasein que no pueden -por ello- escapar a su propia forma y a su estructura co-originaria (sin basamento único) del tempóreo existir. Nuestros mismos ojos ven la apariencia y la conducta, la moda y la manera y es la operación intelectual posterior la que logra disociarlos y volverlos a asociar, percepciones que son leídas con base en las páginas del libro social que nos sostiene y son asociaciones que vienen casi prontas para usar; hablo de los vínculos histórica y filosóficamente establecidos entre lo bello, lo justo y lo bueno (Apolo) de un lado y lo feo, lo malo y lo injusto o “too mutch” (Dionisos) del otro.

“Como te Ven te Tratan”¹⁸⁶

“Cuenta Hesíodo que, en las bodas de Cadmos y Armonía celebradas en Tebas, las Musas cantaron en honor a los novios estos versos coreados inmediatamente por los presentes:

“El que es bello es amado, el que no es bello no es amado”” (Eco 2010: 37).

El orden de la interacción social no es un orden que esté preocupado por lo que es justo en sentido ético sino por lo que es aceptable desde el punto de vista de la imagen¹⁸⁷. Las distintas percepciones acaban por ser clasificaciones silenciosas que realizamos para obtener información de las

185 Necesidades demasiado humanas son las que fundan el elitismo artístico militante de “lo especial”, de lo “poco común” y de la “alta cultura”; única trinchera simbólica desde la que es posible avizorar una “baja cultura”.

186 “Si te ven mal te maltratan y si te ven bien te con-tra-tan” Mirtha Legrand De Tinner. Frase final del programa “Almorzando con Mirtha Legrand”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qRqFcOnIsPc>.

187 Idea tomada de las clases del Curso: “La vida social como drama y como ritual. Lecturas de Goffman para entender la interacción” dictado por la docente Irene Madfes.

situaciones sociales y de los participantes. Las impresiones que los demás generan sobre nuestra persona a través de la apariencia son determinantes para el trato humano que nos destinan y las impresiones que nosotros poseemos sobre los otros individuos determinan el trato que les dispensamos. Las expresiones son fuente de impresiones y guían las respuestas del receptor haciendo posible la interacción social y así la vida interactiva se convierte -en el pensamiento de Erving Goffman- en el núcleo de la relación cognitiva con los demás, sin la que nuestra afectividad conductual y verbal no podría organizarse (Goffman 1991: 136 y 178). A falta de información completa sobre quien se le presenta el receptor deberá confiar en lo que ve y aplicará sus esquemas perceptivos adquiridos mediante la socialización, el emisor deberá encomendarse a las capacidades perceptivas del observador, que al verlo “bien” lo tratará “bien” (Goffman 1959: 136 y 137). Por ende, las expresiones que disparan los actores del drama social no son del todo espontáneas porque tienen como intención transmitir y comunicar una impresión del “Sí Mismo” a quienes observan dicha actuación, proyección de imagen que sí o sí perseguirá el éxito y su correspondiente retribución en estima y en compañías (Goffman 1959: 136). Por ese motivo Edmund Burke considera que la belleza es una cualidad social y es que:

“Cuando los hombres y las mujeres, y no solo estos sino también los otros animales nos proporcionan sensación de alegría y de placer con su contemplación (y son muchos los que pueden proporcionarla), nos inspiran sentimientos de ternura y de afecto hacia sus personas; nos gusta tenerlos cerca y entablamos relaciones con ellos de buen grado a menos que tengamos poderosas razones para hacer lo contrario” (Edmund Burke en Eco 2010: 292).

En definitiva, nuestros vínculos y nuestros “contactos”¹⁸⁸ sociales están atados a ciertos requisitos de imagen y a ciertas barreras o disposiciones emocionales por las que nos negamos o nos entregamos a emprender el esfuerzo de construcción relacional con el otro, por más mínimo y efímero que pueda llegar a ser. Son muchas las fuentes de información que se vuelven accesibles para que el proceso de selección vincular sea posible y aparecen muchos portadores de significados que pretenden comunicar el mensaje, dentro de las más importantes se encuentra la “fachada personal”; “los elementos de la dotación expresiva que se asocian con el actuante mismo y que lo siguen a donde vaya, ejemplos de ello son el vestido, el sexo y la edad, las características raciales, el

188 Goffman toma como unidad heurística de utilidad para el orden de la interacción el término “contacto”; lo define como “cualquier ocasión en la que un individuo se coloca en presencia de la respuesta de otro, sea mediante la copresencia física, un contacto telefónico o un intercambio epistolar (...) Así, una mirada furtiva al cruzarse por la calle, una conversación, un intercambio de saludos progresivamente atenuados mientras se circula entre los invitados a una fiesta, la mirada de un miembro del público a los ojos del conferenciante: todo ello cuenta como contacto” (Goffman 1991: 182 y 183).

tamaño, el aspecto, el porte, las pautas del lenguaje, las expresiones faciales, etc. (Goffman 1991 : 15). De modo que los seres nos resultan reconocibles (distinguibles) por las marcas y las señales materiales que reifican la diferencia o la similitud y la fundamentan -como ser- las maneras de expresión oral y verbal (los volúmenes, las inflexiones de la voz y las frases simbólicas breves), las formas vinculares expuestas y la forma estético-personal (Elías 2003: 233).

En la vida diaria, en el tránsito por las calles, en las plazas (Barrios, Redes, Universidades, Bailes, Clubes, Bailantas, Discotecas) se efectúan movimientos distintivos “mediante objetos (bebidas, comidas, ropas, colgantes) o prácticas (recorridos, charlas, gestos)” que “se exhiben” y que “se muestran” para ponerse en evidencia ante los ojos de los demás con la intención de “demostrar algo” y “para que los demás nos vean de algún modo o nos conozcan de cierta manera” (Elbaum 1997: 182). Son conductas, apropiaciones y posesiones gracias a los cuales se distinguen los que son “iguales” de los que son “diferentes” en el espacio público compartido, hacen posible discriminar a los especiales y a los elegidos de los igualados y de los “comunes” tanto como nos facilitan y preparan el encuentro con -prácticamente- cada sujeto del que nos hemos sujetado¹⁸⁹ (Elbaum 1997: 182). Fundan procesos distintivos que parten desde la imagen y desde los consumos más materializables, tangibles y objetivables para adentrarse en el mágico mundo de la interpretación de las maneras de ser de quienes son compañeros de tierra¹⁹⁰. Siendo ahí¹⁹¹ con Ojo de águila, Olfato canino, Audición de polilla y Regla en mano salimos a explorar agarrándonos fuerte de Dionisos y de Apolo como extremos dicotómicos que (sin embargo) albergan toda la variedad de los universos de posibles estilísticos de Bourdieu; esos lugares de referencia que “proporcionan los diferentes rasgos distintivos” que están prontos a “funcionar como sistema” de desemejanzas y “de variaciones diferenciales” “que permiten expresar las más fundamentales diferencias sociales de una forma casi tan completa como los sistemas expresivos más complejos y refinados” (Bourdieu 2012: 265).

Las Imágenes del Cuidado

“Los humanos son raros, creen que el orden y el caos son fuerzas opuestas y quieren controlar lo

189 Intento no demonizar; en tanto las estructuras relacionales restringen tanto como habilitan y posibilitan la vida.

190 Un análisis cotidiano que quizás no sea del todo consciente, ni un fin en sí mismo, sino solo lo que aprendimos a hacer (a ser) con *nosotros* porque somos coestar y el mundo es nuestra manera de existir y de habitar-en-el, es nuestra esencia (estar-en ¿Guerra?).

191 Da (Ahí) Sein (Ser).

incontrolable, pero hay gracia en sus fallas y fue lo que no viste”¹⁹².

La belleza apolínea que se relaciona con la serenidad y considera bella una cosa “bien proporcionada” se opone a la perturbación sensorial que estimula el arte dionisiaco con sus excesos, con su peligrosa alegría relacionada a la nocturnidad y claramente contraria a la razón (Eco 2010: 58). Lo cuidadoso resulta en lo que conserva el orden y se pone de manifiesto por la existencia de lo grotesco; lo que falta a la justicia, a la conveniencia de las partes y a su equilibrio en el total de la obra. La extravagancia es la antinomia de la proporción y conspira contra los dictámenes de Apolo que proclaman “De nada demasiado”, “Respetar el límite” y “Lo más exacto es lo más bello” (Eco 2010: 53). En efecto, esta conciencia de orden estético es representada idealmente -en algunos sujetos a la tropicalidad rioplatense- por las imágenes de los músicos de la Sonora Borinquen¹⁹³ y por los músicos de la Cumbia Pop o Cheta¹⁹⁴, diseños donde la camisa y el traje dominan la escena; dos prendas que basan su estructura en la linealidad y en la imposición de su propia forma (rígida), muestran el respeto y la consideración que los presentes se merecen, constituyen “un atuendo adecuado” para exhibirse masivamente y corresponden a la categoría “ropa de vestir”, connotan preocupación y configuran el “cuidado de imagen”.

De ahí que la disciplina se vuelva un pilar fundamental en la presentación apolínea de la persona-músico y que los profesionales de la Sonora Borinquen¹⁹⁵ aparezcan siempre “afeitados” y “con la camisa impecable”; ninguno de los integrantes puede ir con la ropa descosida o faltándole un botón, “siempre los vas a ver de saco y camisa” (Raúl 50 años, *La Teja*). Norma dice que “ellos no van **así nomás**” y “no pueden ir a una fiesta o a un evento con una remera y un jean o un pantalón deportivo”, el uniforme de la Borinquen “lo cambian todos los años pero es el traje. Si vos no vas de traje, con los zapatos lustrados, no sos La Borinquen” (55 años, *La Teja*), chau. Al contrario, la corbata es un accesorio que varía en el uso, si “es algo importante, un cumpleaños, o un evento o algo, van todos de corbata”, religiosamente:

*“A no ser que sea un día como hoy y tienen que ir a hacer un festival, es gratis o a beneficio o algo, de repente ahí capaz que pueden **ir de particular**, pero si es un baile que saben que **es serio**, ellos siempre van de **traje y corbata**. De **camisa y saco**” (Raúl 50 años, *La Teja*).*

192 Frase tomada de la película “Avengers: la Era de Ultrón”. Escena disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nv5bIxaIKbY>.

193 Véase en Página 5 de los Anexos Visuales.

194 Véase en Página 4 de los Anexos Visuales.

195 “Es más, el 90% de la banda se compone de personas que fueron militares” agrega Raúl.

Entre los adultos esa es el *forma* “correcta” de vestir para las presentaciones en público, la famosa “vestimenta de músico”, una indumentaria bastante “*formal*” y en franco contraste con la desalineada ropa deportiva y no deportiva que utilizan algunos jóvenes cantantes y escuchas de Plena y de Cumbia Villera. El atuendo de Cante falta a la rectitud y a la linealidad que exige el prolijo buen gusto y la visión apolínea se conecta (en este punto) con la de los primeros pitagóricos para quienes la recta y lo lineal tienen el valor de la excelencia: “para Pitágoras y sus discípulos más inmediatos, en la oposición de contrarios solo Uno representa la perfección: lo impar, la recta y el cuadrado son buenos y bellos” y “las realidades opuestas representan el error, el mal y la falta de armonía”¹⁹⁶ (Eco 2010: 72). Fruto de esta mirada es que la gente como el Gucci¹⁹⁷ hace sus presentaciones en vivo con el vestuario inadecuado, Norma alude a una remera en particular que lucía el cantante y parecía “*un bolsón*”, le quedaba grande y tenía una forma no apropiada, al grado de parecer “una bolsa”. La bolsa no es una prenda de vestir y lo que se da entender es que esa prenda no puede ser considerada “ropa” y mucho menos “de vestir” y el fundamento es (precisamente) su no-linealidad; el bolsón es la curva, la falta de proporción y de armonía, es el descuido. Él, como personalidad artística, representa la ruptura con la unidad porque se expone sin uniforme; desafina, desentona y se viste diferente al resto de los músicos, generando esa multiplicidad que da la sensación de dispersión, de desorden óptico y de caos en el escenario.

A pesar de que en estas últimas épocas el traje y el uniforme han estado más presentes en los grupos de la Nueva Plena como Los Negroni o Majo y la del 13 (por ejemplo), otras veces directamente los cantantes y los músicos se visten “*cada uno como se le antoja*” según Raúl. Lo que no es uniformado desde el punto de vista estético evoca a lo que es Informe y -unas veces- lo que no se rige por estos patrones acerca de lo Formal deriva en lo Informal, por ausencia de- desde la perspectiva de la presencia de-forma, en lo que le falta el respeto a ella y en lo que viola la sagrada impersonalidad y austeridad del atavío público. En este sentido (y a pesar de no lucir necesariamente de tragedia) los chicos de la Cumbia Pop o Cheta representan la “belleza” que es benevolencia en lo que a calificativos del vestir se refiere porque son puntillosos, respetan las formalidades y las proporciones, son más clásicos, usan camisa o camisas con camisetas, acatan la contundencia de lo recto, y por tanto, están “*Bien Vestidos*”. Por otro lado, la diversidad, el

196 “Distinta será la solución propuesta por Heráclito: si en el universo existen contrarios, realidades que parecen no conciliarse, como la unidad y la multiplicidad, el amor y el odio, la paz y la guerra, la quietud y el movimiento, la armonía entre estos contrarios no se producirá anulando uno de ellos, sino precisamente dejando que ambos vivan en una tensión continua. La armonía no es ausencia de contrastes, sino equilibrio” (Eco 2010: 72).

197 Ver página 5 de los Anexos Visuales, donde se encuentran algunas fotos del artista.

desorden y la desprolijidad de los Planchas y de los Villeros es maldad y están (en su mayoría) “*Mal Vestidos*”, sobre todo si se mira en dirección a sus exposiciones y manifestaciones escénicas. La “vestimenta particular” de los cantantes de estos géneros verracos es disarmónica¹⁹⁸ dado que la única ley o patrón que respeta es el gusto de cada músico y que es sinónimo de “fealdad” de vestuario, aunque la palabra que elige Ramiro es “*Horrible*” y la utiliza para describir el “*pañal ajustado en las puntas*” que visten los Pleneros, a diferencia de él que prefiere un pantalón más clásico o un “*chupín pero no el pañal ese grosero*” (25 años, Centro).

Los músicos de Márama -frente a lo “groncho”, a los “pañales” y a las “bolsas”- significan la “normalidad” en la concepción de Romina (quién se reconoce cercana a este look) y piensa que esa es la manera de vestir de “*la juventud de hoy en día*”, un estilo que es “*más tranquilo*” y por eso es “*más normal*”. Valeria está en desacuerdo y plantea que los artistas del género poco tienen de “*gente común y corriente*” ya que cuentan con “*asesores de imagen*”; personas especializadas en las impresiones que se generan y que se comunican al público a través de la indumentaria y de las corporalidades, profesionales de los cuales reciben orientaciones sobre cómo verse, pararse y posar. Ramiro va más allá y resalta la conducta estética de los hombres Chetos que “*se depilan las cejas*” y buscan el modelo de la belleza “pura” y perfecta, en contraste con los Planchas que “*se cortan la ceja*”, una actitud que apela a la belleza dionisiaca y desordenada que interrumpe la tranquilidad predeterminada, sin culto a la imagen ideal. Básicamente, ambos entrevistados tienen la sensación de que los Cumbieros Pop responden al prototipo masculino del *Metrosexual*; término definido por la Rae como el adjetivo que sirve para caracterizar a un “hombre, especialmente heterosexual”, “que dedica mucho tiempo y dinero a sus cuidados físicos” y “que se preocupa en extremo por su apariencia”¹⁹⁹. En Wikipedia se asegura que es una “palabra de origen griego utilizada para referirse a los atenienses enamorados con sí mismos” (“vanidosos”), que se utiliza para describir la “obsesión corporal” del varón pos-industrial dedicado al “cuidado personal”, al aseo, al estilo de vida sofisticado y lujoso, a la cultura de consumo y al mercadeo dirigido²⁰⁰.

En busca de una “buena impresión”, los artistas de la Nueva Cumbia están vestidos con la ropa del

198 Carente de armonía y de sentido musical.

199 Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=P8ltP8r>.

200 Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Metrosexual>.

momento, a la moda²⁰¹: en “Pasarla bien”²⁰² los jóvenes lucen unos Short de baño que fueron la tendencia del verano, estos tienen la particularidad de ser cortos, bien lejos de la rodilla, sin parentesco con la sunga o con la bermuda que vestían los hombres en veranos anteriores. El uso de la camisa es constante y en “Lo intentamos”²⁰³ Agustín Casanova lleva un atuendo que ningún Villero accedería a utilizar; pañuelo de cowboy en el cuello, gorro de tanguero y unos jeans rotos²⁰⁴ (estilo de pantalón que es unánime en “Te amo y te odio”²⁰⁵), a parte de un osado pantalón rojo junto con las clásicas camisas a cuadros y la incursión en remeras con motivos tropicales. En su película “El viaje”²⁰⁶ se puede ver al vocalista de Márama ataviarse con camisas blancas tradicionales, un saco largo de vestir y también a Fer Vázquez (vocalista de Rombai) con un saco largo pero menos clásico, más informal y reguetonero, parecido a la camisa larga que viste Maluma en su video “Desde esa noche” que graba con Talía²⁰⁷. En resumidas cuentas, tomando como referencia los diseños de Agustín Casanova y de Carlos Goberna en tanto que “modelos” de masculinidad legítima, es posible notar las coincidencias en los modos de unos y de otros artistas, por más años de distancia que los separen la cercanía se manifiesta en la visión estética que los comprende; su compromiso con las reglas de vestuario, lo detallado e impoluto del esfuerzo de producción y la dedicación temporal aplicada al afeitarse, al maquillarse, al ir a la barbería o al lustrar los zapatos.

Las Imágenes del Descuido

La apariencia y el aspecto físico de algunos Pleneros y Villeros es visto como “descuidado”,

201 Es por esa razón que debe ponerse en entredicho la idea de que el hombre, por su constitución, presenta mayor aversión a la moda; desde el “Metrosexual” a nuestros días se ha promovido el alejamiento del modelo del hombre “macho” por uno más afín a las cuestiones estéticas y a los patrones de la moda (Simmel 2002: 67). Hace no mucho se veía la propaganda de Obao For Men en su campaña publicitaria “Volvamos a ser hombres” como un claro caso de intención de corrimiento hacia las masculinidades rústicas, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=P_k-b6qIYtw.

202 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TcK47ozBJNQ>.

203 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sVrqotfxHzA>.

204 Lo interesante aquí es que son los mismos pantalones que luce Marcos Da Costa y connotan desprolijidad para Raúl. Es bueno decir que el descuido tiene que ver con el diseño completo de la estética, un mismo objeto o prenda, en dos marcos estéticos distintos, significan y connotan distinto.

205 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ELzLOXksfmg>.

206 Trailer disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9zuwbKRWPLc>.

207 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6C_s56iscpQ.

“desalineado”, “desprolijo” y en el mejor de los casos “distendido”, por gran parte de los entrevistados. El carácter predominantemente deportivo que define la proyección estética de la cultura “villera” y “plancha” es -como se dijo- Informal si lo comparamos con las indumentarias y los hábitos de belleza de los integrantes de las bandas más añejas de la Música Tropical uruguaya, como Conjunto Casino, Sonora Palacio, Combo Cambagüey, Sonora Borinquen, el Gran Maracaibo y tantas otras. Es por esa razón que Cecilia, gozadora de la Karibe considera que el estilo de los jóvenes cantantes de la Cumbia Villera es “ordinario”, pero no lo dice de modo despectivo sino que está tratando de dar la idea de un vestuario “común”, “corriente”, sin refinamiento y con “cero glamour” invertido. También es la razón para que Graciela diga que los Villeros “*trasuntan un modo de ser*” mediante la apariencia que diseñan, ellos “representan una cosa” o la “suscitan en la mente de una persona” mediante la imagen²⁰⁸ y esa “cosa” es una idiosincrasia peculiar; connotan Villerío y “no te la caretean tampoco”, son genuinos, “son así y andan así por la vida y **así se presentan a cantar**” y es bueno -piensa- “*porque generalmente nos ponemos buena ropa para ir a cantar, nos vestimos especial*”. Así te pongas un jean o una remera, es un buen jean y una buena remera, “y ellos” (*¡jojo! capaz que es una buena camiseta pero...*) “*digamos que es el look que tienen*” (38 años, Cerdón).

Esa es la clave, el descuido viene de la noción de que en público, cuando hacemos nuestras presentaciones, debemos velar más imperiosamente por la imagen y cambiar el vestuario de “entrecasa” o la “ropa de fajina” por la “ropa de vestir”. Es igual a la “música para” que en este caso se vuelve “ropa o atuendo para” salir por las noches, *para* ir al Shopping, *para* ir al almacén, *para* ir a un concierto o al teatro, *para* subirnos a la palestra, *para* ir a trabajar y así. “Se supone” que la estética que diseñamos *para* salir a bailar o a bolichear debe ser distinta a la que llevamos adelante de lunes a viernes y lo mismo sucede con los shows, en los que se diseñan vestuarios específicamente *para* la ocasión. Por el contrario, la Cumbia Villera y algunos cantantes de la Nueva Plena construyen un look personal en el que visten -sobre todo- famosas marcas deportivas; ropa que es diseñada con el objetivo de hacer deporte, ropa *para* sudar y *para* estar cómodo o relajado pero en pleno escenario, un descaro que no concuerda con la rigidez y la apariencia “nueva” que debe tener la ropa que utilizamos *para* nuestras actuaciones masivas. Como escuché decir al asesor de imagen argentino Fabián Medina Flores “*la ropa deportiva es para hacer deporte y para nada más*”, menos aún *para* brindar un espectáculo musical. Es una opinión que comparten varios de los sujetos a este estudio y se nota en frases tales como “*andan como en la casa*”, “*la ropa deportiva para ir a un show no da*”, “*la ropa de fútbol para hacer un video no me parece*”,

208 Definición disponible en: <https://es.thefreedictionary.com/trasuntan>.

“*van con la ropa del día a bailar*”, “*andan así no más en cualquier lado*”, etc.

El problema es que usan camperones, pantalones sueltos, championes con tecnología atlética y camisetas de cuadros importantes “*todo el día*”, “*a toda hora*” y en “*cualquier lugar*”, es que no se ubican y en suma “*no les importa nada*”. Lo que no les importa o no reconocen (de algún modo) es la norma de vestuario que rige las situaciones sociales y las reglas de etiqueta. No contextualizan y visten “*ropa de calle*” (como le llama Graciela) en contextos en los que se espera un “esfuerzo” mayor y más formal; en el escenario Uno debe lucir ropa elegante y alineada. La elección del vestuario villero es leída -con asiento en esta perspectiva- como *despreocupación* y está vinculada a lo “*fácil*”, a lo *sencillo* de realizar y de comunicar. Por eso “*se ponen lo primero que encuentran*” (en palabras de Soledad) y por eso “*así no más*” es la expresión sistemáticamente elegida para describir el estilo villero. A la meticulosidad del cuidado de imagen que caracteriza, define e identifica a los Metrosexuales y a los músicos más clásicos del género tropical se le opone el varón villero “*que se encaja los resortes y ya está*” o se “*agarra una remera así no más y listo*”. También la “*ropa de la Salada*” de Pablo Lescano, la “*remera de feria*” de Vanesa Britos o el look jugador de fútbol “*pero de los techitos verdes*” de los Planchas al que hace referencia Ramiro, son todos ejemplos de referencias al costo simbólico y material del diseño de indumentaria personal; “no costoso” en términos de creatividad y “no costoso” en sentido monetario, lo que hace a la ropa “vulgar”.

Las señales que exhiben los “jóvenes del bajo” aparecen ilustradas en la canción “Pibe Cantina”²⁰⁹, un guacho que traicionó el personaje del “pibe” renunciando a la gorra y a las zapatillas típicas y diseñando una estética concheta (con anteojos oscuros, un auto, un reloj Rolex, joyas y zapatos sin desatar). Pero la relativa estabilidad en la vestimenta sport de los músicos no debe engañarnos y llevarnos a pensar que existe una clara tendencia a la despreocupación por el tema estético, la cuestión no es tan simple, ni en las calles ni cuando se trata del baile o de la bailanta (Martín 2011: 229). La forma en la que se visten, los accesorios que utilizan y la manera en la que se muestran no son azarosas, son parte de una construcción y configuración delimitada y consciente de la Belleza, el estilo que se “*curte*” en el barrio y el que las chicas disfrutaban de ver en los varones. Así es que unas marcas otorgan más prestigio que otras, los championes son un criterio importante de

209 Dice: “ya no pasea con su bici despintada/ no usa su gorra/ ni zapatillas desatadas/ y que viste elegante/ todos lo ven/ luciendo su Rolex (...)/ Pibe cantina que andás con la cupé/ lentes oscuros/ ay, cómo te ves/ anillos de oro, cadenas también/ ya no sos el mismo/ dejate de joder”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VnyKg-35Tbc>.

distinción y van cambiando de preferencias con el tiempo, aunque los “resortes” son el centro de la cuestión (cuánto más cámaras de aire presentan o cuánto más nuevo es el modelo mejor es o era), modelos clásicos o antiguos también cotizan en estima y precio. Las gorras son parámetro de comparación, suelen tener varias para alternar, las viseras son curvadas, no son rectas al estilo Rap o Surfer y cómo se utilizan (sea para adelante o para atrás) también influye. Las sensibilidades van mutando y estos criterios mutan a la par: hace algunos años ver una campera Alfa Polar era ver un “Plancha” pero esta prenda de vestir ya no se usa tanto, últimamente se ven muchas babuchas ajustadas a los tobillos como las que describe Ramiro (chupines de algodón) y el uso de equipos completos, conjunto de pantalón y campera de algún cuadro de fútbol. Las gafas van de la mano con las modas masivas y en el verano pasado los pibes usaban anteojos con vidrios de color y espejados, igual que los veraneantes de Punta Del Este.

Para algunos artistas y asistentes a los bailes de Música Tropical la historia es otra, las estéticas rozan más con el Reguetón y con lo latino; allí se saca la camisa, el jean, las joyas²¹⁰ y la remerita polo²¹¹ a la pista, el look que según Nicolás “*se curte hoy por hoy*” y que lo representa -aunque incluso allí- el entrevistado aclara que la cosa es “*así no más*” para los bailarores de locales como el Palacio Sudamérica:

*“De repente un jean **así no má**, muy clásico, champions deportivos y una camisa **ahí nomá** o una remerita con cuellito **ya** te van para un Suda” (Nicolás 23 años, Ciudad de la Costa).*

De igual forma, las mujeres de por esos lares caen dentro de esta lógica del “*así no más*” y de la despreocupación que no condice con las conductas de cuidado estético demandadas públicamente para los espacios compartidos de exhibición nocturna. Son mujeres que cuidan poco su imagen moral y esto condice con un descuido estético por el cual “*no se preocupan tanto*” y como sostiene Nicolás una mina del Suda se pone un “*shortsito, una pollerita bien corta, un top, plataformas altas*” y “*va pintada **más o menos así no más***”. Para Delfina directamente son reitas:

¿Todas reas?

“Sí, algunas mujeres sí, como que no les importa si son flacas o gordas, si son gordas igual se ponen un top y un pantalón de jean, ¡y dale que es tarde!” (Risas) (16 años, Flor de Maroñas).

210 Que se trabajarán con detenimiento en “La Yapa: Aversión por lo accesible”, disponible en los Anexos.

211 Esta última prenda la impusieron o instalaron en la cultura Turra los mismísimos Wachiturros, las famosas “remeras con cuellito”, las polo o en ese caso “Lacoste” -la marca del cocodrilo- que según los artistas les hizo un ofrecimiento económico para que desistan de su uso, se ve que los pibes le devaluaban la marca. Declaraciones disponibles en: https://www.clarin.com/economia/polemica-relacion-lacoste-wachiturros_0_SkCmbIOhPmx.html.

Ellas no tienen en cuenta si su cuerpo es o no estereotípico o si es capaz de soportar los caprichos de la moda, una racionalidad que exhorta a la mujer “excedida de peso” a vestir de negro para disimular sus curvas puesto que su complejión física pone en jaque la proporcionalidad ideal del cuerpo humano, ignora y niega con su presencia las “exigencias” a las que el deber ser llama a responder al momento de proyectar y “exponer” nuestra imagen ¡y dale que es tarde! Al no poner “cuidado legítimo” en su aspecto físico y en su apariencia se lee que no existe “producción” entre las mujeres de la Movida Tropical más popular de Montevideo, para Andrea, la propuesta de Belleza que tenían en su época era más minuciosa y rigurosa de lo que percibe en las jóvenes de su barrio, a las que ve asistir al baile con *“la misma ropa que estuvieron todo el día”* y en las que no percibe esa cultura de ir a la peluquería antes de salir, *“de maquillarte, de peinarte”* (43 años, Villa Española). El discurso de Soledad apunta a lo mismo, ella relata su experiencia tras ir a bailar a uno de estos reconocidos recintos bailables, *“una de las peores experiencias”* que le tocó atravesar en su vida, dice que fue *“horrible”*; concurre al Suda y fue a Coyote y no se queda con ninguno de los dos porque *“la gente mismo genera ambientes que no dan ganas de estar”*, cita el ejemplo de *“una gurisa que se sacaba los bigotes con la pinza de cejas en el baño del lugar”* (22 años, Villa Española).

Lo cosa es que son *“descuidadas”* y *“desubicadas”* porque llevan a un lugar público de exposición conductas que están solo validadas para el ámbito privado, expresiones y prácticas tan íntimas como “depilarse”. Es la clásica Turra *“con el piercing”* y *“todo con Prili o toda mal vestida”* en la visión de Manuel, quien no ve con buenos ojos el uso de este tipo de musculosa porque es “ropa interior”, nada más ajeno a la “ropa de vestir” que se utiliza o debería utilizarse para salir a bailar, la Prili es una prenda hecha para ser utilizada en nuestra privacidad, rotundamente inadecuada para la situación social en cuestión. Eso le da a entender a la tía de Camila que la clase de bailes como El Suda o el Tropi son una *“terrajada”* y que son de *“los peorsitos porque entrás de champions, de resortes ¿entendés? entrás de deportivo, como quieras ir vas y ta”*. Y capaz que *“entrás en un baile así y decís esto es una terrajada y no”* porque *“a los Pleneros que le gustan van”* (18 años, Goes). Muy diferente a la realidad climática del ambiente tropical en boliches como Macarena o Azabache, que tienen mayores exigencias de imagen. Primero que *“de Crocs a Macarena no te dejan entrar, tiene que ser de plataformas altas mínimo”* y si vas al Tropi *“te dejan entrar como quieras, ni te miran ni nada, todo lo contrario”*, *“podés salir de trabajar e ir directamente al baile y nadie te dice nada”*. *“Si vas a Macarena, no para ir a un baile pero tampoco para quedarte en tu casa, te empiezan a mirar mal”* (18 años, Goes). La publicidad radial del boliche uruguayo de Música Tropical “Azabache” terminaba su alocución remarcando “el estricto derecho de admisión” que se

aplica, allí las personas y sobre todo las chicas concurren “*mejor vestidas*” para Manuel, “*con otro tipo de ropa, más combinado, más planchita en el pelo, maquilladas*” (23 años, Marconi).

En cambio “*al Suda casi que no van, o sea se maquillan pero no tan bien (Risas), claro y cuando querés acordar están todas transpirando*”, una observación que -con todo- no hace mella en el joven porque no disminuye su gusto por esos espacios, no deja de ir y tampoco deja de decir lo que observa. El Palacio Sudamérica es ese lugar que da lugar al sudor animal que está emparentado con la grela y con la grasa, con el inframundo y con el bardo, que alberga (como dice Jorge) “*hasta travestis*” pero “*con orden y respeto todo bien*” o a Martín Quiroga “*que está detonado mal*”, un “*drogadicto*” que se dice Plenero pero no es más que “*un mugriento*” y un adicto en la opinión resongona de Raúl. Él es fan de la tradicional e impecabilísima Sonora Borinquen, en la que no hay espacio para la roña -como dice Goberna- “*Después, de acá para afuera, ustedes hagan lo que quieran. Pero arriba del escenario son La Borinquen. Tienen que estar pulcros*” (Raúl 50 años, La Teja). Una Orquesta que sigue la histórica tradición de distinción de los establecidos y de las clases acomodadas (esta vez en la Plena) poniendo en juego los mismos caballitos de batalla y chivos expiatorios como son la suciedad y la mugre, desde la pulcritud con la que se piensan a sí mismos y a los suyos (Elías 2003: 230).

Buena Voluntad y Ostentación

“La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases ... Y lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es, por encima de todo, la sacrilégica reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar”
(Bourdieu 2012: 64).

La estructuración de los paladares no es caprichosa, “los juegos de los artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen” y toda pugna relacionada con el arte tiene “también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir” que niega por injustificada “cualquier otra manera de vivir” (Bourdieu 2012: 64). A nivel peatonal, las decisiones estéticas más mínimas que tomamos caen dentro de entramados perceptivos que acaban -por efecto de las homologías diría Bourdieu- significando estilos de vida diversos, universos de posibles estilísticos que se disciernen e interpretan a través de los vehículos de signo que escogemos para componer la personalidad estética que deseamos mostrar. A su vez, estos modos existenciales estereotipados son funcionales a la distinción simbólica y cultural que los sujetos mantienen unos

con otros para sostenerse significativamente a “sí mismos”. En la operación de cognición social, la apariencia física y la imagen se vuelven “supuestamente” una forma de ser que es notable por lo denotado en las señales de reconocimiento que exponemos para que sean reconocidas y en ese ping pong de asociaciones, el look impecable e impoluto de la Sonora Borinquen termina por connotar la misma “impecabilidad”²¹² que caracteriza el modo de existir de quien exhibe esa manera estética. Al menos así lo entiende Raúl:

“Por ejemplo -dice- Si tu conocieras personalmente a cantantes como Goberna, él es una persona muy inteligente, ordenado, él tiene su casa propia, tiene sus autos, tiene su casa en balneario. Son gente muy respetable ... Bueno fue declarado Ciudadano Ilustre y todo” (50 años, La Teja).

Nobles, en su doble sentido de alta posición social y de nobleza (actitud humana altamente valorada), que en su aristocracia cultural se asumen como los mejores y se diferencian de la “gente corriente” y de los “deshonrosos” (Elías 2003: 220). Digno de la Ciudad Ilustrada el ciudadano respetable se despliega en la arena pública haciendo evidente su modo de ser y de existir; disciplinado, prolijo y ordenado. “*El no haber cambiado la delantera*”, el haberse quedado “*clavados*” al piso y mantener el sentido estético apolíneo²¹³ -en momentos en que surgían conjuntos como Karibe con K con muchachos jóvenes que coreografiaban- es lo que confirma el prejuicio de estabilidad espiritual y material, inteligencia y posesiones que se les endilga a estos músicos profesionales. Es un modo de ser aplicado al público que sigue esta tal musicalidad y que ayuda a trazar la correspondencia moral entre músico y bailarín; en las fiestas de La Sonora Borinquen Raúl se encuentra con gente como él, “*gente bien*”, “*gente grande y trabajadora*”, “*que conoció a su señora hace veinte años*” o personas jubiladas que han trabajado toda su vida, porque más allá de las diferencias económicas que pueden separar la situación de los Goberna y de su audición los une la convicción, el respeto y la creencia en el trabajo como medio dignificador. Muy por el contrario, si tu hacés un baile con Quiroga te vas a encontrar con ese público quemador, el “*que va a armar lío*”, “*esos que se agarran a los roscasos y terminan en problemas porque se termina el baile o lo que sea*”. Raúl habla de música y de vestimenta pero deriva en cualidades personales, una conexión que no es fortuita y -por lo general- lo que nos gusta o nos resulta bello

212 Que en la Rae está definida como lo que refiere a lo “exento de tacha” o “Incapaz de Pecar” (<https://dle.rae.es/?id=L2P11to>) y en Google (<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=impecable>) aparece como aquello que “está completamente limpio y en buen estado y resulta agradable o bello” y “que es tan perfecto y sin faltas ni errores que no admite el más mínimo reproche” (disgusto podría decirse). Etimológicamente, proviene del latín Impeccabilis conformado léxicamente por in (no) peccare (pecar) + sufijo ble (posibilidad), significando “sin posibilidad de falta”.

213 De la banda que no baila pero si no te mueve la Borinquen no te mueve nadie, en referencia a la frase popular “No te Mueve ni la Borinquen”.

estéticamente nos resulta igualmente bello y agradable de un modo ético; “la misma palabra Kalón, que solo impropiaamente puede traducirse por “bello”, debe ponernos sobre aviso”:

“Kalón es lo que gusta, lo que suscita admiración y atrae la mirada” pero “no son solo los aspectos perceptibles por los sentidos los que expresan la belleza del objeto, en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidos con los ojos de la mente más que con los del cuerpo” (Eco 2010: 39 y 41).

Con cuatro ojos, discernir a los personajes dionisiacos es tarea sencilla para Raúl, que ubica a los músicos y a los escuchas de la Cumbia Pop o Cheta entre las personas “*de bien*”; “*de repente muchachos que son estudiantes, trabajadores o lo que sea, y les gusta eso*”, “*aquél que le gusta el relaxo y el desorden como que ahí no va*” porque los escuchas y los músicos son como el género tropical pop pretende ser, “*más tranqui*”. Para Martín es una cuestión de estereotipos, “*el Plancha es Plancha y el Cheto es Cheto porque se viste bien*”, “*son estereotipos que te generás vos y mismo la gente te induce a generártelo. No solo los músicos sino la gente, el público mismo también se vuelve funcional a eso y se vuelve como recíproco*” (25 años, *La Teja*). Es el estereocheto que podemos reconocer debido a su “facha” y además por su lenguaje particular, que los distingue y significa todo lo contrario a la “mala educación” y a la violencia, todo lo contrario a lo “grotesco” y a lo desagradable. El Cheto, en su forma de hablar *es más “bueno, ta, yo que sé, tranquilo”, “es más florido”*²¹⁴, “*una mejor educación capaz o capaz que no*” y “*trata de evitar muchas veces las discusiones*” y “*el Plancha no*”, “*el plancha va pa adelante y bueno si hay que peliar peliamos*” (Martín 25 años, *La Teja*). Los cantantes y seguidores del la Cumbia Pop “*son todos gente que estudió, gente de Facultad, recibida*” -dice Nicolás- que en su forma de hablar demuestra la misma vocación pacifista por la que huyen de los pleitos y no muestran una propensión a la agresión, “*apuntando más a lo cultural*” dijera Ramiro.

Estos artistas -y por supuesto quienes siguen el género y la Plena de Antes- son los representantes de la “buena voluntad cultural”; empezando por sus vidas personales realizadas con base en la consumación de las trayectorias sociales esperables (para los adultos y para los jóvenes), siguiendo por la pretensión del discurso musical que construyen -acerca de “dejar un buen mensaje” o un mensaje no tan “detonante”- y teniendo en cuenta aquello que se dice o que se transmite con el atuendo, cuidando legítimamente el aspecto ético y estético de sus creaciones. Así es que para Martín esta “nueva onda” popera “baja un cambio” y trata temáticas tales como “*ay el amor, la paz,*

214 Para ahondar en esta característica del lenguaje Cheto, en relación con la Cumbia Pop, diríjase a “La Yapa: Aversión por lo Accesible”, disponible en los Anexos.

la tranquilidad” “y nos vamos de joda sí pero a las 7 am ya estoy en casa y estoy durmiendo”. Sin embargo -dice- “en la Cumbia de la Villa es “todo joda, vamo el chupi” y la Plena es más un “vamos a divertirnos y después vemos qué pasa”” (25 años, La Teja). El contexto de “Relajo con Orden” está plasmado en esta Cumbia Cultural y las canciones de Márama hablan de vivir y de disfrutar, como la canción de Vi-Em que “Canta” porque la vida es una fiesta y no habla de “salir a robar” o de acometer excesos. Lo “políticamente correcto” es fundamento y se traduce en los aspectos visuales, auditivos, corporales y escénicos; de Marcos Da Costa (como ejemplo adverso) se dice que se “descontrola”, eso es “una herencia muy carnavalesca” que no se ve entre las presentaciones pop -más guiadas por lo anglosajón- y le desagrada a Jorge porque le rompe el orden, la diligencia y el aplomo que espera de un artista en escena, es el relajo, son los de un nivel cultural más bajo. Es el tipo de actitudes que no le gusta ni a Raúl, ni a Ramiro, ni a Ana, ni a Norm (entre otros) porque les confirma la prenocción de desorden espiritual que se genera con el primer intercambio estético-simbólico con el artista a través del vestuario roto, colorido, dispar y que les permite ubicarlo en la parte inferior de su escala social, dándole razones de existencia al “buen gusto” que los asiste.

A Nicolás esa explicación no le cierra, valora positivamente a los artistas destratados y plantea que “va en las situaciones de vida que les toca atravesar a las personas”, las comodidades que cada uno tiene o tuvo la oportunidad de disfrutar en su vida; quizás Agustín Casanova es un pibe de barrio pero no “andaba descalzo en la calle como Américo y Pablo Lescano” (23 años, Ciudad de la Costa). Estos últimos son la viva imagen de los “ni (trabajo) – ni” (estudio) o “sin – sin” como les llama Morás y se encuentran en el extremo opuesto de los “con – con” o “sí – sí” (“muchachos que son estudiantes, trabajadores o lo que sea”); que en el imaginario idealista y arquetípico extremista roza con lo económicamente “pudiente”, con la Ostentación. Los chicos de la Cumbia Pop son “carrasquito”, “de padres riquitos”, jóvenes de colegio que configuran la imagen del “galán” con los gestos y con las posturas que pueden apreciarse en sus cuerpos, su fachada personal tiene “onda” y son “facheritos”, se dejan las chapas y las peinan, “el típico Cheto prolijo” según Nicolás. En la visión de Cecilia los Chetos connotan “chetez”, “chetez extrema”, tanto en sus vestuarios y diseños estéticos como en las grandes y pomposas creaciones audiovisuales con las que cuenta. En esta Nueva Cumbia el capital cultural se mezcla con el capital económico y además de moverse entre los márgenes de la legitimidad, hace convivir la normalidad y los “buenos valores” con la opulencia, acomodándose entre los acomodados²¹⁵, emulándolos en sus estilos de vida desembarazados. Es en la “Teoría de la clase ociosa” que vemos la institucionalización de esta clase

215 Y entre los “pretendientes pretenciosos” de Bourdieu.

a partir del ocio, la emulación pecuniaria y el consumo ostensible como códigos de distinción que los “Chetos” conocen al dedillo (Veblen 2000). Si bien en la actualidad los criterios de diferenciación que identificó Veblen conviven con otros, aún siguen siendo una marca distintiva si observamos los videos de la Cumbia Pop/Cheta en general y los de Márama en particular.

Las piscinas, las mansiones y las fiestas son moneda corriente en la mayor parte de sus materiales, en “Bronceado” ya se hace referencia a la ociosidad y el tiempo de vacaciones que es necesario para lucir de esta forma, bronceada²¹⁶. Allí las chicas en bikini y ellos de vestimenta veraniega disfrutan y merodean alrededor de una pileta de tamaño bastante normal, pero si dirigimos la mirada hacia otros videos más contemporáneas como “Pasarla bien”, verdaderamente sorprenden las dimensiones de la piscina en la que disfrutaban los integrantes de la banda; este comienza con la búsqueda de “Mara” (la perra de Agustín Casanova) en un monte y deriva en el encuentro de una especie de paraíso terrenal en la “Laguna de agua cristalina” de Solanas Punta del Este, con una “morocha de ojos claros” explorando sus aguas. “Te amo y te odio” comienza con Casanova en su descapotable arribando al hogar, ubicado en los barrios más pudientes de nuestro país, con amplios ventanales que dan al jardín, sillones, somier y todo lo que un hábitat de lujo debe tener. “Noche loca” es prácticamente el colmo de la aspiración emuladora de los cánones superiores, la distinción pecuniaria y el consumo ostensible; hecho en una gran casa de Carrasco, con bellas modelos que acompañan a los protagonistas, chicos y chicas que se besan en el jacuzzi, otros que se sumergen en la piscina con sillas y sillones que terminan en el fondo del agua, la presencia de un burro, fotos y selfies que recorren el mundo de las redes tomadas con el famoso “palito” que a penas se deba a conocer, guerra de almohadas y de tortas, un toro mecánico montado por porristas norteamericanas y Fer Vázquez caracterizado como jugador de fútbol americano. La estética es similar a la de cantantes de Pop Latino y de Reguetón como Ricky Martín y Maluma (o Sebastián Yatra, Reik, Chino y Nacho, etc.), artistas a los que se puede ver pernoctar en hoteles de alta categoría, con modelos, tomándose selfies que recaudan miles de likes, bebiendo tragos en piscinas y fiestas, disfrutando en autos de alta gama, etc.

Es clara la pretensión comunicativa, el mensaje que ha hecho de la “Cumbia Pop” la “Cumbia de los Chetos”; un autoestigma que colaboraron en generar pero del que bien saben renegar “tomando mate” y siendo “gente común” en “El Viaje”, la película. No obstante la intención de resquebrajamiento del prejuicio instalado, a través de estas propuestas estéticas tenemos la sensación de que los cantantes viven “De fiesta” como el clásico latiguillo de Rombai, que su vida

216 Es resaltado por los propios escuchas que describen el color de los cantantes como “*doradito*”.

transcurre en el ocio pleno y efectivamente es lo que pretenden denotar, que existe tal capital que les permite llevar adelante una vida de abundancias y confort (Veblen 2000: 29). En las sociedades industrializadas la posesión de riqueza se vuelve intrínsecamente honorable (no hace falta que lo diga) pero si se quiere ser reconocido y ubicado entre los selectos este poderío económico debe ponerse de manifiesto, dado que la estima se otorga ante la evidencia del mismo. Por lo que, a nivel de jerarquía de imagen, no solo sirve tener dinero sino mostrar que se tiene a través del consumo y es esa voluntad la que fundamenta el derroche ostensible que existe en estas producciones de la Nueva Cumbia Legítima (Veblen 2000: 41). No sería nada raro que la buena voluntad cultural -según las teorías clásicas de la distinción- se mezcle con la ostentación (que lo culto se toque con lo legítimo y que lo normal se toque con lo elitista) ya que estas parten del supuesto por el cual son los sujetos que están ubicados en la Vanguardia Social (en la punta de la pirámide) los que marcan y diseñan el camino de todos los demás plebeyos, quienes intentamos con mayor o menor desatino “copiar” aquellos cánones de éxito que constituyen esa legitimidad que lleva a algunos por delante. Sea como sea, lo cierto es que estos modelos tropicales apolíneos se mantienen apegados a la moralidad imperante y en tanto que exponentes de aquella se embarcan en la necesaria construcción -desde la creación artística- del “buen gusto”, el refinado, el “correcto”.

Mala Fama y Fiereza²¹⁷

La Cumbia Villera como narrativa social ha desafiado en gran medida los patrones de evaluación y percepción de la imagen que se reconocen como admisibles. Parte de la sociedad argentina canalizó (y aún canaliza) el estigma hacia los residentes de la villa a través del rechazo del género y los artistas concentran el prejuicio y el maltrato que es dedicado, en última instancia, a la figura del Negro Villero (Cragolini 2006: s/n). Los músicos son quienes recrean y representan más estereotipadamente la estética y el personaje del “pibe” (habitante varón de la villa) y es la apariencia de ese joven la que se ubica en el centro de la polémica, la que resulta chocante, fuerte, controversial y peligrosa. Su homólogo uruguayo es el Plancha: morador varón de los asentamientos irregulares, hijo de la crisis del año 2002²¹⁸ que nos sacudió por igual y que multiplicó la población de las periferias en las dos naciones unidas por el Río de la Plata, pauperizó

217 En referencia a la banda de Cumbia Villera que lleva como nombre “Mala Fama” y a la experiencia de discriminación que sufrió Hernán Coronel (su cantante) en una tienda de Palermo por ser Portador de Cara y de Mala Fama: <https://www.eldestapeweb.com/discriminacion/feroz-ataque-discriminacion-contra-el-cantante-mala-fama-palermo-n52852>.

218 Contexto en el que se posiciona como género la Cumbia Villera y la posterior Cumbia Cante o Plancha en Uruguay.

a un pueblo y acrecentó el número (la presencia) de estos sujetos en el habitar y deambular cotidiano ciudadano así como el miedo a la otredad masculina, “joven” y “pobre”. El vínculo social y cultural que desaleja a una subcultura de la otra puede verse y leerse en las impresiones de los entrevistados que asocian las dos estéticas (la del plaga y la del negro cabeza) con las capas más desposeídas, con las culturas populares y con las personas en situación de vulnerabilidad social. Los dos fenómenos de marginalidad encuentran allí un punto de coincidencia; uno y otro género (uno y otro contexto, uno y otro poblador, uno y otro intérprete) se corresponden y el Villero pasa a ser el Plancha del lado Oriental, ambos representan con justicia al “Wachi – Turro”.

Desagregando y precisando, la escucha de Cumbia Villera está claramente emparentada con las clases bajas de nuestro y del vecino país; Camila (El Gucci) dice que está asociada “a las personas planchas”, Claudia “a los Negros Villeros” (Karibe con K), a Norma (Borinquen) le parece que está vinculada “a los pobres”, Raúl (Borinquen) la asocia con la “marginalidad”, Lucía (Vi-Em) lo hace con la “gente pobre” y Soledad (Sonido de la Costa) con la “gente humilde”. La Plena -según algunos entrevistados por la escucha de Cumbia Pop- cae de este lado de la brecha (más o menos cerca); mientras unos consideran que sus escuchas se distribuyen entre las clases bajas y medias, para otros (como Nacho) directamente “la escuchan los Planchas” (Márama). Valeria sostiene que la “Plena” es el género musical de la gente trabajadora y de las personas humildes, Ramiro la asocia con los barrios periféricos como el 40 semanas y dice que apunta a “lo mismo que la Villera” (menos cultural). Fabián divide entre la “gente de zona” y la “gente de barrio” como Casavalle, él habita ahí igual que Manuel y para ellos escuchar Plena “a todo trapo” “con los parlante en la vereda” es muy habitual. Así es como los dos géneros asumen posiciones sociales desventajosas en lo que respecta a las jerarquías de *poder* que ordenan esa estructura y -en consecuencia- la misma vulnerabilidad y precariedad social del sector popular se vuelca a las producciones sonoras (espirituales o del carácter) que este estrato está en condiciones de *poder* crear, igualmente “pobres” a criterio de las alteridades discordantes.

La pobreza es a todo nivel y los marginados encima de ser irrespetuosos de las normas de etiqueta y del cuidado (“pobreza estética”), son Villanos²¹⁹ que muestran una forma “de ser eminentemente

219 Definición: Vecino o habitador del estado llano en una villa o aldea, a distinción de noble o hidalgo. Rústico o descortés. Ruin, indigno, indecoroso. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=ejohg5I4MDXX2XjBzC97>. Y en honor a Norbet Elías que utiliza ese adjetivo para describir la imagen que tienen los forasteros a criterio de los establecidos, los Difamados (Elías 2003: 220).

destructora²²⁰, incendiaria, pobre de espíritu y con alta propensión a la maldad²²¹, son los malvivientes que habitan simbólica y geográficamente lejos de los nobles e hidalgos (Elías 2003: 220). Trato de decir es que a estas barajas -a parte de desprecio- se les tiene pavor como deja ver Andrea, quien logra con certeza describir esa sensación invasiva que la toma cuando anda por la calle, atenta a los sujetos del peligro:

*“Claro, yo capaz que si veo a tres o cuatro **personajes** que vienen por la vereda con deportivo, con gorrito **caminando así** yo cruzo para la otra vereda porque tengo **miedo** que me **roben** ¿Entendés? Y capaz que nada que ver, que son más laburadores que yo, que vos y ya vos **ves esa vestimenta y te asustás** y capaz que vienen 4 chicos bien vestidos con traje y vos pasás tranquilamente y capaz que esos 4 chicos son peores que los 4 de deportivo. Pero lamentablemente uno **asocia esa vestimenta con ese tipo de gente**” (43 años, Villa Española).*

Andrea reflexiona, vuelve sobre sus palabras y dice que “no está bueno juzgar por la ropa”, pero bien sabemos que en el intercambio perceptivo diario solo podemos agarrarnos de esas siluetas, de lo que ven esos ojos entrenados y en nuestros esquemas, tal forma de vestir está en consonancia con lo que son (malos) y con lo que hacen (daño) los sujetos que la portan. A través del aspecto estético emanan y se pretenden generar unas impresiones precisas (que serán significadas positiva o negativamente según el caso), razón por la cual los músicos sostienen un look muy definido (parecido al de los “personajes” que cita Andrea) y una estética similar (más “cotidiana” que espectacular²²²) que debe mantenerse si se quieren mantener las apariencias. En otros términos, el diseño estético no es casual, ni fruto de la despreocupación que los caracteriza -por el contrario- la indumentaria deportiva e informal es la que se utiliza cotidianamente en la Villa y en el Cante y se amalgama con el estilo de vida y con el pibe de los bajos, para quien la existencia no está exenta de conflictos y de violencia²²³. Allí es importante tanto como necesario estar cómodo, protegerse del sol, poder moverse y caminar entre los pasillos, correr al escaparse de algún lado o pararse firme

220 Disponible en: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=irrespetuoso+definici%C3%B3n>.

221 Idea inspirada en un fragmento citado por Ángel Rama, en el que el Padre Juan Sánchez Baquero describe la función de la Orden de Jesús en las nuevas Américas, él vino a atender “la nueva juventud nacida en esta tierra, de ingenios delicados y muy hábiles, acompañados con una grande facilidad y propensión para el bien o el mal” conduciendo la ociosidad en que vivían hacia el ejercicio de las letras para el cual “faltaban maestros y cuidado” “con que estaban muy decaídas las letras y más pobladas las plazas que las escuelas” (1998: 31).

222 Es la razón por la que parecen “no querer generar una impresión”, más sí la generan y esta impresión es negativa, es inaceptable desde el punto de vista de la imagen. “Remeras, jeans, zapatillas, conjuntos deportivos, de marcas famosas falsificadas, comprados en las ferias libres en las cercanías de las estaciones de tren” (Martín 2011: 217).

223 El robo y las armas de fuego son parte de sus letras, de sus nombres en el caso de la banda “Pibes Chorros” y hasta de su propia estética en el caso del teclado de Pablo Lescano, que tiene dibujada una metralleta.

(fundamento para tantas cámaras de aire). En ese contexto social, su valor para enfrentarse a las situaciones amenazantes es lo que los distingue y les brinda prestigio en la banda o en el barrio, caminar con confianza los ubica en un buen lugar, usar altas bases o la propia gorrita los hace “curtir” y a la vez los coloca como sujeto del peligro, los estigmatiza en el contexto social opuesto²²⁴ ya que “muchas de las conductas mediante las que podemos ser tratados ofensivamente por cierta categoría de personas están íntimamente ligadas a aquellas por las que los miembros de otra categoría pueden expresarnos adecuadamente su afecto” (Goffman 1991: 177).

La controversia está dada porque las construcciones del Guacho y de la Baraja responden al deseo de proyectar un tipo específico de masculinidad; “la afirmación de la virilidad es la marca que rige el movimiento corporal del hombre en la Bailanta. A decir verdad, es la exigencia que la cultura popular le hace al varón; hay que ser hombre y aparecer como tal (...) Lo que se privilegia es la virtud básica (que parece estar a prueba constantemente) del sexo masculino: el coraje. Valentía que se repite insistentemente con una palabra que es el soporte de esta experiencia masculina: el aguante” (Elbaum 1997: 196). La virilidad (asociada al aguante) refiere “al coraje, al valor y a la resistencia física y moral. Es una arenga, un grito de guerra y una exigencia. Tener aguante es no huir, no retroceder, no quejarse (...) Las peleas en los bailes o en el barrio, la participación en acciones de riesgo (como ir a robar armados) y el consumo de drogas y alcohol son situaciones donde el aguante y, por consiguiente, la virilidad, son puestos a prueba” (Martín 2011: 223). Parecido al criterio valorativo que se formó antaño en torno a la hazaña y que guió con anterioridad las masculinidades occidentales; “la serie de actividades que en términos generales caen bajo la denominación de hazaña corresponden al varón como más fuerte, robusto y capaz de una tensión violenta y repentina, más fácilmente inclinado a la autoafirmación, la emulación activa y la agresión” (Veblen 2000: 24). Valeria (que habitó en diversos espacios de la capital) coincide con los autores argentinos, sostiene que las personas van haciéndose en su contexto y en estos ambientes populares la vida es dura:

*“Capaz que es el que más estudió en su vida y terminó el liceo pero vive en Casabó, **plena la zona roja** y prefieren no contratarlo y ya en el barrio tenés que tratar de ser **fuerte, mostrar fortaleza** (...) Claro **quieren parecer fuertes**, capaz que llega a la casa y se pone a llorar, pero en la calle no,*

224 Los mismos elementos que justifican la estima de una parte del público son los que sustentan el estigma de amplios sectores sociales, los “vehículos de signos” que los identifican ante sí mismos y los hacen identificables ante las miradas ajenas connotan posiciones inferiores para los poseedores del buen gusto (violencia y decadencia) y connotan posiciones ventajosas para los participantes de su misma idiosincrasia (prestigio para los de su calaña), con matices según la posición social que asume quien esgrime la percepción.

al mundo le tiene que mostrar que es fuerte” (25 años, Palermo).

Esa rudeza se transmite por varias vías alternativas: la apariencia, relativamente estable, sirve a los sujetos para identificar el status del actuante y los modales (como los gestos, las posturas, los modos de vincularse) nos indican acerca del desarrollo del rol (Goffman 1991 :15). La ropa y las expresiones colaboran para que podamos ubicar a los sujetos en ese mapa distintivo que nos orienta en la interacción, son datos que le permiten al individuo interaccionar con sentido con el actuante que se le presenta y generar nuevos elementos para incorporar al mapa que continuará nutriendo su interacción. Gestualmente, a los entrevistados les impactó el rostro que “*tiene*” el cantante principal de La Clave, Octavio dice que es interesante ver “*las caras y los gestos que hacen*” y en este caso la “dura” expresión del cantante parece estar diciendo “*No te quiero enamorar, te quiero romper la cabeza no más*”, para Valeria esa es “*cara de malo*” y a Romina le llama la atención el modo en el que mira “*como diciendo “me llevo al mundo por delante, ¿y qué?”*”. La impresión que se quiere dar es la del hombre fuerte, masculino, macho, osado y listo para chocarse con los azares de la vida en los sectores marginales, esa osadía que a la alteridad le da temor. La afirmación de la hombría popular es vivida por los demás como pura violencia despiadada e incomprensible, sin razón de ser y es el estigma que cargan los concurrentes al Palacio Sudamérica que son “*quemantes*”, que se la dan de “*bandidos*” y se comen la película de la violencia según Nicolás, Soledad y Andrea resaltan que allí hasta la chicas tienen una actitud impulsiva y combativa, “*buscan pelea*” igual que los hombres. Los modos quemantes, destructivos, calientes y pasionales son los que trae Raúl a colación a propósito de su intento frustrado de entrar al “Tropi” y cuenta:

“Ahí te arruinan, yo fui una vuelta con mi señora, paramos en la puerta y claro, vos fijate que acá me conoce muchísima gente entonces cuando paré en la puerta uno me dijo: -“Bo, Raúl, que haces acá?” dice “No, no entres, que hace un rato le partieron la cabeza a uno de un botellazo. Vinieron los milicos, todo el mundo en pedo” y ¿Qué me voy a quedar? ¿Sabés como salí? Subí a la camionetita, ni entré, no sé como es adentro” (50 años, La Teja).

Esas personas “*son generalmente de las villas, de los asentamientos, los que siguen a la Cumbia Villera, todos con camiseta de Boca. Y son muchachos que por ahí no cruzan los veintiún años y ya tienen de repente dos o tres hijos, como las muchachas, para mi es esa la diferencia que hay*” (Raúl 50 años, La Teja). Lo visual se vuelven fundamental y “*por la imagen*”, “*sin conocer a la persona*” (“*porque de repente puede ser cantante de Cumbia Villera y ser una excelente persona*”) los Turros serían “*como del escalón más bajo, o sea, sería como la persona más ignorante por el vocabulario que tiene y por la manera que en se expresa, por la forma en que se viste. Ya dentro de la Música Tropical es difícil decirlo porque se visten algunos como Cumbia Villera, se visten otros*

como cantantes de pop (...) Por ahí, el que escucha, si volvemos a la Música Villera, no tiene estudio, no tienen casa, no tienen nada. Por ahí tienen dos o tres novias, y les importa un bledo si queda embarazada o no, y a las gurisas tampoco, no les importa nada. Después que lo críen los abuelos, o quién sea” porque son descuidados hasta en sus conductas sexuales. Son anómicos, no siguen las expectativas de rol (conductual y moral) establecidas por la sociedad y que sostienen a los establecidos en lo establecido y a los outsiders desviados, indisciplinados, descontrolados y por fuera del poder simbólico. Lo que es lógico pues “un grupo establecido tiende a atribuir al grupo de forasteros en su conjunto las características “execrables”²²⁵ de la “peor” sección del grupo, esto es, de su minoría anómica” (Difamar) (Elías 2003: 228). En y por contraste, “la imagen que de sí mismo que tiene el grupo establecido tiende a ser modelada a partir de su sección más ejemplar y nómica o reglada, es decir, a partir de sus miembros más modélicos” como Carlos Goberna y su Ilustración (Elías 2003: 223).

¿Quiénes son los Wachiturbios?

La generación víctima del 2002, esos niños de hogares jóvenes con bajo capital educativo y adscripción inestable al mercado de trabajo condenados a doblar la apuesta de exclusión, con acceso a un empleo y a una educación que los domina, suprime y escupe, que les tiene preparado el guion de descarte. Los que se encuentran en los “cinturones de pobreza” y “degradan el tejido de nuestra sociedad” en palabras del candidato a la presidencia por el Partido Colorado Ernesto Talvi²²⁶. Son la consecuencia de que en Uruguay la pobreza, la marginación y la necesidad tienen cara de niño y de joven porque es esa misma población llena de inestabilidades materiales la encargada de la reproducción biológica, de dar uruguayos a Uruguay gracias a que les importa muy poco tener “críos” y “bendiciones”. Son nietos de aquellos que por los sesenta fueron expulsados de Barrio Sur y Palermo, en Casavalle y nietos de ese cordón de humillación en los márgenes de nuestra estructura, bien lejos de toda posibilidad. Los “ni ni” o “sin sin” que en la imaginación de todos tiene un gorrito y usa ropa deportiva, escucha Cumbia a todo lo que da, curte la plaza, habla fuerte y “no se come ninguna, the one”, que entre sus amigos se llaman “ñerys”. Ellos, los mugrientos, los inadaptados, los desubicados, los exagerados, los ignorantes, los feos²²⁷, los mera ausencia, “los que

225 Por oposición a Impecable (exento de fallas) remite a lo que merece ser Condenado o criticado con severidad, tratado con hostilidad. Disponible en: <http://definicionde.org/execrable/>.

226 En entrevista de “Séptimo Día” (Canal 12).

227 El Reality de Mala Fama, “Malafameros”, comienza con la frase “Un Reality de Feos” que cambia, en los siguientes episodios, a “Un Reality de Lindos Feos”. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=-EWcH_xtfl. También se conoce así a una parte de la barra de Peñarol, “Los Feos”.

no tienen nada” (ni dignidad) porque “según algunas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, lo feo es una antítesis de lo bello, la carencia de armonía que viola las reglas de la proporción en las que se basa la belleza, tanto física como moral, una carencia que sustrae al ser lo que por naturaleza debería tener” (Eco 2010: 133).

“A la Gilada ni cabida”²²⁸

Una Narrativa de Mujeres Activadas

Pablo Vila y Pablo Semán afirman que en la redefinición del rol de la mujer en las relaciones de pareja y en la activación del placer femenino, más que en la misoginia, se encuentra la explicación del discurso que construye particularmente la Cumbia Villera (2011: 29). Para ambos, el papel “de las mujeres nos pone frente al desafío de repensar la configuración implicada de familia en los sectores populares” puesto que “enamorar a una muchacha virtuosa, casarse y tener hijos con ella, no parece ser el horizonte deseado por lo pibes” (Martín 2011: 233). Lejos de Susanita, en las temáticas de la Cumbia de la Villa se produce una interesante habilitación del disfrute femenino y se puede apreciar la mayor iniciativa por parte de las mujeres en la consecución de la relación sexual (Silba 2011: 282). El mejor ejemplo es “Laura”²²⁹: una piba “rápida” que baila de minifalda corta, se exhibe con el fin de conquistar y a quien exclusivamente la motiva la satisfacción que es capaz de brindarle el encuentro íntimo con el otro, es “puta” no “prostituta”, “no lo hace por dinero solo lo hace por placer”. O la bailadora de Damas Gratis, a quien se la induce a “Bailar bien pu” o a mover la cola en “Menea para mi”, un llamado a la liberación al que asistimos encantadas bajando hasta el piso y expresando esa sensualidad que valora quien ve bailar²³⁰, bien Warrior²³¹, meneando la Rola²³², como quiere MissBolí. Fer Vázquez es de esos que se deja provocar por el “bailecito sensual” porque -pese a no estar en el ámbito restringido de los sectores populares- en la Cumbia Pop

228 En honor a Paz Ferreira, alias Miss Bolivia y a su empoderamiento. Gracias por apropiarte del barrio y de la villa, de su color, de su rudeza y de su crudeza. Por decir, cantar y gritar en esa forma degradada la degradación de la que somos parte.

229 En el video aparece la mismísima, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jKgCg4cAVcw>.

230 Esos que observan el arte corporal y rítmico que somos capaces de desplegar, disfrute que se hace evidente en el reciente éxito “Leña para el carbón” Donde Dj Alex reedita y vuelve a poner a Laura sobre el tapete (porque su meneo se la deja al palo) y a Naty que le gusta “el boom boom” y se lleva todas las miradas cuando lo meneo. La canción que explotó el verano 2019: (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T6swULa9X1U>).

231 En referencia a Miss Bolivia y su “Bien Warrior” (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jO7lbO6cYss>).

232 En referencia a “Tomate el Palo”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oQjDSmzxhEw>.

la mujer está igualmente activa; se pone loquita de noche, disfruta con sus amigas “brindis” mediante, le pide al chico que la llame más temprano (no borracho y con fines sexuales), hace poco que está soltera y a todos altera, vivía en pareja y ahora es una Fiera, era tranquila pero ahora ya no y así.

La mujer ya no es objeto sumiso de la canción romántica sino que es protagonista en la toma de decisiones acerca del destino de la pareja y es “generadora” de la angustia que sufre el varón cuando “se toma los vientos”. “Me enamoré de quien no pensaba/ yo te creía buena y eras mala” canta Casanova a la chica que le rompió el corazón y Lescano aparece debilitado por los engaños de su ex pareja en el tema “Márchate”, en la canción “Me dejás así” “como un perezil/ esperando por ti” o en “Indiferente”²³³. Más lo femenino no solo se construye en palabras masculinas y en los últimos tiempos (sobre todo en la Nueva Plena y en la Nueva Cumbia) han surgido y se han posicionado muchas artistas femeninas, encargándose del micrófono y expresando la voz largamente silenciada, cantándole al hombre (o no) y ayudando a construir discursos de empoderamiento y de ruptura; desde Vanesa Britos con “Pobre Rata”²³⁴ en Antillano, “Mucha Mujer para ti”²³⁵ y “No te creas tan importante”²³⁶, pasando por Stephanie y su éxito “Mi Cama”²³⁷, siguiendo por Luana “la princesita de la Plena” y “A ella”²³⁸ hasta Mano Arriba y “La noche no es para Dormir”²³⁹, “El equivocado”²⁴⁰ o “Lo que pasa en la noche”²⁴¹). A efectos ilustrativos, la canción “Hoy se Sale”²⁴² de Miway es reveladora: Sheila Rodríguez (su voz principal) manifiesta el hartazgo que sintió atada a su casa haciendo todo “como él lo quería”, ahora el muchacho quiere volver pero ella ya no es más Su Nena, tiene otro plan, no se quiere enamorar. “La Noche está pa ponerse Loca y Portarse mal” -expresa- y pone en tela de juicio el planteo por el cual la debilidad de la posición social a la que la mujer ha sido relegada la hace más proclive a las buenas costumbres, a lo que debe hacerse, con las formas de existencia válidas y admitidas (Simmel 2002:

233 Dicho esto también debe decirse que desde hace mucho tiempo el varón dedica toda serie de improperios a las mujeres “abandónicas” y además, el desamor es una emoción poderosa que genera tanta tristeza como inspiración.

234 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8mXYeJetweQ>.

235 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XUf6XH17gDc>.

236 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=roKCp0CQG6o>.

237 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H_QIRW-eaow.

238 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xt7rrTuV8sU>.

239 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PAUtXomRkGo>.

240 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kVtNaCClnUI>.

241 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yg-auvw6Xc>.

242 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nu1L6WDwFhg>.

64). En la actualidad ella es gestora de su propio goce y dueña de los vínculos que quiere sostener, no se pinta los labios porque se siente menos o está impedida de divorciarse, se quiere sentir bella porque le gusta lo que trae y es “que la minifalda, más que las piernas, muestra un cambio de pensamiento”²⁴³.

Hablar de “la mujer” como Una única “cosa” no parece válido -sin embargo- este corte analítico grueso nos permite contextualizar el mundo en el que lo femenino particular se mueve, con lo que tiene que lidiar, intento decir que muchas veces estas formas activadas son miradas con recelo y el modo en el que osan mostrarse las hace ver (a los ojos de algunos) como mujeres “fáciles” (o inclusive frívolas) porque “fácil” -avisa Pierre Bourdieu- también es adjetivo para una mujer y sus costumbres. Se coloca el estigma en “mostrar” ciertas partes del cuerpo, en resaltar otras y se acusa de exhibicionismo, se condena con severidad el denotar sexualidad o sensualidad en el andar y en el provocar al hombre pasando a ser marcas de degradación y de cosificación que en el pensamiento polar y en el gusto por disgusto asumen la posición inferior de lo no emancipado, de lo superficial y de lo dominado²⁴⁴. Está instalado en muchas adolescentes que vigilan sigilosamente su conducta sexual para no aparecer con la etiqueta de “puta” ante sus pares, en muchas mujeres jóvenes que sin tener hijos (y teniéndolos) prefieren al varón porque criar una nena es más difícil, hay que moldearla más -aplicando la misma violencia simbólica que nos fue aplicada a nosotras mismas- y está presente en esta Música Tropical que tiene lugar para lo cheto y para lo vulgar. Las peculiaridades tienden a ubicarse y disponerse en los extremos de la comprensión social, cultural y estética de los sujetos y por más contactos de similitud que haya entre unas y otras mujeres, en los discursos tropicales se construye la existencia de chicas más y menos “difíciles”, de mujeres regaladas y de las que se “hacen las ricas”. Así lo entiende Soledad y lo manifiesta tras la pregunta *¿Qué quieren dar a entender una y la otra? (las que van a Lotus Club y las que van al Palacio Sudamérica)* A lo que responde:

243 Frase extraída del Comercial de Skip en el marco de la campaña publicitaria “La Ropa Evolucionó, Skip también”, muy interesante. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=J6fy9RWnZc4>.

244 Y no es algo que se reduzca a unas pocas adultas “pacatas” sino que está incorporado en movimientos que proponen justamente la caída de los modelos tradicionales de mujer. Para llevar adelante esa operación es necesario que los modos en los que se caracteriza o se ilustra a la mujer en los contenidos de la Cumbia Villera o de la Música Tropical sean intrínsecamente degradantes. Se parte del reconocimiento de que ser puta, sexual y sensual, llamativa, fácil, exhibicionista y acometer excesos son conductas denigrantes y cosificadoras, pero si le sacamos este carácter (quizás allí) puedan aparecer como activación o -al menos- como uno modo de ser mujer distinto y no “menor”. Si desandamos modelos de mujer por lineales no creemos nuevas linealidades y modelos.

*“Una quiere **hacerse ver, destacarse**
y quiere **levantar** a alguien y
Una que va más Cheta capaz **quiere lo mismo**
pero **más recatada, no tan así abiertamente**”²⁴⁵
(22 años, Villa Española).*

La Turra

¿Qué quiere decir “mujer fácil”? En el sentido anteriormente mencionado quiere decir “fácil” de conquistar, de “fácil acceso” al vínculo personal y en última instancia a la consumación de la relación sexual. La mujer no tiene un cartel en la frente que exponga su “condición” (la de puta o disponible) sino que existen “vehículos de signo” que lo dan a entender, señales que le permiten al otro leer en el cuerpo de la mujer un modo de ser (“accesible” o “inaccesible”). Está sobre la mesa lo explícito, lo simple de decodificar, chicas que con la construcción de su estética denotan y connotan “sexualidad”, una exposición de las intenciones que es “obvia”. Esa misma facilidad con la que se exponen y se exhiben condice con la simpleza del diseño de imagen por el cual no solo -como ya vimos- son “descuidadas”, predecibles y van a bailar “*así no más*” (con la ropa del laburo) sino que -además- van lookeadas como “*trolas*” y por lo tanto “*no están bien vestidas*”. Manuel dice que al Palacio Sudamérica van mayormente “*mal vestidas*”²⁴⁶ y su argumento es que van “*ajustadas*” y “*provocativas*”²⁴⁷, pero no como la modelo argentina porque en Azabache (por ejemplo) existe cierta tendencia a la ropa ajustada al cuerpo pero van “*mejor vestidas*”, sería algo así como niveles estéticos de sexualización. “*La misma gente te lo dice*” señala Jorge, que las mujeres que van al Suda “*no están muy bien vestidas*”, van todas “*apretadas*”, “*re tuneadas*” para Soledad y “*extravagantes*” para Florencia. Por referencia opuesta tenemos a las Chetas que conservan estéticas más delicadas, son “menos accesibles” y cuentan con técnicas más persuasivas de semiocultación corporal, construyendo un estilo personal más “light”²⁴⁸.

Al detenernos en las fotos de aquellas que frecuentan uno y otro recinto²⁴⁹ podemos ver las distancias que se establecen entre las percepciones estereotipadas y “la realidad”, de cualquier

245 Antes de cualquier movimiento véase la página 1 en contraste con la página 2 de los Anexos Visuales y la página número 3.

246 Véanse las imágenes de la página 1 y 3 de los Anexos Visuales donde pueden apreciarse fotos de modelos argentinas y fotos de concurrentes al Palacio Sudamérica.

247 La típica Turra dice “*que no está nada mal tampoco*” (Manuel 23 años, Marconi).

248 Observar la página 3 de los Anexos Visuales, que contiene imágenes de concurrentes a Lotus.

249 Véase página 3 de los Anexos Visuales.

manera lo que se responde a estas alturas es sobre un tipo ideal de mujer tropical, una representación social que se deja colmar por los cuerpos de las bailarinas del tradicional programa argentino “Pasión de Sábado”²⁵⁰. Así es que para los jóvenes bailaneros “las mujeres tienen que tener todo lo que una mujer tiene que tener. Tienen que tener cuerpo de mujer, curvas, pechuga” pero a la vez “tienen que ser débiles” (Elbaum 1997: 197). Esta visión hace referencia al encuentro de las tendencias opuestas que definen la condición humana y “así como se reclama una debilidad -sumisión- se exige una fortaleza: exuberancia. Un hombre acompañado por una mujer exuberante es considerado por los otros como más varonil: “Se es más hombre si se posee una mujer más mujer”. Quien está con este tipo de fémica es respetado porque se supone que es capaz de defender esa “conquista” con la fuerza física”, con coraje y aguante (Elbaum 1997: 197). En contraposición al modelo de la delgadez que se difunde en los medios de comunicación de Argentina, los hombres de la bailanta consideran que “es mucho más linda Moria Casán²⁵¹ o Lía Crucet que Araceli González o Raquel Mancini” (Elbaum 1997: 197).

De la mano de la activación vemos vestigios de la concepción patriarcal que asume que las mujeres son una “cosa” que se posee, un objeto ornamental que otorga prestigio al hombre que lo exhibe, pero parecido a la concepción paleolítica de la feminidad asociada a la robustez, que era necesaria para llevar a cabo las funciones serviles que estaban reservadas para ellas, que debían realizar todo cuanto no refiere a la caza, que compete al hombre (Veblen 2000: 77 y 155). Reconfigurado el rol de la mujer de su casa, los servicios a los que parece remitirse esta versión bailantera tienen relación con lo sexual y con todos los atributos que lo refieren. El prototipo de la mujer popular y de las asistentes a los boliches de la Movida Tropical resulta ajeno a lo que la cultura de élite propone y reclama, es decir, correrse de todo lo que es capaz de igualarnos como especie y como humanidad, de todo aquello que por natural nos “rebaja” a la animalidad. El público refinado, apolíneo, conservador, reticente y contemplativo prefiere feminidades “más ordenadas”, “alineadas” y sobre todo “sutiles”, no quiere que las cosas se le ofrezcan fácil y directamente y (por eso) siente malestar y asco “por los métodos de seducción- ordinariamente denunciados como “bajos”, “degradantes” y “envilecedores”-” que se emplean y tratan al espectador como “un cualquiera al que puede seducirse con unos encantos de pacotilla, invitándole a regresar a las formas más primitivas y elementales del placer” como “las gratificaciones casi animales del deseo sexual” (Bourdieu 2012:

250 En la actualidad: <https://www.youtube.com/watch?v=q9lDeNAfaUI>. Allá por los 2000: <https://www.youtube.com/watch?v=MGlHO1zS7ZQ>.

251 Véase la página 1 de los Anexos Visuales, donde se encuentra la foto de Araceli González y la página 2 donde se exponen fotos de Moria Casan, Lía Crucet y bedetts uruguayas de como Mónica Farro.

571).

Lola la Coquetera²⁵²

Si las pibas de la Plena y del modelo “exuberante” son grotescas, manifiestan explícitamente su sensualidad, las intenciones de copular y exhiben llamativamente el salvajismo con calzas y remeras de leopardo²⁵³; las chicas de la Cumbia Pop emprenden una seducción más tenue, matizada y cercana a la coquetería, “*más tranqui*” y “*recatada*”, soslayada e implícita como las mismas letras del género pretenden ser²⁵⁴. La Cumbia Pop se inclina por las muchachas que diseñan una estética personal “diet” -sin grasas agregadas- y las prefiere “morochas de ojos claros”, “hermosas”, “bonitas”, “finas y perfumadas”, “siempre maquilladas”, que visten de rosa como “dulces muñequitas” y usan “ropa cara para resaltar”, las llaman “Nenas”. El canon de belleza es similar al que acompaña el ocio vicario que vivieron las mujeres con antigüedad, donde se le prestaba mayor atención a la cara, haciendo énfasis en su delicadeza y en la esbeltez de la figura, rotundamente opuesto al canon de la robustez popular y en armonía con la modernidad (Veblen 2000: 155). En este sentido, los videos de Márama y de la Cumbia Pop o Cheta cuentan siempre con la presencia de alguna chica con rasgos europeos-occidentales y de las artistas del género como Valeria Gau²⁵⁵, los entrevistados resaltan su dentadura blanca, lo delicadita que es y su pelo rubio (que gracias a la idolatría al sol, al oro y a la aversión por lo oscuro significa “preciosura”, es una marca de pureza caucásica y de las caras conchetas según la clásica canción de Sumo “La Rubia Tarada”²⁵⁶). Asimismo, mientras que las feminidades plenas responden al arquetipo visual de la mujer-bedette²⁵⁷, las Chetas responden al arquetipo de la mujer-modelo²⁵⁸: estirada, pura, delgada y elegante como una dama.

Ellas son coquetas en un doble aspecto; como creadoras de una belleza etérea y delicada tanto como artífices de estrategias de conquista más disuasivas, es decir, como colaboradoras en la configuración del vínculo (con el hombre) que se inspira en las premisas de la Coquetería Simmeliana. La Cheta no es inmediatamente accesible al encuentro sexual como Laura (la Dama

252 En honor a la canción que lleva ese nombre. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=drF_2R5roP8.

253 Véase la Página 2 de los Anexos Visuales, focalizar en las fotos de Vanesa Britos y Luana como artistas de Plena.

254 Véase la Página 1 de los Anexos Visuales.

255 Comparar las imágenes anteriores con las de la página 1 de los Anexos Visuales, focalizando en Valeria Gau y Mery Deal, ambas artistas de Cumbia Pop.

256 Disponible en: : <https://www.youtube.com/watch?v=jlUXIfPt5tk>.

257 Véase la página 2 y 3 de los Anexos Visuales.

258 Véase la página 1, 3 y 4 de los Anexos Visuales.

Gratis) y goza de unos encantos menos verracos que inspiran deseos, gestos y técnicas igual de refinadas. En sus maneras es difícil (se le nota) y los varones son capaces de interpretarlo con foco en dos enclaves fundamentales que son su estética y su actitud; si en la imagen de la mujer se lee una intención de ser, esta será ineludiblemente confirmada o refutada por las prácticas y acciones (u omisiones) que la coqueta emprenda con el fin de seducir. Soledad deja ver esta “dificultad de acceso” cuando expresa que ambas mujeres (las populares y las divinas) piensan en lo mismo, la intención de uno y otro diseño estético-femenino es igual; insinuarse al hombre y suscitar la seducción, conquistar (lo), pero si la finalidad de la acción es la misma, lo que distingue a unas y otras mujeres es el modo en el que llevan adelante sus intenciones de conquista y claro, las masculinidades que están en condiciones de valorar y reconocer dicha conducta seductora, esos que serán los destinatarios de este esfuerzo de producción de belleza.

En “La quiero conocer”²⁵⁹ de Márama encontramos un caso ejemplar de estas conexiones entre la apariencia personal y los métodos de seducción. Agustín Casanova quiere conocer a la chica en cuestión (a “la coqueta”) que parece tener todo lo que él buscaba pero apenas ve, pues su rostro solo lo descubrimos tardíamente dado que aparece como una sombra en las primeras tomas y en las siguientes tiene un antifaz que cubre su cara, acompañado de la concienzuda ocultación parcial de sus partes eróticas como los senos, la cola y las piernas que se dejan ver a través del tajo de su vestido. Lo solapado y lo misterioso es excitante más allá del explícito y total conocimiento de los “atributos” de la mujer, al chico le gusta su boca (“su sonrisa lo saca de lugar”) y es algo que -junto con su apariencia- puede verse incluso con el rostro semicubierto, es más, puede interpretarse que No es de por aquí, “parece ser de otro país”, y en conclusión, no es una chica común y corriente, no es cualquier chica. Lo que vio le bastó para tomar la decisión de seguirla y poder “al fin conquistarla” pero “ella mira para otro lado” mientras le toma la mano, él la quiere conocer pero “ella se ríe” y le dice “mmm, sí, no sé... tal vez... mmm”, él se acerca y ella lo frena. En su performance seductora la chica “mira para otro lado” como reticente y le toma la mano dejando la ventanita del amor abierta, dejando la esperanza y la posibilidad de éxito latente “porque lo característico de la coqueta es despertar el agrado y el deseo por medio de una antítesis y síntesis singulares, ofreciéndose y negándose alternativa o simultáneamente” y “en el comportamiento de la coqueta percibe el hombre la posibilidad de ganar y la posibilidad de no ganar” (Simmel 2012: 141). Entra en juego el valor o el costo de la conquista; si la mujer es fácil la conquista es fácil y carece del estímulo que proporciona el desafío, si la mujer es difícil, la conquista es más escabrosa

259 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1CmDvMPT2o0>.

y toma el carácter de la hazaña²⁶⁰.

La actitud pendulante que define a la Coqueta tiene parentesco con el “histeriqueo” que se le asigna a las idiosincrasias femeninas pero que en este estudio se vuelve una necesidad masculina. El Cheto es Coqueto: en lo que refiere a las maneras preferidas para volcar el amor y el deseo en los vínculos que adoptan la forma de la coquetería (en lo que disfruta), en lo que respecta a las exigencias de negación y de ofrecimiento que establece hacia la conducta de la mujer y -por último- en la forma en la que aplica esas mismas estrategias vacilantes. Para los caballeros de la Cumbia Pop “el goce no solo se remite a la relación sexual, sino a momentos más alejados, puramente indicativos y simbólicos del ámbito erótico”, una manera de relacionarse con las mujeres por la cual el “joven enamorado tal vez obtenga más felicidad del primer y furtivo entrelazamiento de manos que de una entrega total en un momento posterior” (Simmel 2002: 154). Tal es así que con Márama y Rombai los amores se dan “a primera risa”, las sonrisitas lindas alborotan, los chicos se pierden en los labios de las chicas, aman sus caricias y sus besos, los enloquece el look bronceado y la danza. Por otro lado, en cuanto a la exigencia de un comportamiento pendulante en las mujeres, podríamos citar el mismo ejemplo de “La quiero conocer”, en el que se percibe cierto placer del muchacho frente a la actitud de la Coqueta, con todo, puede darse el caso de que sean las condiciones a las que tiene enfrentarse para conseguir lo que quiere. Para ser precisa y gráfica traigo una de las canciones más reconocidas del género romántico latino como “Dime que no” de Ricardo Arjona; en ella el cantante le pide encarecidamente a la mujer que le diga que “no” para mantenerlo en vilo y pendiente de la conquista:

“Si me dices que sí, piénsalo dos veces, puede que te convenga decirme que no.
Si me dices que no puede que te equivoques, yo me daré a la tarea de que me digas que sí
Si me dices que sí dejaré de soñar y me volveré un idiota. Mejor dime que no y dame ese sí como
un cuenta gotas.
Dime que no, pensando en un sí y déjame lo otro a mí
Que si se me pone **fácil**, el amor se hace frágil y uno para de soñar
Dime que no y me tendrás pensando todo el día en ti planeando la estrategia para un sí. Dime que
no y lánzame un sí camuflageado.
Clávame una duda y me quedaré a tu lado”²⁶¹.

260 “El costo” a pagar es el de trabajar el lazo ¿cómo? Siendo caballero como manifiesta la canción de Márama “Nena” (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=teON5axS2UM>). De tal modo que “el precio que estamos dispuestos a pagar por una cosa susceptible de compra no depende solo del aliciente que tenga para nosotros; muchas veces también se da el caso de que se pida por ella un precio que convierta su adquisición en algo no baladí, sino alcanzable solo con sacrificio y esfuerzo, lo que transforma a la cosa en cuestión en atractiva y deseable” (Simmel 2012: 140).

261 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0WWdY_F2YV.

Por ende, la coquetería y el histeriqueo (en el imaginario social) es igualmente parte de la cultura masculina; en cuanto que demanda de romanticismo, de incógnita y de enigma (como lo trabajamos) y en cuanto que actitud vacilante ante la mujer (como lo trabajaremos). Este tipo de conductas irresolutas, a parte de requeridas, son directamente ejercidas por los jóvenes varones y el caso que más nos ayuda a esclarecer y confirmarlo es el de Mano Arriba, una banda que cuenta con la voz de Natalia Ferrero y lleva varios ladrillos en la construcción de “superheroínas”, de mujeres que se emanciparon de las clásicas formas relacionales y del lugar que les tocaba ocupar allí. Por estos días la banda sacó “Típico”²⁶²; canción que trata sobre el cansancio de la cantante ante los juegos de la abstención y del ofrecimiento que le propone el varón que le gusta, el dragoncito se “borra” y se “hace el otro” cuando hay que “encarar”, pero si ella le deja de escribir él retoma el afán de conquista. Dice:

“Típico, te dejo de hablar y volvés corriendo.
Típico, ni vos sabés lo que estás sintiendo
Así que mejor, mucho mejor, buscate a otra para tu juego
Porque no estoy, yo no estoy, para bancarme tu histeriqueo”²⁶³.

La configuración del vínculo “si-no” dominante y el descontento de las mujeres aparece también en la canción “Vienes y te Vas”²⁶⁴ de Valeria Gau, quien acusa al muchacho de ser “bipolar” dada su conducta contradictoria e impredecible.

262 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CwibJXf0rvU>.

263 Disponible en: <https://letrasbd.com/mano-arriba/tu-histeriqueo/>.

264 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FHSR2cF4xIg>.

Estigmatismo²⁶⁵

Percepción de Aplicación del Estigma

“¡Pobre! Sin desmerecer al hombre no”²⁶⁶

La forma en la que se trató al sujeto en las páginas dedicadas a la distinción tiene que ver directamente con la concepción que *lo* identifica como una cosa definible, objetivable, clasificable, etiquetable, con propiedades y cualidades. Responde a la visión del ser humano que procede a su autoconocimiento (que incluye el alterconocimiento) de igual modo que intenta proceder con el conocimiento de cualquier objeto. Esa fue la intención, que los sujetos apuntaran al estereotipo sin tapujos; sea al estereoplancha, sea al estereocheto. Se les exigió que convirtieran en objeto de análisis la estética y la apuesta vital total de las personas que disfrutaban de las sonoridades que aquí convocamos. Se quiso dejar en evidencia la desnuda distinción a la que estamos dispuestos a servir a la hora de describir las vivencias que se despliegan y los sujetos que comparecen en nuestra existencia cotidiana²⁶⁷. Se alentó a la construcción simbólica de la frontera fogueando el corazón e insistiendo en la justicia y en la precisión de lo que se decía, se transmitía y se expresaba. La intención fue descifrada y los entrevistados pudieron percibir sus pensamientos y lo notorio e incómodo de distribuir y juzgar a los otros.

Andrea asume reiteradas veces el prejuicio y se declara “*media asquerocita*” respecto de la cultura plancha, confiesa que cuida sus dichos porque “*está mostrando mucho la hilacha*”, una que se había visto a sí misma hace rato. Ramiro dice que “*capaz queda horrible*” y hay gente que puede llegar a pensar que “*sos un discriminador*” por decir que la Plena y la Cumbia Villera son de un nivel cultural más bajo, pero así opina él. Claudia reconoce utilizar mucho la palabra “*terraja*” para con otros y a la vez denuncia que ese mismo epíteto le causó malestar en su juventud, cuando “*era amiga de todos ellos*” (42 años, Punta Carretas). Graciela resignifica la etiqueta que le endilgó a los Villeros, la de “*mal vestidos*”, entendiendo que sus formas e indumentarias son transparentes,

265 Entiéndase como la conjunción entre Estigma e Ismo y en este sentido cual ontología que se realiza en la práctica sistemática de la estigmatización como manera de conocer y de conocerse, aplicando estereotipos y estigmas al “sí mismo” y a las alteridades. Además entiéndase en referencia al Astigmatismo: “anomalía o defecto del ojo que consiste en una curvatura irregular de la córnea, lo que provoca que se vean algo deformadas las imágenes” (<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=antimatismo>) y dificulta la *visual* cuando estamos *lejos* de lo que pretendemos observar.

266 Frase enunciada por Claudia tras definir el look del cantante de la PBC como “bien ñery”.

267 Con los que convivimos, con los que nos vemos o nos permitimos imaginar a diario, coestando.

genuinas y demuestran autenticidad, acota que *“siempre hay algo bueno para rescatar”* (38 años, Cordón), también allá en el Cante. Fabián, a pesar de mostrarse a distancia de los gustos tropicales populares, se resiste a legitimar la imitación estereotipada que practico con regularidad frente a la reticencia a “describir” o “calificar” el “dialecto plaga” porque a su criterio *“ni los más Planchas hablan así”* (35 años, Casavalle). El amigo de Jorge toca en una banda villera y *“la presentación no es buena ni para él mismo”* aunque *“sin discriminar cómo se visten ¿no? porque ya se sabe que es la Música Villera”* (37 años, Larrañaga). A él no le molestan las travestis ni las mujeres mayores mal vestidas -sin embargo- *“eso siempre se habló”* de las concurrentes al Palacio Sudamérica, pero *“ojo” “no es por discriminar”*.

Estas, entre otras aclaraciones, resguardos, reparos y puntualizaciones, emergieron espontáneamente de los entrevistados, surgieron en el propio transcurso del discurso y son como “alarmas”; les avisan a sí mismos y al receptor que el discurso está muy cerca del límite -moralmente hablando- y al igual que los durmientes a los costados de las rutas son útiles para despertar, suena la alarma, vamo arruca. Los mismos sujetos se llaman la atención, se convierten en observadores de su propia producción discursiva y “aclaran” la confusa situación en la que se encontraban. Mientras algunos se reconocen explícitamente como separatistas, otros advierten que “no discriminan” y esto sucede en pleno acto discriminatorio o estigmatizador, lo que resulta controversial y revelador, pues lo hacen a conciencia (de negación). El caso es que no todos tenemos un reloj despertador o no Grita a la misma hora -empero- el llamador estaba preparado y esperando su momento en la entrevista, la conciencia de aplicación del estigma se manifestó aún con mayor claridad ante la pregunta:

¿Si ves una persona puedes darte cuenta de qué música le gusta?

Finalmente es una asociación que habían estado haciendo durante toda la entrevista, pero este “si ves” hizo evidente la operación apariencia-percepción-opinión, con todos los presupuestos y presunciones correspondientes. Por eso Raúl (luego de referirse a los “Wachiturros” de modo hostil) reflexiona y aclara *“que no va mucho en la música que escuches ¿sabés? Más bien va en la personalidad, si vamos a juzgar que a ti te gusta el chamamé y a mi me gusta el Tango, ¿cuál es la diferencia? Nada”* (50 años, La Teja), por eso Octavio dice que es importante *“no juzgar al libro por la tapa”* (25 años, Bella Vista) y para Camila *“las apariencias engañan”* (18 años, Goes), así que no, no saca el gusto musical a través de la imagen de la persona.

La negativa de Camila es acompañada por otros entrevistados que se colocan como ejemplo del

fallo del estigma o de la prenoción perceptiva, su apariencia “engaña” y no condice con los gustos musicales esperables, están por fuera del “estereotipo”²⁶⁸. Cecilia dice que no es “*tan así*” eso de mirar y saber porque eso “*ya sería juzgar y no tiene nada que ver*”, “*vos podés verme a mí por ejemplo, me ves curtiendo así y decís “pa esta es tremenda Plancha” y de repente me cabe escuchar un Rock*”²⁶⁹ (28 años, Ciudad de la Costa). Martín asegura que por su facha nunca dirías que escucha Música Clásica o Rock Pesado y lo hace. A Daniel le costó mucho hablar en términos de Plancha y de Cheto, él no usa etiquetas, no le gusta encasillar, es disfrutante de varios géneros musicales y conoce personas de similar apertura musical, que no podés verlas y asociarlas a un género en específico. Graciela dice que ver a alguien y arriesgar sus gustos musicales “*es estereotipo*” y “*capaz que podés tener una idea*” pero está sujeta a error porque “*si me ves a mí y me ves en el juzgado ¿no? Fulana abogada, me ves leyendo un libro -decís- “¡no mira si a esta le va a gustar la Cumbia Pop!*”, *fijate que ahí estamos estereotipando*”. “*Es más*”, algunos todavía no acreditan que a la letrada le guste Agustín Casanova, tampoco podían creer los empleados de Andrea que a la “*encargada*” le gustara la Plena y Valeria nos cuenta que se encontró sin respuestas para comprender la realidad que le tocó enfrentar en el intento por decodificar la personalidad y las afinidades electivas de un muchacho del trabajo, un Andrea, que parecía muy serio (Apolo) en su ámbito laboral y terminó por ser hinchada de Peñarol e ir a la Barra Amsterdam (Dionisos).

Por último, hay quienes reconocen haber sido estigmatizadores y prejuiciosos al principio del contacto con la sonoridad o antes, sin conocerla. Andrea se definía como Anti Cumbia y se resistía a transitar por los espacios bailables que recorría su hermana dado que estaban llenos de “*pichis*”, Octavio -de socialización musical familiar lejana a las tropicalidades y que toma contacto con ellas a partir del encuentro aleatorio con el hijo de uno de los Gobernadores- hace explícito el juicio previo que asistía a su razón cuando era un niño: “*La típica*” -dice- “*eso es música de las Planchas, prejuicio mal. A full. De chico, aparte, nunca había escuchado tampoco, jamás. Lo más cerca de la Cumbia que yo tenía era el Pop latino, Chocolate, Nietos del Futuro, y para mí eso era una terrajada*

268 Debe decirse que incluso allí hay un reconocimiento implícito de la asociación que preexiste (entre la apariencia y los gustos) a la que ellos u otros no “responden”. Muchos, pero muchos, rebaten el estereotipo con desviaciones del mismo, casos que configuran excepciones a la regla y por su mismo carácter de excepciones terminan por confirmar la regla o la concepción reglada que funciona como base del razonamiento realizado.

269 Tanto Cecilia como Martín usan el Rock y el Rock Pesado como ejemplos de estilos musicales que deberían generarles aversión por el estereotipo que se les adjudica desde fuera debido a su look “aparentemente” plancha (que es que ellos mismos creen que se les adjudica, dicho e interpretado desde sus propios esquemas perceptivos y es probablemente el estereotipo que se autoaplican). Lo cierto es que ambos, en momentos anteriores de la entrevista, sí expresaron aversión por estos dos géneros a los que aluden.

bárbara, horrible. Entonces pa mí, eso era todo lo mismo. Debe ser lo mismo pensaba yo”. “Y ta, tampoco es que ahora tenga el más alto concepto sobre el género en sí”, -más que nada- Octavio disfruta de la Borinquen y continúa autopercebiéndose como victimario, ya sin tanta rudeza pero asumiendo con el mismo pesar las cargas sociales de la Música Terri, y relata:

“A mí me pasa -por ejemplo- en el trabajo que cuento: “Fui a ver a La Borinquen el otro día” y me dicen “Noo, sos un hijo de puta, La Borinquen, te vas a la mierda...”

*Y de hecho, claro, mi primer respuesta ni siquiera es: “No, porque me gusta”, es decir... “No, mi mejor amigo es el hijo del que canta” ¡Pero claro! la primer respuesta siempre es explicar **por qué** y eso es por el **prejuicio** que hay a nivel sociedad.*

*Y Uno ta, yo como **soy tarado y me importa**, en vez de decir “Porque me gusta y chau”, es como que trato de explicar, como si precisara justificación”*

(25 años, Bella Vista).

Percepción de Recepción del Estigma

Terrajuña las Piedras

¿Alguna vez te sentiste discriminado por escuchar Música Tropical?

*“Eh, puf, creo que sí. Creo que sí, sobre todo la gente que escuchaba otro tipo de música, ya sea Rock and Roll o como le decíamos antes, en mi tiempo, los **Chetos**.*

*Cuando yo ib a a estudiar a la UTU, los Chetos iban a no sé, al Mala o a algún baile de esos que escuchaban **la música de ellos**, como que nos decían los **negritos de la Cumbia**.*

*O sea, nos **negreaban** ¿no? Nos **negreaban**” (Raúl 50 años, La Teja).*

Lo discriminaban por escuchar Música Tropical y la acción estigmatizante se dirige a la “negritud”, piensa que lo negreaban “*por el **color de mi piel**, o no sé, nunca lo entendí (pienso ¿no?) como hoy por hoy que está Peñarol y Nacional y se supone que los negros son de Peñarol²⁷⁰, te dicen, pero en Nacional hay un montón de negros. Entonces, era por **negrear** nomás*”. Parece razonable y hasta lógico que no comprenda del todo porque Raúl no es negro, tampoco su tez es caucásica, sucede que tanto en Uruguay como en Argentina la referencia a la “negritud” se establece mediante la asociación entre pobreza, criminalidad y racialización. En estas tierras “ser negro” no depende, necesariamente, del color de la piel y “de los rasgos fisonómicos, aunque los incluye sin reducirlos, en una construcción en la que también operan definiciones de clase y cualidades morales” (Martin

²⁷⁰ Que está hecho del dorado del Oro y del negro del Carbón, frente a los “bolsos” que lucen casacas con predominio del color blanco. La rivalidad futbolística tradicional puede resumirse en esta misma dicotomía fundamental entre lo Apolíneo representado por las blanquitudes del Club Nacional de Fútbol y el Dionisiaco y negro Club Atlético Peñarol. Está tan inscrito en las multitudes que existe gran polémica acerca de la “supuesta” tardía incorporación de las personas con afrodescendencia entre las filas bolsilludas, una acusación proveniente de la reivindicación de las negritudes mirasoles. Esta polaridad se traslada al ámbito de las clases y Nacional termina por significar aristocracia y Peñarol plebeyismo. Disponible en: <http://decano.com/historia/3633/los-negros-en-nacional>.

2011: 240). Es en los “trazos andinos, mestizos o indígenas de los “cabezas””²⁷¹ que “en el imaginario de una Argentina europea y blanca”, de excepción en el contexto latinoamericano, aparecen negados (Martín 2011: 240). La “negritud” es una marca que se le aplica a la clase obrera y a los pobres urbanos más que una marca de identidad o de ancestros africanos reconocidos, de esta manera, nuestra y la vecina sociedad validan la construcción racista que sostiene que los “negros” o los “oscuros” -por definición- deben ocupar, desde el punto de vista económico, el fondo de la escala social (Fernández L’Hoeste 2011: 182). En tanto la Música Tropical se amalgamó con lo marginal y con lo popular, quedó estatuida como la música de los negros, la música de los plebeyos (Fernández L’Hoeste 2011: 182). Manuel lo ha sufrido y alude a algunas de sus experiencias en Internet como cantante de Plena, allí publica las producciones musicales que realiza y ha recibido comentarios del tipo:

*““Basura” o algo así”, “prácticamente “Saca esa **basura**” no sé qué no sé cuánto, “que no cantan nada” y cosas así, “el **negrito** este no canta nada”” (Risas) (23 años, Marconi).*

Las risas son nerviosas y acota “**horrible** la verdad”. Muy fuerte, “sí, te mandan a...” “y mirá acá tengo un comentario que puso “espantoso canta el **Moreno**””. Se esfuerza por encontrar una crítica en particular que lo marcó, “capaz que lo borre” -dice- y me contesta que sí, “me hacía tan mal que lo borre” expresó. Las alusiones a su calidad vocal y artística fueron acompañadas de epítetos que lo califican como negro o moreno, lo que pretende aumentar la potencia destructiva del discurso; así imagen, moral, colores y taxonomías se encuentran dispuestas a entrelazarse para construir los muros de todo tipo y color que los sujetos construyen en y con el objetivo de transitar. De este lado del mundo -desde 1492- la claridad de la piel ha sido asociada a la pureza y a la claridad del alma de quién -al momento- viste esos ropajes, por oposición están los negros a los que quemó el sol del infierno y permanecen espiritualmente en la oscuridad. Descendientes del África caliente (deshumanizada y vendible) que debido a su clima solo podía engendrar monstruos de “rostro quemado” dado que en la colonia evangelizadora el calor estaba demonizado (Maya Restrepo 2001: 183). El color negro es el castigo de Cam y los de atrás, “era la manifestación epidérmica de la suciedad del alma” y la labor de las Misiones fue -asimismo- establecer la salud espiritual de los etíopes (Maya Restrepo 2001: 185).

De entre los más segregacionistas y “Negreros” están los “Chetos” y los “Pitucos” que escuchan Bee Gees²⁷². “Como te digo” -dice Marcelo- esa gente que te discrimina son o Chetos, o son de

²⁷¹ El “Bolita” o el “Paragua” como sinónimo cosificador y despectivo de Boliviano y Paraguayo.

²⁷² Si bien se identifican otras poblaciones hostiles tales como “los que escuchan música en inglés”, “los Rockeros”,

Punta Carretas, o de Pocitos, ese es el tipo de persona que te discrimina” y puntualiza que “*no te discriminan como le puede pasar a un negro de repente, que te discriminen por ser negro, ¡no! En ese sentido no, pero sí en el decirte: “¿vamo a escuchar lo mismo que escucha este terraja?” y no están te jodiendo*” (36 años, Ciudad de la Costa). Él es blanco y por eso aclara que no siente el tipo de discriminación racial que puede sufrir una persona con afrodescendencia, no obstante, el estigma que cae sobre él es el estigma de la “negritud” racista que se transforma y resignifica en la “*terrajada*” en clave clasista. Daniel es de los pocos que no utiliza ese vocablo del lunfardo uruguayo en ningún momento, pero aún así percibe las diferencias de clase social que se establecen a partir de los gustos musicales, y en consonancia, sostiene que en algunas reuniones está “mal visto” escuchar Música Tropical, la gente piensa que los escuchas de estos géneros “*son todos ladrones, también como que los degradan, que tienen menos por escuchar esa música*”. Todavía le parece escuchar voces que dicen:

““*Ah, vos vivís en el Cerro, vas a tener menos, o sos menos*”.

Si, si, eso lo he visto, mucho (...) Y obviamente es porque ***están del otro lado*** y ta, la gente que ***no se relaciona no ve*** y tiene ese prejuicio, como que lo tiene ***arraigado***.

*Y por ejemplo, si estamos en una reunión de esas de **clase social alta** no van a decir “Porque tengo un amigo del **Cerro**”, no, **jamás lo van a nombrar**, o al menos eso creo yo”* (Daniel 31 años, Cerro).

Claudia responde de forma contundente a la pregunta por la discriminación sufrida y es porque han sido “*Uf, montones de veces*”. Recuerda que en su época “*no podías ni decir que te gustaba la Karibe*” y el motivo del ocultamiento son los otros, los que decían “*que éramos unos terrajas*” por escuchar eso. A las personas les resultaba “bajo” consumir Karibe con K, “*no estaba bien visto*” y “*normalmente te tildaban de terraja, esa es la palabra, terraja*”, que para ella significa (netamente) discriminación, agrega que la gente “*discrimina mucho en este país*” y además, considera que el prejuicio social y cultural continúa pesando sobre hombros tropicales; para la Cumbia Pop la cosa es distinta pero a la gente de la Música Tropical se “*la sigue tildando como gente barata o terraja, o con gente que no está a la altura*”. Y “*sí, se sigue discriminando y ellos siempre se sintieron así*”, “*algunos de los integrantes sí, a otros les chupaba un huevo, pero algunos sí, sentían eso*” (Claudia 42 años, Punta Carretas).

Otros entrevistados, más que reconocer una explícita discriminación denuncian, como Octavio, “*la típica del descanso, de cagarse de risa y nada*”:

“*los tangueros*” y “*las personas adultas*” o “*mayores*”.

*““Sos un hijo de puta” o “sos un asco, sos tremendo terraja si escuchás eso”
Nada al punto de la discriminación, no”²⁷³ (25 años, Bella Vista).*

Un descance es algo así como una “gastada” en sentido peyorativo, no es solo una “broma graciosa” o un “chiste” sino que tiene por detrás cierta intención de poner al otro en una posición inferior, convertirlo en objeto de burla y en “hazme reír”. Se podría decir que es una forma light, moderna y solapada de ejercer -cuando menos- la distinción, una que ha sido muy dura y explícita en épocas anteriores. Para “descansar” al otro es necesario encontrar su debilidad, aquello de lo que vamos a “burlarnos”, susceptible de tornarse ridículo o risible y el talón de Aquiles parece ser, como se anticipara en los relatos exhibidos, la “terrajada”. El amigo de Marcelo le pide, sin ninguna consideración:

““No me pongas la 100.3 porque pasan esa terrajada que escuchás vos” (Risitas) La terrajada que escucho yo es Cumbia, pa él es Cumbia, todo es Cumbia” (36 años, Ciudad de la Costa).

Lo indigna notoriamente este comportamiento belicoso que percibe a su alrededor y le pregunta al compañero por qué puso a la Borinquen en su casamiento si es de terraja, y por más que sea una “terrajada” -se contesta- la Música Tropical es lo que mueve al pueblo uruguayo y lo que se contagia, lo que se presta a bailar:

“Ponés el clásico “Azuquita pal café en un casamiento y se levantan las viejas, los viejos, los Chetos, todos, “lo Bailan las Rochas también las Chetas” (Risitas) (Marcelo 36 años, Ciudad de la Costa).

Quiere saber cuál es la razón para que no haya un baile de Música Tropical que esté ubicado en Pocitos, se responde que quizás “los vecinos lo ven mal” y cuenta de una salida nocturna a Tres Perros, boliche de la zona que no conocía. Se preguntó ¿qué música pasarían? Se respondió que en ese barrio “bailes de Plena no hay”, al llegar percibió que toda la gente estaba “bien vestida”, “estaban todos bailando así no más” y dijo “ta, acá olvidate”. Sin embargo se sorprendió y quedó de cara cuando “empezaron a poner la Furia”; “fue como que -no sé- las abejas en un panal, **todo el mundo a bailar la Plena** y todo el mundo bien vestido y vos decías: “**Mirá los Chetos**”, “Ah, que se mueven con la terrajada” y le digo a mi amigo: “Viste ¿qué pasó acá?” “Ah, sí y la Cumbia mueve”, y yo no podía creer lo que estaba viendo “**Mirá los chetitos bailando**”. Después de la entrevista me envió por whatsapp la fotografía de un cartel que supuestamente querían colocar

273 O el caso de Martín, a quien le dicen “naa, te hiciste al Gucci, sos un hijo de Puta, sos un alcahuete” (25 años, La Teja).

en las unidades del transporte colectivo argentino; la leyenda decía “Sr. Cumbiero use auriculares!! No todos compartimos su **horrible** gusto musical, gracias”, a lo que me comenta: “*Es como te digo... Agreden y nadie se mete con ellos*”. Marcelo recoge todas estas experiencias (y más) en la búsqueda del por qué, no entiende la razón de la barrera -si incluso- la disfrutan, siente la injusticia de la distinción. Se esfuerza por comprender el motivo de que ese azar lo determine y determine sus vínculos humanos porque *no fue su elección*, al igual que **ellos** no eligieron la música que se escuchaba en sus casas y que formó el gusto musical al que responden sus sensibilidades.

Estigma para Todos los Gustos

Si sos negro o sos pobre hay masa para vos, si sos Cheto y rico también; los de derecha quieren dejar de mantener vagos, Edgardo Novik y Larrañaga luchar contra los delincuentes y -a la par- Carolina Cosse desmerece los comentarios de las personas como Lacalle Pou que viven en barrios privados, los “Chetos Burbuja” podríamos llamarles. A nadie le gusta estar en un cajón y los entrevistados por la Cumbia Pop (o con simpatía por) reniegan de la etiqueta de lo “Cheto” y es que no lo son, ni los cantantes, ni ellos, al meno no-todos. Norma tiene la impresión de que el género es más bien popular y para Ramiro lo escucha todo el mundo, Romina dice que se le llama así porque no lo inventaron los chicos de un “*barrio carenciado*” (25 años, Ciudad de la Costa), la gente decía que eran personas con Plata y relacionaban al género con Camila Rajchman. Graciela piensa que “*si hay alguien que no tiene nada de Cheto es Agustín Casanova que es de clase media, media baja, capaz que hay alguno de clase alta también*”, pero ponerle el mote de cheto “es como desprestigiar a los géneros” (38 años, Cerdón). Para Florencia “*estás generalizando algo, generalizas que los cantantes son Chetos y quizás no lo son todos*”, “*capaz que a Rombai sí le podes decir*” (25 años, tres Ombúes). Soledad y Susana hacen una propuesta interesante, no le llaman Cheta puesto que Cheto no es un adjetivo ni un término musical sino social, entonces por respeto le llaman Cumbia Pop, más adecuado par la ocasión. En la visión de Claudia “*es discriminar*” y en la de Valeria se llama “*estigmatizar*”, clarito.

La denominación Cumbia Villera ha sido aceptada y reivindicada por los cantantes de este movimiento, Pablo Lescano nació en la villa miseria y sus letras relatan las vivencias de los “cabecitas negras” en este espacio de la ciudad, pero la etiqueta de “Cumbia Cheta” es externa como afirma De Alencar (Nota de prensa nº 2), impuesta desde fuera y de la cual quieren escapar los exponentes del género. Fer Vázquez intentaba desmarcarse de la denominación en el programa Segunda Pelota que se emitía por Océano Fm, exhortando a que la gente “*se saque el prejuicio de*

si es Cumbia o no, si es Cheta o no, son canciones y listo” (Nota de prensa nº3). Hay muchos interlocutores posibles -particularmente- se me viene a la memoria una señora con la que me encontré en traumatología de ASSE (Administración de los Servicios de Salud del Estado) y expresaba su enojo con esta nueva música, “*que te dicen que vas a escuchar Cumbia y eso no es Cumbia*” o el autor de ¡Hasta Borinquen!, para el cual Márama y Rombai tienen bien ganado lo de “chetas” ya que “*no conservan prácticamente nada de la tropical*”, él percibe un discurso por el cual “*se dice “hagamos Cumbia” y después hay como una guiñada que significa “pero en realidad esto no es Cumbia, no es eso que de chiquito te hicieron considerar como mersa”*” (Nota de prensa nº2).

Fer Vázquez comenta que ellos hacen Cumbia: “*Pa mi es Cumbia Pop. Canciones que funcionan en cualquier género y están en Cumbia que es divertido y para bailar. Asociarnos con una clase social es horrible, porque no lo somos, somos pibes de barrio y hay gente de clase alta pero no los vamos a discriminar*” (Nota de prensa nº3). La etiqueta no les genera bienestar porque los restringe, es igual de despectiva que la de Plancha o la de Villero y les adjudica una identidad clasista que no sienten y que no quieren cargar, que los cosifica y los vuelve blanco de ataques como a Camila Rajchman, ex-integrante de Rombai, que en ted-ex hablaba de las críticas que había recibido por “Cheta”, lo que llamó ciberbullying (Nota de prensa nº6). Afirma que leyó la noticia de su muerte en 2015 en un portal de Internet, había muerto por una causa cheta, se había atragantado con una pascualina (Nota de prensa nº6). Conscientes de esta antipatía, se buscó balancear la propuesta opulenta y ostentosa de las producciones audiovisuales y en el documental de Márama “El viaje” se trata de ilustrar a los integrantes de la banda como gente común, “el mate circula naturalmente entre ellos”, ““Gracias familia” saluda al público Agustín Casanova, el carismático frontman de Márama” (Nota de prensa nº2). Allí mismo, el cantante asegura “*me propuse no cambiar como persona y tampoco sentí la necesidad de fingir ser alguien que no soy*”, un pretender o un pretencioso. A todos se los humaniza, se presentan sus historias de vida, de superación, sus luchas, el esfuerzo y el sacrificio que realizaron por llegar a donde están, sus principales frustraciones, sus dolores y sus lágrimas, aparecen las familias y el vínculo amoroso que los une, videos de cuando eran niños y ya mostraban su veta artística, etc.

Una carga similar se sostiene sobre Manuel y Fabián, que sienten la diferencia por no estar alineados con las sensibilidades tropicales populares y gustar de artistas del estilo de Lady Gaga. Los dos sufren la discriminación del otro lado del espectro social; a la vez que los habitantes del mundo popular o disfrutantes del género tropical (sean de la clase que sean) se sienten

discriminados, descansados y son puteados por sus gustos musicales “terrajás”, Fabián y Manuel, alejados del gusto tropical tradicional, sufren la frontera que construyen los sujetos del mundo popular frente a lo “otro”. Manuel, dice haberse sentido más integrado al escuchar Música Tropical como sus amigos, él vive en el Marconi, canta Plena pero no es fanático del género y ha desarrollado un gusto musical diverso y claramente melódico, le pasa lo mismo que a Fabián, que le Gusta Mala Tuya y vive en Casavalle. Declara que sus “vecinos escuchan todos Cumbia” y que lo “miran raro” y explica: “Pero claro, la mayoría escucha Cumbia y a veces me pongo a escuchar algunos temas y me pongo a pensar y digo “¿qué pensarán los vecinos?” y “no sé, dirán “este es medio gay, como me decían algunos amigos”” (35 años, Casavalle). Es que hay para todos y desde múltiples frentes, en este caso, lo que se destaca es que las preferencias musicales de Fabián connotan falta de virilidad o de masculinidad y lo dejan en el lugar de lo “gay”. El hombre “masculino-viril”, dispuesto a la violencia, de gustos rudos y rústicos que se necesita para vivir en zonas de realidad dura es el que se le está exigiendo, el arquetipo varonil que se apoya emocionalmente en la práctica del “aguante”.

Por último, a ambas fanáticas de Márama se las señala por escuchar Cumbia Pop o Cheta y el estigma responde más a la frivolidad o simplicidad del género, que a sus raíces chetas o cunas de oro, un oprobio que a veces se dedica a las “culturas huecas” pero también a las “culturas populares”. Los compañeros de trabajo de Romina la miran como diciendo “¡Mentira! Me estás jodiendo que vas a ir a ver a ese pibe” (25 años, Ciudad de la Costa) y a Graciela la miran como diciendo: “No dejate de joder; abogada y a esta edad ¿te gusta Casanova?”, “sos **rara**” le dicen, sos “un **bicho extraño**”, “vos **no estás normal**”. Y “no sé si te lo dicen, no te lo dicen tanto, **te miran y se ríen**, como diciendo: “dejate de joder con ese pibe” “es un nene digamos” eh... Bueno, mi hermana me lo dijo “¿Qué hacés siguiendo a un grupo de quinceañeras?!”, “vas a ir a ver a Chile a un equipo de quinceañeras”, “¡dejate de embromar!”. Y bueno, me lo dijo” (38 años, Cerdón). Es esperable que las preferencias musicales de las dos mujeres sigan criterios más recatados y apolíneos que una coincidencia tan apasionada con los gustos de las adolescentes. En los ojos y en las conciencias particulares esto las convierte en inmaduras y se la carga con la responsabilidad de ser irresponsables y frívolas, las tildan de tilingas²⁷⁴ y de “pavadas” sus intereses, las rebajan al estado de excitación juvenil digno de la profunda desestabilidad emocional y

274 Dicho de una persona: Insustancial, que dice tonterías y suele comportarse con afectación. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=ZkYZ8Fe>.

espiritual (“Smells Like Teen Spirit”²⁷⁵) que funda el placer por las “canciones poronga”²⁷⁶. Es la gerontocracia austera de nuestro país que la “mira mal” a Graciela porque no le cierra y le resulta insólito ver a una profesional “con todas las letras” disfrutando de tal barrabasada y siendo tan lumpen o comprando lo que el mercado le ofrece.

Frontera con Frontera se Paga²⁷⁷

Se burlan por lo bajo, son conscientes de sus actos, conocen el precio, saben que si reflejan francamente sus opiniones es posible producir daño y exponerse. “No te lo dicen”, son implícitos y cínicos²⁷⁸, te ningunean, evaden la confrontación en la que pueden salir lastimados y entra en juego la expresividad no verbal como un modo de exteriorización casi inevitable. Dicen que los ojos son las ventanas del alma y es que la mirada funciona como un indicador; un elemento (físico) de interpretación (espiritual) que se percibe porque existe un cúmulo de atención destinada hacia nuestra existencia (presencia) y gestos que connotan maneras de sentir. Es la hostilidad que podemos casi palpar, percibir, ver, notar, sentir y que objetiva el sentimiento de horror que se provoca en los otros y en nosotros al dejar comparecer alguna cosa, individuo o actitud que nos es desagradable. Las personas te dan a entender “algo” al verte y los destinatarios necesitan ponerle palabras a esa acción que no parece ser acción, que no parece ser discriminación. El discurso permite objetivar aún más la conducta estigmatizadora y con el fin de construirlo se hecha mano a la otredad precisa de los más cercanos, de los que han tomado la confianza y el coraje suficiente para manifestarnos sus fronteras. En definitiva, lo que se percibe que se recibe no es lo que “en verdad” piensa, opina o siente el otro sino lo que “pensamos que piensa, opina o siente”, es una interpretación de la mirada ajena acoplada con las opiniones alternas que ya nos han vertido o que hemos visto verter al respecto. Le ponemos voz, muecas y significados, somos duros en la calificación y con los sujetos que (nos) las ejercen, la dureza con la que nos impacta la manifestación emocional de la alteridad es con la que luego se expresa y se responde esa agresión, como una contraestigmatización (Elías 2003: 225) por la que el dolor genera dolor y -en la lógica vincular de la guerra- la frontera con frontera se paga.

275 Canción de Nirvana. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hTWKbfoikeg>.

276 Nombre del Espacio en que se reproducen las canciones del momento, esas que comparten el hecho de ser “una poronga” (o una mierda) en el Programa Radial “Todo Pasa”, emitido por Océano Fm.

277 Inspirado en la canción de Vanesa Britos “Amor con Plena se paga” y en la frase “Amor con pena se paga”.

278 “Pero te juro, me dicen “ah vi una foto, una entrevista a ese que te gusta, salió una revista el que te gusta”, me gusta a mí, por ejemplo Agustín no, en la revista, “ese que te gusta a vos” “¿cómo es?” “¿cómo es que se llama?” y saben quién es” (Graciela 38 años, Cerdón).

Innumerables veces se deja ver la pena que los sujetos sienten al ser víctimas y objetos de la discriminación, aunque son menos (como vimos) las oportunidades en que se permiten el reconocimiento de sus propios venenos, “pero que los hay los hay”. Cecilia tilda a sus vapuleadores de “bobos”, Nicolás (en la confianza de la charla y en “broma”) dice que los Chetos son unos “panchos de mierda”, Romina manda a sus verdugos a “meterse en otra cosa”, lanza el estigma contra las prácticas viciosas a las que se dedican otros jóvenes de su edad, se enoja con su mamá y con los Wawancó. Graciela acusa a sus denunciantes de poco ávidos por la lectura, el arte y la cultura, devolviendo como boomerang la frivolidad que se le endilgó. “*La Música Tropical está mal vista y siempre estuvo desclazada*” -dice- y son los mismos que se “*vuelven locos con la grasa*” en las fiestas y en los casamientos, habla de un doble discurso moralista. Marcelo se refiere a ellos como los “chetitos” (diminutivo, “cosa” chiquita, de tamaño pequeño) “*que se movían con la terrajada*” en el baile y se da tanta manija que pasa de la aceptación del gusto por los Odies (el rival musical “más cercano” que identifica) a declararle explícitamente su odio. El ataque, en estos casos, se responde atacando y la rabia recibida trasmuta a rabia dedicada y expresada a otros en general o al otro en particular, apuntando a ese lugar desde dónde proviene el disparo. Lo que está en juego es mucho, somos nosotros mismos; el lugar se marca con el habla y con la visión que nos emana y se nos desprende cuando observamos, usando el radar interpretativo de estas manifestaciones es que hemos aprendido a mirarnos a través de los otros, nos han enseñado a aprobarnos y a desaprobarnos con base en estándares externos impuestos por la familia, por las calificaciones de la maestra, las del vecino, las de la amiga y las del amigo, entre otros agentes.

La herida se hace evidente en la emoción y las palabras rompen y construyen tanta realidad como las miradas, lo que dicen otros *se* asume como real y eso que *se* nos dice y *se* nos transmite -unas veces- se convierte en lo que nos decimos, en las historias que nos contamos sobre nosotros mismos. Eso de estar exodirigidos no es más que los otros habitando en nosotros mismos, viviendo y viendo por nosotros, estableciendo metas y corporalidades propias, definiendo las emociones legítimas y las ilegítimas en los ámbitos adecuados, es el Uno disfrazado del yo e internalizado por el récord de impresiones que se nos concentran y que nos conforman. Por más autoconfianza, seguridad y autoestima construida, somos -las más de las veces- unos “tarados” como Octavio que “*nos importa*” lo que nos dicen los demás y lo asumimos, como la chica del programa I Dove me, que no aceptaba su cuerpo porque “*llegó a pensar que las personas tenían razón*” o como el negro del color de piel de Raúl, de Manuel y de tantos que no es tal. Nos hacemos cargo de cómo nos ven y somos vulnerables a las construcciones ajenas, procesamos el dolor que sentimos como podemos, el pesar parece volverse sobre sí mismo y justificar más y más hostilidad. Es la yaga que habla, que

grita y que llora pero -para desenredar- “cambiar al otro” en el modo constituido de ser-otro es casi imposible desde fuera -además- cabría pensar las implicaciones éticas de transformar a gusto el ser del otro, sin importar el sentido de verdad o de legitimidad que nos autoadjudiquemos. Ante estas imposibilidades de primer orden la posibilidad es nuestra y una opción reconciliadora es cuidar las palabras, es decir, reconocernos como victimarios y ser nuestros propios veedores en cada oportunidad en que seamos esos “otros” frente a los otros, o incluso, frente a nosotros mismos.

Parte V

Conclusiones

*

Epifanía y Sudestada

“Hace tiempo se decía: el hombre blanco mirará asombrado como sus hijos e hijas adoptan la manera india (y negra²⁷⁹) para aprender lo que sus padres no entendieron”
(Proverbio Dakota).

El sordo y sus bailarines²⁸⁰

La Música Tropical en América Latina es revelación y testimonio de cómo somos y cómo deseamos ser, de lo que reprimimos, escondimos y nos permitimos. La Luna, que ilumina con luz prestada por las noches, aparece imperceptible por el día y convive con el Sol, sabe bien de pareceres y ambigüedades. Es día, es noche y siempre es la claridad del Dasein oscureciendo otras luces y encendiéndose y aprovechándose y manipulándose, sin ser y siendo antojadizo, a propósito y sin propósito. Las carnes fueron envasadas, luego etiquetadas y dispuestas a disponerse, las posibilidades no eran muchas y necesarias para encontrarse con “algo”, obstructoras para encontrarse con todo, para que quien sea se choque y asuma todos los posibles. La libertad era libertinaje ¿Y? No gustaba, no era bien vista, no servía ¿A qué? Ah, lo dejo a tu criterio dijo Karina Jelinek.

Fue tiempo de decisiones (no de fluir, observar y convivir) hubo que componer y constituir un cuerpo social, hubo que elegir qué y qué no, investigar o solo asumir, era “lo” que había que hacer, separar la “paja” del “trigo”. No sé si adjudicar voluntades pero fueron hombres, lo sensato del hacer no me toca juzgar y aunque confío en que querían lo mejor veían lo peor en otros, que no fueron compañeros, que no se estimaron iguales, ni cerca y por lejos. Fue difícil sin su voz (era la idea), es casi obligatorio el contra-estigma, agarramos acontecimientos y experiencias de dominación, queríamos saber qué pasó con el dolor. Quedó documentado y fueron rehenes de su

279 Inclusión propia.

280 Inspirado en la frase de Jorge Bucay “El sordo cree que los que bailan están locos”. Disponible en: <https://citas.in/frases/820343-jorge-bucay-el-sordo-siempre-cree-que-los-que-bailan-estan-loc/>.

misma letra, quedó inscripto en los seres que habitan en el hoy desde la ancestralidad y quedó la herida, sin saberlo, sin quererlo fuimos amputados. Hijos del deseo y del rigor, hijos de las pasiones y ansias de superación y en medio de la guerra cotidiana seguíamos siendo seres humanos, seguíamos creando y manifestando, como se pudo y con lo que se pudo, porque es imposible limitar el cielo o parar el mar o el océano, no se puede detener el viento. Dame Arroz y Envases para hacer Maracas, Dame Tarrinas para Dar vuelta y hacer Jarana, Dame Madera para el Tambor, Dame Risas por si Muero Hoy. Dame Amor y Calor que el Frío del látigo me Congela el Corazón, Dame la Re Percusión de tu Sonido pa Volver al Nido, Dejame Acompañarte con la Voz, Dejame Ser Instrumento y Renacer del SinSabor.

MultiVersos

Se cantó, se bailó, se festejó la existencia en la mierda y en ese lugar destinado a los seres sinnombre se juntaron los blancos que no lo “consiguieron”, los negros y los nativos que fueron forzados; el crisol multicolor de cada nación y las personas sin color, solo ellas. El destino supresor no es ninguna bendición (creo yo), ahí donde nos haya tocado ser ya siempre era infiel, inauténtico y dominar no es consejo. De cualquier manera y a pesar de la Matrix, las formas auditivas comparten modos entre sí y sí las tropicalidades (aún con blancos) siempre estuvieron en intimidad con lo negro y con lo nativo -más allá de establecer porcentajes variables de aportación a las prácticas concretas- es porque fueron sorprendentemente conservadoras y transculturadoras de las tradiciones que los demás negaron. Esas sobresalieron, dieron la hora, se hicieron ver y hasta hoy las narices se repingan ante las conductas arcaicas de seres poco evolucionados, descontrolados, incultos, desinhibidos y bulliciosos que ofenden el buen gusto, el juego de los antifaces y de las apariencias. Pero los blancos no eran negros (¡Chan!) y era innegable porque pasaba por los ojos, entonces se los acusó de negrura de “alma” y todos pa allá, encuentros marginales que engendraron significados y músicas marginales. El círculo es prácticamente el mismo en el continente entero; nacen asociadas a las culturas reprimidas y a la necesidad de catalogación, con el transcurrir (o no) trascienden y resultan igualmente irresistibles para los diseñadores, que emprenden búsquedas musicales del estilo y surgen interpretaciones que colocan a la Música Tropical como un ritmo instrumental o funcional, que no logra configurar identidad o compromiso en los estratos más altos o normativos que la consumen.

Explicaciones similares se repiten al recorrer la producción bibliográfica sobre el tema, *cada vez* que se produce una mutación estética y sonora desde las sensibilidades populares hacia las no-

populares; es el caso específico del Tropipop en Colombia, del ingreso de la Cumbia y de la vertiente Romántica de los años 90 en Argentina, de César Concepción en Puerto Rico y del Pop Latino y de la Cumbia Pop en Uruguay. Se los suele llamar procesos de blanqueamiento o de plebeyización, apropiaciones de segundo grado, cooptación cultural, etc. Antes bien, en este estudio, los movimientos de apropiación y de cambio se entienden como producto de las condiciones de creación de la cultura latinoamericana, presa de la pluralidad de sistemas perceptivos. Se los culpa por “usar” lo popular, por blanquearlo o por quitarle intensidad al sazón original, parece traición, parece simple utilización y cooptación pero se omite que estos géneros son (y siempre han sido) producto de la convivencia, de la mezcla de poblaciones que habitamos aquí y que nos encontramos en este Nuevo Mundo hace más de 500 años, que con el tiempo son Nuevos Encuentros. Los discursos en los que se apoya este argumento son del tipo “no escucho Cumbia en mi casa” o como escribe Tarasewicz Benítez: “¡Yo bailo Cumbia, solo cuando voy a escucharla al boliche!”. Pero tampoco se trata de tomar el punto de vista de los actores (y autores) en su valoración de-gradante de los usos festivos, se aprecia que -pese a la consideración de la fiesta como género menor- este es un género y una utilidad igual de legítima que cualquier otro “uso” de la música, inclusive los “reflexivos” o “caseros”.

A este respecto, nuestros interlocutores resultaron diversos por el interés paritario en la búsqueda de degustantes de la tradición y de las variantes menos plebeyas, sin embargo, las listas de reproducción y las afinidades sonoras de unos y otros disfrutantes son sugestivas. Por más que la tropicalidad es fuerte en la mayoría, es unánime entre los Pleneros y se combina con otro gusto familiar como es la Salsa y el Merengue, ajeno a las sensibilidades alternas y que muestra la sujeción instrumental y sincopada, la variedad rítmica y el apego a la percusión de raíz africana. Los sujetos a la Cumbia Pop muestran gran adhesión al Pop como género independiente y lo combinan con el gusto por la Música Melódica o Romántica y el Rock; sonidos de parentesco anglosajón, que colocan el valor en la melodía y en la oralidad, criterios de la musicalidad europea y occidental. Además, la Plena ha conseguido fidelizar a sus escuchas y hacer que la prefieran (a ella y a la Música Tropical) frente a otros géneros, algo que no consiguió la Cumbia Pop. Esto es determinante porque sostiene las posiciones que hablan de menor adopción y apropiación desleal; no prefieren el género ni a la sonoridad, la mayoría se lleva por otros caminos en su día a día, gustan de variar y escuchar la radio o los estilos por los que ya sienten cercanía²⁸¹. Lo distintivo es que estas escuchas no son descendientes de la Música Tropical, no nacieron en Entornos Tropicales; si el gusto por la

281 La diversidad de preferencias no debe asociarse a la variedad del gusto, pues muchos Pleneros muestran igualmente abierto el abanico musical.

Plena es heredado y heredero el otro es adquirido, se trata de una socialización musical primaria y secundaria y el fundamentalismo del trópico proviene de la existencia en-un-mundo-tropical, es la creación de un habitus, de esquemas perceptivos devenidos en posibilidades capaces de significar “música”. Es parte de su acervo previo (ver, saber y haber), está incrustado y enraizado en su horizonte de comprensibilidad: es el oído acostumbrado y habituado, familiarizado con los modos de ese universo de posibles estilísticos.

Producto de habitar-en un mundo sobrevienen las canciones y porque estoy en sintonía (un estar dispuesto-a) puedo encontrarles el sentido y la lógica, eso que me quieren decir. Lo que sobreviene con sentido dependerá de cada borne, que dará la amplitud de las experiencias con capacidad de ser dotadas de “realidad” y “verdad”, sin ser entendidas como transcripción musical de las vicisitudes personales del gozador o como prontuario de sus intenciones, los impactos son múltiples porque múltiple es todo lo que nos afecta en-el-mundo. Linealidades pocas y tonalidades varias, personas que transitaron su estadía primera en ambientes afines a las sonoridades calientes y no la hicieron fuente y criterio de todo, o personas que no nacieron allí y la adoptaron sin reparos. Sujetos que prefieren la percusión y el ritmo tanto como la oralidad y la melodía o que aman el género y no se identifican con sus letras, Daniel se goza tocando y escuchando, Cecilia bailando. Todos usan la Música para Algo; sentir, pensar, reflexionar, bailar, distenderse, cantar, pasar el rato, despertarse, canalizar emociones agobiantes, trabajar o ir en el ómnibus, caminar o hacer actividad física, etc. Se puede decir que hay una canción para todo y que la música es las más de las veces, instrumental. La jerarquía viene impuesta por la ponderación diferencial de las funciones respectivas; algo así como que servir al razonamiento es más valioso que servir al cuerpo eléctrico, algo así como que divertirse o bailar es menos fundamental que pensar, algo así como que una “cosa” es más importante, seria, sustancial y profunda que la “otra”. Pero la diversión, es cosa seria amigo²⁸².

“Manejate”

““Que Dios nos Ampare” y Dios se Fue Diciendo “Rescatate”, casi un regalo de libertad”
(Libre Albedrío – Microcuento²⁸³).

No existe una escuela que enseñe a vivir, canta Serú Girán²⁸⁴, es que estoy arrojada a la existencia,

282 Basado en las palabras de Pablo Semán: “la diversión es, sociológicamente hablando, una cuestión seria” (2012: 151).

283 Autoría Propia.

284 No pretendo que exista, sí evidenciar el hueco.

enredada ahí, capaz de asumirme y de evitarme. Los trazos a seguir incluyen ausencias programadas, la trampa -dice Jaime Vieyra- ya estaba preparada y sobrevivir, no es solo cuestión de respirar. Sin guías o con las indicadas para desencontrarme, algo tengo que hacer con lo que siento porque algo hace conmigo. Aprendí de lo que vi y soy capaz de trascenderlo pero no es fácil, esas maneras ahora son más y permitieron que fuera “alguien”, me hicieron posible. Se me prohibió el movimiento y la música -la más espiritual de las artes²⁸⁵- es de lo más funcional para el sacudón emocional, conecta directamente con los ánimos y es capaz de traerlos a la vida porque los ánimos trajeron la música a la vida (Simmel en De Gori 2005: 353 y 354).

Es simple y complejo, la Música Tropical levanta el ánimo deprimido y contrarresta las emociones de baja vibración que nos toman, descomprime la presión. Frente a una vida atomizada de exigencias y sin resiliencias, con pocos carteles de Salida y Entrada y más de Tire y Empuje, el sonido pachanguero es la aguja que pincha el globo de acumulación, es el teflón de Moria Casan que facilita el resbalón y es el jabón de la Descarga que puede liberarnos del peso cuando la existencia se manifiesta como carga. “Es el paso mágico, de esos que en un minuto borran lo trágico” o “derrite el plástico”, que “te saca la mufa” y si estas “re loca te desenchufa”²⁸⁶, que “te protege cuando parece está todo mal”, que te da para adelante “cuando todo en la vida tira para atrás” y sin futuro ni pasado se “baila en este instante y en este mismo lugar”²⁸⁷. El paso tropical suspende, anestesia y exorciza el pecho apretado que nos grita, que nos avisa que “estamos hasta las manos”, que tenemos que rescatarnos, que estamos exodirigidos, que nada es mío. Es tiempo de “ir en el ritmo como una nube va en el viento” y “no estar-en, sino ser el movimiento”, de “cerrar el juicio” y “cerrar los ojos”, de “oír el clack con que se rompen los cerrojos”, de “bailar como creencia, como herencia, como juego” porque “la música enseña, sueña, duele, cura” y “hacíamos música muchísimo antes de conocer la agricultura”²⁸⁸.

Ya siempre estuvimos al “mando” y hoy más que nunca. Como Disc Jockeys y gestores emocionales somos los encargados de elegir la cortina musical del suceso y en esa elección, se percibe la tendencia comportamental al “control” anímico y al “manejo” emocional como forma de “atravesar” y “enfrentar” lo que acontece. Al dejar comparecer y dirigirnos hacia las canciones de la Alegría en momentos de Angustia, necesariamente negamos o no le damos el lugar a la segunda,

285 Bourdieu en Martín-Barbero 1987: 91.

286 Miss Bolivia, “El Paso”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oQjDSmzxhEw>.

287 Miss Bolivia, “Somos tan Distintos”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jav5jGILPpw>.

288 Jorge Drexler, “Bailar en la Cueva”. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=di_1FxUv1PQ.

sino que tratamos de evitarla o transformarla, sin habitarla. Esto pasa en particular con las experiencias marcadas y vedadas, las que se rechazan y las que se contrarrestan “a toda costa”; la dicotomía se vuelve a apropiarse del modo de comprender al Ser, se definen energías positivas o negativas generadas por emociones de tal tipo, de suerte que si nos jalan hacia Abajo nos impulsamos o elevamos hacia Arriba, a sentir otras cosas. Pilar Sordo²⁸⁹ lo denomina la patología del llanto, la represión de la manifestación física del dolor corre en paralelo y es reificación de la represión de la causa del efecto físico, la Tristeza. El secarse las lágrimas y los pañuelos en el diván, el pedir perdón si nos “quebramos” delante de otros, la ausencia de la práctica en la institucionalidad y la asociación con el descontrol, con la fragilidad y con la debilidad lo confirman. La Angustia es el llamado sin palabras y el llanto es el sonido de ese llamado, el que nos hace saber qué -acaso todo- nos genera malestar, que nos hemos perdido y por dónde ha sido el desvío. Se viralizó la asociación entre fortaleza y aguante, la vulnerabilidad se estigmatizó y llorar -en este contexto- solo los valientes.

Las risas no necesitan por qué y los desahogos tampoco, el sujeto al llanto puede no saber por qué llora y aún así, necesitar descargar las energías que se le han encargado, pero cómo dejar ser la emoción si para todo hay una posición, una postura, un deber ser que no soy. Oírnos (sin juzgar) no fue encomendado (sí oír a otros, dejarse aconsejar y educar), tampoco aceptarnos imperfectos, fue encomendado “manejarnos” y “controlarnos”, ser nuestros propios vehedores para llevarnos al ideal, a la perfección de la “cosa” y el cuerpo nos muestra de mil maneras la imposibilidad, la ajenidad y la existencia recortada, silenciada, interrumpida y comprimida que no escuchamos, que no lloramos, que no decimos, que escondemos en las paredes que ojalá hablaran por nosotros. Por eso y volviendo a la “Incorrecta y Vaginocrática”²⁹⁰ Moria Casan, “si querés llorar llorá”, sacá, gritá y profundizá, desahogate que sino se enquistá y te conquista. En la era del emoticon, de la imagen y del analfabetismo emocional, la Música Tropical se presta a servir a la espontaneidad y al sí mismo hecho cuerpo, a vivir y experimentar lo sistemáticamente negado²⁹¹, a encontrar la belleza y la alegría en el desasosiego, a recordar que no hay retrocesos ni atrasos si el trayecto no está pautado y no se sabe a dónde vamos. Toma sentido la frase de Pappo “Cuando un pueblo cae en desgracia escucha Cumbia”; en efecto, como ritmo de canalización y expresión de los más vulnerados y de lo

289

Disponible

en:

<https://www.facebook.com/lanacion/videos/2405461892833504/UzpfSTEWMDAwNjU1MDgxNTg4MzoyNTIwMDk5Njk0ODg1MDMz/>.

290 En homenaje a los aportes de su actual programa de “Vaginas Empoderadas” en el Canal América, “Incorrectas”.

291 Porque “lo reprimido cuando está cautivo te pide salir” dice Callejeros. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jwjt-9Zz58>.

más vulnerable, adquiere centralidad en los tránsitos más duros como las dictaduras y las crisis económicas que ponen en jaque los modos de la cotidianidad “normal”²⁹², lo mismo cuando la dictadura la establece el Uno. Empero, también ameniza contextos de ánimos elevados, como las fiestas neoliberales y los momentos de estabilidad económica, siendo canal de fuga (escape y liberación) y de invocación de la emoción presente.

La huida fue construida como propiamente tropical y popular, “el opio del pueblo”²⁹³. Con todo, esto no es plausible de convertirse en criterio evaluativo, es decir, no se puede dividir a las personas que se escuchan o se permiten de las que no, a las que se dejan ser de las que se manipulan, o establecer niveles. Directos son los ómnibus y ni así, los seres somos “inestables”, “paradójicos”, “conflictuados”, “bipolares”, “inmedibles” y “ambiguos” -palabras que existen porque existimos- y trascender el Uno, no es de Una vez y para siempre, la caída está a unos pasos. El encuentro evasivo, la distracción y la procrastinación cotidiana comparecen en los sujetos por igual, son actitudes que nos definen y estos espacios tropicales, construidos como sinrazón, son el soplo y el ventolín que nos permite conectar con la integralidad. Toda cultura coarta las posibilidades, la inmensidad del cuerpo energético no puede ser auditado sin un rango manejable de posibles, que serán definidos sin serlo realmente. Estas estructuras hacen factible la existencia y vivir de algún modo, el misterio es ver la fractura y la amputación, qué nos fue negado y qué nos negamos como reflejo. En una ampliación de visión en la que nuestro hogar se vuelve mansión, sí por los lujos que nos damos, sí por lo grande y diversa, sí por los varios ambientes, con jardín y plantas que estimulan según la estación, con un sótano al que se baja para sacar el polvo y renovar, con amplias ventanas que nos conectan con todo y espacios de oscuridad, con boticario para sanar, con escaleras que van más allá. Fua y ahí el valor de la Música Tropical para habilitar sin pedir explicación y para mostrarnos que el corazón también tiene razón, que hay un espacio que ceder y que brindar. Ella permite que el universo de posibilidades se desdoble para que la mayor cantidad de posibles tengan lugar en el universo.

Héroes y Villanos

“Yo, tan cruel y demoníaco como cualquiera ¿por qué no están mis manos aprisionadas con hierros, y mis tobillos? (...) ¡Oh, culpable, lo confieso- me entrego y me exhibo! (...) Dentro de mi pecho yazgo manchado, emporcado, sofocado, bajo este rostro que parece tan impasible, corren de

292 Haciendo que “un día cualquiera, que no era cualquier día, todo lo que podía ser, no pudo” (Dictaduras – Microcuento). Autoría propia.

293 Autoría de Carlos Marx.

continuo las olas del infierno, me agradan las lujurias y las perversidades, ando con los delincuentes, lleno de amor apasionado, siento que soy uno de ellos -pertenezco a esos criminales y prostitutas, y desde hoy no les negaré -¿Pues cómo podría negarme a mí mismo?!”
(Walt Whitman - Hojas de Hierba).

La otredad hace a nuestra id-entidad en la diferencia y en la similitud; frente a otros que comparecen establecemos lejanías, medianías y cercanías significativas que ayudan a la autopercepción con la que luego nos dirigimos para interpretar. En estas sociedades la diferencia se volvió jerarquía y participan las cuestiones del poder y las posiciones que asumen los elementos y los sujetos del mundo en ese diseño predeterminado. Una operación que trasciende el mero comprendernos o conocernos a nosotros mismos y a lo que nos rodea, pues se le adiciona la hostilidad. Este modo adverso lo explica Darwin Desbocatti; él sostiene que la crítica negativa hacia los demás tiene la capacidad de colocarnos -por oposición- del lado correcto del asunto y reafirmar nuestra posición a través de la diferencia²⁹⁴. Un mecanismo especialmente importante para los sujetos a la Cumbia Pop, que declaran elegirla porque No se parece a la Cumbia Villera. El gusto se afirma por la Ausencia de aspectos desagradables que son endilgados a la alteridad y el valor es el corrimiento, el cambio, es la *distinción*. Así se confirma una de las nociones más extendidas popularmente y es que la Cumbia Pop es Cumbia Cheta porque el gusto por ella se edifica y se sostiene en el antagonismo y en la distancia simbólica con el género villero²⁹⁵.

No obstante, el gusto por disgusto, la necesidad de leerse en el espejo alterno y de pensarse en vínculo, no es exclusiva. Los mapas distintivos -construidos con materiales diversos- se convierten en mapas interactivos que influyen y guían la acción de comunicación, los roles y las expectativas, el clima en el que nos desplegamos diariamente. Eximidos de matices, aprehendemos por extremos y polarizaciones que nos “ubican” según criterios que organizan luego monolíticamente las relaciones sociales y las fetichizan por sobre las dinámicas que se desarrollan en la práctica, infinitas y en permanente variación. Aferrados al esquema olvidamos lo que son; abstracciones que reducen, que se acaban. Camuflada, la hostilidad es capaz de mutar y adoptar

294 Por ejemplo, al sostener que las temáticas de la Cumbia Villera son agresivas me coloco en el lugar de la no agresión y lo reivindicó como algo que “me define” o “me identifica”. Pensemos en el hecho físico de señalar a otro por sus opiniones equivocadas, la fuerza direccional del discurso hostil se dirige hacia el otro, alejando el error y la postura equivocada, como un espejo eso me deja del otro lado y hace que me encuentre en lo cierto.

295 “Lo villero” pasa a ser “lo plancha” frente a “lo Cheto” y “Cheta” se convierte en una etiqueta justa significativamente porque se refiere a la diferencia social o cultural que finalmente sostiene las declaraciones del gusto por la Cumbia Pop. De todas formas, más que “Cheta”, la Cumbia Pop “no es tan villera”, como aseguran Soledad y Nicolás.

formas y colores distintos; pueden ser Dionisios y Apolo o Ángeles y Demonios, también Amos y Esclavos (o Villanos y Superhéroes, Dioses y Diablos, Mujer y Hombre, Amor y Odio, Amigos y Enemigos, Compañeros y Rivales, Cooperación y Competencia, Desarrollados y Subdesarrollados, Bueno y Malo, Integrados y Outsiders, Blanco y Negro, Nosotros y Ellos, Imitación y Creación, Obrero y Burgués²⁹⁶, etc.). De la tropicalidad uruguaya califican: Cuidado y Descuido, Formal e Informal, Prolijo y Desprolijado, Grosero y Tranquilo, Chetos y Planchas, Terraja y Normal, Vulgar y Sofisticado, Explícito e Implícito, Bien Vestido y Mal Vestido, Ostentoso y Ordinario, Lindo y Feo, Pecable e Impecable, Mugre y Pulcritud, Buen Gusto y Mal Gusto, Ilustres y Detonantes, Coquetas y Turras, Delicado y Exuberante, Light y Llamativo, Fácil y Difícil, Morales e Inmorales, Cultos e Incultos, Ignorantes y Educados, entre otros.

Visto así, hay ganadores y perdedores de la batalla cultural y social, pero esto no es más que aparente porque los vencidos tienen sus propios sepulcros y además, hay venganza para los carceleros. El poder de la distinción hace a las víctimas victimarios y a los condenados verdugos y en ese movimiento victimiza sin discriminación, deshumaniza y cosifica sin parangón. Los dispositivos ópticos de conocimiento personal cohiben el coestar profundo del ser y su comprensión, una forma de ConoSer que inhibe la real posibilidad de conocernos, interponiendo los mojonos sobresalientes en las lentes que esconden el estigmatismo bajo la high definishon, que someten la experiencia a la categoría y el juicio al prejuicio. La lógica vincular de la guerra y del reconocimiento por desconocimiento es omnipresente y fractal; lo mismo batalla el Cheto con el Plancha que el Plancha con el Cheto, lo mismo se reduce el alterconocimiento que el autoconocimiento. Nos enseñaron a no ser tibios, a hinchar por alguien, a escoger un lado de la brecha, a identificarnos con él hasta fundirnos y la cooperación simbiótica se tornó parasitaria; la izquierda idealizó la pobreza y colocó la tiranía en la burguesía, la derecha tiranizó y convirtió en único culpable de su destino al delincuente pobre, que en su actividad victimiza “al ciudadano de bien” o al burgués. La práctica hiriente llevó a comparar y jerarquizar también los dolores del mundo, unos sufrimientos se hacen más “legítimos” o “razonables” que otros y competimos, nos desentendemos, desestimamos y continuamos subsumidos, sin aceptar a los sujetos a la vida o a la desazón.

Ese dolor, que es fácil de visualizar cuando se nos infringe, nos coloca -no como protagonistas asumidos, sino- como víctimas²⁹⁷ de nuestras propias historias (los Buenos de la Película) y

296 La “y” es propia, un conector que intenta mostrar la continuidad ante el dominio de la divergencia dual.

297 Cuando nos posicionamos como víctimas, la responsabilidad y la culpa la tiene el otro, el culpable es el otro, y

fácilmente, gracias a la tristeza, al enojo o al malestar, podemos identificarlo, saber que estamos siendo punzados. Incorporar y admitir las sombras y los desdichos, las incoherencias, las sensaciones “negativas”, los prejuicios que nos asisten, los errores que por ser humanos cometemos, en definitiva, reconocernos como villanos y victimarios (como atacantes) es más costoso que cualquier examen. No hay frustración, se rechaza el error, se lo desmiente y como contracara me desmiento, me desconozco en lo que me constituye, en pos de no violentar la imagen sacra de la cosa y de la máscara ejerzo la propioviolencia a caber. Sin saber que morir es parte de vivir²⁹⁸, que a veces para encontrarse es preciso perder el control, estar equivocados y perturbados, que en la decepción también hay inspiración. Ni buenos ni malos por decreto, somos todos vulnerados y las taxonomías, las casillas angostas y las cómodas encajonadas de personas hacinadas sin aire, son democráticas. Por tal, no pretendo dar soluciones o guías, ni manuales, ni sermones, ni Ser ejemplo de Nada, por sí mismos podrán andar y desandar esta tesis (que como tesis es posición tomada) y ver en qué lugar estoy ubicada, qué me obsesiona, los modos en que también me trato y nos trato como objeto, cuándo y cuánto nos violento, con quiénes me ofendo y a quiénes defiendo, qué me duele y qué enciende. Estoy sujeta, afectada y pido perdón; yo también me ensañé, me victimicé, me cosifiqué, me idealicé, me alenté a nos ser y me aliento cada día a no oírme, odié y amé y es por eso que lo veo, que lo hago comparecer. La etiqueta me ciega igual y me conservo tan vulnerable y frágil como cualquiera. Así me reconozco, imperfecta, brutalmente humana, difamadora y ensalsadora, con dolor negro, nativo y blanco siento que todos hablan en mi; en la letra, en el alma, en el cuerpo y en lo impensado, todas las herencias se dignifican.

victimizarse termina por ser un acto de irresponsabilidad. La “S” se utiliza en homenaje a un video viral.

298 “Nadie nace sabiendo que morir también es ley de vida” (Sanar – Jorge Drexler). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rTPcamcDhds>.

Bibliografía

Acosta, Y. (2005) “Sujeto y democratización en el contexto de la globalización. Perspectivas críticas desde América Latina”. Nordan, Montevideo.

Acosta, Y. (2009) La constitución del sujeto en la filosofía latinoamericana. Revista Dialéctica N°42, pp 7 – 22. Disponible en: http://www.revistadialectica.org/42/archivos/42_constitucion_sujeto.pdf.

Alabarcés, P. (2008) Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). Revista Transcultural de Música. N° 12. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201207>.

Alabarcés, P., Silba, M. (2014) Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina. Revista Cultura y representaciones sociales. N° 16, pp 52-74. Instituto de Investigaciones Sociales.

Alabarcés, P. (2015) Textos populares y prácticas plebeyas: “aguante”, cumbia y política en la cultura popular argentina contemporánea. Revista Alternativas. N° 4, pp 2-28. Universidad de Buenos Aires – CONICET.

Álvarez, L., Quintero Rivera, Á. (s/a) Bambulaé sea allá: la bomba y la plena. Compendio histórico-social. Disponible en: <https://centroafrobogota.com/attachments/article/4/Los%20significados%20de%20La%20Bomba,%20Bambulae%CC%81%20sea%20alla%CC%81,%20la%20bomba%20y%20la%20plena.pdf>.

Ansaldi, W. (2013) América Latina, una liebre muy esquivada. Revista multidisciplinaria de estudios sobre Colombia y América Latina. N° 1, pp 18 – 22. Cuadernos del Gescal, Buenos Aires.

Ardao, A. (1993) “Espacio e inteligencia”. Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo.

Bautista, JJ. (2017) “Hacia la reconstrucción del “Ser humano como sujeto””. Heredia – Costa Rica, Meshico – Tenochtitlan. Tlalpan de Cuicuilco.

Barragan Sandi, F. (s/a) La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación). Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Disponible en: http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera1.pdf.

Barriga Monroy, M. (2004) La historia del tambor africano y su legado en el mundo. Revista El Artista. N° 1, pp 30 – 48. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Pamplona. Disponible en: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewisuZ3bi-HIAhX3GbkGHffrChkQFjABegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.redalyc.org%2Fpdf%2F874%2F87400104.pdf&usg=AOvVaw0hqWj3_kq6YFA0WnT9Vffd.

Bayce, R. (s/a) Yo bando a los “pibes chorros” (sin más datos).

Benjamin, W. (1989) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Benjamin, W. (1989) “Discursos Interrumpidos I”. Taurus, Buenos Aires.

- Bourdieu, P. (2007) “El sentido práctico”. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2012) “La distinción”. Taurus, Madrid.
- Carrión, C. (s/a) La música como instrumento de protesta obrera en Puerto Rico. Disponible en: <http://www.relats.org/documentos/ORG.Carrion.Musica.pdf>.
- Carver, R. (2006) “Short Cuts. Vidas Cruzadas”. Compactos Anagrama, Barcelona.
- Castro-Gómez, S. (2000) Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. En Lander, E. (comp.) (2000) “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. CLACSO, Buenos Aires.
- Cea D’Ancona, M. (s/a) “Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social”. Síntesis Sociología, Madrid.
- Cena, M. (2016) Cumbia villera: denuncia y afirmación. La Trama de la Comunicación. Vol. 20. Nº 2, pp 179-193. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/trama/v20n2/v20n2a10.pdf>.
- Corbetta, P. (2003) “Metodología y técnicas de la investigación social”. Mc. Graw Hill, Madrid.
- De Certeau, M. (2000) “La invención de lo cotidiano. Artes de hacer”. Universidad Iberoamericana, México.
- De Gori, E. (2005) Notas sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del drama social urbano. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. Vol. 12. Nº 38, pp 353-372. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503814>.
- Dominzain, S., Radakovich, R., Rapetti, S. (2011) “Música y audiovisuales en ciudades de frontera”. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Observatorio Universitario de Políticas Culturales, Montevideo.
- Dominzain, S. (2014) “Sociedad en movimiento. Acciones institucionales y practicas ciudadanas en el Uruguay de los años noventa”. Ediciones Universitarias, Montevideo.
- Eco, U. (1984) “Apocalípticos e integrados”. Lumen, Buenos Aires.
- Eco, U. (2010) “Historia de la Belleza”. Debolsillo, Barcelona.
- Elbaum, J. (1997) Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular. En Margulis, M. (y otros) (1997) “La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires”. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Elias, N. (2003) Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y forasteros. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. Vol 104, Nº 3, pp 219 – 251. Centro de Investigaciones sociológicas, Madrid. Disponible en: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewjq9a3Ju_1AhUuE7kGHbJYD5wQFAegQIBBAC&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F837509.pdf&usg=AOvVaw3fzWW1m89VS-0qVq9sTa7e.

- Escudero, J. (2016) “Guía de lectura de Ser y tiempo de Martin Heidegger”, Vol 1. Herder, Barcelona.
- Farías, R. (2013) Dar y tomar la voz: un escenario de violencia y subalternidad en la cumbia villera. Jornadas de investigación en comunicación y política. FCE, UNER. Disponible en: <https://www.fcedu.uner.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/PONENCIA-FAR%C3%8DAS.pdf>.
- Fernández L’Hoeste, H. (2011) De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera. En Semán, P., Vila, P. (comp.) (2011) “Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica”. Editorial Gorla, Buenos Aires.
- Fernández L’Hoeste, H. (2011) Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. En Semán, P., Vila, P. (comp.) (2011) “Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica”. Editorial Gorla, Buenos Aires.
- Filardo, V. (coord.) (2002) “Tribus urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociedad juvenil”. Trilce, Montevideo.
- García Canclini, N. (1989) “Las culturas populares en el capitalismo”. Editorial Patria, México D.F.
- García Canclini, N. (2004) ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?. Culturas populares e indígenas. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/garcia_canclini_de_que_estamos_hablando_cuandohablamos_de_lo_popular.pdf.
- Giménez, G. (1987) La cultura popular: problemática y líneas de investigación. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Vol 1, N° 3, pp 71 – 96. Universidad Autónoma del Estado de México, Colima.
- Goffman, E. (1959) “La presentación de la persona en la vida cotidiana”. Amorroutu editores, Buenos Aires. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Alvaro_Saladen_Roa2/post/Can_anybody_suggest_a_ramework_for_analysing_identity_in_interaction_between_doctors_and_infertile_couples_n_genealogy_clinics/attachment/59d62caac49f478072e9e1de/AS:273549179195395@1442230614563/download/goffman-erving-la-presentacion-de-la-persona-en-la-vida-cotidiana%281959%29.pdf.
- Goffman, E. (1991) El orden de la interacción. En Goffman, E. (1991) “Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados y presentados por Yves Wikin”. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Heidegger, M. (2003) “Ser y Tiempo”. Trotta, Madrid.
- Hernández Sampieri, R. (2014) “Metodología de la investigación”. Mc. Graw Hill, México D. F.
- Hinkelammert, F. (1984) “Crítica a la razón utópica”. Editorial DEI. San José, Costa Rica.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1998) La industria cultural: Ilustración como engaño de masas en
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1998) “Dialéctica de la Ilustración”. Madrid: Trotta.
- Ladrone, L. (2007) El “glamour” de la marginalidad en Argentina: cumbia villera la exclusión como

identidad. *Revista Ciencias Sociales*. N° 116, pp 82 – 102. Universidad de Costa Rica. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/11197>.

Lander, E. (comp.) (2000) “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. CLACSO, Buenos Aires.

Lander, E. (2000) *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico*. En Lander, E. (comp.) (2000) “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. CLACSO, Buenos Aires.

Lewin, H. (1997) *Siga el baile: el fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo*. En Margulis, M. (y otros) (1997) “La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires”. Editorial Biblos, Buenos Aires.

Martín-Barbero, J. (1987) “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”. Ediciones Gustavo Gili, Nezahualcoyotl.

Martín, E. (2011) *La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los `90*. En Vila, P., Semán, P. (2011) “Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica”. Editorial Gorla, Buenos Aires.

Massone, M., De Filippis, M. (2006) “Las palmas de todos los negros arriba...” Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*. Vol 6, N° 2, pp 21 – 44. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, ALED.

Maya Restrepo, L. (2001) *Memorias en conflicto y paz en Colombia: la discriminación hacia lo(s) “negro(s)”*. En: Mato, D. (comp.) (2001) “Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización”. CLACSO, Caracas.

Miceli, J. (2005) “La cumbia villera argentina: hacia un análisis discursivo de los procesos de construcción identitaria”. Disponible en: http://carlosreynoso.com.ar/archivos/jmiceli_lacumbiavillera-2005.pdf.

Mignolo, W. (2000) *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*. En Lander, E. (comp.) (2000) “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. CLACSO, Buenos Aires.

Montero, C. (2011) *Cumbia Villera y Noliberalismo: el caso argentino*. *Revista Claseshistoria*. Artículo N° 183. Disponible en: <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/montero-cumbia.pdf>.

Osorio, J. (2008) *Elementos para una construcción teórica sobre América Latina*. *Revista Argumentos*. Vol. 21, N° 58. Scielo, México.

Pujol, S. (2006) *Los caminos de la cumbia*. *Revista Todavía*. N° 13, pp 52 – 55. OSDE, Buenos Aires.

Quijano, A. (2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En Lander, E. (comp.) (2000) “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. CLACSO, Buenos Aires.

Quintero Rivera, Á. (1992) El tambor oculto en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada en la caribeña cultura de la contraplantación. Ponencia presentada en la conferencia Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America. Universidad de Miami. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2937072>.

Quintero Rivera, A. (2001) El debate sociedad-comunidad en la sonoridad El desafío de las músicas mulatas a la modernidad eurocéntrica convencional. En: Mato, D. (comp.) (2001) “Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización”. CLACSO, Caracas.

Radakovich, R. (2011) “Retrato cultural. Motevideo entre cumbias, tambores y óperas”. LICCOM-UdelaR, Montevideo.

Radakovich, R. (2014) El gusto revisitado: distinción, hibridez y omnivoridad en el Cono Sur latinoamericano. Revista Diálogos Possíveis. Nº 2, pp 187 – 205.

Rama, A. (1998) “La ciudad letrada”. Arca, Montevideo.

Rama, A. (2008) “Transculturación narrativa en América Latina” (2a ed.) Ediciones El Andariego, Buenos Aires.

Real de Azúa, C. (1964) “El impulso y su freno. Tres décadas de batllismo y las raíces de la crisis uruguaya”. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

Remedi, G. (2014) El apagón cultural y la música tropical uruguaya: Pailas, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata. Studies in Latin American Popular Culture, vol 32, pp. 3-30. University of Texas, Estados Unidos.

Rodil, C. (2006) “Bailanta y bailaneros. Cultura y sectores populares en la Argentina de los noventa”. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36489/Documento_completo._Cultura_y_sectores_populares_en_la_Argentina_de_los_noventa..pdf?sequence=3&isAllowed=y.

Roig, A. (2004) “Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano”. Edición a cargo de Marisa Muñoz y colaboración. Disponible en: <http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/700%20-%20Arturo%20Andres%20Roig%20-%20Teoria%20y%20Critica%20del%20Pensamiento%20Latinoamericano.pdf>.

Semán, P., Vila, P. (comp.) (2011) “Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica”. Editorial Gorla, Buenos Aires.

Semán, P. (2012) Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. Revista Nueva Sociedad. Nº 242, pp 149 – 161. Fundación Friedrich Ebert, Buenos Aires. Disponible en: https://nuso.org/media/articles/downloads/3912_1.pdf.

Semán, P. (2016) Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia. Revista Estudios Sociológicos. Vol XXXIV, Nº 10, pp 3 – 40. El Colegio de México, México D.F. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59844201001>.

Serpa, C. (2006) Estado argentino y cumbia villera. Universidad de Buenos Aires. Revista ALED

Nº 6 (2), pp. 6162. Disponible en:
<https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/209/20>.

Silba, M., Spataro, C. (2008) El baile como fantasía redentora. Diario La Nación. Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/1040406-el-baile-como-fantasia-redentora>.

Silba, M. (2011) La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. En Vila, P., Semán, P. (2011) “Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica”. Editorial Gorla, Buenos Aires.

Simmel, G. (2002) La moda. En Simmel G. (2002) “Sobre la aventura. Ensayos de estética”. Ediciones Península, Barcelona.

Simmel, G. (2002) La coquetería. En Simmel G. (2002) “Sobre la aventura. Ensayos de estética”. Ediciones Península, Barcelona.

Simmel, G. (2002) Sobre filosofía de la cultura. El concepto y la tragedia de la cultura. En Simmel G. (2002) “Sobre la aventura. Ensayos de estética”. Ediciones Península, Barcelona.

Svampa, M. (2005) La transformación y territorialización de los sectores populares de los sectores populares. En Svampa, M. (2005) “La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo”. Taurus.

Tarasewicz, G. (2016) ¡Yo bailo cumbia, solo cuando voy a escucharla al boliche! Encuentro Cuerpo, Educación y Sociedad. UNLP-CONICET, La Plata.

Thompson, E.P. (1989) Prefacio. En Thompson, E.P. (1989) “La formación de la clase obrera en Inglaterra”. Crítica/Grijalbo, Barcelona.

Todorov, T. (2008) “La conquista de América”. Siglo XXI, Buenos Aires.

Tranchini, E., Adamini, M., Boix, O., Castilla, M., Ferreyra, M.J., Sáez, M.L., Stefoni, A. (2008) Pensar la movida: Significaciones de subalternidad y resistencia en la cultura de la bailanta y la cumbia villera. V Jornada de Sociología, UNLP. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev674>.

Veblen, T. (2000) “Teoría de la Clase Ociosa”. Ediciones elaleph.com. Disponible en:
http://argentina.indymedia.org/uploads/2012/10/teoria_de_la_clase_ociosa.pdf.

Wade, P. (2011) Construcción de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap. En Semán, P., Vila, P. (comp.) (2011) “Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica”. Editorial Gorla, Buenos Aires.

Whitman, W. (2005) “Hojas de Hierba”. Tradinco, Montevideo.

Williams, R. (1989) La cultura es algo ordinario. En “Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism”. Verso, Londres.

Wilson, T., Favoretto, M. (2011) Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina. Studies in Latin American Popular Culture, Vol. 29. Disponible en:

https://www.academia.edu/13857079/Favoretto_M_and_Wilson_T_2011_Actuar_para_sobre_vivir_Rock_nacional_y_cumbia_villera_en_Argentina_Studies_in_Latin_American_Popular_Culture_29_pp_164_183.

Wortman, A. (coord) (1999) “Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa”. La Crujía ediciones, Buenos Aires.

Zemelman, H. (2010) Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. Revista Polis. Vol. 9, Nº 27, pp 355 – 366. Revista de la Universidad Bolivariana, México D. F.

Zemelman, H. (2011) Implicaciones epistémicas del pensar histórico desde la perspectiva del sujeto. Revista Desacatos. Nº 37, pp 33 – 48. Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina”, A. C. México, Distrito Federal.

Documentales y Audiovisuales

“Documental Raíces” (2013). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mvTX6YA30Lc>.

“Historia de la Música Popular Uruguayaya” (2009). Disponible en: <http://www.historiadelamusicapopularuruguayaya.com/>.

“Márama - Rombai: “El Viaje”” (2016). No disponible en Youtube. Disponible en: <https://www.facebook.com/lanacion/videos/2405461892833504/UzpfSTewMDAwNjU1MDgxNTg4MzoyNTIwMDk5Njk0ODg1MDMz/>.

Vídeo despedida de Rombai de Camila Rajchman (2016). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=D_sEjoX7qtE.

Pilar Sordo (2019) “Seguimos pensando que la fortaleza tiene que ver con el que aguanta”

Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=2405461892833504>.

“Memoria Tropical” (2017). Episodios del 1 al 6. Disponibles en: <https://www.tvciudad.uy/programa/memoria-tropical/>.

Notas de prensa

(Nota nº1) “El boom de la cumbia pop” (mayo - 2015). Escrito por Gastón González Napoli para la Revista Lento Nº 26. Disponible en: <http://wp.lento.uy/el-boom-de-la-cumbia-pop-lento-26-mayo-2015/>.

(Nota nº2) “La “cumbia cheta” y más allá” (8 de julio - 2016). Realizada por Salvador Neves para el semanario Brecha. Disponible en: <http://brecha.com.uy/tropical-movida/>

(Nota nº3) Entrevista a Fernando Vázquez de Rombai (5 de octubre - 2016) “Voy a hacer mi propia banda”. Programa: Segunda Pelota. Océano fm. Audio disponible en: <http://oceano.uy/site/segundapelota/entrevista-central/3555-voy-a-hacer-mi-propia-banda>.

(Nota nº4) “La cumbia pop uruguaya, de cerca” (7 octubre de 2016). Portal de noticia “El Día”. Disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2016-10-7-la-cumbia-pop-uruguaya-de-cerca/>.

(Nota nº5) “La otra cumbia. Para que bailen los que quieran” (8 de octubre - 2016). Escrito por Belén Fourment para TV Show. Disponible en: <https://www.tvshow.com.uy/musica/bailen-quieran.html>.

(Nota nº6) Charla de Camila Rajchman ex cantante de Rombai (9 de noviembre - 2016) “Se cyberdice de mi”. En “Charlas Tedex Montevideo”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhnoZTvzZak>.

(Nota nº7) “De qué se trata la cumbia pop” (21 de marzo - 2017). Presentado en “Telemundo” (noticiero de Canal 12) por Lucía Brocal. Disponible en: <https://www.teledoce.com/telemundo/cultura-y-espectaculos/de-que-se-trata-la-cumbia-pop/>.

(Nota nº8) “Olvidate!: El fenómeno juvenil de la cumbia pop” (7 de octubre - 2017). Escrito por Pablo Cayafa para la revista Sábado Show de Diario El País. Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/sabado-show/olvidate-fenomeno-juvenil-cumbia-pop.html>.

(Nota nº9) “Cómo la cumbia se hizo cool” (5 de noviembre - 2017). Escrito por Fabián Muro para el Diario El País. Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/domingo/cumbia-hizo-cool.html>.

(Nota nº10) “¿El conflicto entre Márama y Rombai marca el final de la cumbia pop?” (10 de febrero - 2018). Yo digo, en Sábado Show. Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/sabado-show/conflicto-marama-rombai-marca-final-cumbia-pop.html>.

(Nota nº11) “Q.E.P.D.: le llegó el final a la cumbia pop” (22 de febrero - 2018). Escrito por Nicolás Tabárez para El Observador. Disponible en: <https://www.elobservador.com.uy/nota/q-e-p-d-le-llego-el-final-a-la-cumbia-pop-2018222500>.

(Nota nº12) (17 de diciembre - 2018) “Desde Nietos del Futuro y Chocolate, hasta Marcos da Costa y Luana: Alejandro Jasa, el productor detrás”. Escrito por Stephanie Galliazzi para El Observador. Disponible en: <https://www.elobservador.com.uy/nota/alejandro-jasa-el-productor-detras-de-los-grandes-exitos-de-la-musica-tropical-2018121417548>.

Anexos

Índice de Anexos

Metodológicos

Muestra de Entrevistados	198
Presentación de la Población	202

Analíticos

Géneros Escuchados por Género	209
Predilección por el Género	217
Anexos Visuales	218

La Yapa – Aversión por lo Accesible

Parte I

Discurso Accesible

Cumbia Explícita y Cumbia Implícita	224
Del Backstage a la Front Region	228

Parte II

Estética Accesible

La Llamatividad del Color y del Adorno	231
--	-----

Anexos Metodológicos

Muestra de Entrevistados

Se realizaron 24 entrevistas semi estructuradas presenciales dirigidas a una muestra de uruguayxs interesadxs en la Música Tropical. Dado que la Cumbia Villera fue un movimiento musical Argentino se optó por realizar entrevistas a disfrutantes de Cumbia Pop y Plena, ambas musicalidades uruguayas. Los entrevistados pertenecen a la Ciudad de Montevideo y Ciudad de la Costa - Canelones. Se relevó residencia barrial, nivel educativo y empleo.

Cuadro de la muestra:

Cumbia Pop o Cheta				Plena			
Bandas				Bandas			
Vi-Em	Márama	SDLC	Mala Tuya	El Gucci	Vanesa Britos	Borinquen	Karibe con K
HJ	MJ	HA	MJ	HJ	MJ	HA	MJ
HA-MJ	MA	HJ	MA	HA	MA	HJ	MA
MJ	HJ	MA-MJ	HA	MJ	HJ	MA	HA
Total		12		Total		12	

Referencias:

- HJ: Hombre joven
- MJ: Mujer joven
- MA: Mujer adulta
- HA: Hombre adulto

Adulto/a (+ 29 años) Joven (- 29 años).

Lo que Muestra la Muestra

Se procuró abarcar igual cantidad de mujeres y hombres, de adultos y jóvenes en ambos géneros. Sin embargo en el caso de Vi – Em y de Sonido de la Costa se presentaron dificultades para hacer justicia a este balance. Contactar fans de estas bandas fue más complejo que en los otros casos, lo

que hizo redoblar esfuerzos y cuestionó además, el alcance del compromiso subjetivo que estas bandas generan en los sujetos. Por otro lado, fue dificultoso identificar hombres y personas adultas; en el caso de Sonido de la Costa se sustituyó la mujer adulta por una mujer joven, con vistas a mantener el equilibrio de género de los entrevistados. En el caso de Vi – Em se sustituyó un hombre adulto por una mujer joven. Este sesgo hacia lo femenino y hacia la juventud nos habla sobre el género y sobre el público que cautiva.

Estrategias de Contacto

1. Sistema de mensajería privada de Facebook: se identificaron los potenciales entrevistados mediante las manifestaciones de gusto por la banda en las páginas oficiales, accediendo a información de género y edad pertinente para la muestra.
2. Números de contratación de los artistas en sus redes sociales: se estableció comunicación, se trasladaron las intenciones del estudio y las pretensiones muestrales, se brindaron números telefónicos de fans.
3. Contacto directo con el entorno del artista: se transmitió a dichas personas las intenciones de entrevista y la muestra necesaria, se brindaron números telefónicos de fans.

Criterios de Elección de las Bandas

- Incorporación de bandas clásicas y más recientes
- Abarcar públicos diversos dentro del género y bandas “border”
- Recaudación de “me gusta” en sus páginas oficiales de facebook
- Artistas masculinos y femeninos
- Cercanía y contacto con los fans

Breve Fundamentación de la Elección de las Bandas

Cumbia Pop

Mala Tuya

Banda nacida en 2012, de largo aliento teniendo en cuenta lo reciente del género. Su figura

principal es femenina y los músicos son hombres. Si bien algunos pueden considerar que pertenecen a la Cumbia Pop, ellos se desmarcan y se resisten a ser encasillados dentro del género. Son una banda “border”, que está en el límite del género, sus mismos fans dudan y se oscilan entre la inclusión y la exclusión. Esta banda nos permite ver cuáles son los criterios con los que se diferencia o se asocia la banda con la Cumbia Pop. Y nos permite abarcar también a fans e interesados diversos, distinto del fan típico del género.

Márama

En 2014 comenzaron las primeras producciones audiovisuales de Márama, una de las bandas con mayor repercusión a nivel nacional e internacional, emblemática y que junto con Rombai desataron la polémica por la denominación del género como “Cumbia Pop” o “Cumbia Cheta”. Si bien es una formación musical que actualmente no está activa, todos sus integrantes continúan en la escena pública y musical. Márama tocó en el Casamiento de Lionel Messi, de Luis Suárez, tanto Agustín Casanova (frontman de Márama) como el frontman de Rombai participaron en “Bailando por un sueño” y actualmente el primero de estos participa en una novela argentina de gran repercusión, “Simona”, además de emprender una prometedora carrera solista. Márama es una banda que cautivó al público y desató un movimiento que trascendió fronteras y colocó al Uruguay en el centro de la producción musical. Es una típica banda de Cumbia Pop y nos permite abarcar ese público.

Vi- Em

Vi -Em fue formada en 2012 y reclama la creación o iniciación del género Cumbia Pop. Anterior al suceso mediático de Márama y Rombai, esta banda cuenta ya con varios años de trayectoria y se embandera con el género. Al contactar a uno de sus integrantes y comentarle del estudio se agradeció el tratamiento del género como Cumbia Pop. Esta banda también nos permite la afirmación de los criterios y las características del género, además nos permite recoger algunas de las polémicas sobre la creación del género en cuestión.

Sonido de la Costa

La polémica por los iniciadores de la Cumbia Pop continúa, esta banda fue fundada en 2011 y fue acompañada en su momento por bandas como Estilo Libre, en la que Fernando Vázquez tuvo participación. Cuestiona los cimientos del género y los ubica aún más atrás, porque las

sensibilidades se construyen con el tiempo. Es una banda oriunda de Ciudad de la Costa y concita fans de aquí y de allá. También de larga trayectoria, actualmente no se está presentando, al igual que Márama. Esta banda tuvo el poder de marcar una época para ciertos jóvenes y fue haciendo el allanamiento del camino hacia Cumbia Pop.

Plena Borinquen

Si hablamos de orquestas clásicas de Música Tropical, de Plena, la Sonora Borinquen no podía faltar. Creada en 1964, es una de las bandas más tradicionales del género, incursionaron en las sonoridades tropicales y adaptaron un ritmo Puertorriqueño como la Plana a las sensibilidades musicales uruguayas. Son objeto del dicho popular “No te mueve ni la Borinquen”; porque si no te mueve la Borinquen no te mueve nadie. Sonora Borinquen nos permite recoger la historicidad de los géneros tropicales en Uruguay así como llegar a los fans de más largo aliento. Tiene una gran cercanía con el público y se agradece a Calor Governa Jr. por brindar los contactos de los entrevistados.

Karibe con K

Integrada por Gerardo Nieto, Jesty Prieto, Pinocho Sosa y Fata Delgado, Karibe con K nació en 1989 y marcó a fuego las juventudes bailanteras uruguayas de los años 90. Fue un suceso juvenil que abarcó diversidad de sujetos, cual Márama en la actualidad reciente. Comparten con ella la inclusión de “galanes” entre sus filas, lo que aumenta el fanatismo femenino. Marcó un estilo de vestimenta y peinado, el look “Karibito” y concentra adeptos de todas las edades y clases sociales. Nos permite acceder a fans comprometidos con el artista y con el género. Es una orquesta tradicional pero que dio el primer paso hacia un cambio de estética y apuesta temática dentro del género.

El Gucci

Gustavo Serafini es un artista tropical más actual que Sonora Borinquen y Karibe con K. El Gucci ha tenido gran éxito y ha cautivado a buena parte de la juventud plenera uruguaya. Su cercanía con el público es indiscutible, así como su disposición a ayudar, nos permitió fácilmente llegar a un público comprometido con el género y con el artista. Una población joven que incluye en su lista de reproducción a los nuevos artistas de Plena que protagonizan la escena tropical del momento, como

Marcos Da Costa, Damián Lescano, La Sandonga, Los Negroni, etc. Nos permite entonces acceder a fans típicos del género, que tienen vínculo con las bandas tradicionales y con las nuevas sensibilidades de la Plena, de ritmo más acelerado.

Vanesa Britos

Ella es, junto con Majo y la del 13, una de las artistas femeninas más importantes de la Plena en nuestro país. Es mujer y eso es relevante en el género dado que no son muchas las logran ingresar al ámbito público musical. También ha establecido un vínculo fuerte con su público y facilitó el contacto de personas que respondieran a la muestra. Es muy escuchada y existen varios clubs de fans en su nombre, recorre el país y conquista adeptos en todo el territorio nacional. Es una artista que lleva varios años pero dada la historicidad del género es actual, nos permite acceder a fans actuales que tienen conexión con los artistas contemporáneos.

Presentación de los Entrevistados

Diversidad Etaria

A nivel general contamos con la presencia de personas que pertenecen a diferentes generaciones de nuestra sociedad; el entrevistado más joven es Nacho de 15 años, quién supo disfrutar de la musicalidad de Márama, lo sigue Delfina de 16 años, fanática de Vanesa Britos y gran plenera. La entrevistada con más años de experiencia ha sido Susana (59 años), alejada de la tropicalidad y fan de Mala Tuya, la siguen Raúl y Norma, con 50 y 55 años respectivamente, amantes de la Música Tropical. Los extremos se tocan y ambos géneros musicales convocan adolescentes y adultos mayores de 50 años, pero el panorama cambia cuando nos abocamos a analizar la diversidad que se expande entre esos dos extremos.

Si bien se trató de llegar a una muestra representativa de jóvenes y adultos, en el caso de la Cumbia Pop no fue posible y se produjo un sesgo joven y femenino; 8 de los 12 entrevistados tienen 25 años o menos y 7 de los 12 entrevistados se identifican con el género²⁹⁹ femenino. A las claras, esto nos habla del público que se siente interpelado y comprometido con el género, mayormente las chicas jóvenes, menores de 29 años. También equivale a decir que fue difícil acceder a hombres y adultos de ambos géneros que declaren disfrutar abiertamente del género. En lo que respecta a las

299 Entendiendo la palabra “género” no en el sentido de una clase de cosas, sino en su acepción sociocultural y no meramente biológico. <http://dle.rae.es/?id=J49ADOi>.

personas mayores, exceptuando a Susana que se encuentra distante del género, los demás entrevistados son personas con edades entre 30 y 40 años, más precisamente entre los 35 y los 38 años.

Por el contrario, acceder a disfrutantes de Plena mayores de 29 años e identificados con el género masculino fue mucho más fácil y es posible afirmar que este estilo musical convoca una mayor diversidad etaria y de género que la Cumbia Pop. Los hombres de la Plena manifiestan vínculos diversos con la tropicalidad así como con el género musical en particular, no obstante al menos 3 de los entrevistados expresan un vínculo profundo con la Plena y con las sonoridades tropicales, es posible encontrarse con algún que otro “Plenero de ley”. Las personas adultas que disfrutaban del género musical son también diversas, desde los 31 años hasta los 55, pasando por los 36, los 42, los 43 y los 50 años.

Ocupaciones Laborales

Tres de los 12 entrevistados por su gusto musical hacia la Plena son dueños de sus propios emprendimientos; Norma y Raúl de La Teja comparten un comercio de artículos variados y Daniel del Cerro está comenzando un Estudio musical en su casa, quien tuvo la gentileza de grabar una parte de la entrevista en alta calidad para Gustavo Serafini, el Gucci. Claudia, de Punta Carretas, es empresaria inmobiliaria y tarotista, en el mismo espacio físico en el que realizamos la entrevista desarrolla ambas actividades. Delfina, de 16 años, que vive en Flor de Maroñas no estudia ni trabaja y está iniciando su trayectoria artística como cantante de Plena.

Los siete entrevistados restantes son dependientes. En el ámbito público nos encontramos con Octavio de Bella Vista que trabaja en Antel en el área de Software, Martín es Administrativo en la Aduana del Puerto de Montevideo y Marcelo es Administrativo en la Intendencia de Montevideo. En el ámbito privado y particularmente en el área de servicios trabajan Camila, que atiende un Kiosco, Manuel que trabaja en una minutería y tiene una voz preciosa, Andrea que es encargada en una reconocida cadenas de supermercados y Cecilia está formada en Educación Preescolar y se desempeña como Auxiliar de Servicio en una Escuela para personas con Discapacidad.

Al igual que en la Plena, 7 son los entrevistados de la Cumbia Pop que trabajan en relación de dependencia. Susana de Colón es Secretaria en una Escuela de la zona céntrica y Graciela de 38 años y residente del barrio Cordón es abogada de oficio, ambas desempeñan sus actividades en área

pública. Romina de Shangrilá es Cadete en una Joyería, Valeria trabaja como empleada en un Shopping, Nicolás acompaña a su padre en el almacén familiar y hace changas en el ámbito de la construcción y Jorge de 37 años, residente del barrio Larrañaga, es portero de un edificio. No es la única ocupación de Jorge, dado que trabaja de manera independiente como Dj. En la categoría de emprendedores podemos colocar también a Ramiro, disfrutante de Vi-Em, quien tiene estudios de nivel terciario y varios emprendimientos laborales; es freelance como asesor de Marketing y es propietario de una empresa de insumos informáticos.

Entre los disfrutantes de la Cumbia Pop no encontramos desempleados o personas sin empleo y toma relevancia una categoría que no aparecía en la Plena, la de los estudiantes. Sofía es oriunda de Cerro Chato, una localidad que comparte la jurisdicción de los departamentos de Durazno, Florida y Treinta y Tres, su familia aún vive allí y ella convive con estudiantes en un apartamento en la zona de Tres Cruces, ha transitado diversos ámbitos de la educación Terciaria y Universitaria. Florencia de 25 años, que reside en Tres Ombúes, es estudiante de peluquería en la UTU y Nacho de Punta Carretas, con sus 15 años, está cursando el Ciclo Básico de la Educación Media.

Barrios y Variables Socioeconómicas

La población a la que hemos entrevistado presenta gran variedad si se toma en cuenta su distribución barrial, habitan distintos espacios de Montevideo y de la zona Metropolitana y Costera de Canelones. Hogares que se encuentran por encima y por debajo de la Media Montevideana en variables que hacen referencia a los ingresos per capita del Hogar, la ascendencia étnico-racial afro, el nivel educativo y las situaciones de pobreza y vulnerabilidad que atraviesan las poblaciones.

El abanico se extiende en medio de dos contextos sociales y económicos extremos, representados por Casavalle, como límite inferior y Punta Carretas, como límite superior en cuanto a las condiciones socioeconómicas de su población. La Cuenca de Casavalle presenta los mayores niveles de población residente en hogares en situación de pobreza (44, 94 %) y Punta Carretas con los mayores niveles de ingreso (\$ 55160), Casavalle con aproximadamente la mitad de sus hogares percibiendo ingresos bajos (correspondientes al primer quintil) frente a un Punta Carretas que cuenta solo con el 0,54% de sus hogares en esa condición. También son opuestos si miramos la cantidad promedio de años que se transita por la educación; se colocan en el límite inferior de la tabla los habitantes de Casavalle con un promedio de 5,8 años de instrucción y en el límite superior nos encontramos con los residentes de Punta Carretas con un promedio de 12, 5 años de educación.

Mientras unos no cuentan con la cantidad necesaria para haber concluido la educación primaria, los otros superan, en promedio, la educación secundaria básica.

El porcentaje de población con ascendencia étnico-racial negra o afro en cada uno de los barrios resulta interesante por varios motivos. Por un lado tiende a coincidir con las otras variables, este tipo de población se encuentra en mayor medida en los barrios de contexto social crítico y bajo. Claramente existe y es verificable la segregación residencial en la capital de nuestro país, además, bien sabemos que estas segregaciones responden a desigualdades y conductas de carácter discriminatorio y en este caso la vinculación de las sonoridades tropicales con las poblaciones en situación de pobreza y vulnerabilidad así como con la población afrodescendiente es histórica en el continente americano.

Si bien no debemos dejar de decir que la distribución cambia si focalizamos por género, sea Plena o Cumbia Pop, estamos en condiciones de afirmar que los escuchas de Música Tropical rioplatense se distribuyen en barrios con contextos diversos y no necesariamente críticos. Ambos géneros encuentran escuchas en los márgenes de la tabla, en los contextos más opuestos como lo son Casavalle y Punta Carretas y también allí por contextos “ni lo uno ni lo otro”, como Villa Española que se encuentra cerca, aunque por debajo, de la media montevideana en las variables que hemos recogido.

Por último, 4 de los entrevistados pertenecen a la Ciudad de la Costa, el departamento número 20, que, como zona Metropolitana y cercana a la capital muestra consumos musicales similares en lo que a Música Tropical se refiere, con algunas particularidades en lo que tiene que ver con la identidad del reggae y otros géneros musicales que tienen presencia en dicho territorio. En cuanto al contexto social y económico es importante aclarar la enorme diversidad que puede encontrarse en las condiciones de vida de los sujetos que habitan esta parte del país. Su extensión territorial es a lo largo de la franja costera Canaria, de por lo menos 20 kilómetros, sin embargo hay una línea que divide el Norte del Sur y que nos ayuda a visualizar las diferentes realidades que enfrentan los entrevistados que allí residen. Ese límite es la Av. Gianatassio, que simbólicamente divide un Sur más prospero y costoso en sus propiedades, de un Norte menos prospero y costoso.

Plena

7 de los 12 entrevistados por su gusto Plenero residen en barrios que se encuentran por debajo de

los valores medios de ingreso per cápita del Hogar en el departamento de Montevideo. Tres de ellos comparten su habitar en La Teja, que conserva valores cercanos al promedio capitalino en cuestiones como el nivel educativo, el porcentaje de la población afrodescendiente, las personas en hogares en situación de pobreza y hogares que perciben ingresos equivalentes al primer quintil, sin embargo la media de ingresos está aproximadamente \$5000 por debajo de la estimada para Montevideo. Estas zonas cuentan con un porcentaje que va desde el 13,74 % al 46,65 % de hogares que perciben ingresos correspondientes al primer quintil. Incluso, al tomar la Ciudad de la Costa como un todo, también allí encontramos variables que expresan valores menores a la media capitalina, pero lo más importante allí, es que ambos Gozadores son de la zona Norte de Av. Gianatassio. Son 9 las personas que habitan en barrios con valores por debajo de la Media Capitalina y 3 entrevistados por encima de la media; 2 habitan en barrios que expresan valores muy cercanos a la Media de Montevideo y la última entrevistada pertenece al barrio de Punta Carretas, de los más acaudalados. Es igual a decir que la Plena es más escuchada por personas que residen en contextos socioeconómicos desfavorables (siendo 9 de 12 entrevistados) o en condiciones socioeconómicas por debajo y cercanas (siendo 11 entrevistados) al promedio departamental.

Cumbia Pop

Podemos identificar algunas diferencias con la población que escucha Plena. En primer lugar, solo se repite una zona (Ciudad de la Costa) y ningún barrio, dado que los dos habitantes residen en balnearios distintos, Solymer y Shangrilá, ambos del lado sur. Lo que nos llama la atención entonces, es la mayor diversidad de barrios y contextos en los que habitan los escuchas de Cumbia Pop frente a los escuchas de Plena. Llama la atención la presencia del tridente Casavalle - Tres Ombúes – Colón; barrios que rankean siempre en los primeros tres puestos cuando de sondear carencias socioeconómicas se trata. Lo acompaña Villa Española en el grupo de los barrios que presentan altos valores de personas en hogares pobres, hogares en el primer quintil, población afro, valores de ingreso y años de educación menores a la media en Montevideo. En los escuchas de Cumbia Pop existe un equilibrio perfecto entre los que residen en barrios con un contexto socioeconómico desfavorable (tomando como referencia la Media montevideana para todas las variables) y los que habitan en zonas con un contexto socioeconómico más favorable que lo estimado para el promedio departamental. Esto supone que no se escucha más en un contexto que en otro, no obstante, si comparamos con las residencias barriales de los escuchas de Plena vemos que se supera en 3 el número de personas residiendo en contextos favorables, los 6 son barrios que superan los \$30000 de ingreso per cápita del Hogar, siendo aproximadamente \$25.000 el promedio

departamental.

Nivel Educativo

A nivel general, los entrevistados han alcanzado distintos niveles educativos, desde la Escuela Primaria hasta el Nivel Terciario o Universitario, no se presentan desequilibrios importantes, ninguno de los géneros presenta niveles educativos muy por encima del otro, sin embargo, cualitativamente sí existen diferencias y se expondrán en lo que sigue.

Plena

Educación media

Son cinco los entrevistados que declaran haber alcanzado el Ciclo Básico; entre ellos se encuentran jóvenes y adultos, mujeres y hombres, todos habitantes de barrios con niveles socio-económicos bajo o medio bajo (La Teja, Cerro, Marconi, Goes). Aquellos que alcanzaron el Bachillerato, la última etapa de la Educación media, son tres: Norma, Martín y Andrea. Los últimos dos son dependientes del ámbito público y privado respectivamente mientras Norma es comerciante por cuenta propia, todos residen en barrios con bajo poder adquisitivo como La Teja y Villa Española.

Educación Terciaria o Universitaria

Cuatro de los doce entrevistados han alcanzado el nivel Terciario o Universitario, habiendo transitado la instancia primaria y secundaria que la educación uruguaya brinda. Marcelo, de 36 años y habitante de Ciudad de la Costa es empleado público y gran Plenero, fiel a la Karibe con K, al igual que Cecilia de 28 años, que es Maestra en Primera Infancia. Por el contrario, Claudia de 42 años, con nivel Universitario, reside en Punta Carreta y se encuentra alejada del género tropical, así como Octavio de 25 años, habitante de Bella Vista. Todos ellos tienen la particularidad de ser entrevistados por su vínculo con las orquestas más tradicionales del género musical. Las mujeres presentan un mejor nivel de instrucción que los hombres, mientras 4 de ellas se concentran entre el bachillerato (2) y en el nivel terciario (2), 4 de ellos se concentran en el Ciclo Básico (3) y en el Bachillerato (1). De entre las mujeres sobresalen las adultas que alcanzaron bachillerato (2) y nivel terciario (1) por sobre las jóvenes que alcanzaron el Ciclo Básico (2) y el nivel universitario (1). La mayor diversidad se presenta en el nivel terciario que se compone de mujeres y hombres jóvenes así como de hombres y mujeres adultas.

Cumbia Pop

Educación primaria y media

Los entrevistados que no alcanzaron a cursar el Bachillerato son cinco, sin embargo la composición es distinta, Nacho de 15 años aún es estudiante y reside en Punta Carretas, un barrio con población de alto poder adquisitivo, Fabián de 35 años es Atleta y reside en Casavalle, Jorge de 37 años no alcanzó a cursar el Ciclo Básico de educación media, los acompañan Nicolás de 23 años habitante de Solymar y Soledad de 22 años residente en Villa Española. La particularidad de estos últimos tres es que son escuchas de Sonido de la Costa, todos son dependientes del ámbito laboral privado, presentan un bajo conocimiento de sus producciones musicales y dudoso compromiso con el género. Dos son las jóvenes de 25 años que alcanzaron la última etapa de la educación media, una de ellas es estudiante y reside en Tres Ombúes (zona con muchas carencias), la otra joven es dependiente en un Shopping y vive en Palermo, después de haber habitado muchos espacios urbanos de la Capital.

Educación Terciaria o Universitaria

En el caso de la Cumbia Pop disminuyen las personas que alcanzaron el bachillerato y aumenta en uno, con respecto a la Plena, el número de personas con estudios de nivel superior. Sofía de 20 años aún se encuentra cursando y Susana de 59 años es Secretaria en una Escuela Pública, de residencia diversa a ambas las une el amor por Mala Tuya, banda “border”. Romina de 25 años cursó la Facultad de Comunicación y Graciela de 38 años es profesional del derecho, las dos son fanáticas de Márama. Por último nos encontramos a Ramiro, un joven cercano a Vi-Em que posee estudios en Marketing e Informática. La mayor parte de ellos reside en zonas de mediano poder adquisitivo, aledañas al Centro de Montevideo. También entre los escuchas de Cumbia Pop existe un mayor nivel de instrucción femenino, el nivel terciario y el bachillerato concentran más mujeres mientras el nivel primario y básico de la educación media concentra más hombres. La mayoría de las mujeres han alcanzado el bachillerato o más y solo un caballero con nivel terciario logró superar el Ciclo Básico, nivel de instrucción en el que se encuentran posicionados 3 de los 5 hombres entrevistados.

Anexos analíticos

Géneros por Género

<i>Pop</i>							
<i>Plena (-)</i>				<i>Cumbia Pop (+)</i>			
Sí: 5	Poco: 3	No: 4		Sí: 10	Poco: 0	No: 2	
Escuchas: 8		No Escuchas: 4		Escuchas: 10		No Escuchas: 2	
Gusto Matizado: 5 compromisos y 4 negativas				Gusto + Rotundo: 10 compromisos y 2 negativas			
Mujer: 5 escuchas - 1 negativa		Hombre: 2 escuchas -3 negativas		Mujer: Unánime		Hombre: 3 escuchas- 2 negativas	
Gusto mayormente femenino, más compromiso entre las jóvenes				Gusto mayormente femenino, las negativas son de varones jóvenes			
B: lejos	K: medio	G: medio	V: cerca	MT: unánime	MÁ: medio	VE: unánime	SC: medio
Barrio: distribución equilibrada				Barrio: distribución equilibrada			
NE: las negativas son de Ciclo Básico y Terciario				NE: menor aceptación en Ciclo básico o menos			
Ocupación: escuchas y no escuchas en todas las categorías				Ocupación: Aceptación total en Emprendedores			

<i>Música Melódica o Romántica</i>							
<i>Plena (-)</i>				<i>Cumbia Pop (+)</i>			
Sí: 5	Poco: 5	No: 2		Sí: 9	Poco: 1	No: 2	
Escuchas: 10		No Escuchas: 2		Escuchas: 10		No Escuchas: 2	
Gusto importante matizado en compromisos				Gusto + con alto nivel de compromiso			
Mujer: 6 escuchas		Hombre: 4 escuchas y 2 negativas		Mujer: 6 escuchas y 1 negativa		Hombre: 4 escuchas 1 negativa	
Gusto mayormente femenino, las 2 negativas son adultas				Gusto parejo en género, las dos negativas son jóvenes			
B: lejos	K: diverso	G: cerca	V: cerca	MT: medio	MÁ: unánime	VE: cerca	SC: medio
Barrio: sobre la media no hay negativas, bajo la media comportamiento diverso				Barrio: distribución equilibrada			
NE: las negativas son de Ciclo Básico y Terciario, encuentra escuchas en todos los niveles				NE: las negativas son de Ciclo Básico y Terciario, encuentra escuchas en todos los niveles			
Ocupación: las negativas son del Sector Público y Emprendedor y existe unanimidad en el Sector Privado				Ocupación: escuchas en todas las categorías, negativas del Sector Privado y los Estudiantes			

<i>Reguetón</i>							
<i>Plena (+)</i>				<i>Cumbia Pop (=)</i>			
Sí: 10	Poco: 1	No: 1		Sí: 9	Poco: 2	No: 1	
Escuchas: 11		No Escuchas: 1		Escuchas: 11		No Escuchas: 1	
Gusto + Rotundo: alta escucha y compromiso				Gusto importante con alto nivel de escucha y compromiso			
Mujer: 6 escuchas, 1 poco		Hombre: 5 escuchas, 1 no escucha		Mujer: 5 escuchas, 2 poco 1 no escucha		Hombre: unánime	
Gusto equitativo entre géneros con 1 negativa masculina y un matiz femenino				Gusto unánime para los hombres y 1 negativa femenina y 2 matices femeninos			
B:	K:	G:	V:	MT: diverso	MÁ: cerca	VE: unánime	SC: unánime
Barrio: Aceptación total bajo la media, 1 negativa sobre la media				Barrio: distribución equitativa con una negativa bajo la media			
NE: Aceptación unánime para CB, un matiz en bachillerato y 1 no escucha nivel Terciario				NE: Aceptación unánime para CB y B, 2 matices y 1 negativa para nivel Terciario			
Ocupación: Aceptación total para el Sector Privado				Ocupación: Aceptación total de Emprendedores			

<i>Rock and Roll</i>							
<i>Plena (-)</i>				<i>Cumbia Pop (+)</i>			
Sí: 6	Poco: 2	No: 4		Sí: 8	Poco: 2	No: 2	
Escuchas: 8		No escuchas: 4		Escuchas: 10		No escuchas: 2	
Gusto Matizado con buen compromiso entre sus escuchas y 4 negativas				Gusto importante con alto nivel de escucha y buen compromiso entre sus escuchas			
Mujer: 3 escuchas (1 poco) y 3 no escuchas		Hombre: 5 escuchas (1 poco) y 1 no escucha		Mujer: 6 escuchas (1 poco) y 1 no escucha		Hombre: 4 escuchas (1 poco) y 1 no escucha	
Gusto mayormente masculino, las negativas y los matices son principalmente adultos				Gusto equitativo entre géneros con negativas y matices principalmente desde la juventud			
B: medio lejos	K: lejos	G: medio cerca	V: unánime	MT: cerca	MÁ: medio cerca	VE: medio cerca	SC: cerca
Barrio: Distribución equitativa con un leve desnivel en favor de la escucha bajo la media				Barrio: Distribución equitativa con desnivel en favor de la escucha bajo la media			
NE: Distribución equitativa con matices en la escucha de nivel Terciario				NE: Todos los de nivel Terciario escuchan			
Ocupación: Mayor no escucha entre los Emprendedores				Ocupación: Los matices y negativas pertenecen principalmente a los Estudiantes			

<i>Folclore</i>							
<i>Plena (=)</i>				<i>Cumbia Pop (=+)</i>			
Sí: 5	Poco: 1	No: 6		Sí: 3	Poco: 4	No: 5	
Escuchas: 6		No escuchas: 6		Escuchas: 7		No escuchas: 5	
Gusto débil con igual cantidad de no escuchas y escuchas con alto compromiso				Gusto débil con alto índice de no escuchas y escuchas de frágil compromiso			
Mujer: 2 escuchas adultas y 4 no escuchas		Hombre: 4 escuchas (1 joven) y 2 no escucha		Mujer: 5 escuchas (2 joven), 2 no escucha		Hombre: 2 escucha, y 3 no escucha joven	
Género mayormente masculino y adulto				Gusto mayormente femenino y adulto			
B: Medio Cerca	K: medio lejos	G: medio cerca	V: medio lejos	MT: cerca	MÁ: diverso	VE: medio lejos	SC: medio lejos
Barrio: leve tendencia en la escucha por debajo de la Media				Barrio: leve tendencia en favor de la escucha sobre la Media			
NE: Baja o nula escucha de los Terciarios				NE: Alta escucha Terciaria con compromiso			
Ocupación: Aceptación total por parte de Emprendedores				Ocupación: Distribución equitativa con aceptación total por parte del Sector Público			

<i>Rap</i>							
<i>Plena (=)</i>				<i>Cumbia Pop (=)</i>			
Sí: 2	Poco: 3	No: 7		Sí: 2	Poco: 3	No: 7	
Escuchas: 5		No escucha: 7		Escucha: 5		No escucha: 7	
Gusto muy débil con un bajo nivel de escucha				Gusto muy débil con un bajo nivel de escucha			
Mujeres: 2 escuchas adultas (2 poco) y 4 no escuchas		Hombres: 3 escuchas (2 sí) y 3 no escuchas		Mujeres: 3 escuchas (1 sí) y 4 no escuchas		Hombres: 2 escuchas (1 sí) y 3 no escucha	
Gusto levemente inclinado a lo masculino, en los hombres es mayormente joven y en las mujeres es adulta; lo consumen por sus hijos				Gusto parejo entre los géneros y edades			
B: lejos	K: medio lejos	G: diverso	V: diverso	MT: medio lejos	MÁ: medio lejos	VE: diverso	SC: medio lejos
Barrio: Distribución bastante pareja sin comprometidos sobre la media				Barrio: Mayor escucha sobre la media			
NE: Mayor rechazo entre el CB y el Terciario, sin comprometidos en este último nivel de educación				NE: Mayor rechazo entre el CB y el Terciario, con 4 no escuchas en este último nivel			
Ocupación: Distribución bastante pareja sin compromisos entre los Emprendedores				Ocupación: Los que más escuchan o escuchaban son los Estudiantes			

<i>Música Electrónica</i>							
<i>Plena (=)</i>				<i>Cumbia Pop (=)</i>			
Sí: 4	Poco: 1	No escucha: 7		Sí: 2	Poco: 2	No escucha: 8	
Escuchas: 5		No escucha: 7		Escuchas totales 4		No escucha: 8	
Gusto muy débil con bajo nivel de escuchas, la mayoría de ellos comprometidos				Gusto muy débil con bajo nivel de escucha, escucha matizada			
Mujeres: 3 escuchas (2 adultas) y 3 no escuchas		Hombres: 2 escuchas jóvenes y 4 no escuchas		Mujeres: 3 escuchas y 4 no escuchas		Hombres: 1 escucha y 4 no escucha	
Gusto levemente inclinado a lo femenino, con buena presencia adultas, en el caso de los hombres la escucha es joven				Gusto levemente inclinado a lo femenino, todos los escuchas son jóvenes			
B: lejos	K: medio lejos	G: medio lejos	V: cerca	MT: lejos	MÁ: medio lejos	VE: diverso	SC: medio lejos
Barrio: distribución equilibrada				Barrio: distribución equilibrada			
NE: escuchas y no escuchas de todos los niveles educativos				NE: Distribución mayormente equilibrada con tendencia leve a la escucha por parte de terciarios			
Ocupación: distribución equilibrada				Ocupación: Ningún estudiante ni dependiente público escucha el género			
<i>Música Clásica</i>							
<i>Plena (=)</i>				<i>Cumbia Pop (=)</i>			
Sí: 1	Poco: 1	No: 10		Sí: 2	Poco: 2	No: 8	
Escucha: 2		No escucha: 10		Escucha: 4		No escucha: 8	
Gusto muy débil con muy bajo nivel de escucha y alto nivel de ausencia musical				Gusto muy débil con baja cantidad de escuchas y altas no escuchas			
Mujeres: 1 escucha poco adulta y 5 no escucha		Hombres: 1 sí escucha joven y 5 no escucha		Mujeres: 3 escuchas y 4 no escuchas		Hombres: 1 sí escucha y 4 no escuchas	
Gusto parejo entre los géneros con un solo hombre joven comprometido				Género con mayoría femenina y parejo en las edades			
B: lejos	K: medio lejos	G: medio lejos	V: lejos	MT: medio lejos	MÁ: medio lejos	VE: medio lejos	SC: medio lejos
Barrio: Distribución equilibrada				Barrio: Distribución equilibrada			
NE: Ningún escucha en el CB				NE: Más escuchas entre los Terciarios			
Ocupación: Los escuchas pertenecen al Sector público y Emprendedor				Ocupación: Ningún escucha entre los Estudiantes			

<i>Música Tropical</i>							
<i>Plena (+)</i>				<i>Cumbia Pop (-)</i>			
Sí: 10	Poco: 2	No: 0		Sí: 7	Poco: 3	No: 2	
Escuchas: 12		No escuchas: 0		Escuchas: 10		No escuchas: 2	
Gusto + Rotundo				Gusto importante con alto nivel de compromiso			
Mujeres: 5 escuchas, 1 poco adulta		Hombres: 5 escuchas, 1 poco joven		Mujeres: 6 escuchas (1 poco joven), 1 no escucha adulta		Hombres: 4 escuchas (2 poco) y 1 no escucha joven	
Género parejo para género y edad				Género mayormente parejo entre géneros y edades			
B: cerca	K: cerca	G: unánime	V: unánime	MT: diverso	MÁ: diverso	VE: cerca	SC: unánime
Barrio: Aceptación total bajo la Media, ambos matices pertenecen a barrios sobre la Media				Distribución mayormente equitativa con un compromiso más sobre la media			
NE: Aceptación total CB y B, ambos matices son de nivel Terciario				NE: La mayor parte de los Terciarios escucha poco o no escucha			
Ocupación: Los matices son del Sector público y Emprendedor				Ocupación: bastante pareja la distribución, las negativas son de los Estudiantes y el Sector Público			

<i>Salsa/Merengue</i>							
<i>Plena (+)</i>				<i>Cumbia Pop (-)</i>			
Sí: 8	Poco: 3	No: 1		Sí: 4	Poco: 0	No: 8	
Escuchas: 11		No escuchas: 1		Escuchas: 4		No escuchas: 8	
Gusto muy importante con alto nivel de escucha y compromiso				Gusto débil con muy baja escucha, escucha comprometida, sin matices			
Mujeres: 5 escuchas (3 adultas), 1 no escucha joven		Hombres: 6 escucha (1 poco joven)		Mujeres: 2 escuchas 5 no escucha		Hombres: 2 escuchas adultos y 3 no escuchas jóvenes	
Gusto con leve mayoría masculina y adulta				Género con leve mayoría masculina y adulta			
B: cerca	K: cerca	G: unánime	V: diverso	MT: medio lejos	MÁ: medio lejos	VE: medio lejos	SC: medio lejos
Barrio: distribución equitativa con 1 negativa por debajo				Barrio: Mayor escucha sobre la Media			
NE: distribución equilibrada con 1 negativa CB				NE: Menos escuchas de nivel terciario			
Ocupación: Aceptación total en Emprendedores, escuchas en todas las categorías con 1 no escucha Sin Empleo				Ocupación: Mayor no escucha en el Sector Privado y ningún escucha entre los Estudiantes			

<i>Pop Latino</i>							
<i>Plena (=)</i>				<i>Cumbia Pop (=)</i>			
Sí: 5	Poco: 5	No: 2		Sí: 7	Poco: 2	No: 3	
Escuchas: 10		No Escuchas: 2		Escuchas: 9		No escuchas: 3	
Gusto importante con alta escucha, escucha matizada (antes)				Gusto importante con alta escucha y buen nivel de compromiso			
Mujeres: 5 escuchas (2 poco y 2 sí joven) y 1 no escucha adulta		Hombres: 5 escuchas (3 poco y 3 jóvenes) y 1 no escucha adulto		Mujeres: 6 escucha (5 comprometidas) 1 no escucha adulta		Hombres: 3 escuchas (2 adultos) y 2 no escuchas jóvenes	
Gusto parejo entre los géneros con mayor compromiso femenino y clara tendencia juvenil				Gusto femenino juvenil con alto compromiso y escuchas hombres de mayoría adulta			
B: medio	K: medio cerca	G: medio cerca	V: cerca	MT: diverso	MÁ: medio cerca	VE: medio cerca	SC: cerca
Barrio: Leve mayoría de escucha bajo la Media				Barrio: Mayoría de escuchas bajo la Media y escuchas comprometidos sobre la Media			
NE: Menos escucha en CB				NE: Distribución pareja con buen compromiso y no escucha Terciaria			
Ocupación: Menos escucha entre los Emprendedores				Ocupación: Aceptación total del Sector Privado y buen compromiso de los Estudiantes			

<i>Cumbia Villera</i>							
<i>Plena (=)</i>				<i>Cumbia Pop (=)</i>			
Sí: 4	Poco: 2	No: 6		Sí: 4	Poco: 3	No: 5	
Escuchas: 6		No escuchas: 6		Escuchas: 7		No escuchas: 5	
Gusto débil mayormente comprometido con igual cantidad de escuchas y no escuchas				Gusto débil y matizado con alto nivel de no escucha			
Mujeres: 2 escuchas jóvenes y 4 no escuchas (3 adultas)		Hombres: 4 escuchas (3 jóvenes) y 2 no escuchas adultas		Mujeres: 5 escuchas jóvenes y 2 no escuchas adultas		Hombres: 2 escuchas y 3 no escuchas	
Gusto mayormente masculino y con escuchas jóvenes, bajo y nulo nivel de escucha en adultos				Gusto mayormente femenino juvenil, bajo y nulo nivel de escucha en adultos y los hombres jóvenes			
B: lejos	K: medio cerca	G: medio lejos	V: diverso	MT: lejos	MÁ: lejos	VE: diverso	SC: unánime
Barrio: Clara mayoría de escuchas Bajo la Media				Barrio: Clara mayoría de escuchas Bajo la Media			
NE: Los que más escuchan son los Terciarios				NE: Mayor rechazo en los Terciarios, mayor compromiso en CB			
Ocupación: Ningún escucha entre los Emprendedores, todos los compromisos son del Sector Público				Ocupación: Ningún escucha en el Sector Público y baja escucha en los Emprendedores			
<i>Plena</i>							
<i>Plena (+)</i>				<i>Cumbia Pop (-)</i>			
Sí: 9	Poco: 2	No: 1		Sí: 4	Poco: 4	No: 4	
Escuchas: 11		No escuchas: 1		Escuchas: 8		No escuchas: 4	
Gusto + Rotundo con alto nivel de escucha y compromiso				Gusto Matizado con buena escucha y de compromisos poco profundos			
Mujeres: 5 escuchas, 1 no escucha adulta		Hombres: 6 escuchas		Mujeres: 5 escuchas, 2 no escuchas jóvenes		Hombres: 3 escuchas, 2 no escucha	
Gusto parejo, tendencia masculina por 1 negativa mujer adulta				Gusto mayormente parejo con más presencia femenina y leve tendencia hacia los adultos			
B: cerca	K: medio cerca	G: cerca	V: unánime	MT: medio lejos	MÁ: medio lejos	VE: diverso	SC: unánime
Barrio: Tendencia a la escucha comprometida Bajo la Media y negativa Sobre la Media				Barrio: Tendencia a la escucha matizada Sobre la Media, el 50% Bajo la Media no escucha			
NE: Aceptación total en todos lo niveles excepto 1 negativa de nivel Terciario				NE: Mayor compromiso en el CB, alta escucha matizada entre Terciarios			

<i>Cumbia Pop</i>							
<i>Plena</i>				<i>Cumbia Pop</i>			
Sí: 4	Poco: 4	No: 4		Sí: 9	Poco: 1	No: 2	
Escuchas: 8		No escuchas: 4		Escuchas: 10		No escuchas: 2	
Gusto Matizado con buena escucha y de compromisos poco profundos				Gusto + Rotundo con alto nivel de escucha y compromiso			
Mujeres: 5 escuchas (3 sí adultos) y 1 no escucha		Hombres: 3 escucha poco y 3 no escuchas (2 adultos)		Mujeres: 6 escuchas y 1 no escucha adulta		Hombres: 4 escuchas y 1 no escucha joven	
Gusto mayormente femenino y femenino-adulto, en los hombres la tendencia es juvenil				Gusto parejo, en las mujeres el gusto es mayormente juvenil y en los hombres es parejo con 1 negativa joven			
B: medio lejos	K: cerca	G: medio lejos	V: cerca	MT: diverso	MÁ: unánime	VE: unánime	SC: medio cerca
Barrio: Se escucha más Bajo la Media y convive con alto nivel de no escuchas				Barrio: clara tendencia a la escucha Sobre la Media, todos escuchan y ambas negativas provienen de debajo de la Media			
NE: Mayor escucha entre los Terciarios				NE: Comprometidos CB y B, 1 matiz Terciarios			
Ocupación: Ningún Emprendedor escucha, en el Sector público escuchan todos				Ocupación: Aceptación total de los Emprendedores y los Estudiantes			

<i>Predilección por el género Cumbia Pop</i>	
<i>Mala Tuya</i>	<i>Márama</i>
Sofía: Tropical y MT (dep.)	Romina: Márama
Susana: Melódico	Graciela: Pop y Tropical
Fabián: Reguetón	Nacho: Trap
<i>Vi Em</i>	<i>Sonido de la Costa</i>
Florencia: La radio	Soledad: Pop rock
Valeria: pop, cumbia pop (dep.)	Nicolás: Plena
Ramiro: Variado, rock, c.pop	Jorge: Variado, Tropical

<i>Predilección por el género Plena</i>	
<i>Borinquen</i>	<i>Karibe</i>
Raúl: Tropical	Cecilia: Plena
Norma: Tropical	Marcelo: Plena
Octavio: Rock (dep.)	Claudia: Todo OM
<i>Gucci</i>	<i>Vanesa Britos</i>
Camila: Plena	Delfina: Plena
Martín: Lo alegre (dep.)	Andrea: Depende
Daniel: Baladas, lo tranqui	Manuel: Plena y melódico

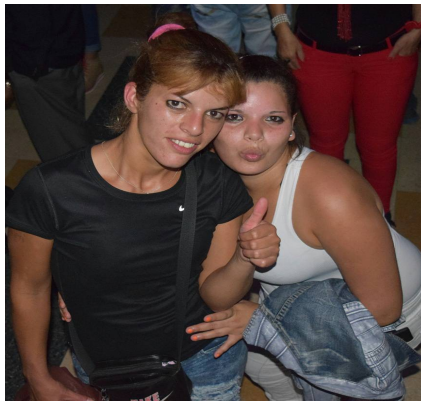
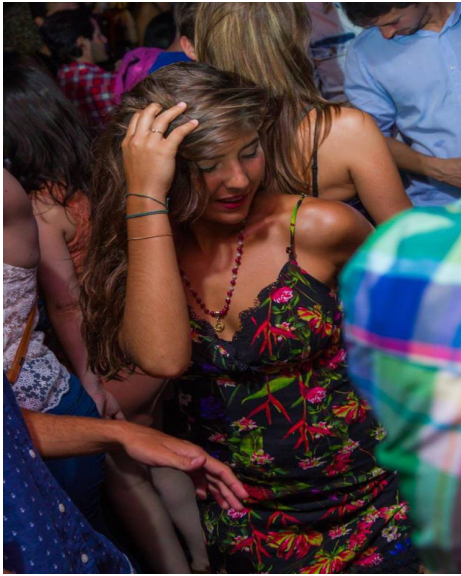
Modelos Argentinas y Cantantes de Cumbia Pop (Pág. 1)



Artistas del Río de la Plata y Cantantes de Cumbia y Plena (Pág. 2)



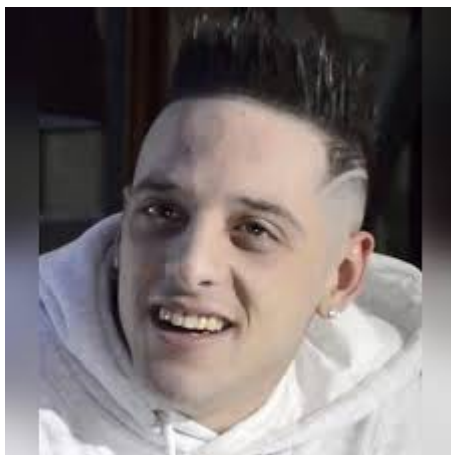
Lotus/Suda (Pág. 3)



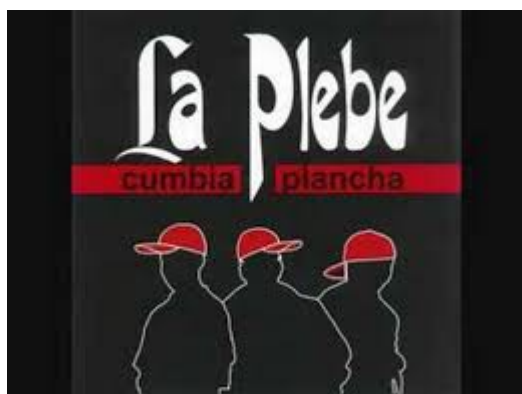
Cumbia Pop (Pág. 4)



Plena (Pág. 5)



Cumbia Villera (Pág. 6)



La Yapa – Aversión por lo accesible

Parte 1 - Discurso Accesible

Cumbia Explícita y Cumbia Implícita

Lo diáfano y lo obvio, en cualquiera de sus formatos, adolece de la encriptación necesaria para discriminar, se abstiene de ese código expresivo particularísimo y recurre a uno generalísimo, el de la plebe -por oposición- lo “difícil” o “complejo” de un mensaje habilita la distancia comprensiva con el espectador que permite (entre otras cosas) dividir a los entienden y a los que no, a los que están en situación de apropiación y a los que no. Cuánto más comprensible y decodificable es la clave inscrita en las obras, más accesible es a las “muchedumbres” y menor es el atractivo, la capacidad o el potencial distintivo del elemento artístico, que tiende a disminuir cuando aumenta el número absoluto de quienes están en condiciones de tomarlo para sí (Bourdieu 2012: 37 y 269). Antes bien -para distinguir- el consumo y la posesión no deben ser “vulgares” en el sentido de “comunes”; pues *vulgare* es “lo que en todas partes se encuentra y cuya posesión no constituye un mérito ni ventaja alguna” (Kant en Bourdieu 2012: 574). Vulgar es lo que no distingue, lo que no implica un esfuerzo intelectual porque es sencillo y “luego sin profundidad” “puesto que su desciframiento es cómodo y poco “costoso” culturalmente” y “conduce con naturalidad al rechazo de lo que es fácil en sentido ético o estético” favoreciendo el asco por “todo lo que ofrece unos placeres *demasiado inmediatamente accesibles* y, por ello, desacreditados como “infantiles” o “primitivos”” (Bourdieu 2012: 570).

“Fácil” es la “música ligera” y son las películas pochocleras del “happy end” porque presentan la forma de lo “explícito”, remiten a lo “servido en bandeja” y -a juzgar por los entrevistados comparten cajón simbólico con los contenidos cognitivos y verbales que caracterizan a la Cumbia Villera y a ciertas producciones musicales de la Nueva Plena en su asociación con la marginalidad. De entre los más *rudos*, *planchas* y *polémicos* cantantes de la Movidia Tropical nos encontramos con el señalado Martín Quiroga, que se roza con el arrabal villero y tanguero en canciones como “Más atorrante que nunca”, “Me saqué otra vuelta” o “Papá Noel”, a quién llamó para que le traiga “la bolsa”, en clara referencia a la cocaína. Inclusive Marcos Da Costa, con producciones más matizadas como “Sensualidad”, “El animal” o “El Tra”, logra generar la misma controversia en las sensibilidades cercanas a los contenidos *solapados* de las sonoridades tropicales tradicionales y poperas. En cualquier caso -se hable de Plena, de Villera o de Pop- la dicotomía que se deja ver es

la que divorcia a las letras Apolíneas de las Dionisiacas, a las *zarpadas* y *facilistas* de las *sutiles* y *complejas*. Basta con analizar las propuestas más sobresalientes del género barrial argentino y de la Nueva Cumbia para ilustrarlo: Damas Gratis & Márama son dos bandas emblemáticas que se encuentran de un lado y del otro del espectro cumbiero y tienen el potencial de representar las polaridades significativas básicas que se enraízan en los procesos de configuración de las mismidades y de las otredades en este nuevo marco que da la ampliación de la Cumbia, esto es, su apropiación por parte de los sectores no-populares del Río de la Plata.

En efecto, al tiempo que la Cumbia Villera aboga por lo llano del habla y de las experiencias humanas, la Cumbia Pop predica por lo traslaticio y lo que se da a entender, produciendo canciones en las que jamás se pronuncia un insulto o una “mala palabra”, a ninguna chica se le ve la tanga y a lo sumo tiene “el shortcito cortito de más”. “Márama” quiere decir “luz de luna” en Maorí, un significado implícito, del que muy pocos tienen conocimiento y que no tiene que ver (de modo evidente) con las temáticas de sus producciones sonoras -por el contrario- Damas Gratis hace referencia neta a las mujeres y a la seducción, su nombre está inspirado en el período de la noche en que las chicas ingresan gratis al boliche, cosa que asegura una alta concurrencia por parte de estas y es determinante para que los hombres concurren también. La Cumbia Villera es directa y los consumidores la valoran porque “se entiende lo que dicen” o “porque los intérpretes cantan en nuestro idioma”, a las canciones de la Música Tropical Argentina se les exige que sean cotidianas, que posean el lenguaje elemental del día a día, de las cosas dichas de frente y sin vueltas (Elbaum 1997: 195). En el video “Márchate”, concretamente cada palabra que dice Pablo Lescano aparece dibujada o representada en imágenes: cuando dice “mi mente” aparece un frasco con un cerebro dentro, cuando habla de fumanchear hace la seña de fumar con sus dedos y así. Las letras, desde “el humo de mi fasito”, “vos sos un botón”, “borracho y amanecido” pasando por “tu novia puta con mi pingo se ahoga”, “no quiero que peleen yo quiero festichola/ uno por adelante y otro por mi cola”, “de lo rápida que sos/ vos te sacas tu tanga” hasta “cagaste la verga” demuestran lo contundentes que pretenden ser.

Canciones que son “*subiditas de tono*” para Romina y “*sacadas*” para Soledad, composiciones y temáticas amorosas que podrían ser “*más tranqui*” en la Cumbia Pop y adoptan la forma de lo grotesco y degradante en la Cumbia Villera porque los pibes “*no tienen filtro*”. Los chicos del género tropical pop sí y por eso mismo Márama no habla de “*subite la ropa*” o de “*bajate la pollera*”, como dice Romina, la Cumbia Pop puede “*insinuarle alguna cosa pero no te lo da tan explícito como la Cumbia Villera*” y un Agustín Casanova -según Soledad- de repente:

“Puede tratar de ocultar o decir con otras palabras algo que quiere decir” y “lo dice de otra forma porque sabe que el público puede ser de 10 años hasta los 50 años” (Soledad 22 años, Villa Española).

Finalmente, una y otra Cumbia *“te dicen lo mismo”* pero de formas distintas, una que es más inmediata y cruda en la Villera y más sofisticada, encubierta y lírica en la Pop. A diferencia de aquella, en los videos de la Cumbia Cultural, las imágenes que aparecen no conciden necesariamente con lo que se verbaliza, un ejemplo claro es *“Te amo y te odio”* que habla de la relación problemática que mantiene un joven con una chica pero la protagonista del video es la perra de Agustín Casanova, a quien este parece dedicarle su amor y su odio. En Toco Para Vos, Mano Arriba, Márama, Rombai, MiWay, Vi Em o SdlC se utilizan expresiones tales como *“clarifiquemos el momento”, “perderé el respeto que se necesita”, “verte en poca ropa”, “su cuerpo me hace temblar”, “yo puedo sacarte toda timidez”, “cinturita y piel canela hasta el amanecer”, “la noche no es para dormir”, “dejar de ser la inofensiva”, “tú te puedas acercar pero no puedes tocar”, “obsesionado en un vicio con tu olor”, “y yo que soy una amenaza”, “disculpa si me pongo atrevido”, “yo quiero con usted ser caballero”, “cambiaste mi filosofía”, “hoy vamo a enloquecer”* y la invitación a practicar relaciones sexuales se realiza mediante eufemismos como *“frecuentemos nuestros cuerpos”, “hacer lo incorrecto”* o *“me hago cargo de tu cuerpo si me das el sí”*. Todas estas insinuaciones y ocultamientos son la base para asociar a la Cumbia Pop o Cheta con lo figurativo, por el uso casi constante de las metáforas como encriptamiento del mensaje en clave poética que solo unos pocos podrán descifrar, ellos son los distinguidos. La metáfora es un recurso literario que ha sido forjado en la lógica del lenguaje culto:

“Cuyo valor reside en una diferencia, es decir, en la distancia con respecto a las maneras simples y comunes de hablar: las figuras, en tanto modificaciones del uso ordinario, son de alguna manera la objetivación de la relación social en la que se producen y funcionan (...)

Una figura de palabras o de estilo nunca es otra cosa que una alteración del uso y, por ello, una marca distintiva” (Bourdieu 2012: 265 y 266).

Los habitué de la Bailanta argentina notan esta pretensión de distinción repudiando a lo *“concheto”* porque falta a la sencillez y a la claridad del modelo de habla popular y se expresa con petulancias (Elbaum 1997: 190). *“Si te pones a hablar no dicen las cosas directamente, son “vuelteros”, charlatanes, utilizan palabras rebuscadas y no dicen las cosas de frente, se las quieren dar de distintos y les gusta figurar cuando hablan” (Elbaum 1997: 190).* Punto este en el que se vuelve a

repetir la fórmula distintiva por la cual “los Chetos” hacen converger el buen gusto y la buena voluntad cultural (“lo correcto”) con un alto grado de ostentación y la necesidad de querer resaltar por sobre los demás, que a estas alturas se justifica no solo en la imagen y en la apariencia sino en su propia apuesta discursiva, llena de palabras poco frecuentes y frases peculiares. Un modo parlante que los distancia de la explícita y ordinaria musicalidad villera además de colaborar en la construcción de estos sujetos como “*creídos*” en su forma de hablar, según Florencia que escucha Vi Em. Ramiro se vincula con la misma banda y parece coincidir cuando reproduce con voz nasal (de las voces más estereotipadas que recorren las representaciones sociales) algunas palabras que ilustran a la típica “*Cheta*” como “*Gordo*” y “*Shopping*”, Cecilia habla de este tipo de mujer como “*hueca*” y Nicolás dice que los Chetos se hacen “*los más zarpados*”. Quiere decir que el tipo ideal que se esboza en los discursos está instalado no solo en los sujetos populares, también está adherido a las subjetividades más poperas que observan y son capaces de interpretar el vínculo especial que los “Chetos” establecen entre el “ser” y el “parecer”; el que los hace aparecer como los “pretendientes pretenciosos” de Bourdieu que con “sus poses, sus gestos y su presentación muestran que “se creen” otra *cosa* distinta de lo que son”³⁰⁰. Se los quiere “bajar del caballo”, evitar “que se mareen con los aplausos” o impedir que se les llene el “culo de papelitos” al caerse en pleno corso y marcarles su inferioridad con respecto a la posición social que asumen.

Más la pretensión de distinción no es intención exclusiva de los pedantes, también los Villeros con su lunfardo han logrado burlar las capacidades comprensivas de los demás, distinguirse del resto y ser igualmente implícita. La metáfora y el lunfardo villero o plancha son modificaciones del lenguaje que dejan a algunos afuera, es un código no-comprendido por cualquiera que sea sino por quien conoce los términos que se enuncian³⁰¹. Esa forma de hablar que para Andrea es característica de los escuchas de Cumbia Villera, que considera lamentable y que la disgusta porque algunas palabras ni siquiera están en el diccionario y las inventan, reinventan o crean, son neologismos a veces y otras son significantes potentes que se utilizan para describir situaciones y momentos variados, como “Rescatate”. Son formas propias dice Graciela y “*entre ellos se entienden*”, vos “*sabés que es castellano*” pero no entendés nada más³⁰²; una incomprendibilidad que demuestra el

300 “Las leyes sobre el uso ilegal de uniformes o condecoraciones y sobre todas las formas de usurpación de títulos hasta las formas más suaves de represión” “tratan de volver a la realidad, al sentido de las realidades, al sentido de los límites, a aquellos que ostentan unos signos externos de riqueza, estatus o prestigio mayor al que les corresponde por su condición social” (Bourdieu 2012: 295).

301 Debemos saber que “tecla” es diente, que “comedor” es dentadura, que “propio” es sinónimo de bueno o bello, que “ñery” es compañero, que “ortiba” o “cuatrero” significa fascista o botón, etc.

302 Vale decir que durante algún tiempo este lunfardo permaneció en el backstage y fue indescifrable para la sociedad

encriptamiento del mensaje y debería garantizar la distinción, empero, esta diferencia popular radicalmente original y versátil no es positiva sino negativa, connota violencia y no construye un discurso asociado a los valores morales y a los modelos sociales de presentación de la persona. En conclusión, ambos géneros manejan la comunicación decodificable y la encriptada pero en el discurso posicionador nos ubicamos de un lado y agarramos el estima con una mano mientras lanzamos el estigma con la otra, bien lejos. La persona se vuelve personaje, la apariencia máscara y el ser en ente se transforma en definible y agarrable comprensivamente; el discurso, la persona y el género deberán o deberían acomodarse en las polaridades preestablecidas de antemano para la situación, sea el desencuentro de lo directo con lo implícito, de lo refinado con lo ordinario, de lo distinguido con lo vulgar u otros encuentros predestinados.

Del Backstage a la Front Region

“Los disparates que decís vos en tu casa no tenes que andar diciéndolos en la radio ni salir para la calle a decirlos.

Es espantoso porque vos te ponés a escuchar y hay un niño y se le pega enseguida y vos lo tenés que apagar” (Norma 55 años, La Teja).

A juicio de Goffman “en toda la sociedad occidental se tiende a un lenguaje expresivo informal o de trasfondo escénico” y “otro tipo de lenguaje expresivo para las ocasiones en que se está realizando una actuación” (1991: 69). Lo novedoso y transgresor de la Cumbia Villera es que utiliza un lenguaje indiferenciado, la misma jerga y expresiones verbales que se utilizan entre los individuos en la vida diaria es el que se usa a la hora de brindar la actuación al auditorio, que comparte esos códigos lingüísticos o no. En este movimiento el género realizó una operación controversial que escandalizó a gran parte de la sociedad rioplatense; colocó sobre la *front region* (donde tiene lugar la actuación) lo que corresponde al detrás de escena (Goffman 1991: 58). La Cumbia Villera, tal como se vio a lo largo del análisis, está plagada de elementos que deberían permanecer “sombrios”

argentina no-villera, se mantenía decodificable solo por los creadores de estos contenidos, por los Villeros. Cuando el género comenzó a expandirse y a ser escuchado cada vez más por sujetos diversos, cuando ingresó en los medios masivos de comunicación y el mensaje comenzó a ser descifrado por todos alcanzó definitivamente la front region. Irrumpió y se popularizó al punto de que el gobierno argentino sintió la necesidad de entrometerse mediante la acción del COMFER, que confeccionó las “Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera” (Serpa 2006). Una propuesta musical que permanecía en la oscuridad comprensiva de algunos sectores comenzó a tomar luz y cara en los adolescentes No-Villeros que recogieron la creatividad de estas invenciones del habla popular a las que asistían horrorizados los agentes institucionales. La Cumbia Villera se salió de los márgenes.

si se quiere “generar una buena impresión”, me refiero -en esta oportunidad- al uso del lenguaje del backstage, que “incluye llamarse recíprocamente por el nombre de pila, la cooperación en las decisiones por tomar, irreverencias y observaciones desembozadas sobre temas sexuales, efusivos apretones de mano, fumar, vestimenta tosca e informal, adopción de posturas descuidadas para sentarse o pararse, empleo de dialectos o lenguaje no convencional, cuchicheos y gritos, agresividad chistosa y bromas” (Goffman 1991: 69 y 70). “El lenguaje expresivo de la región anterior”, adecuado para la función, “puede considerarse como la ausencia (y en cierto sentido lo opuesto) de todo esto” (Goffman 1991: 69 y 70).

La Villa y su Miseria se suben al escenario, el Marco Vital se transforma en Marco Escénico y en Musa Inspiradora, la misma que ha servido y aún sirve de estímulo para quienes habitan allí y continúan haciendo crecer el género como Pablo Lescano³⁰³. Él compone canciones todos los días y se basa en lo que le pasa o en la gente que lo rodea, por ahí uno dice ““Tiene la carretilla indomable” y eso va a parar en un tema” o “Lo de Vamos los pibes lo gritó por primera vez el Oveja, uno de los más jedes del barrio” (Pablo Lescano en Miceli 2005: 69). En esta Cumbia cobra fuerza el “uso del habla flexible, viviente, que recoge el léxico” y las “formas de la sintaxis popular”, un “lenguaje explícito y vivaz” (Rama 1998: 160) donde es habitual el uso de insultos (lo que puede ser considerado como una falta de respeto o irreverencia³⁰⁴), están presentes temáticas de índole sexual y aparecen erotizadas algunas partes del cuerpo femenino. Maneras que también se asocian con los Planchas uruguayos que además de Cumbia Villera, escuchan Plena y hablan “*guarradas*” igual que los cantantes, hablan mal o no hablan bien, son los que hablan peor y constituyen el polo opuesto de los asistentes a Lotus Club (boliche de la zona del World Trade Center). Ahí “*te hablan mejor*” porque tienen cierto nivel de capital discursivo, se refieren “*a vos de otra forma, con otras palabras*”, pueden “*mantener una conversación fluida hablando educadamente y no tan villa como en el Suda*” donde la conversación es constantemente interrumpida por modismos que se usan “*en el medio de la frase*” o expresiones como “*no se cuál realiza*” o palabrotas que son “*una patada al hígado*” para Graciela y “*una porquería*” a juzgar por Norma.

303 Entrevista de Susana Giménez en su programa semanal a Pablo Lescano el 1/oct/2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T9DOmpooU-Q>.

304 Lo demuestran letras de Damas Gratis como “Devolvé la plata” donde se menciona que Cavallo (ex Ministro de economía Argentino) es una rata y se repite insistentemente “La Puta que te parió”, en la canción “el Súper Cheto” a este joven se lo trata de gil y se desea que “le rompan el agujero”, los Pibes Chorros acusan a Andrea de ser muy Puta, entre otras.

Frente al derrape, la Cumbia Pop y los Chetos hablan más bien “normal” o “correcto” y lo normal, que a veces se roza con lo rebuscado y lo distinguido, se corresponde con el lenguaje de la front region. Daniel describe muy bien esa forma de hablar que usamos en la esfera pública y de manera corriente en las interacciones “más institucionalizadas” como en los empleos. Llevando la cosa al extremo -dice- “*el que escucha Plena y Cumbia Villera*” te “habla “bo ñery” y esto que lo otro”, *el de la Cumbia Pop, el Cheto*, “**actúa normal**”. Y aclara, “yo no veo a esa gente que habla así, extremadamente plancha, trabajando en una oficina de telefonista. Y después va a hablar por teléfono y va a decir: “*Hola, ñery*”” (Daniel 31 años, Cerro). Aquí el “hablar normal” se vuelve “actuar normal” y algunos de los entrevistados acuden al ejemplo de la misma conversación que surge producto de la entrevista personal; el modo conversacional adecuado aparece como un tipo de diálogo articulado, constante y con palabras “correctas”, “una forma de gente normal” dice Soledad. Ese lenguaje legítimo y normativizado que le parece “excelente” a Jorge y que para Ramiro significa un esfuerzo por acercarse a los contenidos más “culturales” del discurso musical, algo a lo que renuncian tanto la Cumbia Villera como la Plena. Se amalgaman y se agolpan los escuchas y los cantantes de un lado o del otro de la expresión verbal; del lado “mal hablado” que remite a lo terraja, a los disparates y a los modismos o del lado “bien hablado” que refiere al lenguaje de la arena pública, con palabras “adecuadas” y definibles.

La belleza (o la no-belleza) dionisiaca es asociada a los contenidos del backstage más explícitos, vulgares e irracionales que proponen la Cumbia Villera y la Plena más actual y la belleza apolínea es asociada con los contenidos metafóricos y sofisticados, con el lenguaje racional y correcto de la front region que proponen la Cumbia Pop y algunas veces, la Plena Tradicional. Se trata de lo que esas palabras logran transmitir en el decir, a lo que se refieren y lo que logran connotan ya que las palabras que escogemos para nuestro personaje (diría Goffman) están previamente meditadas y todas ellas pueden ser interpretadas e interrogadas con respecto a la belleza moral y a la belleza espiritual que se expresa y que se manifiesta a través de ellas, la “que consiste en el hecho de que el comportamiento y los actos de una persona estén bien proporcionados según la luz de la razón” (Santo Tomas de Aquino en Eco 2010: 89). Apolo es amante de la proporcionalidad y de la armonía y toma prestadas las túnicas de Santo Tomás para declarar la belleza de la proporción, aún la de las palabras y la de los actos, haciendo de la proporcionalidad un valor ético: “en el sentido de que la acción virtuosa es la realización de una justa proporción de palabras y actos según una ley racional, y por eso hay que hablar también de belleza o (infamia) moral” (en Eco 2010: 88).

Parte 2 - Estética accesible

La Llamatividad Del Color y del Adorno

Los *placeres demasiado inmediatamente accesibles* capaces de brindar los escotes pronunciados, un buen perreo intenso, las polleras cortas, las curvas al descubierto, las transparencias, unos labios carnosos y coloridos, el boom boom de Naty y la tanga de Laura son prácticas “llamativas” unas veces y otras son modos “llamativos” en que se disponen las indumentarias a mostrar los cuerpos. A instancias del arte apolíneo, lo que llama nuestra atención se atiene a lo excesivo, a lo no estéticamente calibrado, a lo ilimitado y por fuera de los límites, refiere a la disarmonía y a la desproporción de las partes integrales³⁰⁵. Lo convocante desordena y ataca la percepción a la que exige comparecer y ejerce una “verdadera violencia sobre el espectador: indecente, exhibicionista, se introduce y se impone”, obliga al observador a que note aquello que está resaltado en el marco del diseño estético de la personalidad, le “rompe los ojos” y “por la fuerza” se presenta “con toda la avasalladora” vehemencia e impetuosidad de su atractivo sensible, expresándolo de la manera más directa posible (Bourdieu 2012: 577). En el análisis estético de las culturas tropicales populares que se incluyen en esta investigación y por mérito de los entrevistados emergen tres elementos que condensan un alto potencial de “llamatividad”: los “*championnes de un color*”, la boca roja de las chicas³⁰⁶ y el Adorno, las joyas que lucen los cuerpos masculinos Pleneros (que se presenta al final de este apartado). A continuación se trabajan los dos primeros elementos llamadores y la razón es que ambos hallan su clave en el color.

Empezando por el uso del lápiz labial de color rojo, que para Soledad, “*no puede faltar*” en la mujer que concurre al Palacio Sudamérica y es una opinión que comparten varios jóvenes. Dicho color (el que se coloca como *rush*) no es otro que el “rojo pasión”; el que apasionado provoca, llama y connota pasionalidad, sensualidad y sexualidad, conjugando un alto impacto a la atención y un alto grado de “llamatividad” visual con la connotación sexual, lo que convierte esta práctica estética -en la categorización del Gusto de la Revista “Galería” del diario El País- definitivamente en un “De menos”. Para los varones, Ramiro considera de mal gusto el uso de “*championnes de un color*” y visto que cualquier color es “un color” él se refiere a aquellos que son “fuertes”, “estruendosos”,

305 Todas nociones heredadas de la concepción apolínea de la belleza.

306 “¿Qué tiene la noche que a los hombres enloquece, unos labios rojos esperando a que lo besen?” - Caracol “¿Qué tiene la noche?” Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CYBQ65w5fE0>.

“flúor” o “fosforescentes” por ejemplo. Grecia -junto a él- observó espantado los colores “fuertes” y declaró que a la belleza “le van mejor los más moderados de todo tipo, como verde claro, azul suave, blanco apagado, rojo lánguido y violeta” (Investigación filosófica sobre el origen de lo sublime y de lo bello, Edmund Burke en Eco 2010: 293). Asimismo, “si son colores fuertes y vivos, los colores han de estar siempre diversificados, ni un objeto ha de ser nunca de un solo color fuerte” (Investigación filosófica sobre el origen de lo sublime y de lo bello, Edmund Burke en Eco 2010: 293). Por lo tanto, el disgusto estético se asienta en dos aspectos; a parte de exhibir la fortaleza del color los “*champions de un color*” son verdaderamente champions de *un solo* color “fuerte” que predomina y domina la escena impactando aún más en el espectador. De tal modo es así que la versión opuesta o básica de los “*champions de un color*” es el calzado que exhibe coloración apagada como el azul o el negro, “*más clásicos*” o “*básicos*” según Ramiro.

La “no llamatividad” de los champions de (un) color “básico”, “clásico” o “normal” es la base de su identificación con el “no color”, es el producto de la no-percepción o de la percepción sutil de la presencia del elemento estético y es lo que hace que los champions no sean notados, al menos no- abruptamente. La no-llamatividad es una característica de los útiles a la mano que hacen parte de nuestro andar cotidiano y comparecen en nuestras ocupaciones diarias, como los champions. Lo que hay para ver es mucho, Heidegger lo sabe y por eso acarrea la noción de significatividad del mundo, esa capacidad del Dasein para dejar comparecer solo aquello que le es útil en el momento en el que es necesario su uso para crear y así ocuparse -sin distracciones- de lo que tiene que ocuparse en el mundo. Si el Dasein no lo “necesita” el objeto no “comparece” y la persona focaliza su atención y su presencia en las otras cosas del mundo que le permiten llevar adelante la ocupación pertinente en el momento dado³⁰⁷. Es el mismo súperpoder por el que no atendemos a cada persona que pasa por la calle; está lleno de gente y dedicar el esfuerzo atencional a cada uno en lo que hay para ver de cada uno nos agotaría, además de que percibir cada detalle es prácticamente imposible. En los ómnibus y en las paradas no miramos a todas las personas que se nos colocan al lado, no conversamos con cada sujeto con el que intercambiamos la mirada porque en estos espacios de multitud el sujeto es más que nunca un objeto y es útil que así sea.

Casi sin preguntarnos sopesamos las energías de intercambio y el vestuario aparece como uno de los medios ineludibles de interacción perceptiva. Mientras este se mantiene dentro de la normalidad

307 Si estoy en mi escritorio escribiendo en la computadora solo estoy viendo la computadora y no estoy pendiente (a la vez) de todos los libros y papeles que me rodean, de mi perra durmiendo, de la silla que me sostiene, de las lapiceras que descansan en la cartuchera, etc.

(que a veces dialoga con la racionalidad instrumental del hace frío o calor y otras no) la persona puede permanecer dentro de la “no-llamatividad” y es amable que así sea, pues aliviana la experiencia cotidiana colectiva. Distinta pinta la cosa cuando alguien osa desafiar esta convención y resaltar demasiado, obligándonos a percibirlo³⁰⁸ y faltando al modo de ser del útil-persona y del útil-a-la-mano. El zapato debería comparecer solo para quien le está dando el sentido de empleabilidad al usarlos para trasladarse y no debería comparecer para el resto de las personas que desarrollan sus propias ocupaciones, con el fin de que puedan concentrar sus esfuerzos en esa tarea que les compete. Pero las personas no son objetos, los signos exhibidos en las indumentarias y en las estéticas personales muestran un entramado significativo aún más profundo que el del mero útil a la mano y el vestuario es un modo de ser del Dasein al igual que el arte y que la música. Los elementos de este tipo no solo remiten (en el sentido del para-qué) a la utilidad más primaria como el zapato de andar y el reloj de proveer la hora sino que además, estos objetos connotan estatus y prestigio y “dicen algo” de quien lo calza o lo viste. El zapato de un color o la boca roja no presentan el carácter de lo primariamente utilitario que los mantiene en la amable no-llamatividad sino que expresan directamente su llamatividad dada por la intención de destaque que es el fundamento del uso del elemento que destaca, que grita que el portador “quiere llamar la atención” y lo vuelve incluso “vulgar”.

La llamatividad de un color que traiciona el contrato de austeridad estética del mundo público uruguayo, destaca y configura en la percepción de las personas “un color” (presencia) versus la “incolora” (ausencia) normalidad. Parece el mismo razonamiento por el cual la gente de tez negra es “gente de color”, y yo me pregunto ¿De qué color? ¿Amarillo, blanco, negro? ¿Acaso nosotros somos incoloros? Acá la cosa se da vuelta y la ausencia no significa “carencia de” normalidad o naturalidad mirada desde el lugar de la “presencia de”, sino que nuestra carencia de color es la misma normalidad que naturalizamos de tal modo que se nos presenta como invisible, por dada. Desde la imperceptible normalidad todos los *otros* colores son efectivamente colores, como el negro del color de piel no-blanco, como el rojo, como el verde flúor y como toda la gama de colores llamativos que son no-discretos. Solo así es posible hablar de “gente de color” o “champions de un color” para hablar de gente de un color en particular y champions o prendas de un color en particular. Es indudable que todos tenemos un color de piel y que todos los champions y prendas de vestir tienen también, un color³⁰⁹. Es igual a decir que los juegos de la ausencia y de la presencia

308 No es que pueda extrapolarse el modo de ser del coestar con el de los útiles a la mano, de todos modos parece útil y por eso le hacemos mano.

309 Después de varias asociaciones, los champions de un color se vuelven los champions de la gente de color y

no están atados a requisitos de realidad sino de percepción y naturalización del gusto legítimo, que mira con desprecio todas las cuestiones del estruendoso colorido, de la sensualidad y de la sexualidad por considerarlas perturbaciones a lo bello, como lo expresa el escrito platónico sobre la “pureza de la belleza”, que dice:

“¿Qué debemos imaginar, pues, - si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas ni de colores ni, en suma, de otras muchas fruslerías mortales y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única?”

Y entonces plantea la pregunta casi retórica “Acaso crees – dijo – que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza?” (Platón en Eco 2010: 38).

Lo último respecto de las llamatividades será detenernos en la noción del Adorno como objeto altamente presente en las actuales estéticas varoniles populares y en el sugerente impacto visual de su lucir, por encima y de la mano de los otros elementos chillones que colaboran en la configuración del estilo “totalmente sobrecargado” y “rimbombante” que construyen estos sujetos. Apolo ve en Américo (el cantante de Los Negroni) “*un Plancha*” pero en la visión de Soledad para ser Villero debería vestir ropa más deportiva y hacerse “*cosas raras en el pelo*” así como líneas y dibujos³¹⁰, “*rapadas a los costados*” o la tinta³¹¹, debería “*ser más llamativo*”, resume. Estas modas y cortes de cabello no los ves en un Lotus, “*es más, a ese boliche ni siquiera te dejan entrar con Caravanas*” sostiene Nicolás y sentencia, pues su uso (muy extendido) es una marca estética de estigma plasmada en los cuerpos masculinos para la normalidad de los habitué de Lotus y es una marca de estima para la normalidad de los que asisten al Palacio Sudamérica, una terrajada para unos y alto style para otros. Es “*la forma de vestirse que se usa hoy por hoy acá en Uruguay*” dice Nicolás y la imagen es la del mismo Américo³¹², quien exhibe diversas “joyas” en sus variantes de “*relojito*”, “*cadennita*” y “*anillito*”; objetos estéticos que tienen el poder de convocatoria y de comparecimiento del “Adorno” que decora y ornamenta la personalidad. Van acompañados (en general) de un diseño deportivo o de algún atavío de exhibición nocturna, con prendas más lineales como la camisa y la remera polo, según sea el caso. Elementos de este tipo tienen importantes

recuerdo a mi padre (que en su primer documento de identidad tenía inscrita la leyenda “trigueño” en referencia al color de piel) que siempre se rió de su negritud; en una oportunidad se compró championes fosforescentes y decía que “eran para él” porque “eran bien de negro”.

310 Ver página 5, la imagen de Marcos Da Costa y su tatoo de pelo.

311 Ver página 6 – Cantante de la PBC. Por contraste, los cortes de pelo de los varones de la Cumbia Pop son más “básicos” y “clásicos”, sin excesos ni extravagancias, son cortes “comunes” o “normales”.

312 Detenerse en la página 5 de los Anexos Visuales.

réditos sociológicos y son objeto de análisis estético de los ensayos simmelianos, es a través de las palabras y conceptos desarrollados por Rafael Bayce que veremos algunas de las características más “llamativas” de estos peculiares entes, entre los cuales la joya se presenta como el más idóneo teniendo en cuenta los fines de su uso.

El adorno condensa toda la fuerza de lo interno y de lo externo; es una externalidad que pretende alegrar y agradar a la vista de quien lo observa (y por eso tiene la condición de ser para otro), retornando a la interioridad de quien lo porta en forma de estima (o de estigma, en cuyo caso no cumple la función que pretende quien lo porta). En la mayoría de los casos, como en el de las Caravanas, ni siquiera uno mismo puede vérselas y allí se hace más evidente su esencial ser para otros y si bien uno se adorna a sí mismo no puede dejar adornarse -a la vez- para las alteridades, para los observadores del gesto. Se espera que esa sensación de agrado que provoca la contemplación de tal detalle estético sea devuelta y retribuida en forma positiva al poseedor del objeto que agrada, así los destinatarios son impactados por el brillo de los metales preciosos que irradian, reflejan y tiran rayos de luz con el fin de proyectar y expandir en la otredad la personalidad de quien lo está utilizando. Así es que la brillantez de los adornos que lucen los Pleneros denota su proyección social y aseguran el ser notados, el brillo hace que no podamos pasarlos por alto y este tipo de metal precioso asegura la conexión con el otro, que en su expresión nos comunica aprobación o desagrado. Este tipo de apuesta estética es muy parecida a la de los reguetoneros como Maluma, Daddy Yankee, Wisin y Yandel (entre otros) y el encuentro de ambas musicalidades y culturas de la belleza se da en el “popular exceso estético” y es lo que genera, en suma, que el objetivo del uso se cumpla solo parcialmente y algunas veces reditúe el prestigio demandado y otras la respuesta sea pura desaprobación, como en las caras de Lotus.