

Colección  
**Las juventudes argentinas hoy:  
tendencias, perspectivas, debates**

# Juventudes y producción cultural en los márgenes



Trayectorias y experiencias  
de jóvenes cumbieros

**Malvina Silba**





# Juventudes y producción cultural en los márgenes



**MALVINA SILBA**

# Juventudes y producción cultural en los márgenes

Trayectorias y experiencias  
de jóvenes cumbieros



Silba, Malvina

Juventudes y producción cultural en los márgenes : trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros / Malvina Silba. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grupo Editor Universitario, 2018.

88 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-1309-63-4

1. Ensayo Sociológico. 2. Juventud. I. Título.  
CDD 301

1ª edición: mayo de 2018

Diseño, composición, armado: m&s estudio

Diseño de tapa: GEU

© 2018 by Grupo Editor Universitario  
San Blas 5421, C1407FUQ - C.A.B.A.

ISBN: 978-987-1309-63-4

Queda hecho el depósito de ley 11.723

*No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el consentimiento previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.*

*A mi madre,  
la primera cumbiera que conocí*





# Índice

## PRIMERA PARTE

1. Presentación del tema.....	11
2. Estrategias metodológicas .....	14
3. Recorrido del libro .....	15
4. Cumbia latinoamericana y cumbia argentina: luchas de poder, batallas por el sentido .....	16
4.1 La cumbia en el contexto nacional: de lo popular a lo masivo .....	18
4.2. Una respuesta histórica para una pregunta estética.....	20
4.3. Movida tropical, música bailantera y cumbia en los '80 .....	22
4.4. Cumbia en los '90: fiesta menemista en clave musical.....	25
4.5. Cumbia villera en la crisis de fin de siglo .....	29

## SEGUNDA PARTE

### **Trayectorias de músicos de cumbia**

#### **Experiencias cotidianas en primera persona**

1. Pablo Lescano, el primer cerebro creador: de Carupá para el mundo.....	37
1.1. Cumbia villera, disrupción y negocios: tocar mucho para ganar poco .....	40
2. Pibes Chorros. Apología del delito, censura y racismo. <i>Matar la metáfora para contar la realidad</i> .....	44
3. La Repandilla. Cumbia testimonial por fuera del circuito comercial. Cuando aprender de oído es el camino .....	51
4. El Fanta y El Negro. Las nuevas fiestas de cumbia. Alianzas estratégicas para enfrentar la crisis .....	63

4.1. Gestionar el mercado cumbiero .....	71
TERCERA PARTE	
1. Conclusiones: Apuntes para pensar una cultura inclusiva .....	75
Bibliografía.....	81

### 1. Presentación del tema

Este libro se propone analizar las trayectorias de un grupo de varones jóvenes de clases populares y medias bajas, músicos y productores de cumbia villera. La cumbia en Argentina es uno de los géneros musicales más populares, tanto por su difusión masiva como por la pertenencia social de los públicos que históricamente la han consumido, apropiándose de ella para hacerla parte de su vida cotidiana y en especial de diversos momentos festivos.

Los músicos que conforman las diferentes agrupaciones de cumbia villera suelen aparecer, en los medios de comunicación y en los discursos del sentido común hegemónico, como actores sociales criticados en función de capacidades artísticas supuestamente limitadas. Esto permitiría poner en duda la calidad de los productos musicales que producen y por extensión, la pobreza de sus competencias culturales y las de sus públicos, con quienes compartirían en teoría la pertenencia de clase y las prácticas culturales asociadas a ella. Complementariamente aparece otro actor central del campo cumbiero, la industria, catalogada por la crítica musical no sólo en términos de pobreza artística sino fundamentalmente condicionada por el rédito económico, haciéndolos producir bandas en serie, sin demasiado cuidado por la propuesta musical de cada una de ellas, su originalidad y/o la diferenciación entre sí. En ese contexto, entendimos<sup>1</sup> que era necesario utilizar las herramientas del

---

1. Este libro utilizará la primera persona del plural ya que lo considero producto de un trabajo en parte individual, pero centralmente colectivo. Agradezco, por la parte colectiva, a las y los estudiantes de Comunicación Social y de Sociología (FSOC-UBA) por su valiosa participación en los inicios de este proyecto (2013-2014), con quienes tuve el enorme placer de investigar y realizar el trabajo de campo en el marco del UBACyT: "Varones, jóvenes y cumbieros: el desafío de pensar la producción cultural desde los márgenes"

análisis cultural para poder cuestionar algunos de estos supuestos, los cuales aparecían atravesados por una alta dosis de sentido común, empuñado por homogeneizar una realidad social sin dudas más compleja. Siguiendo a Becker (2010), a falta de conocimiento real, el imaginario toma la posta. El desafío era conocer el contexto amplio de producción de esta música para discutir y desarmar, justamente, dichos imaginarios. Frente a ese escenario, el primer paso fue conocer quiénes eran, efectivamente, esos sujetos. Ahondando en sus trayectorias familiares, educativas y laborales podíamos comprender de qué forma habían construido su vínculo con la música a lo largo de su historia.

Respecto del modo de abordaje, el mismo se basó principalmente en la etnografía, en tanto entendemos que la inserción del investigador en las distintas dimensiones de la vida de los actores sociales conduce a un conocimiento profundo de los significados de sus prácticas y representaciones a través de la observación y la participación en las actividades que éstos desarrollan. Así, el compartir contextos cotidianos nos permitió conocer los sentidos que cada uno de ellos le atribuía a las interacciones con el resto de los actores sociales. Sin embargo, retomamos la advertencia de Cardoso de Oliveira (1996):

En el acto de escuchar al “informante”, el etnólogo ejerce un “poder” extraordinario sobre el mismo, aunque él pretenda posicionarse como el observador más neutral posible, como lo postula el objetivismo más radical. Ese poder, subyacente en las relaciones humanas —que autores como Foucault jamás se cansará de denunciar—, va a desempeñar en la relación investigador/informante una función profundamente empobrecedora del acto cognitivo: las preguntas, formuladas por una autoridad que busca respuestas puntuales (con o sin autoritarismo), crean un campo ilusorio de interacción. En rigor, no hay verdadera interacción entre el nativo y el investigador, ya que en la utilización de aquél como informante el etnólogo no crea condiciones de efectivo “diálogo”. La relación no es dialógica. Mientras que transformando al informante en “interlocutor”, una nueva relación puede (y debe) tener lugar (Ibidem: 5).

Por lo tanto, el desafío era también poder construir, en cada contexto particular, las condiciones de posibilidad del acto dialógico (Bajtín, 1998),

transformándonos en interlocutoras/es de cada uno de estos músicos, intentado desarticular el vínculo jerárquico informante-investigador/a lo más posible. Y eso implicó una escucha atenta y comprometida con las interpretaciones de los actores sobre la propia acción. En palabras de Latour (2008):

Tenemos que evitar la idea de que en alguna parte existe un diccionario donde todas las diversas palabras de los actores pueden traducirse a las pocas palabras del vocabulario social. ¿Tendremos el coraje de no sustituir una expresión desconocida por una bien conocida? [...] La dolorosa lección que debemos aprender es exactamente lo opuesto de lo que aún se enseña en todo el mundo bajo el nombre de “explicación social”, a saber, que no debemos sustituir una expresión sorprendente pero precisa por el repertorio bien conocido de lo social, que supuestamente se oculta detrás de ella. Debemos resistirnos a la pretensión de que los actores sólo tienen un lenguaje mientras que el analista posee el meta-lenguaje en el que está “encastrado” el primero (Ibidem: 76-77).

Este constituyó un doble desafío. En primera instancia, por nuestro compromiso con los sujetos con quienes decidimos trabajar sus historias y experiencias cotidianas, las cuales amablemente compartieron con nosotros, dedicándonos horas de su tiempo en cada una de las entrevistas. En segunda instancia, porque la cumbia había sido una especie de banda de sonido de gran parte de nuestras propias trayectorias vitales y eso lo convertía en un producto seductor, sobre el cual, en ocasiones, era difícil sostener distancia crítica. ¿Fue ese un impedimento para poder construir conocimiento socialmente significativo? Creemos que no. Sostenemos junto a Fabbri (2008) que “no hay nada ilícito en el hecho de que un principio de placer conduzca nuestra elección del objeto de nuestros estudios de música, pero [...] encuentro útil no esconder este hecho, ni siquiera a nosotros mismos”, a lo cual López Cano (2011) agrega “no sólo es útil, sino una obligación ética básica asumir, reconocer y comunicar esta elección” (p.226). Por lo tanto este será, ante todo, un libro sobre músicos de cumbia pensado y escrito al calor de un principio de placer: nuestro gusto y admiración por esa música.

Pero la cumbia no será analizada en esta propuesta sólo como un objeto *en sí*<sup>2</sup> sino entendiéndola como un terreno fértil para observar las jerarquías sociales y culturales que operan en el campo cumbiero en torno a los sentidos sobre “buen gusto”, “buena o mala música” y “buenos o malos músicos” y sobre todo quién o quiénes los definen y a partir de qué parámetros estéticos y morales (Frith, 2014; Trotta, 2011; López Cano, 2011). El presente trabajo se propone ahondar sobre los sentidos nativos en torno a dichos parámetros: ¿qué tienen para decir los propios músicos a propósito de los juicios de valor sobre la cumbia que circulan a menudo en los medios de comunicación? ¿Cómo dialogan con las representaciones del sentido común que colocan a la cumbia en un lugar de desprestigio? Al mismo tiempo nos proponemos reflexionar sobre el vínculo entre la pertenencia de clase de estos jóvenes y sus prácticas culturales (Hall, 1984; Bourdieu, 2012), discutiendo las lecturas mecánicas que sin solución de continuidad emparentan la pobreza material con la pobreza simbólica. Nos interesa insistir en considerar a la cumbia como una manifestación artística igual de valiosa que tantas otras.

## 2. Estrategias metodológicas

Los datos y testimonios que se presentan en el libro fueron recabados mediante dos abordajes diferenciados. El primero de ellos se basó en entrevistas etnográficas, biográficamente orientadas, realizadas entre 2012 y 2014 en la región del AMBA, complementadas con observación participante en locales bailables y en ensayos de las bandas de cumbia seleccionadas. La segunda tuvo que ver con el relevamiento de diversos productos audiovisuales que tenían a jóvenes músicos y productores de cumbia como sus principales protagonistas. Para el primer caso, utilizaremos las entrevistas realizadas a Ariel Salinas, ex-cantante de Pibes Chorros; Oscar Belondi, productor y voz líder de La Repandilla –en este apartado también incluimos testimonios de algunos miembros de la banda–; Martín “El Fanta” Roisi y Pablo “El Negro” Antico, ambos músicos y productores de cumbia. El segundo se basó en el análisis de

---

2. A lo largo de estas páginas utilizaremos la itálica para los destacados propios en la escritura, mientras las comillas quedarán reservadas para los términos nativos y las citas textuales de otros autores.

la entrevista a Pablo Lescano, líder de Damas Gratis, en el programa “Encuentro en el Estudio” y algunos fragmentos del tráiler y de la película “Alta Cumbia. Una película de negros”, escrita y dirigida por Cristian Jure y estrenada en el mes de junio de 2017<sup>3</sup>.

### 3. Recorrido del libro

El libro se dividirá en tres partes. La primera se dedicará a realizar un recorrido por la historia de la cumbia en Argentina, desde sus comienzos en la década del '60 hasta el surgimiento de la cumbia villera, a fines del siglo pasado. Este recorrido diacrónico se irá cruzando con un análisis de crítica cultural para dar cuenta de las jerarquías sociales visibilizadas en el campo de la música popular: veremos cómo llega la cumbia a la Argentina, cuáles son los géneros de la música con los cuales dialoga y con cuáles de ellos conserva cercanías u oposiciones en este período de tiempo. También haremos foco en sus públicos y el fuerte vínculo que la pertenencia social de los mismos guarda con los criterios estéticos impuestos a la cumbia a lo largo de su derrotero como música popular. La segunda parte estará dedicada íntegramente a analizar los testimonios de los músicos y productores que entrevistamos o a los cuales accedimos a través de los productos antes mencionados. Los ejes sobre los cuales se sostendrá cada recorrido tienen puntos en común –trayectorias familiares, educativas y laborales; formación musical; relaciones con el mercado cumbiero y posiciones en torno a los discursos discriminatorios sobre la cumbia, sus músicos y sus públicos– y también particularidades fruto de cada historia y cada relato. Nuestra intención

---

3. Alta Cumbia. Una película de negros, es un film que se propone contar la historia de la cumbia villera desde las voces de sus referentes históricos. Su página de Facebook dice: “ALTA CUMBIA es la película homenaje a la “cumbia villera” de Argentina. La historia y el presente de una música popular y masiva, creativa y vanguardista, divertida y contestataria pero también cuestionada y desvalorizada. Narrada por sus protagonistas a través de canciones y testimonios, la película es una gira que arranca en los orígenes turbulentos de la crisis de los 90 y el estallido del 2001, va pasando por lugares incómodos de prejuicios y discriminación, de censuras y olvidos, de exclusión y desesperanza pero que al ritmo del huiro y los teclados, con sentimiento y pasión, llega a un presente triunfal de la cultura popular. ALTA CUMBIA no es solo cumbia (no es solo villa)”. [https://www.facebook.com/pg/Alta-Cumbia-La-Pel%C3%ADcula-128901937290314/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Alta-Cumbia-La-Pel%C3%ADcula-128901937290314/about/?ref=page_internal)



fue que cada testimonio pudiera mostrar continuidades con el resto, a fines de poder señalar las tan mentadas regularidades sociológicas, al tiempo que le diera espacio propio a las voces y a las experiencias de estos músicos. La tercera, finalmente, estará dedicada a las conclusiones, donde se retomarán los principales aportes de cada apartado, en diálogo con preguntas y reflexiones que se fueron construyendo a lo largo de estas páginas.

#### **4. Cumbia latinoamericana y cumbia argentina: luchas de poder, batallas por el sentido**

¿Cuál es la historia de la cumbia en la Argentina? Para responder a esta pregunta es necesaria una mirada histórica que permita reponer tanto las diversas influencias étnicas en las composiciones musicales como los orígenes sociales de los públicos de cumbia. Si bien hay un consenso extendido (Cragolini, 1992, y 2006; Flores, 1993; Semán y Vila, 2011; Alabarces y Silba, 2014; Silba, 2008 y 2011;) sobre su condición de música producida y consumida centralmente por las clases populares –primero rurales y luego urbanas–, la mirada diacrónica permite mostrar matices y diferencias en las instancias de producción y recepción de esta música.

La cumbia se define como una forma musical y baile hispanoamericano de ascendencia colombiana que ingresó a la Argentina a comienzos de la década del sesenta y se popularizó “de la mano de los numerosos conjuntos tropicales, que la incluyeron en su repertorio” (Flores, 2000: 310). En esa línea, Pujol (1999) coloca el despertar de la cumbia entre los años 1960 y 1966, destacando la influencia de conjuntos como Los Wawancó y El Cuarteto Imperial, quienes combinaron diferentes tradiciones musicales latinoamericanas y tropicales, difundiendo esta música a lo largo de todo el país. También destaca la reconfiguración a la que se sometieron 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.

La primera observación importante es el vínculo que la cumbia guarda con la música tropical latinoamericana. Quintero Rivera subraya la importancia de la música tropical en la historia cultural de América Latina y el Caribe, entre otras cosas, porque “la conformación de las identidades

socio-culturales ha estado [...] indisolublemente vinculada al desarrollo de nuestras formas de expresión y comunicación sonoras”, al tiempo que critica las limitaciones eurocéntricas que muchos analistas de la cultura aún padecen, y propone desarrollar un análisis cultural que recoja “una verdadera heterogeneidad de perspectivas: lo que el estudioso Homi Bhabha ha llamado la relocalización de la cultura” (1999: 13-14). El autor propone interpelar al mundo “desde el Caribe”, lo cual habilita a mirar el fenómeno con *otros ojos*. ¿Cuáles es, en nuestra propuesta, esa *relocalización*, ese cambio de eje? Mirar a la cumbia en tanto parte de la cultura de masas pero haciéndolo desde el modelo popular, para mostrar su carácter de cultura de clase (Martín Barbero, 1983), sobre la que se han realizado diversas operaciones como la despolitización y el control, entre otras, pero en la cual se pueden continuar observando diversos aspectos vinculados al conflicto, a las luchas por el poder y por el sentido que, en campos y en contextos distintos, se libran de manera constante, intermitente o esporádica, pero como luchas al fin. Como tan acertadamente señala Hall (1984) la cultura es un campo de batalla y es en ese marco en el cual nos interesa situar nuestras reflexiones.

El origen de la cumbia es colombiano, y como afirma Fernández L’Hoeste (2011) hablar de cumbia es hablar de colombianidad, poniendo énfasis en el carácter étnico de la práctica, en la cual confluyen las tres grandes culturas que han influido sobre Latinoamérica: la indígena, la africana y la europea. ¿Cómo se vincula esa música de origen colombiano con la fuerte raigambre popular que ha desarrollado en su derrotero por el territorio y la cultura argentinos? Nuestra propuesta se centrará en considerar, de manera simultánea, tanto el ritmo y el baile, como a los bailadores, músicos, compositores y productores; prácticas y agentes social y culturalmente relevantes a los fines de este trabajo. De este conjunto de actores, uno de ellos nos resulta particularmente atractivo para el análisis: los varones jóvenes de sectores populares, integrantes de distintos grupos de cumbia en la actualidad. En sus trayectorias socio-culturales podemos ver y reconstruir una tradición popular ligada al baile, el goce y los contextos festivos, porque estos jóvenes músicos fueron antes escuchas atentos y aprendices precoces de ritmos y acentos musicales diversos, dándole relevancia a una experiencia musical que atraviesa los sentidos, el cuerpo y la sensibilidad. Mostrar a los miembros de las clases populares gozando nos parece una apuesta analítica y política necesaria, toda vez que sus voces y sus experien-

cias suelen ser reducidas, en medios de comunicación pero también en diversos abordajes académicos, a distintas formas del padecimiento, la miseria y el oprobio, producto de su condición de sujetos que sufren aislados y en silencio, en el primer caso; o víctimas de la explotación de un sistema cruel e injusto, en el segundo, contra el cual una minoría se organiza y una mayoría se resigna. ¿Qué pasa, entonces, cuando *los pobres*, despolitizados, aislados o resignados, son vistos a partir de su capacidad de gestionar, producir y organizar distintas escenas festivas? Hacia ese horizonte se dirige lo siguiente. No sin antes dar un rodeo por la historia local.

#### ***4.1 La cumbia en el contexto nacional: de lo popular a lo masivo***

Hablar de cumbia es hablar de masividad, es decir, de la difusión y expansión de este género musical en Argentina gracias a las mediaciones de las industrias culturales. Pero ¿qué entendemos por cultura de masas? O, más sencillamente, ¿qué es lo masivo? Algunos teóricos de la cultura pueden ayudarnos a definirla y comprenderla. Martín Barbero afirma que la cultura de masas es un modelo cultural –y por lo tanto, excede ampliamente lo que pasa en y por los medios de comunicación–. Y continúa: “lo masivo no es algo que venga a invadir y corromper lo popular desde fuera [...] sino que se ha gestado lentamente desde lo popular” (1983:60). Quintero Rivera, por su parte, afirma “la música es un arte, es cierto; pero a partir del capitalismo diversas artes, y de manera muy especial la música, se han convertido también en mercancía” (1999: 75). La música es abordada en tanto producto comercial, sin que ello obture la posibilidad de pensar sus significados sociales y las configuraciones de las identidades socioculturales que esta habilita. A la vez, también es necesario vincular esos sentidos en disputa con las repercusiones de tipo político de la “organización humana del sonido”, pensando la política:

Como imposiciones y resistencias, solidaridades y conflictos por el ejercicio y la distribución del poder. Históricamente, su apropiación y control [la mayor parte de las veces, indirecto] ha sido un elemento central en las luchas sociales, y la multiplicación de su ejercicio –componer, tocar, cantar,

bailar— parte de las aspiraciones democráticas y la conservación ritual de la memoria (1999: 34).

Desde esta perspectiva, la cumbia puede ser escuchada, bailada, cantada y compuesta por una importante cantidad de sujetos quienes conforman las culturas populares urbanas locales y ese dato ineludible obliga a colocar la mirada, a observar y a reflexionar sobre las posibilidades democráticas que esta práctica cultural habilita. Lo que ese vasto y contradictorio terreno puede mostrarnos, entre tantas otras cosas, es el potencial creativo de muchos de estos sujetos, pensados y tratados no ya como meros consumidores pasivos de los productos que el mercado pretende imponerles, sino como partícipes de un entramado más complejo en el cual se puedan valorar las capacidades de las personas devenidas en compositores, cantantes, bailadores o escuchas de la música tropical en todas sus variantes. Sin embargo, es necesario no desestimar el poder de las industrias culturales y el peso que las mismas tienen cuando ponen a circular determinados productos, atravesando y desgranando esos procesos potencialmente creativos a favor de intereses comerciales, como claramente ha venido ocurriendo en el campo musical desde, por lo menos, la segunda mitad del siglo XX en adelante.

Las industrias tienen efectivamente el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan; y, mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajustan a las descripciones de la cultura dominante... [...] Esto es lo que significa realmente la concentración del poder cultural... [...] Estas definiciones [...] no funcionan en nosotros como si fuéramos pantallas en blanco. Pero sí ocupan y adaptan las contradicciones interiores del sentimiento y la repetición en las clases dominadas; encuentran o despejan un espacio de reconocimiento en aquellas personas que respondan a ellas. La dominación cultural surte efectos reales, aunque éstos no sean omnipotentes ni exhaustivos (Hall, 1984: 101).

La masividad de las prácticas asociadas a la producción, ejecución y consumo de la música popular en Latinoamérica tiene entonces un doble abordaje: por un lado, obliga a reconocerle a la difusión masiva y comercial de este tipo de productos la virtud de haberlos hecho llegar a las grandes masas, es decir, de realizar el ideal democrático de la difusión para un público amplio; por el otro, esa masividad implica

una complejidad mayor ya que acompaña los intereses comerciales y atraviesa el campo cultural, redefiniendo sus reglas y su funcionamiento de manera definitiva. En ese sentido, una perspectiva materialista de la cultura implica poner atención a las condiciones en las cuales se desarrollan estas prácticas artísticas, al considerarlas parte de un sistema en el cual la desigual distribución de bienes materiales y simbólicos condiciona fuertemente las experiencias de los agentes involucrados en dichos procesos.

Esta idea de la democratización asociada a la difusión masiva de la música también es retomada por Pujol a la hora de pensar los contextos festivos a lo largo del siglo XX. El autor insiste en señalar un punto clave para los argumentos que desarrollaremos aquí; el prejuicio que históricamente la crítica musical ha tenido y continúa teniendo sobre la músicaailable:

En el amanecer del siglo que ahora termina, la modernización urbana creó un circuito de la diversión y el sexo: su público fueron aquellos cientos de miles de inmigrantes y criollos urbanizados. Si antes el baile con orquesta especialmente contratada era un lujo para minorías, ya en la segunda década del siglo, con el *boom* de los bailes públicos, la danza se democratizó. A partir de entonces [...] la música ganó en volumen y variedad, a la salida de los teatros, en las academias con victroleras, en los “antros nocturnos”, en los clubes sociales y deportivos. La música fue ejecutada en todos sus géneros, pero también reproducida por “las máquinas de comunicar” (Pujol, 1999: 13-14).

Estas *máquinas de comunicar* a las que se refiere Pujol son quienes escenificaron ese doble juego al que nos referíamos antes, al señalar los matices y contradicciones de la difusión masiva en alianza con las lógicas comerciales. La ubicación de la cumbia en series culturales más amplias y multidireccionales permite, sin dudas, complejizar las preguntas en torno a este fenómeno de la cultura popular, tanto a nivel regional como local.

#### 4.2. *Una respuesta histórica para una pregunta estética*

Al contrario de lo que se cree, la cumbia no fue siempre una música de pobres, clases populares o trabajadoras. Marta Flores (2000) afirma que durante la década del '60 era una música propia de las veladas de la

“juventud elegante” y que las clases populares la fueron aceptando paulatinamente, a medida que numerosos conjuntos tropicales comenzaron a difundirla masivamente. Es decir, si bien tuvo un breve paso como música elegida por miembros de clases más acomodadas, apenas el proceso de expansión comercial y consumo masivo se hizo presente dichos sectores la abandonaron, menospreciándola y tratándola de “vulgar”. Esta calificación emanaba de la necesidad de distinción (Bourdieu, 2012) que determinados sectores, no tan alejados en la escala social, precisaban construir y afirmar en relación a esos *otros* que se habían apropiado de la cumbia, para transformarla en una práctica musical constitutiva de sus identidades culturales.

Un dato significativo en este punto: el fuerte vínculo que se sostiene a lo largo de la historia entre música y juventudes. Tanto los sujetos de sectores medios como los de sectores populares –quienes hicieron de la cumbia una bandera identitaria que amparaba y continúa amparando experiencias biográficas diversas pero siempre al mismo ritmo– son jóvenes. Podría decirse, entonces, que hablar de la historia de la cumbia en la Argentina es también hablar de lo que los distintos grupos juveniles han hecho con ella, de las formas diversas en las que han utilizado esta música en su vida cotidiana y en sus eventos sociales públicos y privados. La cumbia es, también, el pasado musical que la condiciona y el presente musical que la mantiene viva.

Continuando con los primeros pasos de la cumbia en nuestro país, Pujol sitúa su época de oro 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” (1999: 277), donde se combinaba con el folclore y el bolero. Respecto del público, rescata un testimonio sobre los “provincianos” que antes cultivaban el chamamé y en algún momento se volcaron a la cumbia, aunque ésta también era bailada por muchos porteños; si bien más adelante señala la aceptación de la cumbia “en todas partes” durante la década mencionada, superando incluso en popularidad, al fenómeno del chamamé durante los años ‘40.

Los trabajos históricos mencionados dan la pauta de que la cumbia se consolidó rápidamente como una música de circulación y consumo entre las clases populares urbanas, luego de un breve pasaje por ciertos escenarios de una juventud de clases medias acomodadas. Esta carac-

terística se mantiene vigente en la actualidad: los sectores populares continúan conformando los públicos mayoritarios de la cumbia, aunque hay ciertos tipos de “usos” que los sectores medios y medios altos hacen de la misma (Alabarces y Silba, 2014), asociándola a contextos festivos o a momentos de escucha musical que si bien no se pueden desestimar en el análisis del fenómeno, no constituyen el objeto de reflexión de este trabajo. Siguiendo a Cragnolini (1992), el significado que una clase social le asigna a un símbolo cultural es el resultado del campo social en el que éste sea incorporado y de las prácticas con las cuales se lo articule, por lo tanto, no hay un significado *per se* sino que el mismo es el resultado de relaciones sociales antagónicas y de una disputa por diversas formas, como lo son la incorporación, la resemantización, la resistencia y la recuperación. Recién a partir de contemplar esto puede comenzar a inferirse las complejas relaciones entre prácticas culturales y posiciones sociales.

#### 4.3. *Movida tropical, música bailantera y cumbia en los '80*

La consolidación de la denominada *movida tropical* –que incluye cumbia y cuarteto– se produce en Buenos Aires a principios de los años '80 (Cragnolini, 1998; Lewin, 1994; Elbaum, 1994; Pujol, 1999). Cragnolini afirma:

Con el término 'bailanta' se homogeneizó, en la década del '80, a un conjunto heterogéneo de prácticas vinculadas al hacer musical de los sectores subalternos residentes en Capital Federal y el Conurbano Bonaerense. La revitalización del “mercado musical tropical”, el surgimiento de locales bailables destinados a la difusión de sus productos y el ejercicio de promoción de los medios masivos, demandaron el acuñamiento de un término que englobara a todas sus manifestaciones facilitando la venta del producto. Siendo los grupos de migrantes internos residentes en Buenos Aires el segmento de mayor consumo, la acepción originaria de “bailanta”, que define a los bailes populares del Litoral Metropolitano, se hizo extensiva a un conjunto de manifestaciones musicales vinculadas al baile entre tales grupos. A los locales bailables de antigua data que congregaban a las comunidades de coprovincianos y, en algún caso, de habitantes de países limítrofes, residentes en Buenos Aires, a bailes con actuaciones en vivo de conjuntos chamameceros y tropicales, se sumaron los nuevos locales bailables.

La marca del mercado se encuentra fuertemente ligada a esta etapa de la música tropical en la Argentina urbana, que comienza en los años '80, y tiene su auge durante los '90. Pero como se ha mostrado aquí, también fue una marca a lo largo de toda la historia de la cumbia. ¿Cuál es la importancia que el mercado tuvo en la difusión de esta música tropical? y ¿cómo colaboró en su consolidación como género musical popular? Pujol afirma, al hablar sobre el auge de la música bailantera hacia fines de la década del '80, 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 de los años '60. Y explica: "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" (1999: 332). Frente a este "empobrecimiento musical" del que habla Pujol ejerciendo un claro juicio estético negativo, Cragolini explica el derrotero que la música bailantera debió atravesar durante esa década. El término bailanta, como ya se dijo, designaba tanto a una música como a un espacio geográfico y social; la autora cuenta cómo se funden muchos galpones provincianos y muchas discos porteñas 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 [vislumbra] la posibilidad de desarrollo de un género poco explotado por los sellos multinacionales" (1998: 294). Lo destacable del trabajo de Cragolini son las características de este mercado tropical compuesto por productos de carácter 'regional', destinados principalmente al baile, con rasgos musicales definitorios de diversos estilos y cultivados por músicos provenientes en su mayoría de los sectores más bajos de la población y de consumo habitual entre migrantes "provincianos" residentes en el Gran Buenos Aires y la Capital Federal. A su vez, ese desarrollo se debe a que el sector bailantero se encontraba excluido de los medios masivos de promoción usual de los productos discográficos populares, viéndose obligado a crear un circuito propio. Hasta este momento el género "tropical" contaba con la difusión de sellos discográficos pequeños o multinacionales con escasa difusión. La autora afirma que los álbumes de artistas como Los Wawancó, El



Cuarteto Imperial o El Quinteto Imperial 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 habla de una discriminación sufrida por el sector que producía ese tipo de música, que casualmente era aquel al que iba dirigido el producto: los miembros de las clases populares habitantes de la Capital Federal y el Conurbano Bonaerense. Contrastando, en principio, la afirmación de Pujol sobre el supuesto “empobrecimiento” de la música tropical entre los años '60 y los '80, Cragolini plantea que durante esa primera época esta música no contaba con la difusión necesaria para alcanzar a las grandes masas de públicos que se sentían identificados con este género musical. Esto es, durante la década del '60, cuando la cumbia recién estaba comenzando a extenderse por las diversas regiones del país, la necesidad comercial de una difusión 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.

Pero hay otro argumento más contundente aún para contrastar las miradas de ambos autores y es aquel que gira alrededor de la construcción de las competencias y saberes *legítimos* y *legitimados*:

Teniendo en cuenta entonces que la manifestación “bailanta” incluye en su composición a sectores en posición de subalternidad respecto al sector dominante en una sociedad estratificada, puede ser considerada como expresión de la cultura popular y definida como un “espacio de competencia cultural”, resultante y dependiente del sistema cultural dominante. Dicho sistema transmite un “saber común legitimado”, saber que define criterios de competencia que pautan y enjuician formas de actuación, y que establecen lo que tiene derecho a decirse y a hacerse en la cultura, delimitando los gustos y los valores estéticos “legítimos” (...) Es en el intercambio interclásista, del “nosotros” con los “otros”, que ese “conocimiento” común entra en conflicto. La práctica musical puede ser interpretada como un terreno en el que se dirimen valores y juicios estéticos diversos, actualizándose en ella las diferencias. La “bailanta”, expresión de la estética popular, se presenta

como un lugar en el que tales diferencias se ponen al descubierto, siendo su música catalogada por los sectores medios o altos de la población, como “vulgar”, “chabacana” y poco creativa (Cragolini, 1998: 295)

Así, se nos impone la necesidad de tener presente la permanente desigual distribución de bienes materiales y simbólicos para considerar no sólo los contextos de producción sino para dimensionar los juicios de valor, los cuales son siempre emitidos por aquellos que ocupan un lugar de privilegio en la construcción de esos *saberes comunes legitimados*.

En este punto, creemos pertinente volver sobre una cuestión que hemos observado como recurrente: el surgimiento de la masividad como sinónimo de “pérdida de valor”, “degradación” o “repetición”. Retomando las afirmaciones de Martín Barbero, esos juicios son resultantes de “mirar a lo masivo desde un paradigma culto...La cultura culta tiene una acendrada vocación a pensarse como la cultura. La popular en cambio no puede ser nombrada sin nombrar a la vez aquella que la niega y frente a la que se afirma a través de una lucha desigual y con frecuencia ambigua” (1983: 60). Es decir, las prácticas culturales no *son* de determinada forma ni *ocupan* determinada posición en el campo cultural sino en relación a otras; entre ellas se establecen jerarquías producto de las luchas de poder y de sentido propias de una sociedad estratificada como la nuestra. Y esas jerarquías ponen en juego los diversos clivajes: la edad y la clase son, sin duda, dos de los más relevantes en el análisis aquí propuesto. Dicho esto, es preciso comprender la dinámica propia de la cultura masiva y analizarla en su relación con la popular y la dominante.

#### **4.4. Cumbia en los '90: fiesta menemista en clave musical**

Durante la década de los '90 el fenómeno de la movida tropical -que había surgido desde prácticas musicales específicamente populares- podría decirse que estalla comercialmente y sus principales figuras se convierten en una especie de estrellas tropicales 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 de las bandas y también en los espacios simbólicos que comienzan a ocupar las figuras bailanteras.

Se calcula que alrededor de 1991 la región del AMBA contaba con un promedio de 60 grandes locales bailables de este género (Elbaum, 1994; Pujol, 1999), los cuales vendían mensualmente alrededor de 200 mil entradas a un promedio de cuatro pesos cada una. Durante cada noche se presentaban entre dos y cinco conjuntos bailaneros que cobraban entre mil y tres mil dólares el show. Esto era alentado, en cierta forma, por el contexto político cultural que vivía el país: “en los tiempos menemistas el populismo ha perdido sus aristas más revulsivas, y en el nuevo pacto social que se firma en los sectores VIP de la sociedad argentina (...) ser un poco bailanero no está mal visto (...) La felicidad tropical que se vive en las elites y en los sectores subalternos simboliza brutalmente el ‘vale todo’ de la ‘cultura menemista’” (Pujol, 1999: 335).

Lewin coloca el *boom* de la bailanta a principio de la década del '90 y relata cómo las figuras del género eran invitados asiduos de programas televisivos y radiales, donde promocionaban sus shows y los distintos eventos en locales bailables de música tropical. Pero también se presentaban en lugares que otrora les fueran vedados por su origen social y/o por el tipo de música que ejecutaban. “Recién iniciado el gobierno de Carlos Menem, las estrellas de la bailanta trasvasan sus fronteras sociales y se ponen de moda entre el *establishment* argentino. Almuerzan en el programa de Mirtha Legrand, copan las secciones de espectáculos de los diarios y las revistas de actualidad y se presentan, a la par que en galpones y salones populares, en discotecas de elite” (Pujol, 1999: 334). Esta época podría definirse 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” (1999: 333).

A comienzos de los '90 el mercado había alcanzado cierta saturación con las variantes regionales de la cumbia (santafecina, santiaguëña, norteña, peruana, boliviana, romántica), por lo que los productores cumbieros decidieron dirigirse hacia otro perfil de consumidores más identificados con sectores medios, que los alejara de la asociación con estratos bajos de la población a partir de “rasgos físicos y de vestimenta”. Así, crearon 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”. Estos nuevos referentes tropicales desplazaron a artistas de raigambre y/o estética más popular, como

Los Palmeras, Los del Bohío, Los Lamas o Adrián y los Dados Negros, entre otros. Sin embargo, la gran mayoría de ellos permanecieron en el circuito bailanero, aunque lo hicieron en canales periféricos de difusión, como locales bailables del Gran Buenos Aires y el interior del país. Por otra parte, los clásicos bailaneros de los '90 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 Commanche, Volcán, Los Chakales, Malakate, Ráfaga, englobados, estos últimos, en la categoría de "bandas armadas por los productores", dato no menor si se piensa en el funcionamiento de este patrón desde fines de los '90 en adelante. Las afirmaciones sobre la pertenencia social de los músicos era más una inferencia que un dato; lo que sí puede marcarse como una modificación es lo vinculado al clivaje etario y generacional. La nueva propuesta bailanera convocaba, en sus ánimos renovadores, a varones jóvenes de sectores populares y medios bajos en un escenario social en el cual la inserción laboral para este grupo socio-etario era particularmente compleja y en donde la promesa de éxito, fama y dinero más o menos fácil, era sin dudas tentadora.

Valen aquí algunas reflexiones respecto del contexto socio-económico, político y cultural del fenómeno. La Argentina venía sufriendo, desde mediados de la década del '70, un proceso de reestructuración económica y política que habría de marcar un deterioro sin precedentes en la historia de la nación, con hondas repercusiones en la estructura social y productiva (Kessler, 2014; Torrado *et al.*, 2010). Esas políticas produjeron un aumento de la desigualdad distributiva y de la pobreza absoluta; así, durante los '80, se descubrieron grandes zonas de pobreza a lo largo del país, que hasta ese momento habían pretendido ser ocultas por el régimen militar que se estaba retirando del poder, al tiempo que la economía se deterioraba y una crisis social se desataba tras los episodios inflacionarios de fines de esta década (Beccaria, 2002). Con la llegada al gobierno de Menem en 1989 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 reestructura-

ción en pos de un modelo de asistencialismo y no ya de regulación de la función social del mercado que permitiera equiparar la balanza a favor de los más necesitados (Piva, 2012; Svampa, 2005; Merklen, 2005). El impacto de todas estas políticas trajo aparejada una fuerte fragmentación de los sectores populares, también en las formas de acceso a los bienes y a las prácticas culturales de los mismos: en este contexto, la producción y el consumo musical se vieron naturalmente afectados.

La música popular, y en especial el mercado tropical, sufrió los embates de una creciente desigualdad social, al tiempo que la contracara de la fiesta menemista, a la que hiciera mención Pujol, parecía unir en una ficción igualitaria a estrellas del espectáculo con políticos y artistas bailaneros, presentados 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” o “El hijo de Cuca”; esas jerarquías persistían y la posición subalterna de públicos bailaneros y artistas tropicales (posiblemente en muy diversas medidas) no se resolvía ni permitía que se acercaran casilleros en la estructura social, más bien insistía, cruelmente, en marcar las diferencias de clase que colocaban, enfrentadas, a Mirtha Legrand en un extremo –como representante legítima de una elite del espectáculo local– y a Lía Crucet en el otro, como una artista plebeya, mostrando su exuberante cuerpo y escandalizando a *la señora* con sus provocativos movimientos.

La década del ‘90 fue, sin duda, trascendental para la cumbia como se señalara en el párrafo anterior. Todo lo acontecido en el país y en el mundo no le era ajeno al mundo tropical, y las reglas del mercado parecían ser el nuevo manual que regía conductas y salvaba las almas de los artistas cumbieros. Así, la producción en serie de conjuntos tropicales finalmente saturó el mercado, por lo que 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 la peor crisis socio-económica 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 clases populares quienes resultaron convocados a relatar la realidad que los rodeaba. Nacía así una nueva variante cumbiera, acompañada

por opiniones escandalizadas de ciertos discursos cercanos a las clases medias urbanas pero también posiciones dentro del campo académico e intelectual sobre, por ejemplo, el contenido de sus letras, escindidas, claro, de sus contextos de circulación, puestas en escena y apropiación. Qué decían esas letras, quiénes las escribían y por qué resultaban tan revulsivas para ciertos sectores sociales más o menos acomodados, serán los temas del apartado siguiente.

#### 4.5. *Cumbia villera en la crisis de fin de siglo*

“La cumbia villera nos abrió las puertas de un montón de sueños”

El fideo  
SupermerK2

Hacia fines de la década del '90 comenzaron a surgir bandas de cumbia compuestas por varones jóvenes habitantes de barrios populares del Conurbano Bonaerense. Estos jóvenes iban a ser los protagonistas de un fenómeno novedoso y revulsivo al interior de la cultura popular/de masas denominado por el mercado como *cumbia villera*. Este calificativo se derivaba de que esta nueva cumbia había sido ideada, engendrada, en villas miserias de la zona norte del Conurbano. Estos jóvenes habían salido a narrar experiencias de su vida cotidiana, dando testimonios de vínculos conflictivos con el mundo de la autoridad policial, el uso y abuso de drogas, distintas formas de participación en actividades delictivas y diversos tonos de denuncia en cuanto a las formas en las cuales la desigualdad social se les hacía carne cotidianamente (Spataro, 2008). Traiko, cantante de Metaguacha, decía al respecto: “en ese momento creo que dio la cabida de que nosotros representáramos la voz de la gente”<sup>4</sup>. Este sub-género produjo una alteración en las reglas con las que se había manejado, hasta ese momento, el campo de la cumbia en la Argentina: introdujo variantes musicales, estilísticas y estéticas propias del rap y el hip-hop, y a la par de las narraciones testimoniales los looks de los integrantes jóvenes de las bandas mutaron hacia el estilo deportivo. Conjuntamente con los contenidos de corte testimonial, la cumbia villera construyó una representación de las mujeres en la que éstas eran narradas por una voz masculina que destacaba distintas partes de su

4. Testimonio extraído de “Alta Cumbia...”, 2017.

cuerpo y una amplia gama de *expertise* de mujeres jóvenes a la hora de encarnar o participar de diferentes tipos de relaciones sexuales. La interpretación que sostenía que la cumbia villera construía una imagen de mujer-objeto para ser consumida por varones heterosexuales, donde las jóvenes aparecían como denigradas o chicas “fáciles”, no permitía la posibilidad de leer allí la habilitación al placer femenino por fuera de la voz masculina y hegemónica al interior del campo cumbiero (Silba y Spataro, 2017). Un campo que ya se había vuelto disruptivo en relación a su rol testimonial sobre la desigualdad social/de clase y que había decidido, entonces, radicalizar un discurso que juzgaba a la mujer que no temía disfrutar del sexo ni cumplir distintas fantasías en escenas diversas. De esta manera, se reforzaba a través de esas letras una desigualdad de género, toda vez que la vara de la doble moral se actualizaba al juzgar a la mujer como *puta* con la misma lógica que se premiaba al varón como *ganador*<sup>5</sup>.

Estos temas musicales alcanzaron un alto nivel de difusión en la radio y la televisión, y las bandas más representativas del género comenzaron a presentarse en diferentes locales bailables de los centros urbanos de todo el país, compartiendo escenario con artistas de la cumbia más tradicional. Un dato sugerente para el análisis aquí propuesto es que tanto la gran mayoría de los músicos como buena parte de los públicos que los consumían en su momento de auge, compartían tres características principales: eran varones jóvenes, pertenecían a los sectores populares urbanos y habitaban barrios populares o villas miserias. Esta característica podría ser señalada como aquella que *garantizaba* el éxito del contacto entre productos y públicos, es decir, la función mediadora: las y los jóvenes se sentían identificados con las letras ya que las mismas narraban experiencias que la mayoría de ellas/os había vivido o atravesado en su vida cotidiana. Esta hipótesis claramente es útil para explicar cómo funcionó la cumbia villera en sus inicios. Daniel Lescano, voz líder de “Flor de Piedra”, una de las bandas emblemáticas del género surgida en 1999, cuenta que frente a la propuesta de Pablo Lescano, su productor, de grabar la canción que sería luego uno de los himnos de

---

5. Lógicamente, el escenario se vuelve más complejo e interesante cuando en él se incluyen las perspectivas de las y los actores que se apropian diferencialmente de esas letras tanto en instancias cotidianas como festivas. Para ampliar ver Silba, 2008 y Silba y Spataro, 2017, entre otros.

la cumbia villera “Sos un botón”, él le respondió: “¿cómo voy a cantar ‘sos un botón’? ¿estás loco? recién salgo de estar en cana...”<sup>6</sup>. Sergio “Fideo” Galván, creador de Supermerk2, por su parte, cuenta que en 2001 trabajaba en una estación de trenes vendiendo tortillas a la parrilla. Estaba, por aquellos años, buscando nombres para la banda de cumbia que quería armar; viajando en colectivo vio un cartel y leyó “MERCA”, cuando el colectivo se corrió logró ver la palabra completa “SUPER-MERCADO”. Luego de ese testimonio la película muestra la secuencia en donde los integrantes de la banda están en el piso de Pasión de Sábado<sup>7</sup>, brindando un recital con un changuito de supermercado lleno de mercadería que los músicos arrojaban a la tribuna. El Fideo dice “nos dimos cuenta que en el público había gente de muy bajos recursos... nuestra idea era mover esa tribuna, no nos importaba si les gustaba la música, queríamos moverla; ahí me di cuenta que el próximo sábado nos estaban esperando”. Así, mientras la primera anécdota podría vincular el origen de la cumbia villera con el consumo y comercialización de estupefacientes (vínculo que se establece de manera mecánica en el documento del COMFER que analizaremos más adelante), en torno a la palabra “merca”, como sinónimo coloquial de cocaína, la segunda remite ese vínculo al contexto social: las y los jóvenes que se ven en las tribunas recibiendo la *mercadería* formaban parte de uno de los sectores sociales más perjudicados por las medidas de fuerte corte anti-popular de toda la década del 90 y principios de los 2000. La desocupación entre la población joven duplicaba la general y el empleo obtenido se caracterizaba por ser inestable y precario para el conjunto de ese sector (Tokman, 2010). Sergio “Chanchín” Sotelo, cantante de Supermerk2 afirma en la misma película: “Yo vendía en la calle antes de empezar con SupermeK2...[...] en las caminatas que hacíamos entre el barrio en el que grabábamos hasta donde vivía, empezaron a salir los temas”. La precariedad laboral y el deseo de poner en palabras esas experiencias cotidianas atravesadas por la desigualdad social, son ejes comunes que atraviesan los testimonios de todos estos músicos jóvenes.

---

6. Testimonio extraído de “Alta Cumbia...”, 2017.

7. Programa de televisión abierta dedicado íntegramente a la difusión de artistas de la movida tropical. Se emite en el Canal América desde el año 1990 los sábados por la tarde. Para ampliar ver Spataro (2005).



En este punto, vale una pregunta: ¿son estos contenidos totalmente novedosos? Marta Flores (1993) afirma que hacia fines de la década del '60 algunas letras de cumbia hacían alusión al mundo del delito y a los sentimientos de aquellos que habían salido de la cárcel. Tomando en cuenta este dato, entonces, pareciera ser que esta variante cumbiera solo estaría retomando ciertos contenidos de su propia tradición musical, poniéndolos en escena con un lenguaje crudo y dándoles mayor protagonismo. Sin embargo, no todos los actores sociales lo interpretaron así. En el año 2001, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) emitió una serie de pautas para la evaluación y control de dichos contenidos<sup>8</sup>, 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 y jóvenes “con mayor riesgo y vulnerabilidad” al consumo de drogas y a prácticas delictivas. ¿Qué se estaba intentando controlar por medio de estas “pautas” –que fueron en verdad “sanciones”– para quienes emitieran este tipo de música por radio y/o TV? Evidentemente, el contexto de fuerte crisis económica y social que se avecinaba necesitaba 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 los representantes gubernamentales como una amenaza para el mantenimiento de un orden social que ya se había comenzado a desgranar. A los jóvenes intérpretes de cumbia villera no se los sancionaba por continuar con una tradición musical popular, profundizando en uno de sus aspectos más disruptivos, sino por hacerlo en un contexto político y cultural poco conveniente para los sectores 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 y la asistencia a los bailes en donde las bandas hacían, cada fin de semana, sus presentaciones en vivo.

Conjuntamente con el desplazamiento de la temática amorosa y costumbrista a la temática social en muchas de las letras, como señalamos, los nombres de las bandas que fueron surgiendo se vincularon a escenarios delictivos y/o con referencia al mundo de las drogas: Pibes

---

8. <http://www.comfer.gov.ar/documentos/pdf/villera.pdf>

Chorros, Flor de Piedra, Yerba Brava, Damas Gratis, Meta Guacha, Eh! Guachín, Flashito Tumbero, SupermerK2, La Base Musical y La Repandilla, entre otros tantos. Continuando con la línea de análisis en torno a los motivos que informaron los procesos de identificación de las y los jóvenes que consumían de manera preferente estas músicas, Cragnolini (2006) afirma que se fue generando un significante sonoro que evocaba y convocaba a la participación del “nosotros los excluidos, los perseguidos”, en oposición a aquellos “perseguidores”, quienes estaban encarnados en el mundo de la autoridad policial, aunque también aludían, en ocasiones, al mundo de los adultos en general. Esto hacía que el “estigma se transformara en emblema”, tal como señala Reguillo Cruz (2000), haciendo operar con un signo contrario las calificaciones morales negativas que se les imputaban. La cumbia villera –centralmente sus letras, pero también sus performances– venía a responderle a ese discurso estigmatizador, transformándolo en una orgullosa puesta en escena de esas “formas de ser negros” (Silba y Vila, 2017). Fernández L’Hoeste (2011), por su parte, afirma que la cumbia villera tomó la jerarquía racializada –la cual 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.

¿Qué peligros representaba la cumbia villera en el contexto social en el cual surgió? ¿Qué relación guardaban esos supuestos peligros con la pertenencia social de los sujetos que encarnaban estos discursos y prácticas? Traiko, de Metaguacha, decía que ellos “representaban la voz de la gente”; es decir, la “voz” desplazada y desatendida de los más pobres, cantada y escenificada por otros como ellos. Los jóvenes de sectores populares, mayormente descendientes de migrantes internos, que se identificaban en esos relatos y en esas voces, le estaban dando entidad a sujetos que encarnaban buena parte de los temores sociales propios de la época (que aún perduran): los varones jóvenes y delincuentes y las mujeres jóvenes con deseo de experimentar una sexualidad (más) libre y desenfadada. Esos imaginarios sociales, y los afectos y emociones que movilizaban, podían, paradójicamente, condensarse en los nombres de las dos bandas emblemáticas –y fundadoras– de la cumbia villera desde sus orígenes: Pibes Chorros y Damas Gratis. El temor de que eso que era sólo un imaginario se convirtiera en una especie de *modelo moral* para estos colectivos juveniles y que los

afectos y emociones que suscitaban se pudieran extender más allá de su núcleo originario a otros sectores sociales, alertó a diversos actores sobre el peligro potencial de este sub-género de la cumbia (Silba y Vila, 2017) y radicalizó, como dijimos, su posicionamiento como la música que, ahora sí y más que nunca, identificaba y convocaba a “los negros”, esos migrantes internos y sus descendientes que, independientemente de su color de piel, fueran *negros de alma*, personas con diversos grados de inadecuaciones sociales y actitudinales. Esa cumbia villera era una música que identificaba a estos *negros de alma*, negros de alma que no eran nuevos en términos socio-demográficos, digamos, pero que sí, por primera vez habían decidido tomar la palabra y hacerse escuchar, enarbolando un discurso que reivindicaba un estilo de vida *negro*, a la vez que denunciaba la persecución y la complicidad policial, y hasta en algunos casos la corrupción política de los gobiernos de turno:

Ay, ay, ay  
 Que risa que me da.  
 Te van a matar  
 que la plata no está  
 vendiste a la Argentina  
 sos capaz de vender a tu mamá.  
 Ay, ay, ay  
 Que risa que me da.  
 Tu casa van a quemar  
 mataste hasta Norma Plá  
 vendiste a la Argentina  
 sos capaz de vender a tu mamá.  
 Patacones, Quebracho, Lecop  
 La puta que te parió.  
 Devolvé la plata  
 que te llevaste al exterior.  
 Políticos de porquería  
 se robaron  
 lo poco que quedaba en la Argentina  
 yo sabía, que nos cabía.  
 Yo sabía que a nosotros nos cabía  
 que venga la policía  
 y encima nos reprima.  
 Si vas a reclamar  
 a pelear por el país  
 Tené mucho cuidado

te van a reprimir.  
 Te lo dije hace mucho  
 y te lo vuelvo a decir  
 al gobierno hay que sacar  
 para poder sobrevivir.  
 Si vas a reclamar  
 y te quieren matar  
 estate preparado  
 para luchar.  
 Ay Fernando/Domingo  
 que rata que sos.  
 La puta que te parió  
 devolvé la plata  
 que te llevaste al exterior  
 (100% Industria Argentina, Damas Gratis, 2003, Álbum: 100% Negro Cumbiero)

Esta letra de Damas Gratis, editada en el año 2003, dos años después del estallido social de 2001 pero con un país aún en vías de recuperación económica y de recomposición del tejido social, es un ejemplo claro de cómo la cumbia villera se constituyó en la vía para canalizar parte de un descontento social, con un claro tono de denuncia. Y si bien entre sus seguidores es uno de los temas emblemáticos, no lo es para una porción importante de los públicos no cumbieros, que prefieren reducir los contenidos de este género a sus versiones moralmente más cuestionables: la apología del delito y las letras que degradaban a las mujeres. ¿Por qué la cumbia villera quedó asociada, en el imaginario popular, a esas dos figuras y no a su rol de denuncia? ¿Cuál fue la función de los medios de comunicación en la construcción de dicho imaginario? Estas y otras preguntas serán encaradas en el apartado siguiente, al ahondar en los relatos de vida de los protagonistas de esta historia. Algunas de las preguntas que guiaron y moldearon las primeras aproximaciones con este conjunto de músicos jóvenes fueron: ¿Quiénes eran estos jóvenes? ¿Cuáles habían sido sus trayectorias familiares, educacionales y laborales previas? ¿Qué motivos –sociales, barriales, culturales– los llevaron a elegir ser músicos de cumbia? ¿Dónde, cómo y con quién aprendieron a tocar y/o cantar este género musical? ¿Cómo realizaron su ingreso a las bandas y de qué forma gestionaron los diversos vínculos con productores musicales? ¿Qué tipo de vínculos –personales, laborales, contrac-

tuales— establecieron con éstos? ¿Cómo experimentaron su condición de músicos —a veces famosos, a veces no— en diálogo con otras experiencias barriales, familiares y laborales? ¿Cómo definían estos agentes sus condiciones de trabajo y qué rasgos distintivos podría señalarse en relación a otras ocupaciones que venían desarrollando o que desarrollaban en simultáneo? Las respuestas a varios de estos interrogantes, será, como dijimos, el tema de lo que sigue.

## SEGUNDA PARTE

# *Trayectorias de músicos de cumbia* *Experiencias cotidianas en primera persona*

### **1. Pablo Lescano, el primer cerebro creador: de Carupá para el mundo.**

Yo escribí las canciones para los pibes del barrio, estaba contento porque ya había plasmado la idea, no esperaba nada más.

Pablo Lescano

Pablo Lescano (40 años) es el creador y líder de Damas Gratis, una de las primeras bandas de cumbia villera y es además, sin dudas, uno de los grandes referentes de su campo. Sus intervenciones en diversos medios de comunicación, gráficos y audiovisuales, han posibilitado la reconstrucción de su historia con la cumbia, a la vez que permiten anclar varios de los debates que aquí nos interesan. Desde el vínculo entre cumbia villera y cumbia colombiana y chamamé, hasta aquellos relacionados con la discriminación, los prejuicios y la veta comercial del fenómeno en sus varias dimensiones –positivas, negativas y contradictorias, por citar solo algunas–. En este apartado nos basaremos centralmente en su participación en el programa “Encuentro en el estudio”, conducido por Lalo Mir y emitido por Canal Encuentro<sup>9</sup>. En sus habituales aperturas

---

9. El programa fue el cuarto episodio de la quinta temporada del programa. Se emitió el día 25 de junio de 2012. En ese momento el cantante tenía 35 años de edad. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8010/3342?temporada=5>, <https://www.youtube.com/watch?v=y-FKzljnG5ps>

grandilocuentes, Lalo Mir lo presentó diciendo: “Creció en un rancho entre humo, cumbias y borrachos. Creó la banda de sonido marginal de la gran ciudad. Le canta a los pibes del barrio sus historias de vagos, *dealers*, policías y ladrones, es el rey en la tierra de nadie, es el 10 de la cumbia”.

Hablando sobre sus orígenes y sus primeros contactos con la cumbia, Lescano contaba:

Nací y me crié en Carupá, San Fernando. Había una cultura musical por parte de mis tíos que era escuchar música tropical. A mi abuelo [le gustaba] el chamamé, hablaba guaraní, venía de Corrientes o Formosa, me acuerdo de él escuchando chamamé y la radio en guaraní a la mañana temprano...

El chamamé es sin duda uno de los antepasados musicales de la cumbia en la Argentina (Silba, 2011) y pueden señalarse continuidades no solo con aquello vinculado a lo puramente musical –las bandas de chamamé tropical funcionaron en los '80 como “música puente” (Pujol, 1999) entre el país del folklore y el país de la música tropical– sino, sobre todo, en cuanto a las formas de anclaje de estas músicas en los diversos contextos sociales, construyendo y visibilizando jerarquías de clase y cultura. El chamamé, una música de raíz folklórica, quedó ligado, desde sus orígenes en los años 40, tanto al *cabecita negra* como al peronismo. ¿Por qué? Sencillamente porque era la música que escuchaban estos sujetos cotidianamente, tal como señala el líder de Damas Gratis respecto de su abuelo. La llegada de los *cabecitas negras*, aquella masa de individuos provenientes del interior del país que arribaron a la ciudad en busca de mejores oportunidades laborales, produjo entre los habitantes de la gran ciudad una sensación de *invasión*, que fue respondida con la radicalización de una distancia material y simbólica muy clara. Vila (1987) afirma que a partir de este proceso el habitante urbano “histórico” pudo esconder su desprecio hacia el provinciano detrás de una fachada política: no es racista, es antiperonista. De esta manera el racismo/antiperonismo se extendió a sus manifestaciones culturales, entre ellas, el folklore. Entonces, si el folklore de los '40 era rechazado por las clases medias porteñas –que por otra parte se han pensado y construido históricamente a sí mismas sobre la idea de un imaginario racial-cultural *blanco y europeo* (Frigerio, 2006; Guber, 2002; Briones, 2004)– por considerarlo la expresión cultural de los *cabecitas negras*,

la cumbia contemporánea y con mucho más énfasis, su variante villera, es considerada, antes que nada, y por esas mismas clases medias porteñas –y no siempre ilustradas–, la música de las clases populares urbanas habitantes de los barrios pobres de la capital y el Gran Buenos Aires, o sea, los *cabecitas negras* de hoy.

La influencia musical fue de mis tíos maternos, de lunes a viernes ellos son trabajadores, y el sábado son Dr. Jeckyll... [es como si dijeran de golpe] “acá está el capo de la villa”. Crecí escuchando cumbia con ellos, si soy músico ¿qué música voy a tocar? Cuando era chico estaba de moda el *break-dance* y como era atlético me puse a bailar eso... y mis tíos se ofendieron.

Por el lado de sus inicios como músico, afirmó:

Empecé tocando en cabarets y cumpleaños por la coca y la empanada, creo que la mayoría empieza así... [cuando era chico] tenía un vecino que tenía un acordeón y después la madre le había comprado un piano, y al pibe no le gustaba así que yo iba todos los días a visitarlo... es como hoy el pibe que tiene la *Play* y todos van a la casa, bueno, en esa época era el piano.

En relación a sus primeras épocas como compositor y productor, dijo:

Yo escribí las canciones para los pibes del barrio... estaba contento porque ya había plasmado la idea, no esperaba nada más. Y después se vino una avalancha imposible de frenar. Y atrás de mi grupo, veinte o treinta bandas más haciendo lo mismo.

Lescano también contaba, al igual que la mayoría de los músicos con quienes tuvimos la oportunidad de dialogar, que nunca estudió música. Simplemente, empezó a probar sonidos, notas, ritmos “de oído”, insistiendo hasta que la música se le hizo natural, hasta que la incorporó como parte de un saber cotidiano. “Mi teclado está pintado”, señala orgulloso, “me sé las notas de memoria”. Esa misma escena de tocar el teclado de memoria puede observarse en uno de los tramos de “Alta Cumbia...”, cuando “El Fideo” toca con entusiasmo un teclado cubierto por una toalla. Como si estos jóvenes músicos debieran dar pruebas extras sobre su talento y su destreza con los instrumentos, pruebas sobre



sus conocimientos musicales que a los cultores de otros géneros de la música culta e incluso de la propia música popular, no se les pide.

### **1.1. *Cumbia villera, disrupción y negocios: tocar mucho para ganar poco***

Frente a la pregunta sobre la creación del tema “Sos un botón” -considerado uno de los primeros *hits* de la cumbia villera- y su particular contexto de surgimiento –previo a la crisis social y económica de 2001– el conductor sentenció: “¿Sabías que estaba cambiando algo? ¿Sentiste que había una necesidad de meterse con esos temas?”. Lescano respondió:

Me crié escuchando cumbia a morir, pero también se escuchaban otras cosas en esos tiempos. Yo era pibe y sonaba Dos Minutos, por ejemplo. Cuando iba a bailar y escuchaba “Tu boquita perfumada”, [me daba cuenta que] no había canciones que relataran lo que se veía en el barrio. Entonces decidí hacer temas así. La composición se relaciona con el estado de ánimo...

En relación al apelativo “villera” que se le agregó a esta nueva variante en un contexto de fuerte efervescencia social y los debates que esto suscitó, dijo:

La etiqueta de cumbia villera se la puso un sello de discos para que “cause impacto”. Nosotros tocamos cumbia. Pero el tipo le puso ese título y fue un *boom*. En esa época escuché a un sociólogo en la tele hablando sobre “Sos un botón”, diciendo que todo lo que genera autoridad, nosotros le tenemos repudio o bronca.

En esa misma línea, Lalo Mir le preguntó por qué usaba ropa deportiva. Esta pregunta estaba anclada en imaginarios diversos sobre los varones jóvenes y pobres, que venían a reforzar estereotipos negativos: se vestían así porque emulaban a los jóvenes afrodescendientes que en Estados Unidos se nucleaban en torno a la cultura Hip Hop; las ropas deportivas holgadas servían para que éstos ocultaran armas y los eventuales objetos robados; las gorras con visera les permitían ocultar sus rostros de sus potenciales víctimas y/o de las cámaras de vigilancia y la policía, etc. Los músicos de cumbia villera venían, supuestamente, a condensar toda esa serie de imaginarios, reforzando con sus vestimen-

tas arriba del escenario lo que pasaba cotidianamente en las calles del barrio y en los pasillos de la villa. Sin embargo, la respuesta del músico fue mucho más sencilla:

Porque es cómoda, no puedo usar jean (lo que desató la carcajada del conductor, posiblemente porque la respuesta dejó en evidencia sus propios prejuicios). Yo le expliqué al tipo que le puso el nombre de cumbia villera cómo se iban a vestir [los músicos]. En ese tiempo estaban todos “corte Loco Mía”<sup>10</sup>, todo de raso y acá [en las mangas de las camisas] unos volados así [de grandes]...y le digo: “no, estos se van a vestir como nos vestimos allá en el barrio, de ropa deportiva”

Pueden señalarse en este punto dos cuestiones. La primera se relaciona claramente con el prejuicio, como bien señalamos a propósito de la sorpresa que denotó la carcajada del conductor. El mismo conductor que no le preguntó a ninguno de los otros participantes del ciclo por qué estaban usando la ropa que llevaban puesta (fueran estos músicos de rock, folklore o cumbia romántica) y sí reparó en la ropa deportiva de Lescano, o en la ametralladora que está dibujada sobre su Keytar, y que mientras para el conductor parecía remitir al vínculo tácito entre cumbia villera y delincuencia, para el músico su teclado era un “disparador de sonidos” que le permitía, como ya dijimos, demostrar su destreza al tocar sin necesidad de ver las notas musicales. La segunda cuestión se desprende de ésta y está vinculada a las lecturas mecánicas en torno a fenómenos de la cultura popular y de masas, por un lado, y al vínculo entre posiciones de clase y prácticas culturales, por el otro. Una de esas lecturas mecánicas sostiene que las y los jóvenes de clases populares que escuchan cumbia villera cotidianamente carecen de competencias culturales y de saberes legítimos y legitimados, en función de ello se emiten juicios que desvalorizan las prácticas musicales de esas/os jóvenes. Conjuntamente se construye una cadena de sentidos negativa

---

10. Loco Mía es un grupo de Electro Pop español creado en 1984. Originalmente se formó como grupo de diseñadores de moda que derivaron años después en grupo musical. Se hicieron muy famosos en Latinoamérica gracias al manejo de los abanicos, que complementaban con un vestuario bastante elaborado. Lescano hace referencia a los atuendos recargados de los integrantes de este grupo porque también marcaron un horizonte estético posible para las bandas de cumbia de los años 90. <https://www.youtube.com/watch?v=F7nQhCveZ1E>

entre la condición juvenil de éstos y su posición social: escuchan cumbia –si es villera, peor– porque sus recursos materiales y simbólicos no les permitan ampliar sus elecciones estéticas hacia otras manifestaciones musicales posibles. Por lo tanto, la ropa deportiva y el Keytar de Lescano son la expresión de unas formas culturales que en el campo de la cultura ocupan una jerarquía degradada por ser, justamente, la música que identifica y le permite construir diversos sentidos de pertenencia a las y los jóvenes pobres, sujetos que condensan, como ya dijimos, estereotipos negativos y moralmente cuestionables. Cuando esos agentes de la *moral cuestionada* toman la palabra y deciden salir a cantar lo que les pasa en el barrio y a vestirse como en el barrio, ciertas voces no pueden evitar reproducir el mismo sentido común que muchas veces pretenden cuestionar.

Se pensaban que éramos chorros y nosotros la plata la habíamos hecho con la música pero [como] no éramos conocidos [nadie nos creía]. Me hacía el hampón con un auto importado y [me decían]: “¿de dónde te lo robaste?”... la policía me volvía loco...

En relación al mercado de la cumbia y a las formas en las que funciona el negocio, Lescano contó que en una noche se podía llegar a hacer hasta ocho o nueve shows si se arrancaba temprano (por ejemplo, con una matiné), a lo que Lalo Mir preguntó por qué era necesario hacer tantos shows en una misma jornada.

Porque el precio es muy poco, ¿entendés? A mí me encantaría tocar en un River una vez por año y después quedarme colgado arriba de la palmera. O sea que el negocio de la cumbia es ¿tocar mucho y cobrar poco? ¡Exactamente!  
¿Son fiestas populares donde la entrada es barata?  
Sí, así.

Luego contó cómo fue la experiencia de tocar con una banda de rock consagrada como Los Fabulosos Cadillacs:

Tocar con Los [Fabulosos] Cadillacs es estar en Primera A y nosotros estamos en la Z. Cuando llegamos al aeropuerto de México [para tocar con ellos] yo estaba preocupado por el teclado, porque a nosotros lo que nos pasa cuando salimos de gira que a la primera que te descuidás te “chetean”

[roban] los instrumentos. Y acá había alguien que se encargaba de todo. Eso es jugar en Primera. En la cumbia [no se puede porque] no dan los costos.

Por último, en relación a cumbia, medios de comunicación y discriminación, Lescano afirmó:

Televisivamente hoy por hoy ya no hay discriminación. Podemos tocar de Tinelli para abajo. Pero la radiodifusión es distinta en la Argentina. Es imposible que una radio de formato pase cumbia villera. Te digo por el último disco que saqué. Me llamaron de una radio nueva “Mario te quiere hacer una nota”, me dijeron. “Bueno, dale”, le contesté, “¿Me rotás un par de canciones?” “No, mirá, la música tuya no es para este formato” “La música no, pero ¿yo sí? ¿Cómo es el tema?”

Varios puntos para destacar también aquí. El primero se vincula con la precariedad del mercado de la producción, circulación y consumo de la cumbia. Los músicos, la mayoría de ellos jóvenes y de clases populares y medias bajas, ven replicadas en el campo de la cumbia las mismas condiciones de precariedad e inestabilidad que caracteriza el mercado de trabajo al que en general tienen acceso. Esto se vuelve más evidente en el testimonio de Lescano, cuando se lo compara con las condiciones en las que trabajan los músicos de otros géneros más legítimos como el rock. La frase de Mir “tocan mucho para ganar poco” sintetiza perfectamente esos condicionamientos estructurales y aparecieron como una constante en todas las entrevistas que realizamos con jóvenes músicos. El segundo retoma la cuestión de los prejuicios y la discriminación. La cumbia, y sobre todo la villera, continúa siendo un producto cultural degradado porque es, como dijimos, la música de *los jóvenes negros y pobres*, habitantes de las villas o los barrios pobres del conurbano. Allí operan, sin duda, diversas representaciones del sentido común que insisten en asociar a estos sujetos con prácticas peligrosas: si alguien que en su aspecto luce como un *pibe de la villa* está manejando un auto importado, lo más seguro es que se lo haya robado, como sentenció acertadamente Lescano frente a las cámaras. El *rey de la cumbia* mostró que no estaba exento de las influencias muchas veces omnipresentes de ese sentido común que sostenía y reforzaba, insistentemente, diferencias de clase y de cultura, sobre todo cuando el *mundo de la cumbia* dialogaba con el *mundo del rock*, por ejemplo. Quizás por ello,

en su participación en Alta Cumbia, un producto pensado para discutir con esos prejuicios y disputar sentidos diversos al interior del campo de la música popular, Lescano insistía en afirmar cuán orgulloso se sentía de ser ese pibe de la villa que era nada más ni nada menos que el creador de la cumbia villera.

## **2. Pibes Chorros. Apología del delito, censura y racismo *Matar la metáfora para contar la realidad***

Ariel Salinas (42 años) fue el líder de Pibes Chorros, la banda que salió al mercado a disputarle el podio a Damas Gratis. Y aunque nunca logró desplazar a sus eternos rivales, es claro que se ganó su lugar en la escena cumbiera. Hoy es la voz de El Traidor y Los Pibes. Lo conocimos en Pasión de Sábado, en el detrás de cámara, mientras esperaba para salir a tocar. Se mostró muy predispuesto a responder las preguntas y claramente entusiasmado al escuchar que veníamos de la universidad. Tenía, en ese momento, 37 años. Apenas le contamos el propósito de nuestro trabajo, nos dijo “¿Sabés que me buscan mucho para la facultad?” y se rió. Sobre sus orígenes con la cumbia, Ariel contó:

Mi vieja es mendocina y tocaba tonadas cuyanas y todo tipo de músicas, mi viejo es porteño pero tocaba tango y guitarra. Yo desde los tres años que vengo escuchando y teniendo consciencia de lo que es la música. Tocaba así con cosas que me compraba mi viejo o que me prestaban, hasta que más o menos a los doce años empecé a tocar en serio. A los quince se armó una banda y ya me pagaron mi primer show y de ahí ya no paré más. Fue en una parrilla, me acuerdo patente. Toqué, comí, tomé y me pagaron al final. Cuando vi el primer billete, eran australes me acuerdo, [dije] “hasta luego”...

Respecto de su trayectoria educativa:

Yo tendría que haber seguido [educación] terciaria. Pero, te vas a cagar de risa, primario: colegio privado, católico, secundario completo, colegio privado, católico, con la iglesia y todo, iba a seguir, pero agarré un billete tocando chingui chingui y me dije: “me voy a tomar un año sabático”. La embarré y ahí tuve que empezar a laburar, por suerte me fue bien, pero yo quería ser contador público o ingeniero agrónomo. Con pavadas no, viste, con cosas grandes.

En cuanto a sus orígenes como músico:

Yo arranqué de muy chico con la música, tuve como ochocientas bandas antes. Con los Pibes Chorros arrancamos a fines del 98 recién. Pero antes pasé por todas. Empecé tocando Blues. Porque mi ídolo era Blues Saraceno. Después rock medio rollinga, onda Viejas Locas. Después, te vas a reír [advierde], hicimos una onda *pop* tipo Michael Jackson, porque era fanático de Michael, hacía los pasitos y todo, nunca cobré hasta ahí. [Luego] me llevaron a tocar a la parrilla con un grupo de cumbia, una cumbia parecida a esta pero colombiana, así con acordeón y yo hacía los teclados, y me pagaron... [Después] me llamaron para [tocar] otro día y ahí ya me había visto una persona de un estudio de grabación para ver si podía grabar para otras bandas. Eso se llama músico cesionista...Entonces me pagaban por grabar, por meter los coros en bandas, y por tocar en vivo los fines de semana, [ya ahí] dije: “esto es lo mío”. Arranqué y no paré más... Fui reclutando gente. Al ir tocado en diferentes lugares, te vas codeando con un montón de músicos de diferentes estilos y empecé a reclutar a los que yo pensaba que eran lo mejor para la onda que iba a hacer [en Pibes Chorros].

Por el lado de la formación musical:

Yo tengo formación, porque primero aprendí todo de oído, después me metí a estudiar, tocando blues, tocando rock, escuchando pop, tengo mucho folklore, pero puedo hablar por mí. Conozco muchos casos que el que quiere tocar cumbia, ¿por qué quiere tocar cumbia? Porque piensa que es plata fácil y va a tener, como dice Capusotto, “minitas”, y va a tener mujeres y va a tener fama, éxito, y esto vos sabés que es pan para hoy [y hambre para mañana], yo lo veo así. Hoy tengo shows, todo este fin de semana tuve shows, mañana no sé... Por lo que yo conozco, el músico de cumbia no se prepara.

Finalmente, y en relación a su vínculo con la industria, Ariel mostró posiciones firmes y críticas muy duras hacia el negocio de la cumbia, entrecruzando en sus argumentos la cuestión de la discriminación hacia la cumbia con las imposiciones de los empresarios a la hora de negociar las apariciones de los músicos en diferentes escenas mediáticas:

La música es un negocio pero no tendría que ser un negocio. Tendrían que tocar por placer, y para mantenerte, no si te dan diez pesos querés veinte. Y robar talento ajeno como hacen todos, es muy fácil eso y ahí matás al músico, al que realmente quiere la música y quiere escribir. Por más que sea una

basura lo que haga, si viene un grupo y el tema es horrible pero es de él, yo lo aplaudo, porque puede defender una causa.

Hoy por hoy a una banda nueva se le va a complicar demasiado, porque tenés que hacer las cosas muy bien. Y a veces es difícil porque se dejan quemar [con] mucha publicidad, muchos shows en una noche, se llegan a hacer doce bailes, ¿cuánto tocás? ¿Cinco minutos por show? El que pagó una entrada no te quiere ir a ver más, ¿entendés? Y eso [lo hacen] las bandas de cumbia para sacarle el jugo [al negocio]], es una lástima cómo está el ambiente. Tendría que ser un poquito más tirando para el palo del rock, que se hace poco pero bien hecho, serio. Eso estaría bárbaro, pero a esta altura ya no se puede.

Salinas afirmaba que la clave para manejarse en el mundo de la música se sostenía en dos principios: hacer bien las cosas en vivo y recordar que “vivís para la gente y por la gente, porque la gente te tiene ahí arriba y la gente te va a bajar”. A su vez insistía en desestimar aquello de que “todo depende de la publicidad”, ya que su banda llevaba más de cinco años en el medio sin publicidad y aun así había logrado sostenerse y mantener un alto nivel de convocatoria en los shows en vivo, principal fuente de registro para medir la capacidad de difusión de un grupo, ya que la venta de discos era, piratería de por medio, imposible de calcular. Y ponía como ejemplo a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, banda emblema de la escena de rock local, y se preguntaba: “¿cuándo hicieron publicidad? ¿Qué hacen? Las cosas bien en vivo, mantienen algo coherente, una línea, un estilo, son fieles a eso, no se venden a lo comercial. Si se juntan de vuelta hacen un show y te van a meter cien mil personas como si nada”. La comparación con el mundo del rock vuelve a aparecer como uno de los ejemplos a seguir. Allí “las cosas se hacen bien” y parecía, según su testimonio, que los intereses comerciales no eran el motor que organizaba ni movilizaba recursos materiales y simbólicos en este campo. Siguiendo a Alabarces *et al.* (2008), la idea de que el rock se ha construido como una especie de reservorio moral al interior del campo de la música popular, por su capacidad de oponerse y/o resistir a las imposiciones del mercado y el sistema, sigue operando fuertemente en los imaginarios en torno a este, incluso en relación a bandas emblemáticas del género como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Si bien es cierto que el discurso y ciertas posiciones de los integrantes de la banda –con El Indio Solari y Skay Bellinson a la cabeza– se mantuvieron al margen de las imposiciones de productores

y discográficas de turno, eso no implica que sus 25 años de carrera hayan podido sostenerse íntegramente por fuera de la lógica de esos mismos medios masivos<sup>11</sup>.

Por el lado de su trayectoria familiar y educativa y su formación musical, el relato de Ariel Salinas coincidía sustancialmente con el de Pablo Lescano, su eterno rival, incluso teniendo en cuenta la diferencia de contexto de ambas entrevistas. Ambos se criaron escuchando músicas populares (sea tango, folklore o cumbia), si bien en el caso de Salinas sus comienzos fueron más eclécticos y probó con otros géneros antes de abocarse de lleno a la cumbia, que era, sin duda, una de las músicas que sonaba en su entorno social inmediato. Es decir que aquello que no se aprende por herencia familiar, se complementa en otros espacios de socialización: la escuela, el barrio, el grupo de pares, etc. Paradójicamente, ambos artistas contaron que su primer show como músicos fue en una parrilla, colocando a estos lugares y a estas prácticas como fundantes de un rito iniciático; también como espacio intermedio que permitía mostrarse en público, tal vez por primera vez, y probar su destreza con los instrumentos y con el manejo de la performance pública. Una especie de ensayo para lo que estaba por venir.

Cuando Salinas se refirió a la participación en diferentes programas televisivos de las bandas más conocidas dentro de la movida tropical, dejó claro que eso sólo se relacionaba con una estrategia de marketing para conseguir mayor difusión y, por lo tanto, mejores condiciones a la hora de ser contratados. Sin embargo, advertía, el costo que los músicos que ponían la cara debían pagar era muy alto: “te tratan como negro”, afirmaba, señalando que en estas apariciones la burla, la desacreditación y, en definitiva, la discriminación eran los ejes en los que se hacía hincapié, dejando de lado sus producciones y saberes musicales:

Yo no toco en teatros, porque no es del palo mío, otras bandas de cumbia villera lo han hecho, tocan en el Luna Park, ¿por qué? Por el negocio. Hay una gran diferencia entre las dos bandas (en clara alusión a Damas Gratis y la suya): yo no soy negociante, la otra banda es todo negocio. Te aparezo cantando con Panam, con Carmen Barbieri en el Bailando. Y pago. Está bien, sirve, como todo es negocio, si te ven en todos lados los shows son más caros. A mí no me importa, yo no quiero aparecer con nadie porque no me gusta, porque después tengo que entrar al barrio... Me acuerdo que iba

---

11. Para ampliar ver Del Mazo y Perantuono (2015).



a ir Damas Gratis y Pibes Chorros a comer con Mirta Legrand, sinceramente, yo no podía estar ahí. Cuando me llamaron para Tinelli, yo veía lo que hacía Tinelli con los grupos de cumbia, ¿qué hacía? Los trataba como unos negros. Yo llego a ir ahí, yo me conozco, los mato a piñas en vivo, van a tener más rating todavía. Lo mismo cuando íbamos a ir a Susana Giménez, yo dije: no me creo nada, pero no me pongas a Miguel Del Sel al lado porque me va a cargar y no me va a gustar. “No, pero que es un sketch, porque los chicos de la cumbia tienen onda”. No es tener onda, los tratás como si fueran medio huecos. Que tienen un coeficiente intelectual que no te llega ni a cincuenta. Y después lo he visto con la otra banda villera, y me dio lástima. Me sentí mal.

Durante su participación en Alta Cumbia, Ariel se refirió al momento de surgimiento de la cumbia villera y también de esos mismos prejuicios desde los medios de comunicación, al tiempo que reflexionaba sobre la necesidad de dar testimonio de la realidad que los rodeaba:

Veníamos para atrás en todo, en laburo, en educación, aumento de la pobreza, clases medias ya tirando para abajo, los temas salían de ahí, salían de la calle, del noticiero del mediodía, y ahí salió el tema de las apologías, pero no era apología, nosotros estábamos describiendo lo que pasaba, no diciendo cómo hacerlo, yo me acuerdo que cuando iba a la tele me quería morir, porque tenía que explicar cosas que no tenían sentido. Llegaba a un lugar, nos presentan; “Los pibes chorros”. [y me preguntaban]: “vos, ¿sos chorro?”.... y eso me cansó. Me cansó mal...

Lo señalado por Ariel aquí retoma un aspecto que aparece como invariante en varios de los testimonios recabados: la representación de los músicos jóvenes provenientes de barrios populares como condensadores de los males de la sociedad. La figura del *pibe chorro* era, para la época de surgimiento y auge de la cumbia villera, uno de los mayores temores sociales; no solo porque atacaba, a través de sus relatos, el derecho de propiedad privada sino porque además reivindicaba un conjunto de prácticas delictivas que parecían poner en peligro un cúmulo de valores morales pensados como universales e incuestionables. La voz de *los negros* apareció en la escena pública para disputar, también, esos sentidos sociales en torno al delito.

Llegamos los pibes chorros  
queremos las manos de todos arriba

porque al primero que se haga el ortiva  
 por pancho y careta le vamos a dar.  
 Aunque no nos quieran como' delincuentes  
 vamos de caño con antecedentes  
 robamos blindados,  
 locutorios y mercados  
 no nos cabe una estamo' re jugados.  
 Vendemos sustancia y autos nos choreamos  
 hacemos de primeras salideras en los bancos  
 como' estafadores piratas del asfalto  
 todos nos conocen  
 por los reyes del afano.  
 (Llegamos los pibes chorros, Pibes Chorros, 2002. Álbum: Solo le pido a dios")

Ariel sentenciaba:

Fue el momento justo (...) crisis en la Argentina, pobreza a full, piquetes, saqueos, año 2000, y ahí tenías letras para tirar para arriba, porque yo me sentaba en el río de Quilmes a escribir...  
 Pibes Chorros hizo buenas inversiones, nos llevaron a tocar a Alemania, a todos esos lugares, ¿por qué? Por fenómeno social, no por lo musical. El movimiento villero, que se denominaba entre comillas villero, fue un movimiento de protesta digamos, nosotros salimos con letras crudas, yo maté la metáfora totalmente, la dejamos de lado y pusimos cosas crudas. A algunos les molestó, eso llamó la atención y era el momento justo de la Argentina. Yo recuerdo que me habían prohibido, no podíamos tocar. Porque todo era apología, la palabra apología la tenía acá tatuada ya: apología del delito, apología de la droga, apología de la vagancia, apología de lo que se te pueda ocurrir, ¡apología del flequillo! Yo no me rotulo como la voz del pueblo, porque no es así, pero capto algo, soy como una esponja de los problemas sociales. No tengo metáfora, entonces tengo que cuidar muy bien las palabras, yo desaparecí de la tele porque no puedo cantar lo que realmente escribo.

Al igual que en el caso de Lescano, Salinas insistía en que su intención nunca había sido hacer apología ni del delito, ni del consumo o tráfico de drogas, sino, sencillamente, dar testimonio de lo que estaba ocurriendo en la sociedad, o al menos en aquella franja de la sociedad a la que él y tantos otros jóvenes pobres tenían acceso. De allí su afirmación: "yo maté la metáfora y puse cosas crudas", una especie de apues-

ta por dejar de lado, tal vez, una forma idealizada y edulcorada de cantar la cumbia, para pasar a dar testimonio *crudo* de una realidad social que se les hacía cada vez más cruel. Podría pensarse, entonces, que la crudeza no estaba en los términos elegidos por Salinas o Lescano a la hora de escribir sus letras, sino en las duras condiciones estructurales en las que vivían y a las que muchos decidían hacerle frente al ritmo de canciones como “Sos un botón” o “Llegamos los pibes chorros”.

Frente a la censura del COMFER, la difusión de temas de cumbia villera se vio fuertemente afectada en radio y televisión, como ya dijimos. Ariel contaba que en ese contexto los productores le pedían que cambiara un poco las letras “para la tele” y él respondía “si la cambio no es mi tema y me siento mal”. Cuando hacía un paralelismo con el momento social de la entrevista –año 2012– decía “Si sale una banda ahora, ¿de qué tiene que escribir? ¿Del dólar blue?”, en clara alusión a las transformaciones sociales de los últimos años, en los cuales si bien la desigualdad social persistía, no había punto de comparación con los niveles de pobreza, indigencia y desocupación (por nombrar solo tres) que se habían alcanzado durante la década del ’90 y que desencadenaron el estallido social de fines de esa década.

Por último, en su testimonio Salinas también habló de lo que la cumbia le permitió. Contó que con los integrantes de su banda podían vivir tranquilamente de la música, teniendo en cuenta la cantidad de shows que hacían por fin de semana dado el grado de difusión que habían alcanzado. Y agregó:

Por suerte se me dio esto, hoy pude salir de donde estaba, pude hacerle la casa a mis viejos, ayudar a los pibes, poner comedores, Yo apuntaba a eso, no pensaba en mí, yo ya era feliz con \$2.

Tocar en una banda de cumbia se constituyó, desde su contexto de surgimiento e incluso hasta el día de hoy, en una posibilidad de inserción laboral para muchos varones jóvenes de clases populares o medias bajas, quienes encontraban allí un espacio en el cual poder desarrollar sus aptitudes. Aptitudes que por otra parte no eran –y continúan sin serlo– valoradas en ningún otro campo laboral vinculado directa o indirectamente al artístico-musical: saber tocar cumbia no se considera una competencia legítima, porque aquellos que la poseen ocupan históricamente las escalas sociales más bajas. Sin embargo, la cumbia fue aque-

lla vía que abrió a estas poblaciones juveniles vulnerables “las puertas de un montón de sueños”, como dijo El Fideo, creador y tecladista de Supermerk2.

Sin embargo, hay un aspecto que no debe soslayarse en el análisis de la cumbia como fuente de trabajo y es el vinculado a las condiciones estructurales en las cuales estas tareas se desarrollan. En nuestras observaciones y entrevistas pudimos comprobar el alto grado de informalidad de estas actividades, caracterizadas por su precariedad en la forma de contratación y por la total ausencia de regulaciones en todas las áreas que conforman el campo cumbiero: derechos laborales de músicos y asistentes, contrataciones irregulares, interposición de vínculos personales por sobre esos mismos derechos, regulación de los espacios en donde las mismas se desarrollan, etc. Las bandas de cumbia como fuente de trabajo fueron –y continúan siendo– una especie de apuesta ambivalente: *trabajar de lo que elijo pero en condiciones que no elijo*.

### **3. La Repandilla. Cumbia testimonial por fuera del circuito comercial. *Cuando aprender de oído es el camino***

La cumbia villera salió con el lunfardo del barrio y eso dolió

Oscar Belondi

Oscar Belondi (39 años) es el productor y voz líder de La Repandilla, banda de cumbia villera que él mismo formó en el año 2003. Antes de eso, Belondi había sido la voz de Yerba Brava, una de las primeras bandas villeras. Entrevistarlo no fue tarea fácil: tardamos varios meses entre llamados y mensajes cruzados, principalmente por cuestiones de agenda de la banda, que incluía varias giras por el interior del país y por países limítrofes, como Bolivia y Paraguay. Nuestro contacto era uno de sus músicos, a quién le insistíamos vía telefónica para concretar una entrevista. Luego de varias idas y vueltas, un viernes a las 4 de la tarde Cristian (38 años) finalmente nos contactó: “A las 8 de la noche ensayamos en una sala de Laferrere y nos quedamos hasta arrancar la gira de la noche. Vengan, va a estar Oscar y también todos los demás”, nos

dijo. Dos horas después emprendíamos el viaje hacia esa localidad del Conurbano bonaerense<sup>12</sup>.

Luego de dar unas vueltas hasta dar con la dirección, nos encontramos parados frente a una pequeña puerta blanca. Tocamos el timbre y nos anunciamos: “Venimos a ver a Cristian”, dijimos. Un joven muy amable, administrador de la sala de ensayo, nos invitó a pasar y a esperar en la pequeña sala de estar. Al rato salió Cristian; la referencia al amigo en común, quien nos había pasado su teléfono, permitió romper el hielo fácilmente. Sin preámbulos, nos ofreció pasar a la sala de ensayo, una habitación sencilla, de aproximadamente seis metros de largo por cinco de ancho y en donde las paredes dejaban entrever la precariedad, en algunos tramos, del aislamiento acústico. Eran 16 músicos en total, distribuidos entre instrumentos de viento, guitarras, bajo, acordeón, octapad, tamboriles, güiro, bongó y teclados. El tono de los intercambios entre Belondi y el resto de los músicos era de mucha confianza y fluidez. Al rato de habernos acomodado en un rincón para poder participar del ensayo y de los diálogos e intercambios entre músicos, asistentes y *manager*, ingresaron cinco mujeres que, luego supimos, eran las parejas o novias de muchos de los músicos. A mitad del ensayo salieron a comprar pan, fiambres y gaseosas y cerca de las 10 de la noche todos pararon para comer. Lo hicieron rápido, parados en la pequeña cocina improvisada en una sala contigua.

Luego de finalizado el ensayo, salimos a la sala de estar junto a algunos de los músicos, quienes poco a poco fueron entrando en confianza y contando sus historias con la cumbia, cómo empezaron participando en bandas de barrio, aprendiendo a tocar de oído ciertos instrumentos, estableciendo contactos con otros asistentes o músicos que estaban iniciando sus carreras en diversas agrupaciones (por la época a la que se referían, fines de los 90, la mayoría de ellas eran de cumbia villera) y que terminaron siendo sus contactos para que ellos mismos ingresaran. Al tener la oportunidad de dialogar con todos los músicos, tanto de manera individual como grupal, aprovechamos para indagar más puntualmente sobre sus condiciones de trabajo y saber si la cumbia les permitía vivir,

---

12. Gregorio de Laferrere es una de las localidades del Partido de la Matanza, el más extenso del Conurbano bonaerense y el más poblado de toda la provincia. Forma parte del Gran Buenos Aires, el cual incluye la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los municipios que la circunvalan.

cubrir sus gastos, mantener a sus familias; si debían conseguir trabajos complementarios, o si, por el contrario, su labor como músicos de cumbia lo percibían más como un *hobby*. Jorge Monteverde, uno de los creadores en el año 1985 de Los Continentales del Perú, vivía desde aquella época en Argentina. Cuando se incorporó a La Repandilla se dedicó a la percusión, siendo formador de otros músicos de esta y otras bandas. Su testimonio fue elocuente en ese sentido:

Tocar en la Repandilla, ¿les permite vivir de esto?

La mayoría vivimos de esto. También trabajamos eventualmente para otros grupos que nos dan participación.

¿Pero tienen la necesidad de trabajar de algo distinto que no sea de músicos? En algunos casos sí, yo por ejemplo, soy albañil, he trabajado en construcción. También he reparado calzado pero por lo general vivo de la música.

Monteverde afirmó con cierta naturalidad su condición de trabajador de otros rubros además del desarrollado en el campo musical (albañil y zapatero), pero en su mirada, en el tono de su voz, se denotaba incomodidad, sobre todo frente a nuestra presencia. Fue claro que en ese momento no pudo producirse “el diálogo” al que hacía referencia Cardoso (1996) sino que más bien primó allí ese campo ilusorio de interacción en donde un artista, un músico que supo tener su momento de esplendor y reconocimiento social, debía explicitar su necesidad de combinar su actividad artística con otros oficios populares para sostenerse económicamente junto a su familia.

Luego de hablar con varios de los músicos, y esperar un buen rato afuera, finalmente llegó Belondi. Se sentó en el sillón y saludó con una sonrisa. Sus respuestas al principio parecían mecánicas, mostrándose un tanto cansado de responder siempre las mismas cuestiones. Sin embargo, a lo largo de la entrevista se fue aflojando, permitiendo incluso reflexionar en conjunto sobre los diversos avatares de la cumbia. En relación a su trayectoria familiar y sus comienzos con la música, Oscar contó:

Mi mamá es ama de casa, mi papá empleado municipal, fue recolector de basura y ciruja, teníamos seis carros con seis caballos. Vivíamos de juntar cartón. Nuestro alimento eran [las sobras de los otros], las colillas de los fiambres que tiraban en la puerta de Los Dos Chinos<sup>13</sup>. Mis juguetes eran los

13. Tradicional confitería con sucursales en varios puntos de la Ciudad de Buenos Aires.

que me tocaban: un autito sin ruedas, un muñeco sin brazos. Mi experiencia y mi niñez fueron muy lindas. No fui el más feliz, pero como no conocíamos otra forma de vida, tampoco fui infeliz.

[En mi familia] ninguno es músico excepto mis hermanos más chicos. Todo esto nació agarrando las ollas de mis viejos. Escuchaba música y copiaba los detalles musicales. Hacía varios ritmos: rock, reggae y salsa... A los 10 [años] mis viejos me regalaron los primeros timbales, y ya no sonaba a lats, mi ritmo sonaba a percusión. Ahí empecé a tocar en grupos barriales, me venían a buscar, no era que tocaba bien, tenía el instrumento. Era como el dueño de la pelota. Entonces empecé a tocar en un montón de grupos, cada grupo con su estilo, y fui adquiriendo mucha experiencia.

Por el lado de la formación musical:

Cuando me llamaron de Yerba Brava se complicó porque mi familia no quería que cantara cumbia villera, “Yuta compadre...” y esas cosas. Mi mamá decía “cantás tan lindo, hijo, y que estés cantando eso”. A mí me daba igual porque para mí la música es música, no me molestaba “bajar el nivel”, ¿se entiende? Escuchaba de todo, enseñaba percusión, soy profesor de percusión. Estudié con profesores particulares. Mi maestro de batería es un pibe que hace música cristiana y él me enseñó la técnica que ahora es mi herramienta de trabajo. Y la percusión la estudiaba también con Jorge Monteverde y Coco Barcala, ellos me enseñaban a leer música y yo les enseñaba a los nuevos que incursionaban en esto de la cumbia. Así fue más o menos la cosa...

También se refirió a su vínculo con la industria:

Me llevo bien, trato de adaptarme. A los empresarios los detesto, se abusan mucho de la ilusión, del sueño de los pibes. Creo que esto [hace que] se torne un triste negocio, y es lamentable porque yo soñaba con estar en la tele, esto de haber tenido la suerte de empezar a trabajar mucho y llegar a muchos lugares me llevó a conocer gente con la que tuve que negociar para estar en un canal, para estar en revistas, y vos decís: “pero, loco, si antes me buscaban... ahora que me conocen me quieren sacar plata”. Ellos te necesitan y vos no los necesitas a ellos, es así. Pagar para tocar en Pasión [de Sábado], por ejemplo, me parece una locura. Entonces no era un sueño: tanto tienes, tanto vales, ¿no?

En cuanto a la cumbia en tanto negocio, dijo:

Acá laburamos todos el día a día y comemos de ahí. No tocamos-no cobramos-no comemos. Hoy por hoy me importa generar puestos de trabajo, no quiero pagar plata para aparecer en la tele. Mi único sueño es que la gente cante mis canciones y me vea arriba de un escenario y no darme cuenta de que al fin y al cabo todo esto es solamente un triste negocio.

Respecto de la discriminación sobre la cumbia villera, los músicos y productores entrevistados no eran ajenos a la circulación de discursos como los analizados más arriba. Oscar Belondi decía:

[Los que discriminan a la cumbia] son ignorantes, de repente yo me siento en condiciones de tocar rock and roll, huaynos, cuecas, tinkus, salsa, cumbia, merengue, porque soy músico de oficio. Pero también hay que pensar que hay pibes que son tremendos músicos que si le pasas la changa para tocar cumbia agarran porque es una fuente de laburo.

Y agregaba, sobre la cumbia villera en tanto canal de comunicación de experiencias cotidianas, propias y ajenas:

Para escribir me inspiro en un poco de todo, la vida cotidiana y la experiencia. Juega mucho la ilusión. A la cumbia la llamaron “villera” por una veta comercial, pero esto [que hacemos] es cumbia testimonial. De hecho existió toda la vida pero esta es más frontal. Entonces no esconde tanto la realidad, va con palabras más crudas, con el lunfardo común del barrio y creo que por eso duele un poquito, ¿no? Mostrar al mundo lo que es realmente nuestra Argentina.

En cuanto a su trayectoria familiar y educativa, la historia de Oscar es la de otro joven que comenzó de abajo y proviniendo de una familia de bajos recursos, pudo ir zanjando dificultades para lograr el sueño de tocar un instrumento o cantar en una banda de cumbia, primero, y ser el productor de su propio grupo, después. La formación que obtuvo fue, como en los otros casos, autogestiva, aunque los contactos que había obtenido en sus años iniciales le permitieron elegir a grandes referentes del circuito: músicos formadores de músicos, como el propio Monteverde, quien antes de tocar percusión en La Repandilla, fue su maestro. En línea con Lescano y Salinas, Belondi insistió en dos cuestiones: la primera, que en efecto el rótulo de “villera” fue puesto por una estrategia comercial pero que lo que esta música quiso hacer fue “dar testimonio” de aquellas condiciones y situaciones que a diario atravesaban los



miembros de las clases populares urbanas y en especial las poblaciones juveniles que las integraban. Conjuntamente destacó que esas letras se proponían mostrar lo que era “realmente” la Argentina, dando a entender que las formas anteriores de la cumbia más tradicional guardaban menos conexión con una realidad de fuertes condicionamientos estructurales (pobreza, marginalidad, delincuencia, conflictos con la autoridad policial, entre otros tópicos).

Un aspecto es destacable en relación a la discriminación sufrida por los músicos de cumbia en la escena cultural contemporánea. Si por un lado Belondi tildaba de “ignorantes” a aquellos que discriminaban a la cumbia por no conocer, supuestamente, cuáles eran los saberes específicos con los que contaban muchos de sus creadores e intérpretes, por el otro se vio en la obligación de aclarar cuáles eran todos los ritmos que él, un músico de cumbia, podía ejecutar. Eso fue necesario de ser aclarado, creemos, porque nuestro entrevistado entendió que no lo dábamos por sentado pero, a su vez, lo hizo como una forma de revertir ese estigma que pesaba sobre ellos y que se resumía en la idea de que el músico de cumbia no estudió, no se formó y por lo tanto, no sabe. A su vez, un segundo aspecto es el vinculado a la comparación con otros géneros más legítimos de la música popular –o en todo caso, contruidos como tales, como bien señalaron Trotta (2011) y López Cano (2011)– que él mismo reconoce ocupando una posición más *elevada* en el campo al decir “son tremendos músicos” –es decir, tienen talento *del bueno*– y terminan tocando cumbia –porque no les queda otra y necesitan una fuente de ingresos, por ejemplo–. Se *rebanan* a tocar cumbia, una música supuestamente sencilla de aprender y que cualquiera con un saber musical básico podría ejecutar sin mayores inconvenientes.

Un desvío en este punto, para complejizar el análisis en torno al testimonio de Belondi a propósito del valor de ciertos saberes musicales y cómo estos operan en las jerarquías culturales y de clase que se van construyendo y reforzando a lo largo del tiempo. Maite (25 años) era la baterista de “Cumbia Club La Maribel”, banda conformada por once músicas mujeres, dedicadas a reversionar clásicos de la cumbia colombiana<sup>14</sup>, considerada parte de las nuevas bandas de cumbia de clase media o *blanqueadas* (Alabarces y Silba, 2014). Cuando la entrevista-

---

14. <https://cumbiaclublamaribel.bandcamp.com/>

mos en 2014, señalaba: “...Vengo del palo del rock y del blues, toco la bata [batería]... y me pasaba, por mi entorno, que al principio decía “toco en una banda de cumbia” y se me cagaban de risa: ¿cómo de cumbia? ¿cumbia cuál? ¿la de acá?” En la época que empecé con la Maribel iba a una *Jam* de blues y era tipo el chiste “ah ella toca en una banda de cumbia”. A pesar de los prejuicios de su entorno (en su trayectoria social se veían claramente las formas en las que operan los prejuicios de clase sobre esta música), Maite continuó con el proyecto colectivo y aprendió a tocar y disfrutar de la cumbia, aunque para ello tuvo que dedicarse a estudiar, pero posicionada desde un lugar distinto:

La cumbia tiene un lenguaje re propio y no se transmite ni se aprende así nomás. [...] Yo estoy estudiando en el Instituto Esnaola<sup>15</sup> la carrera de Intérprete Musical que tiene 5 años de duración, más 4 del profesorado. [Ahora] estoy escuchando mucho más en detalle lo que hace el timbal, porque reformulé un poco mi instrumento, gracias a estas clases que fui con un pibe [egresado del Esnaola que le enseña percusión], ahora toco parada, ¿viste? El chabón este me dijo “tocá parada, así podés bailar” y es un flash cuando empezás a bailar, si la cumbia no la bailas es complicado.

Este testimonio, a tono con otros que hemos recogido en nuestro trabajo de campo, permite señalar un punto de inflexión: no cualquiera puede tocar cumbia, poder hacerlo involucra una serie de saberes específicos –musicales y corporales– que no todo el mundo tiene. Y eso habla de una competencia específica con la que cuentan aquellos que pertenecen al campo de la cumbia pero, sobre todo, aquellos que han escuchado esta música a lo largo de su vida o que, por el contrario, han podido *dar el salto* necesario para correrse del lugar de origen y comprender aquello que Maite señaló: “si cuando tocás, a la cumbia no la bailás, es complicado”, es como si te perdieras de algo. Otro dato relevante para volver a La Repandilla es que durante el ensayo que presentamos –instancia que en general no es de acceso público– observamos que todos los músicos tocaban parados, bailaban mientras lo hacían e incluso iban probando ritmos e improvisando combinaciones posibles

---

15. La Escuela Superior de Educación Artística en Música “Juan Pedro Esnaola”, cuenta con la carrera de Intérprete de Nivel Básico, Especialidad Instrumento/Canto, el Bachillerato, Profesorado de Instrumento y Educación Musical. <http://escuelademusicajpesnaola.blogspot.com.ar/p/informacion-general.html>. Accesado el 15/06/2016.

en los instrumentos de sus compañeros, confirmando no solo el saber musical sino, sobre todo, el trabajo de creación colectivo.

Si bien La Repandilla nació como una banda de cumbia villera, no podría ser tan fácilmente encasillada dentro de esta categoría. Entre sus composiciones pueden encontrarse temas para bailar, temas románticos y temas testimoniales, según nos enumeró Diego, uno de sus integrantes. Las letras fueron escritas todas por Oscar, a excepción de los *covers* de temas clásicos, que la gran mayoría de las bandas realiza en casi todos sus álbumes<sup>16</sup>. Frente a la pregunta por el registro que habíamos tenido dentro de la sala en relación a la creación colectiva, Diego nos decía:

Oscar es la cabeza, nosotros participamos con sugerencias pero él es la cabeza. Le llegamos a los tres públicos. A los chicos, los jóvenes y al adulto. La cumbia testimonial para la gente grande son historias de vida. El hizo una canción que es “Trago de vida” que dentro de la cumbia es un himno nacional. Se la escribió al hermano que esta privado de su libertad.

No mereces esto mi amor  
 yo sé que hiciste lo imposible por venir a verme  
 agradezco tu actitud  
 ¿cómo podría pagarte?  
 Mi vida, acércate por favor  
 quiero sentir de tu abrazo el aliento  
 Es sorprendente, mujer, tú me das la vida  
 Trago de vida  
 hoy encerrado entre cuatro paredes te pido mi vida  
 estoy muriendo por tener de nuevo tus suaves caricias  
 que solamente tú puedes brindarme en horas de visita  
 Trago de vida  
 Me han privado de mi libertad pero no de mis sueños  
 Porque en mis sueños soy libre de amarte cuantas veces quiero  
 Cuando despierto de nuevo me enfrento a esta amarga verdad.  
 El tiempo ya se acabó  
 la visita terminó es hora de que vayas  
 afuera lloviendo está  
 abrígate por favor  
 y ya no llores  
 que muy pronto saldré de aquí

---

16. Para profundizar sobre el tema de los covers en la cumbia ver Silba (2008).

para poder disfrutar de nuestra hija  
 ella aprendió a decirme papá  
 mirando una foto.

(Trago de vida, La Repandilla, 2004, Álbum: Kaka Nene)

La banda es una de las que se destaca por tener varios temas dedicados a las personas —en general varones— privadas de su libertad. Algunas de ellas son Carcelero, La segunda del pabellón, Condenado por su error, Sol Negro, La Celda y Tumberos:

Escuchá lo que te canto  
 Los pibes de mi rancho  
 Estamos hasta las manos  
 Y no podemos zafar  
 La tumba es pa' los muertos  
 Si acá no se rescatan  
 Ya preparé la faca  
 Un motín vamo' a armar  
 Queremos estar afuera  
 Tumbero yo soy  
 Vengan a abrir la celda  
 De este pabellón  
 Cuando estemos afuera  
 Les vamos a dar  
 Quememos la tumba  
 Por la libertad  
 (Tumberos 2, La Repandilla, 2005)

En nuestras observaciones de campo con los públicos jóvenes que escuchaban cumbia (Silba, 2011) están canciones eran muy celebradas, no solo por una identificación más o menos directa con la realidad social que las letras ponían en escena, sino, también, por el valor testimonial que tuvieron desde su surgimiento y de ahí en adelante. Cuando Diego dijo “para la gente grande la cumbia testimonial son *historias de vida*”, estaba reforzando esta misma idea: no solo que *ellos* deberían sentirse más identificados por estas letras ya que eran pobres y en tanto tales estaban más expuestos a la comisión de delitos, sino que entre estas clases populares estaban, de hecho, la mayor cantidad de población carcelaria y no necesariamente la que más delitos cometía. El fantasma

del pibe chorro, joven y pobre, volvía a sobrevolar, con sus estigmas a cuesta, estas representaciones y estereotipos.

Durante las entrevistas con el resto de los músicos de la banda, Cristian contó que sus comienzos con la música fueron “de grande” –arrancó a los 25– y que siempre había tenido bandas de barrio y una murga.

Tenía un amigo Tito, fue el cantante de Re-Piola y también productor. Justo en ese momento estaban armando Yerba Brava y al disco nuevo le querían meter murga. Él me preguntó si quería probarme en la banda. Le dije que me encantaría, yo era re cumbiero, iba siempre a la bailanta... me fui a probar y quedé. Lo conocí a Oscar que era el cantante de Yerba Brava. El primer sábado debutamos en la tele, nos fue re bien, estuvimos tres años laburando. Hasta que en ese momento Oscar decide alejarse de la banda y armar la Repandilla. Me hizo la propuesta de llegar a la banda, de tocar en la Repandilla. En Yerba toque batería, después en la Repandilla estuve tocando timbales 8 años. Y hace dos años toco batería electrónica, siempre me gusto la percusión.

Cristian también contó lo que la cumbia le permitió:

Para mí fue un sueño grande. Yo cuando entre a Yerba Brava era de ir mucho a bailar con mis amigos a Sombro, un boliche de José C Paz. Y ahí veía al Monito, el primer cantante de Yerba... Y yo estaba en medio de la pista y decía “cómo me gustaría estar ahí arriba”. Me gustaba ser músico de cumbia villera, el estilo de la música y aparte el escenario y la adrenalina. Querías ver como se sentía estar arriba y que la gente te mire, demostrando lo que uno sabe y era muy distinto verlo de abajo. Me emocionaba y era muy importante para mí.

Ferni (35 años) sostuvo en la misma línea de Cristian:

Empecé siendo asistente, trabajando en el sonido. Y tuve la suerte de que Agostini<sup>17</sup> me diera la oportunidad de tocar en su banda. Y después Oscar me dio la oportunidad de tocar acá.

Asimismo remarcaba que tocar en una banda de cumbia siempre fue su meta aunque costó mucho. E insistía en destacar no solo la ca-

---

17. Se refiere a Daniel Agostini, por entonces cantante del Grupo Sombras.

lidad artística de la banda de la que formaba parte sino el talento de Belondi como productor de la misma:

Somos una banda de mucha gente y un cerebro que acomoda cada cual en su lugar como es Oscar. Y una banda tan grande que suena como suena la Repandilla es bueno. Somos 16 músicos arriba del escenario.

Casi al final de la entrevista con Belondi, varios de los músicos se acercaban para preguntarle cuestiones diversas vinculadas a la logística de la banda, muchas de las cuales requerían de dinero para solucionarlas: “decíle que se tome un remis”, “págale a aquel por lo que hizo”, etc. En cada caso Oscar se encargaba de decidir, gestionar y ordenar, cumpliendo no solo el rol de productor y “cerebro” del grupo, sino también el de una especie de padre proveedor que además de resolver dichas cuestiones, debía controlar cada uno de los movimientos, requerimientos y problemas de las personas a su cargo.

La figura de Belondi era sin dudas identificada por los miembros de la banda como la piedra angular sobre la que se había construido todo el edificio *pandillero*. De Oscar parecían depender las decisiones artísticas, comerciales, estéticas y políticas de la banda. Él decidía que no pagaba para tocar en Pasión de Sábado porque le parecía una locura tener que negociar con los empresarios a quienes dijo “detestar” porque se abusaban de “la ilusión de los pibes”. Sin embargo, aunque a una escala distinta, Belondi podía ser señalado como un productor cumbiero que tomaba decisiones todo el tiempo sobre los destinos de otros jóvenes con quienes, claramente, también debía negociar desde condiciones generales de contratación, hasta qué hacer cuando algunos de ellos tenía algún problema grave y no podía ir a un ensayo o a un show. Claramente, la ausencia de regulación de esta actividad producía un vacío legal importante y dejaba al margen de la ley y de los derechos laborales a todos los músicos que conformaban estas bandas, aunque a una escala distinta. Si bien no ocupaban la misma posición los músicos contratados por una suma fija por noche que el productor de la banda —quien por un lado ocupaba un lugar de poder mayor, pero al mismo tiempo había hecho una inversión muy grande, “laburando a pulmón” como decía Belondi—, la verdad es que en cualquier caso todos ellos estaban expuestos a condiciones de trabajo precarias. Condiciones que se evidenciaban en varios de los ejemplos que fuimos narrando en cada

una de los casos presentados: cantidad de shows por noche y por fin de semana, cantidad de horas trabajadas de manera continua entre ensayos y shows, pocas horas de descanso entre un día y otro, sumado a las giras por el interior del país que todos ellos realizaban en micros o combis, entre tantas otras características relevadas.

Muchos de los músicos le adjudicaban a la “suerte” la posibilidad de haber entrado a una banda –y nunca a su talento artístico– y al productor o “dueño”<sup>18</sup> de la banda, le agradecían eternamente la oportunidad. Existía una especie de patrón que parecía repetirse a lo largo de los años, en esta y muchas otras bandas del circuito de la cumbia: alguien daba una oportunidad, alguien entraba a una banda de cumbia y si tenía talento y persistía en el mercado de la producción cumbiera, replicaba ese mismo esquema sin muchas modificaciones. Por un lado cabe la pregunta de cuánto margen de acción tienen aquellos que *triunfan* para efectivamente cambiar el orden de las cosas –siempre tendemos a creer que el margen de acción, por mínimo que sea, existe–; por el otro, qué sucede cuando cada uno de aquellos que triunfan se enfrenta al hecho de tomar decisiones que involucran las condiciones de trabajo de sus pares e incluso en muchos casos, de sus propios amigos o compañeros durante años. El hecho de que la gran mayoría de los jóvenes que se hacen músicos de cumbia provenga de contextos sociales adversos no debería constituirse en un impedimento para poder colocar estas reflexiones en torno a condiciones de trabajo y derechos laborales vulnerados en un lugar relevante y de necesario debate y discusión. Los productores y dueños de las bandas están en diálogo, y en ocasiones también en alianza con los sellos discográficos, los dueños de boliches de cumbia, programas de radio y televisión dedicados a la difusión de la cumbia, etc. Por lo tanto, en la medida que la desigualdad distributiva se reproduzca, condicionando las experiencias cotidianas de estos conjuntos de varones jóvenes y pobres, los desafíos seguirán siendo tan enormes como urgentes. De nada sirve preocuparnos solamente por disputar sentidos en torno a aquellos discursos y acciones que discrimi-

---

18. En las entrevistas que fuimos realizando a lo largo de estos años, los músicos nombraban como “dueños” de las bandas a aquellos productores que, siendo músicos o no, registraban el nombre como una marca propia e invertían una determinada cantidad de dinero por un cierto período de tiempo para lograr posicionarla en el mercado.

nan a la cumbia y a sus hacedores, si en esa disputa no podemos incluir las condiciones materiales que sostienen el negocio cumbiero.

#### 4. El Fanta y El Negro. Las nuevas fiestas de cumbia *Alianzas estratégicas para enfrentar la crisis*

Lo peor que te puede pasar es pensar,  
a la cumbia tenés que sentirla

El Fanta

La mejor escuela es juntarse a tocar

El Negro

Entrevistar a Martín Roisi, o El Fanta, como lo conocen en el ambiente, no fue tarea fácil. Su contacto lo habíamos conseguido por medio de uno de sus socios en La Mágica, una fiesta cumbiera que se realiza en la Ciudad de Buenos Aires<sup>19</sup>. El primer intercambio fue por mail y acordamos encontrarnos en un bar. Llegó y saludó con distancia; arrancó con tono cortante, hablando poco y observando mucho. Preguntó qué queríamos saber de la cumbia. Muchas de sus respuestas eran provocaciones deliberadas. Lo escuchamos durante dos horas, verborrágico y exaltado, construir una escala de valores propia respecto de lo que valía la pena o no dentro del campo cumbiero. Su clasificación predilecta era artistas auténticos versus aquellos armados por los productores. Luego de un rato se fue aflojando y empezó a hablar en otro tono. El intercambio dialógico al que se refería Cardoso (1996) parecía ir y ve-

---

19. La presentación de esta fiesta en su página de Facebook afirma: “La Mágica se hace viernes por medio en Groove y las vísperas de feriado en Palermo Club! La Mágica es la fiesta de cumbia que marca un antes y un después en lo que al género se refiere al ser la primer fiesta “off bailanta” en proponer un nuevo vínculo con esta cadenciosa música. Creada por los integrantes de las bandas Fantasma y Los Labios, abarca la cumbia en todas sus dimensiones, donde conviven sus diferentes estilos para crear una noche a puro baile y ritmo. Bandas clásicas de todas las épocas, bandas en boga, bandas emergentes, más la especial selección de los djs hacen que cada fiesta tenga su propia originalidad, entregando un gran abanico de colores para dejar en claro que la cumbia es un género que no conoce distinción social. LA MAGICA , una fiesta de cumbia... no vas a parar de bailar!” [https://www.facebook.com/pg/fiestalamagica/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/fiestalamagica/about/?ref=page_internal)



nir entre momentos de mayor empatía y otros de franco autoritarismo, donde Martín se esforzaba por demostrar que su versión de la buena cumbia era la única valedera.

Comenzamos por su trayectoria educativa:

Yo no terminé el secundario. No me puedo concentrar para leer, puedo leer un libro entero pero no presto atención. Tomo la información de otra manera, nada más, así hago todo [las bandas, la película, el documental, el libro<sup>20</sup>].

Sobre la laboral afirmó:

En el 2001 laboraba de productor en un canal de televisión, con la crisis me quedé sin trabajo y empecé a trabajar de fletero, conseguí una camioneta y durante mucho tiempo hice eso. Me fui a vivir a la villa, tenía un puesto de cd de cumbia. Yo siempre escuché cumbia, pero en el 2001 la escuché de otra manera, [cuando] perdí el laburo, bajé de clase social y me lo tomé re bien y me fui a las bailantas y empecé a ver todo eso, porque justo era cuando estaba la cumbia villera y para mí era increíble, era “el momento”. Vivir esa situación me parecía una cosa muy grande que estaba sucediendo

Cuando le preguntamos sobre la formación musical de los músicos de cumbia fue determinante:

Los músicos de cumbia en general se forman a través del oído, son obreros, ¿entendés? Trabajan en forma de obreros, son muy metódicos con la música y después las canciones son perfectas...la gente que hace cumbia son obreros, no son vagos que hacen rock, lo hacen desde otro lugar.

Aquí El Fanta señaló una frontera moral muy clara respecto del mundo del rock, tal como lo hace Garriga Zucal (2008), analizando testimonios de sus nativos en el sentido inverso. Para el autor los rockeros

---

20. Martín Roisi participó como productor en diversos proyectos que tienen a la cumbia como eje. Además de organizador de “La Mágica”, diseñó el libro “Familias Musicales”; protagonizó y participó en la producción de la película “Alta Cumbia. Una película de negros”; conducía, al momento de la entrevista en 2014, dos programas de radio dedicados al género (uno por Radio FM Pasión, propiedad de los hermanos Serantoni, y otro por Radio Nacional). Fue el conductor del ciclo televisivo “Cumbia de la buena”, emitido durante 2015 y 2016 por Canal Encuentro y en 2017 del ciclo “Los Planetas”, emitido en el marco de Pasión de Sábado, entre otras actividades vinculadas a la difusión de la cultura popular cumbiera.

valoran las prácticas propias y ajenas según el tamiz moral de este estilo que define a los cumbieros como “negros” y “villeros”, los cuales no se proponen contar problemáticas sociales en sus letras, o conformar un estilo con más hondura, sentidos más profundos ni compromiso social. La cumbia sería, en esta lectura, una música sólo ligada a la fiesta y a la diversión, lugares construidos como desprestigiados frente a las tomas de posición de los rockeros en torno a diversas causas sociales, percibidas y construidas como dignas, valorables, etc. El Fanta, por su parte, haciéndose cargo de esos discursos que pesan sobre el mundo de la cumbia y sus seguidores, redobló la apuesta, destacando el carácter “obrero” de los músicos de cumbia —es decir, su pertenencia de clase— y catalogando a los rockeros como “vagos”, es decir, como sujetos que tienen resueltas sus condiciones de vida materiales y por lo tanto pueden dedicarse a la música sin apremios económicos concretos<sup>21</sup>.

Por último, y respecto al público cumbiero, dijo:

La gente que consume cumbia de verdad vive su vida a través de las canciones, a través de la cumbia, su vida es eso. Sus problemas los van llevando con la música, aunque te parezca una ridiculez, van resolviendo seguir adelante con la música, todo es al ritmo de la cumbia... no es una paparruchada, es una cosa tan grande que ni siquiera se la imagina el que no la conoce. Para eso tienen que estar en la villa, conocer a esa gente, entender esa situación...

Martín era compañero y socio de Pablo “El Negro” Antico en La Mágica. Con Pablo habíamos participado conjuntamente en un seminario de extensión en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dictado y coordinado por el licenciado Agustín Guerra<sup>22</sup>,

---

21. Siguiendo a Vila (2000), es necesario recordar que ambas músicas son deudoras de tradiciones distintas, que en otros momentos históricos (la década del 70, para el caso del rock, por ejemplo), mostraban una extendida pertenencia social de músicos y públicos rockeros a las clases medias locales, algo que también señala Alabarces (1993). Eso se fue modificando radicalmente durante los años 80 y 90, momento en el que según señalan Semán y Vila (1999), los sectores populares comenzaron a “apropiarse” de una música que hasta ese momento había sido un consumo de sectores sociales más pudientes.

22. Agustín “El Chipi”, fue un gran aliado a la hora de contactarnos con músicos y productores de la escena cumbiera local. Le agradezco especialmente por su solidaridad y predisposición a la hora de responder a cada una de nuestras preguntas y requerimientos.

quien nos presentó. La entrevista fue en un ambiente relajado y ameno, en un ruidoso bar de la estación de trenes de Constitución.

Sobre sus inicios con la música nos contaba:

De chico mi viejo tenía vinilos, me acuerdo de escucharlos con él cuando estaba en el secundario... había vinilos desde Queen hasta Santana, los Wawancó o los Beatles. Fui a una escuela bastante hippona rockera, digamos, pero a la vez a mis viejos siempre les gustó mucho la música tropical en general.

Respecto de su formación:

Fui a la EMPA<sup>23</sup> un año y medio, hice batería, pero veía teoría, práctica coral, teoría musical en general. Aprendí a leer, sé leer música digamos, sé leer ritmos, y después seguí con dos profesores particulares, que me enseñaron de todo menos cumbia...

No te enseñan cumbia y hasta hace un tiempo ni siquiera te enseñaban percusión estilo afro. Acá percusión te daban timbal de orquestas, olvidate de lo que es la percusión latina. No sé si lo de la cumbia es prejuicio o qué pero no hay una escuela de música que te enseñe cumbia. Creo que es porque la cumbia, como dice el gran Chipi, es el estigma maldito del país burgués.

De ahí fue imposible no derivarse hacia el tema del prejuicio y el desprestigio sufrido por la cumbia en la escena local:

Para el músico de estudio la cumbia es fácil, es lo más boludo que hay. Lo que pasa que acá en Argentina con la cumbia pasó que se transformó en un producto y ahí yo creo que los músicos empezaron a verlo como algo barato... después que explotó Ricky Maravilla, que vino Volcán, que vinieron todas esas bandas, la cumbia está mal vista. Uno lo tomaba más en joda, yo en esa época me acuerdo que nunca lo discriminé porque me gustaba pachangear pero tampoco te lo tomabas como "uh, me voy a poner a escuchar este disco" ¿entendés?

---

23. Escuela de Música Popular de Avellaneda. En su página web (<http://www.empa.edu.ar/index.php?seccion=historia>) puede leerse la siguiente descripción: "La escuela cuenta con un Ciclo Básico cuyo objetivo es brindarle a los alumnos una formación técnico-musical que hace al conocimiento teórico-práctico del lenguaje musical, realizándose su abordaje sin establecer barreras entre lo académico tradicional y lo popular, trabajándose este último aspecto sobre los tres géneros desarrollados en la escuela: Jazz, Tango y Folklore". Accesado el 15/06/2016.

Luego nos dijo que a diferencia de muchos músicos, él creía que no era nada fácil. “Una cosa es tocar el ritmo y otra cosa es crear arriba de ese ritmo, tampoco es fácil tocarlo porque tiene miles de yeites y de figuraciones propias del estilo, y una cumbia norteña no tiene los mismos arreglos que una cumbia santafesina, villera o mejicana pero eso sólo lo sabés cuando te metés, si lo escuchás de afuera no entendés”. En el testimonio de Pablo podía actualizarse aquella clásica idea de Martín Barbero sobre la necesidad de confrontar a quienes necesariamente veían la reproducción de la lógica masiva como sinónimo de degradación cultural. Tal como señala nuestro entrevistado, eso hablaba más de la limitación y el prejuicio de quien miraba de afuera sin conocer, que una característica propia de la cumbia pos estallido comercial de los ‘90.

Pablo fue, sin dudas, el que más hincapié hizo en la mixtura con otros géneros de la música popular, centralmente, el rock y el punk. Acorde a su trayectoria familiar y social con la música, mostraba influencias muy eclécticas en sus gustos musicales (folklore, reggae, rock, etc.). Contaba que la cumbia le gustaba “en general” desde chico, para bailar y divertirse, pero que nunca había pensado en ella como un ritmo que quisiera tocar o producir hasta que se topó con la cumbia villera y con Damas Gratis en el Luna Park:

Me acuerdo cuando fui al primer Luna Park de Damas Gratis, no la podíamos creer...no podía creer que un pibe con tanta onda estaba haciendo cumbia. Digamos, como que uno también venía viendo el rock, su onda y sus tribus... y al pibe [por Lescano] lo vimos con mucha onda, digamos, todos los cumbieros venían de tocar en traje o de camisa negra, todo muy formal y este pibe salió también como bardeando ese estereotipo de vestimenta y eso también creo que nos impactó. Lo sentimos más real...

Respecto del diálogo entre géneros en apariencia distintos, Pablo se mostró siempre muy abierto a pensar que esos cruces permitían enriquecer la creación musical, al tiempo que zanjaban distancias simbólicas entre los mismos:

Ayer, por ejemplo, entendí que la cumbia tiene el mismo ritmo que el punk, por ser batero lo estudié, porque yo te toco un tema de punk como el de Ataque y vos vas a ver que el tempo del punk es como el tempo de la cumbia... siem-

pre digo que del punk a la cumbia villera hay un paso digamos, mismo por las letras, el punk argento, Flema [...] la cumbia villera tiene mucho de eso.

Finalmente, El Negro habló sobre las sensaciones que la cumbia movilizaba en él. “Creo que la cumbia tiene esta cosa hipnótica que te mete en un mambo y no sé por qué”. Esta capacidad de valorar emotivamente a la música (Silba y Vila, 2017), por fuera de una racionalidad más tradicional, digamos, está en línea con el testimonio de su amigo El Fanta: “lo peor que te puede pasar es pensar, a la música tenés que sentirla”. Frith afirma que ciertos teóricos de la música popular creen que pueden hablar sobre el significado de ésta sin escucharla, sin disfrutarla “sin necesidad de saber absolutamente nada de ella. Pero entonces el concepto de especialista experto en la materia, la relación entre *conocimiento* y *placer* no están claros en ninguno de los mundos musicales” (destacado nuestro) (2014: 439), es decir, ni en el culto, ni en el popular. Para el autor, aquellas posiciones que exigen un tipo de conocimiento legítimo para habilitar una especie de goce adecuado se olvidan, justamente, de que el placer y las diversas experiencias corporales son también una forma de aprender, conocer y saber de música, como hemos venido sosteniendo aquí.

Volviendo a la entrevista con El Fanta, fue inevitable que éste no se muestre categórico a la hora de reflexionar sobre cumbia y discriminación:

Ciertos músicos no aparecen en la televisión porque [a los medios] no les gustan los negros, les dan asco, tienen miedo, nada más, no hay ninguna cosa rara... creen que eso es grasa, que es malo... Argentina es así, todo funciona de esa manera. No llegan a las virtudes artísticas. La gente a la que no le gusta la cumbia, y en general a los medios no les gusta la cumbia, no llegan a profundizar en nada. Mucho antes cortan el interés. [En mi trabajo] todo el tiempo estoy explicando que no son negros, no son villeros, es insoportable para mí. En la radio hay que hacerlo, porque la gente que escucha Radio Nacional es progre, todo bien, pero tiene prejuicios sobre la cumbia.

Y a la hora de reivindicar el valor cultural de la cumbia frente a las prácticas y los discursos que la estigmatizaban no dudaba en sostener:

Argentina es cumbia, últimamente es el país que más se escucha, mucho más que en Colombia o México. O sea, la cumbia de América está acá. Toda la cumbia argentina está inspirada en las baladas pop de grupos como Los Iracundos, Los Pasteles Verdes, está inspirada en esas canciones y en los poetas y artistas solistas iberoamericanos. Si ahora vos le preguntás a alguien qué le parece Dyango te dice que es un gordo grasa, pero es un genio... no tienen ni idea, son toda gente muy especial, muy talentosa, muy genios como artistas, pero acá está mirado en modo burla. En cambio el cumbiero tomó eso y lo hizo cumbia. Dyango llega de la misma manera que llega la cumbia a las personas, a ese tipo de personas. Personas que no están evaluando las cosas, no están pensando... lo peor que te puede pasar es pensar, a la música tenés que sentirla.

Sintetizando sus posiciones sobre cumbia y discriminación, El Fanta afirmaba que la escasa presencia de músicos y/o programas de cumbia en los medios de comunicación masivos responde a un prejuicio que para él se condensa en la siguiente frase: “A los medios no les gustan los negros, les dan asco, les tienen miedo, creen que eso es grasa”. Y remata diciendo: “Argentina es así. No llegan a las virtudes artísticas. La gente a la que no le gusta la cumbia no llega a profundizar en nada. Mucho antes cortan el interés”, reforzando la afirmación de López Cano (2011) sobre la deslegitimación de la cumbia vía argumentos estéticos, los cuales en verdad ocultan prejuicios de clase, tal como ya había señalado tempranamente Vila (1987) respecto del chamamé, identificada como *la música de los cabecitas negras* durante la década del ‘40. Pareciera ser que no importara tanto de qué variante de la cumbia se esté hablando, de cuáles de sus artistas, o incluso de qué época, álbum o sub-género, sino que al ser ésta la música que ejecutan, producen, escuchan y bailan las clases populares urbanas, los argumentos estéticos pasan a ser morales: es música de negros (Alabarces y Silba, 2014). Dice Semán: “Lo que en cualquier otro género musical es probable y muchas veces buscado (la repetición, la previsibilidad), en la cumbia es pobreza musical” (2012: 160). Esa misma “pobreza musical” se deriva de una lectura parcial del fenómeno que focaliza el análisis o en las letras o en la música, dejando de lado una mirada integral que permita, por ejemplo, evaluar las performances en todas sus dimensiones, con todos sus matices y complejidades.

Tanto la experiencia como el significado de la música cambian de manera compleja con relación al tipo de competencia del oyente, y según la situación social en que se da... La música nunca puede tocarse o escucharse fuera de una situación, y cada situación va a afectar el significado de la música (Frith, 2014: 434)

Siguiendo este razonamiento, es necesario reponer los contextos de escucha, de producción y de circulación de la cumbia villera. Por ejemplo, en torno a las referencias territoriales. El Fanta decía que la cumbia villera permitió mostrar algo “muy enorme que no se veía en la ciudad, solamente en los barrios, yo recorría los bailes de Constitución y eso ya estaba ahí”. El hecho de que haya sido una música surgida como producto de un momento de crisis social y política sin precedentes para la Argentina la constituye en un terreno fértil para el análisis en tanto producto musical original, provocativo y con un enorme potencial impugnador de ciertas instituciones y discursos reproductores del orden social.

Allí conectamos con una segunda cuestión, y es la que permite poner el gusto, el placer por la cumbia, por su música, su ritmo, sus líricas y su baile en primer plano. Dice Frith: “...la música puede ser utilizada (o articulada) en términos funcionales, pero esto no da cuenta de las formas innegables que la música tiene de conmovernos, ni explica el hecho de que escuchar música es, de hecho, ponerse fuera de sí (y de la sociedad)” (2014: 437). ¿Cuáles son las formas a través de las cuales la cumbia conmueve, moviliza y habilita una experiencia estética entre sus hacedores y sus escuchas, entre sus productores y sus públicos? Insistimos en afirmar que esta forma de vivir la música es igual de válida que aquellas encarnadas por los representantes de la alta cultura (Bourdieu, 2012), por ejemplo, y desde cuya postura legitimista se infiere que los públicos populares no se preocupan por las evaluaciones estéticas. Es nuevamente la voz nativa la que nos permite señalar los matices necesarios. Por un lado El Fanta afirma “Los músicos de cumbia [...] trabajan en forma de obreros, son muy metódicos con la música y después las canciones son perfectas”. Aquí viene a cuenta un diálogo que aparece en el libro “Familias Musicales”. En una entrevista con Juan Carlos Denis, el creador de la cumbia santafesina –la que introdujo la guitarra eléctrica para este género en el ámbito local–, le consulta:

E: ¿A qué atribuis la particularidad de tu música dentro del género?

JCD: Quizás, la filosofía del toque es distinta. En el estudio he tenido algunas discusiones. Estábamos grabando y uno está en el detalle, que los coros, que el arreglo aquel. Y entonces el técnico te dice: “¿A vos te parece que el negro, con dos cervezas encima, se va a fijar?” Yo le dije “¡Mirá que el negro escucha más de lo que vos pensás” El tiempo me dio la razón. Me han marcado cien detalles. ¡Cómo escucha el negro!

Retomando a Frith podríamos preguntarnos: si escuchar y/o hacer música significa estar fuera de sí y de la sociedad, ¿por qué habría que pensar, por ejemplo, que los músicos de cumbia sólo hacen música de forma instrumental, para sobrevivir? ¿O sólo con una especie de goce primitivo, que no les permite crear, sostener y defender su propio canon, su propia escala de valores estéticos? Como bien señala Juan Carlos Denis, referente indiscutido del campo, *los negros* le han marcado cien detalles respecto de su música, una de las más reconocidas y respetadas del ambiente cumbiero. Es claro que no son sólo sus condicionamientos sociales los que operan a la hora de hacer música, sino que también se ponen en juego recursos subjetivos que los atraviesan y los interpelan, dándole lugar a emociones diversas.

#### 4.1. Gestionar el mercado cumbiero

Por último, en la entrevista con Pablo surgió la cuestión de la organización y gestión de las relaciones comerciales al interior de las bandas y con los productores. Y en su relato fueron apareciendo diversos modelos que en efecto convivían dentro del campo:

Yo siempre con la banda me manejé de una manera: “hay tanto por el show, se reparten partes iguales”, pero después están los que producen la banda, los que ponen la guita para comprar este instrumento, para armar el disco, bueno [en ese caso] habrá plata para la producción que se separa para los gastos y lo demás se reparte. Yo siempre lo vi así, como una cuestión operativa, las bandas las armé de esa forma.

[También] he laburado de cesionista y he tocado en una banda de cumbia peruana y he ido de gira con ellos, ahí tocaba las congas, eran todos covers de cumbia peruana, yo iba y me pagaban 100 pesos, pero vos no sos el dueño de la banda, tampoco preguntás “ché cuánto me pagás?”, a vos te llaman, te cuentan del laburo, te invitan a tocar, sos tipo un empleado de la banda, en ese sentido es como cualquier laburo, te llaman y te dicen “hay 100 mangos”, o lo que sea, y vos no podés reclamar. Yo no voy a defender



al productor pero sé que el que la hace también pone mucho de sí. Arriesgás un montón.

Si la banda de cumbia tiene la suerte de tocar mucho [se arregla]. Si cobra 100, 200, mangos por show y hace 10 show por fin de semana no está mal, pero quizás hay bandas que no llegan a hacer tanto shows y ahí se complica...

El testimonio de Pablo aportó datos que permiten ampliar la mirada sobre el funcionamiento de la industria y las diversas formas de vínculos comerciales y laborales que de allí se derivan. En el apartado anterior habíamos señalado la necesidad de no desestimar las condiciones materiales que sostienen el negocio de la cumbia y que aquí pretendemos retomar para abrir otras aristas de la discusión. Primero, insistir en el mercado de la cumbia como espacio de inserción laboral para estos varones jóvenes de clases populares y medias bajas implica incluir posibilidades más cooperativas, como las encarnadas por bandas que reproducen el modelo señalado por Pablo. Segundo, tener en cuenta que en todos los casos aquí mencionados nos encontramos con agentes –músicos y productores– que han ido acumulando distintos tipos de capitales –económico, social y simbólico– en condiciones de marcada desigualdad, es decir, no estamos frente a grandes empresarios que cada fin de semana recogen ganancias millonarias, sino de trabajadores del campo musical que en mayor o menor medida han debido atravesar condiciones adversas para lograr ocupar ciertas posiciones de prestigio, reconocimiento, etc.

Esto, siguiendo el razonamiento de nuestro entrevistado, debe ser tomado en cuenta a la hora de ahondar en el aspecto comercial de estas prácticas culturales, sin olvidar un contexto más amplio en donde las relaciones de poder, como hemos dicho, continúan siendo desiguales. Muchos de los jóvenes que ingresan a las bandas poseen competencias artísticas pero van conociendo el funcionamiento del negocio a medida que permanecen en el mismo por determinado período de tiempo. De antemano, deben aceptar condiciones que no pueden negociar porque están previamente establecidas. Cuando Pablo afirma: “te llaman y te dicen ‘hay 100 mangos’ y vos no podés reclamar”, está dando cuenta de un condicionamiento estructural más fuerte: cuando sos un “empleado” contratado para tocar en la banda, *no se estila que reclames, no está bien visto que reclames*. Como el mercado de trabajo se presenta bajo

esas condiciones para la gran mayoría de los trabajadores, situaciones como estas son a menudo aceptadas con un alto grado de naturalización. De allí que el eje en muchos testimonios esté puesto en *agradecer* la oportunidad de tocar, no en incorporar un discurso crítico respecto de las imposibilidades de que el trabajo de músicos pueda gozar de algún tipo de regulación estatal que colabore en mejorar esas mismas condiciones estructurales.



## 1. Conclusiones:

### Apuntes para pensar una cultura inclusiva

En el cierre de este libro nos focalizaremos en cuatro puntos.

I- ¿Por qué un libro sobre músicos de cumbia? Por dos motivos que se cruzan pero tienen procedencias distintas. El primero se vincula con el valor de la cumbia dentro del campo de la música popular en la Argentina contemporánea. Por un lado, acordamos con la afirmación de sentido común la cual sostiene que si alguien quiere hacer una fiesta y divertirse debe, obligatoriamente, pasar cumbia. Eso es verdad, cómo que no, pero es una verdad parcial, recortada y escindida de un contexto de interpretación más amplio. La cumbia tiene una tradición musical muy potente y rica en términos culturales. Y un enorme potencial en tanto escenario de luchas por el poder y por el sentido que los sujetos van librando con intensidades y consistencias diversas, pero siempre con la convicción de estar defendiendo algo que les pertenece y los representa. El segundo está relacionado específicamente con esos mismos sujetos y el nivel de protagonismo social y mediático alcanzado en los últimos casi 20 años. Varones jóvenes, pertenecientes a las clases populares y medias bajas, habitantes de barrios periféricos y/o de villas miserias, que han cargado con el estigma no solo de ser jóvenes y pobres sino de ser los herederos de una tradición musical degradada al interior de las jerarquías culturales *legítimas*. Han tenido, entonces, el doble desafío de mostrar que sabían hacer música en un contexto de fuertes restricciones materiales y simbólicas, al tiempo que soportaban el peso del prejuicio y la discriminación sobre sus prácticas culturales, sus formas de vida y sus elecciones estéticas, políticas y morales. Así, se fueron apropiando, como los diversos testimonios que aquí mostramos pusieron de manifiesto, de un estilo de hacer cumbia novedoso y revulsivo, utilizando su voz para contar una realidad que amplios sec-

tores de la sociedad prefería no conocer y cuando la conocía, elegía reprimirla en el plano simbólico –la censura del Estado funcionó en esa línea– con la esperanza certera de que ese deseo de callar esas voces guardara continuidad con la voluntad de disciplinar esos cuerpos. Cuerpos jóvenes y marginales que debían –una vez más– someterse a la disciplina de un sistema capitalista y opresor, que los tenía condenados tanto a la explotación como al silencio. *Siempre es más fácil imponerle condiciones a un pibe pobre y sumiso que a uno con voz propia*. Pero la cumbia villera no desapareció, muy por el contrario se expandió por escenarios y territorios diversos, y desde el centro a las distintas periferias se entonaron, bailaron y gozaron las canciones de este género que ya son, como dijo un entrevistado, *himnos nacionales cumbieros*.

II- La cumbia villera y la cuestión de género. A lo largo de estas páginas hemos hecho escasa mención a la cuestión de las letras de cumbia villera destinadas a representar a las mujeres jóvenes. Dos motivos informan esa decisión. Uno, pragmático: un libro es un recorte posible y arbitrario, y tiene límites que deben cumplirse: académicos, metodológicos y editoriales. Dos, estratégico: no estaba entre nuestros objetivos problematizar ese aspecto de las letras, sobre todo las de sus comienzos, como algo escindido del resto de la producción<sup>24</sup>. ¿Por qué? Por una razón muy sencilla: entendemos que insistir en que las letras de cumbia villera son machistas, misóginas o degradantes de las mujeres es, en principio, una interpretación con la que no acordamos plenamente y en ese plano hemos discutido y sostenido nuestras argumentaciones (Silba y Spataro, 2017). Pero, a su vez, sabemos que reducir la cumbia villera a su costado más *políticamente incorrecto*, digamos, obtura la posibilidad de analizarla en todo su potencial impugnador respecto de las denuncias de diversas desigualdades sociales. Es decir, decidimos priorizar aquellos tópicos que problematizaban la cuestión de la clase, sin olvidar, claro, que esas mismas voces radicalizaron una posición respecto de las desigualdades de género que fue necesario complejizar para comprender cuánto había en ese orden discursivo de reproductor de las jerarquías genéricas. A su vez, una lectura atenta de esos mismos discursos permitía vislumbrar un vínculo novedoso que las mujeres jóve-

---

24. Por otra parte, es un tópico sobre el que ya se ha escrito en diversas líneas. Ver Spataro, 2005; Silba y Spataro, 2008 y 2017; Vila y Semán, 2007 y 2011, entre otros.

nes venían estableciendo, sostenidamente, a partir de experimentar con su sexualidad un goce y un empoderamiento sancionado con vehemencia por las voces masculinas de la cumbia villera. Ambos discursos, el de clase y el de género estaban en tensión, sin dudas, y sobre ambos se había ejercido la condena mediática y pública por parte de una porción importante de las clases medias urbanas. Sin embargo, la apología del delito y del consumo de drogas fue objeto de sanción y de censura estatal, en un claro gesto de silenciamiento de esas voces con valor testimonial. La cumbia villera quedó, en la escena pública, reducida a su versión más conservadora, la cual permitió que la condena moral se sostuviera con argumentos difíciles de rebatir. En ese marco, volver a los orígenes de la cumbia villera –como tan acertadamente propone Cristian Jure en *Alta Cumbia*–, a sus creadores y a las trayectorias de vida de algunos de sus intérpretes más conocidos, fue también una apuesta política contra los reduccionismos y a favor de destacar el valor social y artístico de estas producciones culturales.

III- Las trayectorias de los músicos de cumbia. Sobre estos testimonios podríamos señalar tres cuestiones centrales. La primera se vincula con las trayectorias familiares y socio-culturales. La mayoría de los músicos que entrevistamos proviene de familias de clases populares o clases medias bajas (hijos de obreros y/o trabajadores no calificados, entre otros). Sin embargo, eso no se constituye en la lectura aquí propuesta en un impedimento para el desarrollo de sus carreras artísticas, aunque las mismas se desarrollaron y afianzaron, en ocasiones, a pesar del contexto y no gracias a él. Existe cierta incertidumbre, siguiendo a Latour, respecto de lo que informa las acciones de los individuos. Si bien no creemos que los sujetos se apoderen de la acción para hacer con ella lo que quieren, tampoco podemos afirmar que la fuerza social ha tomado el mando. “La acción debe seguir siendo una sorpresa, una mediación, un evento” (2008: 72). La segunda cuestión relevante aparece en torno a la formación de los músicos, criticados por la ausencia de educación musical formal y/o de títulos que los habiliten como músicos “de carrera” y no solo “de oficio”. Así, en los testimonios de Lescano, Belondi, Salinas y Antico esto apareció claramente: aprendieron a tocar con profesores particulares, en el barrio, “de oído”, potenciados por los vínculos con otros, quienes habían hecho el mismo recorrido antes. Dos

observaciones sobre estos testimonios. Dice Blázquez sobre los mundos de los cuartetos:

Ninguna institución local de carácter oficial o privado, especializada en la enseñanza del arte musical, tiene cursos en los que sea posible aprender a ejecutar o componer cuarteto. Ni es posible obtener certificación alguna que acredite un saber de música de cuarteto. De manera tal que, como en el caso de los rockeros de Colorado, la identidad de música cuartertero sólo se obtiene mediante la participación activa en algún conjunto” (2009: 148).

La misma situación que observamos para la cumbia se venía viendo en el contexto cordobés para el cuarteto, donde los músicos que deseaban aprender los diferentes estilos tropicales debían realizar el esfuerzo extra de estudiar, primero una carrera que les brindara herramientas teóricas básicas, pero que en general era de larga duración y a veces con exigencias desmedidas respecto de los recursos materiales y simbólicos que los sujetos en cuestión podían destinar para tal fin. A su vez, tenían que combinar esto con el tejido de una red más local y/o cercana de músicos ya entrenados en el oficio y dispuestos a compartir sus conocimientos y preparar a los nuevos aspirantes. El otro punto se vincula con lo señalado por Maite como su gran primer aprendizaje de un género nuevo para ella: para tocar bien la cumbia hay que poder bailarla, sentirla, experimentarla desde otro lugar. Ese otro lugar es, sin duda, el cuerpo. Lugar que habilita a apropiarse de la experiencia corporal del baile como parte del entramado que hace del género cumbiero un espacio de goce no solo para sus públicos sino también para sus músicos. Parafraseando a Frith (2014), creemos que es necesario –diríamos casi imprescindible– profundizar el vínculo entre conocimiento y placer. Claramente, aprender cumbia sin saber bailarla, sin que la experiencia de tocar esté atravesada por la puesta en juego y en ritmo del propio cuerpo, de los propios sentidos, se constituye en una clara limitación para hacer de ella un verdadero aprendizaje encarnado. Pero también se hace difícil imaginar un análisis socio-cultural del fenómeno prescindiendo de ese principio de placer (Fabbri, 2008) al que hacíamos referencia al principio. La pregunta que surge en este punto es ¿podemos analizar una música que no nos gusta, por la cual no nos sentimos atraídos, interpelados o identificados? ¿Cuánto de nuestro rechazo o indiferencia hacia estas

manifestaciones musicales condiciona nuestra capacidad de interpretar adecuada y sensiblemente un fenómeno musical de esta magnitud? Para decirlo más coloquialmente: si no me gusta la música, si no puedo escucharla, si no me gusta bailarla ¿puede ser que me esté perdiendo una dimensión central de la experiencia, ligada al goce, que me impide ver ciertas dimensiones fundantes del objeto?

La tercera cuestión se relaciona con la construcción de los criterios de buena y mala música: insistimos en la necesidad de discutir sobre la conformación del canon, de los juicios estéticos al interior del campo específico de la cumbia. Esta “vara” que establece lo legítimo y lo periférico, es producto de una construcción social que –lejos de explicitarse– en muchos casos se naturaliza, como si efectivamente esos criterios fueran no sólo universales o intrínsecos a la música (“es buena en sí misma”) sino también indiscutibles y ahistóricos. López Cano habla de *músicas sucias latinoamericanas*, entre ellas la cumbia villera, definiéndolas como “fenómenos masivos de evidente relevancia social e interés investigativo [que] no son atendidos por la academia [por ser] géneros ‘no purificables’; es decir, “músicas que se asocian más bien con el mal gusto y las clases excluidas” (2011: 227). Por su parte Trotta retoma el concepto de “‘vertiente maliciosa’ [de la música popular]” de Leme (2002), la cual se caracteriza por un énfasis sensual a través del baile, del ritmo, de las letras sugestivas y de performances osados” (2011: 116), es decir, corporalidades y lenguajes excesivos en escena. Nuestra propuesta se basa también en poder analizar a la cumbia no en relación a otros discursos musicales, frente a los cuales pareciera evidenciarse un lugar de desprestigio, sino focalizar en lo que esta tiene de productiva. Y desde allí habilitar la reflexión en torno al placer que produce y las múltiples formas de experimentarla, respetándola y valorándola como una expresión relevante de la cultura.

IV- Finalmente, ¿alcanza todo lo dicho para subvertir o modificar las jerarquías de clase y cultura? Seguramente no, pero varias de las reflexiones y apuestas que fuimos realizando a lo largo de estas páginas contienen guiños, señales, advertencias y propuestas que podrían ser utilizadas con ese objetivo. Aunque, claro está, la idea de subvertir una jerarquía social constituye en sí mismo un enorme desafío, poco probable cuando estamos hablando de sujetos que han sido ocupantes históricos de posiciones subalternas en relación a los clivajes de clase,



cultura o territorio, por nombrar sólo algunos. En tanto tales no tienen el poder de definir las reglas del campo; sus acciones se limitan, la gran mayoría de las veces, a acatar condiciones previamente impuestas y/o negociadas, y en todo caso a reproducir relaciones dispares, reforzando la desigual distribución de bienes materiales y simbólicos, muchas veces en beneficio propio. Por otra parte, esas mismas jerarquías culturales han querido zanjarse, cuando no negarse, bajo la falsa premisa que sostiene que *como todas y todos escuchan cumbia, el prejuicio y la discriminación es cosa de antes, ahora todos vivimos en un clima de tolerancia y aceptación*. Entonces, pareciera que ir a un baile de cumbia se convierte en la acción que redime las conciencias de los miembros, la mayoría de ellos jóvenes, de las clases medias porteñas, blancas y urbanas, convencidas de su tolerancia y de haber superado el desprecio *por los negros que hacen y bailan cumbia*. Creemos que estas prácticas que emergieron y se consolidaron en los últimos años, pueden ser valiosas toda vez que se constituyan en una apuesta genuina por la aceptación del *otro*, por el reconocimiento y la defensa de sus derechos sociales y culturales, también al ocio y al disfrute; y siempre que el prejuicio y la discriminación existentes puedan comenzar a ser desplazados con prácticas concretas de repudio a toda acción o discurso que tienda a reivindicarlos. De lo contrario, bailar cumbia seguirá siendo sólo una práctica aislada al interior de una sociedad jerárquica que desprecia las inadecuaciones varias de *los negros cumbieros*, porque no puede dejar de asociarlos con los *pibes chorros* ni con las *pibas putas*. Una cultura inclusiva debe cerrarnos con las y los cumbieros adentro. De no ser así, todo se reduce a una puesta en escena vacía de sentido. Mientras tanto, las batallas por la igualdad seguirán construyéndose lenta y fragmentariamente en los intersticios de los espacios del otro, allí donde las luchas de poder y de sentido continúan teniendo vigencia. Y donde siempre esperamos poder encontrarnos con una voz que cante con ritmo: “Llegamos los pibes chorros, queremos la mano de todos arriba, porque al primero que se haga el ortiva, por pancho y careta le vamos a dar”.

## Bibliografía

- ALABARCES, P. 1993. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- ALABARCES, P. 2009. “11 apuntes (once) para una Sociología de la Música Popular en la Argentina”, en C. MORAIS de SOUSA, L. CUSTÓDIO DA SILVA y A. FAUSTINO DA COSTA (org.): *Local x Global: Cultura, Mídia e Identidade*, Porto Alegre: Armazem Digital, 2009. ISBN 978-85-88715-56-1. Pp. 155-178.
- ALABARCES, P. *et al.* 2008. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en P. ALABARCES y M.G. RODRÍGUEZ (Comp.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 31-58.
- ALABARCES, P. y M. SILBA. 2014. “Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina”, en *Cultura y representaciones sociales*, UNAM, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, México, D.F., Instituto de Investigaciones Sociales, Volumen 8, Nro. 16, Año 2014. Pp. 52-74. ISSN 2007-8110 <http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/44846>.
- BAJTÍN, M. 1998. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. Pp. 248-293.
- BECCARIA, L. 2002. Empleo, remuneraciones y diferenciación social en el último cuarto del siglo XX. En S. FELDMAN *et al.* (ed.) *Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Editorial Biblos- UNGS. Pp. 27–54.
- BECKER, H. 2010. *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BLÁZQUEZ, G. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- BRIONES, C. 2004. Construcciones de Aboriginalidad en Argentina. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* (Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Geneva) No. 68: 73–90.

- BOURDIEU, P. 2012. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. 1996. "El trabajo del antropólogo. Mirar, escuchar, escribir" en *Revista de Antropología* 39. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, pp. 13-17.
- CRAGNOLINI, A. 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.
- CRAGNOLINI, A. 1998. "Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la "bailanta" y de su influencia en la creación y recreación de estilos". *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.*, editado por E. ROIG, I. RUIZ y A. CRAGNOLINI. INM "Carlos Vega", Buenos Aires, pp. 293-302.
- CRAGNOLINI, A. 2006. "Articulaciones entre violencia social, signifi-cante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires", en *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nro.10. Accesado el 10 junio de 2016.
- DEL MAZO, M. y PERANTUONO, P. 2015: *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Fuimos Reyes*. Buenos Aires, Planeta.
- ELBAUM, J. 1994: "Los bailanteros. La fiesta urbana de la cultura popular", en M. MARGULIS *et al.* *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Pp. 181-210.
- FABBRI, F. 2008. "Hacia un campo musicológico unificado. De los estudios de música basados en el repertorio a los estudios de música basados en la perspectiva". En *Experiencia musical, cultura global*. IX Congrès de la Societat d'Etnomusicologia. Jaume Ayats y Gianni Ginesi (Eds.). Palma de Mallorca: SIbE y Consell de Mallorca. Pp 383-388.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, H. 2011. "Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical" en P. SEMÁN y P. Vila (comp.): *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla. Pp. 167-208.
- FLORES, M. 1993. *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- FLORES, M. 2000. "Entrada sobre Cumbia en Argentina", en E. CASARES RODICIO (coord.): *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de autores y editores.
- FRIGERIO, A. 2006. 'Negros' y 'Blancos' en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. *Temas de Patrimonio Cultural* 16: 77-98.
- FRITH, S. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

- GARRIGA ZUCAL, J. 2008. “Ni “chetos” ni “negros”: roqueros” *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea] 2008, (julio): [Fecha de consulta: 10 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201204>. E-ISSN: 1697-0101.
- GUBER, R. 2002. El Cabecita Negra o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina. En S. VISACOVSKY y R. GUBER (eds): *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia. Pp. 347–374.
- HALL, S. 1984. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en R. SAMUELS. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. Pp. 93-110.
- KESSLER, G. 2014. *Controversias sobre la desigualdad. Argentina, 2003-2013*. Buenos Aires: FCE.
- LATOURET, B. 2008. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LEME, M. 2002. *KQue Tchan é ese? Industria e producao musical no Brasil dos anos 90*. Sao Paulo: Annablume.
- LEWIN, H. 1994. “Siga el baile. El fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo” en M. Margulis et al.: *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Pp.211-234.
- LÓPEZ CANO, R. 2011. “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”, en J. F. SANS y R. LÓPEZ CANO (coord.): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Pp. 217-260.
- MARTÍN-BARBERO, J. 1983. “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, Agosto de 1983. México, pp. 59-73.
- MERKLEN, D. 2005. Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática. [Argentina 1983-2003]. Buenos Aires: Gorla- UNGS.
- PIVA, A. 2012. *Acumulación y hegemonía en la Argentina menemista*. Buenos Aires: Biblos.
- PUJOL, S. 1999. *Historia del Baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- QUINTERO RIVERA, A. 1998. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- REGUILLO CRUZ, R. 2000. *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*. Buenos Aires: Norma.

- ROISI, M. et al. 2011. *Familias Musicales. Volumen 1. Una expedición a los orígenes de nuestros ritmos tropicales*. Buenos Aires: Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo.
- SEMÁN, P. 2012. “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente”, en Revista Nueva Sociedad No 242, noviembre-diciembre de 2012, ISSN: 0251-3552, pp. 149-161. <http://nuso.org/articulo/cumbia-villera-avatares-y-controversias-de-lo-popular-realmente-existente/>
- SEMÁN, P. y P. VILA. 1999. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal, en D. FILMUS (comp.): *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba.
- SEMÁN, P. y P. VILA (comp.). 2011. *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Editorial Gorla, Buenos Aires.
- SILBA, M. 2008. “De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia”, en M. UGARTE (comp.): *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, pp. 41-62.
- SILBA, M. 2011. “Vidas Plebeyas. Cumbia, baile y aguante en jóvenes de sectores populares”, Tesis de Doctorado, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.
- SILBA, M. y C. SPATARO. 2008. “Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”, en P. ALABARCES y M.G. RODRÍGUEZ (Comp.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. Pp.89-110.
- SILBA, M. y C. SPATARO. 2017. “Did cumbia villera bother us?: Criticism of the Academic Representation of the Link between women and music”, en P. VILA (comp.): *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*, Colección: Music and Identity in Latin America. Lanham, Maryland: Lexington Books. Pp. 139-168.
- SILBA, M. y P. VILA. 2017. “Músicas migrantes y la construcción de “lo negro” en la Argentina contemporánea”, en *Etnografías Contemporáneas. Revista de antropología social y cultural*. Vol. 3, Nro. 5, Octubre de 2017. ISSN 2451-8050. Pp. 120-151.
- SPATARO, C. 2005. “Pasión de sábado: entre la corrección política y la incorrección machista”. Tesis de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.
- SPATARO, C. 2008. “Vagos, drogadictos, delincuentes y machistas”: la cumbia villera, el Estado y los medios de comunicación” en M. UGARTE (comp.): *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Pp. 129-144.
- SVAMPA, M. 2005. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

- TOKMAN, V. 2010. "Desempleo juvenil en América Latina: causas, consecuencias y políticas", en B. KLIKSBERG (comp.) *Es difícil ser joven en América Latina. Los desafíos abiertos*. Buenos Aires: Sudamericana. PNUD. Pp. 107-138.
- TORRADO, S. (Dir.) 2010. *El costo social del ajuste. (Argentina 1976-2002). Tomo II*. Buenos Aires: Edhasa.
- TROTTA, F. 2011. "Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña" en J. F. SANS y R. LÓPEZ CANO (coord.): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Pp. 99-134.
- VILA, P. 1987. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina". *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Caravelle) (Université de Toulouse-Le Mirail) 48: 81-93.
- VILA, P. 2000. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales", en *Recepción Artística y Consumo Cultural*, editado por M. PICCINI, A. ROSAS MANTECÓN y G. SCHMILCHUK. Mexico: CNpCyA. INBA. CNIDIAP, Ediciones Casa Juan Pablos. Pp. 331-369.
- VILA, P. y P. SEMÁN. 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>
- VILA, P. y P. SEMÁN. 2011. *Troubling Gender. Youth and Cumbia En Argentina's Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.









¿Por qué un libro sobre músicos de cumbia? Primero, por el valor que la cumbia tiene en el campo de la música popular en la Argentina contemporánea, heredera de una tradición musical potente en tanto escenario de luchas por el poder y por el sentido. Segundo, porque sus protagonistas alcanzaron un alto nivel de difusión social y mediática en los últimos 20 años, cuando comenzaron a surgir las primeras bandas de la denominada cumbia villera. Varones jóvenes, de clases populares y medias bajas, habitantes de barrios periféricos o de villas miserias, quienes han cargado con el estigma no sólo de ser jóvenes y pobres sino también los herederos de una música degradada al interior de las jerarquías culturales legítimas. Han tenido el desafío de mostrar que sabían hacer música en un contexto de fuertes restricciones materiales y simbólicas, al tiempo que soportaban el peso del prejuicio y la discriminación sobre sus prácticas culturales, sus formas de vida y sus elecciones estéticas, políticas y morales. Así, se fueron apropiando de un estilo de hacer cumbia novedoso y revulsivo, utilizando su voz para contar una realidad que amplios sectores de la sociedad preferían no conocer. La cumbia villera se fue expandiendo por escenarios y territorios diversos, y desde el centro a las distintas periferias se entonaron y bailaron los himnos nacionales cumbieros. Este libro resume las trayectorias de algunos de sus creadores con la esperanza de que las luchas de poder se libren, también, en torno a una cultura verdaderamente inclusiva.

ISBN 978-987-1309-63-4

