

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

Pensar la Movida: Significaciones de subalternidad y resistencia en la cultura de la bailanta y la cumbia villera.

Tranchini , Elina, Boix , Ornela, Ferreyra , María José,
Adamini , Marina, Stefoni , Andrés, Castilla , Martín y Sáez ,
Mariana.

Cita:

Tranchini , Elina, Boix , Ornela, Ferreyra , María José, Adamini , Marina,
Stefoni , Andrés, Castilla , Martín y Sáez , Mariana (Diciembre, 2008).
*Pensar la Movida: Significaciones de subalternidad y resistencia en la
cultura de la bailanta y la cumbia villera. V Jornadas de Sociología de la
UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/andres.stefoni/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/phcg/hWu>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Pensar la Movidita: Significaciones de subalternidad y resistencia en la cultura de la bailanta y la cumbia villera.1

Autores:

Elina Tranchini, Marina Adamini, Ornela Boix, Martín Castilla, María José Ferreyra, Mariana Sáez, Andrés Stefoni.

Pertenencia institucional:

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Departamento de Sociología.

Email: cumbiaresistesociounlp@yahoo.com.ar

“Y acá nomás, vos te tomás el tren..... la cantidad de gente que vive al costado de la vía, loco. Yo laburaba hace dos años acá en el shopping y no había, no estaba, en el puente de debajo de Paternal sí habían casitas con gente ahí, que viven del cartón, cartoneando. Un cartonero por semana saca quinientos mangos. Pero ahora cualquier cantidad de gente hay ahí al costado de la vía. Y escuchan cumbia, vos vas y cumbia” (Juan de Agrupación Marilyn)

1. Introducción

En este trabajo se presentan algunas de las conclusiones de la investigación que lleva a cabo la Cátedra de Semiología e Investigación de las Producciones Culturales, perteneciente al Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la

1.- Para su presentación en las V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales “Cambios y continuidades sociales y políticas en Argentina y la región en las últimas décadas. Desafíos para el conocimiento social”. La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008.

Mesa temática: “La institución imaginaria de la sociedad: Imaginario social, identidades y cultura”.

Universidad Nacional de La Plata sobre "Aspectos de subalternidad y contrahegemonía en la cultura de la bailanta y la cumbia villera", con la dirección de la profesora Elina Tranchini.

La investigación apunta a examinar los vínculos entre las culturas populares y la industria cultural de masas, con especial referencia a lo que se ha dado en denominar el fenómeno de la movida tropical, o simplemente la movida, tendencia que engloba varios géneros musicales, así como fenómenos de sociabilidad y espacios destinados al baile, y que en su complejidad simbólica y discursiva se constituye en una cultura impregnada a la vez de subalternidad y resistencia.

2. Estado de la cuestión: Los discursos que degradan la cumbia.

Describimos un eje discursivo que ubica a la cumbia y al fenómeno bailanero en un lugar de uniformidad cultural y desarticulación formal. Este eje referencial atraviesa por un lado las textualizaciones provenientes del mundo académico, y en particular del campo sociológico (Pérez: 2004, Cragolini: 2006, De Gori: 2006, Míguez: 2006, Vila y Semán: 2006, Silba), y que sitúan al fenómeno bailanero de manera homogénea, como una cultura popular con una baja articulación simbólica y discursiva, y en un lugar de subalternidad cultural y de disciplinamiento de los sectores excluidos. Estos autores han sugerido que la cumbia, la bailanta, o el fenómeno bailanero, la movida tropical toda, constituirían un producto de la industria cultural de masas destinado a que los sectores populares canalicen su postergación y desaliento, pero sin que puedan, sin que les esté dado, elaborar procesos de reconstrucción de lazos identitarios oposicionales a las figuras, esquemas y personajes impuestos por la industria cultural y por los medios de comunicación masivos. Para estos autores, la vida y obra de las bandas y cantantes estaría regida por la industria discográfica que "produce" a los cantantes y promueve sus discos y presentaciones en boliches y discotecas.

Así Cragolini (2006) adhiere de forma explícita a la tesis de que la cumbia constituye un producto de la industria cultural. Aunque en sus comienzos se habría tratado de una práctica al margen de las compañías discográficas multinacionales, y habría sido editada por sellos independientes, sin embargo, desde fines de los años ochenta, las compañías contrataron a músicos de larga trayectoria en el género y con fuerte arraigo en los sectores populares y, además, sumaron otros grupos "conformados intencionalmente para reproducir los estilos existentes". El sistema de producción musical de la industria discográfica habría generado un efecto negativo en

la cumbia (popularmente producida sólo en un lejano origen histórico) como consecuencia del desplazamiento de músicos y creatividad. Ese significativo sonoro resultante habría provisto “a sus oyentes de un medio simbólico que les permite ‘soportar’, en el sentido de llevar sobre sí, de aguantar, desde su resignificación, la violencia” derivada de su exclusión. Aquí podría leerse que si bien la cumbia tuvo un origen popular e independiente, se habría producido un punto de inflexión donde habría comenzado a producirse de forma masiva. De esta manera, en los años noventa, las compañías discográficas habrían producido grupos y conjuntos musicales, “casi en serie y de manera estereotipada”. “Los desplazamientos de músicos y creatividad, generados por el sistema de producción musical de la industria discográfica, a través de una modalidad de creación marcada por la intencionalidad de la fugacidad del producto y del establecimiento de un vínculo del tipo “amo-esclavo” (dueños del grupo con nombre, integrantes anónimos, con pérdida, por parte de los músicos, de oportunidad de decisión sobre su producción musical, sobre los arreglos o el estilo), reproducen a escala menor prácticas de exclusión macro, a través de formas de interacción laboral y usos del poder violentos”. En este contexto, las novedades estilísticas introducidas por la cumbia villera serían la consecuencia de una estrategia de la industria discográfica, en su búsqueda de ritmos y sonoridades, “que suenen a MTV”, para seducir el gusto de los sectores medios.

Para Pérez (2004), que coincide con Cragolini, la cumbia villera sería el resultado de un intento del mercado para captar consumidores adolescentes, y el mercado tropical se habría constituido en el motorizador de la innovación en la cumbia villera. Para Silba, ante la crisis de las identidades tradicionales operada durante el neoliberalismo se habría producido un vacío simbólico a ser cubierto por determinados repertorios de la industria cultural, y en el particular caso de la cumbia villera, su surgimiento habría estado completamente ligado a las necesidades de mercado de la industria discográfica, ya que dos de las compañías discográficas más representativas del género (Leader Music y Magenta) la habrían puesto en el mercado a fines de los años noventa como producto de su exclusiva creación. Silba encuentra en el rock una creatividad popular más genuina y resistente. Vila y Semán (2006) sitúan a la cumbia villera como portadora de “un tipo de textualidad que, independientemente de lo que significa en su circuito de uso, nos sonó como una ofensa a nuestras preferencias axiológicas definidas por la adhesión a los valores emancipadores (de clase, de género, de etnia) que, parafraseando a Weber, guían ‘la corriente atlántica de la civilización’”. De Gori (2006) describe a la cumbia como una de las manifestaciones culturales generadas como respuesta a las políticas neoliberales de los años noventa, y luego vincula la aparición y éxito de este subgénero con la persistencia cultural

de sujetos sociales identificables (cartoneros, desocupados, bandoleros, trabajadores y piqueteros), a quienes sitúa al interior del territorio de la villa miseria reconstruyendo una identidad cultural positiva y de cuestionamiento político. Sin embargo, esta valoración positiva de la cumbia villera se diluye en legitimismo, porque remite a la exaltación política que De Gori hace de los habitantes de la villa, ya que al referirse al resto de los subgéneros de la cumbia sostiene que “sus letras no constituyen una lectura crítica de la situación social, sino que son una lectura de la superficie lastimosa del drama mismo”. El discurso de la cumbia es para De Gori un discurso que a lo largo de su historia ha transmitido en sus diferentes momentos mensajes catárticos, de olvido y hasta un intento fallido de crítica social, con un “lenguaje creado y, al mismo tiempo, corrosionado y erosionado por la devastación social...., un tono duro, tal vez, sufriente”.

Esta visión académica de un género al que se considera bajamente articulado y reproductor de una sociabilidad degradada, parece coincidir con la visión de los medios periodísticos que difunden una imagen negativa y apocalíptica de la cumbia y la movida. En tres artículos periodísticos de los años 1999, 2000, y 2005, que incluyen entrevistas realizadas a empresarios de las discográficas Magenta y Leader Music, éstos afirmaban que la industria discográfica fabricaba o inventaba los grupos y los cantantes, en el marco de una estrategia de marketing renovadora que tenía como fin extender el consumo de la música del género. Este tipo de discurso que por entonces utilizaba metáforas industriales como “cadena de montaje” o “máquina de inventos”, pone énfasis en la agencia de los productores comerciales y reduce casi hasta anular la de los músicos, cuando afirma que “no hace falta talento”, ya que los grupos se conforman a partir de la realización de castings en los que se buscan personas que cumplan con ciertas cualidades de imagen, “sepan o no tocar”, y a los cuales se les dan los temas terminados para que los interpreten, o los escenifiquen haciendo playback. Los músicos aparecen como reemplazables, intercambiables, sustituibles tal como en la organización científica del trabajo taylorista fordista.² El artículo de *Página 12* nos resulta doblemente paradójico. En primer lugar, apoya las hipótesis de los productores culturales a partir de fragmentos de entrevistas con los

2. “Un fenómeno musical: la venta de discos y entradas mueve 130 millones de pesos por año. La bailanta, un negocio que produce millones.” *Clarín*, 8 de febrero de 1999; “El lado oscuro de la noche tropical” *Página 12*, 2 de julio de 2000; “La mayoría de los grupos son creados y liderados por las empresas discográficas. Radiografía de la movida tropical en la Argentina”. <http://www.territorioidigital.com> 21 de febrero de 2005, consultado en julio de 2007.

músicos José Bazán, de Luz Mala, en cuyo testimonio “dice que no sabía tocar ni cantar”, justamente en el momento en que lo contratan para formar la banda, y Fabián Vega, de Los Boy’s, que “cuenta que lo contrataron sin conocerlo”, aunque aparecen en un segundo plano referencias a la producción previa de demos por los músicos y el reclutamiento de músicos a partir de relaciones de amistad. En segundo término, el artículo se propone denunciar la explotación de los músicos por parte de la industria discográfica, pero en el intento de llevar a cabo ese objetivo crítico reproduce la visión de los productores comerciales que niega la agencia de los músicos en la producción de la cumbia. Entonces, si para la mirada de *Página 12* los sujetos populares no intervienen en la producción de la música tropical, si son en ésta sustituíbles, prescindibles, meros objetos de explotación, se abre la posibilidad de rechazar de lleno la cumbia, entendida como un producto puramente comercial, creado por un calculador económico racional ligado a la industria cultural y por ende sin un genuino valor cultural. Si, por el contrario, entendemos la cumbia como “música popular públicamente expuesta” (Semán y Vila: 2007), producida predominantemente por sujetos ligados a los sectores populares, podemos sostener que ese rechazo de lleno de la cumbia es solidaria de su estigmatización como producto cultural y del oscurecimiento de los sujetos que predominantemente la producen, y ésto en consonancia con la revulsividad que genera la cumbia en los sectores de clase media y alta.

Asimismo, y en coincidencia con el discurso periodístico que deslegitima a la cumbia por considerarla un mero producto de la industria discográfica y culturalmente nulo, observamos que los empresarios discográficos y de eventos (recitales, shows), buscan deslegitimar los aspectos de creatividad y producción popular de la cumbia, definiéndola como un movimiento masificante que cada vez convoca a más personas de toda índole y toda clase social y nivel económico.

3. La investigación: Pensar la Movidá.

En contra de estas visiones, nos preguntamos cómo es la lectura de esas letras de que habla De Gori, por los sujetos bailaneros tanto en el ámbito de producción de las mismas, impactado por los filtros de la industria cultural, como en el ámbito de su recepción, en el contexto de sociabilidad y comunicabilidad en el boliche o la bailanta. ¿Cuáles son las formas de apropiación y retextualización de los significados sociales que los sujetos hacen al preferir esas letras, escribiéndolas, cantándolas, o adhiriendo como fans o habitués a sus autores y cantantes, y

que podrían estar marcando una forma de respuesta de resistencia que escaparía a la crítica política articulada?. ¿Puede describirse el drama de la devastación económica y simbólica residuo de las políticas neoliberales de los noventa en términos de una “superficie lastimosa”, tal como lo hace De Gori?. ¿O es esa aparente lectura de la superficie lastimosa la única expresión posible que pueden mostrar aquellos sujetos que fueron devastados?.

El trabajo de campo tuvo lugar en dos etapas. La primera etapa se desarrolló entre junio y noviembre de 2007 en diferentes espacios de la movida tropical del partido de la Plata, y en particular, en cuatro discotecas ubicadas: La primera en el límite entre los barrios Las Malvinas y Los Hornos, en la periferia urbano rural en el sudoeste del partido de La Plata, en una zona poblada por sectores urbano rurales pobres y precarizados. La segunda en la periferia noroeste, en Gonnet, barrio de clase media residencial. La tercera en la periferia noreste, en Villa Argüello, una zona urbana habitada por obreros de las industrias cercanas y por sectores empobrecidos. Y la cuarta cercana al centro de La Plata, cerca del paseo del Bosque, en el límite entre las ciudades de La Plata y Berisso, y a la que concurren habitués de las clases bajas y medias urbanas tanto de la Plata como de otras localidades del Conurbano boanerense. Se seleccionaron estas cuatro discotecas después de determinar que, al mismo tiempo que en ellas actúan figuras relevantes de la cumbia y la movida tropical, concurren a ellas habitués cuyas posiciones sociales están marcadamente diferenciadas por variables geográficas y económicas, tanto ocupacionales como de clase. En esta primera etapa se realizó un aproximación lo más abarcativa posible al mundo de la movida tropical, de lo que en la zona de la Plata se conoce como el mundo de “la bailanta”. Se realizaron entrevistas a habitués de la bailanta en diferentes escenarios de su vida cotidiana, en sus casas, en sus trabajos, en la cola de espera para conseguir los tickets de entrada a las discotecas, durante las “previas”, así como en la discoteca durante el momento mismo del baile. Se entrevistaron concurrentes de varias franjas etarias. También empresarios, dueños o encargados de las discotecas visitadas, trabajadores de las discotecas, cantantes e integrantes de las bandas, antes o después de las funciones, y durante el traslado entre discotecas, integrantes de los clubes de fans, managers y representantes de los cantantes, y locutores y empresarios de las radios que difunden programas de música bailantera. Asimismo, se examinaron las letras de las 150 canciones más difundidas, utilizando como criterios de análisis las observaciones de campo en cada una de las discotecas y las canciones allí escuchadas, la frecuencia con que las canciones fueron transmitidas en las radios alternativas de música tropical, la frecuencia con que aparecieron en los rankings de Internet, y la frecuencia con que fueron mencionadas por los

entrevistados.³ La segunda etapa tuvo lugar entre mayo y agosto de 2008. Se recopiló toda la información posible sobre productoras de artistas, representantes, compañías discográficas, bandas musicales e integrantes de las mismas, y luego se entrevistaron docenas de participantes y concurrentes a todas las áreas de involucramiento de la movida tropical.^{4 5}

4. El Trópico en el Conurbano

3.- Esta primera etapa de la investigación se desarrolló entre junio y diciembre de 2007. Los alumnos que participaron pertenecen a las carreras de Sociología y de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y a la carrera de Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo también de la UNLP, y fueron: Marina Adamini, Carlos Aláinez, María Eugenia Billinghamurst, Ornela Boix, Martín Castilla, María José Ferreyra, Juan Manuel Lugones, María Marta Muro, Mariana Sáez, Félix Sisti Ripoll, Andrés Stefoni y Héctor Gustavo Ventura. Un avance de las conclusiones obtenidas fue presentado en las Jornadas Cuerpo y Cultura organizadas por el Departamento de Educación Física de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Véase, Cátedra de Semiología e Investigación de las Producciones Culturales, “*Corazón partido en mil pedazos. Cuerpo, identidades sociales y clase en los espacios de la bailanta y la cumbia villera*”. Jornadas Cuerpo y Cultura. Departamento de Educación Física. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata. La Plata, 15, 16 y 17 de mayo de 2008.

4.- En la segunda etapa iniciada en 2008 participan los ayudantes alumnos Marina Adamini, Ornela Boix, María José Ferreyra y Andrés Stefoni, el estudiante de la Licenciatura en Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, Martín Castilla, y la estudiante de la Licenciatura en Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo también de la UNLP, Mariana Sáez.

5.- Desde que comenzó la investigación sumamos más de 100 entrevistas (charlas al azar, entrevistas cortas, entrevistas de profundidad), hechas a sujetos que de uno u otro modo participan en el mundo de la movida tropical. Agradecemos a todos los entrevistados en los boliches, discotecas, y productoras que visitamos. También a Damas Gratis, Pibes Chorros, El Lechuga, Va de Nuevo, Los Chicos de la Vía, El Polaco, Juan y César de Agrupación Marilyn, Adrián “Dipi” Martínez de El Empuje, Rubén “Cartucho” Ponce de Sonido Básico, Romina Lescano, Karina, Román el Original, El Tecla, Los Primarios, Banda Siglo XXI, Damián y su Banda, Pablo Lescano, Va de Toque, C.J.; Dr. Godofredo Lozano, Sr. Adrián Serantoni, Sr. Eduardo “Chino” Benítez, Sr. Elías Oscars, Sr. José Luis Gozalo. También la colaboración prestada por Almacén San José, Complejo Mundo Bailable, Milenio, Platino, Salsódromo El Rey, Club de Fans Muertas de Amor, Radio Mundo; Radio 106.1 S.T., Vikingo Producciones, Elías Producciones, Chino Benítez Producciones, Akkua Producciones y a Mariano El Chapa, Productora Ser TV, y a Quique y Walter Argañaraz y el equipo de producción del programa Pasión de Sábado.

Identificamos a la movida tropical como un fenómeno cultural que se define no solamente desde el punto de vista musical, como una tendencia que abarca un conjunto de géneros, particularmente a la cumbia y al cuarteto, incluyendo una variedad de ritmos africanos y latino americanos, como el merengue, la cumbia colombiana, la salsa, la pachanga, el reggaeton, el cumbiatón, ritmos hip-hop, marcha y tecno, que enfatizan tanto el golpe rítmico y la percusión como las modalidades del canto, ya sea hablado, rapeado, o futbolero. La movida también se define desde un punto de vista simbólico y discursivo, como el espacio reproductor de una rica sociabilidad en el ámbito social y de reunión de la bailanta, en el que la cumbia como género musical tiene lugar.

La especificidad del “fenómeno bailantero” reside en el imaginario tropical que lo sustenta, caracterizado por la imitación de ciertos rasgos atribuidos a una música cadenciosa y festiva, a una corporeidad sensual y voluptuosa, a un clima cálido y por demás benigno, y a lo que se imagina como una buena vida en un paraíso caribeño de sol, mar y palmeras, sin un pasado conflictivo y sin un futuro próximo de trabajo o privaciones capaz de agotar las expectativas de esa tropicalidad ilusoria. Decimos ilusoria por irreal (en tanto formando parte de un paraíso feliz), y para los sectores que frecuentan la bailanta, por inaccesible. En los términos de Pujol (2006), se trata de la ilusión por un “Trópico imaginario, acaso degradado”, de una tropicalidad que evoca la alegría y la cadencia del merengue, la polca, la ranchera y el chamamé, pero que está al servicio de una reparación simbólica que invoca el calor y la sensualidad con luces fluorescentes y palmeras de escenografía.

Las letras de las canciones bailanteras son sencillas, directas y poco articuladas, y los ritmos pegadizos, fáciles de repetir y recordar. Aunque fáciles y evocables, y particularmente en el caso de la “nueva” cumbia romántica,⁶ las letras se caracterizan por su crudeza metafórica, su impertinencia, y en algunos casos, por la apelación directa a una cierta obscenidad metafórica, que no tiene por objeto evitar la mención de las referencias genitales eludidas, sino que al aludir a ellas, las amplifica. En el caso específico de la cumbia villera, las letras retoman el lenguaje carcelario y tumbero, un lenguaje que invoca la violencia y desafía, y que configura un

6.- Para distinguirla de la cumbia romántica tradicional. Entre los exponentes de la nueva cumbia romántica, encontramos a El Polaco, Néstor en Bloque, Agrupación Marilyn, La Banda del lechuga. La Nueva Luna, Amar Azul. Entre los de la cumbia villera, Pibes Chorros, Damas Gratis, Meta Guacha, Flor de Piedra.

imaginario de marginalidad y exclusión. Los temas de la cumbia villera son la vida del chorro, la bebida y el emborracharse, las alusiones sexuales, la vida en la cárcel y en la banda criminal, la falta de oportunidades, la desesperación social. También la construcción que hace el pobre de ídolos trágicos, como el Frente Vital, el mártir villero asesinado por la policía, y la crítica al poder de la censura. En el marco de las culturas populares, la impregnación simbólica de la bailanta es fuerte y ha permitido la canonización popular de algunos artistas tropicales, los llamados cumbieros milagrosos, como Gilda, Rodrigo, Walter Olmos, cuyos rasgos biográficos especiales y sus muertes inesperadas en las rutas entre bailanta y bailanta han dado lugar a procesos de identificación entre sus fieles y de posterior canonización de parte de sus adeptos.

En lo que respecta a su historia y orígenes, la movida tropical se caracteriza por ser un territorio inexplorado. Fragmentariamente algunos autores reconstruyen a grandes rasgos algunos de los hechos y procesos más relevantes, centrándose tanto en el arribo y difusión del género en Buenos Aires y en el Conurbano bonaerense, como en los procesos de mercantilización y masificación a nivel nacional, lo que se explica en parte por el impacto mediático y por el interés académico que ha despertado un subgénero de la cumbia, la denominada “cumbia villera”. En esta dirección, detectamos la carencia de estudios sobre la cultura de lo que hemos denominado “tropicalidad”. A grandes rasgos, los autores definen dos ejes de transmisión cultural de la bailanta. Por un lado, un eje que refiere estrictamente a lo musical, siguiendo el eje del ritmo tropical, y que encuentra a la bailanta llegando a la Argentina desde la cumbia colombiana, de la mano primero de Efraín Oroscó, luego de Chico Novarro, los Dantes, Bovea y sus Vallenatos, y los Wawancó (Barragán: 2004). Un segundo eje de transmisión es el de los espacios de sociabilidad de la danza y de los rituales ligados a esos espacios. Allí se observa el paso a Buenos Aires y el Conurbano de la bailanta y de sus códigos de tropicalidad, desde la música telúrica de las provincias del Centro y del Litoral, el chamamé y la chacarera, cuyos ámbitos, peñas, fiestas barriales, veladas en clubes y sociedades de fomento, y galpones provincianos, con techos de chapa, y decorados festivamente con guirnaldas y bombitas de colores, y en los que se servía caña y ginebra, constituyen los antecesores de la bailanta actual, y que se trasladan a Buenos Aires y el Conurbano con las migraciones masivas ocurridas desde el interior desde la década de 1940.

Observamos que si bien la diferencia entre los dos ejes de transmisión musical y social de la bailanta están claramente diferenciados por los autores, esta diferencia se basa en criterios estrictamente conceptuales. Históricamente ambos ejes confluyen desde fines de la década de 1940, dando lugar a un “fenómeno bailantero” por demás complejo en sus involucramientos y

significaciones, que funcionó englobando “un conjunto heterogéneo de prácticas vinculadas al quehacer musical de los sectores subalternos residentes en Capital Federal y el Conurbano bonaerense” (Cragolini, 1998: 294). En el caso particular de la cumbia villera, cobra auge durante la época menemista, legitimando un modo de respuesta a la exclusión social, la marginalidad y la discriminación, y transmitiendo el modo de ver el mundo de los pobres, de los que van quedando afuera en el reparto de la torta del neoliberalismo. Describe sus vidas, sus crímenes y sus condenas.

5. Los escenarios de producción de la movida.

Ya en el año 2005, la movida tropical congregaba 300 grupos musicales que actuaban en 35 locales bailables en el Gran Buenos Aires y en alrededor de 300 en el resto del país, con una asistencia cada fin de semana de cerca de medio millón de personas. Unas 200 radios alternativas transmitían música tropical y convocaban a los bailes y recitales de artistas, cuya popularidad ya era muy amplia entre una franja de población con poco poder adquisitivo. Ese año, la música tropical era transmitida por un programa televisivo, *Pasión de Sábado*, que tenía en 2005 un rating de seis puntos, casi 600.000 espectadores, y un canal de cable, Tropicalísima Satelital, que transmitía cumbia las veinticuatro horas de todos los días (Fabrykant, 2005).

En el caso puntual de la ciudad de La Plata, y en el año 2007, año en que la primera parte de nuestra investigación tuvo lugar, el fenómeno bailantero tiene lugar en un número limitado de discotecas a las que concurren los artistas y bandas que se mueven de manera centralizada, organizando sus espectáculos en zonas geográficas determinadas, y actuando una vez al mes en cada área, la llamada “Zona Sur de Capital Federal” en el caso de la Plata. Los “boliches” platenses más populares se encuentran alejados del centro de la ciudad y sus nombres son: Complejo Mundo Bailable (en las calles 44 y 147), el Salsódromo (en 122 y 64), Milenio (en 511 y 14) y Platino (en 122 y 50). “Complejo Mundo Bailable, ubicado en uno de los accesos de la ciudad en una zona alejada del centro, es un espacio sencillo. Sin desniveles ni pasarelas, el edificio es más bien rudimentario como sus instalaciones, tratándose de un amplio galpón cubierto con techo de chapa y pisos que carecen de cerámicos, sin ningún tipo de desnivel que delimite la pista de baile o que permita una vista elevada para aquellos que perciben la pista desde su alrededor. La acción, que es más importante que la visualización, sucede en la pista. El ingreso al local está custodiado por patovicas de elegante sport y sus paredes externas están pintadas con figuras alegóricas del imaginario tropical y con los nombres de las bandas que se

van a ir presentando a lo largo de la noche. Las barras del local tienen un aire que rememora los quinchos que expenden bebidas en las playas, puestos de madera y con cierto espíritu ocioso y tropical. Posee un escenario de mediana altura donde actúan los conjuntos y una tarima donde hacen su espectáculo las bailarinas. Son los únicos lugares elevados del local desde dónde tener una visión panorámica por lo que todos tienen una visión horizontal de lo que ocurre en el local. Esta característica lo distingue de Platino y de Milenio, dos locales de música tropical que en el pasado fueron discotecas para las clases medias, y donde se pasaba música pop y electrónica, por lo que su infraestructura sigue una línea arquitectónica más sofisticada con distintos niveles, tarimas, pasarelas desde donde contemplar el local, faltando una escenificación de lo tropical. En ambos locales, la seguridad del lugar está a cargo de personal especializado, filmado y controlado durante su trabajo y de vestimenta muy formal y reconocible. En cuanto al Salsódromo El Rey, posee una decoración externa con figuras de la tropicalidad muy coloridas, invocando el calor y la supuesta ociosidad y sensualidad que se cree que se vive en los trópicos. En los alrededores de el Salsódromo hay expendios ambulantes de comida tradicional peruana y la seguridad del ingreso es de tipo informal, sin transmitir la idea de control de tipo coactivo de los boliches tradicionales” (Informe Félix Sisti Ripoll).

6. Fans y habitués de todas las edades

Observamos que la concurrencia a los escenarios de la bailanta, ya sea como asistentes a discotecas, ya sea como espectadores a los sets televisivos de shows bailaneros y cumbieros, no está limitada a los jóvenes, sino que incluye a poblaciones de edades variadas, que llegan a esos escenarios, particularmente los sábados, siguiendo a sus ídolos desde distintos puntos de todo el Conurbano bonaerense.⁷ A diferencia de lo descripto por la mayoría de los autores que han estudiado el fenómeno de la movida tropical, la cumbia villera y la bailanta (Cragolini: 2006, Vila y Semán: 2006, Míguez: 2006, Silba, Svampa: 2005), y que han identificado casi automáticamente la concurrencia a la bailanta con el ser joven, “adolescente” en los términos de Cragolini, concluyendo en afirmar la casi absoluta inasistencia de un público de edad mediana, nosotros, como Elbaum (2006), constatamos que en aquellos boliches bailaneros con una concurrencia más pobre y precarizada, se daba la presencia en la bailanta de jóvenes de ambos

7.- En una de las visitas a una discoteca, los entrevistados eran de La Plata, Berisso, Ensenada, La Matanza, Gonzalez Catán, Ezpeleta, Glew, Monte Grande, Lomas de Zamora, Longchamps, Burzaco.

sexos con sus familiares, madres, padres, tíos, que también concurren al baile a pasar unas horas de entretenimiento y comparten los códigos de los jóvenes. Esta presencia familiar “adulta” aparece mencionada en las letras como parte de la vida cotidiana de los jóvenes.

Según el testimonio de una locutora de una radio bailantera alternativa, ambas franjas etarias, “conviven perfectamente. Porque vos lo ves que hay gente mayor. A muchos les llama la atención por ver a la gente mayor bailar o viene alguna madre y dicen no, no puede ser cómo bailan, o viene la madre y dice, bueno, me voy con la nena. Se lo toma de otra manera la gente grande. Pero en si viven el mismo clima, se divierten. Sea la edad que sea se divierten, participan ya sea vamos todos a aplaudir y aplauden todos. Tanto grandes como chicos”.

7. El imaginario de exclusión: Chetos, caretas, villitas.

Si algo caracteriza el mundo de la movida tropical, y en esto coincidimos con el resto de los autores, es la cualidad devastadora con que operan las desigualdades entre clases, la conflictividad social, y la estigmatización del pobre, y el impacto representacional que estas diferencias recrean en la construcción y configuración de identidades de exclusión y pertenencia. Los procesos de exclusión cultural afectan el momento mismo de constitución o de reconstrucción de las identidades de los sujetos en relación a los otros, y los inducen a configurar identidades sociales compartidas que refuerzan el sentido de identidad colectiva y de pertenencia al grupo, comunidad o tribu, conformado por excluidos, como identidad opuesta a la de los grupos o sectores excluyentes. En el transcurso de este proceso de autoconstitución identitaria, en el que se bloquea la posibilidad de una reparación simbólica colectiva, se refuerza la construcción de identidades autodefinidas por su oposición a las de otros.⁸ Según Elbaum (1994), los habitués de los bailes eligen sus recorridos nocturnos por aquellas zonas en las que no existe el peligro de exclusión o segregación. La exclusión se manifiesta en la literal prohibición de ingresar a determinados lugares, en las que son considerados sospechosos, en tanto la segregación surge de la carencia de un capital simbólico apto para descifrar los códigos de otros grupos sociales que transitan la noche. Por eso, quienes van a los locales de música tropical, lo hacen porque allí se sienten reconocidos e identificados, además de que no tienen muchas oportunidades de ir a otro lado.

8.- Tal como dos Integrantes del Club de fans Muertas de Amor dijeron a dos de las entrevistadoras: “A ustedes las une la Facultad, y a nosotras Los Chicos de la Vía”.

“Los villeros dicen, para qué voy a ir al centro si está lleno de caretas. Los caretas dicen, para qué voy a ir a los boliches de cumbia si están llenos de villeros” (Juan, 26).

“Yo tenía un amigo que iba y siempre le decían que era una fiesta privada ahí. Le cortaban la onda porque era morochito. No, flaco, es una fiesta privada” (Héctor, 19)

Hasta 2003, la cumbia villera es la música emblemática que expresa los sentimientos de los sujetos excluidos por la pobreza, la marginalidad, la criminalidad y el mundo de la droga, y que encuentran en las letras de la cumbia villera una fuente de identificación y legitimación de sus angustias y reclamos.

“Ahora nosotros tomamos el control/ somos los dueños del pabellón/ estamos cansados de tanta represión / y vamo a tocar de esta prisión./ Quiero que todos se amotinen / levanten bien las manos/ que se pongan a rezar/ los guardias y refugiados/ de esta prisión” (Damas Gratis).

“Fumándote la vida con odio y rencor/ caminando por la calle la cana te paró/ te pidió los documentos y al móvil te llevó./ La yuta te corre no sabés que hacer/ tirále unos corchazos y salí a correr,/ pegado quedaste a la sombra te mandaron/ saliste a dos por uno y en la calle andás vagando./ Buscando trabajo saliste a recorrer,/ te tiran dos mangos pero hay que comer” (Ariel el Traidor).

Después de 2003, año en que la cumbia villera recibe la desaprobación de algunos sectores gubernamentales, y es censurada por incitar a la inseguridad, la droga y la violencia, la cumbia romántica toma nuevo auge, mezclando elementos de la cumbia romántica tradicional con los elementos de resentimiento y desafío de la cumbia villera. Los sectores que concurrían a escuchar y bailar la primera cumbia villera, siguen asistiendo a la bailanta, donde la exclusión es resignificada adquiriendo otras formas y códigos de representación. Según lo describe el dueño de una de las discotecas platenses visitadas:

“Hoy la cumbia villera medio desapareció, un poco, porque los empresarios dejaron de apostar a esos grupos por una cuestión de que era muy violenta, la gente que se movía, lo seguía un tipo de gente violenta. Lo que pasa que lamentablemente, la sociedad está cambiando y está cambiando para peor, o sea yo le digo a todo el mundo que los piqueteros que hoy cortan ruta y los barrabravas de las canchas de fútbol van a bailar los sábados a la noche y son los que concurren acá y a todos los boliches”.

8. Las narrativas de los cuerpos: Desborde y disciplinamiento.

En la bailanta conviven las formas y prácticas de las danzas que enfatizan la proximidad corporal, la voluptuosidad, y la sensualidad de los cuerpos, con los lenguajes y trayectorias de los cuerpos que reproducen una narrativa de exclusión, discriminación y disciplinamiento. Según nuestras observaciones, el disciplinamiento y control del público presente se realiza de varias formas, reproduciendo en cada uno de los momentos de la concurrencia de los asistentes al boliche, diferentes rituales que identificamos como remitiendo siempre a marcar diferencias de clase. En primer lugar, en el momento de ingreso al baile. En una de las discotecas, adonde asiste un público más pobre y precarizado, observamos que el ingreso era regulado a partir de distinciones centradas en la apreciación subjetiva de la vestimenta, el sexo y el aspecto general del asistente, formándose en este boliche una cola para varones y otra para mujeres. Todos fueron cacheados corporalmente y les fueron retirados objetos que podrían resultar peligrosos en una pelea. El comportamiento de los asistentes estuvo regulado por personal de seguridad y también por un patrullero de la policía y a través de acciones directas y de modo claro y poco disimulado. En mitad de la noche, cuando comenzó una pelea entre dos asistentes, un policía tiró un tiro al aire. En las discotecas con una mayor concurrencia de clase media, la presencia policial fue inexistente, por lo menos de manera constante.

El control y disciplinamiento se vinculan a cuestiones de seguridad local. Según lo describen empresarios de dos discotecas:

“Hay que encontrar la forma de purificar el ambiente lo más que se puede, con herramientas limitadas en cuanto a la propia seguridad porque uno no tiene poder de policía para ponerse en malo de quién entra y quién no entra“.

“Yo no podía dejar entrar gente con droga o que se peleaban. Entonces dijimos, para mayores de 35 años. Hubo una época en que menores de 35 años no entraban. Vas marcando la diferencia con la música que pasás, con la gente que dejás entrar”.

Durante el momento mismo del show, el baile se da entre sexos opuestos y nunca entre grupos. Aunque, a veces, en los locales adonde concurre la clase media, las mujeres bailan entre si. Tal como lo describe Elbaum (2006), la corporeidad masculina y la femenina aparecen claramente separadas y demarcadas. El hombre deber ser fuerte y viril, y ésto se expresa corporalmente en el despliegue del cuerpo trabando la espalda y los hombros y caminando con los brazos separados del cuerpo. La mujer, al contrario debe ser débil, y su cuerpo debe ser

abundante en curvas, voluptuoso y exuberante, y el cabello debe llevarse largo. El hombre se aproxima y “encara” a la mujer con un acercamiento directo, y en algunos casos, violentador, no estando ese acercamiento mediado por el diálogo sino por el contacto físico, que puede tratarse de un tironeo, y que es percibido por las mujeres como una provocación. En lo que refiere al baile mismo, en la disposición coreográfica, el hombre y la mujer se toman de la cintura y del brazo y se balancean hacia los costados al compás del ritmo. Observamos que, cuando no hay shows de bandas en vivo, el baile se da siempre en parejas, que bailan enfrentándose con un ritmo rápido y ágil, y que conversan, aunque no cantan, y en todos los casos siguen las directivas del animador. En algunas discotecas, hay vallas que separan a los asistentes de los artistas y les impiden subir al escenario. Particularmente cuando actúan conjuntos de cumbia villera, la norma es que un animador dirija el baile e imponga disciplina organizando el batido de palmas, con arengas que ordenan el baile, o que incitan a corear cánticos futboleros que enfrentan amistosamente a los dos equipos de fútbol platenses, o que impiden saltar a los presentes. En los boliches adonde concurren asistentes pertenecientes a sectores más pobres y precarizados, pudimos constatar que el disciplinamiento de la violencia es absolutamente aceptado por el público participante, que obedece las directivas del animador, autoriza su voz, y lo justifica como manera de evitar la situación de caos y descontrol que podría derivarse de conflictos y peleas.

“El grupo de patovicas no dejaba saltar, y está bien, porque es ahí donde empiezan las peleas grossas” (Tucho, 17)

“Hay veces que no te dejan entrar. No viste que el otro día se cagaron a tiros” (Oscar, 18).

“Los patovicas lo agarraron un día y lo cagaron a trompadas, le desfiguraron la cara, pero le pegan y es de goma. Viene y te dice: Mirá, me cagaron a piñas” (Néstor, 18).

En este juego de exclusión y disciplinamiento, los rituales de la fiesta cumbiera apelan a los cuerpos, a las vestimentas, a la variedad de peinados estereotipados, que difieren completamente en cada uno de los boliches. Estos rituales operan produciendo sentidos sociales, dibujan redes urbanas y territorialidades de exclusión y de deseo, y marcan desigualdades de clase entre los habitués de las diferentes discotecas. También marcan disparidades entre los asistentes al baile al interior de la velada bailantera misma en cada uno de los boliches.

“Usan rodetitos y eso ya las identifica como villeras, usan pantalones arremangados de bolsa con las zapatillas kapa o que están todas tatuadas” (Marta, 16).

“Una mezcla de cumbiera con rolinga, porque viste cómo tiene el pelo, así y con el corte acá en la frente. Escucha las dos músicas. Es una mezcla de rolinga con cumbianchera” (Luis, 21).

“Me visto bien, camisa, siempre trato de llevar distinta camisa, el pelo, me hago todo un desmechado, así con gel, algunas veces voy con capucha” (Damián, 20).

Los rituales de las vestimentas y los peinados también invocan otro registro corporal, el de la tropicalidad degradada, con la espera de las fans a los artistas en medio de la noche helada, desde las 11 de la noche hasta las 6 de la mañana, cuando las echan los patovicas, y que las chicas reinscriben como tropicalidad tomando granadina, cerveza con menta, sidra y daikiris. Centralmente, todo este carnaval de los cuerpos remite a la mirada del otro, al ser mirado, legitimado o desechado a través de la mirada, al poder de la mirada del otro, al ser resignificado como otro desigual, y por desigual, discriminado como villero, cheto, careta, rolinga.

“Vos miraste mal a uno así y ya van y te encaran: ¿vos por qué me miraste mal a mí?. No me tenés que mirar, qué se yo, ése es un código. Y lo otro, que le guiñaste los ojos, lo llamás, ése es un código para llamar. Después están los de la cárcel, son códigos con los dedos, no los sé a esos. Después hay letras, dibujos, así en las paredes” (Pablo, 15).

“Te miran así como diciendo, qué mirás negrito de mierda. Te pasan así de largo. Vos ves a un chabón que tiene unas zapatillas de \$500, un pantaloncito vaquero, y vos andás con unas zapatillas de \$70, un pantalón rompevientos y una campera rompevientos. Y el chabón saca, qué sé yo, pantaloncito vaquerito, zapatillas de 500, una camisita, un buzo así, arriba de los hombros, y te mira mal, y vos ya lo encaraste, le decís: qué me mirás vos, cheto de mierda” (Pedro, 21).

El disciplinamiento en el momento del baile y la poca articulación literaria de las letras, no quita que las letras presenten elementos de crítica oposicional de parte de estos sujetos excluidos. Según un empleado de limpieza de uno de los boliches visitados,

“Tienen mucho que ver las músicas, porque viste los rolingas cantan música del pueblo, de la gente, y la cumbia también. Reflejan todo lo que pasa. Yo te digo la verdad, cuando empecé a escuchar la cumbia no les entendía las letras, pero después, cuando empecé a entenderla, decía, qué hijo de puta, no puede estar diciendo esto”.

9. Trayectorias barriales: Desde el barrio al “ambiente”.

Si el público de la Movida dice asistir al “baile” o la “bailanta”, en el mundo de los cantantes, músicos y empresarios, se habla de “el ambiente”, como de un espacio mítico que es publicitado ficcionalmente por los medios de comunicación como un mundo frívolamente vinculado al descontrol, la droga, y a la baja articulación social y estética de sus integrantes y canciones.

En los hechos, el “ambiente” es bastante familiar y cultiva las formas de solidaridad barrial y vecinal características de los barrios, barriadas y pequeñas localidades suburbanas del Conurbano bonaerense, de donde son oriundos tanto los cantantes de estas bandas, como sus músicos y productores, y que han comenzado formando bandas en su barrios de origen, para dejarse luego captar por la industria del disco y de los shows.

“Yo soy de Banfield. Como todo, o sea, uno cuando comienza arranca con bandas de barrio y a medida de que uno se va perfeccionando, o sea, creo yo que va, va escalando posiciones” (El Tecla).

“Vivo en Laferrere yo. Ya de, por cultura...Si vo me decís que sos de Laferrere o de alguna zona de La Matanza y que nunca escuchaste cumbia, no te lo voy a creer.” (Cartucho).

“Somos todos amigos del barrio, fue todo un rejunte del barrio. Nos conocimos ahí y empezamos a hacer las canciones y a tocar juntos” (Coco, de Los Chicos de la Vía).

“Los conocemos hace tiempo, de ser vecinos del barrio (refiriéndose a los integrantes de otra banda) (Va de Toque).

“Mi casa es tranquila, todo familia, ya no somos los pibes del noventa” (Pablo Lescano).

Asimismo, en los cantantes que entrevistamos, el factor ocupacional ha funcionado condicionando la conformación de identidades y aspiraciones en relación a la propia familia, al barrio y a la clase.

“En un tiempo laburé también, o sea, laburé con mi viejo. Mi viejo tiene un... una fábrica de ropa de cuero y estuve laburando mucho tiempo con él” (El Tecla).

“Ahora estamos con Cacho producciones... también de la zona y ya nos conocemos hace un montón, así que...eh, tienen otra manera de trabajar que, bueno, con mi papá que es el productor y dueño de la banda, así que ahora estamos con ellos” (Coco, Los Chicos de la Vía).

“Yo trabajé en una fábrica y ahora tengo una mini empresa de fletes con mi papá” (Va de Toque).

“Paseé perros, lustré botas, trabajé en un supermercado, vendía bolsitas en la calle, libros, un montón de cosas” (Dipi de El Empuje).

“Trabajaba, yo trabajaba. Trabajaba lavando coches. Otra vida totalmente diferente, lavando coches,

laburaba con mi viejo en la fábrica..... Está trabajando en una fábrica que es de... Laburaba como una persona cualquiera, mira que yo me tomaba el tren a las cinco de la mañana, llegaba a la una y media de la madrugada a mi casa. Laburaba de lunes a lunes, tenía un día solamente para descansar, que era el lunes, de martes a martes laburaba, lavando coches. ¿Sabés dónde laburaba?, en Figueroa Alcorta, en el shopping, ahí laburaba..... Vivía en José C Paz, o sea, terminaba a las once de la noche acá, me caminaba hasta... me tomaba el sesenta hasta Pacífico, tomaba el tren ahí en Islas Malvinas a José C Paz; ahí me tomaba el colectivo y si lo perdía me tenía que ir caminando....Era un pibe de barrio, ¿entendés?, que era laburante, ayudaba a mi viejo, salía a bailar, me tomaba una cerveza con mis amigos el fin de semana, al otro día laburaba” (Juan de Agrupación Marilyn).

Los testimonios de los cantantes de las bandas desmitifican las aseveraciones provenientes del mundo académico estudioso de los fenómenos populares, en este caso de la cumbia, aún en el caso de aquellas interpretaciones que consideramos más condescendientes. También las de los medios de comunicación (televisión, artículos periodísticos) que descalifican el mundo de la cumbia y la bailanta, y lo identifican con droga y criminalidad. En nuestra entrevistas, encontramos que los cantantes conciben su pertenencia al fenómeno bailantero como un trabajo más de sus historias de vida, y que valoran el mundo del barrio, la familia, el trabajo manual y los amigos. En esta dirección, la importancia atribuída a las relaciones familiares no sólo se encuentra en los orígenes y en el desarrollo de las trayectorias en la movida, sino en la manera de pensar las relaciones sociales que la constituyen. Para estos sujetos, el barrio es un escenario relevante para sus primeros pasos en la movida, y el lugar primero para el armado de las bandas y la producción musical, especialmente en los comienzos. Observamos que esta asignación se mantiene invariante, aún en el caso de aquellas bandas que declaran haber hecho castings.

“Como todo, o sea, uno cuando comienza arranca con bandas de barrio y a medida que uno se va perfeccionando, o sea, creo yo que va, va escalando posiciones” (El Tecla).

“Nos conocíamos así más o menos del barrio, somos de La Matanza, de González Catán.., igual nunca nos imaginábamos que íbamos a estar los cuatro juntos ni nada” (Los Chicos de la Vía).

“Lo grabamos ahí en el living de la casa. Tenía una computadora, un teclado y un micrófono” (Román).

El barrio es un protagonista destacado en las letras de la cumbia testimonial y villera:

“Esa canción de una niña de nuestro barrio que fue asesinada hace como nueve años, más o menos.... Yo

conocí a la familia, entonces bueno, escribió la historia, y bueno, conocí a la madre y todo. Y bueno, ahí vino un proyecto que era hacer una canción con la historia” (Marilyn)

Siguiendo a De Certeau (2006), definimos al barrio como una práctica, como una esfera de proximidad y de reconocimiento colectivo de las trayectorias individuales. Es a la vez, un espacio de repliegue de lo público, donde la vida cotidiana se expone de manera transparente y donde la transgresión es imposible. En el barrio los sujetos son reconocidos y designados por ser como son, y procesan signos de conveniencia que los autoriza ante la mirada de los otros. En nuestro examen del mundo de la movida, detectamos la existencia de una red de contactos personales, con anclaje a veces familiar, a veces barrial, a veces de amistad, o basado en la combinatoria de todos estos componentes, que tendría un papel relevante tanto en el armado y constitución de las bandas, particularmente del núcleo duro de las mismas, incluyendo al “productor”, a los cantantes principales, y los músicos que tocarán en ellas, así como en las relaciones comerciales entre las bandas. Esta red parece ir extendiéndose y transformándose de acuerdo a la deriva de las relaciones entre los participantes, y en este sentido, una experiencia negativa (una pelea, el abandono de un conjunto por parte de uno de sus miembros) puede determinar que para la persona se cierren las puertas de ciertos proyectos, a la vez que pueden abrirse otros (por ejemplo el de una productora competidora). La actividad de esta red permite que sus integrantes eludan los castings, y que la selección de cantantes y músicos se realice mayoritariamente a través de ella, antes que a través de castings realizados por las productoras. Esto no significa que no haya consideraciones de mercado y de imagen en estas elecciones, con criterios que responden a los imperantes en ese momento en la industria cultural.

“En el ambiente te conocés con todos.... Saben dónde hay un tecladista, o los mismos músicos te preguntan ¿ché un músico por acá?. Sí conozco uno por allá....Y se hace una cadena.” (El Tecla).

“Yo me separé de los chicos ésos, y con el único que seguí fue con el tecladista. Pude conseguir el número y lo contacté y llamé para que venga a tocar con esta nueva banda. Y fuimos consiguiendo así a los músicos” (Va de Toque).

“(Los músicos) mayormente me los trae un conocido, che, mirá, este chico canta o este chico anima” (Román).

“Y como que se va pasando de boca en boca. Algunos fueron músicos de otros grupos, y después te vas conociendo en el ambiente” (Romina Lescano).

Encontramos que las solidaridades familiares y barriales se combinan constitutivamente

en el entramado de esta red, y persisten a través de un entretejido denso de contactos, conocidos y solidaridades que signan y condicionan las modalidades de reclutamiento de los integrantes y participantes de la movida.

“El que me inició en todo ésto fue mi amigo que, bueno, aparte, es mi compadre” (Román).

“El Lechuga era compañero de colegio de mi hermano más grande, de ahí lo conocía.” (Marilyn).

“Yo a Oscar lo conozco porque... tengo una hermana que es un año menor que yo y siempre lo que, los grupos de cumbia y todo eso. Y lo conoció a Oscar... mi hermana era fan... Y él iba a mi casa tomar mate, y todo, y bueno yo lo conocí ahí, cuando iba mi casa el pibe” (Cartucho).

“El ya tenía su propia banda que se llamaba Luz de noche que cantaba en el barrio, así, cumpleaños de quince y esas cosas. Ahora a lo último fue a mi casa, lo conoció a mi hermanito, a mi hermano más chico, bueno, lo escuchó cantar a él, y la canté yo también a la canción, y le gustó más mi voz.” (Marilyn).

“El grupo lo armó mi hermano Pablo” (Romina Lescano).

10. La industria de la movida. “El ambiente” como dispositivo de mercado.

Las bandas se forman en el barrio, donde la cumbia aparece como un elemento central de la cotidianeidad, y es apelando a la red social de amigos y conocidos, como se seleccionan los integrantes y músicos, que comienzan tocando en clubes barriales, fiestas de cumpleaños, o fiestas callejeras. En sus inicios, las bandas, chicas y novatas, graban sus temas en estudios barriales y reparten sus demos en las grandes productoras de representantes a la espera de ser reconocidos y lograr un contrato televisivo o en un show o discográfica. Esta instancia aparece señalada por todos los entrevistados como una instancia de autogestión, donde ellos mismos deben proveerse de los medios económicos y tecnológicos para realizar el demo que luego llevaran a la productora.

Más allá del carácter barrial de los inicios, el pasaje por la productora discográfica aparece como una condición indispensable para la consagración del grupo. En este nivel, es interesante señalar el rol del “productor” de la banda, como dueño, organizador y financiador. Éste resulta un concepto novedoso que ignorábamos antes de iniciar la investigación, y que refiere a la denominación que se da en “el ambiente” al miembro de la banda que se encarga de los contactos con la industria cultural. En el ámbito de la movida tropical se denomina “empresarios”, “jefes”, a los dueños y managers de las compañías discográficas y de las grandes agencias de representantes, que “compran” a las bandas, contratándolas para los shows y giras

nacionales e internacionales. Estos empresarios pagan a las productoras de radio y televisión para que incluyan a sus bandas y cantantes en sus espacios, hecho que sirve para promocionarlos y obtener así más ganancia en los shows. La mayoría de nuestros entrevistados señalaron que sus mejores ingresos proceden de los shows que realizan cada fin de semana, y no de los discos que venden como grupo. El negocio de los shows favorece a los “dueños” y “productores” de las bandas y a aquellos que son autores de los temas o que poseen los derechos de autor de los mismos.

El productor (productor a secas) pertenece al mundo del barrio y de los conocidos. Es a la vez cantante, creativo, productor ejecutivo, de su propia banda y de otras, y tiene el poder de hacer ascender a las nuevas bandas, caracterizadas por su origen humilde y su pertenencia barrial, a las que el productor saca del barrio y transmite un estilo. Llama la atención la extrema movilidad de cantantes, dueños y productores entre las bandas y su participación, en un período de tiempo limitado, en varios grupos de cumbia, cuya duración se verá acotada por las necesidades del mercado. Será el productor el encargado de conseguir los músicos, de producir, es decir de efectivizar el trabajo, el material. Y a su vez hacerse cargo de las presentaciones, y lo que vaya surgiendo. En el momento de seleccionar músicos, el productor seguirá apelando a los “conocidos” o “amigos” del barrio.

“Vi un par de veces el ensayo, me encantaba tocar, cantaba, cantaba, le gustó. Entonces ahí nos fuimos conociendo; es como que nos dimos los dos una mano. O sea, yo quiero ser productor, ¿vos querés ser cantante?. Yo soy cantante”, le digo así jodiendo. No, pero es una mano lava la otra. Está bien.. Ahí sale *Marilyn* con él como productor, y bueno. Fue mutuo, *Marilyn* y la *Banda del Lechuga*.” (Juan de Agrupación Marilyn).

Este hecho de que existan productores de cumbia que hayan empezado en general como músicos, y de que sean ellos los que arman otros grupos, inmersos en la red que se ha descrito, desmentiría los dichos de los productores financieros que declaran haber “inventado” ellos la movida tropical, contribuyendo a un imaginario que cree que la cumbia es digitada íntegramente desde arriba.

Bibliografía

Alarcón, Cristian (2003): *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Norma. Buenos

Aires.

Bajtín, Mijail (1992): *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México.

Barragán Sandi, Fernando (2004): “La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)”. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.

[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/FernandoBarragan.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/FernandoBarragan.pdf)

Barría, María Soledad (2005): “Cumbia villera ¿ruido de los olvidados?”. *Papeles de nombre falso*. <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=36>

Barthes, Roland (1988): *Mitologías*. Siglo XXI. México.

Bernard, Carmen (2002): “Culturas populares contemporáneas: Latinidad, músicas, héroes y santos”. *Nuevo mundo, mundos nuevos*, n° 2.

<http://nuevomundo.revues.org/index543.html>

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

Chartier, Roger (1990): “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. *Punto de Vista*, n° 39.

Cragolini, Alejandra (2006): “Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: La cumbia villera en Buenos Aires”. *Revista transcultural de música*. n° 10. www.sibetrans.com/trans/trans10/cragolini.htm

----- (1998): “Reflexiones acerca del circuito y promoción de la bailanta y de su influencia en la creación y recreación de estilos”. IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

De Certeau, Michel, Luce Giard, Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano. 2.Habitar, Cocinar*. Universidad Iberoamericana. México. 2006.

De Gori, Esteban (2005): “Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano”. *Revista de Ciencias Sociales Convergencia*. Universidad Autónoma del Estado de México. Vol. 12, n° 38.

Elbaum Jorge (1994): “Los bailaneros. La fiesta urbana en la cultura popular”. En: Mario Margulis (comp): *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires.

Fabrykant, Paloma (2005): “Viaje al centro de la movida tropical”.

<http://www.clarin.com/diario/2005/09/11/sociedad/s-1050641.htm>

Flores, Marta: “Cumbia, cuarteto y bailanta” y “El sonido que arde”. *Diario Rio Negro*. 4 de

- Noviembre de 2001.
<http://www.rionegro.com.ar/arch200111/c04s01.html>
- Gobello José y Marcelo Oliveri (2003): *Tangueces y lunfardismos de la Cumbia Villera*. Corregidor. Buenos Aires.
- Gornitz, Deborah y Sergio Tagle: “Una música “maldita” crece en las barriadas. Los cuartetos cordobeses”. *Revista Crisis*, nº 6. Julio de 1988.
- Míguez, Daniel (2006): “Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires”. Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Biblos. Buenos Aires.
- Pérez, Diego Martín (2004): *La cumbia en Argentina: De 1989 a 2003*. Tesina de grado para la Universidad Nacional de Cuyo. Inédita.
- , (2004), “La cumbia en Argentina: su estado actual”. *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, nº 4, pp. 28-33.
<http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/fichas.php?idobjeto=67>
- Presman, Hugo: “Historias de vida: Los Pibes Chorros. Víctor ‘El frente’ Vital”.
<http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article1786>
- Pujol, Sergio (2006): “Los caminos de la cumbia”. *Revista Todavía* 13.
<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/pujol/txtpujol.html>
- Rodríguez, Esteban (2002): “Cumbia Villera: diez puestas sobre la Argentina que re-siente”. *El Perseguidor*. Año 2, nº 5.
- Santillán, Alfredo y Jacques Ramírez (2004): “Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. FLACSO, Sede Académica de Ecuador, nº 18.
- Silba, Malvina, “Identidades juveniles populares: entre el rock chabón y la cumbia villera”. Terceras Jornadas de Jóvenes Investigadores. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.
- Sosa, Catalina: “Cumbia villera ¿Fenómeno popular?”.
<http://www.elortiba.org/cumbiavi.html>
- Steimberg, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel. Buenos Aires.
- Svampa, Maristella (2005): *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus. Buenos Aires.

Verón, Eliseo (1987): *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Gedisa. Buenos Aires.

Vila, Pablo y Pablo Semán (2006): “La conflictividad de género en la cumbia villera”. *Revista transcultural de música*, nº 10.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/vila.htm>

Williams, Raymond (1982): *Sociología de los medios de comunicación y del arte*. Paidós. Barcelona.