

“Yo maté la metáfora y puse cosas crudas”: Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas

Malvina Silba*

RESUMEN: El objetivo de este artículo es analizar las trayectorias socio-culturales de un grupo de varones jóvenes de clases populares, músicos y productores de cumbia villera, entendiéndola como 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. Los músicos que conforman las diferentes agrupaciones de cumbia villera aparecen 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 desarrollan y, por extensión, la pobreza de las competencias culturales de éstos y de sus públicos. En ese contexto, utilicé herramientas de análisis cultural para poder cuestionar algunos de estos supuestos, atravesados por una alta dosis de sentido común, y empeñados por homogeneizar una realidad social sin dudas harto más compleja.

Palabras claves: Música popular, trayectorias socio-culturales, agencia-estructura

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyse the sociocultural experiences of a group of working-class young men: cumbia villera musicians and producers. Cumbia villera, which takes its name from the villas or slums where it came into being, is one of the most popular musical genres of Argentina in terms of both its mass popularity and because of the social belonging of the fans who have historically enjoyed it. The musicians who play in different cumbia villera groups are social actors criticized for their supposedly limited artistic abilities in the mass media and in discourses of hegemonic “common sense”. The quality of their musical products thus becomes questionable, and the cultural competencies of these musicians and their audiences are viewed, by association, as impoverished. To provide insight into these workings, I use cultural analysis tools to question some of these assumptions, which are laced with a high degree of “common sense” and aimed at homogenizing a social reality that is doubtlessly much more complex.

Keywords: Popular music, sociocultural experiences, agency-structure

1. Introducción

Este artículo tiene como objetivo analizar las trayectorias socio-culturales de un grupo de varones jóvenes de clases populares, músicos y productores de cumbia villera¹. 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 (Cragolini, 2006; Semán y Vila, 2011; Silba, 2011; Alabarces y Silba, 2014), apropiándose de ella para hacerla parte de su vida cotidiana y en especial de diversos momentos festivos (De Nora, 2000).

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 las competencias culturales de éstos y 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 solo en términos de *pobreza artística* sino fundamentalmente condicionada por el rédito económico, lo que la haría producir “bandas en serie” (Cragolini, 2006), sin demasiado cuidado por la propuesta musical de cada una de ellas, su originalidad y/o la diferenciación entre sí. En ese contexto, utilicé herramientas de análisis cultural para poder cuestionar algunos de estos supuestos, los cuales aparecían atravesados por una alta dosis de sentido común, empeñado por homogeneizar una realidad social sin dudas harto 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 contexto, entendí que el primer paso era conocer quiénes eran, efectivamente, esos sujetos. Ahondando en sus trayectorias familiares, educativas y laborales podía conocer y comprender de qué forma habían construido su vínculo con la música a lo largo de su historia. La metodología se basó en entrevistas biográficamente orientadas realizadas entre 2012 y 2014 en la región del AMBA, y se complementó con observación participante en diversos locales bailables, así como en ensayos de las bandas de cumbia seleccionadas. Respecto del abordaje, se basó en la etnografía. La estrategia de investigación se fundó en 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 de las actividades que éstos desarrollan. Así, el compartir contextos cotidianos me permitió conocer los sentidos que cada uno de ellos le atribuía a las interacciones con el resto de los actores sociales. Sin embargo, retomo 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 denun-

ciar- 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 fue también poder construir, en cada contexto particular, las condiciones de posibilidad del acto dialógico (Bajtín, 1998), transformándome en interlocutora de cada uno de estos músicos, intentado desarticular el vínculo *jerárquico* informante-investigadora lo más posible. Y eso implica una escucha atenta y comprometida con las interpretaciones que los actores tienen 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)

Por otra parte, me interesa reflexionar aquí sobre la forma en la que la música permite poner en escena las jerarquías sociales 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 los define y a partir de qué parámetros estéticos y morales (Frith, 2014; Trotta, 2011; López Cano, 2011). En ese punto el artículo se propone ahondar sobre los sentidos nativos en torno a dichos parámetros, al tiempo que reflexiona sobre el vínculo entre la pertenencia de clase de estos jóvenes y sus prácticas culturales-musicales (Hall, 1984; Bourdieu, 2012).

2. El trabajo de campo

En el marco del trabajo de campo me contacté con músicos y productores musicales cumbieros, a partir de los cuales pude concretar la primera serie de entrevistas. Para los fines de este artículo me centraré en tres aspectos: 1- las trayectorias familiares, educativas y laborales, conectándolas con su ingreso al mundo de la cumbia; 2- su formación musical y su relación con la industria; 3- sus posiciones frente a los discursos discriminatorios respecto de la cumbia villera y por extensión de sus públicos. Los dos primeros serán analizados de forma conjunta, mientras que el tercero lo vincularé, en un apartado final, con análisis más puntuales sobre la construcción del (buen) gusto musical y cómo se insertan allí los debates en torno a la cumbia.

3. Una noche con La Repandilla

A Oscar Belondi, productor y voz líder de La Repandilla², me llevó un tiempo ubicarlo. Estaba en contacto con uno de sus músicos, a quién le insistía por la vía telefónica para concretar una entrevista con integrantes de la banda. Luego de varias idas y vueltas, un viernes a las 4 de la tarde Cristian me contactó: “A las 8 de la noche ensayamos en una sala de Laferrere y nos quedamos hasta arrancar la gira de la noche. Venite, va a estar Oscar y también todos los demás”. Dos horas después estaba emprendiendo el viaje hacia esa localidad del Conurbano.

Luego de dar unas vueltas hasta dar con la dirección, me encontré parada frente a una pequeña puerta blanca. Toqué el timbre. Me anuncié: “Vengo a ver a Cristian”. Un joven muy amable, administrador de la sala de ensayo, me invitó a pasar y a esperar en la pequeña sala de estar. Al rato salió Cristian; la referencia al amigo en común, quien me había pasado su teléfono, permitió romper el hielo fácilmente. Sin preámbulos, me invitó a pasar a la sala de ensayo. Finalmente iba a participar de la trastienda, de la cotidianeidad de una de mis bandas de cumbia preferidas. Siguiendo a Fabbri (2008:387) “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 que López Cano (2011) agrega “no sólo es útil, sino una obligación ética básica asumir, reconocer y comunicar esta elección” (p. 226).

La sala de ensayo era 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 18 músicos en total, distribuidos entre instrumentos de viento, guitarras, bajo, acordeón, *octapad*, tambores, güiro, bongó y teclados. El tono de los intercambios entre Belondi y el resto de los músicos era de mucha confianza y fluidez. 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 ingresar allí.

Quería indagar sobre sus condiciones de trabajo y saber si la cumbia les permitía vivir, cubrir sus gastos, mantener a sus familias; si debían conseguir trabajos complementarios; o si, por el contrario, a su trabajo como músicos de cumbia lo percibían más como un hobby. El testimonio de Jorge Monteverde 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 mi 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.

4. Belondi, El Pandillero: “La cumbia villera salió con el lunfardo del barrio y eso dolió”

Luego de hablar con varios de los músicos, y esperar un buen rato sentada afuera, finalmente llegó Belondi. 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. Mis juguetes eran los 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 latas, 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...

Finalmente, 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?*

5. Salinas, El Pibe Chorro: “Yo maté la metáfora y puse cosas crudas”

A Ariel Salinas, cantante y líder de “Pibes Chorros”³, lo conocimos en Pasión de Sábado⁴, en el detrás de cámara, mientras esperaba para salir a tocar⁵. Se mostró muy predispuesto a responder las preguntas y claramente entusiasmado al escuchar que veníamos de la universidad. Tenía, en ese momento, 34 años. Apenas le contamos el propósito de nuestro trabajo, nos dijo “¿Sabés que me buscan mucho para la facultad?” y se rió.

Sobre su trayectoria familiar, Ariel nos 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.

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:

Empecé tocando Blues. Porque mi ídolo era Blues Saraceno. Después obviamente rock medio rollinga, onda Viejas Locas. Después, te vas a reír [advierte], hicimos una onda pop tipo Michael Jackson, porque era fanático de Michael, hacía los pasitos, todo, nunca cobré hasta ahí, nunca. [Luego] me llevaron a tocar a una 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 otro día y ahí ya me había visto otra 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”. Y arranqué y no paré más...

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 piensa que es plata fácil y va a tener mujeres, fama, éxito, y esto vos sabés que es pan para

hoy [y hambre para mañana], yo lo veo así. Por lo que conozco, el músico de cumbia no se prepara.

Finalmente, y en relación a su vínculo con la industria:

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.

Sobre ambos 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): el testimonio de Monteverde, en este punto, fue crucial: además de músico percusionista había sido (o acaso seguía siéndolo) albañil y zapatero. Cristian, por su parte, al reconstruir parte de su trayectoria vital, no dudó al reconocer: “yo vivo en una villa de emergencia de San Martín⁶”; indicadores, todos estos, que permiten inferir su posición de clase y el grado de vulnerabilidad, con matices, de sus condiciones de vida. 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 (2008), respecto de lo que informan las acciones de los individuos. Si bien no creemos que los sujetos se apoderan 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” (p. 72). Dice Semán (2012) “en el cruce de situaciones económicas, generacionales y tecnológicas, se habilitó la posibilidad de engendrar una versión de la cumbia que, en un sentido sociológico, no fue cualquier música, sino una música que acompañó la constitución social de una generación y le dio una forma de obrar e inscribirse en la sociedad” (p. 153).

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 Belondi y Salinas esto apareció claramente: aprendieron a tocar con profesores particulares, en el barrio, potenciados por los vínculos con otros que habían hecho el mismo recorrido antes. Otros testimonios recogidos durante el campo se inscriben en la misma línea. Pablo, uno de los creadores de la fiesta de cumbia “La Mágica”⁷, me decía:

Fui a la EMPA⁸ 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 profesores particulares, porque ¿qué pasa? 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

Por su parte Maite, baterista de “Cumbia Club La Maribel”⁹, señalaba en la misma línea: “Vengo del palo del rock y del blues, toco la bata... 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 Esnaola¹⁰ 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.

Dos observaciones sobre ambos testimonios. Dice Blázquez (2009) 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 (Bennet, 1980), la identidad de música cuartero sólo se obtiene mediante la participación activa en algún conjunto” (destacado mío) (p. 148)¹¹.

La misma situación que observamos para la cumbia se venía observando ya 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, debían 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 para entrenar 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 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. Dice Frith (2014) 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 mío) (p. 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 se viene sosteniendo aquí. Sobre las formas en las que se han construido los cánones en torno a la buena y mala música, y por qué las músicas populares y sus experiencias corporales han ido deslegitimándose con el paso del tiempo trata el apartado siguiente.

6. Cumbia villera, discriminación y después

Un tópico que apareció como constante en los diálogos con los músicos fue la discriminación y estigmatización hacia la cumbia en general, y hacia la cumbia villera en particular. Y conjuntamente, un fenómeno relativamente novedoso, donde las cumbias de las primeras décadas (básicamente colombianas) son reivindicadas y reversionadas por orquestas conformadas por músicos que en su mayoría pertenecen a los sectores medios/ilustrados, provenientes de otras tradiciones musicales como el jazz, el rock, el folklore, etc. Como señalamos con Alabarces:

En los últimos años se ha ido desarrollando un proceso de transformación complejo: una cumbia políticamente correcta, inmune a toda estigmatización popular, pero adecuada, estilizada, “seleccionada y curada” de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador. Se la cambia de territorio (de la periferia popular al centro urbano y letrado) y sobre todo de públicos (de las tradicionales clases populares a las clases medias urbanas, que pueden así bailar sin prejuicios a la vista). [...] lo que esta cumbia evita, minuciosamente, es todo contacto con ese mundo [popular]¹² (Alabarces y Silba, 2014:70).

Lo que estas orquestas de cumbia hacen, centralmente, es “blanquear” la cumbia, recuperar su versión *legítima*, digamos, la de sus primeras décadas, los 50 y los 60, lo que les permite dos operaciones conjuntas: por un lado construir una mirada romántica y si se quiere despolitizada sobre aquellos años, donde no hay conflicto de clase y/o de cultura posible que pretenda ponerse en discusión. Por el otro, se amparan en el supuesto “buen gusto” de esas elecciones estéticas, de esas “cumbias legítimas y legitimadas”. El propio Pujol (1999), por ejemplo, las reivindica a la vez que define a las formas que adoptó este género de los 60 en adelante como “poco interesantes” en términos musicales, debido a la falta de variedad y matices. Lecturas como las del historiador, y las cadenas de sentido que de allí en más se construyen, habilitan a estas formaciones musicales a excusarse de tomar posición respecto de la tradición más popular/local de la cumbia, es decir, la que se forja con fuerza entre los años 80 y 90 -cuando estalla comercialmente- y, sobre todo, de la primera cumbia villera, asociada con las poblaciones marginales de las periferias urbanas, y con las que se entendían como algunas de sus prácticas cotidianas (consumo de drogas, reivindicación de actividades delictivas, desafío a la autoridad policial, etc.), relatadas todas ellas, y sin mediaciones, en las letras de este sub-género. Dice Semán (2012) al respecto:

En esa descripción del mundo se encuentran rasgos que desafían la normatividad de una parte de la sociedad [...]. Las expresiones neutrales o favorables al robo, al

uso de drogas y de armas pueden interpretarse en dos modos típicos ideales: como expresión de una situación de degradación sin mediaciones o como afirmación de una voluntad de resistencia que ponía a los cumbieros al lado de expresiones políticas idealizadas. Desde el punto de vista de la primera consideración, se trataba de la expresión sin metáfora de las condiciones de vida impuestas por el neoliberalismo. [...] las expresiones de la cumbia y el sentido que les daban sus oyentes no pretendían ser una denuncia programática asociada a la secuencia diagnóstico-propuesta-propaganda de un grupo político. Pero eso no quiere decir que se sumergieran en un plebeyismo autodegradante, o que se las debiera rechazar desde el punto de vista de un ciudadano de clase media alta (que comete otras ilegalidades pero repudia estas). La exposición cruda tenía el valor ambiguo de denunciar lo que estaba ocurriendo, de hablar con ironía respecto de las exigencias de buen comportamiento por parte de una sociedad que inducía al mismo tiempo a quebrarlo, de mostrar orgullo por una vida imaginada como lujuriosa en el uso de drogas, que, a pesar de la marginalidad, era posible (*Ibidem*:157-159).

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.

Ariel Salinas, a propósito del surgimiento de la cumbia villera, decía:

El movimiento 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 era todo apología: apología del delito, apología de la droga, apología de la vagancia, apología de lo que se te pueda ocurrir ¡apología del flequillo!

Respecto de la construcción de los criterios de buena y mala música, López Cano (2011) se refiere a la necesidad de discutir sobre la conformación del canon, de los juicios estéticos al interior del campo de la música popular en general y de la cumbia en particular. 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 solo universales o intrínsecos a la música (“es buena en sí misma”) sino también indiscutibles y ahistóricos.

Por otro lado, el análisis de Fabbri (2008) se vincula con “el principio de placer” en el estudio de la música popular. Es decir, 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 positiva y de productiva. Y desde allí habilitar la reflexión en torno al placer que produce, y las múltiples formas de experimentarla.

López Cano (2011) 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” (p. 227). Por su parte Trotta (2011), 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. Pensando en el objeto que nos ocupa, pareciera ser que no importara tanto de qué variante de la cumbia se esté hablando, o de cuál 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). Y los argumentos estéticos esconden, en verdad, prejuicios de clase. 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” (p. 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, como señalan, entre otros Frith (2014), Alabarces (2009) y el propio Semán (2012), 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.” (resaltado mío) (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 que atravesaron varios de los testimonios. Belondi, decía “[la cumbia villera] no esconde la realidad, va con palabras más crudas, con el lunfardo común del barrio”; mientras que Salinas afirmaba: “Cuando arrancó la cumbia villera me sentaba en el río de Quilmes¹³ a escribir las letras... no me rotulo como la voz del pueblo... pero yo capto eso, soy como una esponja de los problemas sociales”.

Pero el hecho de que haya sido una música surgida como producto de un momento de crisis social, política y cultural sin precedentes para la Argentina, no debe descartarla como terreno fértil para el análisis en tanto producto musical original, provocativo y con un enorme potencial, a la vez que relevante sociológicamente, por los debates y encrucijadas que permite poner en escena.

Allí, entonces, podemos conectar con la segunda cuestión, y es la que permite poner el gusto, el placer por la cumbia, por su música, sus líricas y su baile en primer plano. Dice Frith (2014): “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)” (p. 437). Al poner en diálogo estas afirmaciones con la cumbia es que surge la pregunta sobre la forma en la cual ésta conmueve, moviliza y habilita una experiencia estética entre sus hacedores y sus escuchas, entre sus productores y sus públicos. Esta forma de vivir la música es, entonces, igual de válida que aquellas encarnadas por los representantes de la alta cultura en términos de Bourdieu -autor con el que Frith está discutiendo aquí- 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. En *Familias Musicales. Una expedición a los orígenes de nuestros ritmos tropicales*⁴, aparece 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):

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

JCD: Quizás, la filosofía del toque es distinto. 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!

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 solo hacen música de forma instrumental -para sobrevivir-? ¿O solo por 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 solo 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 como el goce por la música y el baile.

Conclusiones

Para cerrar este artículo me interesa focalizar la reflexión final en tres puntos.

I- Respecto del abordaje etnográfico propuesto, fue sugerente la forma en la que operó la distinción señalada por Cardoso de Oliveira (1996) entre informante e interlocutor a la hora de construir un verdadero diálogo con ese *otro*. Si bien mi conocimiento del campo a indagar y mi gusto por la cumbia, construido a lo largo de gran parte de mi vida, pudieron habilitarme ciertos espacios, este dato no fue suficiente para atravesar las barreras que mi condición de investigadora/universitaria le imponía al intercambio. Nuestros emplazamientos actuales -y distintos- de clase y territorio, entre otros, hacían que ese diálogo fuera posible solo en contadas ocasiones, y se vinculaba más con poder compartir tiempo, vivencias y formas de comprender el mundo desde su perspectiva, la nativa.

II- En relación al vínculo entre clase y cultura, y el peso de la estructura sobre las posibilidades de los actores en cuestión, la propuesta del artículo fue complejizarlo, ampliando la mirada frente a posiciones reduccionistas que tienden a interpretarlo de manera más mecánica, o, simplemente, desde una posición etnocéntrica que, como señala Semán, mira a la cumbia desde la visión “de las clases medias a las que pertenecen periodistas e intelectuales” (2012:152). En esta mirada se obtura, por ejemplo, un dato ya señalado en trabajos anteriores (Silba, 2008 y 2011) y es que si bien la cumbia tiene un fuerte vínculo con la industria, centralmente los sellos discográficos, hay una enorme cantidad de bandas, conciertos, formas de apropiación y movilización de recursos materiales, simbólicos y humanos que se ponen en funcionamiento cotidianamente y que no aparecen en los medios de comunicación masivos y, por lo tanto, son ajenos a la visión que se construye sobre el fenómeno desde el epicentro porteño. Como sostengo en mi tesis (Silba, 2011) este fue un dato que pude constatar a lo largo de mi trabajo de campo (desarrollado entre 2006 y 2009), pero que conocía de antemano justamente porque venía transitando esos espacios desde pequeña. La riqueza cultural de estas manifestaciones artísticas, sus matices, sus contradicciones y su enorme potencial liberador a través del baile y la diversión, no fueron para mí un hallazgo del campo sino, más bien, un dato nativo y autoetnográfico que debí someter a un riguroso análisis cultural, sin caer en posiciones románticas pero tampoco desestimando el valor de las emociones a la hora de construir conocimiento. En síntesis, la pertenencia social de estos músicos, si bien les imponía ciertas restricciones para sus proyectos artísticos, no les impedía producir propuestas culturalmente valiosas. En referencia específica a la cumbia villera, sobre cuyos músicos pesaba con mayor énfasis el estigma de no haberse formado para serlo, los testimonios recogidos mostraron claramente las dificultades que éstos debían afrontar a la hora de decidir dedicarse a la carrera musical, debiendo combinar, en algunos casos, la educación formal con el aprendizaje “de oficio” o “de oído”. Es decir, un esfuerzo extra. Por otro lado, la posibilidad de acceso a los instrumentos de producción y grabación de música, abrió para estos jóvenes un abanico de posibilidades que combinado con sus formas de transmisión y adquisición del saber musical cumbiero les ofreció oportunidades de realización personal en el plano artístico además de, claro está, una fuente de trabajo.

III- El último punto refiere a la discriminación sufrida por la cumbia, sobre todo en su vertiente villera. Como pudo verse, esos discursos no les eran ajenos a músicos y productores, que reaccionaban con argumentos diversos frente a los mismos, por ejemplo, impugnándolos (“son ignorantes”). Una cuestión sugerente a destacar es la necesidad tanto de Salinas como de Belondi (dos referentes de la cumbia villera de la primera hora, digamos) de destacar el valor político de lo que significó, en plena crisis de finales del siglo pasado, la cumbia villera. Ya sea nombrándolo como “un movimiento de protesta”, que salió con letras crudas y mató la metáfora totalmente (lo que trajo aparejado, entre otras cuestiones, la censura¹⁵), ya sea nombrándola como “cumbia testimonial” que si bien siempre había existido, ahora aparecía de manera más frontal, sin esconder la realidad y mostrando una versión de la Argentina que tal vez era la que muchos deseaban ocultar. Ese valor político, siguiendo a Alabarces y Rodríguez (2008) propone una apertura frente a aquellas interpreta-

ciones que creen “en un único tipo de politización [padeciendo] un ligero etnocentrismo, que confía en una politicidad moderna, ilustrada y prescriptiva” (p. 56), mientras que la lectura aquí propuesta viene a plantear una forma de entenderla como los avances y retrocesos que se dan entre diferentes sectores sociales por la acumulación de poder (Quintero Rivera, 1999). En esta misma línea, Semán afirma: “La cumbia villera es una música de protesta (...) hace evidentes las situaciones creadas por el neoliberalismo y las subraya y cuestiona por la vía de actos con sentido” (2012:159). Por último, es necesario reivindicar, también, la alegría y el goce que atraviesan las diversas prácticas asociadas a este género musical, ya sea a través de la composición y la ejecución musical, los shows en vivo, las diversas performances de los artistas, las interacciones con sus públicos y las variadas formas que éstos tienen de apropiarse de la cumbia, incorporándola a la experiencia vital desde la propia historia, pero también desde un contexto socio-cultural determinado. Ese que condiciona y limita la vida cotidiana, pero que también habilita, en ocasiones, puntos de fuga. Pequeños intersticios desde los cuales disputar sentidos, espacios, saberes, a través el goce y la pasión que la música produce.

Recibido el 22 de septiembre de 2016. Aceptado el 26 de noviembre de 2016.

*Malvina Silba es Lic. en Sociología y Dra. en Ciencias Sociales (FSOC-UBA). Investigadora asistente del CONICET. Docente del Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades, UNMdP. Contacto: malvina.silba@gmail.com

Notas

¹ En este artículo me referiré específicamente a la cumbia villera. Sin embargo, no desestimo en el análisis general del fenómeno musical los vínculos permanentes entre este sub-género y la cumbia tradicional o romántica, dentro de la cual pueden observarse diversas variantes (santafecina, norteña, sonidera, etc.). Para mayores referencias pueden consultarse Cragolini, 2006; Silba, 2008 y 2011; Alabarces *et al.*, 2008; Semán y Vila, 2011, entre otros.

² Banda de cumbia villera fundada por Belondi en el año 2003.

³ 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.

⁴ Uno de los creadores, en el año 1985, de Los Continentales del Perú, vivía desde aque-

lla época en Argentina. Cuando se incorporó a La Repandilla se dedicó a la percusión, siendo formador de otros músicos de esta y otras bandas.

⁵ Pibes Chorros fue una de las bandas fundadoras del sub-género cumbia villera hacia el año 2000, junto a Damas Gratis, Flor de Piedra y Yerba Brava, entre otras.

⁶ Pasión de sábado es un programa de música tropical en el que se presentan bandas de cumbia. Se transmite aún hoy por América TV los sábados por la tarde desde el año 2002. Fue conducido por diversos referentes de la movida tropical local, como Daniel “La Tota” Santillán, Marcela Baños, Hernán Caire, entre otros. Es producido por Ser TV, propiedad de los hermanos Serantoni, unos de los referentes más importantes del campo. Para un estudio detallado del programa ver Spataro, 2005.

⁷ Esta entrevista fue realizada por Estefanía Cendón y Analía Imputato, estudiantes

de la Carrera de Comunicación Social de la UBA, en el marco del proyecto Proyecto UBACyT “Varones, jóvenes y cumbieros: el desafío de pensar la producción cultural desde los márgenes”, IIGG-FSOC-UBA.

⁸El Partido de San Martín está ubicado en la zona norte del Gran Buenos Aires.

⁹Fiesta de cumbia que se desarrolla cada 15 días en distintos locales de la Ciudad de Buenos Aires, y es organizada por Pablo Antico, Martín Roisi y Ariel Fligman.

¹⁰Escuela de Música Popular de Avellaneda. En su página web 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”. Consultado el 15/06/2016.

¹¹Banda conformada por once músicas mujeres, dedicadas a reversionar clásicos de la cumbia colombiana. <https://cumbiaclubla-maribel.bandcamp.com/>

¹²La 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://escuelademusica.jpesnaola.blogspot.com.ar/p/informacion-general.html>. Consultado el 15/06/2016.

¹³Un dato que es necesario destacar: desde que comenzamos esta investigación en 2012 en el marco del mencionado Proyecto UBACyT, el único dato sobre formación en música popular de una universidad

nacional, en la región del AMBA y sus alrededores, fue el de la Licenciatura y/o Profesorado en Música orientación Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. http://www.unlp.edu.ar/articulo/2010/2/18/planes_de_estudio_bellas_artes_lic_y_prof_en_musica_orientacion_musica_popular. Consultado el 05/06/2016.

¹⁴Es el caso de grupos como Sonora Marta la Reina, La Delio Valdez, Todopoderoso Popular Marcial, Orkesta Popular San Bomba, Cumbia Club La Maribel y La Cresta de la Olga, entre tantas otras del contexto porteño; o casos como el de Orquesta Cumbia Grande, de la localidad de Mar del Plata, en donde los músicos provienen de una reconocida tradición jazzística, y se dedican a versionar la cumbia estilo colombiana, solo en su versión instrumental de los años 50, a la que denominan “la edad de oro” del género.

¹⁵El Partido de Quilmes está ubicado al sudeste de la Provincia de Buenos Aires.

¹⁶Libro ideado y escrito por varios de los músicos y productores que entrevisté durante el trabajo de campo.

¹⁷El Estado argentino, a través del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) dictó en el 2001 pautas para la evaluación de la cumbia villera debido al incremento, según los argumentos allí esgrimidos, de la difusión de bandas de este subgénero en la radio y en la televisión y a la relación de esta música con importantes números de adolescentes “con mayor riesgo y vulnerabilidad” a las temáticas referidas al consumo de drogas y a prácticas delictivas. Fuente: http://www.elortiba.org/pdf/cumbia_villera2.pdf. Consultado el 15/06/2016.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (2009): “11 apuntes (once) para una Sociología de la Música Popular en la Argentina”, en Morais de Sousa, Cidoval; Luiz Custódio da Silva y Antonio Roberto Faustino da Costa (org.): Local x Global: Cultura, Mídia e Identidade, Porto Alegre:

Armazem Digital, 2009. pp. 155-178.

Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez (Compiladores) (2008): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

Alabarces, Pablo y Malvina Silba (2014):

“Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina”, en *Cultura y representaciones sociales*, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, México, D.F., a través del Instituto de Investigaciones Sociales, Volumen 8, Nro. 16, Año 2014. pp. 52-74.

Bajtin, Mijail (1998): “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores. pp. 248-293.

Blázquez, Gustavo (2009): *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba, Ediciones Recovecos.

Bourdieu, Pierre (2012): *La distinción*, Taurus, Madrid.

Cardoso de Oliveira, Roberto (1996): “El trabajo del antropólogo. Mirar, escuchar, escribir” en *Revista de Antropología* 39. Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas, Universidade de Sao Paulo. pp. 13-17.

Cragolini, Alejandra (2006): “Articulaciones entre violencia social, signifiante sonoro y subjetividad: la cumbia “villera” en Buenos Aires”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Nro. 10. Consultado el 10 junio de 2016.

DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*, Cambridge University Press.

Fabbri, Franco (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 Congreso de la Societat d’Etnomusicologia*. Jaume Ayats y Gianni Ginesi (Eds.). Palma de Mallorca: SIBE y Consell de Mallorca. pp 383-388.

Frith, Simon (2014): *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

Hall, Stuart. (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

Latour, Bruno (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*.

Buenos Aires, Manantial.

Leme, Mónica (2002): *KQue Tchan é ese? Industria e producao musical no Brasil dos anos 90*. Sao Paulo: Annablume.

López Cano, Rubén (2011): “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”, en Sans, Juan Francisco y López Cano, Rubén (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.

Pujol, Sergio (1999): *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Emecé Editores, Buenos Aires.

Quintero Rivera, Ángel (1998): *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores, México.

Roisi, Martín 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, Pablo (2012): “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente”, en *Revista Nueva Sociedad*, No 242, noviembre-diciembre de 2012.

Semán, Pablo y Pablo Vila (comp.) (2011): *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Editorial Gorla, Buenos Aires.

Silba, Malvina (2008): “De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia” en AAVV, *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. pp. 41-62.

Silba, Malvina (2011): “Vidas Plebeyas. Cumbia, baile y aguante en jóvenes de sectores populares”, Tesis de Doctorado, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Spataro, Carolina (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.

Trotta, Felipe (2011): “Criterios de calidad

en la música popular: el caso de la samba brasileña” en Sans, Juan Francisco y López Cano, Rubén (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.