



TRANS 16 (2012)
RESEÑAS/ REVIEWS

Pablo Vila y Pablo Semán: *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press, 2011. 220 pp. ISBN: 978-1-4399-0266-0

Pablo Semán y Pablo Vila (compiladores): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Editorial Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP), 2011. 304 pp. ISBN 978-987-1444-11-3

Reseña de Pablo Alabarces (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

1. Hace poco más de dos años, escribiendo para esta misma revista la reseña del excelente libro de Gustavo Blázquez sobre los cuartetos cordobeses (Blázquez, 2008), desafié (un tanto exagerado): “¿Podremos superar (...) los etnocentrismos de clase, que nos dejan tan afuera de los misterios de cumbieros/as y cuartetos/as?”.

Mi provocación respondía a un viejo diagnóstico. Unos años atrás, al revisar la bibliografía argentina sobre música popular (en un texto de 2005, publicado en Alabarces, 2009) señalé el privilegio asignado al tango –una marca del imaginario y de las operaciones culturales que lo habían consagrado “música nacional”– y al rock –una marca fundamentalmente generacional–. Los estudios sobre música popular habían sido inventados por el populismo a fines de los años sesenta: o al menos, los habían transformado, junto con otros géneros de la cultura de masas, en objetos visibles y posibles para la investigación. Pero su definitivo surgimiento –y aceptación académica– debieron esperar hasta el regreso de la democracia argentina, en 1983, y el

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



reordenamiento y estallido de los estudios sociales y culturales en las universidades y centros de investigación. En ese momento, un célebre trabajo de Pablo Vila (1987) había producido la fundación y reconocimiento definitivo del sub-campo de estudios, cabalgando entre la sociología de la cultura y los estudios sobre movimientos sociales: su tema era el rock nacional y su relación con las identidades juveniles bajo la dictadura. De allí en más, los estudios sobre música popular tendieron a privilegiar al rock –objeto visible y ahora legítimo– más que al tango, entre otras razones porque sus analistas habían sido alfabetizados y contruidos como sujetos culturales por el rock; el tango, en cambio, entraba lentamente en un cono de sombras del que ha emergido, con cierto vigor, en los últimos cinco años.

Pero allí terminaba todo: poco había sobre folklore, nada había sobre jazz o música erudita, radicalmente nada podía ser dicho sobre las músicas “más” populares. Mi revisión se limitaba a la sociología, la antropología, los estudios literarios y culturales; no alcanzaba a la musicología, cuya circulación era muy restringida y no había comenzado el diálogo intenso con las otras disciplinas sociales que hoy experimenta. Pero mis registros –fatalmente incompletos, en tanto que contruidos desde cierta distancia– anotan los primeros textos musicológicos dedicados a la música “tropical” recién en 1993 (Flores, 1993), con un nuevo silencio hasta 1998 (Cragolini, 1998). Y en 1994, un artículo sociológico dedicado a lo que en la Argentina se llamó la “bailanta” (el capítulo de Lewin en la compilación de Margulis, 1994), el espacio donde distintos géneros “tropicales” se ponían en escena para la danza popular –tropicalidad más metafórica que real, definida por proximidades extrañas, que incluían al chamamé del litoral argentino y al cuarteto cordobés, provincia mediterránea cuya relación con lo tropical consiste apenas en el calor exasperante que sufre en verano–.

Entonces, el desafío provocativo: la sociología de la cultura argentina debía desembarazarse de limitaciones estruendosas si quería encarar un estudio a la vez riguroso y democrático de la música popular. Debía adquirir saberes técnicos –nuestros analfabetismos musicales eran prodigiosos– y perder etnocentrismos generacionales y de clase, si queríamos reponer complejidad al mapa.

Desde ese lejano 2005, mi diagnóstico se modificó radicalmente, por el saludable surgimiento de una gran cantidad de estudios que reparan esa vacancia: en la academia o en sus periferias, en el periodismo especializado o en la crítica cultural. Sin embargo, el trabajo de Blázquez sobre los cuartetos era el primero dedicado integralmente al género en Argentina – aunque ya existía el de Jane Florine (2001), producido en la academia norteamericana–. La cumbia,

en cambio, comenzaba a acumular artículos, pero adeudaba todavía trabajos completos, investigaciones sistemáticas, validaciones institucionales –leídas como tesis de posgraduación, proyectos reconocidos y financiados: los mecanismos que la academia reserva para convalidar la existencia de objetos científicos–. Por supuesto que la cumbia no precisaba de nuestra validación para su existencia; nosotros, intelectuales letrados y de clase media, precisábamos de esos estudios para superar nuestros etnocentrismos y para cumplir más adecuadamente nuestras funciones sociales: comprender cabalmente una cultura. Esa comprensión no podía prescindir de nada menos que el género musical más popular: el superlativo designa aquí a la vez la porción más alta de las ventas totales de la industria discográfica y la composición de clase de sus públicos. *Música de los pobres*: una afirmación vulgar y pretendidamente sociológica que se transformaba, falazmente, en la afirmación estética de una “música pobre”, y en consecuencia, indigna de atención.

Simultáneamente, la cumbia comenzaba a ganar atención global, por sus transformaciones migrantes que la mostraban como música predilecta de los pobres limeños, chilenos, argentinos o mexicanos; o como materia de transformaciones “cultas”, seducidas por sus posibilidades expresivas o por su “negritud”. O por simple plebeyismo. O por su relación con el resto de los géneros caribeños: el crecimiento de la investigación sobre salsa, merengue, son o reguetón, especialmente en la academia norteamericana, tenía que incluir, fatalmente, a la cumbia.

2. En ese marco, los libros de Semán y Vila, que aparecen con una simultaneidad celebrable, vienen a refutar definitivamente mis lamentos de la década pasada e introducen otros desafíos que quiero discutir aquí.

Por un lado: el volumen editado en la Argentina, *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, es una compilación de trabajos que toma a la cumbia como fenómeno latinoamericano. Esa relación transcontinental está presente explícitamente en el capítulo que Héctor Fernández L’Hoeste dedica a los tránsitos de la cumbia por Colombia, Perú, Argentina y México –un texto que había sido publicado originalmente en los Estados Unidos en 2007, y cuya traducción y difusión latinoamericana era imprescindible. En cambio, el resto de los capítulos no leen la cumbia como fenómeno transnacional, sino que se avocan al análisis de casos locales: el mismo L’Hoeste y Peter Wade sobre Colombia, los otros textos sobre el caso argentino. En ese sentido, entonces, el volumen anuncia una dirección que queda trazada, pero no cerrada: las agendas y los marcos de lectura reclaman nuevos esfuerzos comparativos que el libro no puede

cerrar en esta primera colección. Hay aquí un primer desafío: si Semán y Vila proponen que la cumbia permite leer articulaciones claves de lo nacional, lo étnico y el género en América Latina, los estudiosos del continente deberán recoger el guante y avanzar sobre esas modulaciones en términos comparados.

Porque los análisis que los trabajos ofrecen revelan con claridad la urgencia de esa agenda. Por un lado: las relaciones entre nacionalidad, negritud y también clase en la *colombianidad* de la cumbia que Wade y L'Hoeste discuten con minucia permiten suponer, por homología, lo que esas tramas pueden ofrecer para cada caso nacional latinoamericano. Y la complejidad de la discusión que Semán y Vila, por un lado, y Eloísa Martín, por su parte, en sus respectivos capítulos, reponen para la relación de la cumbia villera argentina con las visiones de género se conecta, explícitamente, con la investigación sobre otros géneros donde el sexismo campea radiante –por ejemplo, el rap norteamericano, del que se adeuda una indagación sobre los modos en que fue incorporado, como escena o como estilo, en la música latinoamericana.¹

El capítulo de Martín (que no es desconocido para los lectores de *Trans*, dado que fue publicado en una primera versión en esta revista, en 2008) permite otra clave de lectura: las relaciones entre “contextos sociales” y música popular son objeto de un análisis que clausura, espero que definitivamente, toda metáfora especular. Con inteligencia, Martín señala que cualquier lectura de la música como “reflejo” de lo social es un error teórico –y un camino inútil. Que la cumbia villera argentina sólo podía surgir en el contexto del derrumbe de las ilusiones neoconservadoras y en la explosión social consiguiente; pero esto no significa que la música popular responda como consecuencia textual a un estímulo socio-económico, sino que lo que debemos analizar son las tramas narrativas con las que la música popular –más ampliamente: la cultura, incluida, claro, la cultura de masas– permite procesar y relatar la manera como los grupos y los sujetos experimentan sus realidades.

Por su parte, el capítulo de Malvina Silba indaga en una historia de la cumbia en la Argentina que intenta sintetizar los periplos complejos que le permitieron transformarse en la música, como dijimos, “más popular” en términos de ventas pero, más duramente, en términos de clase. En esa dirección, el rastreo de los caminos de la cumbia desde los años noventa hasta la actualidad –el momento de su explosión de visibilidad y producción discográfica y de bandas– son adecuadamente narrados: pero su interpretación permanece ligada a una noción de “popularidad”

¹ Posiblemente la investigación brasileña sea la que más ha avanzado en ese camino, producto de la relevancia de su escena hip hop.

con un ligero arcaísmo —que tributa al Martín-Barbero de 1987 o al Stuart Hall de 1981. Por eso, Silba no puede develar una incógnita: parte de los estudios afirma que la cumbia se inaugura como música de clases medias y altas en los años sesenta, mientras que otra parte insiste en un carácter radicalmente popular desde sus inicios. Esa incógnita persiste como misterio, porque develarlo exige reponer el campo completo de una cultura, en el que los movimientos entre las distintas clases sociales pueden ser infinitamente complejos —y precisan, entonces, descripciones detalladas e interpretaciones agudas—. Justamente, el hiato que Silba señala entre los años sesenta —el momento de importación de la cumbia— y los ochenta —su explosión como género popular— es un momento decisivo en la historia cultural argentina: de enorme riqueza, de potentes pulsiones democratizadoras, pero también de las poderosas tensiones autoritarias y clasistas que desembocarán en el terror de la dictadura. Algo ocurrió en ese momento, que desplaza la cumbia a la clandestinidad hasta su sonora —e inocultable— reaparición a finales de los años ochenta.

Por otro lado, la mención al menemismo como momento de explosión del género no alcanza para explicar ese estallido: la referencia a la *fiesta menemista* la coloca como mero *contexto* —en el sentido más limitado de la palabra— y olvida el rol que las prácticas y consumos plebeyos comenzaron a tener en esos años, producto del populismo peronista reconvertido en eficaz proyecto conservador. El análisis, para ser completo, debería nuevamente colocarse en un mapa más amplio del mundo simbólico, en el que el nuevo lugar de la cultura futbolística o las transformaciones en los géneros televisivos no pueden dissociarse de las novedades en la escena cumbiera.

3. El capítulo de Semán y Vila, por su parte, nos habilita el tránsito al otro volumen, *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Porque Semán y Vila condensan, en las setenta páginas que dedican aquí a la relación entre cumbia villera y sexismo, las doscientas que dedican al problema en *Troubling Gender*. Y nos obligan a detenernos con mayor detalle en su tratamiento.

El punto de partida, largamente desarrollado en ambos volúmenes, es la necesidad de encarar una investigación desprovista de los prejuicios múltiples que han entorpecido —hasta el silencio— la lectura del género: especialmente el etnocentrismo de clase, fuente inagotable de desprecios éticos y estéticos que los académicos reproducen/reproducimos. Siguiendo a Grignon y Passeron (1991) los autores reclaman la necesidad de pensar la música popular como positividad y no como repertorio de carencias. Y pensarla, además, como parte de mecanismos de continuidad y

de divergencia: una continuidad en la que el sexismo se revela un rasgo notorio de toda la cultura de masas –y no un mérito exclusivo de la cumbia villera–; una divergencia consistente en sus modos particulares de ponerlo en escena. Para ello, afirman Semán y Vila, la exigencia es la de un análisis que reponga la complejidad de las prácticas, y que simultáneamente advierta sobre la tentación etnocéntrica.

El análisis está así respaldado en un doble movimiento: por un lado, una exhaustiva actualización bibliográfica que recoge tanto la investigación sobre otras músicas populares latinoamericanas como los estudios sobre rap y hip hop; por otro, la atención intersectada entre los textos –básicamente, las letras– y su recepción por parte de hombres y mujeres consumidores del género. El resultado es, sin duda, fascinante: porque permite arribar a un panorama donde la pasividad sexual femenina, su objetivación presuntamente exhibida por el sexismo despampanante de las letras, se revela una interpretación rápida antes que un hecho sociológico o apenas estético. Lo que Semán y Vila reclaman es que el sexismo machista de la cumbia villera está en tensión con el proceso de “activación” sexual de las mujeres de las clases populares; que ese sexismo habla más de la ansiedad masculina por la pérdida de su control tradicional que de un dominio exasperado y renovado del macho; que en sus “escuchas discriminadoras” –un concepto que toman de los estudios de Frances Aparicio sobre la salsa (1998) – los públicos femeninos disputan continuamente autonomía. Y que el análisis de esos textos debe ponerse en relación con las lecturas de sus públicos –cosa que solucionan a partir de entrevistas y experiencias etnográficas– y también con su puesta en escena en el baile, donde tanto los modos de enunciar por parte de los músicos como los modos de apropiación de los/las bailarines/bailarinas permite ver, entre otros elementos, el rol del humor para producir una distancia interpretativa.

Y además: *Troubling Gender* culmina en una suerte de coda escrita por María Julia Carozzi, una aguda lectora de todo el material al que le reclama dos cuestiones. La primera: hasta dónde la cumbia villera no reproduce el fenómeno ocurrido con el tango en los primeros años del siglo XX, donde la figura de la “milonguita” – según el ejemplar análisis de Eduardo Archetti (2003) – indicaba las titubeantes respuestas masculinas a las nuevas moralidades de la ciudad moderna. La segunda: que un nuevo trabajo sobre la cumbia debe dirigirse hacia el baile, desplazando las líricas, entendiendo esa práctica como el espacio donde leer más agudamente las posibilidades de la autonomía femenina. A ambos reclamos agrego un tercero: aunque el libro no escamotea su mención, el análisis adeuda lo específicamente musical. La relación entre cierta disposición de los significantes sonoros y determinadas narrativas de identidad que Alejandra Cragolini, una

fundadora indiscutible de los estudios sobre la cumbia villera argentina, señalara en sus trabajos entre 1998 y 2006 –este último publicado en *Trans*–, merecen quien los retome y expanda.

4. Para cerrar esta lectura, preciso hacer otra mención que excede el campo de lo musical. Lo que Semán y Vila despliegan en ambos libros es, entre otras cosas no menos relevantes, las posibilidades del análisis cultural de los significados negociados entre los textos de la cultura de masas y sus públicos. En ese camino, no descubren teoría: porque la afirmación de que los públicos no son receptores pasivos de significados provistos por los productores tiene, en el campo de los estudios culturales, no menos de treinta años. La intención de ambos no es probar la teoría, o de encontrar una nueva, sino de explorar los modos en que eso se realiza en zonas límites: los públicos populares, y los públicos femeninos como articulación de una doble subalternidad (de clase y de género).

Pero lo que los estudios que privilegian la recepción deben reponer, para ganar capacidad política, no sólo heurística, es de qué manera esas discusiones sobre la significación revelan capacidad de agencia –término que reclama más discusión que la que ha merecido– meramente simbólica (imaginaria) o eficazmente pragmática. Las afirmaciones sobre la creciente autonomía de la sexualidad femenina, por ejemplo, deben contrastarse con la persistente gravedad del embarazo adolescente. La activación de esa sexualidad parece chocar, en las clases populares, con el doble juego de la presión por constituir grupos familiares –para escapar de la casa o por necesidades estrictas de subsistencia– y con el debilitado, pero aún dominante, poder del macho para poner reglas en el intercambio. En la reciente investigación doctoral de Malvina Silba –que constituye, como se afirma explícitamente, una de las fuentes de la información etnográfica en la que se basan las argumentaciones de ambos libros–, esas mujeres con autonomía creciente, que pueden discutir el significado de ser o no ser una “puta” frente a los reclamos de la cumbia villera, se han vuelto, al final de su investigación, madres adolescentes. El poder sigue siendo allí duramente masculino: los desafíos simbólicos lanzados por sus públicos indican por ahora una posibilidad o un temor, una fascinante posibilidad imaginaria; pero no necesariamente un conjunto completo de prácticas alternativas.

Referencias

Alabarces, Pablo. 2009. "11 apuntes (once) para una Sociología de la Música Popular en la Argentina". En *Local x Global: Cultura, Mídia e Identidade*, ed. Morais de Sousa C, Custódio da Silva L y Faustino da Costa AR, 155-178. Porto Alegre: Armazem Digital.

Aparicio, Frances. 1998. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover: Wesleyan University Press.

Archetti, Eduardo P. 2003. *Masculinidades: Fútbol, polo y tango en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Blázquez, Gustavo. 2008. *Músicos, mujeres y algo para tomar: Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

Cragolini, Alejandra. 1998. "Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la 'bailanta' y de su influencia en la creación y recreación de estilos". En *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Cragolini, Ajenadra. 2004. "Violencia social, adolescencia, significativo sonoro y subjetividad: el caso de la cumbia villera en Buenos Aires". Ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.

Cragolini, Alejandra. 2006. "Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 10 <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significativo-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires> [fecha de acceso: 9 de junio de 12].

Flores, Marta. 1993. *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: CEAL.

Florine, Jane. 2001. *Cuarteto Music and Dancing from Argentina: In Search of the Tunga-Tunga in Córdoba*. Miami: University Press of Florida.

Grignon, Claude y Passeron Jean-Claude. 1991. *Lo culto y lo popular*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Margulis, Mario, comp. 1994. *La cultura de la noche: La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.

Vila, Pablo. 1987. "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales* Vol. 1, Elizabeth Jelín, ed. Buenos Aires: CEAL.

Cita recomendada

Alabarces, Pablo. 2012. Reseña de “Pablo Vila y Pablo Semán: *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina’s Music Scene*” y “Pablo Semán y Pablo Vila (comp.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]