



# Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 183

15 de febrero de 2011

ISSN1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

CAROLINA MONTERO

Cumbia Villera y Neoliberalismo: el caso argentino

## RESUMEN

En Argentina, la década de los noventa, representada por los gobiernos de Carlos Saúl Menem (1989 – 1999), es pensada desde la Historia Reciente como un bloque caracterizado por la implantación del modelo neoliberal en concordancia con las políticas impuestas por organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional. En nuestro país, estas políticas desembocaron en una fuerte exclusión de las clases medias y populares. Es el momento en que proliferan los asentamientos de emergencia, la desocupación alcanza cifras inimaginables y la desestructuración de los marcos sociales de referencia como lo eran la escuela o el trabajo se desintegran. En este contexto, ciertos grupos populares, buscan recrear sus identidades por medio de un estilo musical surgido en las villas de emergencia del conurbano bonaerense: la *cumbia villera*. En sus letras podemos ver las representaciones acerca de ciertos tópicos, como la mujer y la policía entre otros, son construidos y afianzados identitariamente tomando el lugar de los marcos referenciales perdidos.

## PALABRAS CLAVE

Argentina, Cumbia Villera, Neoliberalismo, Carlos Menem, Buenos Aires.

Carolina Montero

Profesora de Historia. Egresada de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina

[caroleta\\_81@yahoo.com.ar](mailto:caroleta_81@yahoo.com.ar)

[Claseshistoria.com](#)

15/02/2011

## INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se intentará hacer un análisis del fenómeno cultural y simbólico de la *cumbia villera*, considerándola como uno de los tantos lenguajes de la dramática realidad social argentina. Sus letras nos permiten realizar una lectura sobre la devastación social provocada por las políticas neoliberales sobre las clases populares, exacerbadas durante la década de los `90 con los gobiernos de Carlos Menem en Argentina (1989-1999).

Para mi análisis he decidido utilizar determinadas letras de la *cumbia villera* (de los años 2001-2002 exclusivamente), haciendo un recorte fontanal ante la superabundancia y diversidad de las mismas. Específicamente trabajaré con “Damas gratis” y “Los pibes chorros”, bandas que surgen en el año 2001 en el conurbano bonaerense.

Dentro de este recorte abordaré el análisis de determinados tópicos que se desprenden de las letras mismas: la mujer, el delito, la policía, la cárcel, las drogas y el alcohol. La caracterización de estos tópicos está atravesada por la construcción de una identidad ante la pérdida de los marcos de referencia sociales, institucionales, laborales, etc., fruto de la crisis en la que desemboca el país por las medidas político-económicas adoptadas durante las últimas tres décadas que eclosionan durante el gobierno de Menem.

Enmarcaré historiográficamente mi análisis en el campo de la Historia Cultural y utilizaré la Historia Reciente como herramienta de abordaje teórico al mismo.

## HISTORIA RECIENTE E HISTORIA CULTURAL

Para pensar la **Historia Reciente** es necesario caracterizar el *tiempo presente* como un punto de cruce entre el pasado y el futuro. El presente es un cruce de temporalidades: distintas líneas de fuga provienen del pasado hacia el presente y se proyectan hacia el futuro. Podemos definir el presente “*como el lugar de una*

*temporalidad extendida que contiene la memoria de las cosas pasadas y la expectativa de las cosas por venir*<sup>1</sup> En el presente nos encontramos con archivos vivientes: hay memoria viva de lo que aconteció y se trata de procesos en los que el historiador se ve involucrado, por pertenecer a la misma época que está reconstruyendo. En este sentido, podemos decir que la Historia reciente tiene dos componentes básicos: *“la proximidad temporal de la redacción de la obra con relación al tema, y la proximidad material del autor a la crisis estudiada”*.<sup>2</sup>

Esto para algunos se transforma en una objeción hacia este enfoque historiográfico. Una de las críticas más recurrentes se refiere a la *objetividad del historiador*, que según algunos estaría dada por el distanciamiento (temporal, emocional, espacial, etc.), y por otro, en el hecho de que se trate de procesos que aun no han sido cerrados. Sin embargo, retomando a Bédarida, sostengo que el distanciamiento temporal no garantiza la objetividad ya que ésta no existe en nuestra disciplina -si bien es a lo que se aspira-, nunca es posible alcanzarla por el simple hecho de que somos sujetos atravesados por infinidad de factores sociales, políticos, ideológicos, económicos, culturales y personales que van a dar cuenta a la hora de realizar nuestra tarea como historiadores. Por otro lado los procesos, por más alejados que estén en el tiempo, siempre son “re-abiertos” desde el presente y reelaborados, nunca es posible cerrarlos por completo porque cada presente hará preguntas diferentes a los mismos hechos del pasado, por lo tanto este nunca será el mismo. *“A pesar de todo lo inacabado está lejos de constituir un obstáculo absoluto, (...) ¿es que el historiador no sabe que las construcciones, por documentadas y bien trabajadas que se encuentren no son sino construcciones provisorias?”*<sup>3</sup>

En relación a las **fuentes** podemos mencionar la importancia de los testimonios orales y de las *“nuevas fuentes que desde la fotografía y el cine pasando por la televisión nos conducen en la actualidad al entorno que conocemos como*

---

<sup>1</sup> Bédarida, François. *Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente, Cuadernos de Historia Contemporánea*, N°20, 1998, pág.21.

<sup>2</sup> Lacouture, Jean. *La Historia Inmediata*, en Le Goff, Jacques; Chartier, Roger y Jacques Ravel, *La nueva Historia*, Bilbao, Biblos, Edic Mensajero, 1988, pág. 332.

<sup>3</sup> Bédarida, F. Op. Cit. Pág.24.

*Informática*<sup>4</sup> En este sentido, las canciones, como un producto cultural de un determinado grupo y momento, forman parte de estas nuevas fuentes que enriquecen el trabajo del historiador del Tiempo Presente.

Por otro lado me parece interesante analizarlas desde la **Historia Cultural**. Ésta plantea a la cultura no sólo como reflejo sistemático de las estructuras económicas, sino que en su lugar tomamos a la cultura como algo más amplio, en donde coexisten implicancias ideológicas, sociales y económicas. La cultura misma está atravesada por estas circunstancias y deja de ser así un mero “reflejo de”. Es necesario entonces reconocer que existen conexiones inseparables entre producción material, producción cultural, actividades o prácticas e instituciones políticas y culturales. La relación entre una “base” y una “superestructura” no se toma entonces como consecutiva: *“en la práctica son elementos indisolubles: no en el sentido que no puedan ser distinguidos a los fines del análisis, sino en el sentido decisivo de que no son áreas o elementos separados, sino actividades y productos totales y específicos del hombre real”*<sup>5</sup>.

La Historia Cultural no debe confundirse con la historia de los objetos culturales como lo es la Historia del Arte. La primera pretende alcanzar una explicación más global, pretende analizar la Historia más general desde una mirada diferente, mientras que la segunda constituye un campo específico y separado de la disciplina histórica.

La Historia Cultural se interesa por el estudio de la construcción de las identidades desde un plano simbólico y por sus representaciones organizadas por los distintos grupos (regionales, étnicos, políticos, sociales, etc.) También se interesa por cómo se gestan y se transmiten esas representaciones. Desde la corriente francesa, la Historia Cultural pasó a constituir la *Historia de las representaciones*. Con respecto a esto podemos afirmar que *“desde entonces el historiador que pretende reconstruir las representaciones constitutivas de un grupo social es llevado a privilegiar ciertos objetos de estudio. (...) La atención se centra en las producciones simbólicas del grupo, y en principio en sus discursos. O más bien, en esos discursos en tanto*

---

<sup>4</sup> Díaz Barrado, M.P. *Historia del Tiempo Presente y nuevos soportes para la información*, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, N°20, 1998, pág.42.

<sup>5</sup> Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península, Barcelona, 1980, pág.99.

*representaciones simbólicas. Lo que cambia, es menos el objeto (...) que el ángulo bajo el cual se le considera.*"<sup>6</sup>

## CUMBIA VILLERA Y MENEMISMO

La "*cumbia*" es un género musical originario de Colombia. Apareció a mediados del siglo XX, con una gran influencia de la música africana (apreciable en la notoria utilización de instrumentos de percusión). La cumbia llegó a la Argentina asociada a los antiguos bailes de club, donde las orquestas ejecutaban tango y luego música brasilera y centroamericana. Junto con la cumbia se popularizó en la década del 1970 el cuarteto cordobés y el chamamé. Ya en los años 90 la producción discográfica *cumbiera* aumentó considerablemente a partir de la popularización del CD. Con la aparición de los grupos "Commanche" y "Sombras" comenzó la moda de la *cumbia*, escuchada por amplios sectores populares, aunque aceptada también por sectores medios. En contraposición a las letras del género que analizaré, esta cumbia se caracterizaba por un mensaje superfluo, con letras pasatistas. Es un estilo musical que comenzó a escucharse alrededor de 1996. Dentro de este género también se encontraban los grupos "Amar azul", "Ráfaga", "La cumbia" e intérpretes como Gilda, entre otros.

Con el advenimiento del nuevo siglo, esta música se transformó y surgió lo que se llamará *cumbia villera*. "Flor de Piedra" y "Yerba Brava", son los primeros grupos de este nuevo género que surgieron a fines del 2000, promocionados por Leder Music<sup>7</sup>. En el año 2001 aparecieron, generando por sus letras una fuerte polémica en la sociedad<sup>8</sup>, "Los pibes chorros" y "Damas gratis", bandas en las que centraré mi artículo. La denominación *cumbia villera* identificaba una música cuyos intérpretes y letras pertenecían al mundo de las villas de emergencia del conurbano bonaerense.

<sup>6</sup> Prost, Antoine. *Social y cultural, indisociablemente*, en Rioux, J. P. y Sirinelli, J. F. Para una Historia Cultural, México, Taurus, 1999, Pág.146.

<sup>7</sup> Cabe aclarar que los grupos de cumbia villera no escapaban a la lógica capitalista de mercado: tenían manager y los músicos son contratados.

<sup>8</sup> En el 2002 "Damas Gratis" además de hacer aportes al cine (en El Bonaerense de Trapero) y a la televisión (en Tumberos), fue prohibido por el COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), lo que implica su ausencia en radios y programas tropicales por un período de tiempo.

Pasado lo que podría llamarse el auge de las temáticas de droga, marginalidad y delito propios de la cumbia villera, en el 2003 encontramos un vuelco hacia las temáticas románticas y festivas, con elementos típicos como los términos “menear”, “baile”, “moverse”, “saltar”, etc. Hacia el 2006 hay un cambio que se mantiene hasta el día de hoy: se agrega al vestuario propio del Hip-hop, la influencia de éste en lo musical, no solamente en el ritmo, sino también en la forma de cantar y moverse.

Para entender un fenómeno como el de la **cumbia villera** es necesario hacer una breve reconstrucción del contexto en el que se insertó esta manifestación cultural.

Con el advenimiento del menemismo<sup>9</sup> se aplicaron ideas económicas y sociales neoliberales en Argentina, que ya habían empezado a ser implementadas a partir de la década del 70 cuando se aceleró la desarticulación del modelo de Estado Benefactor peronista. Durante la última dictadura militar (1976 -1983) estas políticas se acentuaron de la mano del Ministro de Economía Martínez de Hoz. Con el advenimiento de la democracia, este modelo continuó siendo sostenido por los grandes grupos económicos y partidos de inspiración liberal. Este proceso tuvo su auge con la llegada de Carlos Menem al poder.<sup>10</sup> Se abrió una nueva época particularmente marcada por la polarización y fragmentación social, así como por la hegemonía de los grandes grupos económicos en alianza con el gobierno.

Muchas fueron las medidas que se tomaron: el Plan de Convertibilidad que acarrió la liberalización del comercio exterior y el aumento de la presión fiscal; se suprimieron los mecanismos de control del Estado sobre la economía a favor de las reglas del mercado; se implementó la “Nueva ley de empleo” que generó la flexibilización laboral; se buscó la reducción del gasto público por medio de la reestructuración del Estado y se llevaron adelante reformas orientadas a la privatización de empresas, lo que impactó fuertemente en los servicios hasta ese momento en el poder del Estado (por ejemplo los ferrocarriles).

---

<sup>9</sup> Término que se utiliza para denominar los períodos presidenciales de Carlos Saúl Menem (1989-1999)

<sup>10</sup> Al respecto ver: Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus, 2005.

El impacto social del desguace del Estado sobre el empleo fue devastador; se realizaron despidos masivos, aumentó el subempleo, el trabajo en negro y la desocupación. El nuevo orden impuso un modelo de **“modernización excluyente: (...) las reformas conllevaron una severa reformulación del rol del Estado en relación con la economía y la sociedad, lo cual trajo como correlato la consolidación de una nueva matriz social caracterizada por una fuerte dinámica de polarización y por la multiplicación de las desigualdades”**<sup>11</sup> Las transformaciones sociales y económicas que acompañaron una recomposición del capitalismo argentino acarrearón graves consecuencias : *“la redistribución del ingreso adoptó un signo negativo, la política social brilló por su ausencia, los niveles de desempleo alcanzaron valores que triplican o cuadruplican la media de los últimos cincuenta años, la industria languidece sin remedio y el Estado replegó sus funciones mínimas.”*<sup>12</sup>

Las transformaciones de los años 90 desembocarían en un inédito proceso de “descolectivización” de vastos sectores sociales: pérdida de los soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto, sobre todo referidos al mundo del trabajo y la política, y por consiguiente la entrada en un período de “individualización” de lo social.

El paisaje urbano reveló transformaciones importantes: los cordones industriales se convirtieron en verdaderos cementerios de fábricas, las cadenas de hipermercados y shoppings reemplazaron a los pequeños negocios, los asentamientos en situación de emergencia se multiplicaron, instalados sobre terrenos fiscales o de terceros, y por lo general, carentes de los servicios urbanos básicos. Como contrapartida los barrios privados (*countries*) proliferaron como un modo de marcar la diferencia en el espacio de aquellos sectores que más se beneficiaron con las políticas llevadas adelante por el Estado. Las clases medias superiores se autosegregaron: *“la opción por los countries y los barrios privados, lejos de reducirse a la sola elección de la residencia, incluye un determinado modelo de socialización y de sociabilidad, basado en la privatización de*

---

<sup>11</sup> Svampa, M. Op. Cit. pág. 34-35.

<sup>12</sup> Borón, Atilio. *El experimento neoliberal de Carlos Menem*, en Borón, A; Nun, J; Portantiero, J.C. Peronismo y menemismo. Avatares del populismo en la Argentina. El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, pág. 14.

*los servicios y la aspiración a la homogeneidad social*<sup>13</sup> Estas serían algunas de las formas territoriales que fue tomando la “modernización excluyente”.

Los años 90 pueden también ser representativos de un cambio general en los valores y mentalidades: desde el Estado se proyectaba hacia la sociedad lo efímero y lo banal (es la época de “pizza con champagne”) y retroalimentándose pareciera que la sociedad aceptaba estos principios y los trasladaba a su vida cotidiana. Se habló en algunos casos de la “tinellización”<sup>14</sup> de la sociedad. En este contexto al cual la “cumbia” es funcional, por las características aclaradas anteriormente sobre su mensaje pasatista y banal, *“la cumbia villera en contrapartida, por un lado, viene a dar su presente en el mundo del espectáculo de la vida social y política de nuestro país, mostrando así a toda la comunidad la existencia de una vida opuesta a lo lujoso y opulento de toda esa década y, por otro, señala lo que quedó como resultado de esa exhibición: una vida a la miseria, el delito y la desesperación”*<sup>15</sup>

Silvia Bleichmar, afirma al respecto que *“durante la convertibilidad de los 90, desde las instancias dirigentes del país, la mala fe fue reivindicada como picardía y la ausencia de moral concebida como relación inteligente con la realidad. En general entre los niños y adolescentes argentinos, estudiar se tornó despreciable, y lo valioso consistía en ‘zafar’ con habilidad de capacidad y maniobra. No fueron la inteligencia ni el trabajo los valores apreciados, sino la capacidad de éxito más allá de toda consideración por el semejante. La idea de que ‘todos somos ladrones’, o de que ‘todos somos chantas’, constituyó el modo con el cual se denigró el discurso ético que algunos, pese a todo, ejercieron.”*<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Svampa, M. Op. Cit. Pág. 150.

<sup>14</sup> Concepto que hace referencia al conocido conductor y productor televisivo Marcelo Tinelli, en cuyos programas de gran audiencia se aprecia un espíritu de banalidad y frivolidad, carente de contenido crítico hacia la situación social de ese momento.

<sup>15</sup> Pardo, María Laura. *Análisis crítico del discurso de la cumbia villera. Consecuencias del neoliberalismo y la posmodernidad en la Argentina*, en Vallejos Llobet, Patricia (Coord), Los estudios del discurso. Nuevos aportes desde la investigación en la Argentina, Aled, Buenos Aires, 2007, pág. 121.

<sup>16</sup> Bleichmar, Silvia. *No me hubiera gustado morir en los 90*, Buenos Aires, Taurus, 2006, pág.107.

En la sociedad actual los jóvenes constituyen uno de los sectores más vulnerables, vienen sufriendo los efectos de la crisis de la educación y también la desestructuración del mercado laboral. En los 90 un enorme contingente de trabajadores fue expulsado del mercado de trabajo generando la pérdida tanto de los marcos sociales como de las identidades individuales y colectivas. La dinámica afectó a gran parte de los jóvenes procedentes de los sectores medios y populares, que raramente pudieron vincularse con el mundo del trabajo, distanciándose así mismo de las instituciones políticas y educativas.

La crisis del 2001, en términos macroeconómicos, culminó con una brutal devaluación y transferencia de recursos hacia los grupos económicos concentrados. Develó la devastación social provocada por el proyecto económico neoliberal. La pulverización del empleo, las desgracias sociales y subjetivas, así como la pérdida de derechos sociales empujaron a los sectores populares a nuevas propuestas de supervivencia y a profundizar nuevas formas de luchas (como el cartoneo, piqueterismo, etc.). En este contexto, y como otra propuesta de supervivencia *desde lo identitario*, los habitantes de las villas de emergencia del conurbano bonaerense, se apropiaron de un género (la “cumbia”) que les era cotidiano, para relatar sus vivencias diarias en ese ámbito. La cumbia villera, esa nueva cumbia se relacionó con la nevadura vinculada a la disolución del lazo social, relató las dramáticas vidas de los sectores populares, los anonimatos y la fugacidad de las existencias.

### “VAMO’ LOS PIBE...”

En el contexto descrito anteriormente se intentaron encontrar nuevos espacios subjetivos que permitieran recrear identidades colectivas. De esta forma, si pensamos en los jóvenes que quedaron excluidos del sistema en la década del 90 como un grupo determinado, sería interesante tener en cuenta el concepto de **“imaginarios sociales”** planteado por Backzco: *“Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus finalidades. De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma (...) expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores (...). Así, es producida una representación totalizante de la*

*sociedad como un orden según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser. Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su 'territorio', definir sus relaciones con los otros, formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados*<sup>17</sup>.

De esta forma entendemos a la **cumbia villera** como un componente de ese imaginario en constante recreación, como un constructor de identidad, un producto cultural que está atravesado por condiciones ideológicas, sociales y económicas de un determinado grupo que se encuentra en una situación específica en el tiempo en que hoy estamos viviendo. Una lectura cultural de los resultados demoleedores de la crisis desatada en los últimos años de la década del 90 y de la profundización de ella en el 2001, es la que constituye la denominada *cumbia villera*. Ésta crea una retórica de la devastación, de los bajos mundos cuestionando el aliento optimista de la incorporación al primer mundo.

La cumbia villera nació en la zona norte del Gran Buenos Aires (específicamente en la zona de San Fernando) en un perímetro rodeado de barrios privados. La cumbia villera, como los individuos y las familias que viven en los barrios, intentó relatar la nueva forma de constitución de las identidades. La villa apareció como el espacio de reconocimiento y afirmación de la identidad. *“La villa fue resignificada positivamente como una polis de ladrones y héroes anónimos, de personajes sufrientes y alegres. La cumbia villera que no posee héroes particulares dotó de heroicidad las vidas anónimas y la periferia de las ciudades opulentas transformando ese espacio físico (...) en un compendio de vínculos sociales que trascienden la mera idea de peligrosidad”*<sup>18</sup>

La **identidad villera** se afirmó frente a la cultura elitista reeditando, como diferencia la lucha entre ricos y pobres: consumo y necesidad, opulencia y pobreza. Son deseos de posesión en disputa, unos desean poseer y conservar, y otros tomar aquello que consideran en otras manos. La cumbia villera a través de un discurso, construiría un “otro” en oposición a un “nosotros”; se buscaron argumentos maniqueos

---

<sup>17</sup> Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, pág. 28.

<sup>18</sup>De Gori Esteban: *“Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano”*. En [www.convergencia.uaemex.mx/rev38/38pdf/ESTEBAN\\_DE\\_GORI.pdf](http://www.convergencia.uaemex.mx/rev38/38pdf/ESTEBAN_DE_GORI.pdf)

de advertencia y amenaza que generaron la conflictiva oposición de espacios culturales. Los “otros” son los “chetos”, la policía, los “caretas”, los “buchones”:

*“Adonde están los fumancheros / Levanten las manos / el que no es un cheto. / Esta noche hay que festejar/ a un cheto vamo´ a matar. / La locura es un placer que sólo el loco conoce / eso un cheto lo desconoce.”<sup>19</sup>*

*“Buchón buchón buchón / por unas monedas nos delatás. / Alto buche resultaste ser, / éramos amigos y ahora nos vendés.”<sup>20</sup>*

*“Llegamos los Pibes Chorros / queremos las manos de todos arriba / por que al primero que se haga el ortiva / por pancho y careta le vamos a dar.”<sup>21</sup>*

La cumbia villera constituyó una identidad y un movimiento cultural opuesto a la riqueza y a la ausencia de bienes materiales y culturales. No sólo aportó a la creación de una identidad sino a la resignificación y disputa de la estigmatización realizada por la cultura hegemónica:

*“Mirá que negro que soy / Mirá que negro que soy /yo tomo vino en cartón”<sup>22</sup>*

La identidad villera, desde las letras de las canciones analizadas, se compone de rasgos que reivindican desde una escena territorial concentrada (la villa), el consumo de drogas y alcohol, la relación conflictiva con la policía, la degradación de la mujer, la cárcel y el delito (exclusivamente el robo). Estos son algunos de los tópicos que se pueden rastrear a través de las fuentes y que se analizarán a continuación.

La cumbia villera representa a las **mujeres** jóvenes como prostitutas y/o ninfómanas. Las denigra y ridiculiza, sobre todo en el plano sexual:

*“Ay Andrea vos sí que sos ligera, / ay Andrea que astuta que sos / ay Andrea te gusta la fija / ay Andrea que astuta que sos. / Si pinta una cumbia revoleás tu cadera, / si*

<sup>19</sup> Damas gratis: *El vago Fumanchú*, en “100 % negro cumbiero” (2002)

<sup>20</sup> Los pibes chorros: *El guacho cicatriz*, en “Sólo le pido a Dios” (2002)

<sup>21</sup> Los pibes chorros: Llegamos los pibes chorros, en “Sólo le pido a Dios” (2002)

<sup>22</sup> Los pibes chorros: *Negro soy*, en “Criando Cuervos” (2003)

*pintan los tragos vos perdés el control. / Si pintan los pibes / revoleás tu cartera, / y si pinta la guita nunca decís que no.*<sup>23</sup>

*“No te hagas, la nena de mamá / porque ese olor a leche que sale de tu boca / la vaca no lo da. / Me enteré la puta que sos / que te gusta la fija y que sos más fácil que la tabla del dos.”*<sup>24</sup>

Esta imagen negativa de la mujer aparece como la *contracara* de un proceso de desestructuración y crisis del imaginario masculino. Coincido con Maristella Svampa quien sostiene que *“la virulencia de estos ataques lejos de ser casual remite a complejos procesos sociales: nos referimos (...) al fuerte trastocamiento del universo masculino, cuya identidad estaba anclada en el trabajo y en el reconocimiento de su rol como proveedor principal”*<sup>25</sup>, podemos hablar entonces de un resentimiento masculino correlativo al aumento de jefas de hogar y de mujeres que asumen el papel de proveedoras, tradicionalmente masculino.

En relación a este tópico se observa una diferencia de valoración, dependiendo el rol que la mujer cumpla. Si bien la mujer joven es denigrada, no sucede lo mismo con la figura de la madre, quien es respetada y valorada por estar incondicionalmente presente en las desventuras de los protagonistas de las canciones:

*“Entre rejas y alejado de su gente el preso está, / con un lápiz y un pedazo de papel, / escribiéndole a su madre que está triste, / que lamenta y se maldice por haberla hecho llorar / Y entre rejas se dio cuenta que perdió, / lo que mas quería, y le hace falta valor, / para seguir su vida, / y entre rejas se dio cuenta que hoy está, / condenado y solo, sin amigos, / sin parientes, sin mamá.”*<sup>26</sup>

Esta representación denigrante de la mujer no sería más que la visión tradicional de una mujer sin derechos; es decir, la mujer que se divierte o consume alcohol o drogas no lo hace porque tenga los mismos derechos que el hombre, sino porque es “ligera”, “astuta” o “fácil”. En cambio, los varones lo hacen comúnmente y como sinónimo de diversión sin que medie ninguna calificación moral negativa al respecto.

<sup>23</sup> Los pibes chorros: *Andrea*, en “Arriba las manos” (2001)

<sup>24</sup> Los pibes chorros : *La lechera*, en “En vivo hasta la muerte” (2002)

<sup>25</sup> Svampa, M. Op. Cit. Pág. 180

<sup>26</sup> Los pibes chorros: *Entre rejas*, en “Criando cuervos” (2003)

El “villero” (el protagonista de la cumbia villera) es relatado y exaltado como delincuente, marginal, fuera de la ley. En la villa, según las letras, no se trabaja: se roba. A mi entender y desde la lectura que hago de las fuentes, esta práctica está naturalizada en un contexto en el que las clases populares no acceden a la redistribución de recursos. Es así que el robo se entiende en términos de acceder ‘por mano propia’ a los recursos que el sistema no brinda; bienes materiales con los que conviven “del otro lado de la vidriera” como consecuencia del mandato social de consumo generalizado y compulsivo. La cultura del trabajo que caracterizó a las clases populares de antaño, hoy se ve desdibujada como secuela de la implementación de políticas económicas neoliberales a las que hice referencia en el apartado “Cumbia villera y menemismo”:

*“Aunque no nos quieras somos delincuentes / vamos de caño con antecedentes/  
robamos blindados, locutorios y mercados / no nos cabe una estamos re jugados. /  
Vendemos sustancias y autos nos corríamos / hacemos de primera salideras en los  
bancos / somos estafadores piratas del asfalto todos nos conocen por los reyes del  
afano.”<sup>27</sup>*

*“Somos cinco amigos chorros de profesión / no robamos a los pobres porque no  
somos ratones. / Buscamos la fija entramos al banco, / pelamos los fierros y todos  
abajo.”<sup>28</sup>*

La **Policía** es vista como un contrincante central, aunque no en términos de exceso de autoridad, sino en términos delictuales: el villero **de la cumbia villera** es un transgresor natural del Código Penal. La cumbia villera, a través de la escenificación de la disputa social -policías *versus* delincuentes/excluidos-, colocó en primer plano uno de los principales focos de tensión entre las partes, con fuertes efectos de cólera y aversión. La mención de la oposición ladrones – policías, tiende a evocar una vivencia más amplia, referida a la persecución y represión que sufren los jóvenes<sup>29</sup>. “Sin embargo a diferencia del discurso propio de las organizaciones de

---

<sup>27</sup> Los pibes chorros: *Llegamos los pibes chorros*, en “Sólo le pido a Dios” (2002)

<sup>28</sup> Los pibes chorros: *Cinco amigos*, en “Arriba las manos” (2001)

<sup>29</sup> Podemos inferir un sesgo de discriminación de la fuerza policial hacia los jóvenes de estos sectores simplemente por el aspecto exterior (vestuario, color de piel, peinado, accesorios, etc.). Por otro lado viven “al límite”, asediados por la muerte violenta en manos de la policía. Al respecto, el grupo de cumbia villera “Flor de Piedra”, uno de los pioneros en este género, en su canción “Gatillo fácil” (de Pablo Lescano – 2000) relata: “Le dicen gatillo fácil, para mí lo

*Derechos Humanos (...), donde el talante antirrepresivo aparece politizado y en perspectiva histórica (...) la interpelación antirrepresiva propia de la cumbia villera no hace más que diluir su potencial antagónico, en la medida que ésta se inserta en un discurso de exaltación de un modo de vida (el descontrol, la droga, el delito), mediante la afirmación festiva y plebeya del 'ser excluído', cristalizado a través de las imágenes estereotipadas (y estigmatizantes) del 'villero' o el 'pibe chorro'”<sup>30</sup>*

*“Caminando por la calle / la cana te paro / te pidió los documentos / y al móvil te llevó. / La yuta te corre / no sabe qué hacer / tirale unos corchazos / y salí a correr.”<sup>31</sup>*

Como una forma de obtener bienes materiales es robando, saben que pueden ser apresados en cualquier momento, pero desafían siempre a la policía. No le temen, los enfrentan y se jactan de esto:

*“Estamos todos jugados nada nos importa / ya sigamos haciendo quilombo / que la yuta no nos va a llevar.”<sup>32</sup>*

*“Ahora que tengo un Mercedes Benz, / me sobra el oro, las mujeres también, / y me vienes a encarar con que te quieres casar. / No te hagas ilusiones nena, porque me enteré, / que tu padre el comisario me quiere agarrar, / que se vaya olvidando, porque no me va a arrestar”<sup>33</sup>*

Esta oposición que roza la rivalidad, es considerada como otra de las aristas de la polarización social, resaltando exclusivamente el “acecho” que sufren los “villeros” como grupo social, en contraposición al trato que reciben los grupos más acomodados desde las fuerzas de seguridad y por todo sistema judicial en su conjunto.

---

*asesinó / a ese pibe de la calle que en su camino cruzó. / Él 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 sólo sos un botón. / ¡Vos sos un botón! / ¡Nunca vi un policía tan amargo como vos! / ¡Gatillo fácil!, te gritan al pasar / ¡Gatillo fa'cil! Y nada más / Gatillo fácil nunca vas a pagar / porque sos un cana rati de la Federal.*

<sup>30</sup> Svampa, M. Op. Cit. Pág 181.

<sup>31</sup> Los pibes chorros: *Muchacho de la villa*, en “Arriba las manos” (2001)

<sup>32</sup> Los pibes chorros: *Cinco amigos*, en “Arriba las manos” (2001)

<sup>33</sup> Damas gratis: *Ando ganando*, en “Para los pibes” (2001)

La **cárcel** es uno de los escenarios más frecuentes en los cuales transcurren las canciones. Es un lugar que forma parte de sus vidas, nadie lo toma como un hecho extraordinario, hasta casi es un lugar de privilegio. La mayoría de las veces, se entra en la cárcel por tenencia de drogas o por robo:

*"Pegado quedaste / a la sombra te mandaron / saliste al dos por uno / y en la calle andás vagando."*<sup>34</sup>

*"Sus amigos y parientes hoy lo van a visitar / hace solo un par de meses que está preso por robar / él se enamoró perdidamente / sin pensar que lentamente su vida se iba a arruinar."*<sup>35</sup>

La ingesta de **drogas o alcohol** en las letras no tiene un fin exclusivamente experimental o de compensación o escape frente a problemas sociales, sino que hace también a la constitución de la propia identidad villera, ya que el que "no toma" queda fuera de sus códigos. Entre lo que se consume podríamos mencionar el vino o la cerveza, pero especialmente el pegamento, la marihuana y la cocaína:

*"yo no puedo seguir / todo el día tomando coca / Qué vamo' a tomar?"*<sup>36</sup>

*"Adonde están los fumancheros / levanten las manos / el que no es un cheto."*<sup>37</sup>

*"Borracho estoy / mareado y con antojo de cerveza, / hecha hilacha mi cabeza. / Borracho estoy, borracho soy."*<sup>38</sup>

*"Que venga, que venga, / el viejo de la bolsa, / que venga, que venga, / se la vamos a tomar toda."*<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Los pibes chorros: *Muchacho de la villa*, en "Arriba las manos" (2001)

<sup>35</sup> Los pibes chorros: *El prisionero*, en "Sólo le pido a Dios" (2002) La alusión a un amor en este caso es un "amor" hacia la cocaína.

<sup>36</sup> Damas gratis, *Yo tengo una piedra*, en "Operación Damas Gratis" (2001)

<sup>37</sup> Damas gratis, *El vago Fumanchú*, en "100% negro cumbiero" (2002)

<sup>38</sup> Los pibes chorros, *Borracho soy*, en "Sólo le pido a Dios" (2002)

<sup>39</sup> Damas gratis, *El viejo de la bolsa*, en "Operación Damas Gratis" (2001) Cabe aclarar que con 'viejo de la bolsa' se hace referencia al vendedor de drogas.

Haciendo una lectura en las letras sobre el abuso de sustancias en estos contextos, podemos apreciar una suerte de “exaltación” del consumo *como forma de vida*. La ingesta no es *solamente* para buscar “un escape” de la situación, ya que, como el sufrimiento se registra como “algo normal o cotidiano”, las sustancias acompañan el día a día de los protagonistas. Asimismo, al obnubilar la conciencia de las propias acciones, facilita la violencia criminal.<sup>40</sup> Por otro lado, vemos que la polarización social se percibe también por el tipo de drogas que se consumen en los distintos polos: mientras las clases altas no son ajenas a esta problemática, la calidad, valor y uso difieren de los de las clases excluidas<sup>41</sup>.

## CONCLUSIÓN

Los jóvenes de los sectores populares de las grandes ciudades constituyen la clara imagen de las consecuencias del conjunto de procesos ocurridos en nuestro país durante la década del 90: *“por una parte, devienen los destinatarios privilegiados del nuevo modelo de relaciones laborales, por otra parte aparecen como la expresión por antonomasia de la ‘población sobrante’”*<sup>42</sup> En este contexto de exclusión, se crean y recrean nuevos marcos de referencia necesarios para constituirse como grupo que comparta determinadas características y que realice prácticas específicas. Estos marcos de referencia serían creaciones subjetivas que provienen de las experiencias cotidianas. Estas prácticas se definen y se generan en oposición a aquellas que el contexto socio-económico no permite realizar. Entonces, la juventud de las clases populares que habita en las villas de emergencia funda una identidad que actúa como escudo.

---

<sup>40</sup> Al respecto ver: Mayer, Hugo, *Las drogas como “suturas” de las crisis de la modernidad*, en *Adicciones: un mal de la posmodernidad, Teoría, clínica, abordajes*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.

<sup>41</sup> Las drogas a las que acceden los sectores más altos de la sociedad son de mejor calidad, más “puras” y, por lo tanto, más caras. Asimismo, la ingesta de estas se realiza sobre todo en fiestas, recitales, eventos con DJs de música electrónica, etc. Una de las sustancias más consumidas es el éxtasis.

<sup>42</sup> Svampa, M. Op. Cit. Pág 181.

De este modo podemos entender a la *cumbia villera* como expresión cultural que compone los marcos de referencia ‘necesarios’ para vivir en la exclusión, como espectadores del *show* de la opulencia protagonizado por los pocos beneficiados por las políticas neoliberales.

Es innegable el entrelazamiento existente entre producción material y producción cultural, modos de vida y visiones del mundo. Percibimos una retroalimentación y no un mero reflejo entre las condiciones materiales de vida y los productos culturales (en el caso de mi análisis, las letras de las canciones de *cumbia villera*).

A mi entender el discurso de la *cumbia villera*, como constructor de imaginario y referente simbólico, emite un mensaje violento. Esta violencia es simbólica y concreta a la vez y forma parte del definirse como grupo marginado del sistema imperante en nuestro país.

Coincido con Maristella Svampa quien afirma que “*la cumbia villera –pese a su carácter no sólo popular, sino marcadamente plebeyo– no puede ser interpretada como un movimiento de resistencia cultural, esto es, como una expresión de los sentimientos de injusticia y desigualdad por parte de los sectores subalternos. Ciertamente es que vehiculiza temas o tópicos propios de las clases subalternas; sin embargo, tiende a neutralizar su potencialidad al exaltar un modo de vida que (...) conduce a legitimar la exclusión y la marginalidad*”<sup>43</sup> Siguiendo los planteos que hacen sus letras, la *cumbia villera* no buscaría a través del estilo de vida que reivindica, generar algún tipo de cambio, no se distingue discursivamente la búsqueda de algún tipo de transformación social, ni de crítica concreta hacia las condiciones de vida en las que están inmersos. En este sentido sería una expresión conservadora.

---

<sup>43</sup> Svampa, M. Op. Cit. Pág. 180

## BIBLIOGRAFÍA

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Bédarida, François. *Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente*, Cuadernos de Historia Contemporánea, N°20, 1998.
- Bleichmar, Silvia. *No me hubiera gustado morir en los 90*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Borón, Atilio. *El experimento neoliberal de Carlos Menem*, en Borón, A; Nun, J; Portantiero, J.C. Peronismo y menemismo. Avatares del populismo en la Argentina, Buenos Aires, 1995.
- De Gori Esteban: “*Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano*” En [www.convergencia.uaemex.mx/rev38/38pdf/ESTEBAN DE GORI.pdf](http://www.convergencia.uaemex.mx/rev38/38pdf/ESTEBAN_DE_GORI.pdf)
- Díaz Barrado, M.P. *Historia del Tiempo Presente y nuevos soportes para la información*, en Cuadernos de Historia Contemporánea, N°20, 1998.
- Lacounture, Jean. *La Historia Inmediata*, en Le Goff, Jacques; Chartier, Roger y Jacques Ravel, La nueva Historia, Bilbao, Biblos, Edic Mensajero, 1988.
- Pardo, María Laura. *Análisis crítico del discurso de la cumbia villera. Consecuencias del neoliberalismo y la posmodernidad en la Argentina*, en Vallejos Llobet, Patricia (Coord), Los estudios del discurso. Nuevos aportes desde la investigación en la Argentina, Aled, Buenos Aires, 2007,
- Prost, Antoine. *Social y cultural, indisociablemente*, en Para una Historia Cultural, Rioux, Jean Pierre y Jean François Sirinelli, Taurus, México, 1999.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus, 2005.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1980.