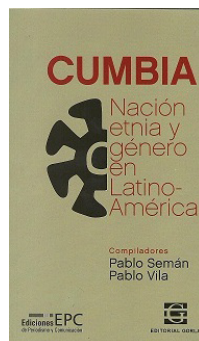




RESEÑA: PABLO SEMAN Y PABLO VILA,
2011, *CUMBIA, NACIÓN Y GÉNERO*
EN LATINOAMÉRICA. UNIVERSIDAD
DE MAR DEL PLATA. FACULTAD DE
HUMANIDADES. DEPARTAMENTO DE
SOCIOLOGÍA, ARGENTINA

Gabriela Noemí Sánchez



Cumbia, Nación y género en Latinoamérica es una compilación de artículos de diferentes autores, realizada por Pablo Seman y Pablo Vila, publicado por la editorial Gorla-EPC, en octubre de 2011. El libro aborda los devenires de la cumbia y propone un análisis contextual dentro de la propia experiencia de los actores, realizando el estudio desde el entorno de uso de la cumbia, sin imposición de categorías exógenas y dominantes. Autores y autoras sostienen que, a partir de los estudios culturales de la Escuela de Birmingham, comienza a imponerse la idea de adjudicar a la audiencia de la música popular la capacidad de producir sentido. Esto invita a intentar rastrear, subrayar y exponer el modo en que la música “hace sociedad”. Aquí se inscribe el primer desafío del texto: ubicar la cumbia dentro del campo académico como una problemática “digna” de ser estudiada y que no sea tomada solo como “objeto incómodo” de la sociología. Como respuesta a esto encuentran la pertinencia de este objeto de estudio en la importancia que la sociedad le otorga a la música. En una sociedad secularizada, despojada de sentidos de trascendencia, la masividad de la música popular no debe ser des-

* Estudiante de la carrera de Sociología. Universidad de Mar del Plata. Facultad de Humanidades. Departamento de Sociología, Argentina.

preciada y obliga a tomarse en serio estos fenómenos. Para esto, los autores intentan mostrar cómo la cumbia se articula en un entramado de significaciones, que al mismo tiempo crea y refleja fenómenos de géneros, nación y etnia, en la construcción de sujetos que se reconocen a través de la música.

Fernández L'Hoeste analiza en el capítulo “Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical”, cómo los géneros culturales asociados a lo nacional se hacen con el tiempo transnacionales. Puede decirse que este capítulo vertebra al libro, al articular los otros textos que tratan los de Colombia y Argentina. L'Hoeste estima que el estudio de la música es un lugar fructífero para los estudios de la transnacionalidad, debido a su capacidad de “iluminar” formas de producción local a través de la circulación global. Este ensayo examina la trayectoria que tuvo la cumbia en América, especialmente en los años 80 y 90, a través de diferentes espacios y circunstancias sociopolíticos, como modo de analizar la naturaleza de las formas “diaspórica”. Esta perspectiva deshace el nudo de “cultura” y “territorio” y propone la noción de “cultura viajera”. Sin embargo, hay un peligro en la generalización del uso de este concepto y plantea el riesgo de restablecer en los análisis la concepción esencialista que se pretendía desarmar. Creemos que Fernández L'Hoeste supera este inconveniente realizando una desnaturalización del concepto de cultura, pues no considera que donde hay un color de piel o un origen común existe siempre una cultura o un origen compartido. Además, realiza un análisis situado en el contexto que quiere interpretar, y siempre en referencia a categorías nativas. En su estudio analiza la influencia de la cumbia colombiana en la música popular argentina, especialmente en la cumbia villera y la toma como ejemplo paradigmático. Esto le permite ver cómo una variedad de cumbia local, como la que se desarrolla en Colombia, inicialmente asociada a los pobres racializados, al pasar las fronteras, se convierte en música nacional. La cumbia villera le habla a la sociedad argentina sobre una experiencia que antes era vista, por las clases medias y altas, como la experiencia de “otros”. También muestra que, en Perú, la cumbia se relaciona con planteos racializa-



dos, pero no en relación con la idea de “negro” entendida desde la clase como en Argentina, sino en relación con la población urbana, trabajadora y de origen indígena. Así, la tecnocumbia que comenzó como un sub-género se transformó en un género mayor, el que ha ganado la aceptación social. La mayoría de sus seguidores aceptan la hibridez cultural y la cumbia funciona no sólo como forma de incluir la otredad, sino como forma de excluirla. La peruanidad asociada con la tecnocumbia imagina, por un lado, la asimilación nacional del componente indígena a través del proceso de modernización y, por el otro, ignora el lugar de los peruanos con ascendencia africana en tal mestizaje. Por lo tanto acepta y perpetúa la idea de que la africanidad se encuentra fuera de la “esencia” nacional peruana. Al poner atención en México como otro espacio, L’Hoeste rescata el uso que realizan los migrantes mexicanos en los Estados Unidos de la cumbia, como elemento para articular “lo nacional mexicano” en un contexto adverso. De allí que los migrantes pueden construir un nuevo entorno socio-espacial que no es ninguno de los dos países, donde se desarrolla una nueva frontera de sincretismo cultural. Rita Segato dice que “los bienes culturales, o cualquier tipo de prácticas culturales originariamente locales se transnacionalizan y dejan el paisaje global trastocado por la proliferación de lo que antaño era regional”. La imagen resultante son bienes culturales, en este caso la cumbia, que traspasan fronteras nacionales, estableciendo nexos globales. Pero L’Hoeste advierte que este proceso es ambiguo e inestable, puede tanto afirmar los derechos de la minoría, como homogeneizar las culturas.

Peter Wade en “Construcción de lo negro y de África en Colombia” muestra que lo considerado “africano” o “negro” en Colombia ha variado históricamente por diversos factores. Son categorías elaboradas discursivamente de forma compleja y no pueden ser separados fácilmente los africanismos, de lo que la gente percibe y habla sobre la “negritud”. En el contexto de la cumbia, encuentra una manera más asertiva y menos blanqueada de negritud, donde se combinan varios elementos en un proceso de formación de la identidad. El autor señala que la “negritud” tiene que entenderse en un

contexto variable, esto incluye la definición de identidad nacional, políticas nacionales, producción académica y la forma en que las personas las perciben, expresadas mediante prácticas corporales. En esa apropiación se elaboran negritudes que pueden ser motivo de orgullo. Pero también, contra la cumbia se arman vergüenzas que exacerban las desigualdades y es esa misma diversidad la que nos ayuda a entender las identificaciones parciales y múltiples. Siguiendo dentro de este análisis, Fernández L'Hoeste señala que la cumbia es un relato alterno de la nación y problematizarla permite rastrear una lectura de la vigencia de ciertas ideas actuales de nación. Este autor afirma que los cambios en la cumbia se han producido de manera vertical, desde las clases altas a las medias y de ahí a las altas. En materia de etnicidad, encuentra un mayor encubrimiento de los códigos del ancestro africano. En cuanto a gustos musicales, se siguió el camino de una sensibilidad más próxima a la clase media del interior, que a la clase obrera de la costa. Como etapa evolutiva el “tropicop”, variante de la cumbia, funciona de forma contradictoria. Por un lado para hacerse acreedor de la popularidad, el grupo apela a lo tradicional del género musical, superando la barrera de clase y etnia. Pero los ataques han venido desde este mismo aspecto, pues se le acusa de haber diluido la cumbia y el vallenato como expresión del folclore nacional colombiano. El autor, sin embargo, le reconoce al género la expansión identitaria, más allá de lo establecido por las clases dominantes, y el aspecto problemático lo encuentra en que estos cambios han favorecido a las clases más acomodadas. Pues el género pasó de ser un instrumento de resistencia cultural a un instrumento de hegemonía nacional. Con lo cual devino en “aglutinador de un nuevo sentido de nación”, próximo al advenedizo espíritu pluricultural de la Constitución de 1991.

En su artículo “Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas” Pablo Seman y Pablo Vila trabajan las relaciones de fuerza entre géneros. Estas se hacen presentes a través de tensiones y aunque no niegan el carácter sexista de las letras, prefieren interpretarlas dentro de un planteo que pone el acento en el carácter de conflicto de géneros que se da dentro del contexto de uso, la bailanta. Los



autores sostienen que estas tensiones derivan de, y promueven, la transformación del papel de la mujer en los sectores populares urbanos, a las que denominan “activadas”. Dentro de su marco teórico trabajan con la música no como una situación dada, tratando de evitar la dicotomía texto-contexto. Para lograr este cometido realizan una aproximación a la música, convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento. De esta manera intentan salir del estudio normativo tradicional para lograr un análisis situado del uso de la cumbia. Este tipo de enfoque lo encontramos análogo al que realiza Hedbige sobre las subculturas. Donde los conceptos de especificidad y coyuntura son indispensables en un estudio de estilo subcultural. Estas subculturas, como la cumbia villera, articulan interpretaciones preferentes, donde los miembros aceptan y en parte replican las definiciones dominantes, de “quiénes” y “qué” son. Para los autores, existe un terreno compartido entre quienes escuchan cumbia y la cultura dominante. Podemos decir que la activación está relacionada con uso distinto de la sexualidad en las mujeres, donde por un lado incorporan categorías sexistas, pero por el otro las subvierten en la práctica. Esto es parte de la construcción de la experiencia de un grupo, que vive una transición social específica e indica cómo puede ser uno de los usos posibles. No realizar este tipo de interpretaciones es suponer que las letras tienen un significado universal y unívoco para todos los receptores. En el mundo de la cumbia villera las palabras adquieren un nuevo significado, dentro del contexto de uso, distinto al significado otorgado tradicionalmente por la cultura dominante. Hedbige señala que, en las subculturas, para comunicar el desorden primero hay que elegir un lenguaje adecuado, aunque el objetivo sea subvertirlo. Para que algo pueda ser rechazado, primero tiene que ser comprensible en cuanto ruido. El estilo de la cumbia villera puede ser entendido como bricolaje, o sea una clasificación y ordenación con una lógica que no es la tradicional. Las estructuras improvisadas sirven para establecer homologías entre el mundo material y el mundo social y modifican el sentido original. Así las letras también se transforman en críticas a una sociedad desigual.

Por su parte Eloísa Martín, en su artículo “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en el Argentina de los 90”, contextualiza la emergencia de una nueva categoría social: la de pibe, que se vehiculiza a través de las canciones de la cumbia villera. Esta se desarrolla como una forma de expresar la disidencia frente al ideal de la sociedad salarial, que ligaba el trabajo con la familia y el rol masculino. Y también como forma de expresar el rechazo a la exclusión social que padecen los sectores marginales en la sociedad capitalista. La autora propone que la cumbia no “expresa” ni es “reflejo” de la realidad de los jóvenes de barrios pobres de Buenos Aires, sino que revela y permite constituir un tipo de mundo, utilizando de manera creativa los materiales disponibles. Tal como lo indicó Raymond Williams, analizar las formas artísticas como “reflejos” oculta la dimensión material del trabajo artístico. Al ser todo contexto, un contexto “ambiguo”, tanto las letras como las declaraciones de los intérpretes presentan diferentes disrupciones, y mientras algunas cuestionan el orden capitalista dominante, otras parecen desenvolverse en un espacio y una racionalidad distinta a la crítica.

Malvina Silba en su artículo “La cumbia en la Argentina” reconstruye la trayectoria de la cumbia a través de la historia de su origen. Intenta sintetizar el recorrido histórico que le permitió a la cumbia ser un ritmo popular. Encuentra dos explicaciones posibles sobre la problemática del origen, una que relaciona la cumbia y su aparición en los años 60 dentro de las clases acomodadas y que luego, con el correr del tiempo, fue apropiada por las clases obreras y populares. La segunda explicación ubica los orígenes de la cumbia unido a las clases populares y desde allí repara cómo se irradió a las clases altas. Estos datos diversos le permiten inferir una continuidad en el objeto de estudio y encontrar distintas apropiaciones del mismo, dentro de diferentes clases sociales. Para la autora hablar de la cumbia es referirse al uso que de ella han realizado los distintos grupos sociales y las diversas formas en que la han utilizado en su vida cotidiana, en sus eventos públicos y privados. La cumbia es el pasado que la condiciona y el presente que la mantiene viva.



La propuesta de los compiladores es incorporar la cumbia como objeto de estudio dentro del campo académico. El esfuerzo teórico de salir de las descripciones en negativo sobre el género lo consiguen aplicando en su análisis categorías nativas que les permiten escapar de una perspectiva etnocéntrica. Los autores y autoras de este libro ensayan abordajes donde el estilo de vida de las clases populares es definido por las prácticas que realizan los agentes, y por las interpretaciones de esas mismas prácticas, no necesariamente a partir de los modelos de la cultura dominante.