

Estilos Musicales y Estamentos Sociales: Cumbia, Villa y Transgresión en la Periferia de Buenos Aires.

Míguez, Daniel.

Cita:

Míguez, Daniel (2006). *Estilos Musicales y Estamentos Sociales: Cumbia, Villa y Transgresión en la Periferia de Buenos Aires. En Entre Santos, Cumbias y Piquetes. Las Culturas Populares en la Argentina Reciente. Buenos Aires: Biblos.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/daniel.miguez/61>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pmkS/tOU>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

Estilos Musicales y Estamentos Sociales: Cumbia, Villa y Transgresión en la Periferia de Buenos Aires.

Daniel Míguez

Sobre finales de los años noventa se hizo público en la Argentina un sub-género musical, la cumbia villera, que introdujo un matiz sobre una tradición pre-existente. Se trató de un estilo musical que se erguía sobre los hombros de una industria cultural que permitía su difusión masiva, y que aprovechaba como código expresivo dispositivos simbólicos largamente asentados entre los sectores populares urbanos. La cumbia (un ritmo de origen colombiano en el que se fusionan tradiciones indias y afroamericanas) se había popularizado en la Argentina ya en los años sesenta con grupos como los Wawancó o el Cuarteto Imperial. Pero más allá de estos grupos dominantes, había experimentando también un proceso capilar de diferenciación regional: Surgieron la cumbia norteña (en sincretismo con los ritmos de la puna: huaynos y carnavalitos), la santafesina, más romántica y melódica, y el cuarteto cordobés que en la mirada étnica solo reconoce una filiación distante con la cumbia. A la vez, particularmente en la periferia de Buenos Aires (y en Córdoba), se había ido conformando una industria cultural constituida fundamentalmente por sellos discográficos pequeños, independientes de las grandes multinacionales, y un circuito de locales bailables (bailantas) por los que transitaban numerosos grupos, dando lugar a una suerte de ‘cumbia suburbana’.

Este estilo se hizo notorio a mediados de los años ochenta, con cantantes como La Mona Jiménez en Córdoba y Ricky Maravilla, Alcides o Pocho La Pantera en Buenos Aires. Todos provenían de las periferias urbanas e incorporaban en sus letras y estéticas las sensibilidades propias de los barrios en pauperización de las grandes ciudades de la Argentina. Por ejemplo, en Ricky o La Mona con letras que reflejaban la picaresca lúdica con la que los sectores populares tratan las cuestiones de género. Y en Pocho, con un retrato (sobre todo en letras como ‘El Hijo de Cuca’) de los jóvenes de la periferia porteña: una mirada festiva y algo irónica sobre un desempleado que vivía, a la vez, de su madre y de los pequeños embustes que permite la calle.

La cumbia villera reconoce una doble filiación con esta última tradición: Es hija directa de ese circuito de discográficas, locales bailables, grupos y códigos comunicativos constituidos en la periferia urbana (sobre todo porteña). Pero también reconoce su ascendencia en los procesos de mutación estructural que experimentaron esos sectores desde mediados de los setenta y que se profundizaron en los noventa. Si el Hijo de Cuca expresa el perfil del joven subempleado, pícaro pero no inclinado a la *transgresión violenta*, las letras de la cumbia villera dan cuenta de las experiencias de la generación siguiente (de los noventa) de jóvenes pobres del conurbano, más familiarizados con ella —aunque, cómo veremos, la constitución del ‘campo’ (Bourdieu, 1990) de la cumbia villera enseguida se encargó de matizar ese perfil.

Mediante esta doble filiación la cumbia villera expone dos cuestiones en un mismo gesto: El proceso de transformación de la estructura social argentina que generó un nuevo tipo de marginalidad urbana, y el desarrollo de una infraestructura organizacional y unos códigos culturales que permitieron la expresión de las experiencias de este relativamente nuevo sector social. Movimiento paradójico en el que se yuxtaponen el crecimiento de la desigualdad de oportunidades en algunos sentidos y la expansión de las posibilidades en otros. Tal como lo señala Semán (en este volumen), entre los mismos sectores que perdían capacidad de inserción en el mercado laboral y de participación en la distribución del ingreso se gestaba la posibilidad de crear dispositivos que como nunca les permitían exponerse genuinamente (aunque en el caso de la cumbia villera, también efímeramente) en los grandes medios.

Entramada en este doble juego, la cumbia villera es un objeto a la vez sociológicamente atractivo y epistemológicamente problemático. Nos coloca en la intersección entre un proceso de restricción impulsado por la mutación de la estructura socio-económica, y la agencia expresiva de los sectores más crudamente afectados por esta. Pero la relación entre transformación estructural y expresión (industria) cultural no puede darse por descontada. Porque es imposible suponer, tanto, que no hay vínculo alguno entre ellos, como que este posee una transparencia prístina. Por eso, estudiar la cumbia villera como encrucijada entre un proceso social y una creación cultural, en la que interviene la infraestructura de una industria y unos códigos preestablecidos, más la capacidad de agencia que unos actores realizan sobre ellos, requiere un inicio cuidadoso. Debemos, antes que nada, explicitar los supuestos a partir de los cuales estas conexiones se hacen perceptibles, para luego mostrar hasta qué punto estas efectivamente tienen lugar. Advertimos que no se trata de un mero ejercicio deductivo, por el cuál encorsetamos una realidad en un molde teórico preconcebido. Más vale, es una estrategia expositiva que muestra sobre qué premisas teóricas hemos desarrollado un cierto proceso de inducción (o más apropiadamente, de interpretación) de lo que logramos observar en varios años de trabajo de campo.¹

Estilos, Estamentos y Estereotipos

La idea de que los consumos culturales están socialmente informados es difícilmente original en las ciencias sociales. Particularmente en el campo de los estudios sobre las ‘subculturas juveniles’ (Hall, *et al.*, 2002; Hebdige, 2002) o las ‘tribus urbanas’ (Maffesoli, 2004) se ha puesto una y otra vez en evidencia que la elaboración de un gusto musical y su combinación con un tipo de atuendo, gestualidad y corporeidad —la constitución de un ‘estilo’— son mecanismos recurrentes mediante los cuales los jóvenes (y no solamente ellos) elaboran situacionalmente su pertenencia social. La constitución de un ‘estilo’ trata de la puesta en juego de un sistema de homologías, según la cual los vínculos de oposición y continuidad que poseen las mercancías en el circuito de la cultura y la moda, son reapropiados por los jóvenes para representar los vínculos que ellos creen mantener con diversos sectores sociales, tanto concebidos en términos de clase, como de generación (Clarke, 2002:178-179).

Este fenómeno de la elaboración de estilos como simbolización de la pertenencia social se ajusta a los procesos típicos de la sociedad de consumo que describió Sahlins (1976). La construcción de estilos procede aprovechando (y siendo aprovechados por) la lógica de las ‘mercancías’ que operan como elemento de identificación sectorial, constituyendo un código compuesto por bienes de consumo que simbolizan, mediante la homología, a sus correlatos en el sistema de estratos sociales. Es una suerte de neo-totemismo, en el cual los ‘clanes’ (tribus o subculturas) son simbolizados por objetos presentes en el mercado de consumo en lugar de por elementos de la naturaleza. Sahlins mostraba, en el caso de los cortes de carne, cómo estos componían un sistema clasificatorio de los diversos sectores sociales: Así, mientras los cortes más costosos de la musculatura externa (que no llevan nombres propios de las partes del cuerpo humano: bife, lomo, peceto), simbolizaban a la civilizada y afluente población blanca, las entrañas (que si llevan el nombre de partes del cuerpo humano: hígado, corazón, etc.)

¹ El trabajo de campo sobre la cumbia villera fue parte de un emprendimiento mayor que realizamos a partir de 1997 sobre las instituciones penales y las trayectorias de jóvenes en conflicto con la ley penal. Particularmente, en lo que refiere a la cumbia el trabajo implicó la asistencia recurrente a bailantas, y un exhaustivo análisis de la producción discográfica de los diversos grupos, sobre un total de más de 50 discos, más la observación sistemática durante dos años de los programas de televisión y radio dedicados al género.

por su bajo precio se les *oponían* como representación de la más salvaje, empobrecida, cercana a la antropofagia, población de origen africano (1976:176).

Esta relación entre el campo de las mercancías y el social tiene una dinámica doble. En muchos casos, el mercado procede masificando objetos que surgen como identificatorios de un estrato social, y transforma entonces el valor simbólico del objeto en un valor de cambio económico. En otros casos, es la industria misma la que inserta en la sociedad objetos identificatorios produciendo nuevos subgrupos para realizar más valor de cambio. Es un ciclo complejo en el que la relación entre sociedad civil y mercado juega un juego de influencias recíprocas, aunque en la creación de ‘estilos’ de las tribus urbanas o subculturas juveniles rara vez el mercado logra ubicarse en la posición del generador y tiende más a absorber los estilos ya constituidos por los jóvenes (Clarke, 2002:187).

Planteada sobre esta clave de interpretación, la lógica por la que se articulan expresión cultural y transformación social en la cumbia villera aparecen (¿ilusoriamente?) como fácilmente debelables. La cumbia villera es, por un lado, el resultado de la capacidad de emprendimiento de algunos jóvenes provenientes de las villas que vieron en la creación del subgénero un doble propósito instrumental: Construir para ellos mismos un nicho comercial redituable, y poner sobre los escenarios la estética y experiencia de su sector de proveniencia: ‘tenés que vestir a los grupos igual que los pibes que van a la bailanta, ponele equipo de gimnasia y dejá a las coreógrafas de capital que ni idea tienen de bailanta’² afirmaba Pablo Lescano³, quizás el principal creador del subgénero, frente a un productor discográfico cuando intentaba convencerlo de promover la cumbia villera.

Así, la cumbia villera es producto de la lógica capilar que operó en la regionalización del campo que expusimos antes. Es el efecto de la iniciativa de pequeños grupos, muchas veces provenientes de las propias villas, que aprovecharon la infraestructura provista por una industria pre-existente para, a la vez, intentar un camino personal de asenso económico (pero no necesariamente de promoción social⁴) y exponer públicamente la experiencia de su sector de origen. Claro que una vez instalado el subgénero como veta comercial se iniciaron una serie de variantes que tuvieron, como lo indica Sahlins, el propósito de multiplicar la variedad de mercancías disponibles. Como veremos luego, si la cumbia villera es la emergencia de un subgénero socialmente arraigado, surgieron inmediatamente después una multiplicidad de grupos que proponían por razones comerciales sus propias variantes (cumbia de barrio, cumbia sustancia, cumbia cabeza, etc.). Aunque también en este proceso de segmentación por propósitos comerciales se filtran diferencias estamentales (pero no de estrato o clase) sobre las que volveremos luego.

Pero si la cumbia villera logró difusión por su capacidad de ‘infiltrar’ el circuito comercial de discográficas y bailantas, debemos al menos formular la hipótesis de que su éxito de público es también el resultado de captar las ‘estructuras de sentimientos’ (Williams, 1977) generadas por las transformaciones estructurales, como el crecimiento del desempleo y la pobreza, que tuvieron lugar en la Argentina desde mediados de los noventa (Guadagni *et al*, 2002; Beccaria, 2002; López y Romeo, 2005). Y más que este

² En Clarín, 16/02/2003.

³ Pablo Lescano es claramente reconocido como el artífice principal del subgénero. Proviene de un conjunto ‘Amar Azul’ que inició en muchos sentidos las temáticas presentes en la cumbia villera (aunque, como se verá, en un registro totalmente diferente), pero además fue el creador de grupos como Yerba Brava y luego Damas Gratis que fueron pioneros y lideraron fuertemente la emergencia del subgénero. La relativa desaparición de Lescano de los medios (debido a la censura) acompañó también la rápida decadencia del subgénero a partir de 2003.

⁴ En la mayoría de los casos los miembros de los grupos de cumbia villera mantuvieron su inserción social, persistiendo en sus tradicionales lugares de residencia (la villa) y participando de sus redes sociales habituales.

movimiento general, y muy particularmente, los efectos de la expansión notable de la tasa de jóvenes que transitaban por el sistema judicial y penal de la provincia de Buenos Aires —entre 1990 y 2004 la tasa de menores con causas penales creció un 145% y la tasa de jóvenes institucionalizados en el sistema penal un 40% (Míguez y Roige, 2005).

Así, lo distintivo de la cumbia villera es que despliega importantes elementos de la cultura carcelaria. El argot, pero también la moralidad carcelaria, permean permanentemente su estética y sus letras. En este sentido, la cumbia villera adquiere un cariz contestatario al naturalizar en los medios y en el escenario ‘imágenes’ percibidas como grotescas y condenables por la cultura convencional. La lógica simbólica de la cumbia villera remeda, por esta vía, a la que descubrieron los miembros del Centro de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham en las subculturas juveniles londinenses de los años setenta (punks, skinheads, rastas, etc.). En el lenguaje abstracto que les era característico ellos percibían en la estética de estos grupos un efecto contra-hegemónico que consistía en desnaturalizar nociones ancladas en el lenguaje y en la percepción estética convencionales, desafiando el carácter implícito, pre-reflexivo de la ‘ideología dominante’ (Hebdige, 2002:18).⁵

Claro que está por demostrarse que la cumbia villera efectivamente reflejó las formas de representación social del grupo con el que se identificaba (‘los villeros’), y todavía más hay que problematizar las vinculaciones entre estas representaciones y las *prácticas* del sector (cuestiones sobre las que volveremos al final del texto). Pero la constitución inmediata de la cumbia villera como un campo, sugiere que las *continuidades* en las experiencias y sensibilidades de estos sectores convivieron con *tensiones y rupturas*. La heterogeneidad de los grupos de cumbia villera sugiere que las formas de ‘contestar’ y de ‘sentir’ frente a los procesos de transformación estructural no fueron homogéneas. Queremos decir que si la cumbia villera instaló desde el inicio cierta identificación entre la vida en la villa y la cultura carcelaria, inmediatamente surgieron dentro del subgénero grupos que buscaron otras claves de interpelación-identificación. Así, en la medida en que la cumbia villera logró reflejar las experiencias de un sector social, lo que expuso fue una lógica de diferenciación estamental (es decir, diferencias basadas en la adscripción moral), según la cual se produjo una diversificación al interior de un mismo estrato social.

La elaboración de estas moralidades disímiles al interior de la cumbia villera (e hipotéticamente del sector que representa) relativiza un tanto la idea de un sistema estático de homologías entre el campo de las mercancías y el campo social. Si algo reflejó la cumbia villera fue un proceso de compleja elaboración colectiva acerca de las posiciones morales adecuadas frente a la transformación de la estructura y la cultura. No se vislumbra una reacción en bloque en la que un estrato expresa su posición en la estructura social, sino un proceso complejo por el cual diversos actores construyen respuestas solo parcialmente coincidentes y a veces profundamente divergentes frente a ese proceso. El posicionamiento no parece poder inferirse en todo de la ‘situación de clase’ de los actores, sino de la compleja elaboración que realizan a partir de ella. Por eso, en la cumbia villera la lógica con la que se construyen las nociones de representación no son tanto la del signo, cuya capacidad de creación de nuevos sentidos es limitada —anclada en la inexorable realidad de ‘las cosas’ como en el bricoleur de Levi Strauss (1964)—, sino la de la acción creadora del símbolo (particularmente del ‘lenguaje’), que permite redefinir nuevos significados no anclados necesariamente en los pre-existentes (Leach, 1976).

De ahí que si los signos no verbales —atuendo, corporeidad, gestualidad— ocupan un lugar relevante en la cumbia villera, hemos preferido analizar su prosa ya que

⁵ Este carácter contestatario y la respuesta de la sociedad convencional se hicieron evidentes en el 2002, cuando la cumbia recibió la censura televisiva del COMFER, el organismo encargado de supervisar y censurar los contenidos de los programas de televisión.

permite descubrir las complejas reelaboraciones con las que se construye la estructuración estamental del campo. En particular, en este caso, la prosa procede mediante la constitución de ‘prototipos culturales’, en el sentido que los ha planteado la antropología cognitiva: modelos cognitivos culturalmente elaborados que destacan los rasgos centrales de una identidad, sin necesariamente representar a cada caso concreto en todos sus detalles (D’Andrade, 1996). Vista desde esta perspectiva la prosa de la cumbia villera despliega las moralidades divergentes del sistema estamental en el que posiblemente se inserta al encarnar en personajes diversos la trama de valores que regulan sus interacciones.

Este mundo en tensión del que hablamos puede recomponerse al observar los contrastes entre los grupos que representan los antecedentes más directos de la cumbia villera, como Amar Azul u otros que intentan distanciarse de la cultura carcelaria, como Meta Guacha, y quienes más francamente reflejan la estructura de sentimientos de quienes viven una ‘vida violenta’ (por ejemplo, Flor de Piedra, Pibes Chorros o Yerba Brava). Pero además, pueden percibirse más matices incluso al interior de la producción de cada grupo, porque en el esfuerzo mismo por reflejar la estructura de sentimientos de uno de estos estamentos aparecen tensiones. Ni siquiera la moralidad intra-estamental es perfectamente consistente, por lo que aparecen una serie de ambigüedades y contradicciones que emergen tanto al interior como entre lo presentado por cada grupo.

Identidades y Alteridades

Como sabemos, las estrategias de construcción identitaria proceden a la vez indicando diversos tipos de ‘otros’ con los que se guarda una relación de oposición lisa y llana, y diversos tipos de ‘nosotros’ entre los que se dan distintas formas de diferenciación que no consisten siempre en la oposición, o a veces solo en formas amenguadas de esta (Jenkins, 1996). Estos diversos otros y nosotros se expresan, como ya dijimos, en la construcción de prototipos. Así, las letras van trazando un mapa de prototipos con los que se guardan relaciones de mayor cercanía o alejamiento. Pero además, el posicionamiento del relator con relación a estas figuras va evidenciando el lugar de identificación del propio grupo, mostrando entonces la perspectiva desde la que se construye ese sistema de prototipos sociales.

De la extensa gama de grupos de cumbia villera no en todos aparece como elemento recurrente las referencias a la propia identidad y a las principales alteridades. En algunos grupos estas referencias son recurrentes, y en otros están menos presentes. A su vez, la alteridad y la identidad no son construidas siempre exactamente en las mismas claves. En ese sistema de similitudes y contrastes Amar Azul parece presentar un antecedente claro de la cumbia villera, junto con *El Hijo de Cuca* que cantaba Pocho La Pantera en sus días de gloria. Luego, Flor de Piedra explora algo más este tipo de temáticas incorporando algunos elementos novedosos y contrastantes con los anteriores, pero entre los pioneros de la cumbia villera es Yerba Brava el conjunto que más temas dedicó a figuras de alteridad e identificación. Pibes Chorros profundiza en la lógica de identificación con el mundo del delito, y Meta Guacha con la cultura del trabajo. Finalmente, Altos Cumbieros reconstruye algunas de las relaciones de alteridad, pero mostrando claramente las oscilaciones típicas de los grupos postreros de cumbia villera. Efectivamente, este último grupo se inscribe en una suerte de tercera ola, posterior a la censura del 2002, y que como veremos altera crucialmente la dinámica del campo.

Las letras de las producciones discográficas de Amar Azul reconstruyen dos tipos básicos de figuras de identidad. Particularmente en *El Campeón* se exponen a *El Bardero* y a *El Atorrante*, por un lado y como figuras análogas, y al *El Nuevo Campeón* como contracara, abriendo apenas dos de las múltiples varillas que componen el

abanico de posibles ‘maneras de ser’ en el mundo de la marginalidad suburbana. Veamos:

El Bardero
(Amar Azul)

Ohhh, que bardo que soy
que loco que estoy
que vago que soy

Yo soy el bardero
el que se delira por las noches
el que anda siempre disparando,
de toda la gente de mi barrio,
para que no me maten

Cuando voy pal’ baile,
me tomo la vida con los vagos,
me voy los domingos pa’ la
cancha, tomando vino tinto,
haciendo bardo, a revolver los
trapos

El Atorrante
(Amar Azul)

Ando al pedo, no tengo plata;
ando en cuero, también en pata;
vivo tomando, estoy reloco;
mi familia ya no me aguanta

En mi laburo, ya me rajaron;
y las minitas ya se alejaron;
de tanto vino, les debo a todos;
solo me queda agarrar el carro.

y ahora, y ahora, a mi me cabe la
joda;
y ahora, y ahora, ya nadie me da
más bola.

El Nuevo Campeón
(Amar Azul)

La canción comienza con la voz
de un locutor que lee un párrafo
inicial:

Este es el sincero homenaje,
para todos los trabajadores y
trabajadoras de la vida. Aquellos
que laburan más de 16 hs. todos
los días.

De parte de todos los chicos de
Amar Azul: cumbia vieja!

Comienza el tema musical:

Cuenta la historia, que un chico
de barrio, pasa la vida siempre
peleando.
Enfrenta la vida, el siempre lucho,
por eso te llaman, el nuevo
campeón.
Su lucha fue grande a través de
los años, tanto pelear, con mil
desengaños.
No bajes la guardia, ni te des por
vencido; el duro camino, tenés
que afrontarlo
Ahí viene el campeón, ahí viene
el campeón, la gente comenta, por
eso en el barrio vos sos el mejor.
Ahí viene el campeón, ahí viene
el campeón. Ganate la vida, por
eso los vagos te dicen que sos el
mejor.

La contraposición de figuras entre el Bardero, el Atorrante y el Nuevo Campeón remite a dos moralidades contrastantes: aquella apegada a la cultura del trabajo y el esfuerzo contrapuesta a otra que se asocia al ocio, al consumo de alcohol y a la falta de participación en las redes sociales convencionales del barrio. Es llamativo que tanto el bardero como el atorrante son retratados como figuras que caen en el aislamiento, mientras que el trabajador, el ‘Nuevo Campeón’, es a quién la gente respeta y admira. En Amar Azul, entonces, el sistema de identificaciones de alguna manera rescata como figura simpática y divertida al atorrante y al bardero, pero lo considera moralmente inferior al trabajador austero y luchador. Es interesante que, salvo en Meta Guacha, no reaparece en ningún otro conjunto de cumbia villera el prototipo de trabajador austero de *Nuevo Campeón*, mientras que perviven el bardero, el vago y el atorrante, junto con algunos nuevos prototipos.

Aunque Flor de Piedra inauguró la presencia de alteridades fuertes en la Cumbia Villera —sobre lo que volveremos luego— es en Yerba Brava en la que además de esta construcción de alteridades aparecen algunos nuevos prototipos sociales. En su primer

disco, además de los temas *Vago Atorrante* y *El Mantenido* que reproducen más o menos el prototipo del bardero de Amar Azul, se incluyen dos temas que hacen alusión a la vida delictiva: *La Canción del Yuta* —relato autobiográfico del cantante— y *La Vuelta del Guachín*, ambas relatan el regreso de un preso al barrio en un tono similar. Por otro lado, en el segundo disco, 100% Villero, se retratan otros dos perfiles en *Chicos del Anden* y *La Navidad del Pibe*.

La Canción del Yuta
(Yerba Brava)

Hoy es un día especial,
porque el Monito a la villa llegó,
dos años guardado estuvo,
y al fin la yuta hoy lo largó.
Salió corriendo a ver a su madre,
que entre risas y llantos lo
recibió,
también los vagos contentos
estaban,
y esa noche el baile se armó.
Yuta, compadre, por fin hoy lo
soltaste. Yuta compadre, la
concha de tu madre.

Chicos del Anden
(Yerba Brava)

Recitado:
Y este tema, se lo quiero dedicar
a los chicos de la calle, que esta
maldita sociedad los deja de lado.

Canción:
Sentados en el anden, esperan el
último tren. Ellos saben que al
volver algo tienen que traer.
Hay uno o dos por vagón,
diciendo en cada estación:
‘Somos doce con mamá, y en
camino hay uno más.’
Se suben al tren, se ganan la vida
Otros comen el pan, ellos comen
las migas.

La Navidad del Pibe
(Yerba Brava)

Por la villa va el pibe aquel, sus
padres lo abandonaron. Que
destino cruel, apenas era un bebé.
El mira al pasar que pibes como el
reciben abrazos, regalos también.
Todos los demás tienen lo que
alguna vez soñó y no pudo tener.
Triste navidad la del pibe aquel,
que solo se conforma con algo
pa’ comer.
Triste navidad la que vive él, sin
padres y en la calle, sin nadie a
quien querer.
Termina la noche solo otra vez,
descalzo por la calle, enfriando
sus pies.
Besos de mamá nunca pudo tener,
juguetes nuevos no son para él.
El mira al pasar que pibes como el
reciben abrazos, regalos también.
Todos los demás tienen lo que
alguna vez soñó y no pudo tener.

Estas letras le agregan, en primer lugar, a las figuras del trabajador y el bardero, el prototipo del desamparado. A su vez, la *Canción del Yuta* introduce una temática central en las letras de Cumbia Villera, la vida delictiva y una construcción de alteridad que tiene a la policía como objeto central. Aunque es en Yerba Brava y Flor de Piedra donde se despliegan más acabadamente las figuras de alteridad, los prototipos identitarios del mundo delictivo son más exhaustivamente detallados en las letras de Pibes Chorros. Estos emergen tanto en algunas alusiones al sistema valorativo que regula la acción delictiva, como en los retratos de los prototipos que integran el mundo del hampa.

Identidades Delictivas

En el primer disco del grupo se despliega este abanico de prototipos y valores en, al menos, cuatro canciones —*Los Pibes Chorros*, *El Pibe Moco*, *Duraznito* y *Muchacho de Villa*— cuyas temáticas son recurrentes en la producción discográfica posterior. Un quinto prototipo aparece retratado en *El Pibe Tuerca*, del disco *Criando Cuervos*, en el que se pone en juego una nueva dimensión en la construcción identitaria.

Muchacho de Villa (Pibes Chorros)	Los Pibes Chorros (Pibes Chorros)	El Pibe Moco (Pibes Chorros)	Duraznito (Pibes Chorros)	El Pibe Tuerca (Pibes Chorros)
Muchacho de la villa, de escracho y licor, fumandote 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 sabes qué hacer, tirale unos corchazos y salí a correr. Pegado quedaste, a la sombra te mandaron, saliste al dos por uno y en la calle andas vagando. Buscando trabajo, saliste a recorrer, te tiran dos mangos, pero hay que comer. La vida en la cárcel te hizo entender, por eso es que ahora no querés caer.	Somos cinco amigos, chorros de profesión, no robamos a los pobres por que no somos ratones. Buscamos la fija y entramos a un banco, pelamos los fierros y todos abajo. La alarma se acciona y no podemos zafar, si llega el comando nos van a bajar. Queremos a un juez, queremos a la prensa, si ellos no aparecen somos todos boleta. Estamos todos jugados, nada nos importa ya. Sigamos haciendo quilombo, la yuta no nos va a llevar.	En el tren arrebatamos, y en la calle los bardeamos, y con el trapo de su cuadro me quedé. A su madre la puteamos, de su hermana nos acordamos, y con su trapo una fogata vamo' a hacer. Porque tenemos aguante, si pintan los guantes mejor que corrás. No reclames tu bandera, porque esa se queda, la vamo' a quemar. A la salida del estadio, un gran moco nos mandamos, y la yuta con los palos nos corrió. Porque tenemos aguante, si pintan los guantes mejor que corrás. No reclames tu bandera, porque esa se queda, la vamo' a quemar.	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. Míralo a Duraznito viviendo la buena vida, y nosotros que pensábamos que era retardado. Ahora esta rodeado por las mejores minas, y nosotros los vivos en Devoto encerrados... y sin un mango.	Yo no miento, solo engaño, fumo, tomo y meto caño. Tomando mucho vino y aburrido, buscando algún autito que cortar, esta todo los días el Pibe Tuerca en la esquina, fumando y esperando su momento para actuar. No importa si hay que desarmar un Chivo, no importa si hay que desarmar un Ford. El Pibe Tuerca corta y te desarma cualquier fierro. En su desarmadero el Tuerca vende lo mejor.

Las cinco canciones retratan actitudes y constituciones morales diferenciadas, todas presentes en la subcultura del delito. Aunque en el sistema clasificatorio abstracto que reconstruyen los actores muchas de estas actitudes y prototipos morales aparecen como totalmente discretas, escindidas de modos irreconciliables, en la práctica se superponen más de lo que los actores inicialmente admitirían. El retrato de *Muchacho de Villa* muestra la condición más frecuente de un pibe chorro, un aspirante a delincuente profesional que, frente a los rigores de la vida delictiva, oscila entre apegarse definitivamente a ella o integrarse al mundo del trabajo. La letra describe también los dilemas y limitaciones presentes en ambos mundos, uno en el que se sufren las restricciones y sinsabores del trabajo de baja calificación y otro en el que se corren los riesgos de la violencia delictiva.

Los costos implícitos en ambos tipos de actividad explican la oscilación entre las alternativas. *Los Pibes Chorros* muestra un estadio posterior en la carrera delictiva, habla de delincuentes profesionales —chorros de profesión— e incorpora al menos uno de los contenidos valorativos básicos de este estamento del hampa: no robar a los pobres, y solo cometer hechos en organizaciones impersonales que reditúen ingresos significativos, como un banco. Por otro lado, la actitud frente al fracaso del hecho muestra los códigos del 'saber perder', que también son enunciados como máximas rectoras de la conducta delictiva. Ahora, si bien estos estándares se presentarían como 'alternativas discretas'—quien se gradúa a la delincuencia profesional no puede volver a la ambigüedad de los inicios— las oscilaciones son comunes en cualquier estadio de la trayectoria delictiva. Así, el recorrido que va de *Muchacho de Villa* a *Los Pibes Chorros*

ilustra un esquema de evolución temporal en la carrera delictiva, que si bien sugiere estadios discretos, en el fondo indica un esquema de aspiraciones que en general no logra concretarse en la trayectoria biográfica de la mayoría de los delincuentes.

El Pibe Moco y *El Pibe Tuerca* también se inscriben en una lógica de construcción de subtipos, pero en este caso en una dimensión sincrónica. El desplazamiento intencionado del calificativo Pibe ‘Chorro’ a Pibe ‘Moco’ esta destinado a construir un sistema de oposiciones entre el delincuente profesional, y un transgresor anárquico sin códigos (equivalente aproximado del ‘bardero’). ‘Mandarse un moco’ implica en la jerga de la delincuencia profesional, cometer un error grosero durante la comisión de un hecho delictivo. Ser un Pibe Moco (apodo de algunos de mis entrevistados), implica que la esencia del sujeto es el error, por lo tanto es indigno de confianza, alguien con quien no se puede contar para la comisión de hechos complejos, justamente por su tendencia al comportamiento anárquico y sin sentido. En esa vena, si bien la violencia en el fútbol puede ser percibida como parte de la cultura de la transgresión de los delincuentes, integrada en un nosotros genérico, es vista a su vez como contraproducente. No tiene un rédito demasiado claro y expone innecesariamente a la acción policial, algo que un delincuente profesional evita a toda costa. Así, participar de la violencia futbolera se vuelve un contrasentido.

La distancia del *Pibe Chorro* al *Pibe Tuerca* indica otra cosa, lo que se ilustra es la existencia de estamentos profesionales. Es decir, que no se pone en evidencia tanto una estructuración jerárquica (aunque podría haber matices también en este sentido), sino la división de tareas en el mundo delictivo. Finalmente, *Duraznito* presenta otro subtipo que se organiza en una estructura sincrónica y no diacrónica. Si bien en el código delictivo una ‘mexicaneada’ como la que comete el protagonista puede ser castigada severamente, el retrato no deja de percibirlo con algo de simpatía. Es que si bien lo que se describe conlleva una imagen de alteridad en relación al delincuente profesional, esta forma de traición es menor comparada con otras, como la delación, que si implican formas absolutas e irreconciliables de enajenación en el mundo del hampa.

Vida Carcelaria

Entre los retratos de las distintas formas de pertenencia al mundo del delito hay en la cumbia villera un significativo grado de tematización del mundo carcelario. Es notable el grado de detalle y sensibilidad con que ese mundo, con sus matices y variantes, es retratado en las canciones. En algunas, incluso, hay tal nivel de naturalización de la jerga carcelaria que para quién no la conoce sería difícil debelar con precisión el significado de lo que se está enunciando. Hay en este reflejo de la vida en la cárcel un posicionamiento diferenciado de los diversos grupos de cumbia. Puede notarse el pasaje de una mirada moralizante en los antecedentes de la cumbia villera a una naturalización de los códigos tumberos, que oblitera cualquier juicio sobre estos. En la transición de la cumbia tradicional a la cumbia villera se pasa de una mirada que juzga la vida carcelaria desde valores externos, a otra que juzga los valores externos desde la mirada tumbera.

El salto se produce, otra vez, entre Amar Azul y Yerba Brava y también Damas Gratis —el segundo grupo creado por Pablo Lescano. Aparecida en *Gracias a Vos*, uno de los discos que consolidó la popularización de Amar Azul, la temática carcelaria de *Entre Cuatro Paredes* se repite en los dos discos posteriores, en canciones como *Privado de la Libertad* y *El Silencio de la Tumba*. El sentimiento de arrepentimiento presente en todos estos temas es totalmente dejado de lado en las letras de Damas Gratis y Yerba Brava.

Entre Cuatro Paredes
(Amar Azul)

**Los Dueños
del Pabellón**
(Damas Gratis)

del Tumberos
(Yerba Brava)

El Gato
(Yerba Brava)

Introducción: Un saludo grande para todos los muchachos privados de la libertad, en nombre de todos los chicos de Amar Azul.

Canción:

Privado de libertad, me encuentro entre cuatro paredes. Siento haber fallado hoy, a mis padres que me quieren. Cuando a visitarme vienen, veo a su rostro demacrado, apretarse contra la reja para poderme besar. Te digo a vos madre querida, extraño tanto tus caricias, todo tu amor tan maternal, eres mi angel especial. Y de vos padre amigo amado, yo me pregunto apesumbrado, dónde dejé ya tus consejos, me arrepiento de verdad.

En este poema escribo todo lo que siento. Desde esta oscura celda les mando mi corazón. Por esta inútil pesadilla, le pido a Dios hoy de rodillas, madre querida te prometo, voy a estar con vos.

Esto es para vos, madre.

Para vos viejo que ya no estas, te pido perdón.

Esto es para un vago amigo, para vos Leo, con cariño.

Ahora nosotros tenemos el control, somos los dueños el pabellón. Estamos cansados de tanta represión y vamo' a tocar de esta prisión. Quiero que todos se amotinen, levanten bien las manos, y se pongan a rezar los guardias y refuigados. De esta prisión, ohhooohoh. A mi no me importa morir, abríme la celda que me quiero ir. A mi no me importa morir, abríme la celda que me quiero ir. Señor carcelero, déjeme salir. Señor carcelero, déjeme salir.

¡Tumbero; eh, tumbero.! Estoy pegado, re-jugado, hasta las manos; ranchando con pibitos de mi palo. A los violines los hacemos nuestros gatos; los del pabellón VIP son refugiados. Ahora estamos guardados, no podemos zafar. La faca ya esta afilada, sí que le vamos a dar. Tumbero yo soy, ya voy a salir; tumbero yo soy, que se arme el motín. Tumbero yo soy, ya voy a salir; y cuando este afuera, te vas a morir.

Che vos ratón, de qué la corrés: ahora gato de los pibes vas a ser. A los vagos no los chamuyes. Vas a ser el mulo nuestro y la mujer. Ahora gato de este rancho vas a ser. Gato, un alto gato, vas a ser. De ratón pasaste a gato y a mujer; gato lava-taper vas a ser. Ahora en este pabellón vas a perder.

Lo que puede notarse en los contrastes presentes en estas letras es el creciente grado de identificación con la identidad carcelaria o tumbera. Si en Amar Azul el preso aparece participando de una forma amenguada de alteridad: es alguien distinto porque cometió un error, pero que puede redimirse volviendo a integrarse a un nosotros, en las otras tres canciones el preso ya no es un ajeno sino un propio. Incluso, los ajenos pasan a ser, por un lado, los 'gatos' y los 'mulos'; es decir, quienes ocupan formas desprestigiadas de pertenencia al mundo del delito, y también, obviamente, los carceleros.

En relación a estos últimos *Los Dueños del Pabellón* destaca con una enorme capacidad de síntesis y sensibilidad el complejo sistema de actitudes que estructuran la relación entre presos y guardias: Se pasa de la amenaza —'que se pongan a rezar'—, a una actitud desafiante —'a mi no me importa morir, abríme'— a una actitud casi de súplica —'señor carcelero ábrame por favor'. Finalmente, casi al pasar, en *Tumberos* se menciona como una tercer y muy genérica forma de alteridad a todos los ajenos al mundo carcerario: 'cuando esté afuera, te vas a morir'. Así, las letras de Cumbia pasan de construir las relaciones de identificación y alteridad bajo los códigos de la sociedad convencional, a construirlas desde los códigos y la sensibilidad de la subcultura

delictiva. Mostrando un claro desplazamiento de los lugares de identificación desde los cuales las canciones son enunciadas.

Los Otros

Hasta aquí hemos reconstruido lo que aparece como un ‘nosotros’, como un código de identificación estamental en el mundo de la cumbia villera. Ese nosotros contiene un sistema de subtipos, que implican diversas formas de diferenciación aunque nunca una alteridad radical. Nos interesa ahora reconstruir los diversos prototipos de ‘otros’. Hay en las letras de cumbia una reconstrucción del mundo de las alteridades radicales, pero también en este caso diversos grupos presentan acentos diferentes en relación a quiénes son las alteridades principales de las cuales se diferencian. Flor de Piedra, Yerba Brava y Pibes Chorros construyen relaciones de alteridad fundamentalmente posicionándose en la perspectiva de la subcultura delictiva. En ese registro cuatro subtipos aparecen como las formas más pronunciadas de alteridad: la policía, los porteros de las bailantas —los ‘patovicas’—, los delatores y los ladrones de guante blanco, fundamentalmente cuando son funcionarios públicos.

El Vendido (Yerba Brava)	Gatillo Fácil (Flor de Piedra)	Patovicagón (Flor de Piedra)	El Guacho Cicatriz (Pibes Chorros)	Ladrón de lo Sacaste (Flor de Piedra)
Esta es para vos, vendido. Che guacho, no podés, que no se diga. Ya no sos el pibe que todos conocían: fumabas en la esquina y tomabas birra, y ahora te la das de duro policía. Guacho, atorrante, ahora sos un vigilante. Guacho, atorrante, no me haces más el aguante. Cortaste tu pelo, y cambiaste de gorro; ahora perseguís a los pibes chorros. Los vagos que hasta ayer te hacíamos el aguante, ahora te gritamos: ¡guacho vigilante! Guacho, atorrante, ahora sos un vigilante. Guacho, atorrante, no me hacés más el aguante.	Le dicen gatillo fácil, para mi lo asesinó, a ese pibe de la calle que en su camino cruzó. El se la daba de macho, con su chapa policial; lleva fierro bien polenta, y permiso pa’matar. A él le dicen Federico, yo le digo polizón; y como canta Flor de Piedra, vos solo sos un botón. Vos, sos un botón, nunca vi un policía tan amargo como vos. Gatillo fácil te gritan al pasar, gatillo fácil y nada más. Gatillo fácil nunca vas a pagar, por que sos cana, rati de la federal. No se olviden de Cabezas, de Bulacio, Brú y Bordón. Ay, la lista es tan larga que no puedo cantar hoy. Esto le pasa a cualquiera, cuidáte de ese botón: Dios no quiera que en la fila el siguiente seas vos.	Sufre, por hacerte patovica. Ahora te la das de polenta y pesado. Le pegás a la vagancia, sos el duro patovica. Y te enojás cuando te gritan marica. Le pegas en la boca a los pibes; pero si se te empaacan, vos traes a tu patota. No te cansas de romper las pelotas. Patovica cagón, patovica cagón. Todos te gritan: ‘patovica’. Todos te gritan: ‘que sos marica.’ Todos te gritan: ‘patovica cagón.’	Entre ratas y basura, al costado de la villa, en una sucia casilla vive el Guacho Cicatriz. Cuando sabe de un afano corre a la comisaría. Todos saben que es ortiba, buche de la Federal. Buchón, buchón, buchón, por unas monedas nos delatas. Alto buche resultaste ser, éramos amigos y ahora nos vendés. Buchón, buchón, buchón, por unas monedas nos delatas. Ahora vamos rumbo a tu casilla, por que esta noche la vamo’ a quemar.	Tengo que pedir mi libertad, y me condenan por que salgo a robar: ¿por qué a mi? Si los que roban de verdad, tienen la libertad. Ellos son la mayoría de políticos y policías. No me pidan, que deje de robar, si los que roban tienen la libertad. Son la mayoría de políticos y policías. Alderete vos no vas a robar más, María Julia ya te van a agarrar. Son la mayoría de políticos y policías. Es el ejemplo de por qué lo hago.

Algunas cosas merecen destacarse en la manera en que estas figuras de alteridad son retratadas en las canciones anteriores. La policía aparece como la forma más emblemática de la alteridad, y la letra de *Gatillo Fácil* nos releva de más comentarios justificatorios. Lo que sí amerita una nota adicional es destacar que esta figura se radicaliza más cuando se trata de un ex-integrante del propio estamento que muda su pertenencia social. Esta temática es recurrente en la cumbia villera, ya aparece en *Sos Botón*, la canción emblema del primer disco de Flor de Piedra, y se repite en varios temas de Yerba Brava, además del que ya expusimos. La recurrencia y repercusión probablemente no sean casuales, ya que el estrato de origen de la policía no difiere en muchos casos del de los delincuentes (Puex, 2003). E incluso, las historias de pertenencia inicial a la barra de la esquina de posteriores policías no deja de ser creíble de acuerdo a algunas de las historias de vida que hemos relevado.

Así, se pone en evidencia que lo que radicaliza la alteridad es la proximidad inicial del sujeto. Quien egresa de las propias filas estamentales expresa la alteridad dentro del propio grupo, es ‘el extraño entre nosotros’. Y es seguramente esta misma proximidad la que lo vuelve más amenazante de la propia identidad: debela que fácilmente uno podría transformarse en quien cree más ajeno. Es esta misma lógica la que posiblemente explica que otra forma extrema de alteridad sea el delator retratado en *El Guacho Cicatriz*. El delator es, aún más que el policía, el ajeno entre los propios. En el caso del ‘soplón’ la asimilación estamental es casi completa salvo por el acto ocasional de la delación. En esta lógica ninguna figura pone tan en evidencia la labilidad de la propia identidad como ‘el buchón’, y es por eso que su figura recibe un estigma tan notorio, que probablemente lo coloca incluso por debajo de la propia policía en el sistema moral de las subculturas delictivas.

Ladrón de lo Sacaste revela todavía una forma más de alteridad: además de la policía, son los políticos los que aparecen ahora como un sujeto ajeno. Se destaca aquí la clave en la que esta relación de alteridad es formulada. Utilizando una ‘técnica de neutralización’ (Sykes y Matza, 1957) que fue ya hallada en clásicos de la criminología, se justifica la actividad delictiva homogeneizando la propia condición moral a los cuadros de conducción de la sociedad. Sin embargo, se reconstruye luego una relación de alteridad por los privilegios que poseen esos sectores en comparación con el propio. Entonces, el sistema de alteridades no estaría construido en torno al eje transgresión/no transgresión, sino en torno al eje impunidad/no impunidad y/o robos muy redituables —‘de verdad’— vs. pequeños robos de bajos montos.

Esta oposición a la política es reencontrada en otros grupos pero que no la reconstruyen desde la óptica de la subcultura del delito, sino de la cultura del trabajo y la austeridad. Es otra vez Meta Guacha el grupo que introduce este matiz en la construcción de figuras de alteridad, incluyendo en sus letras un nuevo énfasis. Además de los políticos, aparece recurrentemente en sus letras una alusión a la actitud discriminatoria de otros estamentos sociales como ilustración sistemática de la alteridad.

Negro del Plan (Meta Guacha)

Tu tienes la piel más clara, paseas en auto por la ciudad. Yo vivo en un barrio pobre, donde se aguanta a mate y pan. No sé quién te dio derecho para decirme negro del plan; ya sabes que a este negro donde tu quieras lo podés probar. Soy el que gasta el asfalto cuando camina para Luján; que se sangra las rodillas rogando frente la Catedral. Aquel que llega con hambre por que no

Ollas Vacías (Meta Guacha)

Ollas vacías golpeando voy, se la llevaron al exterior. Estos hijos de puta, ya la van a pagar. Panzas vacías los niños hoy, y en el Congreso tranzas no más. En medio de la plaza los vamos a quemar, en medio de la plaza los vamos a quemar. Hablas de moralidad, salís en televisión. Político hijo de puta, la puta que te parió, político hijo de puta, la puta que te parió. ¡Sentimiento del pueblo!

tiene para comprar. El que pide por tu mesa, y que tu llamas negro del plan. Negro, pero con el alma blanca.

Como se ve, Meta Guacha modifica el eje de construcción de alteridades de la lógica de la subcultura delictiva a una más tradicional. En esta visión, la oposición no es entre fuerzas del orden y el mundo del hampa, sino entre sectores privilegiados y enriquecidos y sectores discriminados y empobrecidos. Así, el énfasis en las oposiciones policía/delincuente; chorro de caño/gato-mulo; pibe chorro/pibe moco, etc., se desplaza a una acentuación de las oposiciones rico engreído/pobre digno; trabajador honesto/político deshonesto, etc. Aunque esto más o menos agota la construcción de subtipos de alteridad presentes en la Cumbia Villera, quisiéramos concluir la sección introduciendo una última variante. En los grupos de la última generación, post 2003, no desaparecen totalmente la construcción de alteridades e identidades, pero como dijimos estas se reconstruyen en ámbitos más acotados. Los esfuerzos de Altos Cumbieros ilustran de manera bastante transparente este punto.

Cheto Refugiado (Altos Cumbieros)

¡Para vos, cheto refugiado!
Le contaron al cheto que vieron a su novia en el baile con un pibe. Y ese pibito soy yo, el Andy. Y ese pibito soy yo, que cachorra. Me quieren pegar y son todos giles; a ver si se la aguanta cuando lleguen los pibes. Yo sé que me zarpé con tu novia, y qué querés si es terrible cachorra.
Y dice: corre cheto con tu cachorra me quedaré.
Ella en el baile no me dijo nada, cuando yo la acariciaba; ella en el baile no me dijo nada, cuando yo me la apretaba. Ella en el baile no me dijo nada, cuando yo la acariciaba; ella en el baile no me dijo nada cuando yo me la tranzaba. Para vos, chetón.
Ahora, que llegaron los pibes, quién es el primero que se planta. Pero si sos un cheto cagón, y yo un pibe que se la aguanta. Y dice: corre cheto con tu cachorra me quedaré.
Ella en el baile no me dijo nada, cuando yo la acariciaba; ella en el baile no me dijo nada, cuando yo me la apretaba. Ella en el baile no me dijo nada, cuando yo la acariciaba; ella en el baile no me dijo nada cuando yo la serruchaba.

Caretón (Altos Cumbieros)

Los pibes me ofrecieron vino y coca y yo no quise tomar. Me dijeron no te pongas la gorra, dale vení para acá. Caretón, veni a tomar; caretón vení a tomar.
Los pibes me ofrecieron joda y faso, y yo no quise tomar. Tampoco acepté ir a la fiesta, en casa me voy a quedar. Caretón vení a tomar, en casa me voy a quedar. Caretón me vení a fumar, en casa me voy a quedar. Caretón, dale, vamo a tomar, en casa me quedo te dije.
Si no tomo vino, si ni tomo coca, me dicen caretón. Si no fumo faso, y no voy a la joda, me dicen caretón.
Y los pibes dicen: ‘Yo tomo vino y tomo coca y quedo duro como una roca. Yo fumo faso, y voy a la joda y tu mujer me tira la... más vale que vengas caretón.’

Lo característico de estas letras es la construcción de alteridades que de alguna manera retoman los códigos iniciales, pero modificando el contexto de su significación. Así, el ‘juego de lenguaje’ (Wittgenstein, 1953) en el que se inscribe produce ligeras alteraciones de sentido. En *Cheto Refugiado* se construye una oposición aprovechando la connotación de cobardía que tiene el último término en la jerga carcelaria, y extendiéndolo a todos los que pertenecen a los estratos socialmente más acomodados a través de la expresión ‘cheto’. Ahora, esta combinación, que en principio seguiría aproximadamente la misma lógica de los sistemas de oposición anterior, sufre una alteración porque su sentido queda acotado, a través del relato, al ámbito específico de la fiesta y el baile.

Lo mismo ocurre en *Caretón*, la construcción de alteridad pasa exclusivamente por una diferenciación en ese ámbito: no participar de la fiesta, la droga y el alcohol implica entrar en una relación de relativa alteridad con quienes sí lo hacen. Estos dos casos ilustran, entonces, lo que es característico de las canciones de los grupos de la

tercer generación, que si bien importan la jerga de los grupos pioneros de cumbia villera, acentúan una significación diferenciada al remitirla casi exclusivamente al contexto del baile y la fiesta. Así, la construcción de alteridades e identidades opera menos como una organización cognitiva del orden social más general, y se utiliza predominantemente como una manera de relatar los sucesos típicos de la fiesta. Por esta vía, la última generación de cumbia villera presenta un matiz sustantivo con sus predecesoras. En muchos sentidos, el código de elaboración inicialmente utilizado se restringe; pasando de un espectro social extendido al retrato de muchos ámbitos: la cárcel, el barrio, la calle, el baile, el hogar, etc.; a casi uno solo: la articulación droga, fiesta y sexo.

Luego de esta última generación de grupos de cumbia villera, esta se diluyó notablemente. Siguiendo un periplo en realidad habitual en los subgéneros de cumbia, su irrupción notoria y abrupta a finales de los noventa, fue seguida de un ciclo de auge y apogeo hasta el 2003, y luego de decadencia y —casi— extinción. Tal vez la ilustración más clara del proceso la represente el grupo Yerba Brava, que pasó de encabezar la cumbia villera a volcarse hacia el 2005 a las variantes más melódicas y románticas del género. Pero el cumplimiento de este ciclo mercantil no quita la relevancia sociológica del proceso. La desaparición de la cumbia villera como moda comercial no hace que su temporalmente efímera capacidad de expresar públicamente un complejo esquema estamental de sensibilidades y moralidades sea menos cierta o sociológicamente atractiva. Si la cumbia villera ya no es lo que era en el circuito bailanero, discográfico y mediático, los estamentos que alguna vez expresó están lejos de haberse extinguido. Las preguntas que sí se vuelven acuciantes en este punto son aquellas que dejamos pendientes en las secciones iniciales, porque si la cumbia villera nunca logró expresar al sector que pretendió encarnar entonces sí el esfuerzo de análisis sería vacuo. Por eso, nos resta saber hasta qué punto la cumbia villera alguna vez expresó al sistema de representaciones colectivas del sector que pretendió contener y de qué manera, si de alguna, estos esquemas incidieron sobre los sistemas de prácticas de sus integrantes.

Final: Representaciones y Prácticas

Nuestras observaciones de las formas de sociabilidad que desarrollan los jóvenes habitantes de las villas —dentro y fuera del sistema judicial/penal—⁶ nos permiten encontrar una primer consonancia significativa entre la cumbia villera y las representaciones vigentes en ese sector social. El argot carcelario que se invoca en la cumbia villera mantiene una consustanciación notable con el que hemos encontrado en nuestras extensas exploraciones del lenguaje utilizado en los institutos de menores, y en la sociabilidad cotidiana de la delincuencia. La consonancia no se limita tan solo a la utilización de la ‘jerga’ en sí, sino que los sentidos y matices respetan claramente la gramática del mundo carcelario. Como es obvio a la antropología, la posibilidad de jugar adecuadamente un ‘juego del lenguaje’ no implica tan solo la habilidad para reproducir adecuadamente las elocuciones pertinentes, sino también haber incorporado el complejo sistema de matices conceptuales que subyace al adecuado uso de entonaciones, giros idiomáticos y sentido de la oportunidad. Aprender ‘cuándo y cómo’ utilizar una expresión implica un complejo proceso de estructuración cognitiva sin el cual se vuelve imposible el uso ‘adecuado’ del lenguaje.

A la vez, las tensiones y reposicionamientos morales que genera la expansión de estos códigos lingüísticos (y no solo lingüísticos), también remiten a las dinámicas

⁶ Nuestro estudio de la producción discográfica y de los espectáculos de cumbia villera se insertó en una investigación mayor desarrollada entre 1998 y 2003, durante la cual realizamos trabajo etnográfico en varios ‘sitios’: juzgados, institutos de menores y villas del conurbano. Complementariamente realizamos más de 50 entrevistas a jóvenes en conflicto con la ley, además de varias historias de vida de delinquentes (juveniles y adultos), en entrevistas sucesivas que se extendieron entre uno y tres años.

propias de los ámbitos sociales en los que se han hecho comunes. La reafirmación de los valores del trabajo, frente a lo que se percibe como fuente de su relativización, es una temática habitual que hemos re-encontrado, por ejemplo, al estudiar en la zona norte del conurbano los procesos de canonización popular de delincuentes juveniles abatidos por la policía (Míguez, 2005). Podemos concluir así que la constitución del campo de la cumbia villera aproxima notablemente a las dinámicas de estructuración estamental que hemos encontrado por fuera de ella.

Pero sería un error suponer que estos hallazgos agotan los problemas anteriormente planteados sobre las vinculaciones entre representaciones y prácticas. Durante la exposición de la propia prosa de la cumbia villera encontramos prototipos morales en tensión, entre sí y con las propias prácticas. Por ejemplo, sabemos que la enunciación de una distancia irretornable entre un delincuente profesional y un ‘amateur’ (Kessler, 2004) que se enuncia en la prosa no se condice necesariamente con la trayectoria real de los delincuentes (tal cual lo hemos constatado en varias historias de vida). Más aún, y como era absolutamente previsible, nuestras observaciones indican que rara vez el comportamiento concreto de los actores responde cabalmente al modelo moral formalmente enunciado a través de los prototipos culturales presentes dentro y fuera de la cumbia villera. Así como en la práctica no hay una discontinuidad tan fuerte como la enunciada entre el delincuente profesional y el amateur, tampoco la hay entre el trabajador noble y el ‘atorrante’ o entre el delator y el transgresor.

Sin embargo, esta distancia entre lo enunciado y lo practicado no implica que este sistema de representaciones morales no tenga ingerencia alguna sobre el sistema de prácticas. La composición de diversos prototipos de perfil moral (el atorrante, el bardero, el cheto, el refugiado, el botón, el campeón, el pibe chorro, el pibe de villa, el pibe cantina, etc.) opera en dos planos. Actúa como un sistema clasificatorio que permite analizar las acciones propias y ajenas, y en eso mismo como un lenguaje en el que se construye sentido y dirime la legitimidad de los actos. Así, este sistema de clasificaciones adquiere una cierta capacidad performativa al volverse el esquema cognitivo-conceptual en el que se juzgan las acciones y, por ende, aquel que guía las presiones sociales que controlan la actividad de los sujetos incluidos en un colectivo social. Es claro que esta capacidad del sistema clasificatorio solo operará mediante un esfuerzo y juego de interpretación que lo hace elástico. Pero también es evidente que esta elasticidad no es infinita. Aunque por razones de espacio no podemos exponer esto aquí, nuestra observación de las prácticas muestra una cierta recursividad orientada por la adscripción, siempre imperfecta, a este sistema moral.

Entonces, si algo pone en evidencia la irrupción de la cumbia villera hacia finales de los noventa es la ubicuidad del argot (y con él de la cultura) carcelaria y/o delictiva. Algo que se observa en el mero hecho de la popularidad del subgénero, cuyo lenguaje no puede ser totalmente comprendido si no se participa de ese sustrato cultural. Emerge así junto con el argot un sistema cognitivo y actitudinal que habilita —en el sentido de que hace pensables y les agrega algún grado de naturalidad y legitimidad— un conjunto de prácticas adaptativas a un contexto social en transformación. Su presencia expandida muestra cómo fue reelaborado un recurso previamente existente (el argot y su cultura posee una larga historia) para enfrentar una situación estructural solo relativamente novedosa (la falta de trabajo, la pauperización, etc.). Pero también pone en evidencia que esa expansión no implicó la erradicación de otras formas de posicionarse frente a estos procesos. La diversificación estamental que ilustra la cumbia villera muestra cómo al interior del estrato se afirmaron otros mecanismos de adaptación alternativos (y los que hemos indicado acá están muy lejos de agotar los mecanismos de respuesta).

Pero la relatividad de las prácticas en relación a la constitución de los estamentos morales indica todavía una cosa más. Si la estructuración moral que ocurre fundamentalmente en el plano discursivo y representacional propone un sistema de

posicionamientos discretos, la elasticidad de las prácticas en relación a estos muestra que no se segmentó totalmente el espacio social de la villa, sino que se multiplicaron las posibilidades de respuesta. Queremos decir que los actores podían (y todavía pueden) jugar con el abanico de alternativas expresadas en esta estructura estamental buscando posicionarse en aquellas que les permitan mayores satisfacciones en una situación determinada. Y en todo caso debatir luego la legitimidad de la opción escogida. La movilidad inter-estamental de las prácticas matiza las percepciones de alteridad que se ponen en juego en las interacciones, ya que cada actor sabe que es posible que el deba eventualmente incurrir en aquello que aparece inicialmente condenable. Esta claro que habrá actores más ‘identitarios’ con adscripciones *fuertes* a uno u otro prototipo moral que limitarán sus posibilidades, pero también existirán otros con compromisos menores y con más capacidad de usar el abanico de alternativas disponibles. En todo caso si algo cambió en los noventa se debió a la expansión de un recurso cultural preexistente que se instaló como más ubicuo y legítimo. Su popularización y emergencia produjo reacomodamientos y tensiones, dando lugar a un proceso fluido cuya forma de cristalización —si es que esta ocurre— está aún indeterminada.

Bibliografía

Beccaria, Luis. 2002. ‘Empleo, Remuneraciones y Diferenciación Social en el Último Cuarto de Siglo XX.’ En: *Sociedad y Sociabilidad en los Años '90*. Buenos Aires: Biblos.

Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.

Clark, John. 2002. *Style*. En: Hall, S.; Jefferson, T. (comps.), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Routledge.

D’Andrade, Roy. 1996. *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guadagni, Alieto; Cuervo, Miguel; Sica, Dante. 2002. *En Busca de la Escuela Perdida. Educación, Crecimiento y Exclusión Social en la Argentina del Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hall, Stuart; Clarke, John; Jefferson, Tony; Roberts, Brian. 2002. *Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview*. En: Gelder, K.; Thornton, S. (comps). *The Subcultures Reader*. Londres: Routledge.

Hebdige, Dick. 2002. *Subculture. The Meaning of Style*. Londres: Routledge.

Jenkins, Richard. 1996. *Social Identity*. Londres: Routledge.

Kessler, Gabriel. 2004. *Sociología del Delito Amateur*. Buenos Aires: Paidós.

Leach, Edmund. 1976. *Cultura y Comunicación. La Lógica de la Conexión entre los Símbolos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

López, Artemio; Romeo, Martín. 2005. *La Declinación de la Clase Media Argentina. Transformaciones en la Estructura Social (1974-2004)*. Buenos Aires: Libros de Equis.

Maffesoli, Michael. 2004. *El Tiempo de las Tribus. El Ocaso del Individualismo en las Sociedades Posmodernas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Míguez, Daniel. 2005. *Las Canonizaciones Transgresoras*. Iº Congreso Latinoamericano de Antropología. Rosario, Argentina.

Míguez, Daniel; Roige, Mariana. 2005. *El Sistema de Minoridad en la Provincia de Buenos Aires. Una Aproximación Descriptiva*. Documento de trabajo N° 2, serie Cultura y Violencia. Buenos Aires: FLACSO.

Sahlins, Marshal. 1976. *Culture and Practical Reason*. Chicago: University of Chicago Press.

Levi Strauss, Claude. 1964. *El Pensamiento Salvaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sykes, Greesham; Matza, David. 1957. 'Techniques of Neutralization: A Theory of Delinquency.' *American Sociological Review*. Vol. 22, N° 6.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Londres: Oxford University Press.

Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Nueva York: Mac. Millan.