

Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano

Esteban De Gori

CONICET-UBA

Resumen: En este ensayo sociológico analizamos el fenómeno cultural, discursivo y simbólico de la *cumbia villera* en la Argentina, considerándola como uno de los tantos lenguajes de la dramática realidad social. Específicamente, y ése, su caso singular, es un lenguaje y una lectura de la devastación y descolectivización social provocada por las políticas neoliberales sobre los sectores populares. En sus recorridos musicales, de los cuales pretendemos dar cuenta de los diversos momentos de la *cumbia* como género musical, los temas, las preocupaciones, prácticas sociales y posiciones se van modificando en relación con los trastocamientos políticos y económicos acontecidos en la década de los noventa.

Palabras clave: cumbia villera, género musical, prácticas sociales, identidad villera, drama social.

Abstract: *In this sociological essay i analyse the cultural, symbolic and discourseve phenomenon of the cumbia villera in Argentine. Considerately that like one of the lot of languages from the dramatic social reality specifically, in its singular case, it is a language and a reading of the social devastation and discollectivization that was provoked because of the neoliberal politics over the popular sectors. In its musical courses, about that i aspire to demonstrate the diverser moments of the cumbia like a musical kind, the songs, the worries, the social practices and positions change in relation to the politics and economics transformations that happened in the '90 decade.*

Key words: *cumbia, musical gender, social practice, identity, social drama.*

Notas rápidas acerca de la música

Aproximarse a la *cumbia*, como obra y género musical, como música sin más,¹ es considerarla utilizando una conceptualización de Simmel como una “rítmica de la expresión, como vibración del sentimiento mas allá de lo fijable por concepto, como aquella ordenación temporal y dinámica del ofrecer, mas favorable para nuestra facultad de aprehensión, como directa y continua transmisión de un estado de animo que con palabras y

¹ Considerando así como estéril cualquier concepción que no estime a la cumbia como género u obra musical.

conceptos solo podría comunicarse fragmentariamente” (Simmel, 2002: 62). Si se entiende al sentimiento y al ánimo no como atributos esenciales, sino como construcciones culturales. Ambos mantienen un lazo con la música, ese eco sonoro que a través del tiempo va adquiriendo, según Weber, una lógica racional, está asediada por el desborde de lo subjetivo. Ver a la obra musical sólo como un compendio de reglas de solfeo, de tiempos calculados entre las diversas notas y de un discursivo particular es insuficiente; pues se deben tomar en cuenta los ánimos sociales. Aquello que anima la música y que reúne a sus músicos y sus públicos. “La música se conecta con los ánimos más fugaces: la música trae los ánimos a la vida, porque los ánimos trajeron la música a la vida” (Simmel, 2003: 34). Siguiendo este planteo podemos esgrimir que esos ánimos sociales dieron lugar, o se constituyeron como condición de posibilidad de la cumbia como género musical y relato de la vida urbana. Ánimos sociales sometidos al peso y a la turbulencia de la historia política argentina, y alimentados y cincelados por la cultura. Ese “término agrupador” (Thompson, 1995: 10) que condensa en su conjunto “los ritos, las formas simbólicas, los atributos culturales de la hegemonía, la transmisión intergeneracional de la costumbre y la evolución de la costumbre dentro de formas históricamente específicas de relaciones de trabajo y sociales” (Thompson, 1995: 10). Y que su politicidad se devela como resumen histórico y político de una lucha inerradicable entre grupos sociales.

La *cumbia* argentina, en esa búsqueda ferviente y particular de aliarse a los ánimos sociales y de subordinarse o resistir a los rasgos culturales hegemónicos, se recrea como una *fórmula expresiva*, como un *lenguaje de la realidad nacional*; que aunque fragmentado y parcial, y sin ambicionar la composición de una interpretación total del mundo social argentino, es un lenguaje más, un lenguaje del territorio.

Ese género musical que en su búsqueda suele vincularse, según las circunstancias, inmediatamente o mediatamente a los ánimos sociales pretende intervenir y aportar rasgos propios en la cultura argentina. Rasgos distintivos que forjen o perduren como una tradición musical. Por ello también aspiran a constituirse en *un lenguaje* de y en la nación. Un lenguaje urbano, de entonación, entrelazado en ritos y discursos cotidianos, que aportan distinciones entre los grupos sociales y que otorgan un espacio identitario que integra, mayoritariamente, a las voluntades juveniles.

La cumbia, en todos sus estilos, constituye una lectura y un lenguaje del vínculo social y de las vidas cotidianas populares. Una lectura sujeta, por un lado, a la intensidad que tiene sobre el vínculo social la disputa política y, por otro, por las pretensiones de adaptación, integración y resistencia que ella misma posee como movimiento cultural. Porque hasta la propia *cumbia villera* paradójicamente, que pretende ser una lectura y un lenguaje de la devastación y descolectivización profunda del vínculo social y de los ánimos sociales, es la que más se ha esforzado por provocar una mayor integración simbólica entre sus seguidores. El bandolerismo urbano como realidad y metáfora discursiva ha elaborado un compendio de rasgos identificatorios: ritos, entonaciones, resignificación e invención de palabras, una vestimenta particular y un destino posible de las biografías.

Momentos de la cumbia argentina

A fines de los años ochenta hace su aparición masiva *la cumbia*. Poco a poco se instala como un *género musical* que ambiciona ser masivo y popular.

Aquello que durante años había sucedido subterráneamente en pequeños clubes y con pocos adeptos, emergía con una renovada e insólita fuerza y se coloca definitivamente en los primeros años de la década de los noventa con grupos y personajes conocidos. En ese proceso, ese público juvenil, sobre todo de los sectores populares que anteriormente se encontraban vinculados a otros géneros musicales, comienza a optar por un género que en principio se encuentra más *aliado*, en términos discursivos y simbólicos, a sus vidas reales inmediatas.

Para profundizar dichos argumentos dividimos analíticamente en tres momentos el despliegue de la cumbia argentina, sabiendo que dichos momentos convivirán todo el tiempo con intensidades diferenciales. En estos intentaremos vincular dicho *género musical* con algunos rasgos políticos, económicos y culturales del país; porque “es un error creer que la nación carece de influencia sobre el desarrollo de la música” (Simmel, 2003: 44).

La Fiesta

Después de la hiperinflación, con sus disciplinamientos y desplazamientos de riquezas sociales de los sectores populares hacia

los sectores dominantes, aparece la *fiesta*. Y la *fiesta* aparece ligada al *olvido*. Ya que mediante el *olvido se puede captar el mundo* y narrarlo como *fiesta*. Sin este *acto del olvido* que desplace el mal social esa guerra subterránea sobre los cuerpos populares la *fiesta*, como revivificación de la existencia, no podría emerger. Después de este olvido, el cual parece ser condición para la *fiesta*, las imágenes del desastre social y sus metáforas se tornan *erosionadas* y sin fuerza sensible.

No sólo surgirá la denominada “fiesta menemista” referida a los actos de corrupción vinculados a las privatizaciones ejercidos con un estilo grotesco por parte de la *clase* política. La alianza entre los sectores dominantes y el disciplinado menemismo (peronismo) se festejaba con derroches de empresas regaladas y ampliación del consumo.

Pero también surgiría otra *fiesta*, que como *lenguaje* del vínculo social instaurado, daba cuenta de esa “estabilidad lograda” y de esa percepción. Ese lenguaje, según Zizek (1998), logró alcanzar formas de convivencia despojadas de la conflictividad estructural que caracterizaba al periodo anterior, a saber: el conflicto entre clases sociales y el conflicto entre naciones dependientes y naciones dominantes.

Aquella festividad, desterradora de toda beligerancia social y política, fue expresada y difundida por la cumbia.

Ese cuerpo popular vapuleado merecía su época de remanso y *fiesta*. Ésta será el articulador temático, conceptual, de los primeros cantantes de cumbia: Alcides, Ricky Maravilla, Pocho “La Pantera”, Miguel “Conejito” Alejandro, Lía Crucet, “la Tetamanti”, Gladys “La Bomba Tucumana” y otros.

Lentamente se va constituyendo un público, así como un puñado significativo de seguidores. Pero dicho género, por primera vez, comenzaba a trascender los ámbitos locales a partir de su incorporación a un mercado y un circuito nacional. La mercantilización de la vida cultural, propiciada por el neoliberalismo, encontraría en la cumbia un producto novedoso, principalmente un producto que aumentaba su rentabilidad a partir de la vulnerabilidad simbólica y laboral en que se encontraban los grupos musicales, cantantes, autores, etc. Rasgo que persistirá con mayor profundidad hasta nuestros días.

Ese público, que se va conformando, reafirma su identidad a partir del vínculo con los cantantes y con las canciones. Las *vinchas*, todavía ligadas a las usadas en las peregrinaciones religiosas a la Virgen del Luján, se transforman en los distintivos de cada cantante. Y las caminatas a la Basílica de la Virgen de Luján comienzan a plagarse de vinchas con el nombre de Alcides, Ricky Maravilla y otros; así como de inmensos grabadores que acompañan la caminata (el trayecto) al ritmo de la cumbia.

Entre los rasgos identitarios fundamentales lo constituye la simpleza discursiva y retórica de las canciones, así como la proveniencia social de los cantantes.

En esa *fiebre cumbiera*, la cumbia pensó en el poder y el poder no pudo dejar de soñar con ella. Alcides y Riki Maravilla fueron tentados por el menemismo. Este último soñó, con la promesa de Menem, de convertirse en gobernador de Salta y el *Alcides* con subirse a los escenarios del brazo de algún político. Esa *imaginación de la cumbia por el poder* tenía límites culturales por parte de los mismos valores culturales hegemónicos. El salto de la escena popular al poder político estaba vedado para los cantantes de cumbia. Juan Carlos Romero² sustituyó a Ricky Maravilla en Salta y así concluía el debate político y cultural. El sueño de caminar por los mismos senderos que Palito Ortega³ no funcionaría para aquellos provenientes y aliados retóricamente con las peyorativas consideraciones hacia el gusto popular.

Otro rasgo importante es la significación de los cuerpos femeninos de este género, que en este primer momento se presentan como *meros objetos, como meras mercancías escenificadas*. Allí radica la potencia de las ventas de entradas y discos. ¿Quién no “reconocía” a Lía Crucet por sus semidesnudos en los escenarios o las insinuantes minifaldas de la Gladys “la Bomba Tucumana”? El sueño sensual de la *Cicciolina*⁴ era resignificado, no ya para los cuerpos parlamentarios o para una carrera electoral, sino para un ascenso a los escaños de la cumbia. Esa sensualidad se mercantilizaba en objeto “cárnico”, visual y grotesco de

² Actualmente gobernador de la provincia de Salta.

³ Candidato a gobernador de Tucumán por parte del Partido Justicialista.

⁴ Actriz porno italiana.

deseo. Contribuyendo a profundizar las figuras y concepciones machistas y a desplazar a la mujer a los espacios de la mera sensibilidad y sensualidad.

El drama cotidiano

A mediados de los años noventa con las primeras sensaciones del resquebrajamiento del lazo social a partir del desempleo, ese aliento festivo se transforma en un dramatismo cotidiano y pasional. La cumbia empieza a realizar una lectura atenta del comienzo del drama social. Drama expresado en las disoluciones cotidianas, en los sentimientos contrariados, infidelidades, amores furtivos y no correspondidos. El dramatismo cotidiano y aquel *vinculado con el amor* conjuran la mirada festiva. En esas letras se anunciaba, a su modo, el fin de la *fiesta menemista*, esa *chorreante y torrentosa imaginación de consumo y bienestar infinito* y sobre todo, *ese imaginario superficial que la fiesta le había arrebatado a los actos de la vida cotidiana*.

En este nuevo momento emergen los *grupos musicales*. Las figuras de los cantantes comienzan a desplazarse o, a colocarse en tensión con la emergencia del grupo. Entre ellos: *Ráfaga, Sombras, Gilda, La Nueva Luna, Malagata, Tambó-Tambó, Amar Azul, Los Charros, Green, Red, Alazán*, etcétera.

A diferencia de los cantantes de los primeros momentos, la mayoría compartía cierta trayectoria musical. Es una cumbia de grupos musicales porque es una cumbia de músicos. En este momento hay una búsqueda musical, un intento (y logro) de componer una *cumbia argentina, una fórmula expresiva propia*. Dicha búsqueda estará orientada a dialogar, retomar, fusionar y resignificar los ritmos latinoamericanos, especialmente colombianos y venezolanos. De ese dialogo y fusión, y de una larga tradición inaugurada por *Los Wawanco*, surgiría una *partitura original y territorial*.

El *drama cotidiano, vivencial y amoroso* 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. La cumbia se presenta como el lenguaje del primer drama, ese que se extiende rápidamente en el núcleo anímico y sentimental de las relaciones cotidianas.

Otro de los rasgos fundamentales de este momento es la resignificación que realiza *Gilda* (Myriam Alejandra Bianchi) del espacio de la mujer en la cumbia. Ella subvierte la idea de la mujer como *mero objeto, como mera carne escenificada* a partir del despliegue de su saber musical y retórico en cada escenario. Es la compositora o cantante de vidas de mujeres sufrientes o vengativas, de vidas furtivas, ingeniosas, pero no sometidas a las voluntades absolutas de una festividad de características machistas e instrumentales, que desplazaban a la mujer a las zonas de sensiblería y cursilería. Ella muere en la ruta, trabajando como lo hizo desde siempre. Sólo esa maestra jardinera que abrazó muchos niños en aulas y escenarios, que poseía los viejos gestos de un lejano *evitismo escenográfico, pasional y artístico* podía convertirse en santa popular. *En su pasión estaba su excepcionalidad* (Sarlo, 2003: 25). Por ello su cuerpo fue santificado por sus seguidores tan dolientes y alegres como ella.

En este momento no podemos dejar de considerar a *Rodrigo* (Rodrigo Bueno), tal vez otro cantante *excepcional*, sobre todo por su logrado intento de conciliar los rasgos festivos con aquellos dramáticos. De su ligazón con el *corpus discursivo* del cuarteto cordobés de Carlos “la Mona” Jiménez surge su recuperación de un dramatismo pasional, social y nacional. Y la festividad, de su lectura de la heroicidad juvenil y nacional, representada en figuras como Maradona.

Al igual que Gilda, Rodrigo muere en la ruta, trabajando. Aquel que había cumplido su sueño de jugar al fútbol con Maradona, de corretear a las modelos de prestigiosas revistas y que había colmado tantos estadios como ningún político de la época, se transformaría en santo popular, con santuario, visitantes y rogantes, como Gilda. Como un revés, parecería que la cumbia en su *cercanía* con el drama social padecería de los efectos patentísimos del mismo.

Como vemos hasta el hartazgo, todos estos grupos siguen sometidos a una lógica laboral excesivamente precarizada que nada se alejaba de

aquella a la que estaban sometidos los trabajadores.⁵ En una sola noche tendrán funciones en cuatro o cinco bailantas (por eso no es casual que tantos de éstos se accidenten en las rutas argentinas).

En estos años no sólo se profundiza un mercado nacional, entre otras cosas, alentado por los masivos programas musicales realizados por algunos canales de televisión, sino que se van constituyendo *estilos y rituales cumbieros*. La cumbia se ha instalado como género nacional, los grupos recorren el país, *trazan un sendero musical y territorial* en lugares donde los géneros regionales y tradicionales habían hegemonizado. La cumbia se torna una expresión que enlaza pueblos y ciudades. Aquello que el tren estatal había dejado de hacer en términos culturales, ahora lo realizaría de manera parcial e intermitente la cumbia. Así los dramas de las grandes urbes se enlazaban con las existencias sufrientes y alegres de las pequeñas ciudades, transformándose de alguna manera, la cumbia en una *trashumancia cultural y simbólica*.

Aparecen, a modo de ritual futbolístico, las banderas con inscripciones de nombres de grupos o provincias, los ositos (ligados a ese aliento del drama pasional), férreos seguidores “de bailanta en bailanta”, una marcada forma de baile, etcétera.

Este segundo momento es el más extenso en términos temporales y artísticos, ya que va desde grupos como *La Nueva Luna* hasta el estilo romántico refinado de *Leo Mattioli*.⁶

Podríamos decir que tanto el primero como el segundo momento poseían una misma pretensión: lograr una *alianza plural*, una convivencia discursiva con otros géneros, para ser reconocidos “como música”. Poseen desde un punto de vista, cierto espíritu universalista. Del *extrañamiento* inicial, la cumbia logra a partir de un gran esfuerzo musical un *reconocimiento social*.

⁵ Declaración de Daniel Lescano en Muevamueva.com (cantante de Flor de Piedra): “(...) el productor de Flor de Piedra, nunca nos reconoció nada, aparte nos pagaba muy poco... *éramos menos que empleados... casi nada...* entonces era una forma de demostrarnos que no le importaba nada de nosotros, que no reconocía lo que nosotros habíamos logrado como grupo”.

⁶ Leo Mattioli es considerado un cultor de la denominada *cumbia erótica o romántica*.

Su intento no está orientado a componer una *identidad social*, o a dotar de sentido la constitución de la misma. Sus letras siempre aspiran a la reconciliación entre personajes de distintos grupos sociales, no persisten en mantener o, reiteramos, componer una identidad particular. Apelan a los dramas *cotidianamente universales donde las mediaciones clasistas y económicas no son relevantes en dichos dramas. No constituyen una lectura crítica de la situación social, sino una lectura de la superficie lastimosa del drama mismo.*

El primero y segundo momento de la cumbia están vinculados con las transformaciones en la cultura y en el arte planteadas por Jameson (1989). Teniendo en cuenta: 1) La modificación del lugar del arte en la totalidad social, y 2) la re-estructuración interna del campo artístico. En el primer caso, el autor señala que la posición del arte desde la década de los ochenta deja de definirse por su relación conflictiva con las otras esferas sociales (economía y la política) y con las otras prácticas del campo cultural (religión, ética, ciencia), para definirse por una absoluta autonomización, que lo vuelve paradójicamente indiferente con esas otras esferas y con esas otras prácticas. En el segundo caso, sostiene que las nuevas prácticas estéticas se caracterizan por la anulación de las antinomias del arte moderno, específicamente a partir de la *disolución* total de los *límites* que constituían tales antinomias, aboliendo entonces las distancias entre: la alta cultura y la cultura popular, lo bello y lo sublime, el tiempo y el espacio, el campo y la ciudad, etcétera.

Por ello la cumbia de ambos momento no sólo no se limita a *expresar* estas transformaciones, sino que al mismo tiempo *construye* (inconscientemente) la ilusión ideológica que impide la interpretación del periodo histórico y de su lugar dentro de dicho periodo, a saber: la ilusión de la completa autonomización del arte y de la política.

La devastación social

Una *lectura cultural* de los resultados sociales devastadores de la crisis social desatada en los últimos años de la década de los noventa y de la profundización de ésta — las crisis políticas y económicas de 2001 — es la que constituye la denominada *cumbia villera*. Aquella que lentamente va a orientarse a descomponer esa mirada de la autonomización del arte, de la política y la cultura luego de la inscripción de su discursividad en los territorios específicos de las

villas y de los destinos de los sectores populares; constituyendo una retórica de la devastación, de los *bajos mundos* cuestionando el *aliento optimista* de la incorporación al “primer mundo”.

Por lo tanto, *la cumbia* como *lectura y lenguaje cultural* de las vidas o biografías populares se conforma, con el cedazo de esta profunda crisis, en un resumen de lectura dantesco de vidas despojadas socialmente, arrojadas en un territorio específico. Vidas vapuleadas por el desgarramiento social.

El adjetivo *villera* supone una identidad territorial, una identidad social y espacial. Paradójicamente, este adjetivo, en relación con lo que comúnmente se supone, torna de una mayor complejidad cultural a la *cumbia*.

Antes de proseguir quisiéramos desarrollar algunos rasgos del neoliberalismo y advertir que, más allá de que este análisis atravesara los dos primeros momentos de la *cumbia* argentina, atenderemos con vital importancia el proceso que se desarrolla a partir de fines de los años noventa.

El proyecto económico y político elaborado por parte de los grupos dominantes desde la dictadura militar, y que transita por los gobiernos democráticos de Alfonsín, Menem y De la Rúa, posee como propósito la remodelación radical del proyecto societal planteado por el Estado de Bienestar. Para ello no sólo se desarticuló el poder de los sindicatos y partidos mayoritarios, sino que los procesos hiperinflacionarios y de la convertibilidad modificaron el vínculo de obediencia política, a través del miedo y de la inseguridad existencial.

En ese proceso, la Argentina fue asumiendo los rasgos culturales, económicos y políticos de una época regida por políticas conservadoras que mientras promovían el avance tecnológico se provocaban radicales transformaciones en la vida laboral; descomponiendo las referencias laborales y recreando las inseguridades sociales.

El proyecto neoliberal logró disolver aquella trama institucional que recreaba el Estado en su intervención pública produciendo no sólo un cambio económico, sino un profundo cambio cultural expresado en las diversas dimensiones de la subjetividad.

En la Argentina, esto significó la destrucción del aparato industrial, una profunda desocupación, el disciplinamiento político de los

sindicatos y el inicio de un proceso de empobrecimiento inédito. Pero también se comenzó a elaborar una subjetividad sujeta al asedio de la inestabilidad y la inseguridad, ya que no se asistía únicamente a la disolución del lazo constituido con base en la relación laboral, sino de toda esa trama estatal, religiosa, sindical y clientelar que proveían referencias sociales y ámbitos de resolución de necesidades.

En términos musicales, el multiculturalismo se reinscribió en multiplicidad de fusiones rítmicas, integradas por los diversos estilos y géneros; donde la disonancia o particularidad que asumía cada estilo o grupo musical era releído por los medios de comunicación y la moda bajo el influjo de la uniformización. Así todo era plausible de ser integrado, de ser recreado en una multiplicidad de estilos; por lo tanto, consiguiendo encontrarse colocado, como género o estilo, en una suerte de “igualdad jurídica musical”. Pero el destino de la cumbia fue diverso. El logrado reconocimiento social y su presencia en el consumo masivo no alcanzó conjurar un juicio estético elitista que bregaba por su carácter *inculto* y *amusical*. Así, sería relegada del panteón del “sueño multicultural” de las fusiones y del reconocimiento en *términos de igualdad* con otros géneros. *La cumbia* será una hermana desterrada de la política como ensoñación del poder y del multiculturalismo hegemónico por su diálogo y gestos penetrantes con las vidas de los sectores populares. Vengativa, insoportable y sumisa, con los lenguajes de la fiesta, del drama cotidiano o de la villa siempre emergerá exigiendo sus fueros musicales.

A mediados de los años noventa una profunda desocupación y una significativa tendencia hacia la pobreza coincide “con procesos de ‘desinstitucionalización’ masiva de capas enteras de la población, como para generar una situación cualitativamente diferente” (Palomino, 2003: 18) a otros momentos históricos.⁷ En este proceso se observa que la red clientelar (de los partidos y sindicatos) se halla fragilizada y que su funcionamiento se ha tornado deficiente para otorgar respuesta social a esta crisis.

⁷ Según Palomino, “el cambio de la estructura del empleo es de tal magnitud como para indicar una nueva época histórica, que no es ajena a los cambios en la estructura económica y en las regulaciones jurídicas y sociales de la inserción laboral”.

La crisis del año 2001, en términos macroeconómicos, culmina con una brutal devaluación y transferencia de recursos hacia los grupos económicos concentrados. Ella devela la devastación social provocada por el proyecto económico neoliberal. La pulverización del empleo, las desgracias sociales y subjetivas, así como la pérdida de derechos sociales que empujan a los sectores populares a nuevas propuestas de supervivencia y a profundizar nuevas formas de luchas (cartoneo, piqueterismo, etcétera).

La cumbia villera, esa nueva cumbia vinculada con la nervadura de la disolución del lazo social, relata las dramáticas vidas de los sectores populares, los anonimatos y la fugacidad de las existencias. Nace en la zona norte del Gran Buenos Aires⁸ donde la crisis de apropiaciones de la riqueza social compuso una frontera muy profunda entre los ricos y los pobres. En dicha región persiste con obscenidad la distribución más desigual de la riqueza de la provincia de Buenos Aires.

La cumbia villera retoma los bríos actuales de una particular constitución de identidades: aquellas donde el territorio aparece como dimensión significativa. La *cumbia villera*, como los individuos y familias que habitan en los barrios, intenta relatar la nueva forma de constitución de las identidades.

La villa aparece como el espacio identitario de reconocimiento y afirmación de la identidad. Ella integra a cumbieros, cartoneros, desocupados, bandoleros, trabajadores y piqueteros.

La *villa* fue resignificada positivamente por esta cumbia, haciendo de ella una *polis* de ladrones y héroes anónimos, de personajes sufrientes y alegres. La cumbia villera que no posee héroes particulares dotó de heroicidad las *vidas anónimas* y la *periferia* de las ciudades opulentas transformando ese espacio físico que al comienzo de cualquier mirada parece mínimo y acotado en un compendio de vínculos sociales que trascienden una mera idea de peligrosidad. Por eso en la cumbia villera se amplifican las dimensiones, la villa se multidimensionaliza en temáticas: biografías bandidas, dramas amorosos y laborales, desolación, fatalismo y fetichismo de la muerte.

⁸ De ahí son la mayoría de los grupos de cumbia villera: *Damas Gratis*, *Flor de Piedra*, *La Base*, *Supermerk2*, *Pibes Chorro*.

Ella es el resumen violento de la fuerza devastadora del neoliberalismo, el crudo relato final del Estado de Bienestar.

La *identidad villera* se afirma frente a la cultura elitista reeditando, como *diferencia*, la lucha entre ricos y pobres: consumo y necesidad, opulencia y pobreza. Son deseos de posesión en disputa, unos desean poseer y conservar, y otros tomar aquello que consideran en otras manos; aquellos objetos que los torna pobres, despreciados y envilecidos.

Esta identidad ambiciona fundar una *cultura*, una *cultura de los desposeídos*, que esperan la transformación radical de sus vidas. Podemos encontrar, siguiendo los planteamientos de Hoggart (1990), elementos comunes que constituyen esta cultura. Rasgos socialmente identificatorios de una mayoría. Esa comunidad de rasgos culturales, según Hoggart, definen la oposición entre el “nosotros” y el “ellos”. Oposición de espacios culturales, de miradas propias y ajenas, de un “ellos” y un “nosotros”. Pero que a diferencia de dicho autor, este vínculo se manifiesta, no por oposición, sino *conflictivamente*. Proponiéndose una cierta disputa cultural que forma una perspectiva vital para la elaboración de una cultura.

La *cultura villera*, siguiendo la idea de Hoggart (1990), no se recrea al calor de la disputa de proyectos hegemónicos, como núcleo de la constitución de una cultura, sino que lo realiza sobre los rasgos comunes de una cultura en su relación de diferencia y oposición con otra. Pero, como dijimos anteriormente, dicha oposición discursiva (y material) es inerradicablemente conflictiva. Ahora la cultura no es autónoma como nos sugeriría el texto de Hoggart de los proyectos histórico-políticos que se debaten en una sociedad; sino que la cultura o un *momento cultural* es forjado al calor de la disputa política concentrándose en él, como cristalización de costumbres y saberes, elementos contradictorios, dispersos y hegemónicos.

Esa oposición conflictiva entre un *ellos* y un *nosotros* que recorre las cumbias villeras compone una mirada frente al otro, un lenguaje y gestos particulares. *La disputa social (y política) en la sociedad es leída* y ordenada en tanto campos diversos, beligerantes y opuestos. Se produce a través de dos grandes cuerpos metafóricos culturales que, desde la cumbia villera, fundan la contienda: por un lado, los *villeros* y, por el otro, el *cheto* y la *policía*. Metáforas que conforman un fuerte lazo de identidad; rearticulando la simbología de la confrontación. El

cheto simboliza al rico, al que posee, al que desprecia a los villeros; y la *policía*, a aquellos que proviniendo del mismo estrato social resguardan, a modo de tradición a su origen,⁹ las pertenencias de los ricos.¹⁰

El “nosotros” de la cumbia villera

La *cumbia villera* rompe con los momentos anteriores de la cumbia. Su ambición ya no es “universalista”, no pretende conformar un pacto musical e identitario. Sino afirmarse positivamente constituyendo una identidad y un movimiento cultural opuesto a la riqueza y a la ausencia de posesión de bienes materiales y culturales.

La *identidad villera* se compone de rasgos que reivindican desde una escena territorial concentrada (la villa) el bandolerismo urbano, la violencia doméstica y el consumo de drogas baratas.¹¹ Allí el vínculo social se compone a partir de la cohesión misma de los que se

⁹ El libro de Alarcón *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* comenta las formas en que se establecen las relaciones entre policías o trabajadores de empresas de seguridad con los bandoleros en las villas.

¹⁰ Letra de *Flor de Piedra*:
“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 sólo eras un botón
y sólo eras un botón”.

¹¹ Letra de *Supermerk2*:
“Si tu viejo es zapatero...
zárpale la lata, se se, zárpale la lata
salto la ficha en el barrio
todos los pibes me andan buscando
ya se enteraron que anoche me ratee
de la casa del zapatero
una lata de P.V.C”

consideran villeros. Los otros son los *chetos*,¹² los *policías*,¹³ los *caretas*, los *buchones*.

Es una identidad de bandoleros, no de *transas*¹⁴ (como se les denomina aquellos que se dedican al comercio de drogas). Es una identidad que se vincula con una especie de ocupación, de hecho en la *nominación villera*, el bandolerismo siempre tiene connotaciones laborales: *hacer el trabajo, lo laburamos, hacer el hecho, etc.* Es la memoria semiótica y discursiva de una *falta*, de un desgarramiento social que debe ser suturado mediante palabras que provienen de otros léxicos, como aquel vinculado a las actividades lícitas. La denominación *pibes chorros* proviene de una puesta en escena brutal de la condición de los denominados villeros, forjada a través de una figura heroica de aquellos que realizan el *laburo o trabajito*. Pero dicha figura heroica encierra la mayor de las tragedias: está condenada al anonimato. Los villeros, como aquella cumbia que los expresa, están asediados por la muerte violenta, por un destino fatalista que los acecha.

El vínculo destinal entre *bandas de cumbia* y *villeros* es el mismo, ambos están amenazados por la metralla policial, la estigmatización y la discriminación. Ambos se encuentran ligados al bandolerismo y a

¹² Letra de Pablo Lescano compositor y voz de *Damas Gratis*:

Ajá, con que sos un pibito chorro, no?
tus antecedentes no te ayudan
¿Te acordás cuando cantabas en Los Chudas?
Adónde están los fumancheros
levanten la mano
el que no es un cheto
esta noche ahí que festejar
a un cheto vamo' a matar...

¹³ Letra de los Pibes Chorros:

“Siempre querés ser más
Bardeás a los vagos no te la aguantas
Crees que tu traje impone respeto
Que podes pegarme si no me quedo quieto
Decís que te llame oficial Juan Pérez
Pero vos a mí me llamas delincuente
Que robo, que mato, que soy asesino
Yo estaba en la esquina chapándome un vino”

¹⁴ En su libro, Alarcón trabaja también la relación que se establece entre los pibes chorros y los vendedores de droga.

las drogas. Esa distancia necesaria, imaginaria y simbólica entre los grupos y sus seguidores se disuelve. Y en esto los grupos de cumbia aparecen como la expresión misma de las vidas de las villas. La cumbia villera parece expresar en la vida de sus músicos la vida misma de los barrios arrasados de pobreza. Como expresaba Simmel (2003: 65) el yo del artista, “su Yo empírico se ha formado a través de la vida en ese pueblo”; pero de un pueblo no en términos abstractos, sino reales y concretos. Aquel reinventado como *pueblo-villa*. Esa dimensión social y simbólica de un espacio y de un conjunto específico de tramas sociales que lo expresa (al pueblo) en su amplia fragmentación y disolución.

La cumbia villera no sólo aporta a la creación de una identidad sino a la resignificación (y disputa) de la estigmatización realizada por la cultura hegemónica. Lo villero es asumido como “sentimiento villero”. Lo villero se *futboliza*, se dota a sí mismo de una jerarquía, de un espacio simbólico e imaginario por defender y promover. Una cultura emergente y frágil al mismo tiempo.

Diálogos musicales con México

Si la cumbia anterior al *estilo villero* se nutrió de tradiciones musicales ligadas a Sudamérica, la cumbia villera posee un diálogo profundo con la cumbia del norte de México y con el contexto de producción de la misma. Establece un diálogo con aquella que apareció en Ciudad Juárez, zona fronteriza con Estados Unidos, donde el culto musical al bandolerismo, a los muertos por intentar cruzar la frontera y al tráfico de drogas son las problemáticas recurrentes de todos los grupos musicales. En ellos: Los Tigres del Norte y Los Jaguares. Grupos que aparecen como discográfica obligatoria en villas, penales, comisarías e institutos de menores.

Palabras, grupos y voces

La identidad villera posee por un lado: *a*) un acervo de palabras comunes e identificatorias que componen una comunidad de sentido para los grupos juveniles, y, por otro, *b*) un conjunto y un lenguaje de ritos fetichistas que intentan suturar la devastación social y resignificar su presencia en el mundo social.

a) La fuerza de estas palabras identificatorias ha contribuido a conformar un lenguaje que pretende y ambiciona, en su intento de recrear un ámbito de comunicación e identidad colectiva, suturar el

deshilachado vínculo social. Palabras como *gedientos, jalar, hecho, re piola, tumberos, refugiado, guachin, la gorra, la base* no sólo componen un acervo común y cotidiano, sino que algunas de ellas tuvieron la fuerza para constituirse en nominación de grupos musicales: *Los Gedientos del Rock, Re-Piola, Guachin, La Base.*

El *lenguaje villero* también posee una pronunciación, una tonalidad parecida a una cadencia críptica. Un lenguaje *tumbero*, metáfora de una tumba social de donde el lenguaje aparece o emerge bajo una cadencia dura y brutal. Un lenguaje creado y, al mismo tiempo, corrosionado y erosionado por la devastación social de los últimos veinte años.

Pareciera ser que una *metáfora carcelaria* vinculada con la *metáfora subterránea de la tumba* expresan una microfísica de la libertad, donde las palabras pueden ser reinventadas, rearticuladas bajo un tono duro, tal vez, sufriente. El arrasamiento social fundó sus palabras, y provocó otras para explicar dichos sucesos o sus consecuencias operantes en la actualidad.

b) La muerte y los caídos bajo la metralla policial son los fetiches que articulan los ritos villeros. Y la cumbia parece destinada a narrar y elaborar en exceso de sentido dichos fetiches. Aparece, para los bandoleros, como un lazo narrativo que funda la posibilidad de contar una biografía “caída”, aunque sea en los términos más anónimos e impersonales. *Por ello, la cumbia villera es un lenguaje del arrasamiento social y de los intentos simbólicos e identitarios por suturarlo y, no un lenguaje que promocióne y que empuje a los jóvenes a la delincuencia como explicaba “científicamente” la Policía Bonaerense.*

El culto a una muerte imprevista y violenta, así como a los *chorros y al preso* rearmen una figura heroica, una figura que se desvanece en el anonimato. Dejando, tan sólo, el peso mismo de una muerte, una estela de vida que permanece sin diferenciarse colectivamente y que únicamente se concretiza en la rememoración entre las amistades.

Por ello los ritos ante la tumba de los compañeros asesinados por la policía, las ofrendas y plegarias al muerto y a las estampitas de San La Muerte, el Gauchito Gil o San Cayetano, para no ser atrapado por la bala estatal.

Y quizás, eso es la cumbia villera, un lenguaje de vidas y antihéroes anónimos y rápidos que persisten en condiciones indignas en comisarías, cárceles y barrios del conurbano. Así como en las memorias.

Por ultimo, considerar toda identidad también supone pensar las vestimentas que ayudan a su recreación. Esa distinción de la vestimenta es la que introducen en la ciudad que, más allá de ser una distinción de clase está vinculada con cierto estilo irónico, con la realización simbólica del tributo a un robo. No es ropa haraposa sino una ropa que parece confiscada como trofeo (aunque solamente sea comprada) a cierta opulencia juvenil.

Palabras sobre los acontecimientos políticos

La cumbia villera rompe con aquellos estilos de cumbia anteriores. Profundiza su palabra sobre el drama social y político.

No sólo retoma la tradición de los dramas cotidianos sino que pretende elaborar una posición acerca de la realidad política.¹⁵ Retomando así una tradición musical que se encuentra vinculada con la expresión y manifestación de una crítica hacia una trama societal injusta. Retoman las críticas comunes y moralistas realizadas a la clase política, rasgo significativo de las impugnaciones comunes a la denominada clase política, y también incorporan la devastación social

¹⁵ Letra de *Damas Gratis*.
"Que risa que me da
Te van a matar
Si la plata no está
Vendistes a la Argentina
Sos capás de vender a tu mamá...
Patacones, Quebracho, Lecop
La puta que te parió
Devolvé la plata
Que te llevaste al exterior
Al exterior...
Hay Caballo / Fernando
Que rata que sos
Políticos, de porquería
Se robaron
Lo poco que quedaba en la Argentina"

de la pobreza y el repudio al ejercicio del gatillo fácil¹⁶ por parte de las fuerzas de seguridad. Pareciera que la cumbia villera no es la herencia cultural del peronismo, como advirtió el periodista Hadad¹⁷ en un programa de televisión, sino el lenguaje y una lectura de aquello que provocó un peronismo *menemizado* aliado a sectores económicos y políticos que depredaron social, cultural y económicamente el país.

Si el neoliberalismo es una narración estética de un consumismo desenfadado y de una fractura social significativa que prometía solucionarse mediante *el derrame* económico, la cumbia villera es su *revés de trama*, su relato a contrapelo. Una narración, contradictoria, a veces vacilante y otras veces brutal, de la devastación provocada por las políticas neoliberales.

estedeago@yahoo.com.ar

Esteban De Gori. Licenciado y Profesor en Sociología. Docente de Filosofía de la Carrera de Sociología (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Becario de Investigación Doctoral (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Inscripto en el Doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires).

Recepción: 03 de mayo de 2005

Aprobación: 20 de mayo de 2005

Bibliografía

- Alarcón, Cristian (2002), *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires: Norma.
- Castells, Manuel (1997), *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura*, vol. 1: "La sociedad red", Madrid: Alianza.

¹⁶ Ver discografía de *Pibes Chorros*, *Damas Gratis*, *Supermerk2*. Su primer disco *Flor de Piedra* escribirá un tema denominado "Gatillo Fácil" ligado a los asesinatos y fusilamientos que la policía bonaerense practica sobre los bandoleros provenientes de barrios arrasados sociablemente.

¹⁷ Programa *Hora Clave*, 15/11/1998.

- Di Leo, Pablo (2003), "El culto a Gilda: religiosidad, arte e instituciones populares", en Rubén Dri (coord.), *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*, Buenos Aires: Biblos.
- Jameson, F. (1989), *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*, Madrid: Visor.
- Harvey, David (1995), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Madrid: Amorrortu.
- Hoggart, R. (1990), *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Mexico: Grijalbo.
- Palomino, Héctor (2003), *Pobreza y desempleo en la Argentina. Problemática de una nueva configuración social*, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas (UBA).
- Sarlo, Beatriz (2003), *La razón y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Simmel, Georg (2002), *La intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*, Buenos Aires: Altamira.
- Simmel, Georg (2003), *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Buenos Aires: Gorla.
- Thompson (1995), *La formación de la clase obrera inglesa*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Zizek, Slavoj (1998), "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.