

Jorge E. Miceli

Actantes, actores y personajes de la cumbia villera argentina: algunas reflexiones sobre la gestación de identidad desde el punto de vista narratológico

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar el modo en que, en el género musical argentino conocido como “Cumbia Villera”, el modelo narratológico de Mieke Bal permite estudiar la variedad de actores, actantes y personajes centrándonos, por un lado, en la distinción conceptual básica entre el “nosotros y el “ellos” (*ingroup* y *outgroup* en términos de Teun Van Dijk) y, por el otro, en todos los dispositivos demarcatorios adicionales –tanto axiológicos como descriptivos– que esta territorialidad habilita. Trabajando con una población total de 120 canciones, el énfasis está aquí puesto no en las propiedades salientes de las categorías actanciales sino en el sistema de valores y creencias más abstracto de los que, a partir de su utilización narratológica, el *ingroup* parece ser portador. Paralelamente a este trabajo de análisis, se buscan poner en tela de juicio algunos lugares comunes de la prensa y de ciertas opiniones académicas sobre las funciones actanciales típicas existentes en la mayoría de las canciones de este género.

101 { texturas 7-7

The present work tries to show the way in which, in the argentinian musical genre known like “Cumbia Villera”, the narratologic model of Mieke Bal allows us to study the variety of actors, actants and characters focusing, in the one hand, in the conceptual distinction between “we” and “they” (ingroup and outgroup in the Teun Van Dijk’s terms), and, by the other, in all the additionally demarcatory devices –axiological and descriptive– that this territoriality allows. Working with a global population of 120 songs, the emphasis here is put not in the salient properties of these categories but in the more abstract system of values and beliefs of those than, from its narratological use, the ingroup seems to be carrying.

Paralelly to this work, we try to consider some common places of the media and certain academic thinkers about the typical set of characters present in most of the songs of this genre.

Si hay algo que la prensa y el gran público creen identificar con precisión es el conjunto de personajes típicos que la cumbia villera¹ (de aquí en adelante cv) despliega en sus canciones, hasta el punto en que, en la mayoría de los artículos dedicados al tema y en base al rastreo del contenido de algunas letras, no han sido necesarios demasiados análisis para plantear sentencias muy contundentes al respecto.

Utilizando el concepto de creencia en el sentido en el que se maneja en el modelo de Teun Van Dijk² (Van Dijk, 1998), podemos sostener que una de las creencias más comunes, en el sentido de conocimientos sociales de amplio consenso, es la de que el género habla, casi exclusivamente, de jóvenes que roban o se drogan y de mujeres menospreciadas por su condición de tales. No hay espacio para pensar en otros actores o en otros roles asignables a los que ya se catalogan como típicos.

Más que enumerar actantes o personajes, y más allá de la variedad de recursos que usemos para definir sus semblantes sociológicos, me moviliza en esta instancia la necesidad de estudiarlos en función de la distinción conceptual el “nosotros” y el “ellos” y de todos los dispositivos demarcatorios que esta territorialidad axiológica habilita. Sin embargo, y considerando que en este punto trabajaremos con una población total de 120 canciones, el énfasis estará puesto no en las propiedades salientes de las categorías sino en el sistema de valores y creencias más abstracto de los que ellos parecen ser portadores. En consecuencia, y como se deduce de esta posición teórica, asumiré el riesgo de no centrarme en la textura local de las canciones sino en su posición en un sistema semántico más inclusivo³.

En tal sentido, el enfoque será especialmente heterogéneo porque no trataré exclusivamente con canciones que cuentan historias, sino con una gama de estructuras que van desde la presentación estática de situaciones hasta la puesta en escena de perfiles con una mínima profundidad psicológica.

1. Categorías actanciales en la CV

Hasta aquí hemos usado los términos *actante* y *personaje* sin ningún ánimo de diferenciación. A la distinción entre ambas clases, que haremos casi a continuación, le agregaremos una tercera, la de *actor*, que completará nuestro repertorio de lo que llamamos un tanto libremente categorías actanciales.

Según la semióloga estructuralista Mieke Bal, el actor se define en el marco de las relaciones entre los elementos de una historia. Aunque, como ya sabemos, no frecuentaremos exclusivamente textos narrativos. Conviene tener en cuenta estas distinciones:

(...) un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores

causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. (Bal, 2001: 13)

Los actores son, por lo tanto, posiciones semánticas y carecen de una necesaria asociación con la ontología humana. Respetando la naturaleza de esta definición asumiremos que pueden ser fuerzas de la naturaleza, animales, sujetos colectivos u otro tipo de entidades, aunque en nuestro caso me referiré exclusivamente a personas individualizadas con un nombre propio o aludidas de un modo genérico, como “pibito ladrón”, “linyera”, etc.

En relación a este punto Bal desarrolla una distinción entre actores funcionales y no funcionales que no me parece pertinente porque, en tanto no contemos con textos de cierta extensión que permitan la aparición de figuras secundarias, todos los actores reconocibles tienen relevancia.

Sin embargo, y a pesar de que la categoría de referencia es uno de los ejes conceptuales del modelo narrativo de Bal, solo es el punto de partida para el despliegue de otros dos términos que a mi juicio resultan centrales: los de actante y personaje.

Se pueden definir a los actantes como clases de actores caracterizadas por un conjunto de rasgos en común. En esta concepción la generalidad actancial se constituye exclusivamente en base al concepto de función. Aunque no retomo completamente esta óptica, conviene tenerla en cuenta para fundamentar mi propia reformulación. Según la autora:

(..) el modelo parte de la relación teleológica entre los elementos de la historia. Los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desfavorable o desagradable. Los verbos desear y tener indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos. A las clases de actores las denominamos actantes. Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica. Ese rasgo compartido se relaciona con la intención de la fábula en conjunto. Un actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos función (F). (Bal, 2001: 35)

Aquí, en cambio, no defino a los actantes a través de la similitud de intenciones teleológicas, ya que el corpus del que dispongo permite componer las categorías actanciales más con combinaciones de rasgos que con funciones textuales descriptas al detalle. Sin embargo es necesario resaltar que las funciones actanciales clásicas, aquellas en las que los verbos tener o desear cumplen un papel central, no están ausentes sino implícitas en nuestras propias opciones tipológicas.

El tercer término que utilizo, finalmente, será el de personaje, que remite directamente a los actores con todas sus características expresadas en su mayor nivel de particularidad. Si en este triángulo conceptual los actantes expresan el más elevado nivel de generalidad en tanto contienen los atributos comunes que vinculan a las posiciones semánticas abstractas (o sea a los actores), los personajes ostentan el menor grado ya que frecuentemente tienen un nombre propio (Por ej. “Duraznito”, “Pibe Cantina”, “La Sandra”), datos biográficos específicos y mínimas peculiaridades que en su presentación los diferencian del estereotipo sociológico vacío.

2. Definición y uso de la noción de valor semántico

El aparente reconocimiento intuitivo de los personajes de la CV autoriza la suposición de que no son muchos los rasgos que definen su comportamiento. Sin oponerme completamente a esta noción de partida, pero tampoco considerándola una regla infalible, realicé en principio un rastreo de aquellos que hacen aparición en todas las canciones y, cuando encontré que su reiteración permitía incluirlos en la misma categoría actancial (como en el caso de “Chica promiscua del grupo”), simplemente agregué una columna explicitando la frecuencia de esa aparición.

El modelo de Bal permite establecer clasificaciones de los actantes en función de su disposición en la escala de ejes semánticos netamente oposicionales (Bal, 2001: 94). En este caso fue necesario incorporar valores escalares que complejicen la validez polar (-) o (+) para cada uno de los atributos, componiendo un total de 5 grados posibles para cada uno de ellos: (--) (-) - (+) (++)). Inspirado en la perspectiva de Bal, a los tipos de atributos que rigen cada atribución de valor les doy el nombre genérico de valor semántico.

La metodología que seguí no excluye, para cada actante, la justificación relativamente flexible de cada una de estas atribuciones, pero me he regido por una necesidad tipológica que inevitablemente considera no solo a varios personajes como integrables a la misma clase, sino a las distintas categorías actanciales como semánticamente similares cuando la ocasión lo amerita⁴.

En cuanto a la manera en que los valores semánticos asociados a los actantes se manifiestan en el texto, no seguí una metodología unificada para evaluar su existencia, pero, a modo de criterio genérico, el tipo de aparición textual representa el conjunto de acciones y atributos que, aplicados a los mismos actantes, sirven para tener una idea de la forma en que cada valor semántico es tenido en cuenta en cada situación particular.

También incluí, como encabezamiento de la descripción de cada valor semántico, lo que llamo “Esquema actancial básico”, que es simplemente una explicitación sinóptica del modo en que, en relación a ellos, cada valor sirve para conectar al *endogrupo* y al *exogrupo*; las dos categorías que sirven de soporte a nuestro análisis⁵.

3. La distinción endogrupo-exogrupo

La distinción *endogrupo-exogrupo* (ver columnas *Ingroup* y *Outgroup* del cuadro) sirve para reflejar en qué medida los personajes centrales de cada canción están vinculados al universo temático de lo propio o de lo ajeno. Solo 16 de las 70 categorías hacen referencias al *endogrupo*, lo cual indica que cerca de un 23% de los actantes centrales, sin tener en cuenta las frecuencias, pertenecen a este territorio simbólico. Contrariamente, el 77% de estas categorías son adjudicables al *endogrupo*, mostrando a las claras que el interés se coloca en aquellos protagonistas de la identidad propia en la mayoría de las canciones.

4. El valor semántico “masculinidad”

Esquema actancial básico:

yo (endogrupo) → soy mas masculino que → otro (exogrupo)

otro (exogrupo) → es menos masculino que → yo (exogrupo)

tipo de aparición textual: se muestra al endogrupo agrediendo, humillando sexualmente o amenazando alguien del exogrupo.

El valor semántico “masculinidad” tiene aquí una doble entrada significante. Por un lado consideré como masculino todo aquello relacionado con la potencia sexual y la virilidad erótica, pero por el otro lo es todo lo vinculado con la valentía y la condición desafiante ante la autoridad. Quienes se ubican alto en este valor (+ +) lo pueden hacer por la primer condición, como el actante llamado “Ganador”, o por la segunda, como el actante “Hinchada propia”. Correlativamente, quienes miden muy bajo (--) en estos rubros lo hacen por un cuestionamiento directo de esta faceta, como en el caso del actante “Amigo homosexual”, o por el mucho más habitual alineamiento con los valores que no son respetados por el endogrupo, como el “Concheto” o el “Policía”.

Hay una objeción casi obvia que se puede plantear en este punto, y es que la masculinidad biológica no es un atributo general de quienes se consideran partícipes del universo simbólico de la CV. Sin embargo, se puede asegurar que la virilidad es un elemento central en las letras de las canciones no solo desde el punto de vista del machismo explícito que emerge cuando por ejemplo se habla de mujeres tentadoras que ofrecen su cuerpo en situaciones festivas (Ver letras de “La Colcha Sucia”, “María Esther” o “Se te ve la tanga”), sino desde la corroboración de un vínculo marcado entre las conductas de desafío a la autoridad (el “aguante a la policía”) y la exaltación de lo masculino de parte de las mismas mujeres identificadas con el estereotipo villero. Algo interesante es que ellas frecuentan esta ponderación con entusiasmo comparable al de sus pares varones, y esto es un fenómeno fácil de observar en la gestualidad y las maneras verbales de aquellas que concurren a los lugares públicos en donde se escucha y sobre todo se baila CV⁶. En algunas letras el vínculo entre masculinidad y las actitudes de desafío a la autoridad es claro. Este desafío tiene muchos ámbitos

de expresión, pero el carcelario es uno de los más recurrentes, como muestra este fragmento de la canción “El pibe Villero”:

*“En la villa andan diciendo, de tu vida en prisión /
de que eras refugiado, esa es tu profesión,
en los pasillos se comenta, que te conocen muy bien /
no te la des de polenta, que a vos te llaman Raquel no te la des de polenta,
que a vos te llaman Raquel.”*

La oposición entre “polenta” (poderoso) y “Raquel” (mujer sensual) de los últimos dos versos remite con claridad a la confrontación entre el conjunto de valores que colocan a la masculinidad en el centro de la escena y el grupo antagónico de figuras representado por lo femenino como negación de todo atributo de mando, prestigio o autoridad⁷.

5. El valor semántico “Valentía”

Esquema actancial básico:

yo (endogrupo) → soy mas valiente que → otro (exogrupo)

otro (endogrupo) → es menos valiente que → yo (endogrupo)

tipo de aparición textual: se muestra al endogrupo agrediendo

o amenazando alguien del exogrupo.

El valor “Valentía” comparte con “Masculinidad” la entrada significativa relacionada con la exaltación de la rebeldía y el desafío de la autoridad, pero no se vincula de ninguna manera con el ejercicio de la sexualidad. Aquellos actantes que se distinguen con un alto grado de valentía no son necesariamente considerados mucho más masculinos, aunque si aumentan su virilidad en un grado inferior (solo le asignamos aquí un solo signo “+” en vez de “++”). Ejemplos de esta categoría son “Hinchada propia” o “Villero devenido ladrón”. El blanco de estas acciones de valor es variable, pero siempre vulneran o se dirigen a un objetivo que se halla fuera de lo que genéricamente hemos denominado *ingroup*. Acaso la frase “tener aguante” sea la que sin duda tiene la mayor capacidad de síntesis respecto de la importancia que esta cuestión tiene en la autoimagen del grupo villero⁸. En el caso del primer actante que cito el comportamiento bravío sirve para intimidar a la hinchada de fútbol rival, como justamente muestra la canción que tiene por título “El aguante”:

*“Vamos que llegó la hinchada / la que tiene aguante
la que va de frente y te sigue a todas partes / somos la hinchada más loca
ya lo vas a ver / dale preparáte porque vas a correr
Vos vas a correr porque no tenés aguante /*

*vos vas a correr, sos amargo y vigilante
esta es la hinchada más loca que hay /
y vos no existís, ni te la aguantás
vos vas a cobrar”*

Aquí se aprecia como la territorialización dicotómica de actantes actúa generando un plano de impugnaciones que agrupa valores tanto favorables como desfavorables en conjuntos relativamente coherentes y homogéneos. En efecto, la hinchada rival tiene que ser “amarga” (sin valentía ni orgullo identitario) y correlativamente “vigilante” (reproductora de los esquemas policiales de control) para configurarse adecuadamente como nuestra enemiga. El fenómeno identitario no se reduce a excluir enemigos e incluir actantes de nuestro grupo, sino que actúa llevando a un primer plano valores positivos o negativos que son adscriptos forzosamente a cada conjunto de protagonistas.

*“Somos cinco amigos chorros de profesión, / no robamos a los pobres
porque no somos ratones...”*

La lealtad identitaria se juega aquí a partir del énfasis en el modo en que se roba. No importa, llegado el caso, que la realidad no respete a la ficción en este ejercicio de codificación prescriptiva. Tal vez no en todos los casos los ladrones oriundos de las villas de emergencia no le roben a los pobres, pero lo sustancial es el modo en que el grupo formula su autoimagen cuando logra el espacio simbólico para hacerlo.

107 { miceli

6. El valor semántico “Capacidad de afecto”

Esquema actancial básico:

yo (endogrupo) → siento afecto por → otro (endogrupo)

otro (endogrupo) → siente afecto por → mi (endogrupo)

tipo de aparición textual: se muestra al endogrupo estableciendo relaciones afectivas con otros miembros del endogrupo

La capacidad de afecto es acaso el valor que resulta menos reconocible como atributo de los actantes de CV. Toda la diatriba mediática y buena parte de la opinión pública caracterizan al género que estudiamos de un modo que mayormente se ha descripto, pero ni siquiera en las reseñas y artículos académicos consultados hay alguna referencia al modo en que en algunas canciones se muestra al villero como un sujeto carente de objetos que trascienden la faz material y se internan en la cuestión emotiva⁹.

Tal capacidad de proveer afecto es movilizadora por la pérdida o el anhelo de un actante al que no se accede por motivos diversos. La particularidad de estas configuraciones actanciales es que cada polo de la relación muestra el mismo atributo

positivo hacia el otro. De todas las relaciones analizadas esta es la única que vincula a dos miembros del endogrupo. Ejemplos de esta categoría son los actantes:

1 { Chica abandonada / 2 { Chica embarazada y abandonada / 3 { Novia engañada
4 { Villero que extraña a la madre muerta / 5 { Villero que extraña al padre muerto

En todos estos casos la hostilidad y las manifestaciones agonísticas que separan al endogrupo del exogrupo aparecen mitigadas o ausentes, y el eje semántico es la necesidad de recuperar aquel amor filial o erótico que se ha perdido, que siempre pertenece a alguien de nuestro entorno. La canción “Muchacha sola”, por ejemplo, que corresponde al actante 1) exhibe esta carencia afectiva comentando la nostalgia de una relación de pareja que ya no existe:

*“Muchacha enamorada y triste / te has quedado sola
él se tuvo que marchar, no lo puedes olvidar / y te sientes sola
sola de amor.
Él ha marcado tu vida / pocos días viviste con él / esa herida que guarda tu alma
/ porque a nadie le puedes contar / el secreto que guarda la luna /
que ya eres mujer
Muchacha enamorada y triste / no te sientas sola / tu lucero nacerá, solo te
acompañará / no te sientas sola / sola de amor. / El borrara la tristeza / del amor
que nunca pudo ser / pero sigues buscando un regreso / y a la noche poderle
contar / el secreto que guarda la luna / que ya eres mujer”.*

108 { texturas 7-7

Si bien se relata una pequeña historia de convivencia marital y de cese de esa situación, no hay reclamos ni imputaciones de traición a la pareja que se separó. El eje es la nostalgia por la pérdida, pero conjurando cuidadosamente todo componente hostil.

El resto de los actantes que cité muestra la misma configuración de deseo de aquello que alguna vez se tuvo y se añora pero incursionando, en el caso de los dos últimos, en circunstancias biográficas del ámbito familiar que explican la ausencia de un ser querido. Un ejemplo de esta estructura, protagonizada por el actante ya comentado 5), es la canción “Viejo te extraño”:

*“Dejaste un espacio vacío entre nosotros, /
la vida continúa y duele más que ayer,
los amigos de siempre lloran, tu partida, / si preguntan por ti mis hijos,
yo no sé que responder. / Creciste en la calle, aprendiste todo de la vida,
amigo de verdad enorme, corazón, / si había algo en tus manos, / todo lo com-
partías, / y tu necesidad, era la de los dos. / Ahora faltas tú en mi corazón, /
no sabes que cruel es vivir sin ti,
viejo querido, como te extraño hoy.”*

Como en el caso anterior pero quizás de manera más simétrica, tanto el hijo que extraña al padre como el padre ya fallecido son presentados de modo positivo y como portadores de una afectividad que conjuga otros valores asociados, como la honestidad y la solidaridad ejercitada con el otro en la vida cotidiana. Si en aquella circunstancia el espesor descriptivo estuvo depositado en la muchacha como actante central del relato, aquí ese énfasis se desplaza hacia el perfil del ser humano cuya presencia se anhela. Idéntica estructura despliega la canción “Simplemente tú”, asociada al actante 4) que rememora la existencia gozosa de la madre desde una posición abrumadoramente nostálgica:

*“Tú, simplemente tú / fuiste la que yo soñé / tú, solo tú, / la que desde niño amé
y desde aquel día en que partiste / rumbo a la eternidad
extraño tus caricias / tu voz, / hoy nada es igual / Mi razón esta nublada,
mi vida no es igual / busco tu risa en las estrellas / y en el cielo tu mirar /
Ya no es igual mi vida,
sin ti nada es igual / no son iguales mis sueños, / no son iguales mis días /
porque tú no estás.”*

Los ejemplos que siguen este desarrollo son varios más, pero no los presentaré porque estimo que su redundancia compositiva y temática no aporta nada nuevo para la caracterización de esta clase de actantes. Como contrapartida a esta categoría se encuentran aquellas clases que se caracterizan por su bajísima calificación afectiva (--). En el cuadro I pertenecen a este rubro “Chica careta”, “Concheto” y “Policía”. En los primeros dos casos el antagonismo con el “concheto” los define oposicionalmente como incapaces de dar afecto. La valoración del dinero es la contracara de cualquier capacidad amorosa, que necesita estar fundada en el desinterés. El haz de rasgos semánticos positivos contiene también esta separación crucial respecto de aquello que se considera opuesto a lo afectivo.

109 { miceli

7. El valor semántico “Sensualidad”

Esquema actancial básico:

yo (endogrupo) → soy más sensual que → otro (exogrupo)

otro (exogrupo) → es menos sensual que → yo (endogrupo)

tipo de aparición textual: se muestra al endogrupo estableciendo relaciones afectivas con otros miembros del endogrupo

Este valor es otro de los que hacen al reconocimiento mediático y a la estigmatización compulsiva del género. Al contrario que la capacidad de afecto, que es escamoteada como parte de una lógica de presentación coherentemente desvalorizadora, la mayoría de las veces la sensualidad de las letras es expuesta, por los analistas de la

cumbia villera, como desprecio de la condición femenina, que parecería ser el único elemento de la vivencia de la sexualidad ejercitada desde estos sectores.

Los párrafos siguientes probablemente sintetizan la versión culta (e incluso políticamente correcta) de tal toma de posición:

“Una inversión visible en el tránsito cumbia tradicional-cumbia villera es el lugar de la mujer. La primera le daba un tratamiento privilegiado: el hombre suspira, está a sus pies, muere por sus ojitos, etc. Esto es común a casi toda la música latinoamericana, reverso de la situación real de las mujeres en el continente, y que permite soñar con una igualdad y buen trato del que carecen; otra vez el ‘sube-y-baja’ arte-realidad. La cumbia villera, en cambio, pinta a las mujeres jóvenes como prostitutas y/o ninfómanas. Maristella Svampa sostiene que es un procesamiento —otra vez inversión realidad-arte— de resentimientos masculinos luego de la caída del hombre-proveedor y el gran aumento de las jefas de hogar. Lo emparenta con períodos anti-femeninos del tango durante la recesión de los ‘30.” (Prensa Obrera, 2004: 2)

Como anticipé en otros lugares de esta investigación (Miceli, 2005b), tal vez el error más grande de esta clase de generalizaciones sea su condición de tales. Como se verá, hay suficientes elementos para convalidar el aserto de que la CV describe a las mujeres jóvenes como deseosas de sexo por placer o dinero, pero también es cierto que hay otros roles disponibles, como el de mujer amante, novia o chica drogadicta, que no han sido objeto de atención de parte de los análisis en curso. En suma, ni esta impugnación es lo único que emerge en las canciones cuando se habla de mujeres ni es un patrimonio histórico exclusivo de la CV.

Yendo al punto, y siendo tributarios de un análisis más atento, se puede decir que la sensualidad es un atributo valorizador positivo que afecta tanto a hombres como a mujeres, pero —esto es una indudable certeza— en el segundo caso, como ya mencioné, esta valorización es compensada por una crítica irónica de la liberalidad sexual femenina. Las mujeres que encarnan este rol actancial, que en el análisis rotulé mayoritariamente como “chica promiscua del grupo” aparecen recurrentemente en el corpus. Solamente este actante se repite 9 veces en las 120 canciones, siendo de esta forma la aparición más frecuente de todo nuestro universo. ¿Hay variaciones relevantes en la presentación de esta función?

Excepto en un caso puntual del grupo “La piba”, que no comentaremos aquí porque consideramos que no tiene un papel importante en la proyección popular de la CV, puedo decir que en el material revisado no registré modificaciones destacables respecto de este modelo de valorización de la sensualidad femenina hacia el grupo y correlativa desvalorización de la mujer que ejerce esa sensualidad. Un ejemplo que condensa esta visión de la sensualidad femenina exacerbada corresponde a la canción “Se te ve la tanga”:

*“Tú bailas de minifalda, ¡ay! qué risa que me da, porque se te ve la tanga
y no puedes esperar que te lleven de la mano, que te inviten a un hotel,
no lo hacés por dinero, sólo lo hacés por placer.
Laura, siempre cuando bailas a ti se te ve la tanga.
Y con lo rápida que sos, vos te sacas tu tanga, vos te sacas la bombachita.
Y le das para abajo, pa' abajo, pa' abajo, pa' abajo y pa' abajo,
Y le das para atrás, pa' adelante y pa' atrás, pa' adelante y pa' atrás,
pa' adelante y pa' atrás...”*

En el eje de la impugnación, sin embargo, aparece una salvedad que merece tenerse en cuenta. Tener sexo por dinero no parece ser tan malo como tenerlo por placer. La penalización moral opera sobre el placer libremente ejercitado por las mujeres, pero no abiertamente sino a través de la puesta en marcha del mecanismo de la ironía y la ridiculización.

La sensualidad como valor masculino responde, en cambio, a una dinámica laudatoria que resulta más simple en sus formas, como muestra de manera bastante esquemática la canción “El ganador”:

*“Sabés que soy, el ganador. / No te me quieras retobar,
porque igual te voy a ganar, / no ves lo lindo que soy,
a mí me llaman el ganador. / Soy, el ganador,
No te me quieras retobar, / Porque igual te voy a ganar,
No ves lo lindo que soy, / A mí me llaman el ganador.
Sabes que soy, / el ganador...”*

III { miceli

Las escenas de infidelidad son descriptas con la misma lógica antagónica que venimos bosquejando. Para las mujeres el castigo y el desprecio circunscriben la entrega sexual. En el siguiente ejemplo (“Correla que va en chancleta”) podemos apreciar como la esposa que comete adulterio es cuestionada incluso desde la perspectiva de quien es su cómplice en tales circunstancias:

*“Hoy yo me escapé / De mi mujer otra vez /
Y a tu mujer / Otra vez la voy a ir a ver
Pero la turra / Ahora quiere más / Ella me pide /
Por delante y por detrás Bolsa de cuernos.
Y vos ni cuenta te das / Bolsa de cuernos /
Y vos ni cuenta te das / Corréla, corréla
Corréla que va en chancleta / Corréla que esa turra /
Me entregó la cachuzeta.”*

Se puede afirmar que los términos en los que se desarrollan estas escenas sexuales se ajustan a un canon ideológico conservador que, aunque se muestre vehiculado en

esta instancia sin las formas discursivas más prestigiosas adoptadas por otros sectores sociales, aparece dotado del mismo esquema actancial. La exhibición erótica femenina motiva ironía y sentimientos risueños, pero la infidelidad masculina y su propensión a la aventura sexual son festejadas y ubicadas en un espacio de positivities que aparece gobernado por el valor “masculinidad” que ya citamos¹⁰.

8. Algunas reflexiones finales

En primer lugar es fácil comprobar que los valores semánticos actúan, a nivel narratológico, como espacios valorativos complejos en torno a los cuales se ejerce siempre la superioridad endogrupal. Incluso la lealtad identitaria, que es un valor desplegado de manera autorreflexiva y no relacional (simplemente los propios se parecen a los propios más que otros y eso es bueno) puede ser vista de esa manera. En tal sentido, parecería ser que la gestación de identidad parece actuar no solo a partir de un rotulamiento de actantes positivos o negativos sino en base a un simétrico etiquetado de valores que el grupo considera en sí positivos. No está de más recordar que la lucha por el reconocimiento del otro, y la lucha por el orgullo grupal, se dirime fundamentalmente en la pugna por hacer que el otro reconozca nuestros propios valores como positivos.

Por otro lado creo que se han observado, en este repaso de el uso de estos valores respecto de categorías actanciales, componentes que no coinciden del todo con lo que se ha dicho, tanto desde la crítica no erudita y como de la profesional, sobre la Cumbia Villera. En primer lugar hay en estas visiones críticas un ocultamiento de lo relacionado con lo que caracterizamos como capacidad afectiva del grupo, que sin embargo ocupa un porcentaje no menor de la población de canciones que se analizó. En segunda instancia, y en contra de lo que generalmente se cree, el valor semántico “Valentía” nunca está vinculado en las canciones con la apología del robo al igual o con el aprovechamiento de aquel que está en una situación de debilidad, y por lo tanto su puesta en juego no se ajusta a los cánones de pérdida de las lealtades horizontales que tantas veces se le imputaron al género. En cuanto al papel concedido a la mujer, precariamente se puede concluir que el inventario de roles que estas perspectivas le asignan en la CV es por lo menos insuficiente o parcial. Si bien el valor semántico “Sensualidad” coloca a la mujer en un papel estereotipado y acorde a los prejuicios preexistentes, el valor “capacidad de afecto” ya mencionado, recupera actantes como 1) Chica abandonada, 2) Chica embarazada y abandonada o 3) Novia engañada, que contradicen esta generalización.

Me adelanto, como cierre, a dos posibles objeciones. La primera es que se puede criticar la parcialidad de estas conclusiones debido al relativamente escaso soporte muestral que tienen. Debo decir, en descargo de esto, que a pesar de que aquí mostramos a modo de ejemplo solo 10 canciones, en total trabajamos con un total de 120, y esto conforma un corpus superior numéricamente al de gran parte de los artículos que hablan del tema.

La segunda observación es que tanto gran parte de los roles descriptos como de los valores semánticos citados no cuestionan a los estereotipos vigentes desde la crítica mediática o académica. En respuesta a esto último puedo agregar que esto es verdad pero que admitirlo no es suficiente para formular análisis homogéneos del fenómeno que tenemos entre manos. Pienso que necesariamente se debe dar cuenta, en términos de las conclusiones más generales que se han planteado sobre el hecho sociodiscursivo que conforma la cv, de las contradicciones internas de su mensaje, solo entendibles bajo el imperativo de la complejidad pragmática de todo acto identitario.

Canciones citadas

El pibe villero, Autor: Grupo "Flor de Piedra"

El aguante, Autor: Grupo "Guachín"

Los pibes chorros, Autor: Grupo "Los pibes Chorros"

Muchacha sola, Autor: Grupo "La Base"

Viejo te extraño, Autor: Grupo "MetaGuacha"

Simplemente tú, Autor: Grupo "Guachín"

Se te ve la tanga, Autor: Grupo "Damas Gratis"

La transa, Autor: Grupo "La piba"

El ganador, Autor: Grupo "Damas Gratis"

Corréla que va en chancleta, Autor: Grupo "Los gedes"

113 { miceli

Bibliografía

Bal, Mieke (2001). *Teoría de la Narrativa*, Cátedra, Madrid.

Gandara, Lelia (2001). "Las voces del fútbol en la ciudad". Trabajo presentado en las Jornadas "Las ciudades y el Fútbol", Organizado por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires y Área Interdisciplinaria de Estudios del Deporte, FFyL, UBA, Buenos Aires (08/2001). <http://www.efdeportes.com/efd43/vores.htm>

Lander, Erica (2002). "Sectores populares y Estrategias Simbólicas: Luchando por el Reconocimiento", Publicado en Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología <http://www.naya.org.ar/articulos/identi08.htm>

Marchese, Mariana C. (2006). (En prensa) "Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo".

Martin, Eloisa (2001). *Cumbia, birra y faso: Em torno das possibilidades políticas de um gênero musical na Argentina contemporânea* Ponencia presentada en la IV Reunión de Antropología del Mercosur, Curitiba.

Miceli, Jorge (2005). Análisis Lingüístico de los procesos identitarios: el caso de la cumbia villera argentina *Revista de la Maestría de Análisis del Discurso* de la Facultad de Filosofía y

Letras - Universidad de Buenos Aires, Volumen I. Dirección Web: http://www.lsdrevista.com/pdf/1_dic05/identitarios.pdf

Miceli, Jorge (2005b). *Análisis Lingüístico de los procesos identitarios: el caso de la cumbia villera argentina*, Tesis Final de Maestría de la Maestría de Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Prensa Obrera (2004). *Música popular, cumbia y cumbia villera*, Publicada en Prensa Obrera Dirección Web: <http://www.po.org.ar/po/po837/msica.htm>

Van Dijk, T.A. (1993). *Ideología*, Gedisa, Barcelona.

Notas

¹ Designamos con el término “cumbia villera” a un género musical que se desarrolló en la Argentina aproximadamente desde el año 1999 y que se consolidó como una variante del género cumbia en circuitos de baile aún más marginales que la cumbia original. A pesar de no haber un consenso absoluto sobre lo que este género designa musicalmente, y a pesar de sus distintas variantes (Ver Martín, 2001), nuestra definición operacional toma en cuenta un conjunto de grupos musicales y de canciones que indudablemente se le asignan al género a partir de su proyección mediática nacional (Ver Miceli, 2005b)

² Lo sustancial de este modelo y de sus definiciones operativas pertenece al libro “Ideología” de Teun Van Dijk (Ver Van Dijk, 1998), pero un comentario detallado de ellas pertenece al trabajo de tesis que ha dado origen a este artículo (Ver Miceli, 2005b)

³ A pesar de que es este mi objetivo general considero que, acorde a la metodología de análisis narratológico, este es obviamente un trabajo fundamentado estrictamente en las apariciones textuales que usamos como sustento de cada inferencia.

⁴ Esto sucede, por ejemplo, con los actantes “Villero que extraña a su amigo muerto” y “Villero que extraña a la hija”, que “ranquean” o son evaluados del mismo modo en cada uno de los valores seleccionados en la tabla que mostramos en la página siguiente. Si bien estos actantes son muy similares en su perfil semántico, se justifica su existencia separada porque sus funciones actanciales se desarrollan de diferente manera. Aquí en el primer caso el objeto deseado es el hijo muerto, pero en el segundo, este objeto es la hija que se fue, por lo cual consideramos que la diferencia actancial queda debidamente justificada.

⁵ Ver Cuadro 1 al final del artículo.

⁶ Esta afirmación se sustenta de manera directa en una observación de campo hecha por el autor el día 20 de Octubre de 2004 en el local bailable “S’Combro” de la localidad de José C. Paz, perteneciente al conurbano bonaerense argentino.

⁷ Desde ya que el origen de esta construcción semántica no es nuevo y lo podemos rastrear, por ejemplo, en las mismas amenazas y cánticos de las hinchadas argentinas de fútbol, que recurren permanentemente a la amenaza de sometimiento sexual como sinónimo de supremacía en todos los planos. De idéntico modo la masculinidad está aquí cargada positivamente y esta atribución axiológica supera en mucho la simple adscripción de género y la correlativa degradación o impugnación de lo femenino como dispositivo paralelo.

⁸ Ver Lander, Erica (2002).

⁹ Tal vez la oposición tempranamente sacralizada entre cumbia villera y cumbia romántica haya contribuido a simplificar las visiones de conjunto impidiendo vislumbrar temáticas afectivas o intimistas en el espacio de la CV, pero resulta llamativo este sesgo porque los casos que desafían una panorámica de esta clase, al menos en nuestro corpus, no son numéricamente escasos.

Del total de canciones relevadas –un total de 120– en 14 casos (16.8 %) los protagonistas centrales son actantes que tienen como principal atributo la temática afectiva que estamos abordando.

¹⁰ En definitiva es este vínculo entre sensualidad y perspectiva de género el que más poderosamente determina la visión de lo erótico en la CV. No hay posibilidad teórica de establecer una visión acerca de la sexualidad si no es desde las coordenadas primarias de esta escala de prescripciones morales. ¿Se establece una posición completamente unívoca sobre lo femenino desde aquí? Seguramente las cosas no son tan simples. Las letras de “La piba” muestran otra cara de la historia, pero la existencia aislada de un solo conjunto musical con esas temáticas no alcanza para desmentir la abrumadora evidencia en contrario que se distribuye en las canciones de CV. En todo caso, y al menos desde el alcance generalizador de la modesta inducción que estamos trazando, parecería ser que las bondades y virtudes concedidas a la mujer se despliegan desde su rol de madre o novia fiel, pero de ningún modo se extienden al desafiante terreno de la sexualidad ejercida extramaritalmente o sin compromiso de pareja.

Cuadro 1: categorías actanciales y valores para ejes semánticos en las canciones relevadas

Categoría actancial	Frecuencia	Ingroup	Outgroup	Masculinidad	Valor	Capacidad de diversión	Lealtad identitaria	Capacidad de afecto	Sensualidad
Amigo drogadicto:	1	X		(+)	-	-	(+)	(+)	-
Amigo homosexual:	1		X	(-)	-	-	-	-	-
Banda de amigos:	1	X		(+)	(+)	(++)	(+)	(+)	-
Banda de alcohólicos y drogadictos:	3	X		(+)	-	(++)	(+)	(+)	-
Banda de drogadictos	1			(+)	-	(++)	(+)	(+)	-
Banda de villeros ladrones:	2	X		(++)	(++)	(+)	(++)	(+)	-
Chica "careta":	1		X	-	-	(--)	(--)	(--)	-
Chica "fácil" del grupo:	9	X		-	-	(++)	-	-	(++)
Chica abandonada:	1	X		-	-	-	-	(++)	-
Chica drogadicta que huyó de la villa:	1	X		-	-	(+)	(+)	-	-
Chica embarazada y abandonada:	1	X		-	-	-	(+)	(++)	-
Chica que "transa" sin compromiso:	1	X		-	-	(+)	-	-	-
Chica seducida:	1	X		-	-	-	-	-	(++)
Chica villera drogadicta:	1	X		-	-	-	(+)	-	-
Chicas cumbieras:	1	X		-	-	(++)	(+)	-	-
Concheto:	2		X	(--)	(--)	(--)	(--)	(--)	(--)
Esposa infiel:	2		X	-	-	(++)	-	-	(++)
Ganador:	1	X		(++)	-	(++)	-	-	(++)
Hermanito muerto:	1	X		-	-	-	-	(++)	-
Hinchada propia:	1	X		(++)	(++)	(++)	(++)	-	-
Madre que se ha muerto:	2	X		-	-	-	-	(++)	-
Marginal traidor:	2		X	(--)	(--)	-	(--)	-	-
Mujer deseada:	1	X		-	-	-	-	(++)	(++)
Novia acusadora:	1	X		-	-	-	-	(+)	-
Novia engañada:	1	X		-	-	-	-	(+)	-
Novia ideal buscada:	1	X		-	-	(+)	(+)	(++)	(+)
Novia que se fue:	1		X	-	-	-	(--)	(-)	-
Onanista:	1	X		(++)	-	-	-	-	-
Pibe de la villa al que dejan morir:	1	X		-	-	-	(++)	(+)	-
Policía:	3		X	(--)	(--)	(--)	(--)	(--)	-
Políticos argentinos:	1		X	-	(--)	-	(--)	-	-
Vaciadores de Aerolíneas:	1		X	-	(--)	-	(--)	-	-
Villero abandonado amorosamente:	7	X		-	-	-	-	(++)	-

Villero borracho:	6	X	-	-	(++)	(++)	-	-
Villero botellero:	1	X	-	-	-	(++)	-	-
Villero convertido en policía:	1		X	-	(--)	(--)	(--)	(--)
Villero cumbiero:	1	X	-	-	(++)	(++)	-	(++)
Villero devenido ladrón:	1	X	(++)	(++)	-	-	-	-
Villero distribuidor de droga:	1	X	-	-	-	-	-	-
Villero drogadicto:	9	X	-	-	-	(++)	-	-
Villero drogadicto y ladrón:	2	X	(++)	(++)	-	(++)	-	-
Villero engreído:	2		X	-	-	(--)	-	-
Villero externo al grupo:	2		X	-	-	(--)	-	-
Villero festivo:	2	X	(++)	-	(++)	(+)	-	(++)
Villero frustrado sexual:	1	X	-	-	-	-	-	(--)
Villero ladrón:	3	X	-	(++)	-	(++)	-	-
Villero ladrón adolescente:	1	X	-	(+)	-	(+)	-	-
Villero ladrón exitoso y traidor:	1		X	-	-	(--)	-	-
Villero marginal y drogadicto:	1	X	-	-	-	-	-	-
Villero nostálgico de una relación amorosa:	2	X	-	-	-	-	(++)	-
Villero orgulloso de su identidad:	1	X	-	-	-	(++)	-	-
Villero peleador:	1	X	(++)	(++)	-	(++)	-	-
Villero preso y drogadicto:	1	X	-	(++)	-	-	-	-
Villero prodigio sexual:	1	X	(++)	-	(++)	-	-	(++)
Villero protector de la madre:	1	X	-	(+)	-	(++)	(++)	-
Villero que busca trabajo:	1	X	-	-	-	-	-	-
Villero que extraña a la hija:	1	X	-	-	-	-	(++)	-
Villero que extraña a su amigo muerto:	1	X	-	-	-	-	(++)	-
Villero que extraña al padre:	1	X	-	-	-	-	(++)	-
Villero que sale de la cárcel:	1	X	-	-	-	-	(++)	-
Villero que se separa:	1	X	-	-	-	-	-	-
Villero seductor:	1	X	(++)	-	(++)	-	(++)	-
Villero traficante:	2	X	-	-	(++)	-	-	(++)
Villeros de la hinchada:	1	X	-	(++)	-	-	-	-
Villeros festivos:	4	X	-	-	(++)	(+)	-	-
Villeros festivos y adictos:	1	X	-	(++)	(++)	(+)	-	-
Villeros ladrones amotinados:	1		X	-	-	(+)	-	-
Villeros no drogadictos:	1	X	-	(++)	-	(--)	-	-
Villeros peleadores:	3		X	(--)	-	(++)	-	-
Vividor bisexual:	1		X	-	-	-	-	-