

Terceras Jornadas de Jóvenes Investigadores “Instituto de Investigaciones GINO GERMANI”

Autora: Nora Palladino – Investigadora IIGG - UBA

Ponencia: Las líricas del “aguante”: Cuerpo villero y texto musical

Introducción: (Des)armando herramientas para el abordaje

En primera instancia vamos a dar cuenta de los enormes problemas metodológicos que da como fruto el estudio de un objeto tan particular como la **cumbia villera** desde la perspectiva de la rama transdisciplinar de la Comunicación y la Cultura. Primero, y sin seguir un orden particular, la Comunicación o las Ciencias de la Comunicación (para complicarla más todavía) nos brinda escasas herramientas metodológicas para el abordaje de cualquier objeto. Tomamos un par de herramientas prestadas de la Semiótica, otras de la Sociología, y también de la Antropología. Algunos dirán que las ciencias sociales son solidarias unas con otras, puede ser. Sin embargo, esto no deja de ser una falencia o complicación para el estudio de nuestras unidades de análisis.

Segundo, en este caso estamos hablando de un objeto cultural que circula por el mercado pero que a su vez es un texto musical. Para estudiar el mercado y sus movimientos podemos obtener buenas interpretaciones desde la Sociología. Entonces, la pregunta evidente es **¿Para qué estudiar la cumbia villera desde la Comunicación?** Hay una posible respuesta a este interrogante: Justamente porque es un objeto cultural que se sitúa en el mercado y que circula en este.

Decíamos que es un texto, lo cual no tendría tantos problemas para nosotros los semiólogos improvisados o especialistas, como se prefiera, sino que se trata de un texto musical. Y allí hay otro problema enorme: para hablar sobre música hay que saber música. Como de esto no tenemos ni noticia, ni tampoco creo que deberíamos tenerla en la carrera de Comunicación, entonces enunciando esa falla nos atrevemos a enfrentar el estudio. Creemos que el análisis y se puede abordar desde el campo de las Culturas Populares y su imbrincación con lo masivo.

Ya definidas algunas de las problemáticas de abordaje pasamos a agregarle un condimento más: el enfoque desde el cuerpo. Arriesgamos una hipótesis: En la construcción de los textos de cumbia villera, el cuerpo de los sujetos populares actúa como receptor y disparador de construcciones identitarias. Es allí, donde específicamente vemos el “aguante”. Y junto con esta especificidad traemos a colación otros campos de estudios: el de la sociología y antropología del cuerpo.

A esta altura ya se hace evidente la necesidad de mencionar a qué nos referimos con “aguante”. El concepto de “aguante” viene de los estudios sobre fútbol que aparecen sistematizados pero no sintetizados en el libro “Crónicas del Aguante” de Pablo Alabarces (2004). El “aguante” aparece en la cultura futbolística desde los años ochenta y en los últimos diez años aparece vinculado con significados muy duros relacionados con la puesta en acción del cuerpo. “Aguantar es poner el cuerpo. Básicamente, en la violencia física.” (Alabarces, op cit: 63). Ante la proliferación del término en otras áreas fuera de los futbolísticos pueden observarse una futbolización extendida. Una de esas áreas en las que se incorpora el concepto es en el ámbito de la bailanta, de la música tropical, pero especialmente en la cumbia villera. No podemos dejar de mencionar el tema “El regreso del pibe moco” de la agrupación *Pibes Chorros* (Año 2002) en el que específicamente aparece mencionada esta palabra directamente relacionada con el fútbol:

Largá esa bandera

Porque los pibes tenemos aguante

Y si vamos a los guantes

Seguro cobrás.

Es en esta instancia donde aparece radicada esta pesquisa como parte de una investigación más extendida sobre “Culturas Populares, ‘aguante’ y política: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas” (UBACyT S-072) que se viene desarrollando desde el año 2004.

Con ánimo de ahondar más en el tema específico de esta ponencia proponemos inquirir sobre la “cumbia villera”, el término que nos convoca en este momento y para ello se propone una breve historización del género.

Cumbia villera: las complicaciones del término

En el año 2004 realizamos un relevamiento histórico sobre el término “**cumbia**”. En él descubrimos que la **cumbia** surge como género musical en Colombia en los siglos XVI y XVII. Es el fruto del mestizaje de los ritmos africanos e indígenas que habitaban la zona. La cumbia germina de la hibridación de los instrumentos melódicos y las melodías interpretadas que tienen antepasado aborígen, por un lado y los instrumentos de percusión y las estructuras rítmicas que proceden de los esclavos africanos, por otro.

El ingreso de esclavos negros para trabajar las plantaciones de café y otros productos particulares de este clima cálido se produjo durante la colonización española. Los esclavos llevaron consigo la **cumbiamba**, con esto nos referimos a un baile que se danza acompañado de percusión y flauta de millo, sin velas y conservando una coreografía. El término africano que le dio nombre es *cumbé* o *kumb*, que provenía de *kumbe* o *kumbó* que significa “hacer ruido”.

Por su parte, en las raíces indígenas de este híbrido podemos ubicar el vocablo aborígen *cambá*. La **cumbia aborígen** conforma melodías y coreografías propias en las que no hay cantos ni danza como había en los fandangos y cumbiambas de los campesinos negros. Toma lugar en los festejos relacionados con las cosechas y fiestas de los santos. Este género colombiano se mantuvo como ritmo folclórico formando parte de las fiestas familiares y reuniones.

En Colombia, la cumbia adopta su identidad para luego ser absorbido por la industria discográfica recién por la década de 1930. Tres décadas después, va a estar llegando a nuestro país en forma de un producto musical-comercial apto para el consumo del pequeño campesinado y el proletariado.

Una vez definido el origen del sustantivo veamos las bases del adjetivo “**villero**”. Las villas aparecen en Buenos Aires alrededor de la década del cincuenta cuando miles de personas llegaron del campo a la ciudad en busca de mejoras laborales. Aparecen irremediabilmente unidas a la ciudad. En 1955, ochenta mil personas las habitaban. En

1970, su población cercaba los ochocientos mil habitantes. Si bien el eufemismo oficial las denominó “barrios de emergencia” augurándoles transitoriedad, el paso del tiempo y la elección de sistemas gubernamentales que hacen de la exclusión social una forma de vida, las intensificó y les auguró permanencia. El periodista que las bautizó como “villas miseria” fue Bernardo Verbitsky (Ratier, 1972). Hubo entonces una relación particular entre los vecinos y los habitantes de los nuevos asentamientos. Vivir en la villa correspondió a ser villero. Esa alusión al territorio, al lugar de vivienda, se convirtió en un estigma para los pobladores. De allí a constituir una identidad social, hay un paso. Ser villero remite a un conglomerado de prácticas que tienen que ver con la clase social, el nivel de consumo, el trabajo remunerativo que se realiza pero también con una ética, una estética y una retórica propias.

La cumbia villera surge como subgénero musical alrededor del 2000 un momento en el que la cumbia y la villa ya están estabilizadas como imaginarios en el país. De ahí sus implicancias sociales y sus desavenencias. Dado que las líricas de cumbia villera se supone que representan y ponen en evidencia hábitos y prácticas de los marginados de la sociedad y hablan de manera explícita sobre sexo, consumo de drogas y delincuencia. Por ello, en julio de 2001 el Comité Federal de Radiodifusión (Organismo Nacional que regula los contenidos de los medios radiales y televisivos) emitió *Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera*, prohibiendo la difusión de ciertas canciones que contenían ciertas palabras, ciertos términos que supuestamente hacían apología del consumo de drogas y delito, y no solo eso sino que además hacían que la juventud argentina, al escuchar estas canciones reaccionara de manera inmediata y saliera a robar y a drogarse más. Por supuesto que ahora lo hacían con ritmo.

La cumbia villera se presenta a examen

Estas “Pautas para la evaluación de la cumbia villera” fueron lanzadas en Julio del 2001 como dijimos anteriormente. El COMFER lo creyó necesario porque la presencia de grupos musicales pertenecientes a la *corriente* cumbia villera incrementaba su presencia en la programación radial y televisiva. La norma se centra particularmente en los

contenidos asociados al consumo y/o tráfico de sustancias psicoactivas. El problema es el público que capta esta corriente:

“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 a 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 éstos segmentos considerados los de mayor riesgo y vulnerabilidad, frente a la temática en cuestión.” (Pautas para la evaluación de la cumbia villera, COMFER)

En primera instancia debemos advertir que la normativa carece de acatamiento en la actualidad. Las pautas fallaron. La cumbia villera sigue existiendo y su público sigue estando conformado por adolescentes y preadolescentes. Además es interesante ver cómo operan las representaciones que circulan en los medios en nuestro país. Es decir, dada la representación de los sectores populares que aparece en televisión se pueden llegar a construir normas que regulen comportamientos que aparecen en los medios pero que circulan, viven y se transforman fuera de ellos. Y es aún más llamativo pensar en los programas de música tropical que aparecían en esos años. El actual “Pasión de Sábado” era el único, sino uno de los pocos programas que aparecían en la TV abierta de aquella época. ¿Cómo es posible que de la representación de la adolescencia que aparece en un solo programa de televisión, cuando mucho, dos, se pueda elaborar una legislación que regule contenidos de toda una producción cultural-comercial? ¿Cómo se puede determinar el público de un producto musical con sólo mirar un programa de televisión? Quizás los escasos argumentos para establecer la ley sean los que hicieron que esta fracase de manera casi inmediata.

Y no solamente se focaliza en el público, también lo hace en los contenidos de las canciones. Ahora veamos qué dicen de las letras:

“Las líricas de la 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 determinado 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.”

“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.”

“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.”

(Fragmentos citados de las “Pautas para la Evaluación de la Cumbia Villera”)

Como diría el chileno Mariano Muñoz-Hidalgo (2003), el problema es la metáfora. Este autor dice que en las canciones críticas, políticas o de protesta, como querramos llamarlas, en las épocas de grandes censuras como las dictaduras militares, se obliga a los autores de canciones a elevar su nivel metafórico para eludir la capacidad de comprensión del órgano censor. Salvando las distancias, en este caso el órgano censor ya pudo captar las metáforas de la cumbia villera. Estos vocablos aceptados por la Real Academia Española que pierden su carácter polisémico, disipan a su vez, su carácter metafórico. ¿Y cómo pudo el COMFER acceder a este vocabulario propio de los “adolescentes del estrato socioeconómico bajo”, este lenguaje propio de la oralidad? Según dice en las *Pautas...* a través de una investigación que se llevó a cabo ¡en 1985!. En esta investigación liderada por Ana Kornblit se descubrió que los jóvenes pertenecientes al mencionado sector de la población tenían un mayor dominio del lenguaje acerca del consumo de las sustancias psicoactivas que los chicos de clase media. Entonces el COMFER con ánimo de salvar a esta población en peligro establece este mecanismo de censura tendiente a la prevención y el consumo de drogas. Se desgaja de esto que por algún motivo, si la cumbia villera es desprendida de estas retóricas explícitas se evitará que estos jóvenes marginales en riesgo dejen de estarlo. Volvemos a repetir: el problema no es que hayan jóvenes ubicados al margen de la sociedad que tengan acceso a las drogas ¡El problema es que los Pibes

Chorros no usen metáforas! Dice la norma que si las alusiones poseen carácter implícito no es una infracción. Es decir, nuestros gobiernos militares o democráticos no pueden leer metáforas. Esto implica que no importa lo que se diga, lo que interesa es que no lo entienda el organismo regulador.

En esa línea, los grupos de cumbia villera cambiaron sus líricas y renovaron la jerga tomando algunos “nuevos” términos orales de los jóvenes marginados del sector socioeconómico bajo. Con vocablos novedosos el ilustrador glosario que acompaña la normativa quedó sin ninguna razón para existir. Pero sirvió para que quienes no conocían la jerga pudieran comprender el vocabulario empleado para la construcción de las canciones de cumbia villera.

“Llegamos los Pibes Chorros... Queremos las manos de todos arriba”

Para un análisis de las canciones de cumbia villera se tomaron en cuenta las publicadas por la agrupación *Pibes Chorros* dado que es una banda que ha sacado para la venta sucesivos discos desde el año 2000, son reconocidos en el ámbito bailantero como los representantes del género. En el momento de surgimiento de la agrupación existía otra banda que era la más conocida del subgénero villero: *Damas Gratis*, esta se disolvió. Fue así como *Pibes Chorros* quedó como líder indiscutido de la cumbia villera.

Vamos a centrar nuestro análisis en un corpus de canciones de los discos producidos entre el 2000 y el 2004 (fecha de publicación del último disco “El poder de la guadaña”). En estos discos aparecen canciones de cumbia villera. Por ello partiremos de la siguiente definición de canción “Toda canción contemporánea o pretérita, es un hecho de comunicación cuya estructura consiste en tres códigos complementarios [...] Una **letra** que, **puesta en música**, se **canta**. En rigor, es un texto musicalizado, que se consuma como mensaje al ser proferido por voz humana.” (Martínez- Hidalgo, op cit:193).

La **letra** de la canción es, en primera instancia, portadora de un significado verbal, que conforma la temática de dicha canción. Pero también puede ser portador de diversas connotaciones (que era lo que le preocupaba al COMFER). En las letras de cumbia villera el significado denotativo y el connotativo están ligados. Son canciones generalmente

explicitas. Ese código verbal desprovisto de metáforas es el portador del significado primero de las canciones. La canción es una forma de literatura oral. Tiene cierta sonoridad específica que hace que la empecemos a cantar o tararear apenas escuchamos la música, pero esta sonoridad no es solo fonemática, implica cierto ritmo, cierta acentuación y cierta musicalidad inseparables del significado. (Martínez-Hidalgo, op.cit.). Las canciones de cumbia villera tienen otra particularidad: son canciones bailables. De ahí su pertenencia al género tropical que posee una serie de canciones que no son solo para escuchar, sino que son fundamentalmente para bailar. Es por eso que la mención del cuerpo en las canciones se refiere a ese cuerpo que canta las letras y que las baila. Siguiendo a Pujol (1999: 12-13)

“Para la mayoría de la gente, el baile social empieza como puro placer, como práctica lúdica en la que, con mayor o menor entusiasmo según las personas y según las circunstancias, nos dejamos llevar por la música, las bebidas el bullicio, el roce de otros cuerpos... Pero aún así, en ese clima de jolgorio y libertad, de disfrute de licencias de la fiesta, lo que hacemos tiene algún sentido, remite a un contexto social y desnuda, generalmente el modo elíptico y sutil, la manera en que una sociedad funciona, cuales son sus valores, expectativas, sus deseos, sus prejuicios.”

Así como Pujol (op.cit.) define algunas características del baile social, debemos aclarar que la cumbia villera es un tipo de música que creemos, circula en ámbitos de socialización marginales. Su presencia en los medios de comunicación hace que se propague por otros sectores no populares (desde el punto de vista de lo popular considerado como no-hegemónico). Hay músicas populares, o bien, hay músicas más populares que otras. En el caso de la cumbia villera, hablamos de una música no-hegemónica que todavía no tiene un campo legítimo dentro de la industria musical y de la música en general (A pesar de los esfuerzos de León Gieco quién incluyó un tema en el que tocaron *Los Pibes Chorros* en su último disco). Sumado a esto, su campo de ventas es un grupo de sujetos no-hegemónicos, captados como público.

Ahora bien, la presencia del cuerpo para cualquier tipo de canción es de suma importancia dado que hay una voz que canta y que, por supuesto, la voz remite al cuerpo y en el caso de los ritmos bailables, hay un cuerpo que lo baila (si ese cuerpo es hegemónico

o no, no es el tema que nos convoca en esta ponencia). Lo que hace bailable a las canciones son su **melodía** y su **ritmo**. Aquello que vulgarmente llamamos la “música” de las canciones. Las notas de las melodías se corresponden con los fonemas de la frase y si sumamos el ritmo, obtenemos una canción, musicalmente hablando. Los ritmos pueden ser concebidos como “alegres”, “tristes”, etc, pero esa atribución es siempre cultural. El caso de la cumbia villera aparece vinculado a otros géneros de la “movida tropical” y su ritmo es considerado “alegre” como la mayoría de los que integran “la movida”. Consideramos que ese ritmo es lo que hizo que la cumbia y el cuarteto sean aceptados por las clases medias durante la década del noventa como medio de diversión y que se proliferaran en los medios de comunicación. Es el ritmo lo que hace que una música sea bailable o no. El ritmo tipifica el género, lo adscribe a una categoría. El ritmo hace que la cumbia villera sea cumbia, y el atributo “villero” es responsabilidad de los imaginarios sociales.

Ahora si la canción es un acto comunicacional, y un sistema de signos, el **canto** es un acto de habla. Es decir, el canto es la enunciación de las palabras. Es un hecho semántico, que produce sentido y éste se consume durante su propia ocurrencia. La interpretación que se logra a través de la voz es una traducción de la canción que hace el cantante en cada paso (Martínez-Hidalgo, *op.cit*). Los cantantes de cumbia villera no se caracterizan por tener una gran potencia en la voz. La elección del cantante está relacionado más con sus características físicas que con su talento vocal. Se dice que “cualquiera puede cantar cumbia villera”. Y de hecho más allá del delito artístico que esta afirmación proponga, es algo que puede suceder de hecho. Y quizás sea la intención comunicativa de este producto.

Justamente la elección de los cantantes hace muchas veces este género no sea concebido como “música”. Este es un género bastante segregado por la movida tropical y por los músicos en general. Con respecto a los músicos, existe una cierta idea de complejidad asociada al valor de la música clásica que permitiría sostener la superioridad de esta por sobre la música popular. “En el cuadro de honor de la música, forjado a partir de Beethoven y desplegado como paradigma con el cual leer la historia anterior tanto como posterior, los géneros que tienden a la abstracción son superiores a los claramente funcionales...” (Fischerman, 2004: 26). Pero también prima aún la vinculación del consumo con la clase social a la que se pertenece (Fischerman, *op.cit.*). Según esta teoría,

podría diferenciarse la música escuchada por las clases altas de la sociedad, generalmente ligadas a la capacidad de abstracción, a la autenticidad y a la dificultad en la escucha y la ejecución, de aquellas consumidas por las clases populares. Estas últimas, vulgares y superficiales, permiten ser sólo pensadas en términos funcionales. Pretendemos poner en cuestión esta categorización, repensar esta distinción realizada a través de los consumos “de clase”, que hoy no nos parece útil para analizar, por lo menos, la música de la movida tropical en Buenos Aires porque como todo producto cultural tiene un *target* especificado pero puede ser consumido y apropiado por otros que tienen acceso a este tipo de músicas.

Las temáticas del “uiqui uiqui uiqui...”

Para adentrarnos en las temáticas de las canciones, las Pautas dictadas por el COMFER nos son de gran utilidad. “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.” (“Pautas...”). Vamos a ver entonces cómo aparecen estas temáticas en las letras de la agrupación que nos convoca en este momento: *Pibes Chorros*.

En las líricas donde se trata el tema de la **delincuencia** se permiten leer algunos significantes:

- El consumo de sustancias psicoactivas aparece intimamente relacionado con la delincuencia. En algunas canciones se drogan para robar, como por ejemplo en “El Pibito ladrón”:

*Fumando y tomando vino
intenta darse valor
para ganarse unos mangos
con su cartel de ladrón.*

En otras, en cambio se roba para drogarse. Citamos el ejemplo de “Reloco soy feliz”:

*Tu vieja ya sabe que andás por las noches
con los pibes en la esquina*

*mangueando y robando monedas
pa' comprarte vino tinto, coca y birra
y yerba pa' fumar.*

- El robo se entiende como profesión. Y existe dentro de ella una jerarquía. Hay dos categorías de “chorros” que se manejan en la jerga: los “chorros” propiamente dichos y los “ratones” quienes roban por poco dinero. Esta jerarquización puede verse en la canción “Los pibes chorros”:

*Somos cinco 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...*

- A través del robo entendido como trabajo se ponen en evidencia ciertas regulaciones éticas que tienen que ver con una moral representada en las canciones. Hay básicamente una regla: no delatar a los amigos, ni tampoco robarles. La devolución de la ofensiva puede ser pagada con la muerte o el exilio como en el caso de “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 en la ciudad.*

- Existen especializaciones dentro de las profesiones. Aparece la figura del “pirata del asfalto” como se sugiere en “El Pibe tuerca”:

*Tomando mucho vino y aburrido
buscando algún autito que cortar
está todos los días, pibe tuerca en la esquina
fumando y esperando su momento para actuar*

- Hay un “otro” construido que es el policía. A su vez, la prensa y los jueces aparecen como aliados. Por ejemplo podemos citar el tema “Los pibes chorros”:

*La alarma se acciona
y no podemos zafar,
si llega el comando,
nos van a bajar,
queremos un juez
queremos a la prensa
si ellos no aparecen
somos todos boleta.*

La figura del policía se muestra como la antítesis del “chorro”. Esta imagen aparece degradada. Como es el caso del “Poliguampa”:

*Todo el día estás patrullando la ciudad
haciendo abuso, de tu chapa policial
pero no sabés, lo guampudo que sos
porque a tu mujer, me la estoy comiendo yo.*

El policía se construye como un “otro” con respecto al villero que posee una moral y estética distintas. Sin embargo, el policía que entiende la misma retórica, posiblemente porque los une un mismo lugar de origen. Muchos de los policías provienen de familias de clase media-baja dado que ven en esa profesión una forma legítima de ganarse la vida y un trabajo seguro en términos económicos. Pero en la enunciación de las letras de cumbia villera, el policía es un “otro” al que hay que evadir porque amenaza “nuestra” vida. El peligro de vida del policía y del ladrón es el mismo dado que se encuentran en el mismo momento y lugar del delito pero con signos opuestos. Uno está del lado de la ley, y el otro, no.

En la construcción de la alteridad existen varios que se sitúan como “otros” además de los policías que acabamos de nombrar. Los amigos que traicionan como “Duraznito” o “El guacho cicatriz”, al infringir las leyes de la ética del “aguante” pasan a pertenecer a ese mundo “otro” que hay que eliminar porque si no se apropia de aquello que es nuestro o, mejor dicho, no nos deja vivir de acuerdo a nuestras reglas. El “aguante” es una orientación al otro, y las reglas creadas en él son para “nosotros”. Los “otros” tienen otras leyes que son distintas a las nuestras. Leyes que “nosotros” evadimos y quebrantamos porque tenemos “aguante”. Lo que puede leerse es que los que dictan las leyes que se rompen están del otro lado, están afuera. Sin embargo, en la retórica del “aguante” existen

leyes implícitas que todos los pertenecientes a ese conjunto social reconocen como propias y que no se pueden romper. En estas leyes de base moral a los amigos no se los delata, no se les roba, hay que “poner el cuerpo”, hay que preocuparse por los amigos y “rescatarlos” en el caso de que caiga en las drogas o en el asalto.

Con respecto a las **drogas**, éstas aparecen como temáticas en muchas canciones:

- En algunas líricas, los que consumen sustancias psicoactivas no desean dejar de consumirlas aunque conozcan el riesgo que implica. Podemos ver en “Re-loco soy feliz” y en “No me quiero curar” ese deseo que continuar y la imposibilidad de salir de él por decisión propia. En la primera canción mencionada:

*Vieja, tengo desecha la naríz
tengo arruinado los pulmones
pero reloco soy feliz.*

*Vieja, sé que me voy a morir
pero no voy a rescatarme
porque reloco soy feliz.*

En la segunda canción:

*Ya no puedo seguir
fumando porquerías
si no le doy al faso
¿Qué voy a fumar?*

*Él dice que sin vino y sin cerveza
me voy a rescatar
pero a mí su sermón no me interesa,
no me quiero curar.*

Vale aclarar que la cuestión del “rescate” tiene que ver tanto con la delincuencia como con la drogadicción. “Rescartarse” implica dejar de consumir, y/o dejar de robar. De acuerdo con lo que mencionamos anteriormente “rescatarse” implicaría vivir de acuerdo con las reglas del “otro”, del policía, del “careta”. La salida de la droga nunca es la muerte, siempre se vive al límite. De hecho, la muerte aparece muy pocas veces como temática en las canciones.

- Una figura que aparece en las canciones cuya temática son las drogas es la del distribuidor. La vemos ejemplificada en “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.*

En esta canción podemos percatarnos del uso de la connotación. En un primer mensaje: un “tano” (italiano) que prepara la pasta, los raviolos; comida típica italiana. Y en un segundo mensaje connotado: el “tano” prepara la pasta base, consume raviolos de cocaína. Ante la escasez de metáforas esta es un buen ejemplo. El tema es del año 2002, posterior a la regulación del COMFER. En este disco, “Arriba las manos”, hay otra canción que tiene similares retóricas (“El viaje”) pero también hay una que no utiliza metáforas que se llama “Empastillado”:

*Dejaste la cocaína
dejaste la marihuana
largaste a todas las minas
y el vino en damajuana.*

*Perdiste toda tu guita
y te fuiste a la villa
pero nunca dejarás
de tomar pastillas.*

Sin embargo, en esta canción no se hace apología del uso de drogas dado que es más descriptiva que preformativa. Sin embargo, las canciones mencionadas en el anterior punto (“Re-loco soy feliz” y “No me quiero curar”) pertenecen a un álbum del 2001.

- Las mujeres no suelen aparecer ligadas al consumo de drogas. Hay casos como el de “Mabel” en el que se le pide a la susodicha que se “rescate”:

*Mabel para de fumar,
la yerba te está arruinando
y te vas pa’ adelante
y te vas para atrás, Mabel
que mal te está pegando.*

No se construyen estereotipos de la mujer en torno del consumo de sustancias psicoactivas sino que aparecen otros que están relacionados con el **sexo**.

- Las “pibas” no quieren drogas, “Las pibas quieren sexo”:

*Las pibas quieren sexo toda la noche
Las pibas quieren sexo sin parar
Las pibas quieren sexo toda la noche
Las pibas quieren sexo, y se lo vamos a dar*

*Para que guarden, para que archiven
para que sepan que yo las quiero más.*

En torno a la sexualidad, en todas las canciones que hablan de sexo se menciona a las mujeres como productoras de placer. De esta manera no se rechaza el machismo con un aire de feminismo libertario sino que se lo confirma. Ellas son siempre objeto de la mirada masculina y cuando se las representa en movimiento, se mueven para ser miradas. Los cuerpos que aparecen enunciados en las canciones son femeninos. Las partes del cuerpo que se nombran son las partes del cuerpo de una mujer como referente a su sexualidad, o mejor dicho, a la sexualidad masculina. Las partes bajas de los hombres no son escenificadas si no son puestas en relación con los cuerpos femeninos. Ellos les “dan” sexo, porque “las pibas quieren sexo”. Y esto tiene que ver con el estereotipo de mujer que las canciones construyen. “Andrea” es ligera:

*Ay Andrea, vos sí que sos ligera
Ay Andrea, que puta que sos
Ay Andrea, te gusta la pija
Ay Andrea, que puta que sos.*

- Ninguna de las mujeres representadas tiene algún trabajo. No roban, no hacen nada más que tener sexo con hombres. Y si no lo hacen, son criticadas como es el caso de “Carolina”:

*Dale Carolina, entregá que no doy más
siempre decís que andas con Andrés
ese que viene una vez por mes*

*Dale Carolina, entregá que no doy más
hace dos años que me chamuyás
Ay Carolina, dale, entregá*

- Las críticas también aparecen en torno a la limpieza. Existe en las canciones el imaginario de chicas “sucias”. Por eso se le canta a la “Piba lechera”:

*Dejate de joder y no te hagás la loca
andá a enjuagarte bien la boca*

*me diste un beso y casi me matás
de la baranda a leche que largás.*

- Así como en el caso anteriormente mencionado, hay otras canciones que sitúan a las mujeres como brindando sexo oral a los varones. Nos referimos a la canción de “Pamela”:

*Pamela tiene un problema
si se la saco, se pone a llorar
me pide con ganas ponela más
Ay Pamela, dejá de chupar
sos una viciosa, tenés que parar*

*Ay Pamela como chupas
Si ves una pija, le das sin parar
Esa maldita costumbre que tenés
Dejá de joder*

Como podemos ver en los ejemplos antes mencionados se sitúa a la mujer, o mejor dicho, se construyen en las canciones un estereotipo de mujer ninfómana, sucia, infiel y débil. Las mujeres son construidas por los hombres que la enuncian en tercera persona.

Una primera conclusión parcial: estereotipos cumbieros-villeros

Para finalizar, primero recordaremos que el objetivo central de esta ponencia fue en primera instancia, una reflexión sobre nuestras herramientas metodológicas para enfrentarnos a objetos de este tipo. Analizar canciones, como ya dijimos anteriormente implica un abordaje de tres ámbitos ya mencionados (letra, música e interpretación). Hicimos especial hincapié en las letras dado que es lo que define a la canción como tal y la separa de otras músicas. Esta música es cantada y sirve no sólo para ello sino también para bailar. Nos parece que para abordar el baile como práctica, es necesario realizar observaciones en los ámbitos sociales por donde circula este tipo de música. Esta consistirá en una segunda etapa de la investigación.

Sin embargo, podemos concluir parcialmente que en las canciones de cumbia villera de la agrupación *Pibes Chorros* se enuncia en primera persona del plural o se habla

de un tercero. La primera persona del singular es escasamente utilizada. Y al hablar de otro se lo estereotipa. El caso de la mujer que acabamos de mencionar no es el único. También aparecen los estereotipos del botellero, el policía, el ladrón, el joven, la delator, el “drogón”. Estos estereotipos son reforzados y reelaborados por los medios de comunicación en los que circula la cumbia villera, también en otros ámbitos como los bailables. Los estereotipos se consideran rígidos y están relacionados con la imagen propia, la pertenencia a un grupo, y la imagen de otro en relación a su grupo de pertenencia. (Amossy- Herschberg, 1998). La construcción de estereotipos tiene una doble dimensión en estos casos. Por un lado, permite la constitución de grupos identitarios, de un “nosotros” con una estética, ética y retórica propias. Del otro lado sirve como base para el prejuicio tanto con respecto a la cumbia villera, como a los sujetos consumidores de ella. Es decir, ese “otro” hegemónico que impone sus reglas sociales facilita con su prejuicio la prolongación del estereotipo. Y ese “otro” es también captado por la industria discográfica y se asombra con la “desfachatez” de las canciones, pero con ellas se divierte. Ese “otro” perteneciente al bloque de poder, en términos de Hall, censura la cumbia villera, la trata de ubicar dentro de un marco social en las que sus reglas son las que valen.

La ética villera que se propone en las canciones es contestataria de estas leyes construidas por el bloque de poder. Sin embargo, estamos hablando de representaciones estereotipadas de los villeros por parte de la industria discográfica argentina. Es por eso que podemos decir que la cumbia no es más que un producto comercial que si bien capta a sectores populares, no los refleja, no habla de sus vivencias, sino que **habla de sus vivencias estereotipadas**. Asimismo, construye cuerpos estereotipados. Habla de lo que el hegemónico dice del subalterno. Para el hegemónico, el subalterno es lo otro. Lo coloca en esa posición. Y si es mujer, es doblemente subordinada. La mujer es lo “otro” subordinado al subalterno. Y parafraseando a Simone de Beauvoir (1949) “Lo Otro al definirse como Otro, no define lo Uno, sino que es planteado como Otro por lo uno cuando se plantea como Uno”. Lo que en cumbia villera es un “otro” no es más que lo Uno. Contrariamente a lo que piensa el sentido común lo único que refleja la cumbia villera es la presencia del bloque de poder y cómo los sentidos se construyen desde arriba hacia abajo. Pero que desde abajo esos sentidos son reapropiados y resignificados.

Bibliografía consultada y citada:

- Amossy- Herschberg (1998): Capítulo 2 *La noción de estereotipo en las ciencias sociales*.
- Alabarces, Pablo (2004): *Crónicas del aguante*, Buenos Aires, Capital Intelectual, Claves para todos.
- Bajtín, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Cragnolini, Alejandra (1998): “Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la “bailanta” y de su influencia en la creación y recreación de estilos”. En *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M* (1994). (Ruiz, Roig y Cragnolini, edit.). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Cragnolini, Alejandra (2004): “Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales” ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.
- De Beaviour, Simona (1949): “Introducción” en *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*.
- De Certeau, M. (1999): “La belleza de la muerte” en *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Díaz, Claudio Fernando (2001) *Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico* en Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 23-27 de Agosto del 2000.
- Elías, N. (1987): “Historia del concepto de *civilite*” (apartado 1 del capítulo 2), y “Bosquejo de una teoría de la civilización” (apartados I, II, III, V, VI y VIII del Resumen), en *El proceso de la civilización*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Flores, Marta (1993): *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires: CEAL.
- Fischerman, Diego (2004): *Efecto Beethoven*, Buenos Aires, Paidós.
- Ford, Anibal (1994): *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hall, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

Hoggart, Richard (1987): “Nosotros/Ellos” en *La cultura obrera en la Sociedad de Masas*, Barcelona: Grijalbo.

Le Breton, David (2002) *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires : Nueva Visión.

Loo, Marcia (2001) *El cuerpo hegemónico. Política de una danza peruano negra*. en Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 23-27 de Agosto del 2000.

Martín Barbero, Jesús (1983) “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Méjico, Nro. 10.

Pujol, Sergio (1999). “Prefacio” y “Capítulo 11: Cumbia en Constitución, Tango en Broadway” en *Historia del Baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

Ratier, Hugo (1972). *Villeros y villas miseria*. Fascículo 60. La historia Popular, vida y milagros de nuestro pueblo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Rodríguez, María Graciela (2003): “Representaciones: el juego incompleto” ponencia presentada ante las 1 eras. Jornadas sobre Representaciones Sociales “Representaciones sociales: investigación y prácticas”, Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires.

Waisman, Leonardo et. Al (1999): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Editorial Sociedad General de autores y escritores.

Discografía de *Pibes Chorros* utilizada:

- Arriba las manos (2001)
- Solo le pido a Dios (2002)
- Criando cuervos (2003)
- El poder de la guadaña (2004)