

Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física, La Plata, 2008.

Corazón partido en mil pedazos. Cuerpo, identidades sociales y clase en los espacios de la bailanta y la cumbia villera.

Tranchini, Elina.

Cita:

Tranchini, Elina (2008). *Corazón partido en mil pedazos. Cuerpo, identidades sociales y clase en los espacios de la bailanta y la cumbia villera. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-021/26>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CORAZÓN PARTIDO EN MIL PEDAZOS. CUERPO, IDENTIDADES SOCIALES Y CLASE EN LOS ESPACIOS DE LA BAILANTA Y LA CUMBIA VILLERA

Elina Tranchini

*Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata*

Resumen

Se exponen los resultados de la investigación llevada a cabo en el año 2007 por los alumnos de la Cátedra de Semiología e Investigación de las Producciones Culturales de la FAHCE/UNLP, titulada "Aspectos de subalternidad y contrahegemonía en la cultura de la bailanta y la cumbia villera".

Se describen la investigación realizada y la metodología utilizada, y se analizan algunas de las conclusiones obtenidas, examinando las articulaciones entre significantes corporales, aspectos discursivos del fenómeno bailantero, procesos identitarios y clase social en diferentes escenarios de la bailanta y la cumbia villera de la ciudad de la Plata.

1. Introducción

Se presentan en este trabajo algunas de las conclusiones obtenidas en la investigación realizada por un grupo de alumnos de la Cátedra de Semiología e Investigación de las Producciones Culturales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata sobre "Aspectos de subalternidad y contrahegemonía en la cultura de la bailanta y la cumbia villera".(1)

El propósito de la investigación fue revisar empíricamente las tesis ampliamente difundidas por los autores (Vila y Semán: 2006, Cragolini: 2006, Míguez: 2006, De Gori: 2006), que sitúan al fenómeno bailantero de manera homogénea, como una cultura popular con una baja articulación simbólica y discursiva, y en un lugar de subalternidad cultural y de disciplinamiento de los sectores excluidos. Para estos autores, la bailanta facilitaría a estos sectores la posibilidad de expresar su postergación y desaliento, pero sin permitirles elaborar procesos de reconstrucción de lazos identitarios oposicionales a las figuras, esquemas y personajes impuestos por la industria cultural de los medios de comunicación masivos. Por ejemplo, con referencia a la cumbia villera, De Gori

(2006:361) ha afirmado que, “sus letras de no constituyen una lectura crítica de la situación social, sino una lectura de la superficie lastimosa del drama mismo”.

El trabajo de campo tuvo lugar entre junio y noviembre de 2007 en diferentes espacios de la bailanta de la ciudad de La Plata, y en particular, en cuatro discotecas ubicadas en la periferia de la ciudad de La Plata, en Barrio Gambier, Gonnet, y La Plata-Berisso, y a donde concurren habitués cuyas posiciones sociales están marcadamente diferenciadas por variables económicas y de clase.

Se realizaron entrevistas a habitués de la bailanta en diferentes escenarios de su vida cotidiana, en sus casas, en sus trabajos, en la cola de espera para conseguir los tickets de entrada a la discoteca, durante las “previas”, en la discoteca durante el momento mismo del baile. Se entrevistaron concurrentes de franjas etarias distintas. También empresarios, dueños o encargados de las discotecas visitadas, trabajadores de las discotecas, cantantes e integrantes de las bandas, antes o después de las funciones, y durante el traslado entre discotecas, integrantes de los clubes de fans, managers y representantes de los cantantes, y locutores y empresarios de las radios que difunden programas de música bailantera.(2) Asimismo, se examinaron las letras de las 150 canciones más difundidas, utilizando como criterios las observaciones de campo en cada una de las discotecas y las canciones allí escuchadas, la frecuencia con que las canciones fueron transmitidas en las radios alternativas de música tropical, la frecuencia con que aparecieron en los rankings de Internet, y la frecuencia con que fueron mencionadas por los entrevistados.(3)

2. El imaginario tropical: La bailanta, el baile y el boliche

Identificamos a la bailanta como un fenómeno cultural que se define no solamente desde el punto de vista musical, como género que mezcla la cumbia y el cuarteto, sino también desde un punto de vista simbólico y discursivo, como el espacio de sociabilidad en que la bailanta como género musical tiene lugar. En tanto ámbito de sociabilidad, la bailanta, o “el baile”, como la denominan sus adeptos, se ha constituido en el escenario globalizador de varios fenómenos de la movida tropical y de una serie de ritmos, cumbia, cuarteto, salsa, pachanga, reggaeton, cumbiatón, hip hop, y la bailanta misma.

La especificidad de la bailanta reside en el imaginario tropical que la sustenta, caracterizado por la imitación de ciertos rasgos atribuidos a una música cadenciosa y festiva, a una danza sensual y voluptuosa, a un clima cálido y por demás benigno, y a lo

que se imagina como una buena vida en un paraíso caribeño de sol, mar y palmeras, sin un pasado conflictivo y sin un futuro próximo de trabajo o privaciones capaz de agotar las expectativas de esa tropicalidad ilusoria. Decimos ilusoria por irreal (en tanto formando parte de un paraíso feliz), y para los sectores que frecuentan la bailanta, por inaccesible. En los términos de Segio Pujol (2006), se trata de un imaginario tropical degradado.

Las letras de las canciones bailanteras son sencillas, directas y poco articuladas, y los ritmos pegadizos, fáciles de repetir y recordar. Aunque fáciles y evocables, y particularmente en el caso de la “nueva” cumbia romántica,(4) las letras se caracterizan por su crudeza metafórica, su impertinencia, y en algunos casos, por la apelación directa a una cierta obscenidad metafórica, que no tiene por objeto evitar la mención de las referencias genitales eludidas, sino que al aludir a ellas, las amplifica. En el caso específico de la cumbia villera, las letras retoman el lenguaje carcelario y tumbero, un lenguaje que invoca la violencia y desafía, y que configura un imaginario de marginalidad y exclusión. Los temas de la cumbia villera son la vida del chorro, la bebida y el emborracharse, las alusiones sexuales, la vida en la cárcel y en la banda criminal, la falta de oportunidades, la desesperación social. También la construcción que hace el pobre de ídolos trágicos, como el Frente Vital, y la crítica al poder de la censura.

En el marco de las culturas populares, la impregnación simbólica de la bailanta es fuerte y ha permitido la canonización popular de algunos artistas tropicales, los llamados cumbieros milagrosos, como Gilda, Rodrigo, Walter Olmos, cuyos rasgos biográficos especiales y sus muertes inesperadas en las rutas entre bailanta y bailanta han dado lugar a procesos de identificación en los fieles y de posterior canonización de parte de sus adeptos. En lo que respecta a sus orígenes, los autores definen dos ejes de transmisión cultural de la bailanta. Por un lado, un eje que refiere estrictamente a lo musical, siguiendo el eje del ritmo tropical, y que muestra a la bailanta, llegando a la Argentina desde la cumbia colombiana de la mano primero de Efraín Oroscó, luego de Chico Novarro, los Dantes, Bovea y sus Vallenatos, y los Wawancó. Un segundo eje de transmisión es el de los espacios de sociabilidad de la danza y de los rituales ligados a esos espacios. Allí se observa el paso a Buenos Aires y el Conurbano de la bailanta y de sus códigos de tropicalidad, desde la música telúrica de las provincias del Centro y del Litoral, el chamamé y la chacarera, cuyos ámbitos, peñas, clubes y bailantas, decoradas festivamente con guirnaldas y bombitas de colores, y en las que se servía caña y ginebra, constituyen los antecesores de la bailanta actual, y que se trasladan a Buenos Aires y el Conurbano con las migraciones masivas ocurridas desde el interior desde la década de

1940. En lo que respecta a la cumbia villera, cobra auge durante la época menemista, legitimando un modo de respuesta a la exclusión social, la marginalidad y la discriminación, y transmitiendo el modo de ver el mundo de los pobres, de los que van quedando afuera en el reparto de la torta del neoliberalismo. Describe sus vidas, sus crímenes y sus condenas.

3. Los escenarios de producción de la bailanta

Ya en el año 2005, la bailanta congregaba 300 grupos musicales que actuaban en 35 locales bailables en el Gran Buenos Aires y en 300 en el resto del país, con una asistencia cada fin de semana de cerca de medio millón de personas. Unas 200 radios alternativas transmitían música tropical y convocaban a los bailes y recitales de artistas, cuya popularidad ya era muy amplia entre una franja de población con poco poder adquisitivo. En televisión, la música tropical era transmitida por un programa, *Pasión de Sábado*, que tenía en 2005 un rating de seis puntos, casi 600.000 espectadores, y un canal de cable, Tropicalísima Satelital, que transmitía cumbia las veinticuatro horas de todos los días (Fabrykant, 2005).

En el caso puntual de la ciudad de La Plata, y en el año 2007, año en que nuestra investigación tuvo lugar, el fenómeno bailarero tiene lugar en un número limitado de discotecas a las que concurren los artistas y bandas que se mueven de manera centralizada, organizando sus espectáculos en zonas geográficas determinadas, y actuando una vez al mes en cada área, la llamada “Zona Sur de Capital Federal” en el caso de la Plata. Esa centralización está regida por la industria discográfica que “produce” a los cantantes y promueve sus discos y presentaciones. La “producción” de los cantantes no es exclusiva de la industria discográfica. Algunos de estos cantantes, no necesariamente oriundos de La Plata, han comenzado formando bandas en su barrios de origen, para ser captados luego por la industria del disco.

“Somos todos amigos del barrio, fue todo un rejunte del barrio. Nos conocimos ahí y empezamos a hacer las canciones y a tocar juntos”. Coco, de Los Chicos de la Vía.

Los “boliches” platenses más populares se encuentran alejados del centro de la ciudad y sus nombres son: Complejo Mundo Bailable (en las calles 44 y 147), el Salsódromo (en 122 y 64), Milenio (en 511 y 14) y Platino (en 122 y 50). “Complejo Mundo Bailable, ubicado en uno de los accesos de la ciudad en una zona alejada del centro, es un espacio sencillo. Sin desniveles ni pasarelas, el edificio es más bien rudimentario como

sus instalaciones, tratándose de un amplio galpón cubierto con techo de chapa y pisos que carecen de cerámicos, sin ningún tipo de desnivel que delimite la pista de baile o que permita una vista elevada para aquellos que perciben la pista desde su alrededor. La acción, que es más importante que la visualización, sucede en la pista. El ingreso al local está custodiado por patovicas de elegante sport y sus paredes externas están pintadas con figuras alegóricas del imaginario tropical y con los nombres de las bandas que se van a ir presentando a lo largo de la noche. Las barras del local tienen un aire que rememora los quinchos que expenden bebidas en las playas, puestos de madera y con cierto espíritu ocioso y tropical. Posee un escenario de mediana altura donde actúan los conjuntos y una tarima donde hacen su espectáculo las bailarinas. Son los únicos lugares elevados del local desde dónde tener una visión panorámica por lo que todos tienen una visión horizontal de lo que ocurre en el local. Esta característica lo distingue de Platino y de Milenio, dos locales de música tropical que en el pasado fueron discotecas para las clases medias, y donde se pasaba música pop y electrónica, por lo que su infraestructura sigue una línea arquitectónica más sofisticada con distintos niveles, tarimas, pasarelas desde donde contemplar el local, faltando una escenificación de lo tropical. En ambos locales, la seguridad del lugar está a cargo de personal especializado, filmado y controlado durante su trabajo y de vestimenta muy formal y reconocible. En cuanto al Salsódromo El Rey, posee una decoración externa con figuras de la tropicalidad muy coloridas, invocando el calor y la supuesta ociosidad y sensualidad que se cree que se vive en los trópicos. En los alrededores de el Salsódromo hay expendios ambulantes de comida tradicional peruana y la seguridad del ingreso es de tipo informal, sin transmitir la idea de control de tipo coactivo de los boliches tradicionales” (Informe Félix Sisti Ripoll).

En cuanto a los habitués, observamos que la concurrencia a la bailanta no está limitada a los jóvenes, sino que incluye a poblaciones de edades variadas, que llegan, particularmente los sábados, siguiendo a sus ídolos desde distintos puntos de todo el Conurbano bonaerense.(5) A diferencia de lo descrito por la mayoría de los autores que han estudiado el fenómeno de la movida tropical, la cumbia villera y la bailanta (Cragolini: 2006, Vila y Semán: 2006, Míguez: 2006), y que han identificado casi automáticamente la concurrencia a la bailanta con el ser joven, “adolescente” en los términos de Cragolini, concluyendo en afirmar la casi absoluta inasistencia de un público de edad mediana, nosotros, como Elbaum (2006), constatamos que en aquellos boliches bailanteros con una concurrencia más pobre y precarizada, se daba la presencia en la bailanta de jóvenes de ambos sexos con sus familiares, madres, padres, tíos, que

también concurren al baile a pasar unas horas de entretenimiento y comparten los códigos de los jóvenes. Esta presencia familiar “adulta” aparece mencionada en las letras como parte de la vida cotidiana de los jóvenes. Según el testimonio de una locutora de una radio bailantera alternativa, ambas franjas etarias, “conviven perfectamente. Porque vos lo ves que hay gente mayor. A muchos les llama la atención por ver a la gente mayor bailar o viene alguna madre y dicen no, no puede ser cómo bailan, o viene la madre y dice, bueno, me voy con la nena. Se lo toma de otra manera la gente grande. Pero en si viven el mismo clima, se divierten. Sea la edad que sea se divierten, participan ya sea vamos todos a aplaudir y aplauden todos. Tanto grandes como chicos. Es todo muy general. La cumbia como te digo al venir desde siempre tiene una base increíble”.

4. El imaginario de exclusión: Chetos, caretas, villitas

Si algo caracteriza el mundo de la bailanta es la forma devastadora en que operan las desigualdades entre clases, la conflictividad social, y la estigmatización del pobre, y el impacto representacional que estas diferencias recrean en la construcción y configuración de identidades de exclusión y pertenencia.

Hasta 2003, la cumbia villera es la música emblemática de la pobreza, la marginalidad, la criminalidad y el mundo de la droga, de los sujetos excluidos, que encuentran en ella una fuente de identificación y legitimación de sus angustias y reclamos. Por ejemplo, en esta canción de Damas Gratis,

“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”.

Después de 2003, año en que la cumbia villera recibe la desaprobación de algunos sectores gubernamentales, y es acusada de incitar a la inseguridad, la droga y la violencia, la cumbia romántica toma nuevo auge, mezclando elementos de la cumbia romántica tradicional con los elementos de resentimiento y desafío de la cumbia villera. Los sectores que adoraron la primera cumbia villera, siguen asistiendo a la bailanta, donde la exclusión es resignificada adquiriendo otras formas y códigos de representación. Tal como lo canta esta letra de Ariel el Traidor y los Pibes,

“Fumándote la vida con odio y rencor/ caminando por la calle la cana te paró/ te pidió los documentos y al móvil te llevó./ La yuta te corre no sabés que hacer/ tiráale unos corchazos y salí a correr,/ pegado quedaste a la sombra te mandaron/ saliste a dos por uno y en la calle andás 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 quieres caer”.

Según lo describen empresarios de dos discotecas:

“Hoy, la cumbia villera medio desapareció, un poco, porque los empresarios dejaron de apostar a esos grupos por una cuestión de que era muy violenta, la gente que se movía, lo seguía un tipo de gente violenta. Lo que pasa que lamentablemente, la sociedad está cambiando y está cambiando para peor, o sea yo le digo a todo el mundo que los piqueteros que hoy cortan ruta y los barrabruvas de las canchas de fútbol van a bailar los sábados a la noche y son los que concurren acá y a todos los boliches, y vos tenés que encontrar la forma de purificar el ambiente lo más que podés, con herramientas limitadas en cuanto a tu propia seguridad porque no tenés poder de policía para ponerte en malo de quién entra y quién no entra”.

“Cuando reabrimos, yo no podía dejar entrar gente con droga o que se peleaban. Entonces dijimos, para mayores de 35 años. Hubo una época en que menores de 35 años no entraban. Vas marcando la diferencia con la música que pasás, con la gente que dejás entrar. De zapato, no de zapatilla”.

Los procesos de exclusión afectan el momento mismo de constitución o de reconstrucción de las identidades de los sujetos en relación a los otros, y los inducen a configurar identidades sociales compartidas que refuerzan el sentido de identidad colectiva y de pertenencia al grupo, comunidad o tribu, conformado por excluidos, y que impiden una reparación simbólica colectiva, reforzando la construcción de identidades autodefinidas por su oposición a las de otros. Según Elbaum (1994), los habitués de los bailes comienzan a elegir sus lugares y recorridos nocturnos entre aquellos espacios donde no serán excluidos o segregados, manifestándose esta exclusión en la prohibición de ingresar a determinados lugares, donde determinados sujetos serán considerados indeseables debido a características arbitrariamente impuestas. En la discoteca donde es habitué, el sujeto se siente identificado y reconocido, puesto que comparte códigos de identificación y un capital simbólico semejante en logros, oportunidades, y rechazos sufridos.

“Los villeros dicen, para qué voy a ir al centro si está lleno de caretas. Los caretas dicen, para qué voy a ir a los boliches de cumbia si están llenos de villeros”.

“Yo tenía un amigo que iba y siempre le decían que era una fiesta privada ahí. Le cortaban la onda porque era morochito. No, flaco, es una fiesta privada”.

Tal como dos Integrantes del Club de fans Muertas de Amor dijeron a dos de las entrevistadoras:

“A ustedes las une la Facultad, y a nosotras Los Chicos de la Vía”.

5. Las narrativas de los cuerpos

En la bailanta conviven las formas y prácticas de las danzas que enfatizan la proximidad corporal, la voluptuosidad, y la sensualidad de los cuerpos, con los lenguajes y trayectorias de los cuerpos que reproducen una narrativa de exclusión, discriminación y disciplinamiento.

Según nuestras observaciones, el disciplinamiento y control del público presente se realiza de varias formas, que remiten siempre a marcar diferencias de clase social. En primer lugar, en el momento de ingreso al baile. En el boliche adonde va un público muy pobre y precarizado, observamos que el ingreso era regulado a partir de distinciones centradas en la apreciación subjetiva de la vestimenta, el sexo y el aspecto general del asistente, formándose en este boliche una cola para varones y otra para mujeres. Todos fueron cacheados corporalmente y les fueron retirados objetos que podrían resultar peligrosos en una pelea. El comportamiento de los asistentes estuvo regulado por personal de seguridad y también por un patrullero de la policía y a través de acciones directas y de modo claro y poco disimulado. En mitad de la noche, cuando comenzó una pelea entre dos chicos, un policía tiró un tiro al aire. En las discotecas con más presencia de clase media, la presencia policial fue inexistente, por lo menos de manera constante.

Durante el momento mismo del show, el baile se da entre sexos opuestos y nunca entre grupos. Aunque, a veces, en los boliches adonde concurre la clase media, las mujeres bailan entre si. Tal como lo describe Elbaum (2006), la corporeidad masculina y la femenina aparecen claramente separadas y demarcadas. El hombre deber ser fuerte y viril , y ésto se expresa corporalmente en el despliegue del cuerpo trabando la espalda y los hombros y caminando con los brazos separados del cuerpo. La mujer, al contrario

debe ser débil, y su cuerpo debe ser abundante en curvas, voluptuoso y exuberante, y el cabello debe llevarse largo.

El hombre se aproxima y “encara” a la mujer con un acercamiento directo, y en algunos casos, violentador, no estando ese acercamiento mediado por el diálogo sino por el contacto físico, que puede tratarse de un tironeo, y que es percibido por las mujeres como una provocación. En lo que refiere al baile mismo, en la disposición coreográfica, el hombre y la mujer se toman de la cintura y del brazo y se balancean hacia los costados al compás del ritmo. Cuando no hay shows de bandas en vivo, el baile se da siempre en parejas, que bailan enfrentándose con un ritmo rápido y ágil, y que conversan, aunque no cantan, y en todos los casos siguen las directivas del animador. En una de las discotecas, hay vallas que separan a los asistentes de los artistas y les impiden subir al escenario. Particularmente cuando actúan conjuntos de cumbia villera, la norma es que un animador dirija el baile e imponga disciplina organizando el batido de palmas, con arengas que ordenan el baile, o que incitan a corear cánticos futboleros que enfrentan amistosamente a los dos equipos de fútbol platenses, o que impiden saltar a los presentes.

“El grupo de patovicas no dejaba saltar, y está bien, porque es ahí donde empiezan las peleas grossas”.

En desacuerdo con lo sostenido por el resto de los autores, pudimos constatar que el disciplinamiento de la violencia es absolutamente aceptado por el público participante, que obedece las directivas del animador, autoriza su voz, y lo justifica como manera de evitar la situación de caos y descontrol que podría derivarse de conflictos y peleas.

“Hay veces que no te dejan entrar. No viste que el otro día se cagaron a tiros”.

“Los patovicas lo agarraron un día y lo cagaron a trompadas, le desfiguraron la cara, pero le pegan y es de goma. Viene y te dice: Mirá, me cagaron a piñas”.

En este juego de exclusión y disciplinamiento, los rituales de la fiesta cumbiera apelan a los cuerpos, a las vestimentas, a la variedad de peinados estereotipados, que difieren completamente en cada uno de los boliches. Estos rituales operan produciendo sentidos sociales, dibujan redes urbanas y territorialidades de exclusión y de deseo, y marcan desigualdades de clase entre los habitués de las diferentes discotecas. También marcan disparidades entre los asistentes al baile al interior de la velada bailantera mismo en cada uno de los boliches.

“Usan rodetitos y eso ya las identifica como villeras, usan pantalones arremangados de bolsa con las zapatillas kapa o que están todas tatuadas que eso ya son escrachos porque son tatuajajes caseros”.

“Una mezcla de cumbiera con rolinga, porque viste cómo tiene el pelo, así y con el corte acá en la frente. Escucha las dos músicas. Es una mezcla de rolinga con cumbianchera”.

“Me visto bien, camisa, siempre trato de llevar distinta camisa, el pelo, me hago todo un desmechado, así con gel, algunas veces voy con capucha”.

Los rituales de las vestimentas y los peinados también invocan otro registro corporal, el de la tropicalidad degradada, con la espera de las fans a los artistas en medio de la noche helada, desde las 11 de la noche hasta las 6 de la mañana, cuando las echan los patovicas, y que las chicas reinscriben como tropicalidad tomando granadina, cerveza con menta, sidra y daikiris.

Centralmente, todo este carnaval de los cuerpos remite a la mirada del otro, al ser mirado, legitimado o desechado a través de la mirada, al poder de la mirada del otro, al ser resignificado como otro desigual, y por desigual, discriminado como villero, cheto, careta, rolinga, etc. Desde el punto de vista del discriminado, la mirada atraviesa los tatuajes, los códigos y las apariencias, y desenmascara la desigualdad de las condiciones del trabajo.

“Vos miraste mal a uno así y ya van y te encaran: ¿vos por qué me miraste mal a mí?. No me tenés que mirar, qué se yo, ése es un código. Y lo otro, que le guiñaste los ojos, lo llamás, ése es un código para llamar. Después están los de la cárcel, son códigos con los dedos, no los sé a esos. Después hay letras, dibujos, así en las paredes”.

“Te miran así como diciendo, qué mirás negrito de mierda. Te pasan así de largo. Vos ves a un chabón que tiene unas zapatillas de \$500, un pantaloncito vaquero, y vos andás con unas zapatillas de \$70, un pantalón rompevientos y una campera rompevientos. Y el chabón saca, qué sé yo, pantaloncito vaquerito, zapatillas de 500, una camisita, un buzo así, arriba de los hombros, y te mira mal, y vos ya lo encaraste, le decís: qué me mirás vos, cheto de mierda”.

Conclusiones

Es en los espacios de sociabilidad de la bailanta, donde las letras son leídas, retextualizadas a través de procesos de apropiación y de reconocimiento. Si para De Gori

(2006), “las letras de la cumbia no constituyen una lectura crítica de la situación social”, y solamente quedan en “la lectura de la superficie lastimosa del drama mismo”, habrá que investigar que pasa con la “lectura” de esas letras por los sujetos bailaneros en el contexto mismo de la sociabilidad y comunicabilidad en el ámbito de la bailanta, entendiendo “lectura” como apropiación, resignificación y retextualización de significados sociales que pueden escaparse a la crítica política articulada. ¿Puede describirse el drama de la devastación económica y simbólica residuo de las políticas neoliberales de los noventa en términos de una “superficie lastimosa”? ¿O es esa aparente superficie lastimosa la única expresión posible que pueden mostrar aquellos sujetos que fueron devastados?.

El testimonio de un empleado de limpieza de uno de los boliches visitados parece contradecir a De Gori:

“Tienen mucho que ver las músicas, porque viste los rolingas cantan música del pueblo, de la gente, y la cumbia también. Reflejan todo lo que pasa. Yo te digo la verdad, cuando empecé a escuchar la cumbia no les entendía las letras, pero después, cuando empecé a entenderla, decía, qué hijo de puta, no puede estar diciendo ésto”.

Bibliografía

Alarcón, Cristian (2003): *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Norma. Buenos

Aires. Bajtín, Mijail (1992): *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México. Siglo XXI.

Barragán Sandi, Fernando (2004): “La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)”. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. [http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/FernandoBarragan.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/FernandoBarragan.pdf)

Barría, María Soledad (2005): “Cumbia villera ¿ruido de los olvidados?”. *Papeles de nombre falso*. <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=36>

Barthes, Roland (1988): *Mitologías*. Siglo XXI. México. Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

Cragnolini, Alejandra (2006): "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: La cumbia villera en Buenos Aires". *Revista transcultural de música*. n° 10. www.sibetrans.com/trans/trans10/cragnolini.htm

Chartier, Roger (1990): "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". *Punto de Vista*, n° 39.

De Gori, Esteban (2005): "Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano". *Revista de Ciencias Sociales Convergencia*. Universidad Autónoma del Estado de México. Vol. 12, n° 38.

Elbaum Jorge (1994): "Los bailaneros. La fiesta urbana en la cultura popular". En: Mario Margulis (comp): *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires.

Fabrykant, Paloma (2005): "Viaje al centro de la movida tropical". <http://www.clarin.com/diario/2005/09/11/sociedad/s-1050641.htm>

Gobello José y Marcelo Oliveri (2003): *Tangueces y lunfardismos de la Cumbia Villera*. Corregidor. Buenos Aires.

Míguez, Daniel (2006): "Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires". En: Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Biblos. Buenos Aires.

Presman, Hugo: "Víctor 'frente' Vital". <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article1786>

Pujol, Sergio (2006): "Los caminos de la cumbia". *Revista Todavía* 13. <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/pujol/txtpujol.html>

Rodríguez, Esteban (2002): "Cumbia Villera: diez puestas sobre la Argentina que resiente". *El Perseguidor*. Año 2, n° 5.

Sosa, Catalina: "Cumbia villera ¿Fenómeno popular?". <http://www.elortiba.org/cumbiavi.html>

Steimberg, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel. Buenos Aires.

Svampa, Maristella (2005): *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus. Buenos Aires.

Verón, Eliseo (1987): *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Gedisa. Buenos Aires.

Vila, Pablo y Pablo Semán (2006): "La conflictividad de género en la cumbia villera". *Revista transcultural de música*, nº 10. <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/vila.htm>

Williams, Raymond (1982): *Sociología de los medios de comunicación y del arte*. Paidós. Barcelona.

Notas

(1) La investigación fue realizada entre junio y diciembre de 2007, y fue dirigida por la profesora Elina Tranchini. Los alumnos que participaron pertenecen a las carreras de Sociología y de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y a la carrera de Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo también de la UNLP, y fueron: Marina Adamini, Carlos Alainez, María Eugenia Billinghamurst, Ornela Alejandra Boix, Martín Castilla, María José Ferreyra, Juan Manuel Lugones, María Marta Muro, Mariana Sáez, Félix Sisti Ripoll, Andrés Stefoni y Héctor Gustavo Ventura.

(2) Agradecemos a Damas Gratis, Pibes Chorros, Va de Nuevo, Los Chicos de la Vía, y El Polaco, así como la colaboración prestada por Almacén San José, Complejo Mundo Bailable, Milenio, Platino, Salsódromo El Rey, Club de fans Muertas de Amor, y Radio 106.1 ST.

(3) Algunas referencias en, www.cumbiadenegros.com.ar; www.elclubtropical.com.ar; www.paraeltablon.com.ar; www.fantasticodeonce.com.ar; www.muevamueva.com.ar; www.musica.com.ar; www.platinodisco.com.ar

(4) Para distinguirla de la cumbia romántica tradicional. Entre los exponentes de la nueva cumbia romántica, encontramos a El Polaco, Néstor en Bloque, Agrupación Marilyn, La Banda del lechuga. La Nueva Luna, Amar Azul. Entre los de la cumbia villera, Pibes Chorros, Damas Gratis, Meta Guacha, Flor de Piedra.

(5) En una de las visitas a una discoteca, los entrevistados eran de La Plata, Berisso, Ensenada, La Matanza, Gonzalez Catán, Ezpeleta, Glew, Monte Grande, Lomas de Zamora, Longchamps, Burzaco.