

**LA “CUMBIA EMERGENTE” EN BUENOS AIRES. DESBORDAMIENTO Y RESEMANTIZACIÓN**CARLA CABERLOTTO<sup>1</sup>*Fecha de recepción: 30/06/2022**Fecha de aceptación: 25/07/2022***RESUMEN**

La cumbia, el género musical más extendido en suelo latinoamericano e identificado inexorablemente con las clases populares, presenta una nueva reapropiación por parte de la juventud de clase media. Su recontextualización interpela los procesos de identificación con la cultura popular y su relación con la acepción socio-económica de clase.

**PALABRAS CLAVE:** cumbia – clase media – cultura popular**THE “EMERGING CUMBIA” IN BUENOS AIRES. OVERFLOW AND RESEMANTIZATION****ABSTRACT**

Cumbia, the most widespread musical genre on Latin American soil and inexorably identified with the popular classes, presents a new reappropriation by middle-class youth. Its recontextualization challenges the processes of identification with popular culture and its relationship with the socio-economic meaning of class.

**KEYWORDS** cumbia - middle-class - popular culture

---

<sup>1</sup> Maestranda en Estudios Culturales de América Latina (UBA). Licenciada en Artes con orientación en Música (UBA). Profesora de nivel medio y superior en Artes (UBA). Clarinetista, docente y productora cultural.

“Las características, las sonoridades, los contextos y las conexiones de la cumbia la posicionan como un fenómeno intercultural-continental sin precedentes en el marco latinoamericano, ya que ningún otro género ha tenido tal difusión y reinterpretación en contextos aparentemente disímiles, pero representando la realidad social de Latinoamérica [...]” (Solórzano-Parada, 2012: 14).

Desde comienzos de siglo, en congruencia con una postura política de integración regional latinoamericana, un nuevo fenómeno musical se viene desarrollando en la ciudad de Buenos Aires instalando el género musical símbolo de la identidad nacional en Colombia como la música festiva de cierto sector de la juventud de clase media que, a su vez, la implementa como una práctica cultural de carácter antihegemónico. Entre los exponentes de este fenómeno se encuentran grupos que interpretan clásicos de la cumbia colombiana junto con composiciones originales que recrean el ritmo fusionándolo con sonoridades propias del contexto urbano al que pertenecen, DJ's especializados en el género y un circuito de fiestas que nuclea un público compuesto principalmente por estudiantes universitarios, artistas y jóvenes profesionales. Entre 2010 y 2020, este movimiento ha demostrado que, aún sin alcanzar amplios niveles de masividad, se incluye en atendibles circuitos de producción, apreciación y uso.

La coyuntura entre el diseño de políticas culturales, la relación con la industria y los relatos de autenticidad vigentes en las diferentes reapropiaciones de un mismo ritmo permiten reflexionar en torno a cómo se estructuran los espacios de participación y construcción identitaria a través de la música (Ochoa, 2002). La cumbia, en palabras de los productores del ciclo “Cultura Cumbia”<sup>2</sup>, se presenta como “un territorio de experimentación donde los sentidos sobre lo social, lo cultural y lo político se mezclan con ese ritmo caluroso y ecléctico que hace bailar a cualquier cuerpo, desde el caribe al conurbano”.

### **CUMBIA EN ARGENTINA**

La cumbia llega a la Argentina en la época de oro de las orquestas de salón, aquellas que en Colombia se formaron a semejanza de las Big Band de jazz estadounidenses y “blanquearon” al género –hasta entonces propio del folklore de la costa del Caribe- distanciándolo de la estética donde tuvo su origen con músicos de raíces africanas o nativas del continente. Este blanqueamiento incluyó la incorporación de instrumentos propios del occidente hegemónico,

---

<sup>2</sup> Proyecto de la productora Medio Limón (La Plata, Bs.As.) que a través de talleres, festivales, charlas y ciclos de conciertos busca poner en valor a la cumbia como una parte fundamental de la cultura de América Latina.

acabados más regulares y arreglos orquestales acordes al paradigma de “cultura universal” que facilitaban su recepción a lo largo del territorio, lo que le permitió al mercado hacer penetrar el ritmo en los circuitos internacionales. En Colombia, este ritmo orquestado y fácilmenteailable dejó de considerarse cumbia para ser llamado “chucu-chucu”, el cual bailan las familias enteras en las épocas festivas de finales de año. Pero el resto de los países latinoamericanos lo conoció como la auténtica cumbia colombiana.

Luego de que Lucho Bermúdez –ícono de la música popular colombiana- a mediados de los años ‘40 grabara en Buenos Aires para la RCA Víctor junto a Eugenio Nóbile, Eduardo Armani y músicos de las orquestas de tango que éstos dirigían, las orquestas de cumbia comenzaron a multiplicarse en el país, sobre todo a partir de los años ‘60. El público destinatario eran los sectores de la sociedad de clase media y alta que acudía a los bailes de salón. Pero al mismo tiempo, otros bailes que nucleaban a la población de menores recursos - protagonista de la fuerte migración interna de mediados de siglo-, acercaban este ritmo a las clases populares. Y a medida que el género forjaba una mayor identificación cultural entre los sectores populares, comenzó un notorio distanciamiento por parte de los sectores acomodados respecto de estas prácticas musicales. En las provincias, bajo la influencia del folklore norteño, litoraleño o de países limítrofes y guiados por el entusiasmo que generaba la música del Cuarteto Imperial o el Trío Rubí, comenzaron a desarrollarse grupos que recreaban la cumbia con una sonoridad cada vez más propia y la difundían entre su propio público. Así se fueron desarrollando las variantes locales como la cumbia santafesina o la cumbia norteña que, junto con el cuarteto cordobés, afianzaron a mediados de los ‘80 la movida “tropical” en el país. Este término responde a un carácter homogeneizador aplicado desde la industria discográfica en una estrategia de simplificación de estilos que facilita la clasificación para la venta. El papel de la industria fue sin duda relevante en la difusión masiva del ritmo, pero lo decisivo para lograr su anclaje en el territorio fusionándose con las particularidades locales fue la consolidación del circuito cultivado por los propios músicos de extracto popular.

En la década del ‘90, el *boom* bailanero<sup>3</sup> atravesó los diferentes estratos sociales ilustrando – musicalmente- la estética menemista de la “pizza con champán”. Los productores de música tropical ampliaron el perfil de los consumidores dirigiéndose a la clase media creando grupos

---

<sup>3</sup> El origen del término *bailanta* puede situarse en el conurbano bonaerense donde, a fines de los ‘70, emergieron las “bailantas chamameceras”. Allí, los grupos de músicaailable que sobrevivían al “apagón cultural” de la dictadura y contaban con canciones ya arraigadas en la memoria popular encontraron un espacio donde continuar desarrollando el género a partir del sonido generado en las provincias. En 1981 se abre la primer bailanta específicamente dedicada a la cumbia: el Tropitango Aailable de Pacheco.

de jóvenes varones de pelo largo y muy cuidado, no tan morochos y que vestían de forma más asimilable por la moda hegemónica (segundo “blanqueamiento”). Además está decir que esta ficción igualitaria no permitía acercar “casilleros” en la estructura social sino que más bien acentuaba las diferencias de base.

A fines del siglo XX, en plena recesión económica, hizo su entrada un nuevo producto en la órbita tropical con un discurso simbólico y territorializado desde la situación urbano-marginal: la cumbia villera. A pesar de la “peligrosidad” que se advertía desde los ámbitos institucionales en este relato, la industria discográfica encontró –una vez más- la veta comercial y promovió su difusión masiva con la consecuente implantación cultural. El proceso de masificación de la práctica gestada desde lo popular diluye las particularidades del conflicto, que es justamente el centro nodal a partir del cual acontece la construcción identitaria de las clases populares (Martín-Barbero, 1987). Pero permite alcanzar a otros sectores que le darán nuevos usos.

Desde la primera década del siglo XXI comenzaron a aparecer fusiones de cumbia argentina con géneros como el reggae, el dub, el hip hop o la música electrónica. Uno de los precursores de esta movida fue Dick el Demasiado que, además de sus presentaciones, produjo el festival Festicumex: festival de cumbia experimental. También fue bisagra el trabajo del colectivo Zizek que gestó, en uno de los locales más reconocidos de la ciudad, un club de baile con gran parte de la escena local que experimentaba con cumbia digital y folklore electrónico. Paulatinamente, bandas que hasta el momento hacían rock o folklore latinoamericano comenzaron a incorporar algunas cumbias en su repertorio. Y pronto, dentro de la escena musical porteña y del conurbano, se incorporó un nuevo circuito festivo protagonizado por jóvenes de clase media que colocó a la cumbia en el centro de la exploración sonora.

### **LA CUMBIA EMERGENTE EN BUENOS AIRES / CUMBIA Y CLASE MEDIA**

Según Pelinski (2000), las nuevas reinterpretaciones (y la consecuente resemantización) de determinada práctica musical provienen de la desterritorialización de las significaciones musicales provocada por la actual circulación de sonidos y sentidos. Escoger determinado estilo musical supera el mero hecho de crear estructuras sonoras ya que, conjugado con otros componentes culturales, puede funcionar como estrategia de acción en determinadas situaciones sociales (Seeger, 1988). El desbordamiento de los géneros musicales atraviesa las fronteras territoriales que los circunscribían y, en consecuencia, también quiebran los límites

de las formas y definiciones asignadas desde los imaginarios sociales. Las canciones y los ritmos ya no tienen un anclaje fijo.

En contraposición a lo comúnmente aceptado sobre que el único uso que las clases medias y altas le dan a la cumbia está determinado por su condimento festivo de origen plebeyo –lo cual reafirma el reflejo estigmatizador-, la cumbia emergente hace una apropiación que rompe con ese distanciamiento y genera otro tipo de uso. Pablo Semán y Pablo Vila (2011) consideran que la cumbia atraviesa un proceso donde empieza a despojarse de la mirada estigmatizante que la califica como estéticamente pobre y adjudican a este tipo de música popular y a su audiencia la capacidad de construir sentido -no sólo de absorberlo-.

El acercamiento forzoso entre las clases populares y las medias a raíz de la debacle del 2001 en Argentina hizo que la cumbia villera se convirtiera en estandarte de la denuncia social alterando las reglas con las que se había manejado hasta el momento el campo de la música tropical. Incorporaba el hip-hop y mostraba un quiebre en las temáticas de las letras que ahora describían crudamente la realidad cotidiana de la periferia. Las letras tuvieron un muy fuerte rechazo inicial, debido principalmente a los contenidos machistas y relativos al consumo de drogas. Sin embargo, estas cumbias –que ya se habían constituido como uno de los elementos identitarios primarios de las poblaciones con mayor vulnerabilidad social y económica- se convirtieron en un referente de todos los sectores excluidos que, en ese momento, incluían también a la clase media. Es decir, la clase media se acercaba a las clases más vulnerables por su misma condición de exclusión.

No era la primera vez que la cumbia desbordaba las fronteras de los barrios populares. Ya lo dice Alabarces: “Diego Fischerman señalaba que Mozart y Webern no ganaron las barriadas populares, pero Ricky Maravilla sí entró a las fiestas de la burguesía” (2008: 2). Desde su origen colombiano, esta música tuvo que ver con la articulación de diversos grupos étnicos y sociales en una realidad nacional. Su condición pendular, con base en el arraigo popular, pero que alcanza regularmente y de diversas formas a sectores sociales no periféricos parece un elemento constitutivo del género. Hoy, entre una diversidad creciente de estilos, podemos encontrar bandas de “cumbia pop” o “cheta”, conformadas por jóvenes de clase media alta y que se inscriben –tal como en los ’90- en estructuras de producción y difusión propias de la dinámica de la cultura de masas.

Por el contrario, la denominada “cumbia emergente” surge en un contexto de identificación de las clases medias con la cultura popular y con un sentido de pertenencia a la realidad

latinoamericana. Dentro del contexto de globalización que ha sido clave para que el ritmo penetre en todo el territorio, estas bandas se contraponen a la estética comercial hegemónica haciendo foco en lo local y lo regional. La cumbia emergente aparece como una “hibridación de la hibridación” –tomando la categoría de García Canclini (1997)- en busca de “construir una posición propia en medio de redes globales de comunicación, para validar un género musical latinoamericano por su sonido y no por estéticas impuestas por la industria” (Solórzano Parada, 2012: p.106). Así surgieron bandas (en varios casos con formaciones casi orquestales) como La Delio Valdez, Orkesta Popular San Bomba, Cumbia hasta el Lunes, Sonora Marta la Reina, Tita Print, Cumbia Queers y El Hijo de la Cumbia, entre otras.

La validación del género tuvo un puntapié importante en el acercamiento hacia la cumbia que en primer término efectuó la cultura rockera, de la cual participaba (sobre todo como público) la porción de la juventud de clase media que hoy protagoniza este movimiento. Podría trazarse como punto de partida el primer tema que grabaron juntos Fidel Nadal y Pablo Lescano en 2001. El primero, ex-líder de Todos tus Muertos -banda de rock, punk, reggae de gran convocatoria en los años '90-. El segundo, punta de lanza de la cumbia villera y líder de Damas Gratis, banda que aun manteniendo su lugar icónico en el circuito de cumbia villera también participa de eventos junto a bandas como Divididos, icónica a su vez en el circuito del rock nacional. A partir de aquel encuentro se abrió una puerta que atravesaron luego muchos otros, como Andrés Calamaro grabando junto a Los Palmeras (también tiene su tema con Pablo Lescano) o la versión de Vicentico del tema *Paisaje*, clásico de Franco Simone popularizado por Gilda.

El anticumbismo de clase también comenzó a resquebrajarse en los canales institucionales durante los gobiernos kirchneristas (2003-2015). Por ejemplo, Encuentro, el canal televisivo del Ministerio de Educación de la Nación, produjo programas como *Cumbia de la buena* o *Soy del pueblo*, centrados en figuras de músicos como Los Palmeras o Rodrigo. En el mismo canal, el programa *Encuentro en el Estudio*, conducido por Lalo Mir, mostraba en sus diferentes capítulos a músicos como Pedro Aznar, Jaime Torres o La Nueva Luna, entre muchos otros, ponderando las diversas trayectorias y los diversos estilos sin jerarquías. Los escenarios de Tecnópolis -el parque temático sobre ciencia, tecnología, arte e industria gestionado por el Gobierno nacional- y diversos festivales nacionales programaron en sus grillas bandas de cumbia. Y, a su tiempo, también lo hicieron salas de conciertos o locales bailables frecuentados por la clase media y alta como La Trastienda o Niceto Club. El posterior vaciamiento de políticas públicas en cultura ha desarmado espacios que eran propicios para la circulación e interrelación de bandas y públicos

pertenecientes a diferentes estilos de cumbia. Así y todo, un circuito de fiestas se consolidó en torno a esta movida manteniendo viva la llama del baile. La fiesta emblema de la cumbia “off bailanta” es sin duda La Mágica, que llena su local en Palermo convocando bandas clásicas, emergentes y villeras, logrando que públicos que frecuentan diferentes circuitos compartan el espacio de recepción (algo que no ocurre fácilmente). Pero también se encuentra El Abrazo Cumbiero, que ya comienza a hacer funcionar un sello discográfico, las fiestas Guateque con una apuesta más fuerte en el conurbano bonaerense o las producciones de Cultura Cumbia en la ciudad de La Plata. Asimismo, acompañan las fiestas DJ especializados en el género, como Facu Vera, La Romy o Sonido Parrandero.

### **RESISTENCIA CREATIVA**

La dimensión política se encuentra presente en todas las prácticas artísticas por el hecho de que éstas contribuyen, ya sea a reproducir, ya sea a cuestionar o subvertir, el *sentido común* establecido. Así, el arte es terreno fértil para construir definiciones de la realidad y desarrollar formas específicas de subjetividad (Mouffe, 1997). La experiencia musical funciona como uno de los elementos que conforman el entramado de relaciones materiales y simbólicas que se inscriben de diversas maneras en la conformación de subjetividades y, en correlato, de identidades colectivas.

Sin embargo, y concordando con Alabarces (2008), no es acertado vislumbrar transgresiones políticas en cada práctica artística ligada a lo subalterno, donde la identidad popular celebra su creatividad cultural al margen de toda noción sobre los mecanismos hegemónicos masificadores. Pero sí hay en el caso de la cumbia cierto desvío simbólico respecto al canon dominante, y que radica en el desbordamiento de los límites (musicales, territoriales y de clase) de un género originalmente folklórico que llegó a ser estandarte de la música popular a lo largo del continente latinoamericano, desde México hasta el Cono Sur. Si bien lo ha hecho mediatizado por las industrias culturales, su mayor propulsión han sido los grandes movimientos migratorios de sectores populares en la región y –fundamentalmente- la reapropiación que cada grupo social ha hecho sobre el mismo en su territorio.

El poder de las industrias culturales, propias de la cultura de masas, radica en instaurar imaginarios que suscitan la identificación en el consumidor. La repetición, como eje estructural de la difusión masiva, combinada con una selección y reconfiguración constante del producto, instala ciertos mecanismos de reconocimiento que se inscriben en un canon

hegemónico pero se acercan, a la vez, a los actores individuales y colectivos. La cumbia emergente no responde a los imaginarios esperables, la reapropiación que efectúa sobre este género musical viene cargada de influencias previas que no tienen establecido un vínculo históricamente identificable con la cumbia, reconfigura lo estético disputando el plano de lo simbólico y eludiendo las estrategias de subordinación, rompe con los circuitos históricos de “uso” y con las acepciones de música de “pobres para pobres”. Incluso respecto a los circuitos de producción y difusión de la cumbia tradicional, donde según Alabarces la cumbia es en la mayoría de los casos un fenómeno industrial y la plusvalía queda en manos de productores externos, se contraponen una postura contrahegemónica de las nuevas bandas tropicales que se puede ver, por ejemplo, en la experiencia de la Delio Valdez que se conformó como cooperativa (tal como había hecho Pugliese con su orquesta) y así gestiona sus producciones. Esta orquesta es la que ha logrado el mayor éxito entre el público y –por ende– también comercial. Recibió el premio Gardel 2019 al mejor álbum de música tropical y festejó sus 10 años en un teatro Gran Rex repleto de gente, donde quedó evidenciada la diversidad que enarbolan. Abrazando todo el abanico tropical, pero también algo de rock y de folklore andino, la Delio da cuenta de las múltiples expresiones que pueden convivir en el lenguaje cumbiero. En aquel show participaron como invitados la coplera Micaela Chauque, el clásico cumbiero Coco Barcala, el compositor y acordeonista chamamecero Chango Spasiuk y Hernán Coronel, líder de Mala Fama (otra de las bandas de cumbia villera que empieza a ocupar más espacios fuera del circuito bailantero). Una invitada especial fue la madre de Plaza de Mayo Taty Almeida recordando en el tema *Santa Leona* a la activista brasileña Marielle Franco, asesinada en 2018<sup>4</sup>. Hoy en día, con una agenda de conciertos que la hace viajar constantemente por el país y la región, tiene agotadas las entradas para tres próximos recitales en el Luna Park.

La mirada crítica sobre la desigualdad y la violencia y la reivindicación de la lucha social aparecen como factor en común entre varios de los grupos de cumbia emergente, lo que los liga directamente con ese espacio contestatario propio del rock o el punk, como por ejemplo, los temas *Miguelitos* o *Cumbia Palestina*, de la Orquesta Popular San Bomba, que se pronuncian contra las políticas neoliberales o la ocupación israelí. Más allá de las letras, la politización también ocurre por los espacios de participación. Muchas de estas bandas, por

---

<sup>4</sup> SÁNCHEZ, SERGIO. 2019. “Noche consagratoria para la Delio Valdez” en *Página/12*, Buenos Aires, 19 de agosto

ejemplo, se hicieron presentes en los escenarios que se armaban frente al Congreso Nacional mientras se debatía la legalización del aborto. En un momento donde las políticas de género adquirieron visibilidad y formaron agenda, la cumbia emergente también sonó donde flameaba la bandera del feminismo. Tita Print, que no duda que la cumbia debe acompañar la revolución feminista, cerró la cuarta edición de la marcha del “Ni una menos” en Gualeguaychú. Las Kumbia Queers, que cantan ‘*somos la voz sin miedo, somos alaridos de los que cayeron*’, buscan derribar prejuicios con su punkrock tropical y han participado, entre muchos otros lugares, del Festival de la Resistencia Femenina. Y Sudor Marika, que haciendo gala de una marcada disidencia frente a las normas que condicionan desde lo económico hasta lo afectivo, definen su activismo como “interruptor” de lo obvio y lo hegemónico, alimentando nuevos imaginarios que perturban lo establecido<sup>5</sup>. Esta banda es la creadora del tema que durante la campaña electoral de 2019 convocó a los vecinos de muchos barrios porteños a cantar y bailar pronunciándose en contra del bastión del oficialismo en la ciudad. El día en que Mauricio Macri asumió la presidencia (2015), bailó en el balcón de la Casa Rosada una cumbia clásica de Gilda, *No me arrepiento de este amor*, mientras la vicepresidenta Gabriela Michetti intentaba cantar en el micrófono. Representando a los grandes intereses del mercado internacional y de la oligarquía local, estos dirigentes ostentaban el uso de un elemento popular lejos de toda identificación con el pueblo mismo. Cuatro años más tarde, estando en juego su reelección, fue la clase media (no toda, por supuesto) la que les cantó una cumbia desde la calle, festejando en el espacio público la inminente finalización de su mandato. Dora Barrancos, exdirectora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET) y actual asesora presidencial, se ha referido a este hecho<sup>6</sup> haciendo hincapié en la lógica del apego, en cómo la música popular moviliza ciertas estructuras de la sensibilidad que provocan la reflexión de mucha gente.

### **CUMBIA, CULTURA POPULAR**

El acercamiento que puede darse entre sectores sociales pertenecientes a niveles socio-económicos medios y bajos a partir de las prácticas culturales que producen y consumen conlleva una apuesta político-cultural significativa. Es común hablar de clases populares y

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada por GUTIERREZ, LUCAS. 2017. “Sudor Marika: la banda que le pone cumbia a las luchas LGBTI” en Agencia Presentes. Web [agenciapresentes.org](http://agenciapresentes.org), 18 de agosto.

<sup>6</sup> Entrevistada en el programa Brotes Verdes, emitido por el canal televisivo C5N el día 17/09/19.

medias como dos entidades completamente diferenciadas y cuando se hace referencia a “lo popular” el imaginario colectivo opera equiparando dicha acepción con los sectores más vulnerables de una sociedad. En un velado reduccionismo que establece la condición socio-económica como determinante de la cultura se pierde toda la riqueza de los intersticios, los matices, las trayectorias diversas y la experiencia social misma, al tiempo que identifica la pobreza como un componente intrínseco de la cultura popular. Esta última, entonces, pasa a ser caracterizada como vulgar, simple y poco creativa cuando en realidad se configura a través de la articulación de innumerables pliegues conformados por las vivencias heterogéneas de diversos grupos sociales. La naturalizada asimilación entre clase y cultura parece responder a intenciones discursivas hegemónicas que desde esas clasificaciones avalan la permanencia del *status quo*.

Es pertinente plantear entonces qué ocurre con el gran acervo *popular* que es parte constitutiva también de la clase media. Más allá de que una porción no menor de la misma prefiera no vincularse conscientemente con ello y prefiera mantener sus aspiraciones intactas, lo cierto es que se encuentra mucho más alejada de cualquier élite que de las realidades periféricas. ¿No nos permitiría adquirir una noción más fidedigna de la identificación con lo popular el hecho de visualizar con mayor claridad las interacciones culturales que atraviesan las relaciones sociales que abarcaran a todas las personas trabajadoras, obreras, profesionales y estudiantes del sistema público y no sólo a los habitantes de las villas y los barrios más carenciados?

En este sentido, la cumbia ha demostrado ser una poderosa herramienta de identificación que engloba una gran diversidad de gustos, de prácticas y de espacios ocupados por todos los sectores que se identifican con lo popular. La Encuesta de consumos culturales y entorno digital, realizada por el Sistema de Información Cultural (Ministerio de Cultura de la Nación) en el año 2013 afirma que la cumbia “es el género musical popular por excelencia: el 70% [de la población] la escucha al menos ocasionalmente”.

La música popular tiene un papel relevante en la construcción identitaria debido a su capacidad interpeladora: permite ubicar culturalmente lo individual en lo social, experimentando así la identidad colectiva. “Los gustos en la música popular no se derivan simplemente de nuestras identidades socialmente construidas; también contribuyen a darles forma” (Frith 2001: 434). Si bien las estructuras musicales no portan significaciones intrínsecas (ni son capaces de imponerlas), socialmente se les adjudican múltiples y hasta

contradictorias connotaciones (Vila 1996). Los contextos social e histórico median estas configuraciones de sentido que se elaboran a partir de los vínculos establecidos entre las personas y la música, incluyendo las representaciones colectivas de pertenencia y territorialidad.

El caso de la cumbia y sus viajes por territorio latinoamericano es emblemático como fenómeno de intercambio cultural sur-sur o, si se quiere, intra-latinoamericano. Un “caso atípico dentro del estado del arte sobre la transnacionalización de los productos culturales” (Blanco Arboleda, 2005: 201), donde la multiculturalidad deja de ser una simple sumatoria de diferencias y pasa a ser una verdadera interpelación intersubjetiva (Martín Barbero et al., 2005).

La construcción y reafirmación de la identidad cultural son mecanismos que se nutren constantemente de la interacción entre diversos actores y de los aportes que de cada espacio contribuyen a generar nuevos puntos de vista. Y esto interfiere directamente en los esquemas adquiridos desde la colonialidad del saber y del pensamiento proponiendo nuevas formas de validación del discurso producido desde la cultura popular en todos sus frentes. Si bien subyace la pugna en el plano de lo simbólico, en el territorio se repone la continuidad de la cultura de forma activa y consolidada por sus propias prácticas significativas.

Las palabras de Rocío Ortíz, música de origen colombiano que vivió durante una década en Buenos Aires, ilustran con precisión el sentido de pertenencia regional que atraviesa a la práctica cultural cumbiera: “Hay mucho sentido de reapropiación, de entender orígenes y cambios. Y nosotros [los latinoamericanos] estamos compuestos de todas esas cumbias y a través de la cumbia nos vamos entendiendo definitivamente... y hermanando.”<sup>7</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ALABARCES, P. (2008) “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)” en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. (Barcelona, España, Sociedad de Etnomusicología) núm. 12.
- BLANCO ARBOLEDA, D. (2005) "La música de la costa atlántica de Colombia. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica" en *Revista Colombiana de Antropología*. (Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia). Volumen 41

---

<sup>7</sup> Rocío Ortíz, entrevistada por la autora, 6 de septiembre de 2019.

- FRITH, S. (2001) "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces y otros (comp.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE- Sociedad de etnomusicología. Editorial Trotta.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1997) "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. (México: Universidad de Colima ) Vol III. N°005., pp 109-128.
- MARTIN-BARBERO, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. (México: Ed.G.Gili)
- MARTIN-BARBERO, J.; OCHOA GAUTIER, A. (2005) "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular" en Daniel Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. (CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.) pp. 181-197.
- MOUFFE, CH. (1997) "Pluralismo artístico y Democracia radical" en *Acción Paralela* N°4. Web. 20 jul. 2016.
- OCHOA, A. (2002) "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música" en *Revista Transcultural de Música*. No.6, pp 01-08 [versión electrónica]
- PELINSKI, R. (2000) "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música", en *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. R. Pelinski (comp.) (Madrid: Akal).
- SEEGER, A. (1988) "Desempenho Musical e Identidade: Problemas e perspectivas", IV Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 24 al 27 de agosto.
- SEMÁN, P. y VILA, P. (comp.). (2011) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires. (Buenos Aires: Ed. Gorla-EPC)
- SOLÓRZANO PARADA, N. (2012) " 'No hay un sonido latinoamericano tan arraigado y expandido como la cumbia': transitando por redes transnacionales y super-lugares". Tesis de grado. Dir.: Pérez Bustos, Tania. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Dpto. Antropología. Bogotá, Colombia.
- VILA, P. (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. (Barcelona, España, Sociedad de Etnomusicología), num. 2.