



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

Seminario de grado: *Entendiendo a la sociedad a través de un análisis socio-cultural en Latinoamérica, Siglo XX.*

Vagos, putas y negros:
Reapropiación de la injuria y construcción
identitaria en el discurso de la cumbia villera
(1998 – 2001)

Informe para optar al Grado de Licenciado presentado por:

Jorge Atton Gallegos

Profesor guía: Ph.D. María Elisa Fernández

Santiago de Chile
2020

AGRADECIMIENTOS

*"Quiero testimoniar a favor de los apestados
para dejar un recuerdo de la injusticia que les
ha sido hecha y decir algo que se aprende en
medio de las plagas: hay en los hombres [y mujeres]
más cosas dignas de admiración que de desprecio"*
(Camus Albert, 1985, "La Peste")

A los grandes maestros y maestras que conocí en mi paso por la facultad. A Jorge Olea, por su cercanía y valentía; a Cecilia Inojosa, por su desbordante pasión e increíble preocupación, que no alcancé a aprovechar como me hubiese gustado; a Azun Candina, por su infatigable mirada crítica y disposición al diálogo; y a Ítalo Fuentes, por enseñar(me) una nueva forma de habitar la historia desde los rincones de la poesía, la música y el arte.

Especialmente, a la profesora Elisa Fernández por su infinita comprensión, sabiduría y paciencia en unos infaustos tiempos personales y mundiales. Sin su experiencia y palabras de apoyo, que van más allá del puro ámbito académico, este trabajo jamás se hubiese logrado.

A mis amigos y amigas que me han acompañado durante este camino. A quienes se quedaron y a quienes han tomado rumbos distintos al mío. Con sus quehaceres y pasiones me han mostrado formas alternativas de existir y resistir. Agradezco nuestro deambular, nuestras conversaciones y todo nuestro aprendizaje en torno a la ociosidad. Les adoro y les admiro.

A Tania, por todo el (los) cariño(s). Por ser mi gran compañera y chamorra. Por acompañarme a vagar y a poner freno de mano en un sistema de máquinas y pasos demasiado acelerados. Por permitirme, además, entrar al espacio de su hogar y encontrarme en él.

A Jorge y Lorena, mi padre y mi madre, por incentivar me a leer y estudiar desde la más tierna infancia y por confiar en mí ante toda dificultad. A Maite, mi corazón, de quien aprendo todos los días viéndola crecer. Pase lo que pase, siempre serán mi refugio y los llevo en cada uno de los caminos que tomo.

Finalmente, le dedico este trabajo al "Huevito", con quien escuché por primera vez una canción de cumbia villera. La entrega de este informe constituye el fin de una promesa que te hice muchos años atrás, cuando aún era un niño. Te recuerdo, César, cada vez que las notas de la villa se toman los parlantes de mi población.

Infinitas gracias a todos y todas ustedes.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I	9
Origen e internacionalización	9
La Argentina villera	14
Capítulo II	22
La musiquilla verdadera	22
El sonido y lo popular	23
El resquebrajamiento social	25
Cumbia villera e identidad	27
Identidad e ideología	29
Capítulo III	32
Reapropiación de la injuria: el corpus	32
La mujer ¿objeto?	34
100% negro, cumbiero y villero	37
Los vagos y la vagancia	40
Colofón: comentarios y preguntas finales	44
Bibliografía	46

RESUMEN

La problemática que propongo investigar guarda relación con los procesos de construcción y reflexión identitaria anclados en las líricas de la cumbia villera durante su primer período creativo, de 1998 a 2001, a la par del desarrollo de la mayor recesión económica de la historia reciente en Argentina y del aumento del malestar social entre la población. Considero que la dimensión artística cultural es inalienable del plano sociopolítico, y el estudio del discurso musical relevante ya que, en su naturaleza de producto cultural, en él se reproducen, se negocian y se construyen las prácticas y los intereses de los contradictorios agentes de su sociedad.

En el presente trabajo contemplo la noción de reapropiación de la injuria como proceso sociolingüístico de subversión semántica sobre el cual se articulan las identidades de quienes la producen. Lo que intento hallar son aproximaciones a este proceso en el discurso villero, a partir de palabras y conceptos que positiven las construcciones discursivas con las que históricamente se ha estigmatizado a la población subalterna, intentando hallar vínculos con la posible reconfiguración identitaria de los sujetos populares.

Trabajaré con siete discos de las bandas fundacionales del género, cinco de estudio y dos en vivo, compuestos desde el año 1998 hasta antes de la resolución del COMFER del año 2001, momento en que el Estado decidió intervenir en la difusión y en la producción de la cumbia villera. El objetivo es estudiar las proposiciones lingüísticas que tratan directa o indirectamente las injurias, como el “negro”, la “puta” o el “vago”. La metodología que operativiza la investigación es el Análisis Crítico del Discurso (ACD), donde se permite, en primer lugar, el estudio aislado del texto en sus componentes simbólicos y semánticos como también, y, en segundo lugar, su análisis en relación con el contexto social, lingüístico y cultural en el cual el texto se genera y es reapropiado por sus oyentes.

Introducirse y analizar este tipo de problemáticas es el camino vislumbrado para, de alguna forma, iniciar una apertura a considerar, en nuestro continente, al campo artístico musical como un terreno en disputa donde se negocian y se representan las identidades y se articulan las prácticas sociales de los distintos y contraproducentes dispositivos y actores de la estructura sociocultural latinoamericana de este siglo.

INTRODUCCIÓN

*Me cae mal esa Alquimia del Verbo,
poesía, volvamos a la tierra.
Aquí en París se vive de silencio
lo que tú dices claro es cosa muerta.
Bien si hablas por hablar, "a lo divino",
mal si no pasas todas las fronteras"*
(Lihn, E. 1969: 19)

Antes de comenzar cualquiera de sus conciertos, Pablo Lescano, considerado por muchos como el fundador de la cumbia vilera, y líder del grupo *Damas Gratis*, levanta las manos y dice:

*"Las palmas de todos los **negros** arriba y arriba"* (Damas Gratis, Hasta las manos, 2001).

Al unísono, todo el público grita y sigue el movimiento al ritmo de la música. Con ese ritual cumplido, que se repetirá en las más diversas variantes a lo largo del show, se puede dar inicio, de una vez por todas, a la presentación.

Al igual que en otros países latinoamericanos, Argentina salió durante los años 80' de una violenta dictadura cívico militar. Inició, bajo el nombre de la renovación nacional, el abrupto viraje neoliberal desde las raíces de la economía y cultura política estatal. De la misma forma que se hizo, más prolongada y exitosamente, en nuestro país un poco antes, y en otros de la región y el resto del mundo en los años inmediatamente venideros.

Para los años 90, con la asunción Carlos Ménem y Domingo Cavallo, las formas neoliberales se asentaron e impactaron directamente en la población. El proceso acarrió una prolongada crisis que, iniciándose a mitad de la década de los 90', encontró su punto culminante en el 2002 con la debacle económica que afectó mayormente a las clases medias y más empobrecidas del país (Arakaki, A. 2011). Para esas fechas, el índice porcentual de la población que traspasó la línea de la pobreza se elevó a niveles inusitados para la sociedad argentina, ni siquiera contemplados durante el auge de la gran migración hacia la urbe o en los años del primer peronismo.

Las denominadas – mal denominadas - villas miserias eclosionaron no solo en la periferia del Gran Buenos Aires, sino que en su mismo centro y en todos los lugares donde se flagelaban y se extendían las condiciones de vida de la población subalterna. Las villas, que ya se contaban desde mediados de siglo y que se vieron dinamizadas desde el último gobierno de Perón y la dictadura, se caracterizaban por sus altos niveles de informalidad, desempleo y subempleo. Fueron la flexibilidad laboral y las privatizaciones, entre otras políticas macroeconómicas aplicadas por el gobierno de Ménem, las que provocaron la expansión acelerada de la pobreza, la reducción de la clase media y la transformación territorial del Gran Buenos Aires.

En este contexto germinó una música que tenía sus orígenes en la migración de los países vecinos: nació, a fines del milenio, la cumbia villera, hija de la chicha boliviana y del chamamé de influencia guaraní, entre tantos otros. Su ritmo, eminentemente corporal y

sensual – no así sexual - se tomó las emisiones radiales de todo el país y cruzó las fronteras federales y, posteriormente, las estatales.

Su producción inicial no fue financiada por ningún sello, sino que consistió de discos piratas pasados irregularmente - de mano en mano - a las emisoras por medio del formato autofinanciado. Sus letras hablaban, como todo género musical, del amor y el desamor, pero desde un prisma diferente, invisibilizado por los espacios mediáticos tradicionales y hegemónicos.

Sin embargo, lo que le dio a la cumbia villera su fama y la invistió de polémica fue otro elemento, más importante y diferenciador: en sus líricas se revelaban, se visibilizaban y se comunicaban historias de lo conocido como la “experiencia villera”. Las historias de las drogas, de la pobreza, de la policía y de los testimonios carcelarios, entre otros, dominaron el espectro discursivo del género. La cumbia testimonial se transformó en un género por sí mismo.

Hasta la censura de la cumbia en el año 2002. El COMFER, organismo gubernamental encargado de la regulación de los contenidos de la radio y la televisión, prohibió su transmisión y las disqueras abandonaron totalmente los proyectos musicales populares vinculados al género de la cumbia villera. Hubo, también, una negociación por parte de la hegemonía para apropiarse e higienizar líricamente este ritmo inicialmente subalterno, a través de estrategias como la creación de grupos bajo el formato de castings que, manteniendo los rasgos estéticos clásicos de la cumbia villera, procuraban despojar al género de su componente lírico característico.

Elo no impidió que la cumbia villera se siguiese imponiendo dentro del panorama musical argentino. Su influencia inicial fue tal que, para el 2002, el género abarcaba la mitad de todo el consumo discográfico de la industria argentina. La prensa especulaba, además, que por cada disco en circulación había al menos seis copias piratas del mismo. La censura, los sellos y la aparición de otros géneros foráneos, como el *reggaeton*, disminuyeron su relevancia relativa en comparación a lo acontecido a partir del 2004. Sin embargo, y pese a esas y otras estrategias más utilizadas para la desarticulación del género, para un período considerado tardío como el 2007, un 30% del consumo de la industria musical de Argentina correspondía aún a grabaciones de cumbia villera. (Fiorito, 2007)

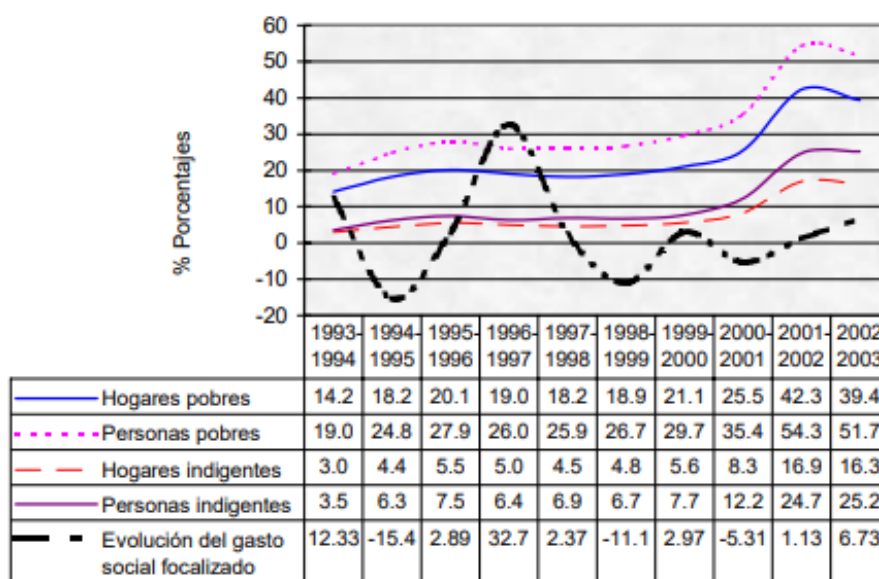
Por la multiplicación de las villas y por la multiplicación exponencial del tipo de experiencias como la narrada al inicio, la presente investigación se propone estudiar a la música popular y su relación con el proceso de construcción identitaria de los grupos más empobrecidos de la población, bajo el prisma de un caso particular: el surgimiento, para 1998, de la recién mencionada y generalmente menospreciada cumbia villera, y su papel en la construcción de un “nosotros” popular, sociopolítico, que se enmarcó e influyó en el contexto climático de crisis generalizada que remeció al sistema argentino desde 1998 hasta el 2001, y que derivaría en una revuelta popular, la “pueblada”, de amplio alcance y en una renuncia presidencial espectacular – por el espectáculo que significó - hasta el día de hoy. En virtud de todo ello, resulta pertinente, entonces, preguntarse, ¿Por qué censuraron la cumbia villera? ¿Cuál es la influencia de la cumbia villera, en tanto música popular, en las identidades de quienes la

consumían y disfrutaban? En ese sentido, ¿Cómo se construye el discurso de la lírica villera y de qué forma impacta a sus oyentes para transformarlos? ¿Cómo se configuró todo este proceso en el contexto de crisis sistemática argentina?

Pese a no poder considerarla como vehículo de un discurso encasillable en ningún programa político ideológico tradicional, se hace evidente que la cumbia villera tuvo connotaciones políticas en la medida en que se relacionó con su contexto e influyó, en tanto que reflejó y afectó, a sus auditores, que pertenecían al grupo social que articuló la protesta política desde diciembre del 2001. Como género popular, nació en respuesta a la progresiva y sistemática pauperización de los sectores medios y bajos de Buenos Aires, y a la extensión galopante de los niveles de pobreza, desempleo e indigencia que se acrecentaban como parte de un proceso de ya varias décadas.

En concreto, la hipótesis teórica de la presente investigación es que la cumbia villera articuló la construcción de las identidades de sus escuchas, por medio de diferentes métodos de cohesión y adhesión identitaria general, que se canalizan en un uno principal: la positivización sistemática del estigma barriobajero, que a efectos de la investigación he optado por denominar como proceso de *reapropiación de la injuria*, adoptando una terminología usada en los estudios de género. Sostengo que la *reapropiación de la injuria* uno de los componentes centrales de los significantes discursivos de la cumbia villera en su proceso de configuración identitaria.

El discurso villero, en términos de De Gori (2005), constituye la retórica de una devastación del tejido social galopante, provocada por décadas de ineptitud política. Para 1998 hay un 27% histórico de la población de Buenos Aires (Vinocur y Halperin 2004) que se encontraba bajo la línea de la pobreza:



(Evolución de la pobreza y la indigencia en el GBA. Fuente: Vinocur y Halperin, CEPAL 2004)

No es azaroso que ese mismo año, en que se inicia la recesión económica que se sostendría hasta el 2001, se haya escrito el primer himno de la cumbia villera como género: “Sos Botón”

del grupo Flor de Piedra, que oponía la existencia y el valor de los “vagos” a la ineptitud y el amargor de ser policía:

“Vos ya no sos el vago, ya no sos el atorrante / Al que los pibes lo llamaban el Picante / ahora te llaman botón [policía].” (Flor de piedra “Sos Botón”. En La vanda más loca, 1999)

Lo relativo al marco metodológico de la investigación corresponde al Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesto por Teun Van Dijk (1980; 1995). Específicamente, las herramientas utilizadas del ACD serán recogidas y adaptadas de acuerdo a lo aplicado por el autor argentino Jorge Micelli (2014) en sus estudios sobre la identidad villera.

La utilización del ACD y de los métodos cualitativos de la investigación histórica es lo más pertinente para el análisis del corpus lírico y oral de esta investigación. Dado a que se procura comprender la ideología constitutiva del género villero en función de los mecanismos de la identidad que se expresan en la cumbia villera, el método de análisis discursivo textual del ARD permite realizar un trabajo de doble sentido sobre las canciones: en el sentido interno, sobre sus unidades discursivas individuales, a través de la elaboración de un plan de **análisis valorativo de las canciones**; y en el sentido externo, en su relación con el conjunto del texto para la construcción de las narraciones globales de rasgos identitarios, por medio de la elaboración del listado completo de **acciones productoras de la narrativa del discurso**, con el consecuente reconocimiento de los valores grupales asociados a cada acción.

Teun Van Dijk (1981) explica la insuficiencia de comprender el discurso por medio de la vía exclusiva de sus estructuras internas y las acciones que se logran, ya que es necesario dar cuenta del discurso como una acción social que se enmarca en el proceso de la cultura en general: tanto los rasgos del contexto pueden afectar en el discurso, ya sea escrito u oral, como también los discursos pueden modificar las características del contexto. Son estructuras locales y estructuras globales, tanto en el texto como en el entorno. Si bien los detalles y las especificaciones de la metodología serán trabajados en el capítulo III, correspondiente a la investigación, vale ahora adelantar que tanto el análisis interno como el general se desarrollarán en virtud de rastrear todas las unidades discursivas y sus actos de habla con posibilidades identitarias, destacando a aquellas que cumplan con los rasgos de la Reapropiación de la Injuria (RDI), permitiendo de esta forma vincular a las unidades discursivas al contexto sociohistórico propio del entorno sobre el cual se reproduce el texto.

En términos estrictamente conceptuales, este trabajo se nutre e intenta intervenir en la literatura histórica sobre cultura musical e identidad social, tanto en términos teóricos como en su relación dialéctica relativa a las implicancias afectivas, emocionales y vinculantes a los sujetos-consumidores que componen las actuales ciudades latinoamericanas, a través del caso específico de Buenos Aires. Introducirse y analizar este tipo de cuestiones es el camino vislumbrado para, de alguna forma, iniciar una apertura a considerar, en nuestro continente, el campo artístico musical como un terreno en disputa donde se negocian y se representan las identidades y se articulan las prácticas sociales de los distintos y contraproducentes dispositivos y actores de la estructura sociocultural latinoamericana de este siglo.

CONCEPTOS:

Marco Teórico, conceptos y definiciones operacionales

Como resulta evidente, y como parte del seminario en el cual se enmarca esta investigación, el enfoque más idóneo para los objetivos y para la realización metodológica es el propugnado por la historia cultural. Pese al amplio abanico de posibilidades que ofrece esta vertiente, la comprenderé, básicamente, en vista de lo propuesto por Peter Burke, primer autor trabajado en nuestro curso, que dice que el factor común de la H.C en sus incontables vertientes “podría describirse como su preocupación por lo simbólico y su constante interpretación” (Burke, P. 2004, p.15). Más extendidamente, postula que el cuidado de lo semiótico y la relevancia otorgada para a la Cultura y a las “culturas” marca un encuentro de caminos en la divergencia de miradas de esta escuela.

La posibilidad que abre y valida la Historia Cultural de hacer objetos de estudio representativos de un acontecer general a obras de arte, a carnavales, a fiestas populares, a canciones, a tradiciones orales, a dichos, a proverbios, etcétera, es lo que me posibilita de estudiar, para mi caso específico, a un género normalmente poco comprendido por las altas esferas, como es la cumbia villera, sometida a un doble desprecio artístico por el general de la sociedad argentina. Tanto la prensa como opinión pública que no se considera “negra”, “villera” o “grasa”, mantiene un estigma vinculado al género que se graficó en la época de su auge en los titulares de los diarios, en el soterramiento festivo vigente hasta hoy y en el bien conocido decreto del COMFER del año 2001. Robert Darnton - referente en la corriente culturalista de la historia – resulta iluminador al indicar respecto al campo de trabajo de la Historia Cultural: “cuando no podemos comprender un proverbio, un chiste, un rito o un poema (del pasado), estamos detrás de algo importante. (...) Esta pista nos puede conducir a una visión del mundo maravillosa” (Darnton 1984: 12).

En sintonía con lo dicho, el sociólogo de la UNAM Gilberto Giménez reflexiona en una teoría operacional absolutamente contingente al actual trabajo: la indisolubilidad conceptual entre identidad y cultura, por la “sencilla razón de que el primero se construye a partir de materiales culturales” (Giménez 2003: 2). Dicha definición será trabajada próximamente en el último punto de este marco teórico. Pero en cuanto a la cultura, el autor sintetiza:

“la cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en “formas simbólicas”, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, (...) teniendo en cuenta que no todos los repertorios de significados son culturales, sino solo aquellos que son compartidos y relativamente duraderos”. (2003:5)

La otra esfera en la cual pretende intervenir el presente trabajo es en la de los estudios de las culturas populares y, más específicamente, de la música popular. Se comprenderá el valor de lo popular en los términos que plantea Néstor García Canclini, uno de los autores más estimulantes dentro de los estudios culturales actuales. Para el escritor argentino uno de los corazones de lo popular está en su tensión dialéctica con los conceptos de hegemonía y subalternidad. Lo más importante allí es evitar el peligro de los esencialismos: en una misma

manifestación de lo popular se entrecruzan, en múltiples dimensiones y medidas, la posibilidad revolucionaria, la resistencia y la reproducción – parcial o absoluta – del modelo hegemónico (2004: 158). De las diferentes graduaciones descritas emanan, para García Canclini, los conceptos de mezcla cultural e hibridación de las prácticas, definitorias para la comprensión de la realidad social y cultural.

“Lo popular se construye en la totalidad de las relaciones sociales, en la producción material y en la producción de significados, en la organización macroestructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales” (2004: 161)

Tal como dice el autor argentino, no basta con escarbar y conocer el origen de una expresión cultural, como la cumbia villera, para adscribirla monolíticamente a una posición de poder o a una posición de resistencia, sino que “lo decisivo será examinar su discurso y su relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura.” (2004: 160). La capacidad dinámica y remantizadora que existe sobre un texto es un presupuesto fundamental para no caer, como pasa en mucha literatura, en una idealización o en un romantización de la cumbia villera como género popular y expresión de lo subalterno.

En tanto, la música popular la entenderé en concordancia con lo propuesto por el sociomusicólogo Simón Frith, quien aboga por la necesidad de acosar analíticamente a la música desde todos sus flancos. La música, dice, recrea nuestra experiencia con el tiempo y nos vuelve plenamente presente. La música popular “nos identifica mientras envejece, ya que modela la memoria, define la nostalgia y programa la manera en que envejecemos y seguimos siendo los mismos” (2014: 265). El autor le atribuye valor político y social a la música popular por su potencial creador y por su vinculación emocional y corporal con las personas, capaz de transformarse en un producto activo y constructor de la cultura.

El autor británico define a la música popular en cuanto a la función utópica en sus escuchas, al ser una experiencia capaz de crear un “ficción de comunidad” o una “comunidad imaginada”, donde la lejanía puede ser superada en cuanto los sonidos cohesionen y den sentido al grupo. Dicho esquema de pensamiento iniciar la reflexión en torno a una de las preguntas bases de este escrito: ¿Fue la cumbia villera capaz de construir identidad comunitaria?

En esa misma línea, hay que mencionar que la identidad, por su parte, es un concepto difícil y con múltiples significados. Ya sea con cualquiera de los apellidos que regularmente la acompañan, la identidad ha sido largamente estudiada desde y por las ciencias sociales y las humanidades, siendo uno de los ejes teóricos predilectos del constructivismo y uno de los términos más repetidos por la antropología al menos en los últimos 35 años, lo que derivó en su utilización hacia una infinidad de sentidos y en la consecución de una ambigüedad teórica considerable respecto al concepto.

En primer lugar, volviendo a Gilberto Giménez, se hace hincapié a que sin el concepto de identidad no se podría explicar la menor interacción social que permite la realización de cualquier tipo de acción entre diferentes sujetos o grupos sociales. La identidad es uno de los parámetros fundamentales en la composición de un actor social, que tiene, además, un

proyecto, una posición, interacciones y poder relativos pero indispensables para su expresión y validación. (2003: 8) Su autoidentificación va en virtud de la interacción, oposición y reconocimiento por un otro, ya que el mundo social es entendido también como representación y voluntad, y existir socialmente también quiere decir ser percibido, y por ser percibido como distinto por esos “otros” que te dan legitimidad. La identidad colectiva asume la capacidad del actor para distinguirse de los otros, en tanto debe ser reconocida por esos “otros”.

En la cumbia villera el proceso se cumple a cabalidad, ya que su discurso presupone la validación hecha por ese “otro”, pero subvirtiéndola y movilizándolo su valorización reversa. En consonancia con lo dicho, podemos apreciar que la divulgación performativa ofrecida por la cumbia villera ofrece mecanismos discursivos distintivos, resueltos en tanto a su validación por aquel exogrupo. Propongo que la injuria, originada desde el estigma previo, es lo que da la condición de posibilidad a la estructuración de una identidad colectiva ficcional y comunitaria.

El concepto de ideología permite asimismo relacionar las definiciones teóricas y el marco metodológico, y permite conceptualizar a la identidad en lo cognitivo y en lo discursivo “a través de su capacidad de definir cuáles son los aspectos claves de la afirmación identitaria desde el punto de vista de la existencia grupal”. (1998: 72) Creemos que, en la cumbia villera, también, se expresan los rasgos fundamentales de una ideología que produce una despersonalizada al grupo fragmentado y activa a una gran parte de la población argentina.

Y, por último, pero no menos importante, la principal variable de la actual investigación: la presencia relativa del fenómeno denominado reapropiación de la injuria dentro del discurso villero. La reapropiación de la injuria (RDI) es un concepto relativamente nuevo dentro del campo aquí estudiado, pero tiene una ya larga trayectoria dentro de los estudios de género, sexuales y de la teoría queer¹. Saliendo de ese campo, su tratamiento académico, al menos en español o traducido al español, es casi inexistente. En cambio, es en la lengua inglesa donde su estudio ha sido extendido a los trabajos sobre otras dimensiones investigativas, sobre todo en lo relacionado con la población afroamericana en Estados Unidos.

La principal fuente teórica para la *reapropiación de la injuria* en nuestra lengua es el autor Paul Preciado, quien la planteó en su genealogía de la palabra *queer*. El autor español postula que la apropiación de la injuria es un fenómeno eminentemente lingüístico, que subvierte el significado de un texto a través de un nuevo montaje social para que los grupos “que deciden reapropiarse la injuria puedan hacer de ella un lugar de acción política y de resistencia a la normalización”. (2009: 17)

Se denominación en inglés es *reappropriation* o *reclamation*, y ha tenido hasta ahora relevancia en los estudios sobre algunos conceptos sociolingüísticos como, por ejemplo, *slut*

¹ Para algunos ejemplos, véase Córdoba, D. (2003) *Identidad sexual y performatividad*; Ares, Loreto (2017) *Estrategias de resistencia en el cine feminista y cuir palestino: la reapropiación y resignificación del orientalismo*; Gerald P. Mallon (2009). *Social Work Practice with Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender People*, entre otros.

(puta), *faggot* (maricón), *queer*, *cunt* y *nigga*. Este último es, probablemente, el caso más paradigmático del fenómeno de RDI

La reapropiación, en su calidad de proceso cultural eminentemente lingüístico, recupera instrumentos o palabras que se utilizaron previamente de manera despectiva, con el poder de definir la abyección o marginación de un grupo social determinado. La injuria se le positiva y se le torna su función: de fragmentar pasa a identificar una comunidad que busca la activación política y una salida de la pasividad y la inercia. La reapropiación funciona como un “mecanismo para desestabilizar una narrativa hegemónica, en un contexto de relaciones de poder”. Brotsema (2004) realiza una breve taxonomía del fenómeno al mencionar, al menos, tres objetivos diferentes posibles para el desarrollo de la RDI: 1) inversión de valor 2) neutralización y 3) explotación del estigma. Estos mecanismos se pueden presentar a la par solo parcialmente, pero los primeros dos suelen aparecer indistintamente.

La presencia del proceso de RDI dentro del discurso de la cumbia villera es lo que dota de sentido a la hipótesis teórica y al marco metodológico del presente trabajo. Ya en Foucault se hallan antecedentes al RDI, cuando el autor francés hablaba, en la *Historia de la sexualidad*, de un “discurso reverso” por el cual la diversidad sexual empezó a hablar de sí misma, reposicionando y reapropiándose de conceptos con los que la comunidad había sido médicamente estigmatizada. (Brotsema 2004; Gregory 2016) Sus implicancias identitarias cobran valor cuando se le relaciona con los procesos sociales en que se enmarcaban sus escuchas prototípicos, dándole un valor contextual político al texto y a su análisis, en el sentido más primario de lo propuesto por el ACD.

A mí parecer, la presencia de la RDI es fundamental en la construcción del discurso marginal respaldado por la Cumbia Villera, positivando el mal y levantándolo en su crudeza como desafío a la moralidad hegemónica. Porque, tal como indica la gran autora brasileña Eloísa Martin: “La cumbia villera no maquilla los rasgos de la pobreza. Los retoma, los tematiza y hace de ellos un ideal estético.” (2008: 181)

CAPÍTULO I

Los revuelos de un género: cumbia en Latinoamérica y Argentina.

*“¿Nunca fue la palabra un instrumento?
Digan, al fin y al cabo, lo que quieran:
en la profundidad de la ignorancia
suena una musiquilla verdadera;
sus auditores fueron en Babel
los que escaparon a la confusión de las lenguas”*
(Lihn, E. 1969: 19)

Pero primero que todo, para entender la cumbia como creación cultural colectiva es necesario remontarnos a sus orígenes y acompañarla por sus vuelos y escalas más relevantes, tanto en Latinoamérica como dentro de la misma Argentina. Si bien evocar que la cumbia como género nace en Colombia en contexto de esclavos y afrodescendientes es un lugar común dentro de la investigación histórica y musicológica, un relato menos banalizado y difuso se vuelve imperioso para la comprensión de un proceso de incontables asimilaciones e hibridaciones sociales y culturales que desembocaron en la ejecución *villera*, tanto musical como discursivamente hablando.

ORIGEN E INTERNACIONALIZACIÓN

Ya desde su etimología el término cumbia presenta controversias: Pardo (2006) menciona que la teoría más extendida dice que proviene del vocablo africano “cumbe”, que significa jolgorio y que al mismo tiempo es un baile negro de la actual Guinea Española. Por su parte D’Amico (2002: 2) matiza con otras teorías medianamente aceptadas acerca del origen del vocablo. Menciona, en primer lugar, a la Academia Española que sostiene que el término tiene raíz bantú y deriva, igualmente, de *cumbé*, ritmo y danza de la zona di Bata (Mbata), en la Guinea Ecuatorial. Refuerza también con el origen de la palabra “Cumbancha”, que para algunos autores deriva de la voz *nkumba*, que quiere decir ombligo y que para los negros cubanos provenientes del Congo es también una danza performativa representativa del acto sexual.

Desde el siglo XVII, presumiblemente en las riberas del Río Magdalena, pero sin duda en la costa norte de la actual Colombia, se desarrolló el género que luego sería conocido como cumbia. Al igual que la mayoría de los ritmos y expresiones musicales populares en Latinoamérica, la cumbia se gestó en el contexto opresivo y traumático en el que estaban inmersos los grupos sociales subalternos durante la época de la Colonia.

La cumbia colombiana nació cercana a los puertos de Santa Marta y Cartagena, entradas de los españoles al continente americano. El género es la representación del mestizaje de tres grupos étnicos diferenciados (afro, indígena, hispano). Al tiempo que, también, es representativo de lo costeño, región cultural y geográfica de la Colombia caribeña y situada en los deltas de los ríos Magdalena, Sinu y César (D’Amico 2002: 1).

En la Colombia colonial, la población afro era uno de los grupos subalternos más populosos. La economía se sostuvo en muchas regiones por el mercado y traslado de esclavos africanos negros a América. Fue uno de los mayores pilares demográficos que mantuvieron la subsistencia del conjunto de la sociedad.

Los negros arribaron al continente con un bagaje cultural y simbólico poderosísimo: creencias religiosas, hábitos cotidianos, teogonías y cosmogonías, concepciones corporales y, cómo no, arte y música. Tal como indica Sánchez Patzy el “aporte africano se situó en un complejo proceso de transculturación con elementos indo-hispánicos” (1999: 276), y permitió que la música popular americana abriera inagotables espacios, en estilos y géneros que, en su hibridación y contacto permanente, cobijaron una potencia corporal y una expresividad artística inexploradas hasta ese momento.

No podemos obviar que la carga política y social de la música de los esclavos se abrazó también con las músicas populares que traían los colonos desde la metrópolis, que ya venía fecunda de influencia negra (Micelli, 2014: 58). Los ritmos y danzas populares peninsulares de la época, como el fandango o el paracumbé, tenían evidentes raíces africanas. La presencia de esclavos negros en las ciudades ibéricas dejó semillas que un par de décadas después germinarían en contacto con las ideas y prácticas que estaban llegando directamente a través de los diversos grupos de gentes al continente americano.

Desde la Colonia la música popular ya carga con un estigma de parte de la hegemonía, vinculado a la población subalterna, esclava, mestiza o indígena. La creación y la escucha de la música de los esclavos africanos “se concibió desde el comienzo como una extensión de su corporalidad desbordante y no como un ejercicio artístico.” (2014: 59)

Como se verá más adelante, el estigma recién señalado acompañará a la cumbia hasta sus versiones más recientes. Incluso cuando ha llegado a ser asimilada por el mercado y extendida por la sociedad, se ha mantenido en una posición de prejuicio y de doble desprecio por un fenómeno que algunos autores, como los ya mencionados Sánchez Patzy (1999) y Pablo Semán, han optado por denominar *soterramiento*, *confinamiento* o *reclusión festiva*.

En la Colonia se materializa la gran paradoja que representa la cumbia y los ritmos tropicales en general para el pensamiento occidental: su aparente desenfado y alegría. Debido a dicha incompreensión, los gestos y las actitudes de la población afro fueron asumidas como las excusas perfectas de los esclavistas y dueños de las tierras para reafirmarse en su dominio económico y social. Un salvajismo presupuesto era el motor para el disfrute disfrutar de ritmos alegres y festivos en contextos, supuestamente, desfavorables. Para los europeos no era plausible sufrir y bailar al mismo tiempo.

Bien se podría argumentar que el ambiente festivo de los ritmos africanos era un método de evasión a la esclavitud y al contexto de opresión general. Pero no sería suficiente.

Las reuniones musicales abrían un espacio de libertad y de encuentro para los grupos racializados en un contexto en que, como indica Smith Moore, “eran tratados como un ejemplo de desarrollo evolucionario interrumpido, vacilando entre la etapa prehumana de la bestia y la etapa protohumana del niño.” (1987: 90).

En el anterior texto, el autor estadounidense comprueba que fiestas y reuniones, tanto permitidas como clandestinas, en torno a la música dentro de las grandes plantaciones y haciendas permitió, no solo en Colombia, sino que también, para su caso específico de estudio, en Estados Unidos, el desenvolvimiento político del grupo subyugado, su socialización y la condición de posibilidad para la compenetración social y creación cultural. El que se pudiese bailar y cantar en comunidad no implica persé que un ritmo sea alegre ni, mucho menos, desenfadado.

Pasando al terreno de la musicología, y como breve semblanza, se evidencia la mencionada naturaleza triétnica en la cumbia temprana en su estructura general. Por ejemplo, la incidencia indígena se aprecia en el aporte instrumental (caña de millo y gaitas) y en parte de la cuestión melódica. La influencia española, en tanto, la hallamos en las combinaciones melódicas-coreográficas y en la vestimenta de los bailarines. En las vestimentas es donde se sitúa, en general, la hibridación más notoria con el componente hispano de las tradiciones indígenas y afros.

En tanto, la característica africana se da en su aspecto más reconocible: la estructura rítmica y en las percusiones del género. En la antigua formación, la predominancia del elemento percusivo era total, a través de la abrumadora y virtuosa exhibición de tambores simultáneos, denominados *revuelos*.

La percusión original se componía por una tambora, un tambor alegre, un llamador y un guache. Los vientos eran una flauta de millo o, en algunas variantes, un par de gaitas.

La utilización de las maracas y otros instrumentos es característica de otras variantes territoriales. Por ejemplo, en el departamento colombiano del Atlántico la melodía era provocada por la caña de millo, mientras que el San Jacinto el rol más relevante en la melodía lo desempeña la “gaita hembra”, mientras que la “gaita macho” tocaba el bajo continuo.

La cumbia, a lo largo de sus tres siglos de desarrollo, evolución y lenta expansión al interior de Colombia, viviría su primera revolución en la primera mitad del siglo XX. El auge de los medios radiofónicos y el mercado discográfico hizo explotar a la cumbia a su máximo punto a nivel regional hasta alcanzar la nacionalización del género. El impacto de la industria no solo expandió su área de influencia, sino que lo condicionó y transformó en todos sus niveles para hacerla más oíble y, por ende, más vendible, a los escuchas que no fuesen nativos de la zona caribeña o, siquiera, de la tierra colombiana.

Las transformaciones a la cumbia que conllevó la difusión radiofónica y el proceso de radiodifusión se podrían enmarcar en dos contradictorias, pero no excluyentes, esferas

discursivas y musicales. Por un lado, la estandarización que arrastró la producción discográfica trabajó un “blanqueamiento” del género que había nacido en condiciones de estigmatización aún más intensas que las que podemos apreciar hoy en día.

De esta manera, la reinterpretación en pos de la nacionalización supuso una “desafricanización” (Micelli 2014: 69), tanto en la instrumentalización como en la forma de bailarla. Al igual como pasó en esta misma época con el tango en Argentina, se procuró transformar a la cumbia en un baile de salón desarraigándola de sus raíces tribales o plebeya. Al mismo tiempo, para depurarla y fomentar su inmersión comercial se modificó parte de su instrumentalización. Por ejemplo, los tambores tradicionales dieron paso a percusiones afrocubanas como las congas o el bongó, lo que modificó el componente rítmico, sin que por ello perdiese predominancia frente a la melodía y la armonía.

En paralelo, otra de las consecuencias de la expansión radiofónica y discográfica tanto a nivel nacional como internacional fue la legitimación que significó para con su música hacia las clases populares. dice que La música negra pasó a posicionarse, para su mismo grupo de creación, como una forma de arte a tener en cuenta, sin arrastre de complejos de inferioridad respecto a otras expresiones musicales (D’Amico 2002: 9). Veremos cómo, más adelante, un fenómeno social similar de legitimación involuntaria, catapultaría el éxito de la cumbia villera y sus imaginarios e ideologías a través de la sociedad argentina a comienzos de nuestro siglo.

Volviendo al tema, mientras que en Brasil se imponía el bossa nova y era exportado a Estados Unidos, los países hispanoamericanos se rindieron a la cumbia colombiana. Chile, Perú, Argentina, Bolivia y México conformaron la lista de países en los cuales mayor popularidad obtuvo este género.

El proceso indicado más arriba se llevaría a cabo de manera muy similar en los diferentes países latinoamericanos donde arribó la cumbia. Pese al gran impacto que tuvo la cumbia en todo el continente, hay dos regiones ineludibles de análisis para entender su expansión y su posterior arribo a Argentina: me refiero a la cumbia “norteña” en México, desde los sesentas, y la cumbia chicha en Bolivia y Perú, a partir de los ochentas. En ambos casos se ensalzó y mantuvo el origen marginal de la cumbia. Micelli es revelador al respecto cuando indica que este patrón de recepción “preanuncia la fuerte pregnancia cultural mostrada en amplias regiones de América respecto de este género.” (2014: 72). Más allá de las diversas modificaciones hechas en los territorios, se puede vislumbrar a través de la investigación etnomusicológica que el consumo cotidiano y vivencial de la cumbia pervivió por los grupos materialmente más desfavorecidos de la sociedad.

En México, en primer lugar, la cumbia arribó en la época de los 50’ gracias a músicos nacionales que llevaron discos colombianos a la zona norte del país. La cumbia colombiana se expandió rápidamente hasta calar en el Distrito Federal y originar una movida auténticamente mexicana conocida como la “cumbia grupera”. Esta variante incorporaría

características propias de la música popular características del país norteamericano, como lo son por ejemplo las rancheras y, principalmente, los corridos. La cumbia se asentó en el norte del México, zona de mayor desarrollo de los corridos.

En la década de los ochenta y noventa el boom llegó a ser tal que emergerían en Monterrey los “kumbias”, una tribu urbana nativa que adoptaría al género colombiano como uno de sus bastiones identitarios y prometería una original forma de socializar y experimentar la música en relación a la sociedad. La película “Ya no estoy aquí” (Fernando Frías, 2019) refleja de la vida de “los kumbias” y su relación con el género cumbiero, con la migración y con el narcotráfico que los llevaría a su estigmatización y desaparición definitiva.

La movida tropical mexicana se caracterizó por un gran alcance territorial y por las modificaciones que aplicó a su símil colombiano. Con la cumbia grupera se redujo el tamaño de las bandas y se incorporaron instrumentos más tradicionales dentro de la música contemporánea, como lo son el bajo, el acordeón y los teclados. El principal cambio que conllevó esta modificación instrumental fue la simplificación rítmica, que la cumbia villera llevaría a su extremo más adelante.

El gran papel que tiene la cumbia mexicana para esta investigación radica en la huella que dejó en la llamada cumbia chicha o cumbia andina de Perú y Bolivia. La cumbia, de origen colombiano, logró ser aceptada por la población andina en los centros urbanos a través de la recepción de la cumbia mexicana. La influencia fue tal que, incluso, los grupos mexicanos publicaban canciones especialmente destinadas a su público en los países andinos.

En el caso peruano, la cumbia chicha se desarrolló entre los migrantes del Valle del Mantaro, región del centro del país. La cumbia chicha se expresó originariamente en los vínculos serranos de raigambre popular que migraban hacia las ciudades.

En la chicha se integran por primera vez contenidos explícitamente sociales y políticos a las letras de la cumbia, prácticamente ausentes en las versiones colombianas o en las variantes de la cumbia grupera. La innovación discursiva de la chicha sería decisiva en su desembarco a Argentina como factor a tener en cuenta para comprender su adhesión popular.

Los Shapis, grupo insigne de la cumbia en Perú, cantaba a sus hermanos proletarios. Uno de sus álbumes más emblemáticos se llama “El mundo de los Pobres” (1986), con canciones como “El serranito” o “Corazón de Cholo”. Incluso existe un documental sobre el grupo con el mismo nombre (1985) donde se profundiza su relación con el activismo respecto a la desigualdad del país andino. Gran parte de las canciones de la chicha en Perú interpelan experiencial y afectivamente a sectores étnicos y sociales relegados de la población, como los cholos, campesinos y, sobre todo, los migrantes.

El objeto afectivo principal del relato de la cumbia chicha fue la soledad y el extrañamiento de pertenecer a un todo en el cual no se siente una inclusión plena. Las sensaciones más repetidas fueron el quiebre y la separación. Las ciudades, en este sentido, cobrarían un

importante papel dentro del componente lírico peruano y boliviano. Los afectos en torno a la migración se duplicarían, transformando a la cumbia chicha y su éxito en un vehículo, testimonio y agente de la identidad de la nueva clase proletaria urbana.

Más allá de la carga social de la cumbia andina, para ambos casos (cumbia grupera y cumbia chicha o serrana) no hay que olvidar que un género musical siempre es político, más allá de las temáticas que trabaje. Más allá, también, de si se inclina hacia la mantención y extensión del *status quo* o hacia la divulgación de un malestar social y emocional de sus escuchas.

Tal como indica el gran culturalista alemán Georg Simmel, “la música trae los ánimos a la vida, porque los ánimos trajeron la música a la vida” (2003: 34). Entiende al sentimiento y al ánimo no como elementos incluidos en los sujetos en su individualidad o atribuidos a ellos de suyo, sino como construcciones culturales expresadas y construidas en contextos particulares.

El que un género musical como la cumbia borde predominantemente temáticas románticas no deja de influir en las identidades populares, sino que, por el contrario, exige una lectura más minuciosa sobre su recepción, con las sensibilidades y emociones compartidas que proyecta para vislumbrar en que grado expresa afectos y corporalidades que el sistema económico comúnmente ha velado por desplazar. (García Canclini, 2004).

En esa línea, a los pocos años la cumbia chicha incluyó al Noroeste argentino como zona de influencia. Así, volvió a convocar una vez más a sectores marginales, comunes y andinos, para los cuales los límites estatales no pareciesen ser un obstáculo. Los contenidos políticos y las líricas socialmente explícitas heredadas de la Chicha arribarían a la Argentina para abrazarse a una cumbia que ya estaba emergiendo en el panorama musical, pero al más puro estilo comercial estipulado por su exportación de los cincuenta, para retomar su raíz subalterna propia de su origen ribereño, que fue perdiendo y encontrando durante todas sus escalas por Latinoamérica.

LA ARGENTINA VILLERA

Ya antes de que surgiera la cumbia villera y eclosionaran por todos los parajes urbanos del Gran Buenos Aires las mal llamadas “villas miseria”, el ambiente político y social en Argentina estaba convulsionado. La dictadura, el traspaso consensuado a la democracia con Alfonsín y las reformas neoliberales de Ménem y la insuficiencia de las medidas sociales estatales precarizaron continuamente la experiencia material, laboral y subjetiva de la población argentina. La llamada clase media se estrechó, aumentaron los índices de pobreza y se multiplicaron exponencialmente, ya desde la infausta estatización de la deuda privada en la dictadura cívico militar, las personas azotadas por el desempleo y desregulación laboral.

Para los años setenta la cumbia ya se desarrollaba en la Argentina. Previa a la influencia de la cumbia chicha, los grupos hacían parte de un conjunto más amplio denominado la “movida

tropical”, que incluía otros ritmos generalmente indiferenciados para el consumo del público, como lo son la salsa, el vallenato y el chamamé.

La cumbia, en este contexto, se asemejaba más al producto cumbiero desarrollado en otros países latinoamericanos durante la misma época. Fue aquella la cumbia que procuró exportar Colombia desde los cincuenta en adelante, caracterizada, más definitivamente, por su limpieza rítmica y étnica, concretada durante el período de nacionalización.

Por medio de la elegancia y la normatividad en el baile, la industria colombiana y su Estado imaginaron una cumbia de carácter orquestal, que anhelaba ser escuchada como baile de salón o, al menos, como música familiar, transversal a todos los grupos etarios y sociales. Así, tanto en Chile como en Argentina se cumplió el patrón de una cumbia políticamente correcta, que se caracterizaba por sus vistosos atuendos con detalles de brillantes y por la sobriedad estilística de sus integrantes, que se contaban con, al menos, los dedos de ambas manos.

El blanquimiento del género no impidió que, en gran medida, las clases bajas fuesen las que se identificaran principalmente con los emergentes ritmos tropicales. Su disfrute por otros estratos sociales se limitaba a situaciones festivas y a días puntuales del año, en un caso más de soterramiento social de la música popular (Sánchez Patzy, 1999). Esto se traduce en que su escucha cotidiana se limitaba a las clases más desfavorecidas de la sociedad, mientras los otros segmentos tan solo la adoptaron en ambientes festivos restringidos.

Para el año 1981, en pleno “Proceso de Reorganización Nacional”, como les gusta llamar a sus simpatizantes a la última dictadura cívico militar argentina, ya habían surgido las primeras bailantas de música tropical en grandes galpones de las afueras de la capital argentina. Dicho año se funda el “Tropitango” en la zona norte del Gran Buenos Aires. El “Tropi”, como también es conocido, es tal vez el primer hito de relevancia para el movimiento de la “música tropical” en Buenos Aires, al menos en términos de sus posibilidades de alcance y convocatoria.

La zona en torno al “Tropitango”, especialmente el barrio de Tigre, vendría a ser una de las más afectadas por el desempleo y la inestabilidad producto de las políticas económicas de la dictadura y de los tres gobiernos sucesivos. Sería también la zona en que se conformarían gran parte de los grupos fundacionales de la cumbia villera. Zona de “cabecitas negras”, inmigrantes del norte y del oeste que llegaron en la oleada migratoria de los cuarenta, con rasgos físicos propiamente indígenas, para reforzar el plan industrializador del peronismo. (Adamovsky, E. 2017)

La zona del Tropi es, también, el sector en el que nace el “Frente”, Víctor Vital, joven “chorro” y “negro” por antonomasia, asesinado por la policía en los noventa y objeto de devoción popular hasta la actualidad. La vida del “Frente” Vital es el ancla de la investigación de Alarcón en su excelente libro “Cuando me muera quiero que me toquen cumbia” (2003), donde relata y retrata, en código documental periodístico, el proceso de identificación y

relación entre la cumbia, la delincuencia y el contexto social generado en los noventa por el resquebrajamiento social producto de las medidas de Cavallo.

La década de los ochenta fue la de la estabilización de la cumbia en los parámetros musicales y los imaginarios sociales de los argentinos, pero su signo de soterramiento festivo ralentizó su explosividad y exposición mediática. Tampoco los sellos hacían mucho por el auspicio del género, y la cumbia se vio estrechada a su puesta indiferenciada, junto a otros tipos musicales, en las bailantas.

La inestabilidad política de la transición tampoco favoreció la expansión de la cumbia como género. El gobierno de Alfonsín estaba empeñado en restaurar una especie de cultura nacional previa y en limpiar imagen de la clase política en general, luego del desastre en las Malvinas y la deslegitimación provocada por la represión dictatorial. Su postura moderada no daba cabida a visibilizar una música vista, todavía, a diferencia de inicios de los noventa, como barriobajera y, sobre todo, extranjera.

Las agrupaciones de cumbia se creaban con la misma facilidad con la que se disolvían, al menos hasta fines de los ochenta. La inestabilidad generalizada no permitía proyectarse una vida en el arte, en medio de un futuro que se veía todavía incierto.

Además, a mí parecer, el período embrionario en el cual aún se encontraba la cumbia argentina, sin caracteres propios que la individualizaran, dificultaban su desembarco en los escuchas de cualquier clase social. A las agrupaciones ochenteras aún le faltaba la madurez musical que la diferenciara de sus símiles colombianas y, sobre todo, de los otros ritmos pertenecientes a la “movida tropical”. En su gestación, las bandas de cumbia venían prematuramente confinadas, preparándose para el gran salto que significaría el paso a la *fiesta* de fines de la década de los ochenta. (De Gori 2005: 355)

Es para esos años que la dinámica productiva del grupo artístico cumbiero va a ser radicalmente alterada por la industria bonaerense. Primeramente, ya que el empuje del neoliberalismo del gobierno de Ménem se va a hacer parte de su apadrinamiento. La industria cultural, en términos adornianos, fue la que tomó partido en los noventa y en la cual se enmarcó la cumbia, produciendo grupos en masa con el objetivo de ponerlos en televisión bajo fórmulas ancladas en el negocio del espectáculo y que no distaran sustancialmente de la promoción y venta de joyas o desodorantes. A principios de los noventa fermentan una serie de grupos auspiciados por sellos discográficos y canales de televisión, que convocan a través de “castings” a los miembros más idóneos de acuerdo a una estética corporal y musical determinada: jóvenes bellos, blancos y, en resumidas cuentas, atractivos al ojo de la fisionomía estéticamente aprobada por lo hegemónico.

La industria cultural asentaría las bases de la denominada cumbia romántica a principios de los noventa. Bandas como “Grupo Red”, “Green” y “Ráfaga” son algunos ejemplos paradigmáticos de esta cumbia con un destino específico: los espectadores y los consumidores.

La cumbia romántica nace desde la mercadotecnia, sin desmedro de lo que los consumidores hicieron posteriormente con ella. Explora los códigos que se establecieron en los ochenta y los dota de “argentinidad”, adoptándolos a las exigencias propias del público local.

La ideología del gobierno entrante, el de Ménem y Cavallo, adquiere dimensiones específicas cuando hablamos de la industria cultural. Dicha línea editorial regiría los programas de televisión que levantaban grupos de cumbia con un molde específico. El neoliberalismo pujante vio en la cumbia la novedad y el optimismo que necesitaba infundir a una población a la que buscaba devolver la esperanza luego de los aciagos años de Videla y compañía.

La extensión que obtuvo la cumbia romántica gracias a los *mass media* alcanzó su peak a mediados de los noventa y significó la culminación de dos procesos de constitución marketera por sobre un género subalterno: las adaptaciones a la cumbia inicial que hizo la industria cultura colombiana en miras de su exportación, que arraigó progresivamente en Argentina, y la difusión, adopción e imposición simbólica de esta cumbia por el mercado discográfico, radiofónico y televisivo argentino.

Pero bien sabemos que las creaciones culturales nunca son blancas o negras: ni totalmente mercantiles ni por esencia populares. El papel de la especulación cultural en la gestación de la cumbia romántica se vio contrarrestado por las diferentes formas de asimilación y la recepción activa de los escuchas de todos los rincones del laberinto social. Los pobres y las pobres del Gran Buenos Aires incluyeron a la cumbia romántica en su cotidianidad, y la igualaron al repertorio ya existente por otros ritmos, tales como el chamamé, el tango o la misma cumbia colombiana.

La extensión de la cumbia por el panorama cultural favoreció otro fenómeno: la emergencia de figuras que se desmarcaron del sistema de casting y, aprovechando el vuelo auspiciado por las discográficas y la prensa, se lanzaron con méritos propios como referentes de la cumbia noventera y máximos exponentes de la época, siendo hasta ahora los más recordados.

Tanto Gilda como el grupo “Sombras” surgen explosivamente en el año 1993. La primera lanza “Fuiste” y alcanza la máxima popularidad de un artista de la cumbia hasta ese momento, mientras que el grupo “Sombras”, con el “maestro” Antonio Ríos en sus filas, lanza el álbum “Soñando con vos”. Antonio Ríos se transformaría en el primer artista de la movida tropical en obtener disco de diamante por poner en circulación más de 1.200.000 discos, mientras que Gilda se transformaría en ídola de masas y, tras su muerte, en objeto de peregrinación y devoción hasta la actualidad.

La cumbia romántica superó con creces a su predecesor tanto en arraigo como en su persistencia posterior, y permitió la diferenciación definitiva de la cumbia como género autónomo e independiente del “pack” tropical. Tal como indica Matías Cena, la cumbia romántica, Antonio Ríos y Gilda son, en cierto sentido, los que anteceden - no tanto en cuestión de letras, donde se encuentra la ya mencionada cumbia chica, pero si en sus

características rítmicas y composicionales - a la cumbia villera, y preparan el terreno para su surgimiento tal como la conocemos hoy. (2005: 179)

En la periodicidad propuesta por Esteban de Gori, que me parece la más adecuada respecto al devenir de la cumbia en la última década del siglo, a la época final de la cumbia romántica, esa que se inicia a mediados de los noventa, se le denomina como período del *drama cotidiano*. Se diferencia del período previo, el *festivo*, por su lectura atenta del drama social, consumado en sus letras que se anclaban en:

sentimientos contrariados, infidelidades, amores furtivos y no correspondidos. El drama cotidiano, vivencial y amoroso que se constituye en el articulador de este momento. (...) Pareciera que esa guerra social subterránea del neoliberalismo se expresaba en la superficie corporal y sentimental de la cotidianidad popular. (2005: 358)

El período de la fiesta, coincidente (¿o no?) con la fe en la democracia y con el inicio del nuevo proceso peronista de Ménem, se vio superado por el inicio de la desesperanza vinculado a las primeras sensaciones del agrietamiento del lazo social debido al desempleo a mediados de los noventa. La cumbia se proyectó como el lenguaje del primer drama, el que cala en la emocionalidad y animosidad de las bajas esferas.

La cumbia villera nace indudablemente, aunque no inevitablemente, abrazada al contexto de resquebrajamiento social imperante. Las cuatro medidas propiciadas por Cavallo mientras era ministro de economía: (1) flexibilidad laboral, (2) convertibilidad, (3) privatizaciones y (3) apertura económica; desmenuzaron la economía interna y la industria nacional, afectando posibilidades económicas de gran parte de la población y sus formas de vida. La implementación de estas medidas posibilitó el surgimiento progresivo de focos de desempleo e indigencia que se entrelazaron a modificaciones actitudinales respecto al consumo en la población argentina.

Si, por un lado, el crecimiento explosivo de la importación y la extensión del crédito favoreció el acceso a muchos productos que anteriormente era imposibles de conseguir, por otro lado, la gran legión de trabajadores de la industria argentina sería progresivamente desplazada, dada las incesantes privatizaciones, al sector de servicios para ser, finalmente, expulsada del mercado laboral, generando grandes legiones que alterarían la estructura social del país y, cómo no, la conformación urbana: eclosionan las “villas miseria” en el paraje bonaerense.

Todo, además, propiciado por el mismo personaje: el ya mencionado Domingo Cavallo. Él fue uno de los impulsores, durante la dictadura, de la estatización de la deuda de las grandes empresas, generando una deuda interna estructural, que parte de la población y de la prensa prefirió denominar, en su momento, “deuda eterna”². Asimismo, Cavallo fue quien, en su

² Véase: https://www.clarin.com/opinion/deuda-eterna_0_rJ20L97Az.html

posición de ministro de Economía del gobierno de Ménem, apresuró la convertibilidad y la privatización de la seguridad social y la educación, entre otros, bajo los lineamientos de la Escuela de Chicago y el Consenso de Washington de 1989. (Micelli 2014: 90) Vale agregar que fue el mismo Domingo Cavallo quien, para el 2001, y en el momento más álgido de la crisis, impulsó el famoso corralito en su calidad de Ministro de Economía del presidente Fernando De La Rúa.

Eloísa Martín indica que, si en la década de 1980 la crisis se esparció simultáneamente al sistema educativo, al mercado laboral y a la constitución familiar, para los noventa

el crecimiento de las tasas de desempleo, la disminución del salario real, la legislación de flexibilización laboral, la desactivación del seguro de salud estatal y los servicios de jubilación, el crecimiento de la economía informal, entre otros, dieron lugar al empobrecimiento de gran parte de las clases medias y la caída de las perspectivas de crecimiento social y empleo para las clases populares, especialmente entre los jóvenes (2008: 3)

Para 1998 se inicia la peor y más prolongada recesión en la historia del país, despedazando la economía y la estructura social hasta diciembre del 2001. Tanto los índices de desempleo como de pobreza alcanzarían niveles desconocidos hasta ese entonces, incluso comparándolos con los de los años 40, o con los del último período de Perón o el de su viuda “Isabelita”, o con los de la crisis de la última dictadura argentina. Fue el fruto de décadas de desregulación tanto a nivel estatal como privado.

En ese mismo año surge “Flor de Piedra”. Es la primera banda que se puede catalogar de cumbia villera. En agosto de 1999 lanzan su primer disco, aunque ya estaba circulando desde el año anterior a través de diferentes emisoras ilegales. Encabezado por Daniel Lescano en la voz y Pablo Lazcano en las composiciones, teclado y keyboards, “Flor de piedra”, ya desde su nombre, que hace referencia a las rocas de cocaína que se consumían en las poblaciones, marca diferencias respecto a las demás agrupaciones que adquirirían fama en el panorama tropical bonaerense previo, neutras o típicamente románticas.

Por su influencia, para 1999 eclosionan múltiples agrupaciones que siguen la sonoridad y la estética que abrió “Flor de piedra”. La otra banda que se disputa el título de la fundación de la cumbia villera es “Yerba Brava”. También fundada en 1998, se declaró como una banda sonidera y testimonial desde sus inicios. Liderada en la voz por Juan Carlos “Monito” Ponce, publica su primer disco en el año 2000, llamado “Cumbia villera”, lo que constituye un hito ya que por sinécdoque entregó su nombre a todo el género. En esa misma época, Pablo Lazcano de “Flor de Piedra” se empeñaba en denominarla “cumbia cabeza”, en referencia al rock chabón o rock cabeza que encabezó los discursos artísticos durante fines de los ochenta y principios de los noventa (bandas como “La Renga”, “Los Piojos”, “Bersuit Bergarabat” o “Intoxicados”).

Herederas de las líricas de la cumbia chicha, el surgimiento de la cumbia villera constituye la retórica cultural de la *devastación social* argentina (De Gori 2005). Asociada a la crisis del

fin del menemismo y su profundización hacia el 2001, el autor indica que la cumbia villera articula un lenguaje de “bajos mundos cuestionando el aliento optimista de la incorporación al “primer mundo”. Es el texto sin espacio en el que se desenvuelve una identidad territorial, social y étnica, como se desarrollará más adelante. Con la catástrofe anclada en sus letras transporta la expresión colectiva de las identidades de las vidas arrojadas a las grietas profundas del resquebrajamiento social.

En este sentido, a primera vista se suele decir que lo innovador del género respecto a sus semejantes estriba en sus líricas directas y narcóticas, centrada en temas como las drogas, la policía, la traición y la experiencia carcelaria. Sin embargo, hasta cierto punto “la cumbia villera emerge como un fenómeno plenamente vinculable a una tradición temática de largo aliento en Argentina”. (Micelli 2014: 81). Sostener que la cumbia villera significó una revolución en la música argentina debido a sus letras sería caer, igualmente, en un simplismo histórico. Con anterioridad se presentaron múltiples géneros que expresaban las desigualdades que la cumbia villera también relató, desde los tangos de los años treinta hasta el rock chabón de los ochenta, pasando por los innumerables cantautores y trovadores del tipo de Atahualpa Yunpanqui, Facundo Cabral o Juan Carlos Baglietto, integrante del movimiento de la trova rosarina.

La tendencia musical no se puede comprender a cabalidad si se la estudia tan solo como la asociación de reglas melódicas, de tiempos musicales y de un discurso particular, pues “se deben tener en cuenta los ánimos sociales. Aquello que anima la música y que reúne a sus músicos y sus públicos”. (De Gori 2005: 354) Esos ánimos caben como condición de posibilidad en el desarrollo de la cumbia villera y su relación con las ideologías e identidades que transitan lo que Homi Bhabha llama “las rendijas de la cultura”, como “un lenguaje más, un lenguaje del territorio”. (Bhabha 1994: 33)

Por ello, la especificidad en las líricas del género se recoge tanto de su herencia política previa, de la influencia de la cumbia peruana como por sus diferenciaciones respecto a sus antecesores. ¿En qué radica la innovación y el impacto de los textos de la cumbia villera? Una primera esbozada, esgrimida sucintamente, es su masividad y recepción. En otras palabras, los géneros que anteceden a la cumbia, comúnmente llamados “de protesta” o “música social”, apelaban siempre, a excepción del tango decenios atrás, a determinados “nichos” musicales, nunca obteniendo ni la extensión y ni la difusión mayoritaria.

A diferencia, la cumbia villera, obtuvo la aprobación de un conjunto transversal de la población identificada no tanto como un nicho musical, sino como una clase social relegada por decenios de políticas públicas. La cumbia villera no generó una fanaticada con características propias y monolíticas, sino que se extendió de acuerdo a una estética y a un discurso que ya estaba en construcción en los nuevos territorios del Gran Buenos Aires. El hecho mencionado más arriba de que, para 1998, un 36% de la población se encontraba bajo la línea de la pobreza y un 8,6% (más de tres millones de personas), vivían en la indigencia no puede ser obviado ya que representan a la población prototípica por la que se estaba

escribiendo la cumbia villera. Esa población no haría más que incrementar, constituyendo, en términos económicos, a la pobreza reciente como la forma más común de exclusión, por sobre la crónica y la estructural para la sociedad bonaerense. (Arakaki, 2011; CEPAL 2004).

La narrativa de la cumbia villera, por su parte, no se podría considerar música de protesta, como si lo era el “rock cabeza” que lo precedió. Sus letras se inclinaban hacia vehicular lo social y la apertura de espacios artísticos hasta entonces vedados a un género que se definía como testimonial. La cumbia villera portaba una ideología y una forma de vida ajena, que se construía en las comunidades de los barrios pobres, hasta entonces inclasificable e invisibilizada, pero que no cesaba de buscar la forma de emerger por las grietas de una estructura social que se presentaba, para esas alturas, como irremediable.

La develación de dichas ideologías y de los procesos identitarios en torno a la cumbia villera dentro de su contexto particular, compone el objeto de reflexión y análisis de las páginas venideras.

CAP II:

LA IDENTIDAD POLÍTICA EN LA MÚSICA POPULAR

*“gente anodina de los pisos bajos
con un poco de todo en la cabeza;
y el poeta más loco que sagrado
pero con una locura en su cuerda
capaz de darle cuerda a la alegría,
capaz de darle cuerda a la tristeza”*

(Lihn, E. 1969: 19)

¿Qué valor encontramos en la música para hacerla objeto de estudio en las humanidades y en las ciencias sociales? Para Simon Frith, referente en los análisis históricos y musicales, la música nos cohesiona, nos socializa. “La música proporciona un intenso sentido subjetivo del ser social (...) articula y ofrece a la vez una experiencia inmediata de identidad colectiva” (2014: 471). Debido a su vinculación con los afectos y emociones y a su infinita capacidad de conmoción, la música participa del proceso, dinámico y multidimensional, de la identidad plenamente creadora.

LA MUSIQUILLA VERDADERA

A la música, por su intensidad emocional y colectiva única, la adherimos y la emanamos para y desde nuestros cuerpos hacia la realidad, ya no como un puro espejo del entorno, sino como agente activo de nuestra vinculación identitaria. Esto conlleva a: “considerarla no como reflejo de algo que se encuentra por fuera de ella, sino como productora de lo social y como creadora de subjetividades, experiencias y modos particulares de estar en el mundo.” (Frith, 2014: 117)

La gran pensadora e historiadora Arlette Farge señala, desde los estudios del cuerpo, que hombres y mujeres estamos “afectivamente en el mundo” (2008: 5): la música es uno de los medios paradigmáticos de esta condición. Todo ello sin desmedro, por supuesto, de la capacidad racional e intelectual, tanto individual como colectiva, de los grupos humanos.

Contemplar y analizar los procesos históricos de los diferentes grupos étnicos posibles, sin evaluar sus rituales, sus creaciones y sus gestos es despojarnos de una dimensión elemental de la construcción de sus subjetividades y sus lazos sociales. En su arte, en su música, en medio del despojo, y usando una frase más de la autora: “algo vibra”. Ese vibrar es, en la cumbia villera, la fuerza de la cual emanan las palabras, los nombres y las ideas que anhelan el escape, la apropiación o la adhesión colectiva.

La fuerza de lo anónimo, del disfrute corporal de la música, cancela nuestra relación con el futuro, transforma nuestra relación con el presente y “se encuentra con el poder para responderle y hablarle, para integrarse a él o para modificarlo”. (2008: 6) Nos marca a fuego lento en un devenir mayor. Como seres humanos, nuestras canciones se encuentran con

nuestro ánimo y nuestros gestos, enangostan o engrosan nuestra percepción del mundo: con la música nos incluimos o nos alejamos, nos decidimos o disuadimos, de determinados encuentros, de determinados grupos y de determinadas acciones

La música, señala el historiador Johann Huizinga (1938) es una de las cuantas expresiones por antonomasia del juego cultural. El carácter lúdico la proyecta como un lenguaje de lo social. Su palabra, en el abrazo con el ritmo, es portadora de discursos, sociales y culturales, que afiatan y permiten la sociabilización de los grupos, por medio de la poiesis continua de aquel otro juego que es el lenguaje hablado. Ya desde la cultura arcaica, el valor de la música “guarda la más estrecha relación con el hecho de que, en aquella fase, esta palabra poética llega al oído musicalmente instrumentada”. (Huizinga, J. 1938: 202)

De esta idea emana la función litúrgica, ritual, y estructural que puede tener la cumbia villera en la conformación de la identidad humana. En sintonía con lo propuesto por Arlette Farge, el autor neerlandés señala que en la música desaparece la oposición entre lo bello y lo serio, junto a todas las dicotomías categoriales y morales tradicionales. Al hombre y a la mujer contemporáneos, portadores del ocaso de la fe en todos los relatos, nada como la sensibilidad para poder impregnar el olvidado sentimiento de pertenencia a una sociedad común y para recuperar lo sagrado como la esperanza hacia lo que no se ve. La cumbia villera se analiza por su discurso y por sus oyentes y por sus creadores más allá de cualquier categoría moral. Su mensaje, palabra poética musicalizada, apela a nuestras subjetividades y prácticas multidimensionalmente, rebozando a la comprensión puramente racional.

EL SONIDO Y LO POPULAR

La escucha colectiva de la cumbia villera, expandida por medio de la danza y el coro común, ya sea en discotecas o en livings comedores con las sillas amuralladas, es un medio hacia la introducción del impacto del género en virtud de su ser como música popular.

El medio tradicional de disfrute de la cumbia villera es por medio de la danza y el cantar congregado. Baile y coro que corresponden al acompañamiento y a la aprehensión de los patrones rítmicos necesarios para lograr la escucha perfeccionada. La danza y el canto son alimentos sociales, que elevan los cuerpos al tiempo plenamente presente. (Simon Frith 2014: 265). Cuerpo, gente e identidad: la música no como mero reflejo de los valores sociales existentes, sino como práctica y agente de la memoria colectiva, a través de la performance, tanto creativa como receptiva.

La cumbia villera fue capaz de emerger en un contexto generacional. Se erigió como un estilo popular, no tanto por su masividad, en el sentido de lo *pop*, sino que, por su origen, por sus usos iniciales y por su relación con los diferentes dispositivos de poder contingentes.

Existen dos definiciones generalizadas y diferentes respecto a la música popular, incluso en el habla cotidiana. La primera, vinculada a su impacto y relevancia con las clases y grupos más desfavorecidos de la sociedad; la segunda, relativa a su arrastre general de masas. Como

se puede intuir, la segunda definición queda desestimada para efectos de este escrito, no porque la cumbia no haya alcanzado la masividad, como lo confirma el hecho de que para el 2004 más del 60% de la producción discográfica argentina estuviese destinada al género, sino porque la restricción temporal de este trabajo quiere apelar a su período inicial, que abarca del año 1998 al año 2002, y a las identidades que movilizaba a través de su discurso aún no asimilado ni manipulado por la industria y el Estado.

Pese a ello, vale recalcar que sostener que la cumbia villera proviene de los grupos socialmente más desfavorecidos no la compromete a que como género exponga las contradicciones e inconsistencias de la sociedad en que se desenvuelve persé. Lo popular se constituye en este caso tanto por las desigualdades entre capital y trabajo como por “por la apropiación desigual -en el consumo- del capital cultural de cada sociedad, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida.” (García Canclini 2004: 164)

Lo que no impide que, en la cumbia villera, por no ser música de protesta al uso, se hayan escrito temas que critican directamente el papel del sistema y de sus adalides en el empobrecimiento del país. Como pasa por ejemplo en la canción “Industria Argentina” del primer disco de Damas Gratis:

“Hay Caballo / Fernando que rata que sos / La puta que te pario / Devolvé la plata / Que te llevaste al exterior / Al exterior / Políticos, de porquería / Se robaron / Lo poco que quedaba en la Argentina / Yo sabía, que no cabía” (Damas Gratis, “Industrias Argentinas”. En negro 100% cumbiero, 2003)

En toda creación artística, colectiva, se enlazan las características que determinan los múltiples grados en que se puede considerar a un fenómeno, político y artístico, alienante y reproductor de la ideología hegemónica, o expresión y práctica de la resistencia política cultural, con todos los matices posibles entre ambos ámbitos.

Además, no son solo las clases sociales las que condicionan la determinación de la cumbia villera. Como se irá trabajando, en la constitución de lo popular también intervienen aspectos sexuales, étnicos y de consumo, como también de discurso, de formas de experimentar el cuerpo, la emoción, la política y sus diferentes retóricas. En la cumbia villera, en su visceral música y en sus letras, se manifiestan las múltiples contradicciones de la transformación

Ahora que no sos / Mala fama y cumbiero / usás ropa apretada y pelo corto bien gorrero [policial] / cuando estás cortando fuga [de ronda] / te cruzás con la vagancia / y nosotros puro ritmo, vino tinto y sustancia. (Mala Fama, “La marca de la gorra”. En Ritmo y Sustancia, 2000)

EL RESQUEBRAJAMIENTO SOCIAL

En las líricas villeras se expresa la incesante decepción con el concepto mismo de la política y su institucionalización tradicional. Sus letras se centran en la experiencia de aquellos a quienes los beneficios que ofrecían la flexibilización laboral, la seguridad social y la convertibilidad no alcanzaron. El salir de la *cana*, el empastillarse en un boliche para salir a robar de caño o el expatriar a un antiguo colega por hacerse *buchón*, son tópicos repetidos dentro del discurso villero de cualquier disco del género. Son las identidades de las personas y sus cotidianidades abandonadas por el Estado y el sistema, pero entregadas en reverso al retorno al barrio y la vagancia constante con las amistades, como se verá más adelante. La cumbia villera emergió como la espuma de un fermento sellado por épocas, que no aguantó la presión y excedió los límites de la villa para explotar por las rendijas del sistema. Su violencia y genitalidad son el lenguaje sin espacio de aquellos a quienes no alcanzó el discurso de la convivencia pacífica.

“Somos cinco amigos chorros de profesión / No robamos a los pobres porque no somos ratones / Buscamos la fija / y entramos a un banco/ Pelamos los fierros y todos abajo” (Pibes Chorros “Pibes Chorros”. En Arriba las manos, 2000)

Matías Cena (2005) lo expone una pertinencia de análisis al indicar que:

“la cumbia villera recupera la función de la música de protesta al hacer explícita las contradicciones y la represión a que es sometida la ciudadanía, pero lo hace de una manera totalmente novedosa, mucho más cercana al punk: se cancela la perspectiva de futuro, aunque inconscientemente lo recupera como efecto de la negación del presente tal cual existe.” (2005: 183)

La cumbia villera, tanto en su estética como en su discurso, establece diferentes caracteres como un límite referente a la conformación de la identidad villera. Levantando con orgullo los rasgos que a la moral hegemónica le produce malestar, poco a poco, de disco en disco y de bailanta en bailanta, la cumbia villera congregó y dinamitó las identidades de todos los “Pibes Chorros” que habitaban las porosidades³ del conurbano.

Las implicancias de la cumbia villera en las conformaciones identitarias del endogrupo villero no nacen por su condición exclusiva de arte por arte, sino por ser, ante todo, “una forma de expresión a través de la cual se vincula una comunidad. Una forma de expresión a través de la cual múltiples individualidades adoptan fugazmente una unión de tipo comunitario, emocional. De ello se desprende que las críticas hacia la cumbia villera proferidas en la época de su nacimiento y explosión mediática, y replicadas hasta el día de hoy, no hagan poso en percepciones musicales o estéticas, sino que respondan a la peligrosidad que significaba la cohesión política posible de los grupos populares en medio

³ Walter Benjamin trabaja el concepto de “porosidad”: Lugar de fronteras difusas Walter Benjamin, donde el territorio y las identidades se confunden en medio de las urbes contemporáneas. Véase *Benjamin, W. (2011) Denkbilder. Epifanías En Viajes. Buenos Aires: El cuenco de plata.*

de la recesión y de la crisis de legitimidad política, movilizadas entonces por lógicas preponderantemente sociales. Su censura por parte del COMFER⁴, en pleno clímax de la “pueblada”, es la muestra más evidente de ello.

Sin embargo, las limitantes puestas por el documento gubernamental no pudieron detener la creciente movilización de la cumbia villera, de la misma forma que las medidas estatales de inicios de diciembre del 2001 no pudieron detener la incesante protesta ciudadana. En ese contexto, la clandestinidad e ilegalidad no solo se erigen como insignias, sino que también como soporte a la difusión del género. Sin olvidar sus inicios a través de las emisoras ilegales, la cumbia villera se transmite durante el tiempo de estudio abarcado por esta investigación principalmente de tres formas: 1) de mano en mano en las villas 2) por la validación internacional y el encuentro con otras artes y, principalmente, 3) por la piratería que se encontraba en auge por la aparición del formato CD.

Todas esas estrategias corresponder a los espacios intersticiales, abandonados, incluso por el imaginario de la izquierda clásica, en donde lo subalterno se hibridiza y manifiesta sus ideologías e identidades territoriales y comunitarias, que, a ojos del ciego ideal público programático, son nimias, alienantes y apolíticas. Los sujetos que Hommi Bhabha prefirió llamar de los *entre medios son* aquellos donde surge y se desenvuelve, en medio de la catástrofe nacional declarada, la cumbia villera: lenguaje constructor y cristizador del espíritu social marginalizado y político de sus representantes, tan difusos como contradictorios.

La originalidad de la cumbia villera fue tal que, pese a coincidir con el creciente acceso a internet y las posibilidades que este conlleva, durante un tiempo considerablemente extenso en un contexto plenamente globalizado fue una expresión artística primordialmente intersticial) Su discurso subversivo - en el sentido que subvierte los conceptos axiológicos tradicionales – y las formas de difusión promovidas por sus propios oyentes contradicen la usanza cultural hegemonícamente estipulada. En la primera fase que aquí estudiamos, ante todo, la cumbia villera expresó la reposición del ocio, la activación sexual de la mujer, el orgullo del negro villero cumbiero, y, en fin, el reposicionamiento del arte en la vida cotidiana. Reconponiendo el desnivel alcanzado con el auge de cumbia romántica impulsada por la industria cultural a finales de los ochenta y principios de los noventa.

⁴ Debido a su importancia en la asimilación y “plebeyización cultural” de la cumbia villera (Silba, Malvina 2014:5), y al proceso histórico general de la sociedad argentina de la época, se podrá consultar en el anexo número 3 la disposición del COMFER.

CUMBIA VILLERA E IDENTIDAD: APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS

A efectos del presente trabajo, conviene aclarar que hay dos hechos convergentes, aunque no exclusivos, que permiten indicar que estamos frente a un género representativo de la ideología y la identidad subalterna: 1) todos los integrantes de los grupos creadores de los discos analizados provienen y habitan – aún a día de hoy - villas de emergencia del conurbano bonaerense. 2) Igualmente, la gran mayoría de los asistentes a los shows y conciertos de los grupos de cumbia villera pertenecen a ese núcleo poblacional, que se puede ver reflejado en aquel 52,8% (Arakaki, 2011) de la población del GBA que en junio del 2002 no alcanzaba a cubrir con sus ingresos las necesidades básicas personales o familiares.

En este contexto, ¿en qué graduación creó la cumbia villera identidad alternativa, vedada a los grandes relatos políticos y comunicacionales? ¿O acaso el género responde al denominado por algunos autores “plebeyismo voluntario”, vinculado a la alienación y la despolitización de las masas gestionado por décadas de políticas estatales y privadas?

La literatura sobre el papel de la cumbia villera en la conformación de las identidades populares, si bien no es tan abundante, es enormemente disímil, y gira en torno a esas dos cuestiones principales. ¿Identidad alternativa o identidad despolitizada (posmoderna)? Dependiendo de la disciplina de la cual provenga el escrito (periodismo, sociología, antropología e historia, las más fecundas), como de su período de redacción, se revelan las diferentes modas académicas e intelectuales referente al género y a sus implicancias identitarias.

Para exponer este flujo de posturas, he preferido catalogarlas en dos grupos, no homogéneos, pero que comparten una piedra angular indicada en el tratamiento de la cuestión: los *apocalípticos* y los *integrados*. Adoptando la nomenclatura que le da el título a la fabulosa obra Umberto Eco (1964), acerca de las diferentes perspectivas filosóficas en torno al arte y a la industria cultural, podemos analizar inclinaciones teóricas similares en los estudios académicos sobre la cumbia villera.

La visión apocalíptica plantea en la discusión teórica sobre la cumbia villera la resistencia a los poderes dominantes de la sociedad y la política. Analiza al género desde su indicio de posibilidad hacia la liberación o escape ofrecido, al menos retóricamente, a los grupos oprimidos dentro de la sociedad bonaerense.

Eloísa Martín representa un ejemplo de la visión apocalíptica respecto al tema. La escritora, a través de un análisis crítico de las líricas del estilo, se refiere al “dispositivo de confirmación de la ideología discriminadora que propagan las clases dominantes”. (2001: 7) En sus textos la autora toma la posición de una nueva identidad política que surge en las villas argentinas, pero que tampoco se condice con el discurso dominante de la izquierda. La lírica cumbiera reemplaza las antiguas nociones clásicamente estructurante de la masculinidad y la clase

obrero por nuevas valoraciones que dan nuevas ínfulas a las definiciones romance, del dinero y del trabajo dentro de la clase subalterna.

Por su parte, Laura Pardo se encarga de enmarcar hábilmente el discurso de la cumbia villera en el contexto de la filosofía posmodernista. En sus palabras, postula las “vinculaciones entre el discurso de la posmodernidad y el presente en las canciones de este género, y que se opone a la visión emancipadora del fenómeno”. (Pardo 2009: 20). Su postura integral vincula la cancelación del futuro y la exaltación del presente como una característica estrechamente asociada al discurso posmoderno que se manifiesta incesantemente en la identidad villera replicada en las canciones de forma mecánica y apolítica, por lo que corresponde a una visión integralista del valor de la cumbia villera en relación a los dispositivos del poder.

Los autores “integrados”⁵ coinciden en la baja carga simbólica de la cumbia villera, y en que la vida y obra de los artistas estaría sujeta a las fluctuaciones de la industria del espectáculo y discográfica que las promueve.

Una de las características fundamentales dentro de las nociones integrales es ver al género como un producto estándar dentro de la hegemónica industria cultural. Por ejemplo, Armesto arguye que el género “producto hábilmente calculado para lograr la masividad que logró a expensas de cualquier aspiración de representatividad” (2005:2), y responden, en general, a la idea adorniana de industria cultural. Semán realiza un silogismo similar al referirse al “plebeyismo auto degradante” de la cumbia villera, anclado en el hecho de que ni el sentido de sus letras ni la interpretación de su público “aspiran a ser una denuncia programática asociada a la secuencia diagnóstico-propuesta-propaganda de un grupo político” (Semán, 2012: 158).

Dichos argumentos, sin embargo, han sido fuertemente cuestionados desde posiciones académicas vinculadas al constructivismo y a la sociología. Las estrategias de asimilación y apropiación con base en la experiencia personal y comunitaria son componentes elementales en los procesos psicosociales de los sujetos populares de las ciudades modernas. Bordieu lo ilustra mejor bajo el concepto de *habitus*, tan caro a García Canclini cuando indica su largo proceso de formación en el comportamiento de los individuos, más allá de “las influencias ocasionales con que los medios o los partidos políticos buscan orientar la conducta.” (2004: 161)

Micelli incluye también una visión más a la discusión teórica alrededor de la cumbia villera, refiriéndose a una eventual posición *referencialista*, que se podría considerar en paralelo a los *apocalípticos* y a los *integrados*. Libres del carácter axiológico en torno a la preponderancia social de la música, para la visión “referencial”, “el género es concebido casi con un valor testimonial que lo eleva al rango de una descripción más o menos esperable de realidades que tarde o temprano iban a tener su correlato artístico”. (Micelli, 2014: 103)

⁵ Para más, véase a Pérez: 2004, De Gori: 2006, Míguez: 2006, Vila y Semán: 2006, Silba; Cragnolini: 2006

Dentro de esta variante, menos rastreable en el mundo académico, podemos hallar a Ferrer (2001) y diferentes de sus colegas que modelaron y aún dirigen las opiniones que el periodismo y la musicología estricta tiene de la cumbia villera.

Me parece importante mencionar al *referencialismo*, pese a que entra dentro de otro parámetro de análisis, ya que sigue siendo aún uno de los argumentos preponderantes en el trato dado a los géneros populares y a la denominada música urbana en la actualidad. Por ejemplo, podemos apreciar como en torno al rap y al trap emerge el *referencialismo* en la opinión pública y en la prensa. Incluso los diferentes artistas, como sus productores y sus equipos de prensa se desentiende abogan a él a través de la apelación a su función como testigos, trovadores, relatores y casi espectadores de hechos que ya se consumaba en la calle de forma inevitable y evidente. En las fases posteriores de la cumbia villera, este también sería un recurso habitual, con el fin de evitar la satanización, aún más habitual, vinculada a la famosa “apología” a la delincuencia con que se le criticaba en los medios de prensa.

IDENTIDAD E IDEOLOGÍA: MECANISMOS DISCURSIVOS DE LA CUMBIA VILLERA

Desde sus inicios, las letras de cumbia villera se caracterizaron por el rol de lo axiológico en gran parte de sus canciones. Sin el papel de lo axiológico no se podría comprender adecuadamente el proceso de adhesión masiva movilizad por el género. Las líricas de los temas trabajados componen una constante construcción de valores aprobados y rechazados por el sujeto enunciante. Entonces, ya para el momento de su disfrute, el oyente hace y reproduce una doble vinculación de los imaginarios planteados en las letras, interiorizándolos y aprehendiéndolos en su perspectiva de futuro.

Lo axiológico entendido como el proceso identitario de institucionalización ética y moral de un determinado grupo, revela el énfasis al proceso de valoración inversa de negatividades, o *reapropiación de la injuria*, en el discurso de la cumbia villera. La relevancia que se adjudican los diferentes estigmas sociales con los que carga la población más empobrecida de la sociedad constituye el eje teórico sobre el que girará la presente investigación. Los negros, los chorros, los vagos y las putas, representados en la cumbia villera, entre otros, son, a mí parecer, el corazón de su imaginario social y los rasgos claves en la construcción de lo que Teun Van Dijk denomina “esquema de grupo”.

Para desde ya poner un ejemplo, el mismo adjetivo “villero”, junto al apelativo del “negro”, son recuperados como marcas diferenciales de la cumbia villera, levantados con orgullo y proclamados en cada instancia posible, en un proceso de RDI constitutivo de la adhesión masiva cultivada en los años iniciales del género.

Pero, ¿cuáles son específicamente los mecanismos de construcción identitaria de un grupo social? Para responder a esta pregunta, se tomarán los conceptos planteados por Teun Van Dijk en torno a lo ideológico, la identidad social, el grupo social y el esquema de grupo para la conformación multidimensional de la identidad (Van Dijk 1998: 88). La mayor implicancia

que conlleva la multidimensionalidad es “la particularidad de que el mismo discurso puede expresarse en distintas dimensiones de modo comparativamente coherente, (...) y que esa coherencia puede no darse en la medida esperada en otros casos”.

Teóricamente, se abordará al grupo social por sobre la noción tradicional de clase social para entender la identidad en el endogrupo villero. Micelli expone de mejor manera las características del grupo étnico: “No todos los integrantes del mismo grupo tienen, en suma, todos los rasgos requeridos para calificar como tales. La adscripción no funciona, por ende, siguiendo la lógica de la pertenencia aristotélica a una clase.” (2013: 123) El grupo social implica una multitud de aspectos que interfieren en la adherencia a un grupo, como el sexo, el género, la etnia y la raza, en nivel equivalente a las condiciones sociomateriales asociadas al modelo marxista en la identificación a la clase.

Desde la perspectiva de Van Dijk, lo ideológico permite desplegar las funciones constitutivas de la identidad que se manifiestan en el texto villero. Lo ideológico permite establecer a través de su capacidad “cuáles son los aspectos claves de la afirmación identitaria desde el punto de vista de la existencia grupal” (Van Dijk 1998: 72). Este aspecto no se esparce equitativamente sobre los diferentes caracteres presentes, sino que actúa priorizando aquellos rasgos que aportan una permanencia estable y constante en lo relativo a la pertenencia del grupo o endogrupo, en comparación al “ellos” o al exogrupo.

Lo fundamental en las letras de la cumbia villera es destacar determinados atributos que identifican a los sujetos dentro del conjunto villero más amplio. Las líricas se encuentran en constante diálogo con interrogantes del tipo ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Por ello, hay que denominar a la ideología que moviliza la identidad villera como una ideología de pertenencia por sobre otras como, por ejemplo, la ideología de valor/norma, la ideología de objetivos o la ideología de recursos, que responden a otras categorías de interrogantes. Ello no quiere decir que las líricas villeras no escarben también en esas opciones, pero con menor intensidad y frecuencia que la suscitada por la ideología de pertenencia.

La definición de grupo en términos identitarios incluye, al menos, un par de características adicionales que hay que mencionar en cuanto la composición de sus rasgos decisivos. A efectos de lo que significa la cumbia villera, analizo que un grupo social como el villero no se constituye como tal solo a partir de una común experiencia de desgracias o privilegios familiares, sino porque aúna dichos hechos objetivos con un conjunto de requisitos tanto cognitivos como afectivos en la incorporación a la subjetividad compartida. Estos elementos Van Dijk los sintetiza bajo la rótula de *representaciones sociales en común*, compuesta tanto por las creencias fácticas (conocimientos) como por las creencias evaluativas (opiniones) compartidas por el grupo social. En otras palabras, cuando las condiciones materiales compartidas del grupo se canalizan en un conjunto de creencias, ideologías y elementos subjetivos de permanencia en la inconsciencia común de los miembros del grupo social en construcción.

En tanto, el concepto de esquema de grupo conecta al concepto de ideología con el de sistema identitario. El esquema de grupo permite “construir identidades sociales a partir de la priorización grupal de una serie de cualidades identificatorias que se transforman, además, en escalas de autovaloración personal” (Micelli 2014: 120)

En la cumbia villera uno de los elementos más decisivos en la composición de su discurso es la positivización sistemática de los diferentes conceptos utilizados, tanto por los medios de comunicación como por la sociedad en general, para generar estigma y marginalización hacia el conjunto más empobrecido de la población argentina. El contexto agitó una identidad villera, comunicada al gran público en un proceso de afirmación, denuncia y confirmación constante con la circulación masiva de la “cumbia cabeza”:

En el barrio me hacen causa porque baten que no soy/ Estudioso buena fama / **Y menos trabajador** / Todos se hacen buena fama / Estudiando y trabajando / Yo me hice mala fama / Escabiando y fumando / **Soy mala fama no tengo solución** / No me refugio ni corro como vos. (Mala fama “Soy mala fama”. En Ritmo y sustancia, 2000).

En esta canción el sujeto enunciante, el “yo” villero, levanta las banderas por ser “vago”, por pertenecer a la vagancia: sujetos malentretenidos que no se apegan al discurso disciplinador hegemónico. Algo similar ocurre con los negros, *los chorros* [ladrón] y *las putas*, injurias aparentemente eviternas asociadas a la población pobre de la ciudad, que son subvertidas y llevadas por orgullo por aquellos a quienes la moral hegemónica y los réditos del modelo impuesto no estaban destinados. En la teoría de la RDI, esto permite que los sujetos que usen tales términos en el acto de reclamación se “sientan poderosos y, por lo tanto, vean la etiqueta de su grupo como menos estigmatizante. Los observadores inferirán que el grupo tiene poder y, por lo tanto, verán la etiqueta como menos saturada de negatividad” (Carla Groom 2003: 4, traducción propia)

Considero que la reapropiación de la injuria es uno de los componentes decisivos, y más escasamente trabajados al día de hoy, a la hora de hablar y analizar académicamente a la cumbia villera. Su relevancia estriba en cuanto positiva o, como también me gustaría llamarlo, niega la negatividad que significan dichos elementos discursivos sociales, y permite la definición del esquema de grupo, que es el cuadro identitario del conjunto discursivo propugnado por el género villero.

Pero esto ya es parte del objeto de análisis que se desarrollará en el próximo capítulo.

CAPÍTULO III

REAPROPIACIÓN DE LA INJURIA: EL CORPUS

*“No se dirige a nadie el corazón
pero la que habla sola es la cabeza;
no se habla de la vida desde un púlpito
ni se hace poesía en bibliotecas”*
(Lihn, E. 1969: 19)

El corpus lírico analizado estuvo compuesto por cinco discos de los que son considerados los grupos más emblemáticos del período inicial de la cumbia villera. El conjunto de los discos da un total de 57 canciones sobre las que se aplicó la metodología propuesta por la Teoría Crítica de Análisis de Discurso (TCD), en el sentido que le da Teun Van Dijk en su obra.

Estos discos son: “La Vanda más loca” de Flor de Piedra (1999), que ya se escuchaba en las radios para 1998, “Cumbia Villera” de Yerba Brava (2000) que también se escuchaba con antelación a su lanzamiento discográfico, “Ritmo y Sustancia” de Mala Fama (2000), “Para los Pibes” de Damas Gratis (2000) y “Arriba las manos” (2001) de los Pibes Chorros. Se sumaron a ellos dos discos en vivo, “Hasta las manos” (2001) de Damas Gratis y “Los Pibes Chorros en Vivo” de, valga la redundancia, los Pibes Chorros. Estos discos sumaron una dimensión oral a la investigación lírica, ya que permitieron rastrear en los espacios de interacción y comunicación que solamente se dan en directo, también conocidos como pautas, para analizar y exponer las formas, las proposiciones, los valores y los actos de habla con que los artistas se relacionaban con el público villero.

Se utilizó el Análisis Crítico del Discurso como método cualitativo de interpretación textual sobre las redes semánticas internas y generales presentes en la poética de los textos del corpus. Esta metodología resulta la más adecuada ya que ahonda por sobre lo evidente y “permite conocer conceptualmente al emisor, y como método, permite aislar y clasificar las nociones por medio de las cuales se expone determinado conocimiento y creencia, y ello puede generar una red semántica que permita la identificación de los intereses e intenciones de sus productores.” (Zaldua, A. 2006: 4). El ACD da las herramientas para profundizar más allá de los actos de habla de la cumbia villera y obtener información axiológica sobre aquellos “hechos del mundo posible” anclados en su discurso en su calidad de popular (Van Dijk, 1995), pero tan comúnmente invisibilizados y despolitizados en el caso de la cumbia villera.

El ACD obliga al analista a participar de los debates sociales y las desigualdades políticas (Van Dijk 1995: 20). Por ello, al autor neerlandés le extraña que aún hoy hay “gramáticas del discurso que sólo operan en un nivel 'lineal' de oraciones o proposiciones subsecuentes y que ignoran completamente las estructuras globales principales” (Van Dijk 1995: 4). Estructuras principales que, a la larga, definen el significado y la forma general del texto, y denotan la cognición social que las construye.

Para no caer en esa clase de sesgo, se analizará cada canción del corpus por medio de dos herramientas propias del ACD. En primer lugar, se propone la lectura aislada mediante la separación de todas las unidades discursivas de los textos literarios de la cumbia villera, para determinar la carga axiológica e identitaria que posee cada unidad, ya sea una frase, una proposición o un verso.

Esta primera herramienta se denomina **análisis valorativo proposicional**, y se realiza a través del fichaje una por una, en planilla, de las unidades sintácticas mínimas de cada – en este caso – canción, a modo de extraer “aquella información crítica respecto al modo en que el grupo se ve a sí mismo y a los demás” (Micelli 2014: 182).

El análisis valorativo es una herramienta lingüística con connotaciones contextuales, y contiene una serie de categorías que indican los componentes constructivos y sometidos a valoración de cada unidad gramatical dependiente del corpus. En mi caso fueron: columnas para determinar sujeto, tipo de evaluación, unidad axiológica, orientación (positiva o negativa), tiempo y tipo de predicado de cada proposición, más dos columnas para rastrear coincidencias con los rasgos de la RDI, una para determinar su modo de aparición (directa, por oposición, por asociación) y otra para calificar la naturaleza o tipo de la injuria o agravio que es reapropiado.

El **análisis narrativo**, por su parte, es la segunda herramienta y permitió ampliar el campo de observación ya que va más allá de las unidades semánticas y referenciales mínimas de cada obra, y apunta al texto como un todo, en pos de “integrar el conjunto máximo de componentes textuales al análisis” (Micelli 2014: 222). El análisis narrativo permitió generar las líneas de acciones que le dan sentido al conjunto de un texto, y que determinan los “macro temas” y la “macro semántica” de cada obra, que le otorgan coherencia, credibilidad y perdurabilidad a la narración propuesta en el texto.

Los temas y los macro temas son los que permiten la cognición social del discurso y la aprehensión de un significado general, no sometido a las ambigüedades de las unidades mínimas. El análisis narrativo del discurso, a la larga, se encarga de mapear la serie de relaciones de un texto por sobre su análisis separado, para obtener, una vez procesado el insumo textual y luego de una serie de pasos metodológicos intermedios a aquellos términos que representa los aspectos discursivos que interesan sobresaltar para cada caso.

Con la aplicación de ambos análisis se obtuvo la cantidad de 498 unidades semánticas totales, de las cuales un total de 236 coincidía con la afirmación identitaria en base a la reapropiación de la injuria, de carácter ya sea opositivo, asociativo o directo. Mientras tanto, a partir del análisis narrativo se obtuvo que en un **54% del total de las canciones** la RDI constituye el eje narrativo principal del relato presentado, dándole sentido y cohesión al conjunto de la obra en tanto se enuncia. Estos datos obtenidos inductivamente, permiten confirmar la alta incidencia de la reapropiación dentro del discurso del género que cobran sentido al observar

como la práctica social se construye lingüísticamente en el texto y viceversa en una relación dialéctica.

Finalmente, se le aplicó la misma lógica de análisis textual a las presentaciones en vivo, lo que multiplicó la calidad de los resultados y abrió una nueva dimensión respecto a la negritud y a la vagancia. Por ejemplo, en ambos discos se aprecia una interacción constante con el público a través de preguntas del tipo “¿cómo está la vagancia” o “arriba las manos todos los negros”, repetidas incansablemente durante las presentaciones.

Debido a la imposibilidad de abarcar cada una de las reapropiaciones en la extensión de este informe, procuraré dar cuenta de los casos que sean los más representativos dentro de los que considero los tres campos de la injuria por antonomasia sobre los cuales se expresa y construye la identidad reapropiativa del discurso villero.

INJURIAS SOBRE LA MESA:

1. LA MUJER ¿OBJETO?

El tratamiento de la mujer en las letras de la cumbia villera ha sido el tópico más polémico y discutido socialmente de todo el género, incluso por encima de las líricas delictuales o las que hablan sobre las drogas. Su relevancia estriba no tanto por la abundancia del tópico “mujer” dentro de las diferentes canciones, sino más bien por la repercusión mediática de estas. Las canciones que entran en este parámetro suelen ser las más populares de los grupos, tanto entre hombres como mujeres. ¿Por qué?

“Ella es una **chica así de fácil** / Es de bombachita floja / Si al hotel no la llevás / No sabes cómo se enoja / Bombacha floja es María Rosa / Bombacha floja **como se goza** / Ella **te entrega y no le importa** / Así de fácil es María Rosa / Bombacha floja es María Rosa” (Yerba Brava, “María Rosa”. En Cumbia Villera, 2000)

Este tipo de sintaxis es la más recurrente en lo referido a la aparición de la mujer en el corpus. Con el destacado me parece que se puede rebatir la idea típicamente aceptada de que la mujer mantiene su estatus de sometimiento respecto a lo masculino: al menos en lo relativo a lo sexual, se pueden ver atisbos de lo contrario.

Se puede apreciar que, si bien el significante de “mujer fácil” es una recurrente dentro de la cumbia villera, su significado no está axiologizado de forma negativa (Vila y Semán 2006). Por el contrario, con la sexualización discursiva siendo una imperativa, se ve que es ella, la mujer, quien tiene las riendas de la situación: no solo se muestra deseosa, sino que “**no le importa**” hacerlo en pos de “**gozarse**”. Con el fin de auxiliar la perspectiva en cuestión, se puede presentar a la canción más emblemática y conocida fuera del género. En “Se te ve la tanga” (donde la tanga reemplaza la bombacha), se dice:

“Tú bailas en minifalda / 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 haces por dinero / **Solo lo haces por placer**” (Damas Gratis, “Se te ve la tanga”. En Para los pibes, 2000).

Aquí, otra vez, las unidades destacadas pueden ser el atisbo de una variación en la configuración sexual discursiva de la mujer. Semán y Vila indican, a través de una clara hipérbole poética, que frente a la activación sexual de la mujer los hombres quedan como “reyes desnudos, pero desavisados, que solo ven en duermela la fragilidad de su reinado”. (2006, 31) Si bien me parece una exageración, podemos ver más casos de la positivización de la “puta”, no en cuanto a la condición de prostituta sino en cuanto a insulto históricamente vinculado a las mujeres que viven con impudor y desenvoltura su vida sexual:

“Porque a todos te quieres comer / Vos a mí me decís / Que no sos así / Porque sos pura / Pero conmigo / No haces ninguna” (Damas Gratis “Sos pura”. En Para los pibes, 2000).

Otra vez: si bien el sujeto actante de la canción, el hombre, es el que emite la valoración, se deja entrever que ella, la “chica pura”, no encaja en el hueco que le delinea el sistema. No se dispone al acto sexual, ni siquiera desde el relato del hombre, a partir de la pura solicitud masculina. La línea narratológica del conjunto de esta canción indica (los símbolos “más” y “menos” significan la valoración vinculada a cada acción):

+ {No se le niega a nadie} + {Asume que es puta} – {Se le niega al narrador}

El rastreo en el disco en vivo “Hasta las manos” (2001) refuerza esta idea, ya que, al momento de tocar la canción, en el verso “Porque sos pura”, es reemplazado por un coro femenino que grita al unísono “Sos puta”, al tiempo que los músicos se quedan en silencio para resaltar el grito. Lo mismo pasa en la ya citada “Se te ve la tanga”. Esto da indicios de una asimilación en el consumo que refuerza la idea de RDI. Por el análisis valorativo se recoge que lo negativo en estas canciones no es la “entrega” de la mujer a “todos” los hombres, sino que se le niegue a uno que es, precisamente, el sujeto narrador. De la decepción de este se extrae la posibilidad de elección de la “piba” en cuanto a su decisión sexual y romántica, sujeta a su determinación sobre cualquier otra variable.

Los estudios en torno a la música popular brasileña refuerzan esta idea. Desde hace muchos años atrás, en la música popular brasileña la mujer cumple una doble función no excluyente: en parte, representa al mundo de la familia, del trabajo y la responsabilidad, y por su polo opuesto, representa el potencial exacerbado del placer. En esta última línea es capaz de componerse como “un personaje peligroso: puede fácilmente transformarse en ‘piraña’ (mujer fácil), abandonando al hombre para transformarlo en otario, el reverso del malandra.” (Oliveira, 2001: 4)

En este marco aparecen, por ejemplo, las que abandonan a los hombres y los dejan a merced para hacerlos pagar por sus desatenciones: las “traidoras”:

“Solo me queda esperar / **Que te decidas y me vengas a buscar** / Porque yo te sigo amando / Porque no puedo dejar de pensar / Que a mis brazos volverás mi amor” (Flor de Piedra, “Amotinada”. En La Vanda más loca, 1999).

Aquí, el hombre fue castigado con el abandono a raíz de la disconformidad femenina. Es indudable que se construyen nuevos matices para la identidad sexual y afectiva femenina, que “deben ser considerados para repensar el rol de la mujer, específicamente, de las pibas, en las relaciones románticas y la manera en que pibes y pibas se relacionan entre sí.” (Martin E., 2008: 5). La mujer, en las líricas expuestas, es capaz de decidir su liberación sexual y la gestión de su propio cuerpo. Existe diversidad de casos textuales para agregar: Andrea (Pibes Chorros, Arriba las manos, 2000); El mantenido (Yerba Brava, Cumbia Villera, 2000); Amotinada (Flor de piedra, La vanda más loca, 1999), Guampa Chata (Mala Fama, Ritmo y sustancia, 2000), etc. ⁶

Sin embargo, los resultados en torno al tópico de la “puta” o la “mujer fácil” son bajos en su presencia valorativa y narrativa, por lo que no puedo alinearlos sin restricciones a lo que proponen los autores Vila, Semán y Eloísa Martín, que ven en la cumbia villera una práctica casi emancipadora de la subordinación femenina. No pongo en duda que en el discurso de la cumbia villera hay una identificación femenina que positiva la activación sexual y la concupiscencia, y rompe con el discurso hegemónico tradicional alrededor de valores como el recato y la virginidad que debían mantener las mujeres de las clases medias y bajas de la sociedad. Sin embargo, este reposicionamiento se enmarca dentro de los mismos límites del patriarcado en el cual se desenvuelve el discurso hegemónico. ⁷

En este sentido, esta vez me posiciono junto a autoras como Pardo (2007) y Spataro (2007), pertenecientes a una mirada **integralista** al sistema respecto de la cumbia villera y lo femenino, usando la misma categorización de las páginas anteriores.

Pero estando consciente de la puerilidad de evaluar fenómenos culturales y discursivos en tanto nociones de subordinación y emancipación monolíticas, me interesa remarcar que, si bien la sexualidad respecto a las “pibas” en la cumbia villera está anclada aún en función del ojo y la visión masculina, su identidad no está determinada por ello, ni arbitraria ni naturalmente. Las jóvenes y sus concepciones de género se construyen de forma procesal y nunca acabada, configurando su identidad de manera activa y conflictiva respecto de las determinaciones del contexto cultural imperante (Pardo, 2007).

Se sostiene la idea de que la sexualidad femenina aparece con una ambigüedad que, fuera de la figura de la madre, se limita a la imagen de la mujer fácil. Si bien no permite una salida de su posición bajo el contexto patriarcal, las mujeres fáciles se reapropian de aquello que exactamente son e históricamente le habían despojado: su cuerpo. La mujer ya no espera el

⁶ Todas se pueden cotejar en el Anexo 1 de Canciones. En el anexo 2 se encontrarán todas las sucesiones narrativas que componen el corpus.

⁷ Debido a los límites temporales de la investigación no alcanzó a entrar al corpus el trabajo de “La Piba”, la gran voz femenina de la movida villera. Su propuesta es más que interesante porque explota lo que se deduce respecto a la mujer con los referentes previos. Una investigación de su obra bajo los términos operacionales acá presentados podría estirar las dimensiones de la identidad femenina popular en la cumbia villera en virtud de la RDI. Para profundizar en torno “La Piba” véase a Corina Arias (2013) titulado “Voces femeninas en la cumbia villera: la Piba como discurso político”.

cortejo masculino, ella impulsa el encuentro. Tanto Laura, como Andrea, como María Rosa juegan en la bailanta en medio de la noche una performance que le permite adueñarse de su deseo y de la búsqueda de su propio placer.

2. 100% NEGRO CUMBIERO (Y VILLERO)

La intuición en torno a una Reapropiación de la Injuria negra en la cumbia villera fue uno de los motivos que impulsó el abordaje de este trabajo. Pese al origen fuertemente afrolatino de la cumbia, me parecía que en ningún momento de su historia como género se había hecho cargo de adoptar para sí el estigma propio del racismo de la forma que se hizo en Argentina. Las letras políticas de la cumbia chicha, por ejemplo, calzaban más con características de la música de protesta típicamente entendida, en el sentido que desafiaba la autoridad y al status quo respondiendo a un discurso político tradicional, apelando a la clase obrera y a los trabajadores urbanos por sobre otras distinciones.

Escenarios como los que se proponen al comienzo de la introducción fueron comunes en la Argentina desde el surgimiento de la cumbia villera e incluso un poco antes. Ya Ezequiel Adamovsky ve en la cumbia villera y en el cuarteto cordobés las dos expresiones culturales que fueron el germen que abrió camino para que la “negritud” fuese considerada como una política institucional y estatal desde el 2008 en adelante. (2017: 348) Pese a ello, el negro como epíteto dentro de la población bonaerense es más complejo de lo que parece.

En primera instancia pareciese que el desprecio que obtuvo la cumbia villera en su etapa inicial por ser música de “negros” es preminentemente racista. Sin embargo, en Argentina el apelativo “negro” tiene un significado socioeconómico antes que étnico: las personas que habitan las villas, en casas de “Lona, Cartón y Chapa”⁸, son negras, más allá de aspectos fenotípicos. (Cena, M. 2005; Adamovsky, E. 2017; Massone M. 2016; Flores & Outeda, A. 2002).

Secundando la afirmación de Malbina Silva acerca de que la cumbia es la *música de los pobres* de todo el continente “a menos que estemos frente a una increíble confusión bibliográfica”, el negro de la cumbia villera cobra especial sentido enmarcado en el “contexto de racismo de clase argentino” (Silba M. & Alabarces P. 2014). La canción “El Discriminado” dice:

Su suerte ya estaba escrita, / desde el momento en que nació/ hijo de padres villeros / con la cumbia se crio, / y ahora que está más grande / y al baile quiere colar, / el 'rati' con bronca grita: / "**¡Negro villa, vos no entrás!**" / Todos se hacen los giles / te dejan siempre tirado, / que por ser negro villero / él estaba condenado (Yerba Brava, “El Discriminado”, Cumbia Villera, 2000)

La cumbia villera se erigió orgullosamente como la música de los negros, al menos hasta la limpieza que se inició el 2001 y se consolidó el 2004. “El Discriminado” da cuenta en su

⁸ Título de un disco de la agrupación Meta Guacha, otra de las precursoras de la cumbia villera. Su vocalista, Traiko, es chileno, hijo de exiliados que llegaron a vivir a las villas de emergencia del conurbano bonaerense en los setenta.

narración global de un axioma fundante en la imagen que Argentina, y sobre todo Buenos Aires, construyó de la alteridad en sus primeros dos siglos de administración independiente en una urbanidad que pretendía ser blanca y europea. Es negro -> Está condenado. En “El Discriminado” el sujeto experimenta las lógicas sociales de exclusión que enfrentaron, en su momento, los “cabecitas negras” y que luego heredaron los “negros villeros”. (Cena M. 2005: 186).

Sin embargo, en el discurso de la cumbia villera no se constituyó como algo negativo, y la RDI en torno a lo negro fue un pilar de adhesión identitaria para el conjunto villero desde su misma conformación. Si en la “cumbia romántica” de los 90 profesionales del marketing escogían a dedo a jóvenes bonitos, delgados y con trazos considerados “blancos” para crear los grupos, la cumbia villera los prefirió “negros”. La herencia del rock cabeza queda manifiesta en las referencias a la “cumbia cabeza”, como algunos referentes quisieron denominar al género antes de que se institucionalizara como “cumbia villera”. Tanto la “cumbia cabeza” como el “rock cabeza” hacen directa alusión a los “cabecitas negras”⁹:

“Cumbia cabeza, con cerveza / Esta es mi cumbia cabeza / Esta la bailan los negros / Tomando coca y cerveza / Cumbia cumbia / Esta es mi cumbia cabeza / **Esta la bailan los negros** / Tomando coca y cerveza / Porque paro en la esquina / Con mis amigos a tomar un vino / Todos me empiezan a criticar / Que yo soy un villero que soy un negro / Porque me gusta la cumbia” (Flor de Piedra, “Cumbia Cabeza”, La vanda más loca, 1999)

En esta canción podemos ver la RDI de lo que significa ser negro con el contenido de clase propio de Argentina: ser negro significa ser villero.

+ {ES NEGRO QUE BAILA CUMBIA} + {SE PARA EN LA ESQUINA} + {ESTÁ CON LOS VAGOS} - {EL RESTO LO CRITICA}.

Pero no sólo eso, también lo negro extiende su campo semántico a lo “vago”, que es la categoría siguiente. Pero la otra injuria típicamente vinculada al negro villero es la de negro “chorro”: delincuente, ladrón. Ante la extensión del desempleo, los jóvenes villeros estaban obligados a “vagar” o “laburar”, y frente a esa dicotomía se erigen las dos categorías de RDI siguiente, que las asumen como condiciones de vida de la existencia villera.

La reclamación hecha en la cumbia villera en torno a lo negro y sus definiciones extensionales adquiere otra magnitud cuando se incluye al disco en vivo “Hasta las manos” (2001) de Damas Gratis, al análisis. En esta presentación, Pablo Lescano, una vez iniciado el show dice lo siguiente:

⁹ Lo negro como palabra tiene una historia semántica directa con el epíteto de “cabecita negra”: así se les denominaba a las legiones de trabajadores que llegaron desde el interior durante el primer peronismo para ser mano de obra en el plan industrializador ISI. Los mestizos, que eran los “negros” hasta ese momento, trasladaron la injuria a estos nuevos habitantes pobres con rasgos indígenas provenientes de las provincias del poniente.

"Hola, doña Norma, sabía que su hijo se anestesia todo el día, vive anestesiado, no trabaja, no hace nada. Encima de eso **chorro**, sí, salió por crónica, le hicieron causa de chorro" (Damas Gratis. En *Hasta las manos*, 2001).

La invocación a lo chorro se relaciona directamente a lo negro como una sus definiciones extensionales. Así, inmediatamente terminada esa declamación agrega:

“Todas las manos de los negros arriba y arriba”

Esto no ser menor, sobre todo considerando que el cantante arenga de esta forma a su público, que reacciona siempre entusiasta, la totalidad de 17 veces durante un concierto de 32 minutos, lo que significa que la invocación a “los negros” se repite al menos una vez cada dos minutos en promedio. Algo similar ocurre con el disco en vivo de los “Pibes Chorros”. El grito de guerra se repite 10 veces en 27 minutos, dándose un tiempo, además, para referirse y saludar directamente “a todos los pibes privados de libertad” en un intersticio de canciones. La canción “Los dueños del pabellón” también es un ejemplo de ello:

Ahora nosotros tomamos el control / somos los dueños del pabellón / estamos cansados de tanta represión / y vamos a tocar esta prisión. / Quiero que todos se amotinen / Levanten bien las manos. / Se pongan a rezar / los guardias y refugiados / de esta prisión (Damas Gratis. “Dueños del pabellón. En *Para los Pibes*, 2000)

Ser chorro se suma a la experiencia en la villa, a la experiencia de ser negro. Ser chorro es ser ladrón y, en general, ganarse la vida por fuera de los cánones estipulados por el mercado del trabajo formal.¹⁰ “Los pibes chorros” son la figura heroica de la cumbia villera, y su presencia es una constante en Flor de Piedra y Damas Gratis, que en medio de sus canciones gritaban: “Vamos lo’ pibe’ chorro”, y para qué decir del grupo al que le dio su nombre. En el caso de la canción recién transcrita, el análisis valorativo proposicional expone dos hechos a considerar: 1) los reos pertenecen al endogrupo villero, determinado por el pronombre **nosotros**. 2) La unidad semántica es de naturaleza ontológica, ya que habla de una cualidad del ser determinado por el verbo **somos**. Su presencia como una positivización de la realidad de la villa constituye también una constante dentro del corpus que queda pendiente de mayor desarrollo para futuros trabajos.

En resumen, se puede sostener que en los “pibes” se conjugan todos los valores de la masculinidad villera. Ellos son los negros, los cabezas y los chorros, y la cumbia villera les

¹⁰ El mundo delictual no solo caló, en esta época, en la estética musical, sino que también tuvo un gran espacio de influencia en el cine argentino. El “cine chorro” o “cine quinquí” también se vinculó con su contexto sociopolítico específico. Tres ejemplos: la película “Nueve Reinas” (2000), la serie “Tumberos” (2002), sobre la vida carcelaria y musicalizada con cumbia villera, y su contraparte acerca de la corrupción policial, la película “El Bonaerense” (2002), con banda sonora de Damas Gratis que fue premiada en el Festival de Cannes. Una investigación que enlace la dimensión cinematográfica con la dimensión musical, tan abrazadas durante la crisis, bajo los conceptos acá expuestos sería un gran aporte al estudio del período y su producción artística. Para un acercamiento, véase *Pisciottano, Lucía (2020) Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo. Revista de la carrera de sociología (10) UBA.*

da visibilidad a cada uno de sus caracteres a la vez que los positiva o, al menos, los neutraliza moral y valorativamente. Lo “negro”, entonces, no connota solo el color de piel. Su reapropiación implica un decir abstracto, que solo existe como un deseo proyectado al futuro.¹¹

No es una casualidad que, hasta el día de hoy, la imagen más extendida de la cumbia villera sea la portada del disco del 2004 de Damas Gratis: un tatuaje en el pecho que reza la frase “negro 100% cumbiero”. Este acto, el tatuaje, ha sido incansablemente repetido por todos quienes se sienten parte de la movida tropical.

Para finalizar, me gustaría poner de relieve un pequeño aspecto de la recepción del género y de la RDI, no desde el discurso sino desde su consumo. En el artículo de Fabián Flores se le realiza una entrevista a Cheo, un joven de 12 años. Él dice:

“Somos negros villeros y eso no es una ofensa... No me molesta que me digan así... ¿Somos negros y qué? Peor sería que me digan cheto, eso sí que son todos putos, eso sí que es una ofensa.” (Flores y Outeda, 2002)

3. LOS VAGOS Y LA VAGANCIA

Los vagos ya se preparan / Hoy es el día que vuelve el guachín / La banda ya está completa / Todo está listo para salir / **La esquina ya está de fiesta** / La cumbia anuncia que llega al fin / La banda ya está completa / Todo está listo para salir / Coca, cerveza y cumbia cabeza / Para bailar (Yerba Brava, “La vuelta del Guachín”. En Cumbia villera, 2000)

Los resultados más sorprendentes emanados de la investigación, al menos en términos cuantitativos, tienen que ver con la positivación, o la negación de la negatividad, en torno a lo vago y a la vagancia. Este es la unidad léxica, por lejos, más predominante en todo el corpus lírico. La investigación arrojó que de todas las posibles apariciones de RDI, un 53% corresponden a la presencia de “los vagos” como eje narrativo del relato presentado. A eso se incluye un 15% más de incidencia en canciones donde no tuvieron la prioridad semántica como RDI o en cuanto a mediación identitaria. El resto, menos de la mitad de incidencia, se logran entre los otros campos injuriosos trabajados con anterioridad unidos: la puta, el negro, y el chorro dentro de la categoría de negro.

En gran medida, esto se puede deber a la amplitud con que ha sido construido el término, ya que, entre sus características asociadas, o definiciones extensivas, se incluyen todas las actividades en las que se incurre y se “cae” por culpa del ocio: madre de todos los delitos y vicios. Ya desde la Colonia que se ha construido un relato sobre la ociosidad anclado en un

¹¹ Rita Segato ha expuesto el papel del futuro deseado en la constitución de la raza como la “subyacencia de un vector histórico y pulsante en cuanto pueblo”. Para profundizar véase Sagato, R (2010). “*Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje*”. Crítica y Emancipación 3

discurso de disciplinamiento en torno al trabajo. Es imposible no referir a Alejandra Araya cuando hablamos de esta teoría:

El discurso sobre la ociosidad era una teoría antropológica ya que, si se era catalogado de ocioso, por naturaleza se era capaz de cualquier vicio, pecado, desorden o delito (...). **Trabajar significaba, en primer lugar, ser útil.** A fines del siglo XVIII ser útil también se expresaba como “destino” provechoso de las energías y el tiempo. Trabajo, destino y ocupación son los márgenes de un problema social nuevo: **la ociosidad, la vagamundería y el malentretamiento, el primer referente del moderno concepto de vagancia.** (1999: 19).

Por ello, en “lo vago” como unidad léxica, se incluyen por extensión un conjunto de características y conductas entendidas como distractoras u obstáculos para el ejercicio del trabajo. Sin embargo, ¿qué opciones de trabajar y ser útil había el 2001 o el 2002, cuando más de la mitad de la población estaba bajo la línea de pobreza y más de un 25% se le consideraba indigente (que no le alcanzaba para una canasta de alimentos básica al mes)? (Arakaki 2011; Vinocur P. y Halperin L. 2004) Por ello, tanto en la Colonia como a fines del siglo XX, el vago no era solo aquel que vivía en la calle y mendigaba, sino aquel que incurría en acciones de pura ociosidad: los y las borrachas, el/la jugadora, el/la hinchado de fútbol, el/la fiestero/a, el/la drogadicto/a:

Nosotros los pibes / estamos todos los días / **En la placita** / de la cabeza / Yerba, mucha yerba / Más yerba Humo, mucho humo / Más humo / En la placita nos damos vuelta (Pibes Chorros, “La danza del humo”. En Arriba las manos, 2000)

En esta canción se aprecia al sujeto actante que engloba, otra vez en un *nosotros*, al conjunto del endogrupo villero. Hay una valoración positiva del tiempo de ocio, que se desentiende del discurso del trabajo y de la obtención de dinero mediante él. Vemos como las categorías de la injuria, poco a poco, también se mezclan. La secuencia narrativa con sus implicancias valorativas sería la siguiente:

+ {ESTÁ TODOS LOS DÍAS EN LA PLAZA} + {ES VAGO} + {DISFRUTA CON LOS AMIGOS}

En base a las dos canciones expuestas hasta acá, se desprende también la dimensión territorial de la vagancia. Existe para ella dos lugares comunes dentro de la villa: la placita y la esquina, su espacio por antonomasia. Los vagos se adueñan de la esquina y hacen de ella el lugar donde se desenvuelven. La esquina es restringida para quienes no pertenecen a la villa, pero se extiende a aquellos que sí son de la villa, pero no se consideran vagos. Qué mejor ejemplo que la canción que le dio su nombre al género:

El ritmo de tambores se empieza a escuchar / Silbido a los guachines comienza a llamar / **Y toda la esquina se pone a bailar** / En cuero y zapatillas la cumbia de la villa (Yerba Brava, “Cumbia Villera”. En Cumbia villera, 2000)

En esta canción se expresa el valor de la esquina como centro de la comunidad, como cruce de camino y lugar de disolución del tiempo. En los textos, en general, se evidencian una

caída del modelo que asocia el tiempo de ocio al tiempo remunerado. De esta forma, el criterio de rendimiento deja de ser el ordenador del tiempo y el principio rector que rige a la producción y al consumo. Se cumple con aquella contradicción propia de las desiguales urbes latinoamericanas en torno a la función del tiempo: los ricos son pobres en tiempo y a los pobres les sobra. (Bauman Z. 1999). Se agudiza en la identidad villera el ideal del tiempo no productivo como el principio ordenador de la vida diaria. Orden y cultura que Alarcón expresa de la siguiente forma:

“[uno] se pregunta por dónde andarán los pibes, siempre tan difíciles de ubicar, sin horario alguno, respirando a bocanadas el momento inmediato, el momento mismo en el que se está sin que una próxima actividad, un compromiso tomado le ponga punto final al presente por imposición del futuro.” (Alarcón 2003: 45).

Entre las formas de hacer correr el tiempo, de “vagar”, el tópico más repetido es el de consumo de alcohol y de sustancias, tanto solo como con los amigos.

Hace un año y siete meses, / Que extrañaba esta ciudad. / Escaviar [tomar] con mis amigos, / A mi chica y estar, / Re loco, con mi guacha, / Recorriendo la ciudad. / Y estoy, y estoy de nuevo, / Como quiero estar, / sábado alta joda [fiesta] / Bailando sin parar / **Ritmo, sustancia, cumbia y nada más** (Mala Fama “Estoy de nuevo”. En Ritmo y sustancia, 2000)

O, por ejemplo:

Vago yo soy, borracho me llaman / **Yo soy, un vago atorrante**, / Un loco delirante / El vago ese soy yo / Porque tomo, coca y cerveza / Vivo de la cabeza (Flor de Piedra, “Cumbia de los vagos”. En La vanda más loca, 1999)

Aparece en ambos casos, una reapropiación semántica en torno a las unidades de lo vago y de la borrachera. En ambos casos, también, el enunciador, en primera persona, se siente orgulloso de ser, en su ser -valga la redundancia-, de la forma que es y de hacer lo que hace. Es una posición ontológica a la vez que accional, que sitúa las características en torno al ser y al estar (“Soy un vago atorrante” “Soy un vago”, “Estoy como quiero estar”) y al hacer (“Bailar sin parar”, “Escabiir con los amigos” “tomar coca y cerveza”). Ambos factores emanados de la valoración proposicional otorgan a la cumbia villera una pregnancia identitaria muy poco recurrente para un género popular y no de nichos, que no trata el general de sus temas en torno a los tópicos típicamente radiales.

Pero falta aún la relación axiológica de preferencia dentro del corpus: la valoración de las virtudes de la vagancia por su oposición al sujeto policial. Ejemplos abundan, así que, en honor al espacio y para no repetirme, pondré algunos de los más evidentes.

Y un minuto de silencio / Para vos q te hiciste, gorra buchón. / Ahora sos cabeza de tortuga, / Y me querés cortar la fuga. / Ahora usas, ropa prestada, / La vagancia no te quiere por ser gorra y buchón. (Mala Fama, “Pocos quedan”. En Ritmo y Sustancia)

A las cuatro vos [policía] te vas / Cuatro y media yo llego / Golpeo con carpusa que no toree el perro / Después de la señal / Tu mujer abre contenta / Se fue el guampa

chata / Comienza la fiesta / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / Por dejar sola tu mujer / Otra vez, otra vez, otra vez / La guampa chata te va a crecer (Mala Fama "Guampa Chata". En Ritmo y Sustancia 2000)

Cortaste tu pelo y cambiaste / de gorro, ahora perseguís / a los pibes chorros. / Los vagos que ayer te hacíamos el aguante, / ahora te gritamos guacho vigilante (Yerba Brava, "El Vendido". En Cumbia Villera, 2000)

En los tres casos se refleja el odio a la policía como uno de los lazos de identidad entre los chicos villeros (Alarcón 2003: 35). La policía - siempre *ellos* - condensan todas las características opuestas al vago villero: es aburrido, es "careta" y, sobre todo, al provenir de una villa emergencia como la de los "pibes", es un "vendido". En el primer caso, la oposición es explícita: "La vagancia ya no te quiere por ser gorra y buchón". El lazo que alguna vez los reunió como villeros se rompió y eso constituye la falta más grave a otros conceptos fundamentales de la identidad villera: la lealtad, la autenticidad y el "aguante".

Si bien quedan algunos aspectos por tocar respecto a la positivización de la vagancia, como por ejemplo los límites puestos al ocio dentro del mismo discurso villero ("Empastillado" de Pibes Chorros; "Míralo" de Yerba Brava, "Arruinado" de Damas Gratis), y la inevitabilidad de la condena asociada del sentir villero ("El discriminado" de Yerba Brava) creo que se logra apreciar la principal inversión del discurso en torno al vago y la vagancia, que tiene que ver con una nueva valorización del tiempo.

Frente a una realidad subalterna en que la cesantía fue una condición de vida para al menos tres generaciones de familias, la extensión de la desregulación a un espectro cada vez más amplio de la población hizo que en los sectores de villas de emergencias más antiguos, de donde nació la cumbia villera, se subvirtieran los valores en torno al tiempo, y el discurso villero propusiera nuevas formas de subsistir y sobrevivir al margen del empleo formal: con la legitimación situacional del robo, en un parámetro que no es para nada monolítico ni estático, y por el apego y la positivización de la vagancia. Siempre sin caer en burdas idealizaciones de la pobreza ni del desempleo, sino que, al contrario, sumergiéndolas a un contexto de ambigüedad, donde múltiples capas discursivas se superponen en un espacio de porosidad (Benjamin, W. 2011), donde como investigadores críticos podemos contribuir a la visibilización de construcciones axiológicas e identitarias populares sin pecar de valorizaciones morales que atiendan a nuestro propio contexto de producción como académicos.

COLOFÓN

COMENTARIOS Y PREGUNTAS FINALES

*“Después de todo, ¿para qué leernos?
La musiquilla de las pobres esferas
suena por donde sopla el viento amargo
que nos devuelve, poco a poco, a la tierra,
el mismo que nos puso un día en pie
pero bien al alcance de la huesa.
(...)
Puede que sea cosa de ir pensando
en escuchar la musiquilla eterna.”*
(Lihn, E. 1969: 19)

En base a los diversos autores y autoras mencionadas, como también a los campos de identidad y de la injuria que logré vislumbrar, me atrevería a esbozar que la noción identitaria de los escuchas de la cumbia villera, principalmente pertenecientes a los grupos populares, se vio afectada por la irrupción de este género que anclaba su discurso en la positivación sistemática de los conceptos negativos con que se ofendía, insultaba y agraviaba al mismo grupo en cuestión: la reapropiación de la injuria. Este proceso identitario caló en las juventudes que se desarrollaron y movilizaron en las protestas sociales y políticas de la crisis que llegó a su auge el 2001, mismo año en que la cumbia villera se transformó en un problema para el Estado y para las mismas discográficas que intentaban obtener beneficios económicos de ella.

El discurso de la cumbia villera nunca podrá ser entendido como una manifestación cultural con anhelos de representación política, ni aún como una reacción al orden dominante. A mí parecer, la naturaleza de la cumbia villera como creación cultural encaja y se resume a la perfección en lo que Guattari denomina procesos de singularización: “procesos disruptores en el campo de la producción del deseo: se trata de los movimientos de protesta del inconsciente contra la subjetividad capitalista, a través de la afirmación de otras maneras de ser, otras sensibilidades, otra percepción, etc.” (Guattari y Rolnik 2000: 45). El efecto disruptor de la cumbia villera no está en la política como forma de incidir en el mundo. Pero en la inevitabilidad de que todo pertenezca a “lo” político, es que su cualidad se vuelve significativa: alejada de la política tradicional, es en lo estético y en lo lúdico, en el subconsciente y en los cuerpos donde la cumbia villera, tal vez, plantó su semilla.

Los límites de este trabajo evocan también sus posibilidades de extensión. Principalmente, este estudio solo tiene sentido, y el fenómeno de reapropiación de la injuria solo cobrará valor, cuando los aspectos analizados a través del discurso puedan ser verificados y estudiados a través de la recepción de sus oyentes: ¿de qué manera se identificaban los y las auditoras, escuchas y espectadores con el discurso villero? ¿Se reapropiaban también de los estigmas culturales? Acaso, ¿Se reapropiaron de la reapropiación de la injuria? La única forma de responder a estas cuestiones es estirando los parámetros de lo posible, incluyendo

más fuentes y más disciplinas que permitan rodear todos los gelatinosos e inestables flancos de la identidad, la representatividad y los *habitus*¹² de los consumidores.

Este trabajo es tan solo una aproximación hacia los procesos de construcción identitaria de los y las jóvenes en medio de la recesión argentina, en la particular geografía bonaerense. Como queda demostrado en el trabajo, la identidad en la cumbia villera ya había sido ampliamente trabajada desde diversos puntos. En ese contexto, el pequeño aporte que se busca lograr es la inclusión de un concepto operacional que, hasta ahora, había sido casi totalmente ignorado en nuestra lengua, y que permite dar nuevos matices al análisis del arte y la música popular, enlazándolo a su contexto histórico por medio de los usos sociales del habla y del discurso.

La reapropiación de la injuria, que ha comenzado a ser trabajada en los estudios anglosajones, ¿puede ser un aporte como categoría de análisis y operacional para el resto de las expresiones musicales populares en contextos de revuelta y alta desigualdad socioeconómica? Permítanme sostener que sí, elucubrando sobre una posible y nueva veta investigativa. Desde al menos el 2010, la música urbana sido durante las últimas chilena se ha estado reapropiando sistemáticamente del insulto y la expresión “flaite”, que ha sido por décadas la injuria y el adjetivo preferido para estigmatizar a la juventud popular. De esto dan cuenta canciones como “Flyte”, “Mambo para los presos”, “Dele Cotelé”, “Facts” y “Desacatao”, etc., cada una con millones de visitas en las plataformas virtuales. Sin tener ningún objetivo político aparente, ¿Pudo haber tenido este proceso significaciones de cohesión identitaria que facilitaron el volcamiento de los jóvenes poblacionales, los jóvenes del SENAME (que había muchos), a las avenidas principales durante la revuelta popular de octubre del 2019? Pienso que Robin Brotsema podría apoyar esta hipótesis, cuando indica que “en el corazón de la reivindicación lingüística está el derecho a la autodefinition, a forjar y nombrar la propia existencia”. (2004: 7)

¹² Por ejemplo, un buen cruce de camino podría lograrse con la tesis de Emilio Roca (2017) *Cumbia villera: El habitus de los oyentes*. Universidad Del Salvador. Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, E. (2017). El color de la nación argentina. Conflicto y negociaciones en la conformación de un ethos nacional. De la crisis al bicentenario. Conicet. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26581/CONICET_Digital_Nro.19668_A.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Consultado: 2/01/2021
- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Arakaki, A. (2011). La pobreza en Argentina 1974 – 2006: construcción y análisis de la información. *Documentos de trabajo*. (15). UBA. Buenos Aires: Argentina.
- Araya, A. (1999). *Ociosos, vagabundos y malentretenidos en Chile Colonial*. Santiago: LOM.
- Arias, C. (2013). *Voces femeninas en la cumbia villera: la piba como discurso político*. Presentado en las III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, La Plata.
- Arias Gibert, C. F. (2013) Voces femeninas en la cumbia villera: La Piba como discurso político [en línea]. *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, 25, 26 y 27 de septiembre de 2013, La Plata, Argentina. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3415/ev.3415.pdf Consultado: 02/01/2020.
- Bauman, Z (1999) *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Bhabha, Homi (1994). *El lugar de la cultura*. Ed. Manantial. Buenos Aires: Argentina.
- Brontsema, R. (2004). A Queer Revolution: Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation. *Colorado Research In Linguistics*, (17). Colorado.
- Burke, Peter. (2004) *¿Qué es la Historia Cultural?* Ed. Paidós. Barcelona
- Cena, M. (2016). Cumbia Villera: denuncia y afirmación. *La Trama De La Comunicación*, (2), 179 - 193. Consultado: 2 - 01 - 2021.
- Chamorro, J. “Contribuciones teóricas y metodológicas de la etnomusicología latinoamericana”. <https://www.yumpu.com/es/document/view/15023175/contribuciones-teoricas-y-metodologicas-de-la-etnomusicologia>- consultado en: 02/1/2021
- Cragolini, Alejandra. (2006) Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: La cumbia villera en villera en Buenos Aires. *Revista transcultural de música*, 50-62.
- D'Amico, L (2002) La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y sociocultural. *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM*, México.

- Darnton, R. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (2nd ed.). Fondo de Cultura Económica.
- De Gori, E. (2005) Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano Convergencia. *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 12, núm. 38, Toluca: México. pp. 353-372
- Eco, U. (1973). *Apocalípticos e integrados* (1a. ed.). Barcelona: Lumen.
- Farge, A. (2008). *Efusión y Tormento. Historia del pueblo en el siglo XVIII*. Ed. Katz Conocimiento. Nota preliminar.
- Flores F. y Outeda A. (2002) 100 % negro cumbiero. Una aproximación al proceso de construcción de las identidades entre los jóvenes urbano marginales, ponencia presentada en el *3er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*, Ciberespacio, 2002. Disp. en <http://www.escolares.com.ar/etica-y-ciudadania/100-negro-cumbiero-una-aproximacion-al-procesode-construccion-de-las-identidades-entre-los-jovenes-urbano-marginales.html>
Consultado: 02/01/2021
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós, Barcelona.
- García Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En Antología sobre cultura popular e indígena. *Lecturas del Seminario Diálogos en la acción* (pp. 153- 165). México: Conaculta.
- Giménez, G. (2003) *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Ponencia en el Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México.
- Groom, Carla (2003). The reappropriation of stigmatizing labels: implications for social identity. *Identity Issues in Groups. Research on Managing Groups and Teams*, (5), Emerald Group Publishing Limited. 221–256,
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2000). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Petrópolis, Vozes.
- Horkheimer, M. y Adorno T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- Martín, E. (2001) *Cumbia, birra y faso: En torno das posibilidades políticas de un género musical en la Argentina contemporánea*” Ponencia presentada en *la IV Reunión de Antropología del Mercosur*, Curitiba 2001.
- Martín, E. (2008) *La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90*. *TRANS Revista Transcultural de Música*, número 12, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.
- Micelli, J. (2014). *La representación discursiva de la identidad en la cumbia villera argentina* (Doctorado). Universidad de Buenos Aires.

- Olivien, R. (2001) “El imaginario masculino en la música popular brasileña” Trabajo presentado en el *Semanario Temático Cultura y Arte en la Sociedad Contemporánea: nuevos desafíos, novas estrategias*, en la XXV, Reunión Anual de la Asociación Nacional de Pesquisa y Post Graduación en Ciencias Sociales. Caxambu, MG.
- Pardo, M. L. (2006) Cumbia villera en Argentina: un análisis crítico del discurso de la posmodernidad", *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, Vol. 6, Núm. 2, 2006, pp. 83-97, Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED), Venezuela.
- Pardo, M. L. (2007) La representación discursiva en las letras de cumbia villera. *CIAFIC-CONICET - UBACYT F127*.
- Pardo, M. L. (2009). La representación discursiva de la familia en las letras de la cumbia villera. *IV Coloquio Nacional de la Asociación Latinoamericana de estudios del discurso (ALED)*, Córdoba, Argentina.
- Pisciottano, Lucía (2020) Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo. *Revista de la carrera de sociología* (10) UBA. pp. 132 -161.
- Preciado, B. (abril - junio 2009). «Queer: Historia de una palabra». *Parole de queer*: Consultado: 02-01-2021
- Sagato, R. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y emancipación* 3.
- Sánchez Patzy, M. (1999). *La Opera Chola: Música Popular en Bolivia y Lucha por el Sentido Social*. Tesis de Grado para Optar al Título de Licenciado en Sociología. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.
- Silba, M. y Alabarces P. (2014) Las manos de todos los negros, arriba. Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y representaciones sociales* (16). pp. 52 – 75.
- Simmel, Georg (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Buenos Aires: Gorla.
- Smith Moore, M. 1987. *Yankee Blues. Cultura musical e identidad norteamericana*. Noema Editores: México D.F.
- Spataro, Carolina (2007) “La cumbia villera se zarpa. Estigma, rechazo y negociación en torno a un consumo musical”. VI Bienal Iberoamericana de Comunicación, Córdoba, septiembre 2007. Facultad de Ciencias Sociales-UBA. Becaria CONICET.
- Van Dijk, Teun A (1980) *Texto y contexto*. Catedra. Madrid: España.
- Van Dijk, Teun A (1981) *Estructuras y funciones del discurso*. México DF: Siglo XXI.

- Van Dijk, T. (1995) De la gramática del texto al análisis crítico del discurso. *Discourses.org* <http://www.discourses.org/De%20la%20gramatica%20del%20texto%20al%20analis%20critico%20del%20discurso.html>. Consultado: 02/01/2021
- Vila P. y Semán P (2006) La conflictividad de género en la cumbia villera. *Revista transcultural de música*, nº 10. <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/vila.htm>. Consultado: 02/01/2021
- Vila, P. y Semán, P (2007) Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas. *Colección Monografías*, Nº 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. 73 págs. <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>.
- Vinocur P. y Halperin L. (2004). *Pobreza y políticas sociales en Argentina de los años noventa*. Santiago de Chile: Naciones Unidas CEPAL.
- Zaldua Garoz A. (2006) El análisis del discurso en la organización y representación de la información-conocimiento: elementos teóricos. *Acimed*; 14 (3). Disponible en: <http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v14n3/aci03306.pdf> Consultado: 02/01/2021.

ANEXO 1: CANCIONES

MALA FAMA

La marca de la gorra

Ahora que no sos mala fama y cumbiero, / usás ropa apretada y pelo corto, bien gorrero. / Cuando andás cortando fuga, / te cruzás con la vagancia y nosotros / puro ritmo, vino tinto y sustancia. / Vos llevás la marca de la gorra / y tocá, que te la vuelo ahora. / Vos llevás la marca de la gorra / y tocá, que te la vuelo ahora. / Vos llevás la marca de la gorra / y tocá, que te la vuelo ahora. / Y esto es ritmo sustancia. / Ahora que no sos mala fama y cumbiero, / usás ropa apretada y pelo corto, bien gorrero. / Cuando andás cortando fuga, / te cruzás con la vagancia y nosotros / puro ritmo, vino tinto y sustancia. / Vos llevás la marca de la gorra / y tocá, que te la vuelo ahora. / Vos llevás la marca de la gorra / y tocá, que te la vuelo ahora. / Vos llevás la marca de la gorra / y tocá, que te la vuelo ahora. //

Te volviste Uto

No sé lo que hiciste vos para volverte trabuco / Son tantas las mujeres, yo ni a palos me hago Uto. / Mirá esa linda cola y no relojees los bultos, / que empieza a saltar la ficha que sos un alto trabuco. / Vos te volviste uto, ahora andás mirando bultos. / Tenés la nuca soplada y cariño por la bala. / Vos te volviste uto, ahora andás tanteando bultos. / Tenés la nuca soplada y cariño por la bala. / No vengas con cosas raras, yo no tengo esos vicios. / A mí me gusta la tuerca y a vos te cabe el tornillo. / A mí me gusta el escabio y a vos te cabe el zopeta. / Tenés la nuca soplada y cariño por la... / Vos te volviste uto, ahora andás tanteando bultos. / Tenés la nuca soplada y cariño por la bala. / Vos te volviste uto, ahora andás tanteando bultos. / Tenés la nuca soplada y cariño por la bala. //

Soy mala fama

Esto es Mala Fama / Ritmo, y sustancia / En el barrio me hacen causa / Porque baten que no soy / Estudioso buena fama / Y menos trabajador / Todos se hacen buena fama / Estudiando y trabajando / Yo me hice mala fama / Escabiando y fumando / Soy mala fama no tengo solución / No me refugio ni corro como vos / Soy mala fama de alma y corazón / No toca reja como vos / En mi casa me hacen bardo / Porque baten que no soy / Estudioso buena fama / Como mi hermano mayor / Él se hizo buena fama / Estudiando y trabajando / Yo me hice mala fama / Escabiando y fumando / Soy mala fama no tengo solución / No me refugio ni corro como vos / Soy mala fama de alma y corazón / No toca rejas como vos //

Estoy de nuevo

Estoy de nuevo en la calle, / Me dieron la libertad, / Hace un año y siete meses, / Que extrañaba esta ciudad. / Escaviar con mis amigos, / A mi chica y estar, / Re loco, con mi guacha, / Recorriendo la ciudad. / Y estoy, y estoy de nuevo, / Como quiero estar, / sábado alta joda, / Bailando sin parar. / Y estoy, y estoy de nuevo, / Como quiero estar, / sábado alta joda, / Bailando sin parar. / Ritmo, sustancia, cumbia y nada más. / Esto es, ritmo, y sustancia... / Los pibes me preguntan, / Si me voy a rescatar, / Y la gente ya comenta, / Que no me rescato más. / Escaviar con mis amigos, / A mi chica y estar, / Re loco, con mi guacha, / Recorriendo la ciudad. / Y estoy, y estoy de nuevo, / Como quiero estar, / sábado alta joda, / Bailando sin parar. / Y estoy, y estoy de nuevo, / Como quiero estar, / sábado alta joda, / Bailando sin parar. / Ritmo, sustancia, cumbia y nada más.

El soguero

Ritmo y sustancia / Te la dabas de sochori / Pero eras un ratón / Anoche saltó la ficha / de tu verdadera vocación / Los vecinos descubrieron que el soguero es del barrio / Cuando fueron a la sogá arg / Y te

engancharon sogueando / Vos estas zarpado en sogas y en ratón / Anoche la ficha te saltó / Vos estas zarpado en sogas y en ratón / Anoche la ficha te saltó / Te la dabas de sochori pero / eras un ratón / Anoche la ficha te saltó / Para vos coco y alberto que junta eh / Te la dabas de sochori / Pero eras un ratón / Anoche saltó la ficha de tu verdadera vocación / Los vecinos confirmaron que el soguero es del barrio / Cuando fueron a la sogas / Arg y te engancharon sogueando vos estas zarpado en sogas y en ratón / Anoche la ficha te saltó / Vos estas zarpado en sogas y en ratón / Anoche la ficha te saltó / Te la dabas de sochori pero eras un ratón / Anoche la ficha te saltó.

Mi alegría

Ella es mi alegría / mi manera de olvidar / que por pobre no me quieren /y que ella con otro esta / vos dijiste no quererme / ella me hizo alegrar / vos sos un pichón de suegra y ella es mi felicidad / ella es verde y vos sos negra cachivache / traicionera / ella es pura y de noche sale vestida con seda / ella es mi alegría mi manera de olvidar / que por pobre no me quieren /y que vos ya no estás ella es mi alegría mi manera de olvidar / Sustancia.... //

Guampa Chata

A las cuatro vos te vas / Cuatro y media yo llevo / Golpeo con carpasa que no torea el perro / Después de la señal / Tu mujer abre contenta / Se fue el guampa chata / Comienza la fiesta / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / Por dejar sola tu mujer / Otra vez, otra vez, otra vez / La guampa chata te va a crecer / Otra vez, otra vez, otra vez / A tu mujer me la emperné / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / Papa garrón te voy a hacer / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / Por dejar sola tu mujer/ Otra vez, otra vez, otra vez/ Otra vez la serruché / A las cuatro vos te vas / Cuatro y media yo llevo / Golpeo con carpasa que no torea el perro / Después de la señal / Tu mujer abre contenta / Se fue el guampa chata / Llegó el pata de lana / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / Por dejar sola tu mujer / Otra vez, otra vez, otra vez / La guampa chata te va a crecer / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / A la tarde con tu mujer / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / Otra vez la serruché / Y otra vez, y otra vez, y otra vez / A la tarde con tu mujer / Y otra vez, y otra vez, y otra vez //

Pocos Quedan

En la banda quedan pocos / Ya nos guardaron a dos. / Otro se casó a la fuerza / Y a vos te fue / Que pronto salgan mis amigos, / Pobre del que se casó. / Y un minuto de silencio / Para vos q te hiciste, gorra buchón. / Para vos q te hiciste, gorra buchón. / Ahora sos, cabeza de tortuga, / Y me quieres cortar la fuga. / Ahora usas, ropa prestada, / La vagancia no te quiere por ser gorra y buchón. / Vos usas ropa prestada y tenés alma de buchón. / Ahora sos, cabeza de tortuga, / Y me querés cortar la fuga. / Ahora usas ropa prestada, / Que amarga q es tu vida y q feo debe ser, / Que te pongas una gorra y te la vuelen dos por tres / En la banda quedan pocos / Ya nos guardaron a dos. / Tres están "sopres" y el gato, / Que teníamos, ya se nos casó. / Que en paz descansen mis amigos, / Pobre el gato que se casó. / Y un minuto de silencio / Para vos q te hiciste, gorra buchón. / Para vos q te hiciste gorra buchón. / Ahora sos, cabeza de tortuga, / Y me quieres cortar la fuga. / Ahora usas, ropa prestada, / La vagancia no te quiere por ser gorra y buchón. / Vos usas ropa prestada y tenes alma de buchón. / Ahora sos cabeza de tortuga, / Y me quieres cortar la fuga. / Ahora usas ropa prestada, / Que amarga q es tu vida y q feo debe ser, / Que te pongas una gorra y te la vuelen dos por tres. //

Made in Argentina

El corazón yo lo tengo, / Pintado celeste y blanco. / Porque yo amo a la Argentina / Y además, acá nació el Diego. / No me cabe el conchetaje / I am sorry, tomatelá! / Yo nací acá, y acá me muero. / El mismo cielo en que nació el Diego. / Siempre seré zarpado de argentino, Fanático del Diego y fanclub de nuestro vino. / Siempre seré zarpado de Argentino, / Fanático del Diego y fanclub de nuestro vino. / No me vengan con Jamaica, / Ni con Estados Unidos. / Porque yo amo a la Argentina, / Y además acá nació el Diego. / Que Microsoft que "Pininglish" / I'm sorry, tomatela! / Yo soy de acá, /Y acá me quedo. / El mismo cielo en que nació el Diego. / Siempre seré zarpado de argentino, / Fanático del Diego y fanclub de nuestro vino. / Siempre seré zarpado de Argentino, / Fanático del Diego y fanclub de nuestro vino.

FLOR DE PIEDRA

Sos botón

Sufre, por hacerte policía / No, no lo puedo creer / Vos ya no sos el vago, ya no sos el atorrante / Al que los pibes lo llamaban El Picante / Ahora te llaman botón / Ya no estás con tus amigos / Y en la esquina te la dabas / De polenta, de malevo y de matón / Y solo eras un botón / Vos sos un botón / Nunca vi un policía tan amargo como vos / Para vos, Carlitos / Cuando ibas a la cancha / Parabas con la hinchada y tomabas vino blanco / ahora patrullas la ciudad / Si vas a la cancha vas en celular / Y a tus amigos andas arrestando / el policía del comando / Vos sos un botó / Nunca vi un policía tan amargo como vos

La cumbia de los vagos

Vago yo soy, borracho me llaman / Vago yo soy, borracho me llaman / Yo bailo cumbia colombiana / Yo bailo cumbia con tu hermana / Vago yo soy y he de seguir / Vago yo soy y he de seguir / Bailando cumbia hasta morir / Bailando cumbia hasta morir / Yo soy, un vago atorrante, Un loco delirante / El vago ese soy yo, / Porque tomo, coca y cerveza / Vivo de la cabeza / El vago ese soy yo / El vago ese soy yo / El vago soy yo! //

Papá Garrón

Eh guachin esto es flor de piedra para vos / cumbia cabeza con cerveza / no me pidas que me rescate / que esto no puede ser / que solo te lo transaste / no te voy a creer / no me pidas que me rescate / que no tengo razón / si supieras que los vi / cuando hacían el amor / y ahora que estas más gorda / me dicen papa garrón / si conmigo no lo hiciste / no, no digas que no mi amor / y ahora que estas más gorda / me dicen papa garrón / si conmigo no lo hiciste / no, no digas que no mi amor no, no / no, no digas que no mi amor no / no digas que no, no, no

Mi vida loca

Cumbia cabeza / Con cerveza / Me voy para la esquina / Con mis amigos me pongo a fumar / Me voy para la esquina / Me tomo un vino y me pongo a bailar / Pero hoy / Me las tengo que tomar / Hay viene la yuta / Descarten todo y nos vamos a bailar / Descarten todo y nos vamos a bailar / Hoy con mis amigos / Toda la noche quiero tomar / Encaro un par de chicas / Invitarlas a bailar Suenan ese bajo //

Como me excitas

Para vos Junior Lescano / Te veo bailar / Que rica que estás / Tan bella y sensual / Que linda que estás mi amor / Como me excitas / Te invito a bailar / Siempre te negás / No sé lo que hacer / Para tu cuerpo tener mi amor / Como me excitas / Quiero subirte a mi coche / Tenerte todas las noches / Besar tu lindo cuerpo / Decirte mi amor / Como me excitas

La cumbia de Khalil

Cumbia cabeza Con cerveza / Hoy Estoy de la cabeza / Quiero bailar / Cumbia y con mi amor / Hoy Que no me cabe cualquiera / Quiero tomar / Birra y de la mejor / Cuando estoy de la cabeza / De una encaro la cerveza / Y bailo cumbia / Con mi amor / Porque yo estoy descontrolado / Por eso vivo arruinado / Yo me la paso de la cabeza / Y no me cabe ser careta / Ey naquina / Esta es la flor de piedra

Celosa

Y esto es Flor de piedra / Para vos Junior / Es tu problema / Que hayas sido celosa / Es tu problema / No ves que soy poca cosa (X2) / Siempre te enojas / Ya no puedo bailar / Con todas mis amigas / Siempre te peleas / No sé qué voy hacer / Con tu forma de ser / No sé por qué / No te dejás de joder / Dale vamos para afuera / Que esto no es una novela / Dale vamos para afuera / O me busco una cualquiera //

Mi confesión

Hola mi amor / Como te va / Hay tantas cosas / Que te quiero contar / No se porqué / Un día te engañe / Y de mi amante/ Yo me enamoré / Sera porque no me controlaste /Y bailando solo tú me dejaste / Así la conocí / Así me enamoré / Y un par de besos le pegué / A mi nuevo amor / No yo ya no te quiero más / Nono te largues a llorar / sé que otro amor encontrarás / Pero nunca te vas a olvidar / Del que un día te dejo / Del que un día te dejo / Porque yo sé que nos peleamos / Y después nos amigamos / Nos queremos, nos peleamos / Y después nos amigamos //

Cumbia interesada

No ya no quiero tocarte más / No no ya no quiero besarte más / Quiero otra cosa / Interesada yo sé porque no te vas / Yo soy el tonto q te da de tomar / Todas esas cosas / Nono se lo q me pasa / Mi corazón se para / Y es por culpa de tu amor / Que no me des tu calor / Pero sigo que te echas / Te voy a enseñar / Una y otra vez / Como tenés que hacer / Conmigo el amor //

Cumbia cabeza

Cumbia cabeza con cerveza! / Cumbia cumbia / Cumbia cumbia / Esta es mi cumbia cabeza / Esta la bailan los negros / Tomando coca y cerveza / Cumbia cumbia / Cumbia cumbia / Esta es mi cumbia cabeza / Esta la bailan los negros / Tomando coca y cerveza /Porque paro en la esquina / Con mis amigos a tomar un vino / Todos me empiezan a criticar / Que yo soy un villero que soy un negro / Porque me gusta la cumbia

Amotinada

Y otra vez / La flor de piedra mami / No sé por qué te enojas / Me deliras y te vas / Porque una amiga me vino a ver / No sea tonta, no lo entendés / La amistad entre el hombre y la mujer / Piénsalo bien si me vas a dejar / Porque jamás te perdonaría Mi vida / Solo me queda esperar / Que te decidas y me vengas a buscar / Porque yo te sigo amando / Porque no puedo dejar de pensar / Que a mis brazos volverás / Mi amor / Y el mejor timbal de la zona norte: David //

Somo' una banda

Cumbia cabeza / Somo' una banda / Que vive re loca / Somo' una banda / Nosotros tenemos el vino / También las sobras / Levanten las manos / Vamos a saltar / Esta es la banda / Mas loca que hay (X2) / Somos una banda / Que vive re loca / Nosotros tomamos vino / También tomamos coca (X2) / Eh guachin / Esto esta re piola eh / Para vos //

YERBA BRAVA

Pibe Cantina

Cumbia villera / En los pasillos de la villa se comenta / Que el pibe cantina / Se ganó la loteria / Ya no pasea con su bici despintada / No usa su gorra / Ni zapatillas desatadas / Y que viste elegante / Todos lo ven / Luciendo su Rolex / Ese pibe anda bien / Pibe cantina, ¿de qué te la das? / Si sos un laucha, borracho y haragán / Las chicas del barrio te gritan al pasar / "Dale, guachín, sacanos a pasear" / En los pasillos de la villa se comenta / Que el pibe cantina se ganó la loteria / Ya no pasea con su bici despintada / No usa su gorra / Ni zapatillas desatadas / Y que viste elegante / Todos lo ven / Luciendo su Rolex / Ese pibe anda bien / Pibe cantina, ¿de qué te la das? / Si sos un laucha, borracho y haragán / Las chicas del barrio te gritan al pasar / "Dale, guachín, sacanos a pasear" (Pibe cantina, que andás con la coupeé / Lentes oscuros, ¡ay, cómo te ves! / Anillos de oro, cadenas también / Ya no sos el mismo, ¡dejáte de joder! / Tomátelas, pibe cantina

María Rosa

Y este tema es para vos María Rosa / Ay... como se mueve María Rosa /Con su baile te provoca / Está esperando / Que le pares una copa / Ella es... una chica así de fácil / Es de bombachita floja / Si al hotel no

la llevas / No sabes cómo se enoja / Bombacha floja es María Rosa / Bombacha floja como se goza / Ella te entrega y no le importa / Así de fácil es María Rosa / Bombacha floja es María Rosa / Bombacha floja como se goza / Ella te entrega y no le importa / Así de fácil es María Rosa / Ella es... una chica así de fácil / Es de bombachita floja / Si al hotel no la llevas / No sabes como se enoja / Bombacha floja es María Rosa / Bombacha floja como se goza / Ella te entrega y no le importa / Así de fácil es María Rosa / Bombacha floja es María Rosa / Bombacha floja como se goza / Ella te entrega y no le importa / Así de fácil es María Rosa

Canción de la yuta

Hoy es un día especial porque el monito a la villa llegó. / Dos años guardado estuvo y al fin la yuta hoy lo largó. / Salió corriendo a ver a su madre / que entre risas y llanto lo recibió. / También los vagos contentos estaban / y esta noche el baile se armó. / Yuta, compadre por fin hoy lo soltaste. //

La cumbia de los trapos

Esta es la cumbia de los trapos / Se viene el fin de semana, todo' a la cancha vamos a ir / Ya está todo preparado, el bombo y el trapo para salir / Al equipo que tiene más aguante / Lo llevo dentro del corazón / Saltando, cantando, prendidos a los trapos / Dejamos el alma en el tablón / Borracho, yo voy cantando / Con mis amigos, voy festejando un triunfo más / Loco soy por mi trapo / Te sigo a muerte por donde vas / Porque la vuelta queremos dar / Queremos dar / Este es el grupo Yerba Brava / Se viene el fin de semana, todo' a la cancha vamos a ir / Ya está todo preparado, el bombo y el trapo para salir / Al equipo que tiene más aguante / Lo llevo dentro del corazón / Saltando, cantando, prendidos a los trapos / Dejamos el alma en el tablón / Borracho, yo voy cantando / Con mis amigos, voy festejando un triunfo más / Loco soy por mi trapo / Te sigo a muerte por donde vas / Porque la vuelta queremos dar //

El vendido

Che guacho no podés que / no se diga, ya no sos el pibe / que todos conocían. / Tomabas en la esquina y / tomabas birra, y ahora te la das / de duro policia. / Guacho atorrante ahora sos un vigilante, / guacho atorrante no me haces más el aguante. / Guacho atorrante ahora sos un vigilante, / guacho atorrante no me haces más el aguante. / Cortaste tu pelo y cambiaste de gorro, / ahora perseguís a los pibes chorros. / Los vagos que ayer te hacíamos el aguante, / ahora te gritamos guacho vigilante / Guacho atorrante ahora sos un vigilante, / Guacho atorrante no me haces más el aguante.

Vago atorrante

Este es tu grupo / Yerba brava / esta es la historia d un vago / que le gustaba tomar / siempre odio el trabajo / solo quería vagar / duerme hasta el mediodia / come y se vuelve a acostar / se levanta por las noches / solo para ir a bailar / él es un vago atorrante / se la pasa durmiendo y sale a bailar / vive tomando cerveza / él es un borracho / un vago total //

Cumbia villera

El ritmo de tambores se empieza a escuchar / Silbido a los guachines comienza a llamar / Y toda la esquina se pone a bailar / En cuero y zapatillas la cumbia de la villa / Cumbia sabrosa, cumbia villera / Para bailarla como tú quieras / Cumbia sabrosa cumbia villera / para bailarla la noche entera //

El discriminado

Su suerte ya estaba escrita, / desde el momento en que nació / hijo de padres villeros / con la cumbia se crio / y ahora que está más grande / y al baile quiere colar, / el 'rati' con bronca grita: / "¡Negro villa, vo' no entrás!" / Todos se hacen los giles / te dejan siempre tirado, / que por ser negro villero / él estaba condenado / Con el trabajo tampoco pega, / de todos lados el rebotó, / le buscan todos los peros, / cansado el negro ya se rindió, / la sociedad no le dio salida, / y el mal camino él encaró. / En una noche pesada / la muerte se lo llevóo / Todos se hacen los giles / te dejan siempre tirado, / que por ser negro villero / él estaba condenado

El mantenido

No, no puede ser / Tocando a mi puerta se apareció / Esa chica del baile que me trancé / Que con su minifalda me enloqueció. / Ella es diferente a las demás, / Usa tarjeta y celular, / Me compra ropa de la mejor / Y hasta los vicios ya me bancó. / Y ahora estás como quieres, / Tirado en la cama tomando vino, / Jugando a las cartas con tus amigos, / Gastándote la guita que ella te dio.

La vuelta del guachín

Me tomo 5 minutos / Me tomo un té / Los vagos ya se preparan / Hoy es el día vuelve el guachin / La banda ya está completa / Todo está listo para salir / La esquina ya está de fiesta / La cumbia anuncia que llega al fin / La banda ya está completa / Todo está listo para salir / Coca, cerveza y cumbia cabeza / Para bailar / Vuelve el guachin / lo espera siempre el mismo lugar

Arruinado

Cumbia villera / Ahí está más borracho que nunca / En la puerta del baile / Queriendo entrar / No sé cómo lo consigue / Pero ahí adentro / Siempre lo encontras / Y por la pista pasea / Pidiendo plata para tomar / O chamuyarse una mujer / Y así una jarra poder comprar / Arruinado saliste / Y en la calle tirado estas / Ni las medias te dejaron / Y parece que perdiste algo más (X2)

Míralo

Che chabón! / Este tema es para vos! Te va / Míralo como se ve / Tirado solo en la esquina / Fumando y tomando alcohol / Arruinándose la vida / Ya no te cabe patear con la banda / Ir a la cancha y gritar con la hinchada / Vos cada mina tenías ahí / Solo quedaste y eso fue por dormir / Míralo como se ve / Que esté llorando por los rincones / Esa minita te pego muy mal / Y ahora re pancho solo te quedas / Míralo como se ve / Que este llorando por los rincones / Esa minita te pego muy mal / Y ahora re pancho solo te quedas / Míralo como se ve / Tirado solo en la esquina / Fumando y tomando alcohol / Arruinándose la vida / Ya no te cabe patear con la banda / Ir a la cancha y gritar con la hinchada / Vos cada mina tenías ahí / Solo quedaste y eso fue por dormir / Míralo como se ve / Que este llorando por los rincones / Esa minita te pego muy mal / Y ahora re pancho solo te quedas

DAMAS GRATIS

Se te ve la tanga

Tú bailas de minifalda / Que 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 haces por dinero / Sólo lo haces por placer / Laura / Siempre cuando bailas a ti se te ve la tanga / Y de lo rápida que sos / Vos te sacas tu tanga / Vos te sacas la bombachita / Y le das para abajo / Pa' bajo Pa' bajo / Pa' bajo y pa' bajo / Y le das para atrás / Pa' delante y pa'tras / Pa' delante y pa'tras / Pa' delante y pa'tras / Para adelante y para atrás //

Vitamina

Para vos Junior / cumbia cumbia / Del baile me vengo / Ay que pedo tengo / No puedo caminar / De tanto jalar / Estoy re cantina / No tengo vitamina / Yo quiero tomar vitamina / Yo quiero tomar vitamina / Me compro una bolsa / Y estoy pila pila / Me compro una bolsa / Y estoy pila pila / Yo quiero tomar vitamina / Yo quiero tomar vitamina / Me compro una bolsa / Y estoy pila pila / Me compro una bolsa / Y estoy pila pila / Oye Pablito tienes vitaminas / me la tome! //

Solo aspirina

Hoy que tengo el corazón / partido en mil pedazos / te robaste a mi amor / te marchaste de mi lado / Hoy para poderte recordar / me fumo un alto faso / que me hace flashar / que te tengo en mis brazos / Y en esta esquina / solo me queda por tomar / aspirinas aspirinas / que solo me queda por tomar / aspirinas aspirinas

/ Vamo' los pibes / Yankee... viejo traidor / Para olvidar a mi amor / me deliro en el faso / que me hace alucinar / que te tengo en mis brazos

Los dueños del pabellón

Ahora nosotros tomamos el control / Somos los dueños del pabellón / Estamos cansados de tanta represión / Y vamo' a tocar de esta prisión / Ahora nosotros tomamos el control / Somos los dueños del pabellón / Estamos cansados de tanta represión / Y vamo' a tocar de esta prisión / Quiero que todos se amotinen / Levanten bien las manos / Que se pongan a rezar / Los guardias y refugiados / De esta prisión, uhh, ohh, ohh / De esta prisión, uhh, ohh, ohh / A mí no me importa morir / Abríme la celda que me quiero ir / A mí no me importa morir / Abrime la celda que me quiero ir / Señor carcelero / Déjeme salir / Señor carcelero / Déjeme salir

La primera del borracho

Borracho y amanecido / borracho y amanecido / por la calle voy perdido / hecho un hacha y amanecido / hecho un hacha y amanecido / suavemente voy cantando / y mi mujer / por la puerta estoy esperando y me dicen: / estoy esperando / yo me largo correr / me quiere pegar mi mujer / me quiere pegar mi mujer / A casa yo no voy / todos es re pudrió / al baile me voy //

Yo ando ganando

Ahora que tengo un Mercedes Benz / Y ando ganando bastante bien / Me vienes a encarar con que te quieres casar / Ahora que tengo un Mercedes Benz / Me sobra el oro / Las mujeres también / Me vienes a encarar con que te quieres casar / No te hagas ilusiones nena / Porque me entere / Que tu padre el comisario / Me quiere agarrar / Que se vaya olvidando / Porque no me va a arrestar / Yo ando ganando bastante bien / Yo ando laburando bastante bien / Y vos molestando / Con tu padre el comisario aja / Ese que me anda buscando / Y no me puede agarrar / Que se vaya olvidando / Porque no me va a arrestar

El fumanchero

Bailen cumbia cambiambros / que llegó el fumanchero / Fumanchando de la cabeza / empinando una cerveza / Nos pinta el indio fumanchero / estamos hechos unos pistoleros / El fumanchero canta una cumbia / soy fumanchero y canto mi cumbia / Yo tomo vino y tu cerveza ah ah / quiero bajar / De esta locura de mi cabeza ah ah / No puedo parar...

El ganador

Sabe que soy, el ganador / Sabe 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.

La chica pura

Otra vez para los pibes... Damas Gratis / Ay Andrea que rápida que sos / Que chica tan bonita / que chica tan bonita / lástima que sos muy loquita / Que chica tan preciosa / que gata tan hermosa / todos te quieren / comer la boca / Pero a todos te entregas / y a nadie te negas / yo no puedo entender / porque a todos te quieres comer / Vos a mí me decís / que no sos así / porque sos pura / pero conmigo / no haces ninguna / Vos a mí me decís / que no sos así / porque sos pura / pero conmigo no haces ninguna

Ahora me dejás

Ahora si / Mas de uno se quiere matar / Ahora me dejás / Porque conseguiste / Lo que un día me pediste / Y ahora te vas / Y pensar que me prometiste / Que no ibas a cambiar / Y a mi lado siempre estar / Ahora me dejás / Porque conseguiste / Lo que un día me pediste / Vamos mi negra / No te puedo olvidar / Mi amor mi amor / Se que sufrirás como sufro yo / Como sufro yo

Todo roto

Hoy me ves todo roto y arruinado / Hoy me ves con el corazón lastimado / Porque cuando iba a tu casa a buscarte / Todo mal / Tus amigos me pidieron pa' la cerveza / A mí que soy cabeza / Yo que soy polenta les dije que no / Y la catanga que me armo / Y ahí nomás yo me planté / Y un arrebató les pegue / Les demostré que me la aguanto / Pero cobre como en un banco / Y la catanga se me armo / Lo único que sé que me dolió / Y la catanga se me armo / Lo único que sé que me dolió //

Sé que volverás

Hoy me encuentro triste / Con una herida / Cuando me engañaste / No me querías / Pero yo sé que volverás / Llorando por mi cariño / Que solo me dejaste / No me olvido / Pero yo sé que volverás / Llorando por mi cariño / Que solo me dejaste / No me olvido / Pero yo sé que volverás / Llorando por mi cariño / Pero yo sé que volverás / A estar conmigo //

PIBES CHORROS

Andrea

Ay, Andrea, vos sí que sos ligera / ay, Andrea, que astuta que sos / ay Andrea, te gusta la fija / ay Andrea, que astuta que sos / Si pinta una cumbia, revoleas tus caderas / si pintan los tragos, vos perdés el control / si pintan los pibes, revoleas tu cartera / si pinta la guita nunca decís que no / Y te mueves así, así, así / con las piernas abiertas / y te mueves así, así, así / con la colita para atrás //

El Tano Pastita

A mi amigo el tano le gusta la pasta / se sirve, se sirve, nunca dice basta / consume raviolos toda la semana / la pasta lo enloquece de noche y de mañana / Como él, no la prepara, ninguno en la villa / por eso la vagancia para en su casilla / El tano prepara la pasta con amor / él nunca la corta porque pierde el sabor / se sirve y se sirve con vino y cerveza / el tano con la pasta queda de la cabeza //

La danza del humo

Nosotros, los pibes / estamos todos los días en la placita / de la cabeza. / Yerba, mucha yerba / más yerba / humo, mucho humo / más humo en la placita / nos damos vuelta. //

El pibe Moco

El tren arrebatamos / Y en la calle los bardeamos / Y con el trapo de su cuadro me quede / A su madre la putiamos / De su hermana nos acordamos / Y con su trapo una fogata vamos a hacer. / Porque tenemos aguante / Sin pintan los guantes mejor que corras / No reclames tu bandera / Porque esa se queda la vamos a quemar / A la salida del estadio / Un gran moco nos mandamos / Y la yuta con los palos nos corrió

El viaje

En el medio de la villa / hay una remisería / donde para la gilada / cuando viajes necesita. / Está abierta todo el día / y también / toda la noche / ellos tienen muchos viajes / pero no tienen ni un coche. / Con cinco pesos, me tomo un viaje / con cinco pesos, / me voy a viajar / con cinco pesos, me tomo un viaje / cuando me subo, no quiero bajar. //

Empastillado

Dejaste la cocaína / dejaste la marihuana / largaste a todas tus minas / y el vino en damajuana. / Perdiste toda tu guita / y te fuiste a la villa / pero nunca dejarás / de tomar pastillas / Alucinado todo el día / siempre re loco de la cabeza / estás más duro que una mesa / porque vivís empastillado. //

Sentimiento villero

Solo y triste me refugio en mi guarida / con un vino estoy calmando mi dolor / el recuerdo de tu voz que me decía / larga el faso, las pastillas y el alcohol. / Sin embargo yo seguí dándole duro / sin pensar que por drogón te iba a perder / vos te fuiste con tu madre para el Chaco / y en la villa sin tu amor yo me quedé. //

Hoy estoy atontado por efecto del alcohol / sin tu amor, no le encuentro otra salida / a este bajón, porque hoy / daría todo para que vuelvas conmigo / pero no, sólo me queda el recuerdo de tu amor.//

Duraznito

Se borró duraznito de la villa / se llevó toda la plata del blindado / esa que nos habíamos afanado / la otra noche en la General Paz / nos acostó a nosotros, sus amigos / nos dejó a todos sin un centavo / ahora tiene un piso en Belgrano / y en un Mercedes se pasea por la ciudad / míralo a 'duraznito' viviendo la buena vida / y nosotros que pensábamos que era retrasado / ahora está rodeado por las mejores minas / y nosotros los vivos, en devoto encerrados / y sin un mango!!! //

Pibes Chorros

Somos 5 amigos / chorros de profesión, / no robamos a los pobres / porque no somos ratones, / buscamos la fija, / entramos a un banco, / pelamos los fierros / y todos abajo... / La alarma se acciona / y no podemos zafar, / si llega el comando / nos van a bajar, / queremos a un juez / queremos a la prensa / si ellos no aparecen / somos todos boleta. / Estamos todos jugados / nada nos importa ya... / y vamos haciendo quilombo, / la yuta no nos va a llevar. //

Poliguampa

Todo el día estás, / patrullando la ciudad / haciendo abuso, / de tu chapa policial / pero no sabías, / lo guampudo que sos / porque a tu mujer, / me la estoy comiendo yo. / Policía, policía / que amargado se te ve / cuando vo' estás patrullando / me la como a tu mujer //

Botellero

Con un carro y sin dinero / voy gritando botellero / voy buscando algún morlaco / juntando fierros, botellas y trapos. / Botellero, botellero / me gusta el faso, me gusta el vino / botellero, botellero / tomo del blanco, tomo del tinto / yo me paso los días, tomándome la vida. / Revolviendo en los baldíos / cinco perros van conmigo / en mi carro voy contento / escabiando vino suelto. //

Muchacho de la villa

Muchacho de la villa, de escracho y licor / fumándote la vida, con odio y rencor. / Caminando por la calle la cana te paro / te pidió los documentos y al móvil te llevó. / La yuta te corre, no sabe qué hacer / tírale unos corchazos y salí a correr. / Pegado quedaste, a la sombra te mandaron / saliste al dos por uno y en la calle andas vagando. / Buscando trabajo, saliste a recorrer / te tiran dos mangos, pero hay que comer / la vida en la cárcel, te hizo entender / por eso es que ahora no querés caer. //

ANEXO 2: ANÁLISIS NARRATIVO TEXTUAL.

- {LLEVA LA MARCA DE LA GORRA} - {USA ROPA APRETADA Y PELO CORTO} - {YA NO ES DE LA VAGANCIA} + {LE VUELAN LA MARCA DE LA GORRA}.
- + {ES MALA FAMA} + {NO TIENE SOLUCIÓN} + {ES VAGO} + {NO SE ESCONDE} + {NO ACUSA}.
- + {SALE DE LA CÁRCEL} + {BAILA} + {ESTÁ DE JODA} + {ESTÁ CON SU CHICA} + {RECORRE LA CIUDAD} + {ESTÁ COMO QUIERE ESTAR}.
- {SIMULA VALENTÍA} - {ES COBARDE} - {ES RASTRERO} + {VECINOS LO DESCUBREN}.
- {LO ABANDONAN} - {ES TRAICIONADO} + {CONSUME MARIHUANA}.
- + {TIENE SEXO INFORMAL} + {SE DIVIERTE}.
- {ES INFORMANTE DE LA POLICÍA} - {TRAICIONA A LOS AMIGOS} - {SUFRE}.
- + {ES ARGENTINO} + {AMA A LA ARGENTINA} + {RECHAZA A JAMAICA Y ESTADOS UNIDOS}.
- {ES HOMOSEXUAL} - {ANDA EN COSAS RARAS}.
- {ES BOTÓN} - {YA NO ESTÁ CON LA VAGANCIA} - {TRAICIONA A SUS AMIGOS} - {SE HACE POLICÍA}.
- + {ES VAGO} + {TOMA ALCOHOL} + {BAILA CUMBIA} + {SE DIVIERTE}.
- {FUE ENGAÑADO} - {ES PAPÁ GARRÓN} + {NO SE RESCATA}.
- + {ESTÁ CON LOS VAGOS} - {VIENE LA POLICÍA} + {SE VA A BAILAR} + {INVITA MUJERES}.
- + {ADMIRA A UNA MUJER BAILAR} + {SE EXCITA} + {LA INVITA A BAILAR} - {LE DICEN QUE NO} - {SE DESESPERA}.
- + {QUIERE VAGAR} + {ESTÁ ARRUINADO} + {ES AUTÉNTICO}.
- {SU MUJER ES CELOSA} + {ES POCA COSA} + {SE QUIERE BUSCAR OTRA}.
- {SU MUJER NO LO CONTROLA} + {ENGAÑA A SU MUJER} + {SE ENAMORA DE LA AMANTE} + {SE AMIGA CON LA MUJER}.
- {LO QUIEREN POR INTERÉS} - {SU MUJER NO LO SATISFACE}.
- + {ES NEGRO QUE BAILA CUMBIA} + {SE PARA EN LA ESQUINA} + {ESTÁ CON LA VAGANCIA} - {EL RESTO LO CRITICA}.
- + {LO VISITA UNA AMIGA} - {LA MUJER LO CELA} - {ES ABANDONADO} - {SUFRE POR ESTAR SOLO}.
- + {ESTÁ CON LOS VAGOS} + {SE DIVIERTE}.
- {SIMULA NO SER VILLERO} - {ES TRAIADOR}.
- + {ES UNA CHICA FÁCIL} + {QUIERE QUE LA INVITES AL HOTEL} - {SI NO LA LLEVAN SE ENOJA} + {BAILANDO SE GOZA}.
- + {SALE DE LA CÁRCEL} + {VUELVE A LA VILLA} + {BAILA CON LOS VAGOS} + {INSULTA A LA POLICÍA}.
- + {VA AL ESTADIO} + {ESTÁ CON LOS VAGOS} + {ALIENTA A SU EQUIPO}.
- + {ESTÁ CON LOS VAGOS} - {YA NO ES EL MISMO} - {AHORA ES VIGILANTE}
- {PERSIGUE A LOS PIBES CHORROS} - {TRAICIONA A LOS VAGOS}.
- + {ES VAGO} + {SALE A BAILAR} + {ES UN VAGO TOTAL}

+ {ES NEGRO VILLERO} + {ESCUCHA CUMBIA} - {ES ABANDONADO} - {ESTÁ
 CONDENADO} - {MUERE}.
 + {TIENE SEXO CON UNA MUJER} + {LA MUJER APARECE} + {LA MUJER
 TIENE PLATA} + {LA MUJER LO MANTIENE} + {ESTÁ CON LOS VAGOS} +
 {DISFRUTA}.
 + {VUELVE DE LA CÁRCEL} + {LOS VAGOS LO RECIBEN} + {HACEN CUMBIA}
 + {BAILAN}.
 + {ES VAGO} - {ESTÁ ARRUINADO} - {FUE ASALTADO}
 + {ES VAGO} - {ESTÁ ARRUINADO} - {ABANDONÓ A SUS AMIGOS} - {SUFRE
 POR ESTAR SOLO}.
 + {BAILA EN MINIFALDA} + {QUIERE QUE LA LLEVEN AL HOTEL} + {BAILA
 POR PLACER} + {SE DESNUDA}
 + {SALE DEL BAILE} + {QUIERE CONSUMIR DROGA}
 - {ES ABANDONADO} + {CONSUME DROGA}
 + {ES EL DUEÑO DEL PABELLÓN} - {SUFRE LA REPRESIÓN POLICIAL} +
 {PIENSA EN ESCAPAR}.
 + {ES VAGO} - {LA MUJER LE QUIERE PEGAR} + {VA AL BAILE}.
 + {ROBA} + {TIENE ÉXITO} - {LA NOVIA SE QUIERE CASAR} - {LA POLICÍA LO
 BUSCA}.
 + {ES FUMANCHERO} + {CANTA CUMBIA} - {ES VAGO}.
 + {SE SIENTE GANADOR} + {AMENAZA AL RESTO}.
 + {ADMITA UNA CHICA BONITA} + {LA CHICA NO SE LE ENTREGA}.
 - {ES ABANDONADO} - {SUFRE POR ESTAR SOLO}.
 + {ES POLENTA} - {LO GOLPEAN} - {DEMOSTRÓ EL AGUANTE}.
 - {FUE ENGAÑADO} - {FUE ABANDONADO} - {ESTÁ SUFRIENDO}.
 + {ES LIGERA} + {BAILA LA CUMBIA} + {DISFRUTA CON LOS PIBES}.
 + {CONSUME DROGA} + {ES VAGO} + {RECIBE AL RESTO DE LOS VAGOS}.
 + {ESTÁ TODOS LOS DÍAS EN LA PLAZA} + {ES VAGO} + {DISFRUTA CON LOS
 AMIGOS}
 + {TIENE AGUANTE} + {ATACA A LOS HINCHAS DE OTRO EQUIPO} - {LA
 POLICÍA LO PERSIGUE}.
 + {ES VAGO} + {DISFRUTA LA DROGA}.
 + {DEJÓ LAS DROGAS} - {NO DEJÓ LAS PASTILLAS} - {VIVE MAL DE LA
 CABEZA}.
 + {ROBA CON SUS AMIGOS} - {TRAICIONA A SUS AMIGOS} + {VIVE LA
 BUENA VIDA} - {VA A LA CÁRCEL}.
 + {BUSCA LA OPORTUNIDAD DE ROBO} + {NO ES RATÓN} + {ENTRA AL
 BANCO} + {AMENAZA A LA GENTE} - {ACCIONAN LA ALARMA} + {PIDEN A
 UN JUEZ Y A LA PRENSA}.
 - {ES POLICÍA} - {ES ENGAÑADO POR SU MUJER}.
 - {ES POLICÍA} - {NO LO RESPETA EL VILLERO}.
 + {VAGO} + {SE TOMA LA VIDA}.
 + {ES VAGO} - {LO LLEVAN A LA CÁRCEL} + {BUSCA TRABAJO}.

ANEXO 3: RESOLUCIÓN DEL COMFER.

Este documento fue confeccionado en Julio de 2001 por el Comité de Federal de Radiodifusión, y responde al crecimiento mediático verificado en esos momentos por varios grupos de Cumbia villera en radio y televisión.

Documento del COMFER - Comité Federal de Radiodifusión, República Argentina

Consideraciones generales acerca de la temática:

En la actualidad se ha observado un incremento, dentro de la programación radial y televisiva, de la presencia de grupos musicales pertenecientes a la corriente denominada cumbia villera.

A partir de su difusión y debido al poder de convocatoria que los diversos grupos han alcanzado, estimamos necesario analizar algunos aspectos vinculados con este fenómeno.

Particularmente nos centraremos en aquellos en los cuales se incluyan contenidos asociados al consumo y/o tráfico de sustancias psicoactivas.

A este respecto resulta relevante considerar el protagonismo y trascendencia que estas agrupaciones han encontrado, principalmente, en programas de música tropical e informativos de espectáculos. Asimismo, tanto las referidas bandas musicales como las emisiones de las cuales participan, han captado el interés de un público conformado, progresivamente, por mayor diversidad de segmentos etarios. Con frecuencia se observa, en las transmisiones en vivo de programas de música tropical, la presencia de un importante número de preadolescentes y adolescentes, siendo estos segmentos considerados los de mayor riesgo y vulnerabilidad, frente a la temática en cuestión.

De igual manera, la influencia que dichos grupos han obtenido en términos de preferencias musicales, ha dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socioeconómicos.

"Cabe consignar que el epicentro de este nuevo fenómeno, dentro de la música tropical, encuentra su origen en las zonas marginales del Gran Buenos Aires, siendo muchos de sus intérpretes, habitantes de los barrios de emergencia de las zonas de Tigre, San Fernando y Pacheco.

Dentro de esta nueva corriente, las letras de la cumbia villera presentan la particularidad de resaltar una modalidad diferente de contar las historias; apoyándose en hechos de la realidad actual, se caracterizan por emplear un lenguaje que otorga una marca personal al relato. Se propicia así el mantenimiento de un código, que crea lazos de hermandad y complicidad entre sus seguidores. Esta nueva forma de mirar y expresar la realidad tiene como fuente de inspiración el contexto sociopolítico actual, sumado a los escenarios de la música popular. De este modo se lograría una reafirmación de la propia identidad y de su condición social. Las líricas de las canciones de estos grupos constan de términos aceptados y reconocidos por la Real Academia Española y, también, cuentan con expresiones que, en primera instancia, constituyeron un código de uso exclusivo de determinados sectores. Sin embargo, el espacio de circulación de estas manifestaciones ha trascendido dichos ámbitos a partir de la importante difusión de los mismos en programas de radiodifusión, letras musicales y otras producciones.

Así "...enmarcado tras el lunfardo, el lenguaje de los argentinos se encuentra en perpetua mutación...nuevas palabras se suman al vocabulario nacional...el lenguaje es móvil, bebe e incorpora palabras del clima de la época...el lunfardo, entonces, resiste su olvido en pleno siglo XXI. Se renueva. Al lenguaje orillero de entre siglos se sumó el del fútbol, el de la política y el de la marginalidad del presente; a los tangos de principios de siglo XX, el rock y la cumbia villera del 2001..." (1)

Las letras de los temas musicales de la denominada cumbia villera hacen referencia, entre otras cuestiones, a la realidad social imperante en los barrios marginales - tal como la delincuencia, la persecución policial y la escasez de recursos-, al rol de la mujer y al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas.

Un factor a tener en cuenta en el análisis de estas composiciones es el modo en que se emplean y se

contextualizan expresiones asociadas a la jerga de la droga. Ello es así pues el conocimiento de dichas expresiones, en la actualidad, ha trascendido los sectores en los cuales estas se han generado para pasar a ser de dominio público.

El recorrido de dichos términos en los últimos años puede ilustrarse a partir de las diferencias establecidas entre un estudio realizado entre, aproximadamente, 1985 y 1988 y una publicidad emitida en 1998. En 1985, un equipo de profesionales liderado por Ana Lia Kornblit realizó un trabajo de investigación (2) a partir de dos muestras de población, joven y adulta, de la ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires- acerca de numerosas temáticas vinculadas a la drogodependencia en nuestro país. Uno de los aspectos estudiados se centró en el conocimiento que ambos grupos etarios tenían acerca del lenguaje usado en los escenarios de la droga. Los resultados revelaron que la población adulta de clase socioeconómica media poseía un manejo algo mayor de ciertos términos empleados que los de nivel socioeconómico bajo. Mientras que, como hecho inverso, los adolescentes del estrato socioeconómico bajo tenían un vocabulario mucho más amplio acerca de la droga que los de clase media.

La información brindada en torno a la problemática de las drogas por instituciones escolares, la familia y los medios masivos de comunicación, entre otros, produce que los códigos empleados por determinados grupos trasciendan al decir popular. Tal es así que en 1998, el Consejo Publicitario Argentino utilizó para la campaña “habla con tus hijos acerca de las drogas” una pieza gráfica y dos spots televisivos que apelan al consumo de cocaína a través de una estatua que se va rompiendo entre tanto avanzan los mensajes “una línea te divide” y “vos duro”, “. que pensas hacer?”. Ello demuestra la popularización de la mencionada jerga pues el término “línea” hace referencia al modo de distribuir la sustancia para su posterior inhalación y el vocablo “duro” hace referencia al efecto de rigidez muscular que su consumo produce, a nivel corporal y postural (“duro como una estatua”). A partir de ello se considera que dichas expresiones, dentro de una trama discursiva, perderían su carácter polisémico y adquirirían un sentido unívoco, directo, sin mediaciones retóricas. En la cuestión que nos atañe, este será uno de los aspectos a tener en cuenta en el análisis de contenido de las composiciones de la cumbia villera.

"El consumo de sustancias tóxicas ocasiona severos daños en la salud psíquica y física de quien las emplea como también en su entorno mediato e inmediato. Por esto, desde el ámbito jurídico y sanitario, entre otros, se busca establecer dispositivos que impidan y/o disminuyan el consumo de las mismas. Dichos dispositivos se generan a fin de implementar la prevención primaria, secundaria y terciaria en lo referente al uso, abuso y dependencia de sustancias psicoactivas.

El COMFER también intenta establecer mecanismos tendientes a la prevención del consumo de drogas y procura hacerlo a partir de una de las funciones que le competen. Es decir, como organismo de control de la programación audiovisual busca PROTEGER la salud y formación de la audiencia en general y de los menores de edad en particular. Por ello decide no quedar al margen de una problemática tan actual y preocupante como lo es el uso, abuso y dependencia de sustancias psicoactivas. Tan actual que, la misma, es incorporada en los medios masivos de comunicación de distintos modos, siendo uno de ellos las composiciones de la denominada cumbia villera.

Antes de efectuar la enumeración de las pautas de evaluación, consideramos de fundamental relevancia reflexionar sobre algunas cuestiones acerca de este proceso y la consiguiente definición de conclusiones.

Atendiendo a la complejidad del tema en cuestión, al cual sabemos atravesado por numerosas dimensiones, corresponde destacar que su análisis comprenderá la observación de los contenidos visuales y auditivos del material difundido, así como se contemplará en todos los casos el contexto de enunciación y circulación de los mismos. Por otra parte, la determinación de la adecuación de los contenidos programáticos a la normativa vigente, responderá siempre a un delicado balance entre múltiples factores, en el que no podrán dejar de considerarse los aspectos inherentes a cada caso particular. Asimismo, estas consideraciones deberán emplearse de manera complementaria con lo estipulado en la “Guía de Contenidos para la Televisión” en lo que respecta a los contenidos asociados a la presentación de sustancias tóxicas en general, y contemplando particularmente la

calificación del horario de emisión de los mismos.

Por todo ello, los criterios de definición aquí expuestos deberán aplicarse de manera flexible, pues la utilidad de los mismos reside principalmente en su función orientadora.

Pautas a considerar en la determinación de la infracción:

En las emisiones donde se expusieran contenidos asociados a las composiciones de la denominada cumbia villera, vinculados al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas en general, se considerarán para el caso de infracción a la normativa vigente, las siguientes cuestiones:

1. Si se presentase una exaltación del consumo de sustancias tóxicas en sí mismo.
2. Si se presentase una exaltación de los efectos del consumo de sustancias conocidos como positivos o placenteros.
3. Si el consumo de sustancias psicoactivas quedara ubicado como objeto de deseo.
4. Si las menciones de la temática resultasen de carácter explícito.
5. Si se manifestase una asociación entre el consumo de sustancias tóxicas e ideas como la diversión, el bienestar, el placer, el incremento del rendimiento físico o el éxito social, económico y/o sexual, en cuanto ello no presentara una resolución dramática adecuada.
6. El uso del lenguaje y de la jerga, cuando hubieran perdido su carácter polisémico.
7. Si se realizara un relato detallado acerca de factores como la distribución de sustancias tóxicas, las vías de acceso a las mismas, o las modalidades de preparación y/o consumo, en cuanto esto excediese el ámbito preventivo, pedagógico o informativo.
8. Si se manifestara una contraposición del mensaje vehiculado por los contenidos, con el sistema de valores consensuado y/o transmitido por los agentes socializadores.
9. Si existiera una vinculación entre los contenidos e ideas como el delito y/o la transgresión a la norma; y si se presentara una exaltación de esta circunstancia.
10. Si se presentara una asociación con contenidos de violencia y/o temáticas de índole sexual.
11. Si existiera un tratamiento sensacionalista de la temática, o si la misma se presentara como recurso de impacto.
12. La banalización de la temática.
13. La presentación de menores de edad en actividades relacionadas al consumo y tráfico de sustancias tóxicas.

Pautas a considerar en la determinación de la no infracción:

En las emisiones donde se expusieran contenidos asociados a las composiciones de la denominada cumbia villera, vinculados al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas en general, se considerarán para el caso de adecuación a la normativa vigente, las siguientes cuestiones:

1. Si las alusiones a la temática poseyeran un carácter implícito.
2. Si se tratara de la simple mención de algún tipo de sustancia psicoactiva o de su consumo, especialmente cuando la significación de esta mención resultara diluida en su contexto de enunciación y circulación.
3. Si el material de información pudiera presuponer el cumplimiento de una función pedagógica, preventiva o resultar de interés social, en cuanto presentara un tratamiento adecuado.
4. Si se reflejara el daño que el consumo y/o tráfico de sustancias ocasiona al individuo y a su entorno familiar y social.

Glosario

Bajar: matar.

Bajón: mal momento, síndrome de abstinencia.

Bicho: pastilla de éxtasis.

Birra: cerveza.

Cannabis: marihuana, porro, yerba, cano, María, María Juana, Mary Jane, falopa, ama, Ramon, boom, pot.

Cano: arma de fuego, cigarrillo de marihuana.
Caretta: el que se abstiene de consumir.
Cocaína: merluza, merca, lady, dama, polvo blanco, piedra, Blanca Nieves.
Champú: champán.
Descontrol: sinónimo de una situación de diversión exacerbada por el consumo de alcohol o drogas que en algunos casos se presenta con fiesta de fondo.
Descartar: deshacerse de un arma.
Duro: calificativo que designa el efecto de rigidez muscular producido por el consumo de cocaína.
Éxtasis: bicho, pasta.
Faso/alto faso: cigarrillo de marihuana.
Flashar/flashear: efecto que produce la droga.
Fernando: trago que surge de la mezcla de fernet y una gaseosa cola.
Fierro: arma de fuego.
Fija: situación "ideal" para cometer un delito.
Guardado: preso.
Jalar: aspirar.
Lancha: patrullero.
La yuta: la policía.
Limado/quemado/volado/fumado: acepciones ligadas al empleo de estupefacientes.
Línea: modalidad empleada para distribuir el polvo de cocaína para su posterior inhalación.
Merluza/merca: cocaína.
Pasta: hipnótico, barbitúrico, sedante, pastilla de éxtasis.
Pila/de la cabeza: estar drogado.
Ran: abreviatura de "Poxi-ran", pegamento que se inhala y tiene un efecto alucinógeno.
Rati /Yuta: policía.
Ratón: injusto, egoísta.
Rescatar: salir del síndrome de abstinencia.
Salir de caño: portación de armas con fines delictivos.
Trapo: bandera.
Tirar humo: fumar un cigarrillo de marihuana.
Vitamina: cocaína.

Dirección WEB: <http://www.comfer.gov.ar/pdf/pubvenezuela/villera.pdf>

Grupo de Investigación: Sustancias Tóxicas

Integrantes: Lic. Andrea Wolff

Lic. Verónica Salerno

Paola Ramírez Barahona

COMFER – Evaluación de Emisiones – Julio de 2001.