



“LAS MANOS DE TODOS LOS NEGROS, ARRIBA”: GÉNERO, ETNIA Y CLASE EN LA CUMBIA ARGENTINA

Pablo Alabarces y Malvina Silba

Desde su origen como música étnica en Colombia a finales del siglo XIX —mostrando una combinación de rasgos indígenas con afroamericanos, al igual que otros géneros considerados “tropicales”—, la cumbia se extendió por buena parte de América Latina a través de la mediación de las industrias culturales, marcando en cada caso local distintas variantes y significados. En todos, sin embargo, prevalece una significación: se trata sistemáticamente de la música de los pobres: las clases populares. En el caso argentino, desde su llegada a mediados de los años sesenta, esa popularización implicó su conexión con otros productos locales —folkóricos, como en el caso del *chamamé*, o modernos, como el cuarteto—; pero fundamentalmente, la popularización de la cumbia llevó a su consagración como el género más popular, en el doble sentido de su consumo y de su significación de clase. La cumbia es en la Argentina, sin discusión, la música de las clases populares —aunque los modos en que las clases medias también la consumen permite entender simultáneamente los fenómenos de “plebeyización” cultural ocurridos en las últimas dos décadas. Este trabajo quiere discutir esos caminos, señalando a la vez cómo el estudio de la cumbia pone en juego a la vez problemas de clase, género y etnicidad, posiblemente como ningún otro producto cultural en la Argentina contemporánea. *Palabras clave: cumbia, música popular, clase, género.*

* Pablo Alejandro Alabarces (1961) es licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1987) y Magister en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de General San Martín (1999). En 2002 se doctoró en Sociología en la Universidad de Brighton, Inglaterra. Actualmente es Profesor Titular del Seminario de Cultura Popular en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales en la UBA. Es Investigador Principal del CONICET (Consejo Nacional e Investigaciones Científicas y Técnicas). Dicta asimismo clases de posgrado en otras universidades de Argentina y Latinoamérica, entre ellas la Universidad Estadual de Campinas (Brasil) donde inauguró la Cátedra de Estudios Argentinos en el 2003.

** Malvina Silba (1977) es licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (2005), en la que se doctoró en Ciencias Sociales en 2011. Es Investigadora Asistente del CONICET (Consejo Nacional e Investigaciones Científicas y Técnicas) y Profesora Asistente en el Seminario de Cultura Popular de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Sus temas de investigación giran en torno a la música popular en su cruce con los clivajes de clase, género, edad y territorio.

Abstract: "All negroes, hands up": Gender, ethnicity and class in the Argentinian cumbia. Since its origin as ethnic music in Colombia at the end of the 19th century— and a combination of indigenous and Afro-Americans features, in the same way as other "tropical genres are concerned - the cumbia has spread throughout a good part of Latin America through the mediation of cultural industries, marking in each local case, different variants and meanings. Nevertheless, in all of them an overall meaning prevails: it is systematically music of the poor: the popular classes. In the case of Argentina, from its arrival in the middle of the sixties, this popularization involved its connection to other folkloric local products - as in case of the chamamé, or modern, or the quartet; but fundamentally, the popularization of the cumbia led to its consecration as the most popular genre, in the double sense of its consumption and its class meaning. The cumbia in Argentina, without a shadow of doubt, is the music of the popular classes - although the ways in which the middle classes consume it allows both the understanding of the phenomena of cultural 'plebeyización' that has taken place over the last two decades. This text aims to discuss these ways, indicating how the study of the cumbia brings into play simultaneously problems of class, genre and ethnicity, possibly as no other cultural product in contemporary Argentina. Key words: cumbia, popular music, social class, genre.

"Música de negros"

En otros trabajos hemos descrito el proceso de *plebeyización cultural* con el que caracterizamos a la sociedad argentina, aunque es una descripción que podría extenderse, a través de los fenómenos de los populismos conservadores, a toda América Latina (Alabarces, 2011). La plebeyización designa el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas. Es un proceso complejo, extendido en el tiempo, y que puede leerse tanto en la música como en el deporte o en el lenguaje. Se trata de un fenómeno perverso, porque parece afirmar la democratización de una cultura —el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de cultura proletaria en la que las clases populares han impuesto su hegemonía cultural a las dominantes— cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo, exacto momento en que ratifica la peor desigualdad material.

En esa dirección, la explosión de la cumbia argentina a partir de los años noventa es uno de los índices más fuertes de ese proceso: la cumbia era en ese momento —y continúa siéndolo contemporáneamente (como intentamos describir)— un repertorio sobremarcado



por la clase social, un mundo básicamente *popular*. Lo que, en el contexto del racismo de clase argentino, implica estigmatizarla como *música de negros*, en definitiva.

Es muy difícil respaldar con datos duros, económicos o de estratificación social, estas afirmaciones. El mercado *tropical* —como se denomina al conjunto de músicas populares fundamentalmente centradas en torno de distintas variedades de la cumbia, el reguetón y el cuarteto cordobés— es abastecido por las pequeñas compañías locales Magenta y Leader Music, de las que es muy difícil obtener cifras de venta. Del mismo modo permanece oculto el dato sociológico de los consumidores de este segmento. Aunque está establecido, como verdad revelada (de sentido común), que sus públicos son populares, esa afirmación no se desprende de ningún estudio minucioso o de estadística alguna. Sin embargo, compartimos ese dato, lo asumimos como punto de partida: a partir de una enorme cantidad de índices —como nuestro propio trabajo de observación participante a lo largo de varios años de investigación: Silba, 2011—, o de que se trata de una asunción compartida por toda la bibliografía, incluso en el resto de América Latina (especialmente, Fernández L’Hoeste 2010a y b, pero también Pacini Hernández 2010, o Karmy *et al.* 2011). La cumbia es la *música de los pobres* en todo el continente, a menos de que estemos frente a una increíble y universal confusión bibliográfica. Esta afirmación, en el caso argentino, implica una consecuencia y una advertencia: la primera, que la etnificación de la diferencia de clases locales iguala la afirmación a la cumbia como *música de negros*, sin que esto implique una referencia a su origen afroamericano sino, por el contrario, la exhibición del modo en que las clases dominantes racializan su discriminación de clase. La segunda: que esto no implica una clausura socio-demográfica, sino que también debemos atender, en el tratamiento del género, a las lecturas, usos y apropiaciones que las clases medias y altas hacen del mismo. Es decir: cómo lo caracterizan, usan o *blanquean*.

Un origen incierto

Además de la clasificación demográfica, otro problema lo constituyen las enormes dificultades para reconstruir su historia. Marta Flores (2000), que fuera una de las primeras en analizar la cumbia en la Argentina a comienzos de los años noventa, afirma que el género ingresó al país a comienzos de los años 60 del siglo pasado y que se “popularizó” de la mano de los numerosos conjuntos tropicales que la incluyeron en su repertorio. Esta misma línea es compartida por Pujol (1999), quien coloca el “despertar de la cumbia” ente los años 1960 y 1966, y señala, por un lado, la influencia de conjuntos como Los Wawancó y el Cuarteto Imperial, que combinaban diferentes tradiciones musicales latinoamericanas “tropicales” (el adjetivo es clave: volveremos sobre él) y comenzaron a difundir esta música en todo el país; y por el otro, la reconfiguración a la que se someten muchas de las llamadas “Orquestas Típicas” nacionales, pasando del *chamamé* o el jazz a la cumbia en una clara muestra de su capacidad de conversión y adaptación a las nuevas formas culturales.

Sin embargo, Flores (2000) afirma que en algunos materiales gráficos de la década del ‘60 se menciona a la cumbia como propia de las veladas de la “juventud elegante”, para luego producirse una aceptación paulatina por parte de las clases populares, cuando numerosos conjuntos tropicales comienzan a difundir masivamente este ritmo. Para ella, los sectores que más se apropian de este ritmo son los del proletariado industrial y del pequeño campesinado, mientras que las capas medias y altas de la población comienzan a calificarla como música “vulgar” en un proceso de distinción de clase.

Frente a esto, Cragolini (2006) afirma que la cumbia arraigó en los sectores bajos de la población hacia fines de la década del ‘60 y que con el tiempo fue elaborando propuestas musicales de diversos estilos regionales, que permitió la identificación de grupos socioculturales de la población de nivel socioeconómico bajo de la Argentina, así como a migrantes limítrofes residentes en zonas carentes de Buenos Aires. Desaparece, así, el presunto “ingreso” por las capas medias. Fernández L’Hoeste (2010b), por su parte, no



hace ninguna mención al señalamiento de Flores, y afirma que la cumbia fue “un género musical de la clase obrera”. El argumento de Flores no aparece debidamente fundamentado: tan sólo constituye una afirmación supuestamente basada en el trabajo con revistas de la época a las cuales no se menciona. SEn embargo, una lectura similar a la de Flores puede hacerse al observar algunos filmes de la época, donde conjuntos como Los Wawancó son mostrados animando eventos sociales donde participan mujeres y varones jóvenes de sectores medios y/o medios-altos.

La trayectoria de Los Wawancó es una interesante indicación respecto del origen de la cumbia argentina y a la vez de sus oscilaciones. Se trató de un grupo constituido por jóvenes estudiantes universitarios latinoamericanos de Medicina, en la ciudad de La Plata, a mediados de los años 50. El prestigio (y gratuidad) de la universidad argentina llevaba a muchos miembros de las burguesías latinoamericanas a enviar a sus hijos a estudiar a la Argentina. Así, el costarricense Mario Castellón, el peruano Carlos Cabrera, el chileno Sergio Solar y los colombianos Hernán Rojas, Enrique Salazar y Rafael Aedo, formaron un grupo musical que les permitía, además de diversión, un ingreso económico supletorio a las remesas familiares: vestidos con camisas multicolores que remedaban una pertenencia “tropical”, comenzaron a presentar sus cumbias, primero versiones de originales y luego temas propios, en distintos locales bailables de Buenos Aires y los alrededores. El éxito los lleva, entre 1964 y 1967, a participar en varias películas de ficción. El debut es *El gordo Villanueva*, de 1964, donde un sujeto inescrupuloso (un clásico “pícaro” argentino) intenta vender una banda llamada Los Wawancó que toca por fonomímica, trampa develada por Los Wawancó en persona. La segunda, *Viaje de una noche de verano*, de 1965, es una película que hilvana cuadros musicales diversos: el segmento de la cumbia, protagonizado por el grupo, se iguala así a presentaciones de tango y folklore como productos “típicos” para turistas... Del mismo año es *Un italiano en la Argentina*, de Dino Risi con elenco ítalo-argentino, a la que no hemos accedido, pero que presenta entre los temas musicales “El orangután”, del argentino Chico Novarro,

un enorme éxito de esos años.¹ El film de 1967, *Villa Cariño*, es el más interesante: allí Los Wawancó aparecen tocando en una discoteca de clases medias-altas. Pero simultáneamente, en 1966, Los Wawancó participan en la banda sonora de *El romance del Aniceto y la Francisca*, un film de Leonardo Favio ambientado, íntegramente, en ambientes populares de provincias: son la música —grabada— que se escucha en una fiesta.

Pujol (1999), por su parte, sitúa la época de oro de la cumbia entre 1960 y 1966 y cita el testimonio de un asiduo concurrente a las peñas de los años 60, quien afirma que la cumbia es bailada “en confiterías como The Garden, Saint George, en Vicente López, La Perla de Boedo o Bamboche de Flores” (*ibid*: 277), donde se combinaban el folclore, el bolero y la cumbia. Respecto del público afirma que aquellos “provincianos” que antes cultivaban el chamamé, en algún momento se volcaron a la cumbia, aunque más adelante señala la aceptación de la cumbia “en todas partes” durante la década mencionada, superando en popularidad, incluso, al fenómeno del chamamé durante los años 40.

La clandestinidad de una popularización

Los trabajos mencionados indican también que la cumbia se consolidó progresivamente como una música de circulación y consumo entre las clases populares urbanas. Sin embargo, los modos de esa popularización, que aparece sólo como indicio en algunos de los ejemplos que acabamos de señalar, permanecen ocultos, casi imposibles de ser develados. Sencillamente, pareciera que la progresiva popularización de la cumbia, en términos de su apropiación por las clases populares, pasó inadvertida para la crítica musical, el periodismo especializado o la investigación académica. Por supuesto: la dictadura militar entre 1976-1983 suprimió a la academia como productora de conocimiento; pero en la restauración democrática,

1 Sin embargo, la participación de Los Wawancó en el film está en duda. La página web oficial del grupo (<http://www.loswawanco.com.ar/>, acceso 20/08/2013) la afirma: los datos de bases de datos cinematográficos (<http://www.cinenacional.com/pelicula/un-italiano-en-la-argentina>, acceso 25/08/2013) la desmienten.



el rock concentró todos los esfuerzos (Alabarces 2007). Por su parte, el periodismo no le dio importancia al desplazamiento, ocupado con una agenda fijada por y para las clases medias y altas, hasta que en los primeros años ochenta no pudieron esconder la explosión de ventas de discos y de surgimiento de locales bailables del segmento “tropical”. Se trataría, entonces, de un movimiento clandestino por el cual, en el curso de diez años, la cumbia se transformó en el “faro luminoso” de la música consumida por las clases populares urbanas en todo el país, en alianza con el cuarteto cordobés, de indiscutida hegemonía en la provincia de Córdoba, y en intersección con el chamamé, la música folklórica del litoral argentino.

El chamamé fue visto como una de las variantes más “plebeyas” del folklore. Como dice Vila (1987), el folklore no puede ser analizado como un género musical homogéneo, ya que hay diferencias entre sus ritmos: de un lado podría colocarse la zamba, la más “legítima” de las músicas folklóricas; mientras que en el otro extremo se encuentra el chamamé. Esta línea es sostenida por Cragolini (2000a), quien hace extensivo a sus públicos la exclusión del chamamé como parte del “folklore legítimo”.

Pujol (1999) afirma que el chamamé y la ranchera son lenguajes corporales comunes entre el hombre de campo y el de la ciudad, danzas que obligan a sus bailarines a poner en un estrecho contacto sus cuerpos. Cragolini (2000a), por su parte, explica que a partir de los años 40, con la masificación del chamamé, se produce esa misma “interrelación más fluida entre el campo y la ciudad”. Esto afirma la hipótesis del chamamé como música-danza “puente”, ya que la primera conexión la realiza entre habitantes rurales y urbanos a través de una propuesta de baile en pareja “agarrados”, tal como sucede con el tango.

A partir de 1982 comenzó a hablarse de un “chamamé tropical”, cuando llega al Gran Buenos Aires de mano de “los santiagueños y [con] la instrumentación propia de la cumbia” (Pérez Bugallo, 1996: 156). Así, se puede pensar al chamamé tropical como aquel que conecta la tradición folklórica con la tropical, tal como lo señalan los

autores mencionados: el chamamé tropical sería el puente entre el país del folclore y el país de la cumbia.

Simultáneamente se produjo el afianzamiento de la “escena tropical” en Buenos Aires, que será el centro geográfico y simbólico desde el cual se consolidarán las diversas expresiones y que varios autores (Cragolini, 1992, 1998; Flores, 1993; Lewin, 1994; Elbaum, 1994; Pujol, 1999) coinciden en ubicar a principios de los años ochenta. Es interesante que esta “escena tropical”, desde entonces, es sinónimo de cumbia, cuarteto y chamamé, y que la mención a “lo tropical” quedó relegada a un espacio simbólico en el que se desarrolla la práctica musical cumbiera: las camisas floreadas de Los Wawancó se vuelven, entonces, una metáfora visual. La referencia “tropical” quedó definitivamente asentada, perdiendo historicidad: en los años 50 remitía a la influencia y circulación de músicas ampliamente caribeñas y a ritmos marcados por su origen afroamericano y sus ritmos sincopados —la cumbia, pero también mambo, salsa, merengue, chá-chá-chá, entre otros—, y en ese movimiento resaltaba la seducción de lo caribeño-tropical-afroamericano para una cultura tan exasperadamente blanca, europeísta y tanguera (o que se piensa como tal). En los ochenta, mezclaba la cumbia, la única referencia ajustadamente “tropical”, con el chamamé, folclore del litoral argentino, y el cuarteto, una adaptación cordobesa —mediterránea y de climas fríos— de ritmos tan poco “tropicales” como el pasodoble o la tarantela.

Las categorías que se sucedieron en el periodismo de la época —movida tropical, música bailantera o simplemente “bailanta” y cumbia—, merecen alguna discusión. La palabra “bailanta” tenía su origen en los bailes populares de la provincia de Corrientes —lo que vuelve a unir el chamamé con la música tropical urbana, la cumbia—. El término “bailanta”, que designa tanto a un conjunto de expresiones musicales como a los espacios de encuentro entre los cultores de dichas músicas, simplifica una cantidad heterogénea y compleja de estilos musicales que, si bien comparten el hecho de ser elegidas por públicos más o menos similares, designan una variedad de formas y géneros que denotan la riqueza del fenómeno



más allá de los rótulos. Como señalamos en otro lugar (Alabarces *et al.*, 2008), esas variantes son reconocidas sin problemas por las/os seguidores, pero las homogeneizaciones provienen de un interés comercial que encuentra en la simplificación de estilos una estrategia lucrativa. Sobre esto mismo Cragolini (1992) agrega que, para aquellos que no frecuentan las bailantas, “la cumbia” se le presenta como un fenómeno homogéneo y portador de una estética inmutable y uniforme.

La marca del mercado se encuentra indisolublemente ligada a esta etapa de la música tropical en la Argentina urbana, que comienza en los años ochenta y que tiene su auge durante los noventa. Pujol sostiene que el molde “tropical” va a conformarse a partir de la hibridación de varios elementos: la actitud picaresca de Córdoba, los instrumentos y rasgos estilísticos de la versión “acumbiada” del chamamé y la naturaleza tropical de la cumbia colombiana que data desde los años ’60. Y afirma que

Para los que vienen escuchando cumbias desde los años 60, el nuevo escenario tropical es poco interesante, al menos en términos musicales. De la variedad y los matices que la cumbia colombiana supo tener en tiempos de los Wawancó o Los Cartageneros ya casi nadie habla, y algunos hasta sienten nostalgia por el Cuarteto Imperial (*ibid.*: 332).

Frente a este “empobrecimiento musical” del que habla Pujol, Cragolini (1998) explica el derrotero que la música bailantera debió atravesar durante esa década. La autora cuenta cómo se funden muchos galpones provincianos y muchos discos porteños bajo el rótulo de bailanta. Y que esto sucede, en principio, como herramienta de difusión de “un mercado discográfico ‘tropical regional’ [que] con el incentivo de compañías discográficas nacionales [se vislumbra] la posibilidad de desarrollo de un género poco explotado por los sellos multinacionales” (*Ibid.*: 294). Cragolini destaca las características de este mercado “tropical regional”, que está compuesto por productos de carácter “regional”, destinados principalmente al baile, con rasgos musicales definitorios de diversos estilos y que son cultivados

por músicos provenientes en su mayoría de los sectores más bajos de la población y de consumo habitual entre migrantes “provincianos” residentes en Buenos Aires y su Conurbano. A su vez, los motivos de ese desarrollo se encuentran en que el sector bailanero estaba excluido de los medios masivos de promoción usual de los productos discográficos de masas, en virtud de lo cual creó su propio circuito de difusión y promoción. Y trabajando sobre los mismos ejemplos de grupos que Pujol (Los Wawancó, El Cuarteto Imperial, El Quinteto Imperial), Cragolini afirma que los álbumes de estos artistas eran lanzados al mercado, en general, durante los meses de julio y diciembre, considerados como “picos de venta” por las compañías discográficas ya que coincidían con el cobro de los aguinaldos y las fiestas de fin de año. También agrega que había cuantiosas ventas pero escasas ofertas, aunque los productos existían y los grupos que se dedicaban al género tropical actuaban en locales bailables “provincianos” pero no contaban con el apoyo empresarial ni con la difusión necesaria para su debida promoción.

Conjuntamente con esto, Cragolini señala la discriminación sufrida por el sector que producía ese tipo de música, que casualmente era también aquel al que iba dirigido el producto: los miembros de las clases populares habitantes de Buenos Aires y su Conurbano. Contrastando, en principio, la afirmación de Pujol sobre el supuesto “empobrecimiento” de la música tropical, Cragolini plantea que, durante esa primera época, esta música no contaba con la difusión necesaria para alcanzar a las grandes masas de público que se sentían interpelados por este género musical. Durante los años 60, cuando la cumbia recién estaba comenzando a extenderse por las diversas regiones del país, la necesidad comercial de una difusión masiva a gran escala aún no estaba planteada, y por lo tanto tampoco representaba un problema la cuestión del acceso masivo a este tipo de productos culturales.



“Fiesta”, plebeyismos y tiempos neoconservadores

Durante la década de los noventa el fenómeno de la “movida tropical” estalla comercialmente y sus principales figuras se convierten en una especie de estrellas que desfilan permanentemente entre bailantas, programas televisivos y discotecas a las que concurren integrantes de la clase media alta. Esto impacta, lógicamente, en los públicos, en las características de los productos que se ponen en circulación, en la conformación y formación de las bandas y también en los espacios simbólicos que comienzan a ocupar las figuras bailanteras.

Elbaum (1994) afirma que, en 1991, en Buenos Aires y alrededores se contabilizan cerca de 40 grandes locales bailables del género, mientras que Pujol afirma que son el doble, los cuales vendían mensualmente alrededor de 200 mil entradas, a un promedio de cuatro pesos cada una (entonces equivalente a cuatro dólares norteamericanos). También cuenta que durante cada noche se presentan entre dos y cinco conjuntos bailanteros que cobran entre mil y tres mil dólares el show. Este dato asimismo es mencionado por Pujol (1999), quien afirma que los bailanteros de los noventa “cobran fortunas”.

Lewin (1994) coloca el *boom* de la bailanta a principio de la década del noventa. Relata cómo las figuras del género son invitados asiduos de programas televisivos y radiales, donde promocionan sus *show* y los distintos eventos en locales bailables de música tropical. Pero también se presentan en lugares que otrora les fueran vedados por su origen social y/o por el tipo de música que ejecutan.

Pujol (1999) describe esta época como de una puesta en escena pseudocaribeña: “Las estrellas de la bailanta estarán cada vez ‘más producidas’, sin por ello perder esa espontaneidad primitiva tan efectiva en los bailes y recitales” (*ibíd.*: 333). Mientras Pujol hace hincapié, en su descripción, en los atuendos con lentejuelas y los zapatos blancos puntiagudos que lucían los cantantes, así como en las bandas “clonadas” que comienzan a aparecer en escena

Complementariamente a lo señalado por Lewin, Elbaum y Pujol, Cragolini (2006) afirma que a comienzos de los noventa, y alcanzada cierta saturación del mercado con las variantes regionales de la cumbia (santafecina, santiaguëña, norteña, peruana, boliviana, romántica), los productores cumbieros deciden dirigirse hacia otro perfil de consumidores más identificados con sectores medios que los alejara de la asociación con sectores bajos de la población a partir de “rasgos físicos y de vestimenta”. Así, crean grupos de jóvenes varones

... no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico que desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos ‘provincianos’, y de habituales vestimentas multicolores (*ibíd.*: 7).

Estos nuevos artistas tropicales desplazan a artistas de raigambre popular, como Los Palmeras, Los del Bohio, Los Lamas o Adrián y los Dados Negros. Sin embargo, salvo estos últimos, todos los demás artistas permanecieron en el circuito bailantero aunque lo hicieron en canales periféricos de difusión, como locales bailables de diferentes localidades del Gran Buenos Aires y el interior del país. Por otra parte, los clásicos bailanteros de los noventa, siguieron vigentes hasta fines de la década: Ricky Maravilla, Pocho “La Pantera”, Alcides, Miguel “Conejito” Alejandro, Daniel Lezica, Lía Crucet, Gladys “La Bomba Tucumana”, Isabelita y muchas/os otras/os compartieron escenarios y públicos con grupos como Comanche, Volcán, Los Chakales, Malakate, Ráfaga y otros tantos grupos y solistas, englobados en la categoría descrita por Cragolini (2006) como “bandas armadas por los productores”. Mención aparte merecen Gilda y Rodrigo, quienes murieron en accidentes de automotores en 1996 y 2000 respectivamente, y se constituyeron en fenómenos de religiosidad popular; y los artistas de cuarteto cordobés que, si bien formaron parte de la movida tropical del momento, su música precedió al fenómeno y trascendió sus fronteras temporales.

Todo esto ocurre mientras la Argentina venía sufriendo, desde mediados de la década del 70, un proceso de reestructuración eco-



nómico y social que habría de marcar un deterioro sin precedentes en la historia de la nación y con hondas repercusiones en la estructura social y productiva (Kessler, Svampa y Bombal, 2010). Esas políticas produjeron un aumento de la desigualdad distributiva y de la pobreza absoluta. Con la llegada del gobierno de Menem en 1990, el proceso de transformación de las estructuras económicas y sociales del país se radicalizó a través de medidas de fuerte impronta anti-popular: políticas de flexibilización laboral que produjeron niveles altísimos de desocupación y de empleo informal conjuntamente con medidas que reforzaron aún más el proceso de desindustrialización ya presente en el modelo productivo; la desarticulación de los servicios sociales del Estado y su consecuente reestructuración en pos de un modelo de asistencialismo (Svampa 2005; Merklen 2005). El impacto de todas estas políticas trajo aparejado una fuerte fragmentación de los sectores populares, en las formas de acceso a los bienes materiales y simbólicos, y en las prácticas culturales de los mismos: la producción y el consumo musical se vieron naturalmente afectados.

La música popular, y en especial el mercado tropical, sufrieron los embates de una creciente desigualdad social, al tiempo que la contracara de *la fiesta menemista* Pujol (1999), parecía unir en una *ficción igualitaria* a estrellas del espectáculo con políticos y artistas bailareros en un mismo plano. Pero la realidad social indicaba que las profundas diferencias que en la vida real separaban (y enfrentaban) irremediablemente a estos actores, no se resolvían porque todos pudieran bailar al ritmo de “Qué tendrá el petiso” —las más famosas canciones de Ricky Maravilla—; esas jerarquías persistían, y la posición subalterna de públicos bailareros y artistas tropicales (posiblemente en muy diversas medidas) no se resolvía ni permitía que se acercaran en la estructura social; más bien insistía, cruelmente, en marcar las diferencias de clase (Alabarces *et al.* 2008).

La década del noventa fue, entonces, decisiva para el género musical cumbiero. La producción en serie de conjuntos tropicales finalmente saturó el mercado, y los productores debieron apelar a la creación de nuevas alternativas. Este fue el fin de una década pero

no el fin de una forma de pensar y hacer la música tropical: las compañías discográficas iban a encontrar, en el comienzo de una de las peores crisis socio-económicas del último siglo, un contexto favorable para desarrollar un estilo musical acorde con una Argentina devastada por la desocupación, la desarticulación de los servicios sociales y la incertidumbre respecto del futuro. Fueron ciertos grupos de jóvenes de las clases populares quienes resultaron *convocados* a relatar, supuestamente, la realidad que los rodeaba. Nacía así una nueva variante cumbiera, acompañada por opiniones escandalizadas de ciertos sectores de clase media y de algunos intelectuales sobre el contenido de sus letras.

Una cumbia orgullosamente subalterna

Hacia fines de los noventa comenzó a difundirse un fenómeno denominado por el propio mercado como cumbia *villera*. Este sub-género de la cumbia produjo una especie de alteración de las reglas con las que se había manejado, hasta ese momento, el campo de la música tropical en la Argentina, ya que por un lado introdujo influencias del *rap* y el *hip-hop*, ambos muy marcados por lo afroamericano; por el otro, las letras del sub-género *villero* produjeron un quiebre en las temáticas conocidas hasta ese momento, ya que narraban historias de delitos menores, consumo y tráfico de drogas y relaciones conflictivas con la institución policial. Este viraje “social” de las letras estaba acompañado con vestimentas similares a las de los jóvenes cultores del *hip-hop* norteamericano, así como con un fraseo *rapeado* pero a la vez contaminado con gestos e inflexiones de formas del lenguaje popular cotidiano y, en algunos casos, también del fútbol.

Conjuntamente, se representaba a las mujeres construyendo una sinécdoque en la que éstas eran reducidas a distintas partes de su cuerpo, en general aquellas asociadas a diferentes tipos de relaciones sexuales. Si bien en un primer momento la interpretación sobre estas letras fue la de destacar su carácter sexista (Vila y Semán, 2007; Silba y Spataro, 2008), también puede interpretarse como una habilitación



al placer femenino, al tiempo que una reconfiguración de los tradicionales roles de género. Fue la interpretación desplegada por Vila y Semán (2011), quienes insistieron en destacar que el pansexualismo cumbiero remitía más a una “narrativa de mujeres activadas” (*ibíd.*) y a hombres preocupados por la mayor autonomía sexual femenina, por lo que, por primera vez en la música popular argentina, el sexo podía ser presentado como placer femenino, antes que masculino.

Estos temas musicales alcanzaron un alto nivel de difusión en medios masivos de comunicación, y las bandas representativas del género comenzaron a presentarse masivamente en diferentes locales bailables de los centros urbanos de todo el país. Tanto la gran mayoría de sus ejecutantes como buena parte de los públicos que los consumían compartían tres características principales: eran varones jóvenes, pertenecían a los sectores populares urbanos y habitaban barrios populares o villas miseria (Cragolini, 2006). Esto podría señalarse como una de las características que “garantizaba” el éxito del contacto del producto con sus públicos: las y los jóvenes se sentían identificados con las letras ya que las mismas narraban experiencias que la mayoría de ellas/os había experimentado. Sin embargo, no se debe desestimar en este punto la importancia de las industrias culturales en las ofertas simbólicas ni su poder de implantación cultural, que las coloca en una posición privilegiada a la hora de promover determinados productos en detrimento de otros. Y por otra parte, inferir que ser jóvenes pobres y vivir en barrios populares propicia de manera directa la identificación con relatos sobre robos, drogas y sexismo, sería aplicar de manera rápida los mismos prejuicios con los que queremos confrontar.

Sin embargo, esos prejuicios organizaron la respuesta estatal al fenómeno. En 2001 el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), en ese entonces autoridad máxima regulatoria de los medios de comunicación de masas, emitió una serie de pautas para la evaluación y control de los contenidos de la cumbia villera, debido al incremento de la difusión de bandas de este subgénero en la radio y en la televisión y a la relación de esta música con importantes números de adolescentes “con mayor riesgo y vulnerabilidad” a las temáticas

referidas al consumo de drogas y a prácticas delictivas. ¿Qué se estaba intentando controlar por medio de estas “pautas” —que luego se transformaron en “sanciones”— para quienes emitieran este tipo de música por la radio o la televisión? Evidentemente, el contexto de fuerte crisis económica y social exigía controlar cualquier foco de conflicto potencial, y que un número importante de poblaciones juveniles de clases populares y medias estuvieran apropiándose de esta música para expresar el estado general de descontento social era percibido por el Estado como una amenaza para el mantenimiento de un orden social que ya había comenzado a desmoronarse. A los jóvenes intérpretes de cumbia villera no se los sancionaba por continuar con una tradición musical popular, sino por hacerlo en un contexto político y cultural poco *conveniente* para los sectores dominantes que detentaban por entonces el poder.

Sin embargo, la popularidad de la cumbia villera no fue alcanzada por la censura, ya que sus circuitos de promoción se sustentaban fundamentalmente en dos formas muy propias de esta práctica cultural: la escucha en la vida cotidiana, ya sea en los tiempos de ocio o en los tiempos productivos que así lo permitían, y la asistencia a los bailes de cumbia en donde éstas y otras bandas hacían, cada fin de semana, sus presentaciones en vivo.

Conjuntamente con el desplazamiento de la temática amorosa a la temática social en la mayoría de las letras, también los nombres de las bandas que fueron surgiendo, desde principios de 2000 y en adelante, se vincularon a escenarios de la delincuencia y el tráfico y/o consumo de drogas, como bien señala Cragolini (2006). Algunos de los más representativos fueron: Los Pibes Chorros, Flor de Piedra, Yerba Brava, Damas Gratis, Meta Guacha, Eh! Guachín, Flashito Tumbero, SupermerK2, La Base Musical y La Repandilla, entre otros tantos. Cragolini señala que el efecto que este tipo de líricas produce en los públicos juveniles que las consumen alude a un proceso de identificación inmediata en donde se genera un significativo sonoro que evoca y convoca a la participación del “nosotros los excluidos, los perseguidos”, en oposición a los “perseguidores”, que en general estaban encarnados en el mundo de la autoridad po-



lial/estatal, aunque también aludían, en ocasiones, al mundo de los adultos en general. Esta misma línea interpretativa es sostenida por Fernández L’Hoeste (2010b), quien afirma que la cumbia villera tomó la jerarquía racializada —que indicaría que la “negritud” es una marca que se le aplica a los trabajadores y a los pobres urbanos— y la dio vuelta, al tiempo que celebró el heroísmo cotidiano de “los negros” y lo contrastó con la inmoralidad de una elite auto-centrada y corrupta.

Otro dato que marca continuidad entre la cumbia *bailantera* de los años noventa y la cumbia *villera* del nuevo siglo es la producción en serie y estereotipada de conjuntos musicales juveniles (Cragolini, 2006). Esta producción *en serie* de bandas de cumbia, si bien puede observarse como una característica central de este estilo musical, en realidad responde a una lógica de funcionamiento del mercado: no se trató ni se trata, por cierto, de un fenómeno de espontaneísmo popular.

Por su parte, la cumbia *tradicional/romántica*, si bien había perdido espacios de difusión durante el *boom* de la villera, poco a poco fue recuperando su lugar en el medio, mientras continuaba presentándose en locales bailables de música tropical a lo largo de todo el país, pero ahora compartiendo escenario con las jóvenes promesas de la novedad cumbiera. Estos grupos de varones jóvenes, a su vez, comenzaron a interpretar temas clásicos del género tropical y del romántico-melódico, en un claro gesto de reconocimiento a la persistencia de una memoria cultural cumbiera que aún está plenamente vigente (Silba, 2008).

El “blanqueamiento”: usos apropiados de la cumbia

A pesar de su uso como música “festiva” por las clases medias a partir del proceso de plebeyización de los noventa —uso restringido a la práctica del baile: jamás a la escucha—, la cumbia permaneció sólidamente ligada las clases populares y su asociación con —como hemos dicho— su condición de *música de negros*. Una perseverante

marca de esto son los comentarios a distintos videos cumbieros difundidos en You Tube, donde los participantes insisten en descalificar a sus consumidores con toda la paleta del estigma de clase –y de paso, sexista. Un breve ejemplo:

Me da Verguenza ser argentino por culpa de estos negros putos que lo unico que provocan es cagar mi país [*sic.*] (en http://www.youtube.com/watch?v=IR_WMtmN90, acceso 27/08/2013).

Otra marca puede verse en la distancia paródica que proponen otros ejemplos. Y en todos ellos, una coincidencia notoria: para extremar la distancia con una música de clases populares y, por lo tanto iletradas, se apela a la filosofía como conocimiento letrado y prestigioso. Es el caso de la “Cumbia filosófica”, del programa humorístico televisivo Sin codificar; de la “Cumbia epistemológica”, del grupo humorístico-musical Les Luthiers; y de “Cumbiera intelectual”, del solista Kevin Johansen. A la inversa, los músicos de rock políticamente correctos apelan al ritmo de cumbia cuando quieren referirse a temáticas populares, como en “El ángel de la bicicleta”, de León Gieco, o “Asalto de cumbia”, de Gustavo Cordera.

En los últimos tiempos podemos asistir a otras dos formas de la relación entre clases medias y cumbia. Una es un desenfadado blanqueamiento, en el que sólo permanece el patrón rítmico como base para el reversionamiento de distintas melodías del pop y el rock: es el caso del grupo Agapornis, de gran éxito entre 2012 y 2013 (se ubicó en el puesto 8 de los videos de You Tube más vistos en la Argentina con más de 6.250.000 reproducciones con su video “Agapornis, Mix”, así como en los primeros diez lugares de *downloading* de iTunes). Se trata de un grupo de jugadores de rugpor de la ciudad de La Plata que organizaron la banda como un divertimento, para luego profesionalizarse a partir de su suceso: el rugpor es, en la Argentina, el deporte que consagra la distinción de clase, duramente refractario a las clases populares.

La otra es un proceso de transformación complejo, en pleno desarrollo: una cumbia políticamente correcta, inmune a toda estigma-



tización popular, pero adecentada, estilizada, “seleccionada y curada” de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugrador. Se la cambia de territorio (de la periferia popular al centro urbano y letrado) y sobre todo de públicos (de las tradicionales clases populares a las clases medias urbanas, que pueden así bailar sin prejuicios a la vista). Es el caso de grupos como Sonora Marta la Reina, La Delio Valdez, Todopoderoso Popular Marcial, Orkesta Popular San Bomba, Cumbia Club La Maribel y La Cresta de la Olga, como señala José Totah en un artículo en el diario *Página 12* del 25 de agosto de 2013. Paradójicamente (o no), el autor titula su texto “Cuando me muera quiero que me toquen cumbia”, frase atribuida a un delincuente joven y popular muerto en un enfrentamiento con la policía y transformado en una suerte de “santo” de los pequeños ladrones de Buenos Aires, el “Frente” Vital. Justamente, lo que esta cumbia evita, minuciosamente, es todo contacto con ese mundo.

Conclusión: la clase según la cumbia

Toda la bibliografía sobre el fenómeno de la cumbia en casi toda América Latina (el Brasil está exento de su difusión) coincide en señalar la estrecha relación entre el género musical y las clases sociales involucradas en su consumo —y en muchos casos, también en su producción—. Por ejemplo, Pacini Hernández afirma que:

Asociaciones similares entre negritud y festividad siguieron a la cumbia en su viaje hacia el norte, a México, o hacia el sur, a Ecuador, Perú y Argentina, donde, al menos al comienzo, fue recibida como una atractiva novedad (...) En muchas partes de América Latina, la cumbia contemporánea se ha vuelto la voz de la gente de clase trabajadora, especialmente los migrantes —la mayoría de los cuales son mestizos y no afro-descendientes— (Pacini Hernández 2010: 139).

Pero esa “voz” no significa el “reflejo” de la vida de las clases populares argentinas, ni un “clamor” de resistencia o una protesta social. Se trata de un modo de experimentar el mundo (Martín 2008) a través de la música, pero música para bailar; o para resistir, pero bailando. Es un género, más que una escena, siguiendo la tesis de Hesmondhalgh (2005): o un género que se despliega en escenas fuertemente marcadas por la clase social. Una música de negros sin raza o etnicidad; una música de clase obrera donde la clase obrera ha desaparecido, dejando lugar a la pura marginalización; una música que hace afirmaciones de género sin políticas de género; una música que hace afirmaciones políticas por fuera de cualquier politicidad moderna.

Y por todo eso, es una música disruptiva, molesta. Para los intelectuales de clase media, la cumbia es un repertorio de ausencias: del género, la clase y la etnicidad como afirmaciones conscientes y politizadas, de la resistencia como práctica político-cultural, e incluso de valor estético. La cumbia no es lo que *nosotros* querríamos, y de allí procede la escasa atención dedicada en los estudios sobre música popular contemporánea en la Argentina. Pero la cumbia es también molesta para los sectores conservadores, por su repertorio de excesos: exceso de alcohol, drogas, sexo y crimen celebrados en sus letras, exceso de baile y fiesta como terrenos *populares* inaccesibles y autonomizados. Por sus excesos plebeyos, irreductibles de ser reducidos aún en una escena plebeyizada, como hemos señalado. Por su exceso de subalternidad, en suma, una subalternidad que se afirma explícita y orgullosamente. La cumbia argentina señala, duramente, “la continua relevancia de las comunidades basadas en la clase” (Hesmondhalgh 2005: 34), así como “la continua importancia de la clase en el orden social neoliberal (...) que se cruza con relaciones sociales alrededor del género, la raza y la sexualidad” (Griffin, 2011: 256). Esa intersección es lo que hemos querido explorar.



Bibliografía citada:

- Alabarces, Pablo. 2007, "10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina". *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, VI, 52: 35-43.
- _____; Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro. 2008, "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia." En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, editado por Pablo Alabarces y María G. Rodríguez, 31-58. Buenos Aires: Paidós.
- _____, 2011, *Peronistas, populistas y plebeyos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bennet, Andy y Peterson, R., ed., 2004, *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Cragolini, Alejandra, 1992, "La bailanta: estética y usos de su música. Un espacio para la lucha cultural". Comunicación para la VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia anual de AAM, Córdoba, 1 al 4 de octubre de 1992: 1-20.
- Cragolini, Alejandra, 1998, "Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la "bailanta" y de su influencia en la creación y recreación de estilos". En Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M (1994). (Ruiz, Roig y Cragolini, edit.). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires: 78-95.
- _____, 2006, "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires", en *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nro.10. [Consultado 15 junio de 2008].
- Elbaum, Jorge, 1994, "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular", en Margulis, M. y otros (1994): *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires. Espasa Calpe: 181-210.
- Fernández L'Hoeste. Héctor, 2010a, "De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera" en Vila Pablo (comp.) *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Editorial Gorla, Buenos Aires: 139-166

- Fernández L'Hoeste. Héctor, 2010b, "Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical" en Vila Pablo (comp.) *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Editorial Gorla, Buenos Aires: 167-208.
- Flores; Marta, 1993, *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: CEAL.
- _____, 2000, "Cumbia en Argentina", en Casares, Rodicio, Emilio (coord.): *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de autores y editores: 308-311
- Griffin, Christine E., 2011, "The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the 'Birmingham School,'" *Journal of Youth Studies*, 14:3, 245-259, DOI: 10.1080/13676261.2010.533757
- Hesmondhalgh, David, 2005, "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above," *Journal of Youth Studies*, 8:1, 21-40.
- Karmy, Eileen, Lorena Ardito, y Alejandra Vargas, 2011, "Tiosos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena." *Popular, pop, populachera* (2011): 389-413.
- Kessler, Gabriel; Svampa, Maristella y González Bombal, Inés, 2010, *Reconfiguraciones del mundo popular. El Conurbano Bonaerense en la postconvertibilidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Lewin, Hugo, 1994, "Siga el baile. El fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo" en Margulis, Mario y otros (1994): *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires. Espasa Calpe: 211-234.
- Martín, Eloísa, 2007, "Gilda, el ángel de la cumbia: prácticas de sacralización de una cantante argentina". *Relig. soc.* [online]. 2007, vol.27, n.2, 30-54.
- _____, 2008, "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo", en *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nro.12. [Consultado 10 julio de 2009].
- Merklen, Denis, 2005, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática [Argentina, 1983-2003]*, Buenos Aires: Editorial Gorla-UNGS.



- Pacini Hernández, Deborah, 2010, *Oye como va! Hybridity and Identity En Latino Popular Music*, Philadelphia: Temple University Press.
- Pujol, Sergio, 1999, *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires: Emecé.
- Semán Pablo y Vila, Pablo, ed., 2011, *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Editorial Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Silba, Malvina y Carolina Spataro, 2008, “Cumbia, nena.” En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, edited por Pablo Alabarces y María G. Rodríguez. Buenos Aires: Paidós: 31-58.
- _____, 2008, “De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia” en AAVV, *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini: 41-62.
- _____, 2011, “Vidas Plebeyas. Cumbia, baile y aguante en jóvenes de sectores populares”, Tesis de Doctorado, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Svampa, Maristella, 2005, “La transformación y territorialización de los sectores populares”, en Svampa, Maristella (2005): *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus.
- Vila, Pablo y Semán, P., 2007, *Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas*. Colección Monografías N° 44, Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales. CIPOST, FaCES. Universidad Central de Venezuela, 73 Págs. Disponible en <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>
- _____, y Semán, Pablo, 2011, *Troubling Gender. Youth and Cumbia En Argentina's Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.