

# LA CUMBIA DIGITAL



NATACHA OCÉANE FERRER

# La cumbia digital.

El resultado de un proceso de hibridación cultural contemporáneo en Argentina.



**Licenciatura en Comunicación Social**

Facultad de Ciencia Política y RR.II.

*Universidad Nacional de Rosario*

Autora: Natacha Océane Ferrer

Legajo: Legajo F-1275/1

Tutora: Paula Drenkard

Co-tutor: Sebastián Stra

Rosario, 2018

# Hoja de Evaluación

**Autora: Natacha Océane Ferrer**

**Jurado de la Mesa:**

**Tutora: Paula Drenkard, docente en la carrera de Comunicación Social**

**Co-tutor: Sebastián Stra, docente en la carrera de Comunicación Social**

**Rosario, 2018.**

# Índice

Agradecimientos .....	5
Resumen .....	6
Introducción .....	7
a. La selección cultural .....	31
b. La era de la omnivoridad musical .....	34
c. De la Roland R5 a Ableton Live .....	43
a. Una generación 2.0 de estrategas creativos .....	54
b. La pista de baile como laboratorio e Internet como megáfono .....	66
CONCLUSIÓN .....	72
BIBLIOGRAFÍA .....	77
ANEXO .....	81

## Agradecimientos

He reunido en este trabajo no solamente los conocimientos que me aportó la Licenciatura de Comunicación Social, sino también mi pasión por la música, mi predilección por las problemáticas migratorias y mi ambición por la gestión cultural. Tal aventura no hubiese podido ser posible sin el apoyo incondicional de mi familia, Matisse, Pascale y Jean-François, pese a la distancia que nos separa. Padres e hijos Rizzo, mi familia argentina por extensión, han sido sin lugar a dudas otro sostén fundamental a lo largo de mi experiencia de vida en Argentina, siendo para siempre mi segundo hogar. Dedico también este trabajo a las amistades que me han acompañado y han alegrado mis años en este país. Agradezco la predisposición de Alejandro Lauphan quien me permitió ponerme en contacto con los entrevistados y otros informantes. No puedo olvidar a mis tutores, Paula y Sebastián, quienes dirigieron con entusiasmo mi tesina.

## Resumen

El surgimiento de la cumbia digital fue casi ineluctable, con la progresiva democratización de los medios de producción, en el ámbito de la música, y la profunda globalización que Internet trajo consigo. Tal accesibilidad permitió crear improbables puentes entre monitores de cualquier parte del planeta, fomentando la aparición de nuevos mestizajes, nuevos modos de producción y de nuevas culturas posmodernas. Entre estos diálogos digitales emergentes, la cumbia digital cobró entonces todo su sentido.

Entre medio de la reconfiguración de la industria musical, vivida durante los primeros años del siglo XXI, los artistas del sello ZZK Records evolucionaron en perfecta sintonía con su contexto. Hasta se podría decir que forman parte de los nativos de esta nueva generación de compositores y productores 2.0.

En este contexto de migración digital y globalización masiva, los procesos de hibridación cultural se fueron multiplicando, dando el paso a una diversidad de nuevas expresiones posmodernas. Rastreando los fenómenos que resultaron de esta reconfiguración híbrida de la cultura, la cumbia digital ha aparecido en esta nueva cartografía cultural argentina como uno de los ejemplos más contundentes y fascinantes.

Palabras claves: hibridación, música, globalización, mestizaje, medios de producción, gestión de la música, industria musical, estudios culturales.

## Introducción

Desde hace siglos, América Latina ha sido territorio de confluencia de infinitas influencias musicales, encontrándose entonces sonidos y ritmos indígenas, africanos y europeos. Dichos encuentros generaron múltiples transformaciones en la cultura musical del continente, así como la definición de géneros musicales propios a las culturas locales. La salsa, la champeta o la cumbia, entre otros, fueron testigos de este andar rítmico.

Cada generación ha sabido reinterpretar sonidos y ritmos ancestrales o tradicionales, dejando aparecer otras influencias en el proceso de composición, re-significando de esta forma el escenario cultural y musical de su región. Cada paso dado por los productores musicales de cada generación significó un cruce cultural, un lenguaje apropiado y propio, así como el reconocerse bajo una identidad particular, local, generacional o tribal. Estos cruces no pueden darse sin movimiento, sin recorrer millas de tierras latinoamericanas, océanos o hipertextos cibernéticos.

Ciertos géneros han demostrado una capacidad particular de elasticidad y flexibilidad, adaptándose a lo largo de la historia musical de América Latina y renovando tanto su composición como su significado. La cumbia ha sido uno de ellos desde hace varias décadas, viajando desde el Caribe colombiano hacia otros territorios latinoamericanos y demostrando aparejado su capacidad para adaptarse a las culturas locales que fue cruzando en el camino.

Cerca de los años cincuenta, la cumbia empezó a emigrar hacia otros territorios, después de perder cierta notoriedad en Colombia, su país de origen, desertando de las pistas de la élite. En los primeros años de la década de los sesenta, ingresó finalmente en las tierras santiagueñas de Argentina, con orquestas como Los Wawancó, Los del Trópico o el Cuarteto Imperial. La cumbia argentina conoció una evolución de una diversidad y calidad excepcional, a lo largo de la cual cada variante fue expresando firmemente su identidad y dejándose impregnar, sin prejuicios, por los nuevos usos y prácticas de estos últimos decenios.

Después de implantarse en Argentina, la cumbia continuó su migración en el territorio nacional trasladándose hasta Buenos Aires, primero por medio de casetes y luego con la formación de nuevas orquestas. En los años setenta, la cumbia ya había logrado un cierto nivel de mutación y de diversificación. En su viaje por las provincias argentinas, el género cumbiero fue buscando una

entidad local, incorporando características culturales de cada región en la cual se iba instalando. De esta manera, empezaron a aparecer variantes de la cumbia propiamente argentinas, como la cumbia norteña, cuyos rasgos remiten a la chicha peruana o la cumbia santafesina, en el noreste del país.

Durante mucho tiempo, la crítica mediática y académica hizo oído sordo frente al fenómeno de la nueva cumbia argentina, pero en los ochenta no pudo pasar más inadvertida. La industria cultural lo demostró con la explosión de la venta de discos y sus primeros pasos por la televisión argentina con la producción de programas como "Pasión de Sábado", durante la época menemista.

A pesar de la popularidad alcanzada, la cumbia siguió manteniendo una posición subordinada en el paisaje musical nacional, utilizada como el "plan bizarro" de las fiestas. Sin embargo, su introducción en la escena nacional de lo *mainstream*<sup>1</sup> permitió darle cierta legitimidad como género musical.

Frente a la repentina categorización y apropiación de la cumbia por la clase media y la escena *mainstream*, empezaron a emerger nuevas transformaciones dentro del género. Los sectores bajos empezaron a recuperar su medio de expresión para relatar la realidad que los rodeaba, pero dándole al género cumbiero una renovación estilística y modernización estética, tanto musical como de hábito. A finales de los noventa, apareció entonces en este impulso la cumbia villera, trayendo aparejada una cultura propia. Sin embargo, se vio nuevamente ubicada en una posición supeditada, escandalizando a la clase media y a los intelectuales argentinos con sus letras.

La convivencia de esta nueva evolución de la cumbia con su versión *mainstream* y "legítima" abre por lo tanto una disputa dentro del campo del género cumbiero. Pero esta disputa no solamente se origina por el contenido de las canciones de la cumbia villera, sino también por lo que Alabarces llama una « especie de alteración de las reglas con las que se había manejado, hasta ese momento, el campo de la música tropical en la Argentina » (Alabarces y Silba, 2014: 65). Nuevos códigos culturales, nuevos instrumentos y nuevas herramientas fueron incorporándose al género, cambiando contundentemente el paisaje cumbiero nacional. Se puede destacar la particular introducción del keytar, un teclado electrónico, con apariencia de guitarra, muy usado en la cumbia villera. Con la suma de este instrumento y de otras herramientas digitales, cambia por completo el escenario del género, dando origen a una

---

<sup>1</sup> La industria musical está constituida por diferentes nichos de mercado, correspondiendo a diversos estilos y géneros musicales. Cada uno de ellos se dirige a un determinado público objetivo, con gustos y comportamientos particulares. Otra manera de cartografiar la industria musical es viéndola como un campo artístico compuesto por múltiples subcampos "organizados en torno a cuestiones estilísticas o escenas. [...] Y en el centro del campo estaría un subcampo central, que sería el *mainstream*, es decir, el espacio que ocupan aquellos grupos con más reconocimiento público". (Val Ripollés, 2015: 36) Podría reconocerse entonces la música *mainstream*, como un subcampo de la música resultante y causante de un fenómeno de masas, prevaleciendo sobre los demás subcampos, en términos de consumo cultural.

nueva cultura musical 100% argentina.

Asimismo, la creciente globalización, la evolución de Internet y la aparición de nuevas herramientas digitales en la escena musical, construyen paulatinamente nuevas condiciones para el escenario de la producción musical: creciente piratería de cd, progresivo auge del Mp3, democratización del acceso a la compra de equipos de producción musical por artistas, carencia de una nueva corriente y saturación de las existentes. Dicho contexto posibilitó la proliferación de artistas de cumbia villera, democratizando de alguna manera el acceso a este arte. Sus referentes fueron mayormente varones de clase popular, entre ellos: Pablo Lescano (Damas Gratis y Flor de Piedra), Ariel Salinas (Pibes Chorros), Juan Carlos "El Mono" Ponce (Yerba Brava), etc.

Entrando a la década del 2010 y después de un largo y ecléctico recorrido, la cumbia logró finalmente ser una música posible. El género cumbiero ya no apelaba a lo paródico. A su vez, fueron apareciendo colaboraciones con la escena mediática del rock nacional, como 'Padre Nuestro' de los Fabulosos Cadillacs con Pablo Lescano, terminando de legitimar la cumbia.

En esta misma época, el género cumbiero volvió a ser recuperado por la escena *mainstream* con la producción de la cumbia cheta. Esta última retoma la base rítmica de la cumbia tradicional como soporte para reversionar diversas melodías extraídas del pop y del rock. Emergieron grupos como Agapornis, cuyos miembros provienen de la clase media alta, quienes cuentan en sus letras la vida adolescente, las relaciones amorosas y las salidas al boliche.

A su vez, un sector de las producciones musicales se dedica a destacar los rasgos "políticamente correctos" de la cumbia, dictados por una clase media urbana. Retoman entonces bases muy influenciadas por la cumbia colombiana, fusionándolas con algunos elementos de la murga uruguaya o del klezmer europeo. Este movimiento se reconoce o posiciona como inmune a toda estigmatización popular, apoyada en una estética propia, que seduce principalmente a la clase media urbana, permitiéndoles bailar cumbia en "lugares seguros".

Durante esta misma época, apareció un tercer movimiento de la cumbia de nueva generación: la cumbia digital, el objeto de estudio de esta investigación. Si bien, esta última versión del género cumbiero consiguió una menor popularidad, ha logrado instalarse en el escenario musical nacional de tal manera que difícilmente podría ser ignorada.

El surgimiento de la cumbia digital fue casi ineluctable, con la progresiva

democratización de los medios de producción, en el ámbito de la música, y la profunda globalización que Internet trajo consigo. Tal accesibilidad permitió crear improbables puentes entre monitores de cualquier parte del planeta, fomentando la aparición de nuevos mestizajes, nuevos modos de producción y de nuevas culturas posmodernas. Entre estos diálogos digitales emergentes, la cumbia digital cobró entonces todo su sentido.

Se pueden remontar los orígenes de esta variante de la cumbia hasta unas fiestas organizadas en Buenos Aires, durante los últimos años de la década del 2000. En 2006, se popularizó el ciclo semanal ideado por el colectivo ZZK Club (leído Zizek Club). Las cabeceras del colectivo fueron tres djs, residentes de la capital argentina: dj Nim (a.k.a.<sup>2</sup> Guillermo Canale), Villa Diamante (a.k.a. Diego Bulacio) y El G (a.k.a. Grant Dull). Aprovecharon este espacio para convertir la pista de baile porteña<sup>3</sup> en un verdadero experimento, con dos puntos de partida reconocibles: la cumbia y la música digital. Las fiestas del ZIZEK Club se hicieron cada vez más populares entre la clase media urbana de la capital argentina, abriéndose a colaboraciones con artistas invitados y ampliando su espectro musical. La cumbia digital no alcanzó a tener una difusión masiva, pero sus referentes fueron adecuando perfectamente sus modos de producción y difusión al progresivo auge de las redes sociales, sacando provecho de plataformas como MySpace, en sus comienzos.

La particularidad de esta variante 2.0 de la cumbia, reside en el hecho de que su nombre terminó siendo más un rótulo de identificación que de descripción de sus producciones. En efecto, si hoy se escucha 'Sueño de Paraguay' de Chancha Via Circuito, se encontrarán pocos rastros de la base rítmica de la cumbia que se conoce. La cumbia digital es entonces una excusa para descubrir y seguir explorando los ritmos de la región y más allá, que sean de carácter tradicional, como la cumbia o el folklore, o de carácter más moderno, como la música electrónica.

Haber llegado a la cumbia digital demuestra un proceso, no sólo entre dos géneros y todas las aristas que estos implican musicalmente, sino también entre clases sociales e idiosincrasias distintas. Ahora bien, el diálogo entre todas las partes que la han conformado hasta lograr un objeto nuevo, ¿con qué finalidad o dinámica se ha dado? La opción más fácil que se nos viene a la mente podría ser que una de las dos culturas intente recuperar la cultura de la otra, como una especie de rescate del patrimonio cultural de la primera. Siguiendo

---

<sup>2</sup> A.k.a. es una abreviación proveniente del diccionario urbano inglés y ampliamente usada en el ámbito del hip hop. Significa "Also Known As", o, También conocido como. Se ha universalizado su uso en la música para designar el seudónimo de un artista.

<sup>3</sup> El término porteño es una expresión común en Argentina que sirve para designar los habitantes de la ciudad Buenos Aires, capital de este país.

con esta hipótesis, podemos conjeturar que los mismos actores que emprendieron dicha tarea se ponen al servicio de su cultura nacional, para conservar, pero también proseguir su memoria y sus respectivas herencias.

Otro escenario podría consistir en pensar este fenómeno como una evolución casi natural de la cumbia, dejándose permear por las nuevas prácticas y nuevos modos de producción posmodernos en el ámbito de la música. Entiéndase los efectos de la globalización y la incorporación de las nuevas tecnologías. Viendo el escenario mundial, no sería nada disparatado seguir con esta última hipótesis, ya que los procesos de globalización ayudaron a la proliferación de la producción resultante del proceso de hibridación cultural. Estos nuevos productos culturales fueron insertándose como nuevas prácticas sociales, en Argentina y en el mundo, a través de nuevos actores sociales.

Entre medio de la reconfiguración de la industria musical, vivida durante los primeros años del siglo XXI, los artistas del sello ZZK Records evolucionaron en perfecta sintonía con su contexto. Hasta se podría decir que forman parte de los nativos de esta nueva generación de compositores y productores 2.0.

Gran parte de ellos acompañaron sus primeros pasos en la música con un programa de edición de sonido craqueado<sup>4</sup> como Fruity Loops, explorando sus funcionalidades y probando nuevas fusiones de sonidos. Al pasar de los años, se fueron especializando, sumando nuevas herramientas digitales y reincorporando instrumentos orgánicos<sup>5</sup> en sus composiciones. Este aprendizaje abrió las puertas a esta nueva cultura musical que hoy llamamos la cumbia digital.

Esta evolución posmoderna de la cumbia nace entonces del encuentro entre una tradición histórica musical nacional, del auge de esta nueva era de lo digital y de la mente creativa de jóvenes argentinos, en búsqueda de un nuevo modo de expresión artística.

En este contexto de migración digital y globalización masiva, los procesos de hibridación cultural se fueron multiplicando, dando el paso a una diversidad de nuevas expresiones posmodernas. Rastreando los fenómenos que resultaron de esta reconfiguración híbrida de la cultura, la cumbia digital ha aparecido en esta nueva cartografía cultural argentina como uno de los ejemplos más

---

<sup>4</sup> El término « craquear » viene de la palabra *crack* en inglés, correspondiendo al proceso de desciframiento de una contraseña informática transcrita por algún método criptográfico. Los programas informáticos craqueados son entonces utilizados de manera gratuita y por consiguiente fraudulenta. Esta práctica está ampliamente usada en el conjunto de la comunidad cibernética mundial, compartiendo entre sí los códigos para liberar el uso de programas encriptados.

<sup>5</sup> En este contexto, la palabra orgánica se refiere, por oposición, a lo no digital. En este caso, se definen los instrumentos orgánicos como instrumentos físicos, como lo son la guitarra, el bombo legüero, el siku, etc.

contundentes y fascinantes.

Aunque ya se encuentren una diversidad de estudios dentro de la temática de hibridación cultural, introducida por García Canclini, las teorías sustantivas sobre la cumbia digital, como producto de hibridación cultural, son aún muy recientes y poco numerosas. Entre ellas, se pueden destacar los trabajos publicados y compilados por el sociólogo argentino Pablo Semán, por ejemplo, y una variedad de artículos periodísticos en distintos medios nacionales e internacionales. Estos últimos fueron acompañando la emergencia de la cumbia digital, retratando su evolución en Argentina.

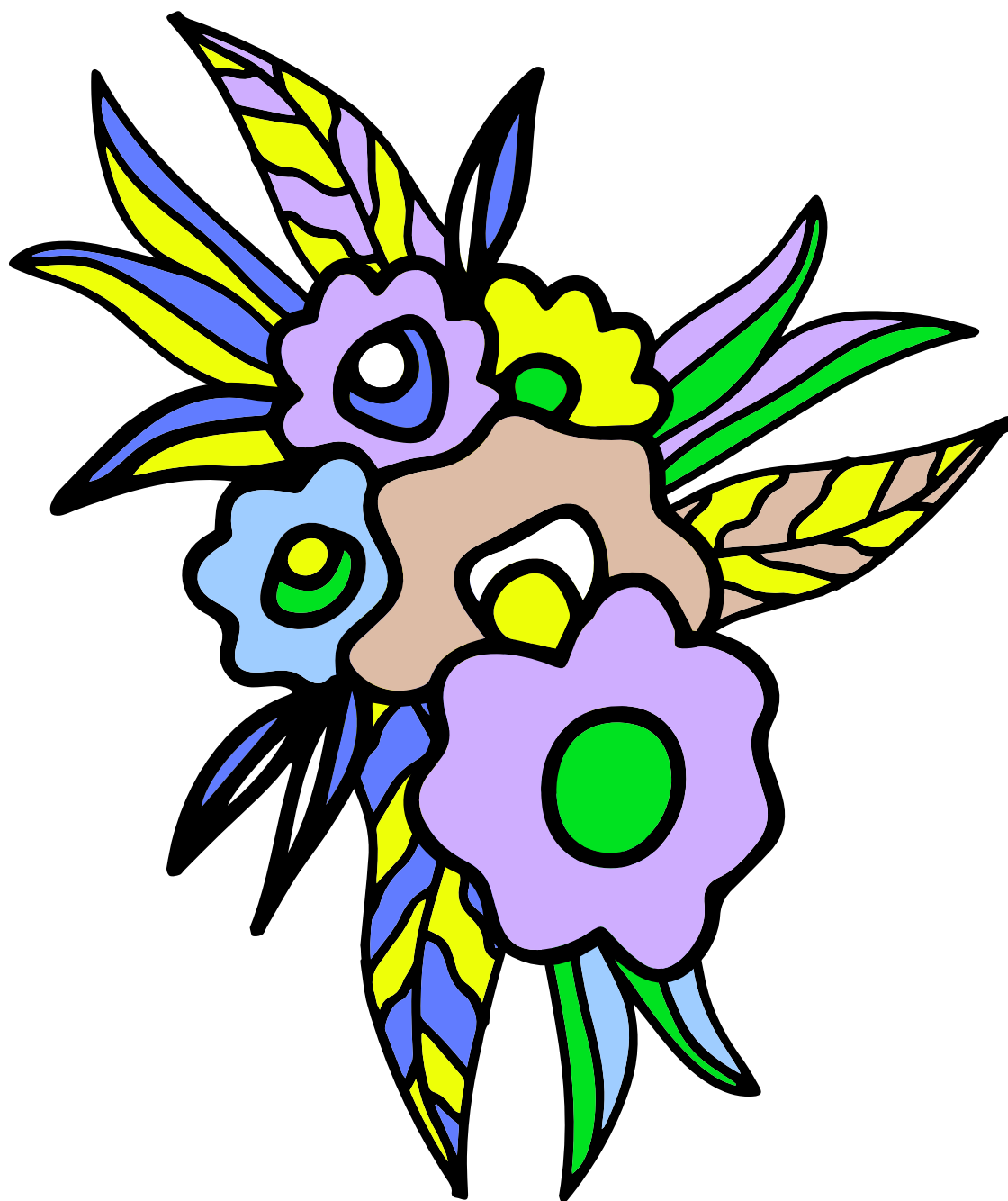
Las siguientes referencias bibliográficas e hipótesis sobre esta temática son un punto de partida para llevar a cabo una reflexión profundizada sobre los procesos de conformación y producción de la cumbia digital, lo cual propiciaría la comprensión del mismo proceso de hibridación que este género atravesó, así como el valor que fue adquiriendo para y por los actores que lo engendraron.

La cumbia digital ha sido, hasta ahora, principal y académicamente, estudiada desde los campos de la sociología, de la musicología y de la antropología. Sería entonces valioso aportar un punto de vista más dentro de las ciencias sociales: la comunicación. Muchas veces, los canales de comunicación enumerados son: la radio, la televisión, la literatura, el cine o las redes sociales. Pero, ¿por qué dejar fuera la música? Es necesario abrir un diálogo entre música y comunicación, por un lado para recordar sus cualidades comunicacionales, y por otro lado, para poder aproximarse a esta expresión artística en términos de comunicación.

Las técnicas y herramientas usadas, los modos de producción y su reconfiguración, las variantes y estilos de un género musical son fenómenos simbólicos y sociales, hoy en día, ampliamente atravesados por la comunicación, sus dispositivos, sus herramientas y sus concepciones. El autor Woodside (2008) defiende el lugar de la música entre los medios de comunicación, refiriéndose a la existencia de un “macrodiscurso sonoro latente en la sociedad”. Es entonces hora de desvelar esta nueva dimensión comunicacional de la música, acompañando esta exploración con herramientas más afines a este ámbito, como lo son las provenientes de la sociología, la antropología y fundamentalmente de los estudios culturales.

# CAP 1

## ARGENTINIZACIÓN Y ELECTRONIZACIÓN DE LA CUMBIA



LA CUMBIA DIGITAL

Since all humans societies, past and present,  
so far as we know, make and respond to art,  
it must contribute something essential to human life.

But what?<sup>6</sup>

Dissanayake, 1988

Históricamente, la música fluye. Se hereda, se transmite, se enseña, se aprende, muta, improvisa, se reinventa, evoluciona, recupera, recuerda, avanza, re-significa y se re-significa. También migra, se implanta y diversifica. Todos estos movimientos se ven reflejados en una infinidad de géneros y estilos musicales, en variantes propias a cada región, a cada cultura o época. A su vez, la música puede ser considerada como un lenguaje, en su sentido pleno, permitiendo a personas dialogar o expresarse a través de ellos. Cada una de ellas dejando alguna huella en la pieza compuesta, tocada o reproducida, haciendo de ella un dialecto propio. Tiene además la capacidad de despertar un sentimiento de pertenencia a un colectivo, haciendo que cierto u otro género pueda representar a una cultura local, nacional, generacional o tribal.

En este movimiento y diálogo cultural, músicos, compositores, artistas, audiencias o melómanos van construyendo discursos particulares, aunque siempre apropiados. En efecto, la performance musical siempre se basaría en un material predeterminado « cuya “actualización” exige el establecimiento de una relación sincronizada y coordinada » (Lambeau, 2010: 6). De esta actualización emergen nuevos lenguajes musicales, o sea géneros y subgéneros que logran perdurar, en distintas medidas, al pasar del tiempo y de las fronteras, engendrando a su vez nuevas actualizaciones.

Esta mitosis cultural va construyendo la identidad musical de la humanidad en una proliferación constante de re-contextualizaciones y mestizajes. A lo largo de este proceso, algunos géneros musicales demostraron tener una capacidad de mutabilidad más dinámica que otros. Algunas regiones del mundo fueron testigos de encuentros diversos e improbables, ocurridos en ciertos contextos históricos. América Latina es un ejemplo privilegiado, siendo un espacio de

---

<sup>6</sup> La traducción es de la autora: “Desde todas las sociedades humanas, pasadas y presentes, según lo que sabemos, hacer y responder al arte, debe contribuir con algo esencial a la vida humana. Pero, ¿qué?”

confluencias de culturas indígenas americanas, europeas y africanas en consecuencia de una serie de desgracias históricas, como lo fueron la colonización y la esclavitud.

En resonancia a estos desafortunados cruces, emergieron mestizajes musicales nunca experimentados. El Caribe fue un escenario excepcional de este fenómeno, convirtiéndose en tierra fértil de nuevos géneros, como el calipso, la rumba, la guaracha o la kompa, entre otros. Estos ritmos caribeños fueron los pilares de lo que luego se conocieron como los ritmos latinos<sup>7</sup>.

Entre medio de esta nueva cartografía musical americana, apareció la cumbia, heredera de melodías indígenas precolombinas de la costa caribeña de Colombia y de ritmos negros africanos. Sus orígenes son discutidos, pero no existen dudas sobre su conformación híbrida. Desde su nacimiento, la cumbia inició un largo y ecléctico viaje, atravesando capas sociales y épocas, estilos y fronteras, culturas y soportes.

« Si existe en América Latina un género musical que ha demostrado su enorme facilidad para transformarse y adaptarse localmente a cada país –incluso a cada región dentro de un mismo país–, ese es el de la cumbia. Este ritmo y baile latino-caribeño, nacido de la confluencia histórica y el mestizaje entre negros, indios y españoles, ha viajado y mutado considerablemente a lo largo de todo el continente americano desde su génesis en el Caribe colombiano, lugar de nacimiento de otros géneros musicales populares como el bullerengue, el porro, el mapalé o la champeta » (Márquez, 2017: 53).

Esta mutabilidad de la cumbia expresa entonces la capacidad de este género de adaptarse a los gustos e idiosincrasias locales abriendo, de esta manera, un abanico de infinitas posibilidades de transformación. Cada país ha sido testigo de distintos procesos de mutación, propios al contexto histórico-cultural que lo atraviesa. Dos ejemplos más representativos de este último siglo son Argentina y Perú.

La etimología de la palabra cumbia denota su herencia de la cultura africana esclavista, presente en esa época: provendría de *cumbé*, que designa las danzas negras, o de *cumbiamba*, antiguamente sinónimo de fiesta.

Es un género que ya tenía marcadas raíces mestizas, con una estructura

---

<sup>7</sup> Escuchar la pista n°1. Ver en el Anexo.

únicamente instrumental, tocada con cañas de millo, maracas, tambores y guachos (maracas tubulares). Luego, se popularizó en Colombia como tradición folclórica, particularmente entre las clases medias y medias altas colombianas.

« Asimismo, la habilidad de la cumbia para desplazarse geográficamente fue realzada, paradójicamente, por su débil asociación con Colombia, o, al menos, con un robusto nacionalismo colombiano. A diferencia de la música exportada desde los Estados Unidos, México, Cuba, Brasil o Argentina durante el siglo XX, la cumbia no enfatizó en forma abierta su país de origen, o celebró agresivamente su “colombianidad”.

La cumbia también viajó bien porque era reconocible, aun en su novedad. Mientras que por un lado se yergue independiente como un género musical en sí mismo, por el otro pertenece al gran cuerpo de música conocido como "música tropical", que emergió de los arreglos de bandaailable de los estilos de música afro-colombiana de la costa atlántica en los años treinta y cuarenta » (Fernández L'Hoeste, 2010b: 170-171).

En los años 50, la cumbia fue perdiendo su prestigio entre la élite colombiana, pero no entre la clase más popular. Aun así, se realiza una primera grabación para comercializar en un contexto en el cual el género alcanza tener un gran impacto nacional e internacional, con adaptaciones orquestadas y cantadas. En 1955, salen, por ejemplo, las conocidas canciones 'Cumbia' de Juan Corralito, 'Once de Noviembre' de Antonio Lucia Pacheco, o 'Danza Negra' de Lucho Bermúdez<sup>8</sup>. Este último va ganado fama en el resto de América Latina. De hecho, en 1946 llega a grabar, para la RCA Víctor de la Argentina, 60 composiciones propias, acompañado por los músicos Eduardo Armaní y Eugenia Nobile.

El ingreso de la cumbia en otros países de la región se intensifica en los años 60, con la música de orquestas como los Corraleros de Majagual o los Hispanos. La creciente emigración del género cumbiero conlleva a nuevas mutaciones del mismo, incorporando rasgos de ritmos e idiosincrasias de cada nación. En el caso de Argentina, se registra la entrada de la cumbia en el territorio en la provincia de Santiago del Estero. Se recuerdan principalmente las orquestas del Cuarteto Imperial, un grupo de colombianos nacionalizados

---

<sup>8</sup> Escuchar la pista n°2. Ver en el Anexo.

argentinos, o los Wawancó<sup>9</sup>, una formación de jóvenes universitarios de diferentes países de América.

Dichas bandas combinaron diferentes tradiciones musicales latinoamericanas "tropicales", conllevando a una reconfiguración de las orquestas típicas nacionales, las cuales fueron pasando por lo tanto del chamamé o jazz a la cumbia. Este fenómeno permitió abrir el paso a una nueva expresión cultural de la juventud de Argentina llamada la "juventud elegante", como lo señalan los autores Alabarces y Silba (2014). La cumbia alcanza en la década del 60, su época de oro, prosiguiendo su recorrido migratorio hacia la capital argentina. Este género tropical nuevo y fresco invade las confiterías de Buenos Aires y es bailado por todas las capas sociales. Es válido denotar la recuperación de la cumbia que opera la élite argentina, aunque su público principal sean las clases populares.

El espacio de disfrute de la cumbia son entonces las llamadas bailantas, bailes populares provenientes de la provincia de Corrientes, las cuales juntan diversos otros géneros, como el chamamé o el cuarteto cordobés.

« La cumbia en nuestro país está relacionada con el término "bailanta", originario del Litoral, según explica Flores en *La música popular en el Gran Buenos Aires*. La autora caracteriza a la bailanta como un galpón con techo de chapa y con los infaltables chamameceros: "Cuando en la década del '40 reciben Buenos Aires y su conurbano cerca de dos millones de migrantes atraídos por el status más alto del oficio industrial, los litoraleños aportarán como elemento cultural la 'bailanta'. [...] En este momento los migrantes se reúnen 'pa' ver gente' en los locales de baile, génesis de las actuales bailantas, pero descendientes de las vigentes en el Litoral. [...] El público de la bailanta es casi exclusivamente migrante » (Flores citado por Pérez, 2004: 30).

La cumbia fue entonces ganando cada vez mayor popularidad en las pistas de las bailantas hasta asociarse a las clases bajas. El tropical, la bailanta y el cuarteto son lugares sociales consumidos y ocupados, básica y mayoritariamente por los sectores populares, y como tal, juzgados con la vara racista que mide las producciones culturales según quiénes las consumen (Pérez, 2004). Pero ya no es la misma cumbia de la recién emigrada desde Colombia. El género fue viviendo diversas fusiones, influencias y mutaciones, empezando a producir variantes propias a ciertas regiones, como la cumbia

---

<sup>9</sup> Escuchar la pista n°3. Ver en el Anexo.

norteña, con tintes de chicha peruana, o, la cumbia santafesina<sup>10</sup>.

La clase media, en cambio, empezó a identificarse fuertemente al rock nacional, remarcando esta distancia cultural entre una clase social y otra. Se intensifica una discriminación hacia el sector cumbiero tanto por parte de la élite, como de los medios e intelectuales argentinos.

« [...] la oposición bailantas-disco no es casual: « A partir de fines de los años '70 las disco masificaron —como mecanismo de garantización de la distinción y el prestigio— la propuesta de la exclusión étnica y estética. [...] Curiosamente, por esos mismos años '70 se inició la multiplicación de las disco tropicales” » (Pérez, 2004: 30).

Alabarces y Silba (2014) observan entonces una apropiación de la cumbia por las clases populares y una progresiva popularización de la cumbia, que fue desvelando la magnitud de este fenómeno musical. A tal punto que, al entrar en la década del 80, ya no podía pasar inadvertido para la crítica mediática y académica. Dicho fenómeno coincide con el afianzamiento de la “escena tropical” en Buenos Aires. En este contexto la cumbia emprende una nueva migración. Estando hasta el momento principalmente instalada en sectores populares, la clase media empieza a recuperarla llevándola hacia nuevos espacios nunca antes conquistados por el género.

El género cumbiero hace sus primeros pasos en la televisión argentina, en programas como ‘Pasión de Sábado’, asimilados a la llamada época menemista. Ponen en escena una cumbia coreografiada y parodiada, un formato que autoriza de alguna manera su entrada a la escena *mainstream* de Argentina. En este contexto, la cumbia se volvió un “plan bizarro” apelando a lo kitsch, dejando los temas cumbieros para el final de la fiesta, con un tono de ironía, y manteniendo al género, una vez más, en un lugar subordinado<sup>11</sup>.

Fueron proliferando grupos al estilo boy band, en versión cumbiera, con vestuarios coordinados y representaciones coreografiadas. Temas como ‘No me digas adiós’, de Commanche o ‘Boquita de Caramelo’, de Grupo Sombras, se transformaron en éxitos radiales, convirtiendo a estas bandas en estrellas nacionales. Esta exitosa introducción de la cumbia en la escena *mainstream* permitió preparar al público argentino para lo que fue su verdadero auge. Sus

---

<sup>10</sup> Escuchar la pista n°4. Ver en el Anexo.

<sup>11</sup> Escuchar la pista n°5. Ver en el Anexo.

músicas empezaron a ponerse de moda y las grandes disqueras comenzaron a producir masivamente artistas de este género tropical. Estas bandas “clonadas”, como las llaman Alabarces y Silba (2014), participaban de programas con una alta tasa de audiencia, amenizaban las bailantas de moda así como las ondas radiales argentinas. Los productores empezaron a orientarse hacia un nuevo público, hasta el momento poco consumidor de la cumbia: la clase media alta.

Este fenómeno permitió a la cumbia alcanzar cierta legitimación, así como ocupar finalmente la escena *mainstream* argentina, dando la oportunidad a los artistas del género acceder a lugares « que otrora les fueran vedados por su origen social y/o por el tipo de música que ejecutan » (Alabarces y Silba, 2014: 62).

En los comienzos de los años 90, fueron proliferando variantes regionales de la cumbia, que de a poco saturaron el mercado musical de Argentina. En la cartografía del género cumbiero, aparecieron alternativas a esta cumbia manufacturada, como la cumbia santafesina santiagueña, nortea, peruana, boliviana o romántica. Los productores, respondiendo a los intereses de cierto perfil de consumidores, deciden dirigirse principalmente a los sectores medios<sup>12</sup>.

La cumbia es entonces legitimada, pero no sin tener que pagar el precio de esta nueva popularidad. Para cumplir con las expectativas de la clase media alta, estas bandas “clonadas” debieron alejarse, de alguna manera, de sus orígenes y de su asociación con los sectores más bajos, cumpliendo con algunas pautas estéticas: « no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico que desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos ‘provincianos’, y de habituales vestimentas multicolores » (Alabarces y Silba, 2014: 63). Muchos otros grupos, fuera de estos criterios estéticos del género cumbiero, se encontraron en la banquina de la escena musical nacional, ocupando circuitos bailaneros más populares, con canales de difusión periféricos. Grupos como Los Palmeras, Los Lamas o Adrián y Los Dados Negros fueron algunos de los grupos que sufrieron esta marginación de la industria musical *mainstream*<sup>13</sup>.

Los años 90 representan una década decisiva para el género cumbiero, convertido en un producto más de la escena *mainstream*. En reacción a esta categorización y apropiación de la cumbia, y en pleno contexto de crisis económica argentina, empezaron a surgir nuevos fenómenos, dentro del

---

<sup>12</sup> Escuchar la pista n°6. Ver en el Anexo.

<sup>13</sup> Escuchar la pista n°7. Ver en el Anexo.

mismo.

« Todo esto ocurre mientras la Argentina venía sufriendo, desde mediados de la década del 70, un proceso de reestructuración económico y social que habría de marcar un deterioro sin precedentes en la historia de la nación y con hondas repercusiones en la estructura social y productiva (Kessler, Svampa y Bombal, 2010). Esas políticas produjeron un aumento de la desigualdad distributiva y de la pobreza absoluta. Con la llegada del gobierno de Menem en 1990, el proceso de transformación de las estructuras económicas y sociales del país se radicalizó a través de medidas de fuerte impronta anti-popular: políticas de flexibilización laboral que produjeron niveles altísimos de desocupación y de empleo informal conjuntamente con medidas que reforzaron aún más el proceso de desindustrialización ya presente en el modelo productivo; la desarticulación de los servicios sociales del Estado y su consecuente reestructuración en pos de un modelo de asistencialismo (Svampa 2005; Merklen 2005). El impacto de todas estas políticas trajo aparejado una fuerte fragmentación de los sectores populares, en las formas de acceso a los bienes materiales y simbólicos, y en las prácticas culturales de los mismos: la producción y el consumo musical se vieron naturalmente afectados » (Alabarces y Silba, 2014: 63-64).

Un grupo de jóvenes de clases populares se congregaron a relatar la realidad marginada y discriminada que les rodeaba por medio de un nuevo sub-género, llamado cumbia villera. Esta variante se aleja sustancialmente de sus raíces rurales caribeñas, abriendo su composición hacia nuevas inspiraciones musicales, como la cumbia norteña, la cumbia sonidera mexicana, el reggae, el reggaetón, el rock barrial y la subcultura hooligan futbolera. Una fusión cien por ciento argentina. El género cumbiero vive entonces una renovación estilística y modernización estética, tanto musical como de hábito<sup>14</sup>.

Pero de nuevo, la cumbia escandaliza a la clase media y los intelectuales argentinos. Esta vez, en gran parte, por sus letras. En efecto, las letras se hacen portavoz de realidades marginadas, de manera cruda y sincera, marcando un quiebre con las temáticas románticas de los artistas al estilo de "Pasión de Sábado".

« Estás preso de nuevo, ¿verdad? »

---

<sup>14</sup> Escuchar la pista n°8. Ver en el Anexo.

Creés que es un juego, pero tu madre llora y sufre.  
Ahí adentro sentado piensa cómo escapar porque en  
un juicio perdió su libertad está el coreano hasta las manos.  
Ahí adentro sentado piensa cómo escapar porque en  
un juicio perdió su libertad está el coreano hasta  
las manos.  
Dime vago, dime si creías que es justo hacer sufrir  
a tu vieja que te trajo a este mundo  
por un dinero prestado si no te lo saca la ley te  
lo saca tu abogado.  
Cuando tu madre te va a visitar el dolor en su alma  
tratan de soportar  
¿para qué? Para que tú no la veas sufrir, pero al  
llegar a su casa, tú la tienes que oír cómo grita,  
y oiga,  
se tira al piso desahogar el dolor, y cómo llora,  
pido a San Jorge y a Dios que le dé fuerza y valor.  
Ahora escucha el consejo que yo te quiero dar, donde  
yo me he criado es un barrio mortal  
cuando yo no cantaba salía a ganar y de todo lo ajeno  
me quería adueñar.  
Al pasar ese tiempo recibí una lección y una bala en  
mi cuerpo me cambió de opinión  
Camino al hospital, oí una voz que me entra: Hijo mío  
todo llega y el que busca lo encuentra.  
Si no hubiera seguido ese consejo de Dios hoy no  
estuviera cantando esta canción.  
Un saludo a los pibes, les mando yo de aquí, para  
todos esos fanas que me quieren oír  
a todos los que están presos y no puedo mencionar  
porque si no esta canción nunca se va a terminar.  
Allá dentro, no guarden puesto pa'mí porque esa es  
una de las cosas que no quiero vivir.  
Acá fuera he visto vagos que polenta se creen oh oh  
ah, allá se ve quién es quién »  
(Lescano, 2002)

El sociólogo Pablo Semán define éste fenómeno como la « definición de la sociedad por ostensión » y como una « música de protesta en acto, sin pretensión de protesta » (Semán, 2017). Para el autor, la cumbia villera funciona como una crónica del momento, una crónica del contexto político, social y económico de la Argentina de los 2000 en las clases bajas y las villas. En cambio, para otro sector social, estas letras-testimonios son la clara muestra

de la decadencia cultural de la Argentina. Esta convivencia de esta nueva evolución de la cumbia con su versión *mainstream* y “legitimada” inicia una especie de disputa dentro del campo del género cumbiero.

Aparecieron entonces nuevas influencias musicales y culturales que vinieron a dialogar con la cumbia del conurbano bonaerense. Además de las enunciadas anteriormente, se reconoce también la del rap y del hip hop afroamericano, en pleno auge en Estados Unidos en esa misma época. Se denotan cambios en la composición de los grupos, con la integración de nuevos elementos instrumentales y digitales. Se destaca por ejemplo el keytar, que consiste en un teclado, similar al piano, que se cuelga como una guitarra eléctrica, con controles que permiten modificar los sonidos. Estas evoluciones aportan variaciones contundentes al paisaje cumbiero nacional. Se podría sostener que la cumbia villera fue la primera expresión pop cultural de un orgullo racial y de clase para la población mestiza oprimida de Argentina (Data, 2016).

La relación del género cumbiero con el Estado fue también agitada, basada en prejuicios casi indefectiblemente asociados a los jóvenes de clases populares, con relatos sobre actos delictivos. En 2001, el COMFER<sup>15</sup> establece pautas y sanciones en contra de las letras de la cumbia villera. Pero las mismas no logran frenar este fenómeno musical argentino, el cual ya estaba alcanzando un alto nivel de difusión en medios masivos de comunicación<sup>16</sup>.

Junto a la irrupción de esta nueva variante de la cumbia, la Argentina experimentó una fase de optimismo post-crisis, tanto a nivel social como económico, con la asunción de Néstor Kirchner.

« Si tenemos en cuenta el ánimo de optimismo que han infundido los medios de comunicación al hacer hincapié en algunas mejoras en las variables económicas, sobre todo desde la asunción de Kirchner, puede decirse que no es casualidad que la movida tropical pretenda recuperar su anterior brillo con las letras románticas. Se puede establecer una relación, pues, entre este optimismo postcrisis, y la vuelta a las letras románticas y festivas » (Pérez, 2004: 31).

<sup>15</sup> El COMFER, o Comité Federal de Radiodifusión, fue la institución encargada de regular aspectos de la radiodifusión en Argentina. Vino a reemplazar el CONART (Comisión Nacional de Radio y Televisión) tras la sanción de la ley Nacional de Telecomunicaciones N° 19.798, en 1972. Funcionó como un organismo autárquico en jurisdicción de la Presidencia de la Nación. En 1980, bajo la dictadura militar de Jorge Rafael Videla, se sanciona la ley Nacional de Radiodifusión N° 22.285, definiendo el COMFER como órgano de control. La democracia nuevamente instaurada en Argentina, en 2009, se deroga la ley N° 22.285 con la sanción de una nueva ley: la Ley de Servicios de Comunicaciones Audiovisuales N° 26.522. El COMFER termina siendo reemplazado por el AFSCA o Autoridad Federal de Servicios Audiovisuales. Dicho organismo logra sobrevivir a la gran disputa con los grandes lobbys mediáticos hasta el 2015, con la sanción del DNU 267/2015 por el Presidente de la Nación Mauricio Macri, que termina desmantelando el AFSCA.

<sup>16</sup> Escuchar la pista n°9. Ver en el Anexo.

Entre los artistas de la cumbia villera, se destacan nombres como los de Pablo Lescano (Damas Gratis y Flor de Piedra), Ariel Salinas (Pibes Chorros), Juan Carlos “El Mono” Ponce (Yerba Brava), etc. Este período histórico de la cumbia fue testigo de la proliferación de artistas autodidactas, pero a su vez de una democratización del acceso a la producción musical, incorporando nuevos actores culturales provenientes del sector más popular de la población argentina. Dicho fenómeno se debe a un contexto particular de creciente globalización aparejado con una evolución de Internet que se orienta hacia lo participativo e interactivo, así como la aparición de nuevas herramientas digitales en la escena musical. De esta manera, el escenario de la producción musical se fue re-significando, observando manifestaciones como: la creciente piratería de cd, el progresivo auge del Mp3, la democratización del acceso a la compra de equipos de producción musical por artistas, la carencia de una nueva corriente y la saturación de las existentes.

Así, en el curso de su evolución, la capacidad de mutabilidad de la cumbia ha sido ejemplar, multiplicando experiencias y culturas en el territorio argentino.

« Toda la bibliografía sobre el fenómeno de la cumbia en casi toda América Latina (el Brasil está exento de su difusión) coincide en señalar la estrecha relación entre el género musical y las clases sociales involucradas en su consumo —y en muchos casos, también en su producción— » (Alabarces y Silba, 2014: 70).

Observando particularmente la relación de la cumbia con la clase media, se ha podido destacar tres variantes del género. En plena década del 2010, grupos provenientes de la clase media-alta se pone a producir una cumbia basada en la fusión de la base rítmica tradicional del género con melodías inspiradas de la pop y del rock argentino. Esta evolución del género vuelve a posicionar la cumbia en la escena *mainstream*, bajo el nombre de cumbia cheta. Grupos, como Agapornis<sup>17</sup> o Rombai, relatan en sus canciones la vida adolescente, las relaciones amorosas y las salidas al boliche.

Paralelamente, emerge otro sub-género de la cumbia, propio de la clase media urbana. Aunque el fenómeno sea característico de un cierto sector social de Argentina, se reconoce una evidente apropiación de las bases de la cumbia colombiana, mestizadas con otros ritmos extra continentales. En efecto, esta

---

<sup>17</sup> Escuchar la pista n°10. Ver en el Anexo.

nueva cumbia de clase media fusiona esta base más folclórica con elementos rítmicos de la murga uruguaya o sonoridades del klezmer europeo<sup>18</sup>, dándole un tono aún más festivo.

Esta nueva sub-cultura argentina parece posicionarse como “políticamente correcta”, diferenciándose del ámbito de la cumbia villera y destacando sólo algunos rasgos de la cumbia argentina más tradicional. De esta manera, se inmunizan, por así decirlo, de toda “estigmatización popular”, como lo comenta el sociólogo Pablo Semán (Semán, 2017). Se apoyan en una estética propia, con fuertes rasgos latinoamericanos folclóricos, mezclados con otros de índole más propios a la cultura joven urbana argentina, y con un escenario bien específico: fiestas organizadas los fines de semana, usualmente en espacios como centros culturales.

En el transcurso de la primera década del 2000, la juventud porteña de clase media fue testigo de la aparición de una tercera variante del género cumbiero: la cumbia digital. Este fenómeno musical, si bien, no alcanzó una popularidad masiva, pero logró afianzarse al pasar de los años, en el escenario musical nacional como una sub-cultura potente, con una identidad ampliamente definida y reconocida. Este trabajo de investigación se concentra justamente en la evolución y la conformación de esta cumbia de nueva generación.

Todo este contexto de globalización, anteriormente retratado, construyó los cimientos de una era de la producción musical profundamente democratizada, colaborativa y experimental, haciendo del surgimiento de la cumbia digital un desenlace ineluctable. La progresiva y amplificada accesibilidad a los medios de producción y otras herramientas digitales, fomentaron la creación de redes inexploradas hasta el momento, generando nuevas conexiones entre personas o instituciones de cualquier parte del mundo. Esto impulsó el cruce de culturas dispares, engendrando nuevos mestizajes, nuevas culturas posmodernas y nuevos modos de producción y lectura.

Como lo evocaba el autor Pérez (2004), la escena musical argentina de los 2000 carecía de una nueva corriente y se encontraba a su vez saturada por las ya existentes. Este mismo fenómeno podía reflejarse en la vida nocturna de las grandes ciudades del país. En reacción a esta monotonía en las pistas, sobre todo en las porteñas, un grupo de jóvenes se encargó de reactivarlas: dj Nim (a.k.a. Guillermo Canale), Villa Diamante (a.k.a. Diego Bulacio) y El G (a.k.a. Grant Dull).

Se pueden remontar los orígenes de la cumbia digital hasta unas fiestas organizadas en Buenos Aires, durante los últimos años de la década del 2000.

---

<sup>18</sup> Escuchar la pista n°11. Ver en el Anexo.

En 2006, se popularizó el ciclo semanal ideado por el colectivo ZZK Club (leído Zizek Club), quienes aprovechaban este espacio como “laboratorio musical” (Irisarri, 2016).

« Es en este contexto post-Cromañón cuando surge la idea de las fiestas Zizek, las cuales fueron pensadas con el objetivo de reactivar la vida nocturna de Buenos Aires a partir de un concepto novedoso: que en una misma noche se pudieran escuchar estilos de música muy diversos, desde el hip hop y la electrónica hasta el reggaetón, el dancehall, el baile funk, o la cumbia » (Márquez, 2017: 56).

El nombre del colectivo es elegido con toda conciencia, inspirado en el filósofo esloveno Slavoj Zizek, simbolizando esta mezcla posmoderna de ritmos y sonidos que representa su música. Los socios fundadores de ZIZEK, conformaban entonces un colectivo de djs-productores animados por el cruce de estilos musicales, promoviendo sonidos emergentes en la escena de la capital argentina. Lo novedoso de este grupo, más allá de su dimensión artística, reside en el hecho de haber creado una plataforma y canales alternativos que proporcionaban visibilidad al fenómeno. Su trabajo representa un claro ejemplo del quiebre que afectó la jerarquía de la industria musical vivido en esta década. Los artistas ya no tenían que depender de un reconocido sello discográfico, sino que se fueron convirtiéndose en agentes multifacéticos, pertenecientes a redes de colaboraciones abiertas, exponenciales y creativas.

Además, como cuenta la antropóloga Victoria Irisarri, aportaron una propuesta musical innovadora de “mezcla”, fusionando rasgos de diferentes músicas nacionales e internacionales, siempre con la motivación de hacer bailar a su público y la ilusión de hacerlo crecer, ubicándose en un punto medio entre lo *under* y lo masivo (Irisarri, 2016).

En 2008, el equipo bonaerense de ZIZEK conformó un sello propio, ZZK Records, con un primer compilado: ZZK Sounds Vol.1 Cumbia Digital, incluyendo varios artistas de la escena nacional. Chancha Via Circuito, Frikstailers, El Remolón, King Coya son algunos de los nombres que luego seguirán resonando a lo largo de la evolución de la cumbia digital en Argentina<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Escuchar la pista n°12. Ver en el Anexo.

Su actividad se basó en la venta de discos, vinilos o la producción de *mixtapes*<sup>20</sup>, pero también en la promoción de sus artistas. Se reconoce de hecho a ZZK Records principalmente como una agencia de *booking*<sup>21</sup>, abriéndoles nuevos caminos a lo largo de giras o festivales, nacionales e internacionales, así como eventos privados.

Las fiestas del colectivo ZIZEK fueron migrando de un espacio a otro, a través de Buenos Aires, con un fiel público acompañándolos. Su segundo parador, entre 2007 y 2009, fue el famoso Niceto Club, ubicado en pleno Palermo Soho. En 2009, se mudaron a Voodoo Motel, un espacio “más íntimo para con su público” (Irisarri, 2016), con gustos heteróclitos.

« Paulatinamente lograron insertarse en el mercado discográfico local y en los menús de ofertas de entretenimiento nocturno urbano a través de sus capacidades de autogestión y organización de fiestas y giras. Con los sucesivos desarrollos del sello discográficos y de un circuito estable de giras nacionales e internacionales (principalmente por Europa y Estados Unidos), la capacidad económica del colectivo incremento, reduciendo a su vez la frecuencia con que organizaban las versiones porteñas de estas fiestas (aproximadamente una por mes) » (Irisarri, 2016: 202-203).

A pesar de tener un nombre tan alusivo, la cumbia digital, etiquetada por los miembros de ZIZEK, comprende una multiplicidad de matices y porosidades que vuelven difícil su catalogación musical. Si bien la cumbia, tanto folclórica como villera, ha sido un fuerte puntapié para su ejercicio de experimentación e investigación sonora, pero sus influencias traspasaron ampliamente los límites de este género, dificultando la tarea de la prensa para nombrarlas.

Este especie de limbo clasificatorio les permitió tener la habilidad de tomar referencias e inspirarse de lo que ellos deseaban, desde distintos géneros y mezclarlos a su gusto: cumbia tradicional colombiana, folklore argentino, música electrónica, malambos electro-tribales, chacareras *glitch*<sup>22</sup>, melodías gitanas, dancehall, drum and bass, hip hop, baile funk, IDM, Reggaetón, kuduro, house, dub, etc...

---

<sup>20</sup> Mixtape es una palabra inglesa que sirve para designar una compilación de piezas musicales, originales, remixadas o modificadas. Inicialmente, se grababa en un casete, pero hoy en día se suele encontrar subida en plataformas digitales. Puede ser una recopilación de uno o varios artistas, pero también de un género o una temática en especial.

<sup>21</sup> El término inglés *booking* se refiere al servicio de venta y comercialización de performances y shows en vivo de artistas musicales. Quienes trabajan en una agencia de *booking* median entre los artistas presentados y espacios culturales, festivales, etc.

<sup>22</sup> Designa un género de música electrónica experimental, originario de la Alemania de los 90. A partir de “defectos sonoros” provenientes de dispositivos eléctricos o electrónicos, se usan los sonidos producidos como materia para componer una pieza musical.

« Using cumbia as a platform to jump off of, the ZZK collective managed to rally those artists and producers willing to launch themselves head on into uncharted territory in Argentina – to deconstruct their roots and propel them into the 21st century, mixing them with the popular genres they know and love in the process »<sup>23</sup> (García-Velasco, 2016: 15).

A lo largo de este recorrido histórico del género cumbiero, se puede destacar que el objeto de estudio cumbia digital se caracteriza en especial por ser multidimensional. Estas diversas aristas provienen de distintas culturas, épocas y perspectivas, entendiéndolas como constitutivas de un proceso de hibridación cultural. Para poder asociarlo a dicha noción tendríamos que entender, en un primer lugar, a qué se refiere esta última.

El concepto de hibridación cultural puede reconocerse como punto de partida teórico de esta investigación. Más precisamente, la teoría de la Hibridación Cultural del sociólogo Néstor García Canclini, desde una perspectiva comunicológica. Ésta se resume sustancialmente en esta cita:

« Son procesos socioculturales en los cuales estructuras o prácticas discretas, que existían de manera separadas, se combinan para engendrar nuevas estructuras, nuevos objetos y nuevas prácticas. Es valioso precisar que las estructuras nombradas discretas fueron el resultado de hibridaciones; no pueden, entonces, ser consideradas como fuentes puras » (Canclini, 2000: 19).

Pero, ¿consistiría entonces en una simple acumulación o superposición de elementos? Afirmar esto, sería olvidar la complejidad de este fenómeno. El autor Molinet Emmanuel (2006) ayuda a entender con mayor precisión el concepto de hibridación, desde la teoría de Canclini, nombrándola como « la formación de un objeto a través de la acción de una multiplicidad de elementos [...] que crea, genera una nueva categoría de formas, [...] superando la del préstamo, de la combinatoria o de la superposición pura y simple de técnicas o de prácticas » (2006).

---

<sup>23</sup> La traducción es de la autora: Usando la cumbia como peldaño, el colectivo ZZK logró reunir estos artistas y productores deseosos de arrojarse sin prejuicios, en territorios inexplorados de Argentina – para deconstruir sus raíces y propulsarlas hacia el siglo 21, mezclándolas con géneros populares que fueron conociendo y gustando en el proceso.

La noción de transferencia cultural trabajada por el autor Damien Ehrhardt se vincula perfectamente con esta concepción de la hibridación cultural. En el marco de estos encuentros y mestizajes entre culturas, épocas o productos culturales, se reconoce a su vez la apropiación de un mensaje y su mutación: una transferencia.

« Les transferts culturels permettent de mettre l'accent sur l'objet, le canal de transmission (réseaux de médiateurs, mass medias...) et le contexte de la réception, compte tenu des enjeux d'hégémonie culturelle (Stefan Keym).

[...] le récepteur est susceptible de le filtrer ou de le modifier de façon plus ou moins créative. Cette mutation peut être liée à un phénomène de politisation ou de dépolitisation »<sup>24</sup> (Ehrhardt, 2016: 1-2).

Citando a otro referente de la teoría de Transferencias Culturales, Michel Espagne, se puede afirmar que el fenómeno evocado no consiste en transportar, sino en metamorfosear, siendo « menos la circulación de los bienes culturales que su reinterpretación lo que está en juego »<sup>25</sup> (Espagne, 2013: 1).

Esta reinterpretación no se restringe a lo propiamente estético, sino que engloba el análisis de la producción, de la circulación y del consumo de los procesos creativos en todo el arco de la vida cotidiana (Woodside, Jiménez, Castro Pozo, 2011: 7). Dicha perspectiva habilita la comprensión del objeto de una hibridación o transferencia cultural en toda su complejidad, sus alcances así como sus perspectivas.

Estas menciones teóricas, asociadas al fenómeno de la cumbia digital, sirven de puntapié para reconocer un punto de encuentro entre la producción musical, la música y la comunicación. Ares Yebra Javier lo explicita claramente:

« Se propone la música como objeto de estudio, cuya presencia en la realidad social está aumentando en proporción al desarrollo de los nuevos entornos y herramientas comunicativas. El origen comunicólogo

---

<sup>24</sup> La traducción es de la autora: Las transferencias culturales permiten destacar el objeto, el canal de transmisión (redes de mediadores, mass media,...) y el contexto de la recepción, teniendo en cuenta las consecuencias de la hegemonía cultural (Stefan Keym). [...] el receptor es susceptible de filtrarlo [el mensaje] o de modificarlo de manera más o menos creativa. Esta mutación puede estar ligada a unos fenómenos de politización o de despolitización.

<sup>25</sup> La traducción es de la autora.

del discurso sonoro permite abordarlo de manera totalmente pertinente, desde un punto de vista comunicacional.

En efecto, el fenómeno musical constituye un particular proceso estético-comunicativo, donde los elementos prácticos plantean dificultades propias. Esta dificultad se ve intensificada en el contexto contemporáneo con la desterritorialización de los sujetos, que eleva los grados de interacción con la obra pero que en determinados contextos creativos, demanda su revisión integral. Plantear un marco epistemológico que reúne aspectos de comunicación y especulación musical, permite estudiar de forma simultánea dos fenómenos esencialmente comunicativos desde nuevas perspectivas, además de posibilitar un análisis comunicológico del mensaje musical » (Ares Yebra, 2013:34).

CAP  
2

PRÁCTICAS  
MUTABLES  
Y OMNÍVORAS



LA CUMBIA DIGITAL

## a. La selección cultural

El género de la cumbia digital aparece en un país en donde la cultura tradicional seguía teniendo preponderancia en el consumo cultural. Como fenómeno emergente, no sólo se encuentra arraigado en la tradición musical, sino que también representa una de las expresiones musicales más en sintonía con la cultura posmoderna y mestizada, fruto de la ola de globalización y migraciones del siglo XXI.

« La cumbia se transformó en un comodín. Hay una pauta de composición, de creación, de ritmo, de sonoridad, que la manejan muchos grupos sociales con muchas intenciones estéticas diferentes, pero está siempre presente.

Hasta transformarse en una música nacional, representativa de buena parte de los habitantes de esta nación. No reconocida como música nacional » (Semán, 2017).

Aquel mestizaje no es fruto del azar, sino que se ubica en procesos culturales latinoamericanos particulares para el escenario mundial.

« A mi manera de ver, la diferencia más importante entre los procesos culturales latinoamericanos y Estados Unidos no se encuentra en los modos de concebir los vínculos entre tradición y modernidad, sino en las maneras de entender la hibridación respecto de diferentes visiones de la multiculturalidad.

[...] Lo que podría llamarse el canon en las culturas latinoamericanas debe mucho a Europa, pero a lo largo del siglo XX combina influencias de diferentes países europeos y las vincula de un modo heterodoxo con diversas tradiciones nacionales » (Canclini, 2000: 74-75).

Esa reelaboración continua de la cumbia en la Argentina, aparece entonces como una forma de reestructurar los cánones simbólicos asociados a dicho género. Lo cual conlleva también a una re-contextualización no sólo de la vida cultural local, sino también de los modos de producción musical global y local.

Dadas las características de esta etapa evolutiva de la cumbia, podríamos presumir que sea el resultado de un proceso de hibridación cultural. Sería reduccionista acotar este fenómeno a lo puramente estético, menospreciando su impacto social y económico. Sin embargo, en el uso público, especialmente mediático, de la noción de cultura se sigue hablando de ella como un fenómeno ligado a las artes, el saber y la educación con bajo reconocimiento de su papel social y económico (Canclini y Castro Pozo, 2011).

Reconocer esta noción de hibridación cultural proviene de un proceso de conceptualización de la modernidad, de la contextualización del arte en esta nueva era y de la reestructuración de los límites de lo estético. Entrando en el siglo XXI, dicho proceso ha generado mucha desconfianza en cuanto a la supervivencia del arte. Pero, el posmodernismo:

« [...] no se trata del fin del arte, sino del fracaso de las viejas doctrinas que pretenden explicarlo, pues, las fórmulas y los conceptos que fueron útiles en el pasado no son los que se necesitan hoy, y el posmodernismo aspira al menos a renovarlos y releerlos, despejando el camino de los obstáculos que estorban la creación de alternativas » (Vaskes Santches, 2011: 55).

En este sentido, la posmodernidad no marca una ruptura drástica con la tradición histórica anterior, sino que intenta, en el ámbito artístico, exaltar ciertos aspectos reprimidos característicos de la modernidad a través de una reestructuración de la representación y de lo estético en la fragmentación del tiempo y del espacio, como lo explica el autor Jameson (2002).

Pero, ¿qué hace que algunos de los aspectos de una tradición histórica prevalezcan sobre otros, sobreviviendo a los obstáculos que representan el pasar del tiempo, la memoria y la capacidad de materialización de la misma? ¿A partir de qué criterios se da esta reestructuración de la representación y de lo estético? En realidad, dicho fenómeno no se basa en ningún criterio predeterminado, sino que se da a través de relecturas y apropiaciones creativas de las tradiciones previas (Stra, 2017). Así, de una época histórica,

solo algunos elementos subsisten hasta nuestra cultura contemporánea.

Para entender este proceso, es necesario remitirse al concepto de “tradición selectiva” de Raymond Williams. « En el conjunto de una sociedad, y en todas sus actividades específicas, la tradición cultural puede verse como una selección y reelección continua de ancestros » (Williams, 2003: 61).

Es un proceso que el autor galés estructura en tres niveles coexistentes: la cultura general de la humanidad, la cultura de una sociedad en particular y el rechazo de algunas cosas considerables que constituyeron a una cultura viva, sean por los intereses de cierta u otra clase social. Cada uno de ellos influyen el proceso de tradición selectiva, haciendo que determinados aspectos de una cultura atraviesen el tiempo y los procesos históricos que la rodean, permitiéndonos tener a mano fundamentos para interpretar el pasado, en términos del presente.

El propio proceso de selectividad, entre las piezas que constituyen una tradición histórica, deja a su vez sus marcas en los elementos documentados, aportando nuevos significados y valores a la reinterpretación de la cultura pasada.

« [...] los elementos constitutivos de la tradición y la conformación de la selección de aquellos que emergen en lo contemporáneo, dando, en un nivel dominante, cierta sintaxis de continuidad pasado-presente, no siempre van a agotar las posibilidades de interpretación y comunicación entre ese pasado y ese presente » (Stra, 2017: 9).

## b. La era de la omnivoridad musical

La capacidad de experimentación sonora de los artistas que conforman y se nuclean con el colectivo ZIZEK está necesariamente ligada con el modo de consumo musical de su época.

« In the last twenty years digital technology has without question changed all aspects of music: inspiration, production, distribution, performance, reception – everything. Some of this has been for the bad, but plenty has been for the good. And these profound electronic transformations are only part of the picture » (Clayton, 2017: 4)<sup>26</sup>.

Las nuevas tecnologías y en particular los nuevos recorridos que la democratización de Internet trajo consigo impulsaron la aparición de nuevos formatos, soportes y modos de consumir música. Con eso, los jóvenes argentinos pudieron acceder a un catálogo infinito de nuevas sonoridades, provenientes de cualquier parte del mundo, época o género, más allá de los artistas nacionales o regionales. De esta manera, fueron conformando entramados culturales heteróclitos y muy propios a la trayectoria de cada uno ellos, variando su escucha de los productos de la industria musical nacional, como citado anteriormente.

No se trata de reducir la construcción de esta trama de influencias musicales a la asunción de Internet y los nuevos espacios digitales que se fueron creando. Para muchos de ellos los parientes, y otras relaciones cercanas, tuvieron un impacto relevante. Como lo explica el escritor cubano José Martí:

« Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural (Martí 2002). Desde la perspectiva de los agentes sociales, participar de un entramado cultural determinado significa compartir con otros un mundo particular de objetividades » (Berger citado por Martí, 2004: 11).

---

<sup>26</sup> La traducción es de la autora: A lo largo de estos últimos veinte años, la tecnología digital ha, sin lugar a dudas, cambiado todos los aspectos de la música: la inspiración, la producción, la distribución, la performance, la recepción – todo. Algunos de estos tuvieron un impacto negativo, pero muchos fueron positivos. Y estas profundas transformaciones electrónicas son tan solo una parte del cuadro.

En su investigación “Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires”, la antropóloga Victoria Irisarri detalla las distintas fuentes de los djs-productores del colectivo ZIZEK. El contexto es una pieza fundamental para la construcción de un sujeto socio-cultural, por ende los familiares cercanos son lógicamente la primera fuente de influencias musicales: la música que los padres ponían en la casa los domingos, los casetes prestados por el hermano mayor, los vinilos de la prima, etc.

« Pedro es de Adrogué, una zona que describe como “cuna del rock”, poblada con familias “de clase media progre” con intereses culturales que “mandaban a sus hijos a la escuela pública y les daban libertad”. Su familia, compuesta por seis hijos varones de un padre ingeniero que viajaba por el mundo y traía música nueva y una madre, formaba parte de ese contexto. Todos habitaban una casa amplia, recordada como una “casa musical “gracias al incentivo de sus padres que gustaban de diferentes músicos y grupos como Pink Floyd, Baglietto, The Police, jazz y música brasileña. Esta diversidad Pedro la recuerda como “alucinante” » (Irisarri, 2016: 212).

La evolución social y cultural de cada uno impulsa a ocupar nuevos espacios, los cuales suman a su vez nuevas piezas al entramado cultural y musical de los protagonistas. Las afinidades y gustos se van afinando, haciéndose cada vez más personales. Irisarri identifica, como segunda influencia clave para estos djs-productores, los amigos y compañeros del colegio. Por último, para varios de los miembros del colectivo ZIZEK, vuelve a aparecer el Parque Rivadavia como una fuerte referencia.

« Las visitas al Parque Rivadavia también funcionaron como las primeras redes de búsqueda musical por las que encontraba discografías completas grabadas en cds y formatos Mp3. A pesar que les “faltaban temas y estaban mal nombrados o eran de baja calidad”, para Diego eran la única forma de llegar a bandas no tan conocidas y de su interés como Kaftwerk o Joy Division » (Irisarri, 2016: 208).

Estas distintas fuentes de influencia les permitieron abrirse a nuevas referencias y ampliar su capital musical. Por supuesto, entran también en juego múltiples otros factores, como la formación académica o informal del artista, los canales y espacios ocupados, los medios consumidos, la

exploración personal, el sector social al cual se pertenece, su forma de escucha y almacenamiento de música, etc.

« Asimismo, estas trayectorias revelan los siguientes rasgos comunes. De un lado, ponen en acto la actitud descrita por Peterson y Kern (1996) como omnivoridad cultural. En este caso se trataría de omnivoridad musical. La cantidad y multiplicidad de músicas, estilos, músicos, bandas, djs y productores que les sirven de recursos, medios y fines abarca un amplio espectro de límites extendidos y flexibles, pero en el que se destacan la centralidad del consumo de rock (de variado tipo), pop y música electrónica » (Irisarri, 2016: 219).

Sin duda, como lo explica la autora, los estilos adoptados por los artistas del colectivo ZIZEK atestiguan por un lado la variedad musical a la cual fueron expuestos a lo largo de su vida y por otro lado del impacto del contexto local (Irisarri, 2016). Lo que caracteriza fundamentalmente las trayectorias de esta generación de djs-productores es entonces la diversidad y la ampliación de su abanico musical, sea a través de canales tradicionales (familiares u otras personas cercanas) o más recientes, en respuesta al auge de Internet en los 90. En efecto, en esta época, esta innovación revolucionó las prácticas de consumo musical. Este producto de la posmodernidad y de la globalización abrió las puertas de cualquier ciudadano al mundo.

Para el desarrollo de esta investigación y lograr tener una mirada tanto comprensiva como completa sobre la cumbia digital se recurrió a un acercamiento multi-paradigmático. Frente a un objeto de estudio tan complejo y multidimensional como éste, es indispensable pensar un método de investigación que abarque todos sus aspectos para entenderlo en su totalidad. En este sentido, el estudio de caso parece pertinente.

Eisenhardt, citado por Martínez Carazo define el estudio de caso como « una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares ». Los rasgos distintivos del estudio de caso se asemejan a este objeto y su forma de tratamiento. Por ejemplo, la autora Martínez Carazo explica que este método « examina e indaga sobre un fenómeno contemporáneo en su entorno real » y que « permite estudiar los fenómenos desde múltiples perspectivas y no desde la influencia de una sola variable » (Martínez Carazo, 2006).

En el proceso de recolección, se empleó la triangulación metodológica para aportar una aproximación dinámica a través de la combinación de fuentes y métodos de análisis de información. Dicha postura triangular responde correctamente a la disciplina de la Comunicación, posibilitando identificar las relaciones comunicativas que intervienen en los fenómenos estudiados o las acciones comunicacionales que toman forma en lo que estamos estudiando (Gómez-Diago, 2010).

En un interés de complementariedad, se eligieron diversas herramientas de investigación: la entrevista en profundidad y la observación participante, además de una variada revisión bibliográfica y hemerográfica; cada una atravesando diversos aspectos del objeto.

La primera de estas, la entrevista en profundidad, se orientó a los actores de producción de la cumbia digital, o sea a miembros del colectivo ZIZEK y cercanos, con el fin de atravesar todas las dimensiones de su relación con el objeto de estudio, de los procesos que los llevaron hacia éste género, así como de su funcionamiento de producción y gestión.

En una primera entrevista en profundidad, Villa Diamante, contando su proceso de investigación musical, explicó que a principios del 2000 tenía un nivel económico complicado como para comprar regularmente discos. Su rutina consistía por lo tanto en ir a Tower Records<sup>27</sup>, en el centro de Buenos Aires, donde escuchaba y revisaba discos, aprovechando los *players*<sup>28</sup> a disposición y anotando referencias.

« Con Internet empecé a investigar un montón de música alternativa, cosas que me gustaban, anotaba el nombre y después las bajaba por nombre. O buscando sellos independientes. Buscar cosas de afuera. De golpe es como que mi cabeza explotó. Eso debe haberle pasado a todos en un punto. De tener un límite acotado de música a poder tener toda la música del mundo » (Bulacio, 2016).

Nuevas plataformas y vías de exploración sonora fueron apareciendo de a poco en Internet, como la red social MySpace o los blogs. Estos últimos fueron importantes protagonistas en el nuevo modo de constitución de las bibliotecas

---

<sup>27</sup> Tower Records es una franquicia internacional de venta de música, basada inicialmente en Sacramento, en Estados Unidos. La empresa se implantó en Argentina en 1997 hasta el año 2001, obligados a cerrar sus puertas, víctima de la crisis de consumo de música, consecuencia de la llegada de grandes innovaciones para la producción y la reproducción de música.

<sup>28</sup> Es una palabra inglesa que designa aparatos tecnológicos dispuestos generalmente en disquerías, tal como Tower Records, para reproducir música. Consiste en un lector de disco acompañado de auriculares fijado en los pasillos del sector de venta de música, permitiendo escuchar una muestra de cierto disco, ayudando la decisión de compra del cliente.

musicales de estos djs-productores. Desde cualquier parte del mundo se crearon blogs especializados en una infinidad de temáticas, de géneros o estilos en el caso de la música. Estos espacios digitales fueron un pilar en la diversificación y renovación musical de Villa Diamante, quien revisaba muchos blogs en esa época. Seguía, por ejemplo, uno dedicado a la música africana, otro al ragga, al reggae *hardcore* o también al hip hop. Exploraba estos espacios numéricos una vez por semana y bajaba discos enteros en Mp3 en la memoria de su computadora, después de haber “leído por arriba” la información que acompañaba los enlaces de descarga ofrecidos. Después de eso, iniciaba un proceso de selección: escuchaba lo descargado y guardaba únicamente lo que le gustaba, ordenándolo luego en carpetas según el blog, el artista, el sello o el género<sup>29</sup>.

Este camino rizomático de investigación musical es el patrón de la mayoría de los artistas y melómanos que crecieron en esta época. En un artículo, Selector Timothy, uno de los dj del programa radial Dubatomic Particles, en Estados Unidos, pone un nombre a este proceso: búsquedas de “agujero de gusano” (*wormhole*).

« Por ejemplo, me gusta este sello o productor; saca un simple de un artista que no conozco; me gusta el simple y el artista, entonces voy a otros simples del artista y aprendo un poco más de ese artista y de otros sellos con los que trabajó y de ahí sigo con otros artistas y el proceso continúa - seguís el agujero cavando más y más profundo y vas viendo dónde te lleva » (Nannini, 2018).

Este método permite interiorizarse en un contexto de influencias, teniendo a disposición miles de opciones para seguir explorando (Nannini, 2018). De esta misma manera cada uno de los miembros de ZIZEK construyeron de a poco una biblioteca musical que mezclaba sus referencias nacionales más cercanas con otras internacionales, navegando entre una diversidad de géneros sin lógica particular y sobre todo sin límite.

Con recorridos tan heteróclitos y globalizados, ¿qué los llevó a la cumbia? Es una interrogación que quizás ha estado presente a lo largo de la lectura de este capítulo, acertadamente ya que tampoco para estos artistas la cumbia había estado presente desde un principio de manera significativa en sus influencias musicales. O no habían sido reconocidos como tal en este momento de exploración. Si bien la cumbia siempre fue un elemento muy fuerte de la

---

<sup>29</sup> Escuchar la pista n°13. Ver en el Anexo.

identidad cultural en Argentina. Se la puede escuchar sonar todo el día, sea en la panadería del barrio o en la casa de la vecina. Pero para la mayoría de los djs-productores de ZIZEK, el género no formaba parte de sus referencias en su catálogo musical, sino que venían más de la electrónica o del rock, entre otros.

Villa Diamante compartió que gracias a Internet logró volver a acercarse a su cultura local. Por ejemplo, encontrando canciones de Atahualpa Yupanqui en algún blog, aprendió a revalorizar su música.

« Realmente la cumbia nunca me atrajo en mi adolescencia. Porque por un lado hay como todo un estigma de carga social. Y la cumbia en general es como medio trucho, medio *cheesy*<sup>30</sup>, en general. La visión de la cumbia de los 90 por lo menos. Pensá que si a mí me gustaba una banda de rock o de punk y los que eran la referencia de cumbia en los 90, eran cuatro pelilargos como medio rubios teñidos, bailando y cantando, todos vestidos de rojo con trajes. Como si fuese una *boy band* norteamericana, pero en Argentina cantando cumbia, con temas que son tipo "La ventanita del amor". Temas muy cursi, del amor.

[...] Yo vivía en Lanús, que es un barrio periférico del Gran Buenos Aires. Mi vecina de la casa de atrás escuchaba cumbia romántica, que tampoco me gustaba. Me despertaba a veces a la mañana con la radio de ella que sonaba mal y cumbia fea. Lo que conocía de cumbia era por lo que escuchaban mis vecinos de cumbia romántico y lo que sonaba en la televisión. Entonces, con estas referencias no me interesó nunca buscar en la cumbia » (Bulacio, 2016).

Su nuevo camino como dj-productor le trajo nuevas oportunidades para relacionarse con la cumbia y valorar la riqueza de este género latinoamericano. Su encuentro con el dj Sonido Martines fue un hito en esta nueva aproximación al género cumbiero. Este le mostró que había todo un mundo de cumbia que venía desde México hasta Argentina, que pasaba por la chicha en Perú, la música sonidera mexicana, la cumbia colombiana con Landero, la cumbia santafesina y sus guitarras eléctricas o la cumbia villera, que ya se estaba haciendo más presente<sup>31</sup>.

De tener un fragmento muy pequeño de lo que era el género, pasó a dimensionar su valor sin precedente, entendiendo los mestizajes ocurridos

---

<sup>30</sup> Es una palabra que forma parte del diccionario inglés urbano, con un significado aún incierto. Suele usarse para designar comportamientos u objetos que puedan ser pocos sutiles o auténticos, al intentar explicitar cierta intención o actitud.

<sup>31</sup> Escuchar la pista n°14. Ver en el Anexo.

hasta el día de hoy. Sonido Martines le enseñó que la cumbia era mucho más de lo que él pensaba que era: canciones románticas en la radio saturada de su vecina (Bulacio, 2016).

« En las historias de Villa Diamante, Chancha Via Circuito y El Remolón, la valoración hacia la cumbia y otros estilos denominados latinos –como reggaetón – aparecen como campo de posibilidades luego de haberse aproximado –en su consumo o producción– a la música “electrónica”. En este tránsito, la “cumbia” y lo “latino” emergen con dos sentidos sucesivos: primero como objeto de rechazo, como referencia de un “antivalor”; y luego como objeto positivado axiológicamente en una práctica de reapropiación. Esta relación con la cumbia se despliega como un correlato de un cambio de la relación que estos músicos desarrollaron con la música electrónica: en un primer momento la preferencia por la novedad electrónica excluía otros géneros musicales y, en un segundo momento, el cambio de la escena electrónica *under*, caracterizada por la emergencia y consolidación de la “mezcla”, abre e incluso exige la posibilidad de incorporar otros géneros musicales dada una cierta saturación del sonido electrónico puro » (Irisarri, 2016: 219).

Los 90 fueron años que se caracterizaron por ser una época de fuerte importación de la cultura norteamericana, además de sus medidas políticas y económicas. En una segunda entrevista en profundidad previa a un concierto en Rosario, Cristian Aníbal, leader de la banda Faauna, habló de una invasión de ideales estadounidenses, aunque también europeos. « Los 90 eran puro MTV con mucha información de Estados Unidos », comentó Aníbal. Este fenómeno de homogeneización cultural remite al concepto de modernidad, elaborado por Bruno Latour (1997), impulsada a través de constantes revoluciones técnicas para absorber, purificar y civilizar los híbridos que van emergiendo en una sociedad. Pero frente a la ola modernizadora, los híbridos resisten y se multiplican, de tal manera que ya ni se sabe cómo absorberlos a todos.

En América Latina y particularmente Argentina, esa invasión de la cultura norteamericana no supo o no pudo “purificar” el escenario musical argentino. Al contrario, se fueron observando a lo largo de los años 2000 una proliferación de hibridaciones musicales, pero también sociales y culturales, innegables para la era posmoderna. Estos productos híbridos de la escena musical actuaron como especies de actos de rebeldía o resistencia frente a la cultura MTV. Se fueron rescatando rasgos no sólo nacionales sino más locales para afirmar y reconquistar en algún punto la cultura propia.

« Un poco fue de rebeldía. Nosotros en esta época hacíamos drum and bass, jungle, que es un estilo muy inglés. Uno estaba mirando Inglaterra o lugares donde nacían estas cosas. En un momento, pensábamos “tenemos que buscar una identidad acá, que no sea el tango, la cumbia o el folclore puro”. Y bueno, agarramos la cumbia en un principio. Ahora agarramos cosas más del folclore.

[...] Fue medio poner un parate a eso y decir vamos a hacer producción propia. Porque acá se habla del rock argentino, pero siguen siendo estilos que se crearon ahí y que han inundado a Sudamérica por propaganda gringa. Creo que una de las improntas de principio y de ahora es rescatar cosas de acá. Por algo nos estamos metiendo cada vez más con el folclore. Por ahí no tanto nosotros, pero otras bandas » (Aníbal, 2016).

En esta época, la cumbia<sup>32</sup> aparece entonces para estos djs-productores como un tipo de musicalidad que puede ser “mezclada” y un género de significación particular que les permite tener una identidad diferenciada para competir en una escena musical *under* global (Irisarri, 2016). A su vez, la fusión de influencias que incentivaron permitió unir dos representaciones de sectores sociales distintos, dos productos culturales que en un momento fueron percibidos como antítesis, teniendo en cuenta el « valor del género cumbia en el imaginario de la clase media ». En sus principios fue un encuentro bastante controversial, hasta que ambos “mundos” lograron mezclarse creando de esta manera un nuevo escenario cultural.

A la riqueza de este género descubierto, los miembros del colectivo ZIZEK comenzaron a fusionarla con sus previas influencias musicales, transformando, manipulando y apropiándose las. Todo este proceso, a la vez personal y colectivo, fue generando una estética individual identificable, en palabras de Victoria Irisarri. En este caso particular, lo que le dio cuerpo a la identidad de la cumbia digital fue que los artistas de ZIZEK le dieron énfasis a su práctica musical apoyándose fuertemente en los rasgos locales rescatados.

Otro hito, en la conformación de la biblioteca de influencias sonoras de Villa Diamante, fue su encuentro con la música de Dick el Demasiado (a.k.a. Dick Verdult), un artista holandés estridente, radicado en Argentina durante mucho tiempo. Las fiestas llamadas Festicumex fueron una gran inspiración para el colectivo ZIZEK.

---

<sup>32</sup> Escuchar la pista n°15. Ver en el Anexo.

« Por otro lado, conozco también la música de Dick el Demasiado, que me muestra que la cumbia puede ser experimental. Cuando lo veía a él, para mí era Sony Youth pero tocando cumbia. Él está re loco, y toda su banda. Eran como cumbia, pero que todo el tiempo repetían. Y era como *glitch*, como ruidoso, como: “¡Wow! Alguien puede agarrar la cumbia y volverla otra cosa, y sigue siendo cumbia” » (Bulacio, 2016).

Encuentros, experiencias, innovaciones, contexto local y global fueron algunos de los pilares de la llamada omnivoridad musical que caracterizó la trayectoria de estos djs-productores argentinos<sup>33</sup>. No sólo fueron evolucionando como artistas, con una identidad distintiva y contundente, sino que también colaboraron a un cambio de percepción de la escena cultural del país, en este caso particular de la cumbia.

« En palabras de Ochoa Gautier, la complejización de la relación de los sonidos con sus lugares de origen determina la transformación de los valores y usos de la música, de maneras que las músicas locales son mediadas cada vez más desde un orden intercultural de relaciones sociales, políticas, económicas, y estéticas » (Ochoa citado en Irisarri, 2016: 234).

---

<sup>33</sup> Escuchar la pista n°16. Ver en el Anexo.

### c. De la Roland R5<sup>34</sup> a Ableton Live<sup>35</sup>

Los artistas que aportaron a la construcción y evolución de la cumbia digital han desarrollado no solamente un mestizaje peculiar entre influencias musicales, haciendo emerger entramados únicos, sino que también fueron incorporando nuevas técnicas y herramientas de producción musical, en acorde con su contexto contemporáneo. En palabras de Victoria Irisarri, lo que se observó « a partir de las trayectorias de estos jóvenes músicos, el ser escucha de música se destaca por sobre la ejecución de instrumentos musicales, salvo en algunas excepciones que cuentan con estudios musicales formales » (Irisarri, 2016: 218).

La forma de producción adoptada por los djs-productores de ZIZEK difiere de los métodos más tradicionales, en un principio, por la evolución de la jerarquización y la nueva dinámica de la industria musical, a nivel mundial o nacional. Por otra parte, difiere por el contexto, descrito anteriormente, de democratización de los modos y las herramientas de producción con el auge de Internet y distintas innovaciones tecnológicas y digitales que le siguieron.

Sin entrar en detalle sobre las nuevas gestiones de la música, ya que lo abordaremos en el capítulo siguiente, se puede observar que en esta nueva estructuración de la industria musical una misma persona puede cumplir con varios de los roles, antes repartidos a distintas personas. Por esta razón, se incorpora de a poco el término de dj-productor para definir el rol ocupado por los nuevos productores de música, de los cuales forman parte los miembros del colectivo ZIZEK y cuya forma de producción corresponde a la lógica de la “experimentación” y de la “mezcla”.

Es valioso rescatar el rol de las nuevas tecnologías e Internet en estos procesos. Nos implica pensar en términos de posmodernidad y de lo digital para observar entonces como estas tecnologías, mestizándose con la producción musical, cambiaron las prácticas de esta última.

---

<sup>34</sup>La Roland R5 es un modelo de caja de ritmos introducida en 1989 por Roland, el cual permite modificar la velocidad o también loopear samples de sonidos.

<sup>35</sup> Ableton Live es un programa informático que permite secuenciar música y sonidos digitales. Funciona tanto como un instrumento para realizar performances en vivo como una herramienta para componer, grabar, arreglar, mezclar y masterizar música. Es ampliamente usado por djs, aprovechando sus controles de sincronización del compás. Y de *crossfading* (encadenado) de canciones.

« En menos de dos décadas, las nuevas tecnologías nos hacen posible otra experiencia, pues diversas temporalidades y espacios coinciden y no se trata necesariamente de entrar y salir de ellos. Más bien pasamos de uno a otro, pero no como cambiamos de canal en la televisión. Por lo general optamos por un sonido porque nos satisface un deseo una necesidad. Las nuevas tecnologías nos permiten liberarnos de la oferta limitada a que nos tenían condenados la industria del entretenimiento » (Yúdice, 2007: 95).

La noción de desconstrucción de lo moderno, que comentaba Jameson (2002), nos es útil para pensar este fenómeno. Ésta fue acompañada por la automatización y la computarización de las diversas dimensiones de la vida, repercutiendo en la transformación de los viejos modos de producción, de distribución y de consumo, conllevando también a la plebeyización del arte y de la cultura, con la penetración de la cultura de masas o popular.

Las prácticas culturales posmodernas fueron re-significándose por completo, sin por eso romper con las modernas. La incorporación de la computadora en el mundo del arte inició entonces la invasión tecnológica en la confección de la obra de arte, introduciendo conceptos como el de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, reinterpretando el de la composición en ese ámbito y más particularmente el de la música.

Los artistas afectados por dicho fenómenos vieron la creación musical liberarse de los límites instrumentales, anteriores a las nuevas tecnologías aplicadas a la música.

« Antes de la llegada de las nuevas tecnologías para la creación musical, las ideas estaban prisioneras del aparato musical. La creatividad musical estaba limitada por las posibilidades del instrumento. [...] Las nuevas tecnologías permiten a la creatividad liberarse de las restricciones materiales. La informática pone entonces en tela de juicio las formas tradicionales de la producción artística y de la comunicación estética. Tiende a solicitar otros funcionamientos mentales, a estimular nuevas actitudes » (Heinrich, 2002: 50).

Si bien, estas nuevas tecnologías aportaron transformaciones técnicas a la creación musical, con nuevos programas informáticos y herramientas digitales, los efectos de las mismas no se limitan a este aspecto. Es

fundamental tener en cuenta que no sólo la música se vio influida por la evolución de las nuevas tecnologías, sino que todas las aristas de esta expresión artística se vieron atravesadas por dichas tecnologías: la creación musical, el aspecto ético y legal, el proceso de producción y distribución, la relación artista-público, el rol de productor-compositor.

A lo largo de las últimas décadas, las nuevas tecnologías fueron herramientas valiosas que aportaron cambios en los modos de composición de los artistas. Los mismos compositores respondieron a estas nuevas posibilidades tecnológicas de manera creativa, sobrepasando los límites técnicos e instrumentales con los cuales se encontraban hasta este momento.

Estas nuevas posibilidades llevaron a productos musicales que remiten fuertemente al concepto de pastiche de Jameson (2002), o como la apropiación de diferentes estilos del arte del pasado pudieron servir, a través de citas a veces textuales, para luego mezclarse en un nuevo estilo (Vaskes Sanches, 2011).

Esta “mezcla” fue progresando a lo largo de los años entre los artistas de ZIZEK, variando las influencias musicales usadas pero también las técnicas y herramientas usadas. La música que produjeron se hizo principalmente a través de programas digitales en una computadora, aunque a veces podían y pueden incorporar instrumentos musicales orgánicos, posteriormente digitalizados por medio de una consola. Aprendieron, en la mayoría de las veces de manera autodidacta, a hacer un uso creativo de las herramientas digitales. Los *softwares*<sup>36</sup> que inscribieron en sus prácticas tienen la particularidad de facilitar la relación entre el usuario y la música, haciendo cada día más accesible la producción musical.

« El desarrollo de *sites* y *softwares* promovió el intercambio de música entre usuarios, re-articulando la manera en que hasta este momento se producía, circulaba y consumía música. En consecuencia, estas reconfiguraciones provocaron transformaciones en los productos musicales en sí como puede observarse en las nuevas formas de composición (*mashups* y *remixes*) surgidas a partir de este reordenamiento » (Ochoa citado en Irisarri, 2016: 239).

Cristian Aníbal, leader de Faauna, rememora los antes de los *softwares*. Antes de que existan los primeros programas empezó usando *hardwares*: máquinas

---

<sup>36</sup> Es un término inglés, de uso ya cotidiano, que la RAE define como un conjunto de programas, instrucciones y reglas informáticas que permiten ejecutar distintas tareas en una computadora.

de ritmo, la Yamaha RX 5<sup>37</sup> o la Roland R5. Pudieron hacer algunos experimentos con ellos pero dichas herramientas fueron encontrando su límite, ya que no se adaptaban bien a la cumbia. La primera herramienta digital que recuerda haber incorporado en sus producciones fue Fruity Loops, un secuenciador multi-pista craqueado. Este resultó ser el recurso inicial de experimentación digital de la mayoría de los jóvenes que dieron sus primeros pasos en esta nueva forma de producción musical. Cristian Aníbal siguió contando que con este *software* pudieron hacer sus primeras cumbias digitales, que consistían fundamentalmente en escribir las figuras de cumbia en la computadora.

Con el tiempo fueron incorporando más elementos, usando más samples, sumando herramientas como Reason<sup>38</sup>, con el cual produjeron su primer y segundo disco. Para el tercero, llegaron *softwares* más profesionales como ProTool<sup>39</sup> y Ableton Live, agregando elementos para el vivo como instrumentos orgánicos o sintetizadores (Aníbal, 2016).

« Hay partes de la cumbia que no se pueden reproducir con sintes. Entonces las grabamos y agregamos demás cosas como los sintetizadores, que es lo que más amamos. Faauna en sí, somos una banda que samplea muy poco. Si bien en un momento metimos el *sampling*, lo usamos muy poco y todo es generado por nosotros. Todos los sonidos son nuestros » (Anibal, 2016).

Villa Diamante, con un recorrido similar del uso de estas nuevas herramientas digitales, comentó que los primeros *softwares* tenían funciones específicas y particulares a cada uno de estos. Por ejemplo, se usaba uno para tratar un archivo de sonido, otro para mezclar y otro para producir. Con la llegada de Ableton Live, se reunieron todas estas tareas en un mismo programa, como una especie de multi-herramienta. « Y todo lo hace bastante bien », acota el dj-productor (Bulacio, 2016).

« Podría usar el SoundForge para loopear o mejorar el sonido, o ecualizar o algo, y otro programa para editarlo, y capaz que un tercer

---

<sup>37</sup> La Yamaha RX 5 es un modelo de caja de ritmos programable digitalmente, fabricado por Yamaha en 1986. Se basa en sonidos rítmicos digitalmente sampleados y modificables.

<sup>38</sup> Reason es un programa de música asistida para computadora, destinado a profesionales. Incluye varios módulos como sintetizadores, expansores, procesadores de efectos y un secuenciador musical. Puede también servir para grabaciones virtuales o performances en vivo.

<sup>39</sup> Pro Tools es una estación audio-numérica que permite grabar o mezclar música, así como pos-producir audio para cine y televisión.

programa para masterizarlo, mezclarlo. En cambio el [Ableton] Live es como medio un poco todo junto. Pero también sus contras son esas: como todo el mundo usa el mismo *software*, la música también tiende a ir hacia un rumbo... Se pierde unos riesgos también. Si vos vas a Soundcloud y escuchas un montón de música de productores desconocidos, tal vez creativamente no son tan buenos pero a nivel sonoro son impecables. Hay como un estándar de producción buena eso que no existía antes» (Bulacio, 2016).

Estas nuevas herramientas facilitaron el proceso de producción musical, haciéndose ampliamente accesible tener un producto de calidad tanto sonora como de realización, ya que la mayoría de los djs-productores obtienen los *softwares* descargándolos craqueados en plataformas de Internet que responden a la lógica de inteligencia colectiva. Pero, como lo subraya el co-fundador de ZIZEK, termina siendo una forma de homogeneizar la música. El desafío para estos nuevos djs-productores reside entonces en su capacidad de hacer un uso creativo y original de estas herramientas digitales y de su capital musical construido.

« En este contexto, crear música, o bien “mezclar”, no refiere a la importancia de la compaginación de diferentes instrumentos musicales o músicos, sino a las capacidades y habilidades técnicas y estéticas de sus djs-productores. La búsqueda estética se enfoca hacia “lo diferente”, “romper con los prejuicios de la música”, “esa libertad de poder mezclar estilos y que le pueda gustar a un productor súper electrónico que siempre le gusta la música deforme y le pueda gustar a una chica...” » (Irisarri, 2016: 234).

Esta nueva relación entre creatividad tecnológica, económica, artística y cultural demuestra la aparición en la industria musical de nuevos agentes, que se caracterizan por no ser necesariamente de campos especializados, como el artístico, haciendo de la imaginación creativa parte del trabajo cotidiano de la gente común (Canclini y Castro Pozo, 2011).

Además, este nuevo escenario creativo fue corriendo las fronteras de la legalidad, o al menos fue poniéndolas en tela de juicio con nuevas prácticas potenciadas por los espacios digitales disponibles en la red. Para varios artistas, como Villa Diamante, se fueron introduciendo polémicas entre cuestiones legales y estéticas, « para sortear los eventuales juicios por derechos de autor y alcanzar altos niveles de creatividad » (Irisarri, 2016: 221).

Esta discusión se debe al uso de samples, fragmentos de piezas sonoras producidas por artistas y luego manipuladas por otros.

« Así, estas producciones musicales oscilan entre los dos polos clasificados por Reynolds acerca del uso de samples: los modernistas que producen el sonido que se samplea, y los postmodernistas que practican una técnica parecida al collage en base a juegos de referencias (2010:157) » (Irisarri, 2016: 221).

En el caso del colectivo ZIZEK, los artistas de cumbia digital usan a la vez en sus producciones musicales ritmos e instrumentos orgánicos propios al folklore argentino y la cumbia; interactúan con sonidos digitales, distintas técnicas musicales electrónicas y digitales (*mashup, remix, sampler, beatmaker, ...*), pero también con técnicas audiovisuales y gráficas para dar un producto a la vez multifacético e integral.

« [...] la principal transformación de la cumbia en el siglo XXI se ha producido como consecuencia de la experimentación sonora facilitada por las nuevas tecnologías informáticas (mediante programas de edición de audio sencillos y fáciles de usar como Fruity Loops, Reason, ProTools o Ableton) y la influencia de la música electrónica de baile en los ritmos, sonidos y texturas propias de la cumbia. Este tipo de cumbia es conocida generalmente como cumbia electrónica, cumbiatrónica, nueva cumbia, o nu-cumbia. Pero ha sido "cumbia digital" la expresión que más popular se ha hecho a la hora de referirse a este interesante y novedoso cruce entre cumbia y música electrónica » (Márquez, 2017: 55).

El sampleo<sup>40</sup> fue una de las primeras nuevas técnicas musicales en cambiar el escenario de creación musical, aportando una nueva estética al mundo.

« El sampleo digital es un tipo de síntesis informática en la cual el

---

<sup>40</sup> El sampleo consiste en una de las principales modalidades de reciclaje musical digital. Se trata de la integración o combinación de fragmentos musicales, extraídos de otras piezas sonoras o audiovisuales previamente grabadas, en una nueva composición musical original. El fragmento sampleado puede ser transformado antes de ser insertado en el nuevo objeto sonoro, pero para ser considerado como tal debe ser rastreable al menos potencialmente. (López-Cano, 2010: 173) El sampleo permite posibilidades infinitas dependiendo la creatividad del compositor "manipulando realidades dentro y fuera del contexto musical" (Woodside, 2018: 16).

sonido es convertido en datos, datos que a su vez abarcan instrucciones para la reconstrucción del sonido. [...] Independientemente del mecanismo, en el nivel más sencillo el sampleo funciona como un rompecabezas: un sonido es cortado en piezas y luego reconstituido para formar una imagen digitalizada del sonido» (Katz, 2005:138).

« Un sample cambia del momento que se encuentra reubicado. Cualquier sonido, colocado en un nuevo contexto musical, tomará las características de este nuevo entorno sonoro. Cada sample de "Funky Drummer", aunque sea reconocible, tiene una esencia distinta en su nuevo hábitat. Por lo tanto, el sonido y la sensación de un corte de batería de dos segundos pueden cambiar radicalmente de una canción a otra, aun cuando la trama de unos y ceros no cambie.

[...] Por último, el sampleo ha transformado la manera de componer. Cuando los compositores samplean trabajos existentes, empiezan con expresiones, las transforman en ideas, y luego de nuevo en nuevas expresiones. El sampleo vuelve innecesarios las anotaciones o los intérpretes ya que el producto final no consiste en una partitura requiriendo una realización interpretativa, sino en un documento de números binarios que requieren una conversión electrónica. Los compositores que trabajan con samples trabajan directamente con el sonido, convirtiéndose de esta manera en sus homólogos en las artes visuales y plásticas» (Katz, 2005:156-157).

El acercamiento a esta técnica de composición musical, con un “historial controversial” como subraya el autor Woodside, no solamente intenta esclarecer el proceso de mutación de las técnicas de producción musical, sino que también es una oportunidad de aportar otra aproximación a « los estudios musicales desde otras perspectivas además de las musicológicas y etnomusicológicas » (Woodside, 2008: 12)<sup>41</sup>.

« ¿Cómo es posible que no se considere a la música como medio de comunicación tal como la radio, la televisión, la literatura y el cine en los planes de estudio de comunicación? Existe un macrodiscurso sonoro latente en la sociedad que pide, a través de las bocinas, ser estudiado no como música sino como sonidos estructurados en distintos medios y soportes. El sampleo es sólo una de las formas en las que articula sus mensajes » (Woodside, 2008: 12).

---

<sup>41</sup> Escuchar la pista n°17. Ver en el Anexo.

Las técnicas musicales digitales se han multiplicado, a la par de las herramientas informáticas disponibles, con programas como Fruity Loops, Reason o Ableton Live. Estos nuevos recursos técnicos se fueron convirtiendo en prácticas culturales, rápidamente recuperadas por el conjunto de la comunidad musical mundial.

El autor Rubén López Cano junta varios de estos nuevos formatos bajo la práctica de reciclaje digital.

« En los últimos años han proliferado las prácticas de producción de música por medio del reciclaje digital. El procedimiento consiste básicamente en cortar fragmentos de diversos artefactos u objetos multimedia como piezas de música, videos musicales, textos, trozos de la banda sonora de películas, programas de radio, televisión, paisaje sonoro y otros tipos de material audiovisual, y pegarlos en una nueva unidad hasta conformar un objeto nuevo. Es innegable la importancia del impacto que ha tenido el reciclaje en los procesos de consumo musical y de construcción de sentido social por medio de ellos » (López Cano, 2010: 171)

Además del sampleo, se pueden identificar otros productos de reciclaje digital musical como es el *remix* y el *mashup*, dentro de los más usados. Por un lado, el *remix* se identifica como otro de los principales productos de reciclaje digital. Corresponde a la reorganización y reinterpretación de una pieza musical particular, con un espectro infinito de posibilidades, a través de herramientas digitales electrónicas. El artista agrega « muestras de materiales preexistentes combinarlos en nuevas formas, de acuerdo a un gusto personal » (López-Cano, 2010: 175), siempre manteniendo con fidelidad la identidad del tema original.

El *mashup*<sup>42</sup> o pop bastardo es otra de las técnicas populares de reciclaje musical digital. Lo que más diferencia dicha técnica del sampleo o del remix es que no integra ninguna creación original del artista, aunque termine siendo una. O sea que el producto entero es reciclado. Consiste en mezclar la melodía y el ritmo de un tema musical con la voz de otro fragmento previamente grabado. Se vuelve a editar y mezclar la fusión de ambas canciones creando una pieza nueva.

---

<sup>42</sup> Escuchar la pista n°18. Ver en el Anexo.

Villa Diamante<sup>43</sup> es reconocido como uno de los referentes del pop bastardo de Argentina. En el marco de la entrevista en profundidad, realizada previamente a su show en la Fiesta Fluorescente de la edición de agosto del 2016, describió su práctica personal de esta técnica de reciclaje. Consistiría entonces en reeditar música, con la dificultad de saber elegir los temas que se van a incorporar: ¿qué estilo musical? ¿Qué género? ¿Qué artistas? Se deben pensar en referentes culturales o musicales que no sean adversos y luego mezclarlos para generar una pieza original.

« Cuando hago los *mashups* en general lo que hago es agarrar música que está ahí dando vuelta. Algunas las tengo en buena calidad en WAV, otras tengo en mp3 bajadas en Internet, como cualquier usuario de música. Mi trabajo de *mashups* en general es eso, buscar músicas que me gusta. [...] Es como que si yo mezclo hip hop, una base de hip hop con un rapero es muy fácil, pero si yo agarro un tema de cumbia, o un dancehall o agarro un tema de rock y le pongo dubstep... Si mezclo cosas que no son tan fáciles ahí es un poco la magia » (Bulacio, 2016).

El co-fundador del colectivo ZIZEK fue jugando entre sus heteróclitas referencias, fusionando géneros que en apariencia nada tienen que ver, pero que en la práctica dialogan a la perfección. Estas referencias elegidas se iban relacionando más con lo que él venía escuchando, intentando no repetir artistas, salvo que trabaje un disco en particular, como lo hizo con su EP Sara Hebe Mashupera<sup>44</sup>.

« Tal vez hago algo temático. En mi último disco, Lanús Oeste, me dediqué más al hip hop argentino. Pero el anterior me había dedicado más al rock, en amplio espectro. Todo el tiempo estoy como buscando. Ese es el chiste me parece. Como con la cumbia, el hip hop, con el rock argentino, con cosas de folklore, con dubstep. Haciendo medio ensalada » (Bulacio, 2016)

Bajo la etiqueta de la cumbia digital y a través de la técnica del *mashup*, Villa Diamante dejó libre curso a su inspiración navegando entre géneros y desdibujando las fronteras que los delimitan, con una clara motivación: generar un efecto de sorpresa en la pista de baile.

---

<sup>43</sup> Escuchar la pista n°19. Ver en el Anexo.

<sup>44</sup> Escuchar la pista n°20. Ver en el Anexo.

La reciente reflexión sobre la capacidad artística de transformación de estas técnicas de reciclaje digital sirve de disparador para pensar el proceso de hibridación cultural de la cumbia digital. Así como el sampleo no es un simple copiar-pegar de fragmentos musicales existentes en nuevos contextos sonoros, la hibridación cultural tampoco consiste en una suma o superposición de tramas musicales de distintos géneros, sino que con la fusión de cada pieza se crea un mundo nuevo con una esencia genuina, propia a su contexto cultural y social, propia a las prácticas que lo componen.

Gran parte de los artistas del sello ZIZEK acompañaron sus primeros pasos en la música con un programa de edición de sonido craqueado como Fruity Loops, explorando sus funcionalidades y probando nuevas fusiones de sonidos. Al pasar de los años, se fueron especializando, sumando nuevas herramientas digitales y reincorporando instrumentos orgánicos en sus composiciones. Este aprendizaje abrió las puertas a esta nueva cultura musical que hoy llamamos la cumbia digital.

Esta evolución posmoderna de la cumbia nace entonces del encuentro entre una tradición histórica musical nacional, del auge de esta nueva era de lo digital y de la mente creativa de jóvenes argentinos, en búsqueda de un nuevo modo de expresión artística.

« En este sentido, el cambio de las mediaciones técnicas para producir y reproducir música (sin ser un determinante exclusivo) se localiza estratégicamente como un operador decisivo de la transformación de los paradigmas de valor y propiedad de la música » (Irisarri, 2016).

CAP  
3

NUEVAS  
GESTIONES  
DE LA MÚSICA



LA CUMBIA DIGITAL

Between the “shuffle” function on Mp3 players and the single-song downloads of iTunes and audioblogs, the album’s heyday as a sequentially ordered object of contemplating is ending<sup>45</sup>.

Jace Clayton, 2016

## a. Una generación 2.0 de estrategias creativos

Evocamos anteriormente que las nuevas tecnologías atravesaron cada arista del ámbito de la música, aportando diversas innovaciones y mutaciones. Esta observación permitió entender de qué forma las técnicas de composición fueron evolucionando gracias a este nuevo contexto digital. Asimismo tal fenómeno representó un cambio trascendental en la cadena productivo-creativa del campo musical.

La autora Marie-Noël Heinrich (2002) señala dos derivaciones de las tecnologías sobre la cadena. Por un lado, remarca la revisión del rol del compositor, quien en esta nueva era de lo digital debe desarrollar competencias adicionales: científicas y tecnológicas. Esto mismo tiene su influencia en la recepción de la música, incluyendo nuevas posibilidades de escucha y participación. La científica de la comunicación agrega que las tecnologías tienden a favorecer la desaparición de la frontera entre la producción y la recepción, desplazando la naturaleza de las relaciones entre actores.

Este desplazamiento introdujo la aparición de nuevas categorías profesionales en la escena de la industria musical, acompañadas por nuevas prácticas musicales que responden al estímulo de un escenario alternativo, independiente y popular.

« El cambio constante en las formas de producción y en la música

---

<sup>45</sup> La traducción es de la autora: Entre la función “aleatoria” en los lectores Mp3 y las descargas de sencillos de iTunes y los audioblogs, la época de oro del álbum como objeto de orden correlativo de contemplación está acabando.

producida, ponen de manifiesto la falta de una categoría adecuada para la denominación común de estos agentes musicales y, a la vez, refuerza el centramiento de estos sujetos en una constante búsqueda de “lo nuevo” » (Irisarri, 2016: 236).

Varios roles (composición, producción, masterización, comunicación) se fueron encontrando entonces reunidos en una misma persona, en un contexto de emprendedurismo y cooperación, liberado de jerarquías tradicionales de la industria *mainstream*. Se empezó a usar una nueva categoría: dj-productor, como síntesis de la nueva figura del músico, visibilizando « un proceso poroso y transitorio en la producción musical, que integra algunos de los sentidos asignados a las prácticas de los integrantes de ZIZEK » (Irisarri, 2016: 235).

« Ser “productor”, para estos agentes, implica un papel específico en la creación musical que descansa sobre la asimilación de la computadora a un instrumento musical. Si en los escenarios más tradicionales de la música, el término “productor” designa al encargado de coordinar las tareas de grabación que tiene una fuerte impronta en la parte “artística”, también se los diferencia de los “compositores”, “músicos” o “intérpretes” (en una distinción que no sólo es nominal a pesar de la intervención artística que se les solicita). En la música electrónica, y especialmente en nuestro caso, las categorías tienden a combinarse. El productor aparece como aquel que compone música mediante fragmentos generados por ellos o por otros, distinción que pierde importancia porque al ser apropiados, manipulados y mezclados, generan una composición “original”. La elección de los diversos sonidos, sus combinaciones, los tonos e intensidades de la pieza, así como la producción misma de las composiciones musicales recaen sobre los djs-productores, fusionando sus roles como productores artísticos y compositores » (Irisarri, 2016: 238).

Marie-Noël Heinrich relata que « por primera vez en la historia de la música, la creación musical mezcla los procesos de producción y de ejecución » (Heinrich, 2002: 41). La estructura tradicional de la cadena productivo-creativa del campo musical se ve transformada en distintos niveles: el organigrama, las relaciones y los roles de los actores, los procesos y canales de valoración así como de difusión de los productos musicales.

« [...] otro de los efectos visibles que estos cambios han generado es la

fragmentación de la cadena productivo-creativa del campo musical. Si antes múltiples agentes se veían involucrados en el proceso de creación > inversión > producción > distribución > comercialización, estimulando principalmente una relación con tendencia a la verticalidad (que no era la única forma); actualmente, esta fragmentación ha permitido relaciones cada vez más horizontales entre creadores, productores promotores consumidores que se encuentran en algo cercano a una igualdad de condición. Es decir, el peso de todos estos agentes dentro del campo de la producción musical se ha reconfigurado» (Canclini y Castro Pozo, 2011: 97).

En cuanto dio una tendencia de trabajo horizontal en la industria musical, las siguientes prácticas implicaron nuevas dinámicas creativas basadas en redes de apoyo y colaboración. Entre medio de esta reconfiguración de esta industria, los artistas del sello ZIZEK evolucionaron en perfecta sintonía con su contexto. Hasta se podría decir que forman parte de los nativos de esta nueva generación de compositores y productores 2.0. En palabras de la antropóloga Victoria Irisarri, esta red colaborativa entre los integrantes del colectivo « dependerá de la confianza, los criterios estéticos compartidos, y la disponibilidad de tiempo» (Irisarri, 2016: 237).

Estos nuevos vínculos creados entre los actores de la renovada industria musical encontraron nuevos canales de comunicación con sus pares, traspasando fronteras geográficas. Como evocado en el capítulo anterior, el espacio digital fue un aliado más que destacable en esta reconfiguración de la escena musical. Es común que artistas desarrollen trabajos conjuntos a distancia, sin tal vez conocerse en persona, usando las redes sociales o los blogs para comunicarse o difundir su música.

« El uso social del Internet no sólo ha generado mayores espacios de contacto e interacción entre los músicos; la reformulación de estos espacios de encuentro ha obligado a los músicos a establecer nuevas formas y dinámicas de circulación de su música, abriéndose nuevas expectativas de difusión como alternativa a las de la industria tradicional. Este uso social ha consolidado una nueva generación tanto de escuchas como de creativos y músicos; una generación que se caracteriza “por cómo escucha la música sin importar el estilo o el género de la música que escuche” » (Coleman citado por Canclini y Castro Pozo, 2011: 118-119).

La cumbia digital, como ejemplo destacado de la reestructuración de la escena

musical nacional, encontró sus orígenes en los procesos de globalización que se dieron en las últimas décadas. Para entender sus alcances, sería valioso resaltar el concepto de globalización elaborado por Daniel Mato:

« En estos días se habla y escribe demasiado sobre algo que se da en llamar “globalización”. Pero en general se lo hace de maneras poco precisas, reduccionistas y fetichizadoras, que no sirven de mucho para orientar las acciones de los actores sociales. Dependiendo de quién habla o escribe, resulta que eso que nombran “globalización” es señalado como causa de todos nuestros males o, alternativamente, como la panacea que resolverá todos nuestros problemas. En general, se hacen pocos esfuerzos por explicar en qué consiste eso que suelen denominar “globalización” y que a mi modo de ver –y como explicaré– sería más fructífero conceptualizar como procesos de globalización. De manera análoga, pienso que se hacen pocos esfuerzos por ayudarnos a comprender cuáles y cómo son/somos los actores sociales que consciente o inconscientemente participan/participamos en procesos sociales de los que resulta más globalización, es decir más y más significativas interrelaciones e interdependencias entre actores sociales a niveles tendencialmente planetarios. Es precisamente a estos procesos sociales a los que llamo procesos de globalización. Finalmente, y en consecuencia, esos discursos de la globalización que invisibilizan las prácticas de los actores, no nos dan pautas acerca de cómo los actores sociales pueden/podemos incidir de manera informada en las transformaciones sociales contemporáneas » (Mato, 2001: 147-148).

De tal forma podemos anclar este objeto de estudio en un contexto histórico de una progresiva y potente globalización, que orienta a transformaciones sociales contemporáneas y engendra la proliferación de producciones resultantes del proceso de hibridación cultural.

Este punto de vista parece destacable para la concepción sociológica de esos actores sociales y culturales que se reconocen en esta investigación y la importancia que tienen en el proceso de hibridación cultural. No sólo son receptores de la globalización o fruto de la hibridación cultural como fenómeno “natural”, sino que también construyeron la cumbia digital desde la globalización y generando más globalización.

Esta reflexión remite a otro concepto esencial de la teoría de Hibridación Cultural de Canclini: la interculturalidad. Es valioso destacar la descripción de estos espacios de interculturalidad, elaborada por el autor Rico Lie en “Comprender la hibridación. Hacia un estudio de los espacios de comunicación

intercultural”, como « espacios en los que las culturas se encuentran y crean nuevas identidades. Los estados en los que estos espacios pueden encontrarse pueden situarse en un continuo que va desde un estado de coexistencia cultural hasta un estado de transculturalidad hibridizada » (Lie, 2009).

« Desde la cultura del gueto suburbano de Paris hasta Tijuana en la frontera se extiende pues esta escena de identidades inciertas, propias de una posmodernidad globalizada. Los espacios locales adquieren aquí una “fuerte definición propia”, no por una esencia localizada, ni siquiera por una tradición orgánica bien conformada. Le viene esa definición, en cambio, del lado de la posmodernidad: la alianza étnica, los conflictos interculturales, la movilidad, el decaimiento de las fronteras, la hibridación de las tradiciones, su erosión y cambio, la intervención de los media, la reflexión de antropólogos, la expresión de artistas especializados en lo múltiples, que eligen sus raíces a falta de tenerlas ancladas en un territorio determinado » (Brunner, 1998: 183).

Durante los primeros años de la década del 2000, con la evolución de Internet y un acceso progresivamente democratizado del mismo, las fronteras fueron desdibujándose virtualmente, conectando personas de cualquier parte del mundo. La proporción de tal herramienta tecnológica y la llegada de la web 2.0<sup>46</sup> facilitaron a cualquier cibernauta la posibilidad de compartir información de todo tipo, por medio de los blogs y de las primeras redes sociales.

Año tras año, los espacios digitales y las tecnologías fueron diversificándose y especializándose, multiplicando los canales para la promoción, la difusión y el intercambio de trabajos y saberes musicales. El acceso a estos espacios, permitió entonces a los artistas de ZZK modelar sus referencias, su estilo y su propio modo de organización, alineándose a nuevas prácticas sociales en Argentina ejercidas a través de nuevos actores sociales.

La renovación globalizada de la industria musical y su reestructuración conllevaron asimismo a una reconfiguración simultánea de los modelos de negocio aplicados a los proyectos de los actores de esta nueva escena.

« Si bien la industria musical mantiene una postura renuente con respecto a los cambios a partir de criterios previamente establecidos

---

<sup>46</sup> La web 2.0 corresponde a la segunda etapa evolutiva de Internet, la cual se basa en dos palabras claves: la interactividad y la participación. Internet se convirtió entonces en una plataforma de intercambio de contenidos (textos, videos, fotos, etc.) entre los usuarios, conformando comunidades, o “tribus” digitales. El usuario se vuelve activo. En este contexto emergen las redes sociales, junto con los smartphones y los blogs, abriendo el paso a la era de la socialización virtual.

con respecto a la piratería y la libre distribución de la música en el entorno digital, simultáneamente busca reinventarse a sí misma y a sus modelos de negocio para adaptarse a las nuevas formas de demanda y consumo estimuladas por las nuevas tecnologías » (Canclini y Castro Pozo, 2011: 96).

En un primer tiempo es importante remarcar que los modelos económicos se fueron reconsiderando por la emergencia de otro tipo de remodelación de la industria musical. En efecto, ésta fue sujeta a fragmentaciones, respondiendo a especificidades del gusto estético (Castro Pozo, 2011). Dicho fenómeno introdujo el término de nicho, rompiendo con la lógica hegemónica de la escena *mainstream*. Significó el paso de un marketing de masas a un marketing de nichos, dando al público más posibilidades de elegir, pero complejizando a su vez las estrategias de difusión y destacando la importancia del relato en la promoción de un producto musical.

Este nuevo escenario de consumo musical invita a los artistas a proyectar nuevas estrategias creativas de producción y promoción. Para entender sus alcances se realizó una entrevista en profundidad por vía telefónica con Nicolas Madoery (2018), director del sello Concepto Cero/ Hertzios 432 y colaborador de varios artistas de cumbia digital. Se especializa en la profesionalización de la industria de la música independiente, su visión actualizada y fresca, fue un valioso aporte para la elaboración de esta tesina. Tomando su experiencia laboral como punto de partida, se dialogó sobre la concepción de dichas estrategias contemporáneas usadas en el escenario musical nacional, en particular sobre la mutación de la estructura de esta industria y por ende la transformación de su funcionamiento.

« Hoy los proyectos musicales que funcionan, en una primera instancia, se basan en el poder encontrar un público y poder generar una comunidad alrededor de eso. Los fenómenos masivos quedan cada vez menos y quedan para las multinacionales o para excepciones muy locas.

[...] Me parece que hoy el *mainstream* también tiene su nicho. Tomando el ejemplo de Illya Kuryaki. Hoy son *mainstream*, tocan en festivales *mainstream*. Pero Emanuel Horvilleur, en su carrera solista toca en Niceto. Entonces, digo, no toca en MTV o Luna Park para 10.000 personas. Toca para 800. Porque hay 1.000 que van a ver a Emanuel Horvilleur, pero 1.000 que van a ver otro guitarrista independiente. Esta mucho más segmentado el público. Cuando hablamos de nicho, hablamos de segmentación de público. Antes la oferta era menor, entonces el público

era mayor para menos productos, menos proyectos. Hoy hay muchísimo más proyectos, entonces el público se segmenta. El desafío es como atrapar o captar ese público » (Madoery, 2018).

El director del sello explicó que hoy en día en el ámbito de la industria musical nacional trabajan pensando en objetivos desde una mirada transmediática. Se trata de tener en claro a dónde se quiere llevar el proyecto, tanto a nivel digital como orgánico: « que un artista toque en determinado festival hasta conseguir una cantidad de *playlists* en Spotify o *likes* y seguidores en Instagram » (Madoery, 2018).

La cumbia digital correspondería a un nicho particular de la escena musical argentina cuyos actores han sabido aprovechar las ventajas de las plataformas digitales de streaming, así como de las redes sociales, para complementarlas. El co-fundador del sello ZZK Records, Villa Diamante, adoptó desde un principio el espacio digital para difundir sus trabajos.

« En general depende el momento pero siempre es por Soundcloud o Bandcamp. Empecé a usar más YouTube últimamente, pero no lo tenía tan asimilado porque cada plataforma tiene como su público específico. El Soundcloud es más de djs en general, del mundo de la música electrónica y demás. El Bandcamp es un poco más indie, si se podría decir. Y YouTube es como más de generaciones jóvenes. Los chicos de 20 años escuchan por YouTube la música » (Bulacio, 2016).

El caso de Villa Diamante es particular ya que usando la técnica de composición del *mashup*, se enfrentó desde un principio a problemas de derecho de autor y por ende a la ilegalidad de sus producciones. Llegó a pedir permiso de algunos artistas por vía directa o por correo electrónico, pero nunca terminó de legalizar en SADAIC<sup>47</sup>, principalmente porque la figura del *mashup* aún no existe formalmente para la institución. Esto abre el debate sobre la comercialización de sus obras y su profesionalización.

Villa Diamante contó que decidió poner en circulación sus discos en su sitio web en descarga gratuita. Siempre los ha acompañado con un formato físico, pero sin su música adentro. Lo que prevalece en su caso es el valor artístico y simbólico de este objeto. Comercializa un souvenir con arte de tapa, una libreta y todo un concepto artístico que complementa la lista de canciones puestas a

---

<sup>47</sup> SADAIC son siglas que designan a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, una organización sin fines de lucro orientada a la defensa de los derechos de autor. Tiene dos funciones principales: proteger la autoría de las canciones de artistas argentinos y retener un porcentaje de lo recaudado cada vez que se reproducen públicamente canciones registradas.

disposición gratuitamente en plataformas digitales. Para su triple álbum Empacho Digital elaboró un casete reciclado con arte de tapa que vendía a muy bajo precio.

« En realidad, pensalo así: si vos te bajás de Internet mi disco es la “V” de Villa Diamante que va al final de tu carpeta de música. Como perdido en tus 100 Go de música que puede tener todo el mundo. Mis discos son como unos Mp3 ahí dando vuelta. Entonces, lo que hacía yo acá en Buenos Aires es hacer este formato de casete, después fue un vinilo, pero sin vinilo. O una caja de DVD pero con *stickers* en vez de DVD adentro. Siempre sin el disco original porque sería ilegal, porque estaría vendiendo música que no es mía. Pero lo que siempre pasó a suceder es que la gente lo compraba como a 5 pesos en un momento, en un precio muy muy barato. Y era como un souvenir. Que en realidad es lo que pasa con los discos, con los cds. Si hoy te querés comprar el nuevo disco de Él Mató a un Policía Motorizado, todo bien el disco, el arte, pero vos el disco no lo escuchas en cd en tu casa en general. Lo escuchas en YouTube, en Spotify en el teléfono, mucho más cómodo que comprar el cd, ponerlo en la compactera, que pongas *play* y que funcione. Porque también sucede que las compacteras ya no funcionan tanto como antes.

[...] Tenés que pensarlo de la siguiente forma: si yo hiciese un disco legal, no te hablo ahora que esta Spotify y que en todos lados esta todo online, pero hace 8 años yo sacaba un disco, suponemos que es un disco de canciones, yo lo pongo a la venta, y lo pongo en todos lados a la venta. Cuanta gente lo puede escuchar? Como mucho en Argentina se pueden comprar el cd mil personas, 500 personas. Yo en cambio mis discos que son gratuitos, los pongo online y los bajan capaz que 15.000, 20.000 » (Bulacio, 2016).



Imagen 1. Edición física comercializada del álbum Amor Al Baile, de Villa Diamante, en formato vinilo (sin vinilo).

El ejemplo de Villa Diamante sirve para dar cuenta de la estrategia financiera del sello ZZK Records la cual no se basa fundamentalmente en la venta de discos. La digitalización de los mismos y la compilación de *mixtapes* de un artista en particular, o de varios, les fue y son funcionales más como herramientas de difusión que como medios de sustento del sello. « Uno de sus roles principales como sello discográfico es funcionar como “agencia de booking” », relata Victoria Irisarri (Irisarri, 2016: 230).

En efecto, disponibilizando sus producciones y haciéndolas ampliamente accesibles a través de las redes sociales y otras plataformas digitales lograron potenciar la circulación de las mismas. Esto les dio oportunidad para conseguir trabajos de música en vivo, amenizando en algún bar o fiesta, o bien formando parte de la grilla de programación de algún festival nacional o internacional (Coachella en Estados Unidos, Roskilde en Dinamarca).

Como lo especifican Julián Woodside y Claudia Jiménez, los autores de “Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical”, los festivales se convirtieron en una « estrategia efectiva para la captación de un número mayor de audiencia y ha reforzado al negocio de la música al permitir conjuntar varios públicos » (Canclini y Castro Pozo, 2011: 119-120). Son un medio privilegiado de difusión pero también una excelente alternativa de negocio y sustento para los artistas emergentes de esta generación 2.0 de la industria musical. Permiten fomentar las relaciones y fortalecer las redes entre las

distintas partes que mueven a la industria independiente (Canclini y Castro Pozo, 2011)

« Al hablar del campo de la producción musical es importante contemplar la complejidad de abordarlo como parte del entorno creativo contemporáneo. Comprender los fenómenos contemporáneos de la creación musical requiere hoy considerar la interacción entre economía (la música en cuanto artículo de consumo, las estrategias comerciales a su alrededor y las estructuras organizativas) y cultura (las prácticas, interpretaciones y modos de vida de los músicos, fans y empleados de la industria), puesto que ellas condicionan la creación, circulación y consumo de la música popular (Negus, 2005: 18). Como veremos, para cada estilo musical existen reglas determinadas que dan legitimidad y plantean las dinámicas de interacción entre todos los actores al interior del campo y con respecto a otros campos de producción musical y artística » (Canclini y Castro Pozo, 2011: 91).

Las instancias del vivo y las plataformas digitales han pasado en la parte delantera del escenario como motores claves de la estrategia de marketing y financiación del sello ZZK Records, representando quizás tácticas informales de comercio acompañadas por una comunicación pública no registrada de música (Canclini y Castro Pozo, 2011). Estos actores no solamente hicieron un uso creativo de su capital musical y de los modos de producción, sino también de las herramientas de marketing, conjugando estrategias heredadas de la industria musical tradicional y otras emergentes de la era posmoderna.

La investigación realizada por Woodside y Jiménez sobre los nuevos modos de socializar y producir música en México permite ejemplificar lo ocurrido en la escena de la cumbia digital:

« Hoy en día el artista no vive de la venta de discos, sino de su música y de la construcción, ampliación y mantenimiento de redes de trabajo; tal como en esta investigación se identificó entre los músicos de Tijuana, Guadalajara, la ciudad de México, Chile y Los Ángeles. Ellas se manifiestan en diversos conjuntos de artistas que interactúan y se encargan de promover eventos y apoyarse en los procesos creativos y de difusión como parte de la constitución y fortalecimiento de una “industria alternativa” - a la que conciben como una “escena intermedia, un espacio de trabajo intermedio con un público para ese nicho de trabajo” (G. Rosado, noviembre 2010) - que tenga la solidez y penetración que tiene la industria tradicional » (Canclini y Castro Pozo, 2011: 98).

Los trabajos de comunicación y prensa constituyen, desde la emergencia de estos nuevos circuitos musicales autosostenibles, una etapa fundamental debiendo ser altamente flexible y anticipatoria. Hoy en día, en acorde con los modos de consumo actuales, los públicos van migrando de una plataforma a otra más ágil y rápidamente. Para los djs-productores del colectivo ZIZEK se trata entonces de reconocer a tiempo cuales son las que tendrían que ocupar, qué herramientas y canales les son más convenientes usar para promocionar su música. A principios de los años 2000, MySpace fue el espacio predilecto de la comunidad musical global, hasta que llegaron múltiples plataformas como Bandcamp, Soundcloud, Facebook, Twitter, iTunes, Spotify, etc.

A medida que el consumo fue variando, fue necesario reformular los modos y medios de difusión. Cuando ZZK Records lanzó el primer disco de Chancha Via Circuito, siendo un total desconocido para el público argentino y su estilo tan difícil de encasillar en géneros tradicionales, tuvieron que elaborar una estrategia alternativa a las tradicionales de prensa. Decidieron armar un *mixtape* gratuito<sup>48</sup> con los temas del álbum y algunos *remixes*, para que cualquier persona pueda descargarlo y escucharlo. Servía como una suerte de muestra para tentar al público a comprar el disco digital o ir a algún show en vivo de este dj-productor.

« Ahora salió el disco de Dat García por ejemplo. Y ella lo sacó por ZIZEK online en tres plataformas: Spotify, iTunes, Soundcloud; pero además hace una vez por semana unos shows en vivo en su casa con amigos para hacer un Facebook Live y que la gente lo vea. Y además hizo un videoclip. Y además va buscando nuevas formas de promocionarlo, como alternativas » (Bulacio, 2016).

---

<sup>48</sup> Escuchar la pista n°21. Ver en el Anexo.



Imagen 2. Afiche digital para anunciar el primer Facebook Live de Dat García, en la página de Facebook de ZZK Records.

Woodside y Jiménez identifican que las distintas características de esta «reconfiguración de la producción musical y el impacto de las transformaciones digitales en la industria discográfica mundial» consisten en que:

- « Los costos de los procesos de creación, producción y distribución musical hayan disminuido considerablemente.
- Se desarrollen nuevas estrategias de acceso y difusión mediante las redes sociales, sitios web y herramientas digitales.
- La venta de discos físicos haya disminuido mientras que las ventas digitales hayan aumentado considerablemente en los últimos años, ofreciendo más de 2 millones de canciones por catálogo a más de 20 millones de consumidores en todo el mundo.
- La línea entre el músico amateur y el músico profesional se diluye, por lo que el público se interesa más en el producto terminado que en el proceso creativo o la calidad técnica» (Canclini y Castro Pozo, 2011: 98).

## b. La pista de baile como laboratorio e Internet como megáfono

Recorriendo el proceso de reestructuración de la industria musical y de sus modos de gestión, evocamos la ruptura de una jerarquía piramidal de la misma. Ésta conllevó a una vinculación más horizontal y multidisciplinaria entre los distintos actores que la constituyen, implicando necesariamente relaciones de colaboración, cooperación y participación.

Esta nueva configuración de la gestión de la música estableció nuevas reglas, quizás más inestables pero a su vez más maleables y adaptables a la velocidad de los cambios vividos contemporáneamente. Los djs-productores y los demás actores que contribuyeron fueron transformando y generando nuevas estrategias creativas, conformando por ende redes de cooperación entre distintas disciplinas, sectores sociales, ambientes pero también países. Dicho fenómeno resultó en la fragmentación quiebre no sólo de la tradicional concepción de estructuras jerárquicas pero también de las fronteras geográficas.

« Las mismas personas a menudo cooperan de manera reiterada y hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes » (Becker citado por Canclini y Castro Pozo, 2011: 99).

Para el lanzamiento de un disco solían convocar a un círculo social amigo para diseñar la tapa, realizar una cobertura en algún medio de comunicación o ayudar a la difusión en redes sociales. La dinámica de estas relaciones sociales no es unívoca, sino que se caracteriza por ser retroalimentada. La ilustración de algún artista sirve para el arte de tapa de un artista musical producido por un cierto sello discográfico, pero luego se le devuelve esta colaboración con la promoción de su trabajo. Se puede asociar este nuevo escenario de gestión artística al concepto de “inteligencias compartidas” de José Antonio Marina.

« [...] el sujeto construye, y es construido por, el campo en el que se encuentra participando. El desarrollo de este campo, sus dinámicas de acción y sus convenciones se encuentran movilizadas continuamente

por el trabajo de sus participantes, y el trabajo creativo de estos agentes contribuye a la creación de un objeto que los supera a nivel individual » (Marina citado por Canclini y Castro Pozo, 2011: 101).

Este funcionamiento es aún más visible en la organización de un evento en vivo, como un concierto o una fiesta, durante la cual cada interviniente colabora en un objetivo colectivo. Las instancias de representación en vivo de Faauna son un acertado ejemplo.

En el marco de la elaboración metodológica de esta tesina, se realizaron diversas observaciones participantes en eventos culturales de varios artistas del sello ZZK Records, para analizar los encuentros y rituales que se dan alrededor de la cumbia digital y de esta manera « identificar y comprender las motivaciones y estrategias emergentes relacionadas con la creatividad » (Canclini, Urteaga, 2011).

En 2016, los músicos de Faauna visitaron Rosario como invitados del ciclo Fiesta Fluorescente, organizado por dj Lauphan. Después haber realizado una entrevista en profundidad con Cristian Aníbal, el leader de la banda, comenzó la experiencia de observación participante. Una tanda de música precedió la llegada de la banda en escenario. Los músicos entraron en escena con vestuarios: unas túnicas combinadas y brillosas, sumando a la identidad estética de su música. Además de la base digital que fueron reproduciendo desde una computadora, acompañaron la presentación en vivo con instrumentación: un acordeón, una guitarra eléctrica y un keytar. En esta ocasión, Faauna vino acompañado de una bailarina del colectivo F.L.O.W. Altas Wachas, Estefanía Park. Dedicada al baile *twerk*<sup>49</sup>, ella fue interviniendo en varias oportunidades, coreografiando las canciones del grupo y sumando al espíritu enérgico del show. La integración del baile resulta ser precisamente un elemento característico de sus *sets*<sup>50</sup> en vivo, ya que el colectivo Altas Wachas ya ha acompañado varias giras de Faauna en Latinoamérica y Europa.

---

<sup>49</sup> El *twerk* designa un tipo de danza sensual originaria de Nueva Orleans en los años 80, que se ha vuelto popular estos últimos años. Es la variación del mapouka y del soukous, dos bailes de Costa de Marfil y de República democrática del Congo.

<sup>50</sup> El término *set* proviene del inglés y designa el conjunto de temas tocados en vivo por un músico o un dj, en un orden específico. Pueden intervenir en las canciones originales, con modulaciones o fusionando canciones de otros artistas.



Imagen 3. Cristian Anibal, leader de Fauna, en la edición de marzo 2016 de Fiesta Fluorescente, en Rosario.



Imagen 4. Estefanía Park, bailarina de F.L.O.W. Altas Wachas, en la edición de marzo 2016 de Fiesta Fluorescente, en Rosario.

En este tipo de programación colectiva se acostumbró invitar a un músico o dj para abrir el show del artista principal y otro después, para que el público pueda seguir bailando. Pero además convocar artistas audiovisuales que diseñen proyecciones visuales en el escenario a lo largo del evento, fotógrafos que retraten la noche o artistas que maquillen al público.

« Con el tiempo, también, las propuestas de ZIZEK trascendieron lo musical e incorporaron a un grupo de “artistas” que exploran visualmente las posibilidades de la estética de la “mezcla”. Así, las fiestas además de contar con sus tres socios fundadores como djs residentes, cuentan con Lucas DM como vj residente » (Irisarri, 2016: 202).

Dicha exploración fue moldeando y afianzando la identidad estética de la escena de la cumbia digital. Las gráficas y los vestuarios se hicieron fluorescentes, fusionándose con tramas norteñas. La psicodelia y lo autóctono

se convirtieron en fuertes inspiraciones para este nuevo mundo, que esta colectividad artística iba creando. Los trabajos de la artista Paula Duró son especialmente representativos de la imagen que fue adoptando el género musical, tanto por la paleta de colores usada como por los sujetos que van protagonizando sus obras: principalmente mujeres aparentemente procedentes de pueblos originarios, animales de la fauna latinoamericana y otras criaturas místicas. De hecho, la pintora ha colaborado reiteradas veces con el colectivo ZIZEK ilustrando afiches de eventos, tapas de disco o proyectando como vj en algún concierto de Chancha Via Circuito.



Imagen 5. Tapa del disco ilustrada por Paula Duró, Río Arriba de Chancha Via Circuito, ZZK Records

La escena de la cumbia digital, en sintonía con la escena musical nacional contemporánea, conforma una nueva concepción de los espectáculos de música en vivo. Deja la impresión de que la música ya no funciona por sí sola, sino que es parte íntegra de este tipo de redes colaborativas artísticas. Se hace cada vez más notable que todos estos djs-productores funcionan necesariamente en conjunto y en diálogo con otras disciplinas.

« En el caso musical es importante recuperar que las relaciones de los creativos no se limitan al plano del campo musical. Se vinculan con otros subsectores de las industrias creativas, que contemplan actividades que van desde la artesanía tradicional (o la creación artesanal de discos), festividades culturales, libros, pintura y artes escénicas, hasta sectores con uso intensivo en tecnología -como cine, televisión, radio, animación digital y videojuegos- , y otras actividades orientadas a los servicios, como la publicidad (PROMÉXICO, 2009:2). En este caso, la flexibilidad actual de los roles en los músicos, permite que obtengan ingresos a partir de otras actividades, y que una buena parte la destinen a la creación sin tener en la mira el obtener una remuneración económica a partir del disco » (Canclini y Castro Pozo, 2011: 111).

En el transcurso de esta reconfiguración, los actores de la nueva industria musical fueron alterando los alcances del vivo, dándole mayor protagonismo y haciendo de este espacio una oportunidad para generar nuevos encuentros. Encuentros dinámicos, inter y transdisciplinarios, retroalimentados, pero también experimentales.

La cumbia digital expresa una particular afinidad con el factor baile, más allá de lo performático en el escenario. La frase de El G, co-fundador del colectivo ZIZEK, resume este particular interés: « La pista de baile fue nuestro laboratorio, Internet nuestro megáfono » (Márquez, 2017: 57).

Los djs-productores de la cumbia digital empezaron a componer por y para esta pista de baile. Les sirvió y sirve, por un lado, de termómetro para medir qué canciones pueden llegar a tener más éxito. Por otro lado, el objetivo que varios de ellos tienen es claro: hacer bailar al público. El dj-productor tiene la difícil tarea de conducir un *set* de varias horas, asegurando una pista en movimiento, « curando y mezclando la música que se va a escuchar/bailar » (Lenarduzzi, 2016, p.96). La transición y fusión de una canción a otra, de un ritmo a otro, de una sonoridad a otra debe ser fluida, para no desestabilizar los pasos de baile del público. De este modo, éste se convierte en un intérprete de las composiciones de los djs, transformando « la música en movimiento corporal » (Lenarduzzi, 2016: 102)<sup>51</sup>.

El público ha ganado de alguna manera un lugar entre las influencias de estos artistas. Los djs-productores están en diálogo con éste, tanto a través de la

---

<sup>51</sup> Ver el video de Faana. Ver en el Anexo.

música como expresando su agradecimiento en representaciones en vivo, como observamos en el marco de una observación participante, en mayo 2017, en la Fiesta Caravana: Quantic dj *set*+ Chancha Via Circuito + Faauna.

« La pista de baile es una configuración diferente y pone al público en una relación involucrada con la acción, la espontaneidad y el movimiento, ya que –como se adelantó– las personas forman parte –no están aparte– de lo que acontece allí. La pista de baile no es un lugar en el cual se produce una “experiencia contemplativa” sino una cierta forma de socialidad constituida por la convergencia de relaciones entre sujetos, movimiento corporal y música/sonoridad » (Lenarduzzi, 2016: 95).

## CONCLUSIÓN

Se han recorrido los rizomas del proceso de conformación de la cumbia digital. Un proceso que demostró tener una capacidad innata de mutabilidad, además de movilidad. La versión posmoderna de la cumbia ha sido tallada por sus actores desde un impulso creador, creativo, experimental y comprometido. Estos djs-productores han sabido sacar provecho de las herramientas que proporcionó el capitalismo, siendo a su vez ellos mismos frutos de este.

« Hemos visto que en un aspecto el posmodernismo copia o reproduce - refuerza- la lógica del capitalismo consumista; la pregunta más importante es si en algún aspecto se resiste a esta lógica » (Jameson, 1998: 55).

Se puede asociar en cierta medida la reflexión de Jameson a la cumbia digital. En efecto, sus productores llegaron a reproducir los mecanismos de este capitalismo pero usándolos en contra de los aspectos más negativos de este régimen, apelando a lo colaborativo, a lo auténtico y a lo "individual". Aportaron y se insertaron en un escenario globalizado y masivo -en proceso de fragmentación- con una alta habilidad para adaptarse. Dentro de este mismo sistema de la industria musical nacional tomaron varios de sus elementos y los fueron reconfigurando, en a la par de otros movimientos independientes. Son los testigos e impulsores de una multiplicidad de fenómenos, en tanto que nos incita a reformular el título: La cumbia digital. El resultado de procesos de hibridaciones culturales contemporáneas.

Porque ya no se puede hablar de un proceso único de hibridación, la cumbia digital, como lo vimos capítulo tras capítulo, atravesó y fue atravesada, a lo largo de su conformación, por una diversidad de encuentros, mestizajes, re-interpretaciones, incorporaciones, desplazamientos, selecciones y por lo tanto hibridaciones.

Estos diálogos entre culturas, épocas y prácticas fueron ocurriendo de manera simultánea y complementaria, resultando en una experiencia rica, inédita y valiosa para el patrimonio cultural y musical nacional.

« El acceso y descubrimiento a través de Internet de músicas y sonidos de todo tipo permite una mayor convergencia de estilos, experimentación e innovación musical, la cual, de no haber contado con el apoyo de

muchos de estos procesos tecnológicos, no habría alcanzado jamás las cotas que se observan actualmente. Se cruzan estilos con culturas que anteriormente habría sido inimaginable de combinar, lo cual se traduce en una heterogeneidad y diversidad de propuestas, mezclas y gustos de una magnitud sin precedentes en épocas anteriores. Este eclecticismo revela un clima de época que está siendo recogido, documentado y expresado principalmente por los más jóvenes, según lo señala el crítico cultural Henry Giroux: “En el interior de esta cultura postmoderna de juventud, las identidades se mezclan y cambian en vez de hacerse más uniformes y estáticas. No perteneciendo más a ningún sitio o lugar, la juventud habita cada vez más culturas cambiantes y esferas sociales marcadas por una pluralidad de lenguajes y culturas” » (Márquez, 2017: 63).

La convergencia citada por Márquez fue múltiple y multiplicada en el caso de la cumbia digital. En este trabajo de investigación recorrimos tres aristas de este fenómeno: el proceso socio-histórico del género cumbiero, las prácticas de la música y la gestión de la misma.

La lectura del capítulo “Argentinización y electronización de la cumbia” nos ayuda a entrever el largo y sinuoso camino recorrido por este género propiamente latinoamericano. Como hemos evocado, demostró tener una capacidad peculiar de mutación, viajando a través de kilómetros y culturas, intercambiando con otros géneros, haciéndose propio de unos pocos o de masas homogéneas, convirtiéndose en un canal de protesta o en una oportunidad de diversión.

La trayectoria de la cumbia hacia la cumbia digital demuestra mucha fluidez, como un deber ser natural. Esta versión 2.0 del género inspira pensar que, en este contexto de ascensión de las nuevas tecnologías y de lo digital, la cumbia hubiese evolucionado hacia estos mismos lugares indudablemente. O al menos hacia interpretaciones con herramientas y mezclas similares. En un mundo en plena migración digital, imaginar una transformación electronizada del género cumbiero parece ser una idea de las más pertinentes.

Existen encuentros que no se resisten, cuyo dialogo es ineluctable, conllevando a una lógica hibridación. El proceso de electronización, o más bien de digitalización de un género musical, es uno de ellos. Tal consideración no menosprecia la significancia del impulso creativo del colectivo ZIZEK, sino que permite contextualizarla. Si el camino de la cumbia digital resulta natural, estos djs-productores le dieron un contenido, una forma y una interpretación impredecible e incomparable.

Lo que vuelve especial el recorrido de la cumbia digital son justamente los miembros de ZIZEK, sus creadores, quienes para llegar a esta etapa evolutiva de este género pasaron por un proceso de experimentación que sólo con ellos hubiese podido ocurrir.

Se da cuenta de estos fenómenos en el segundo capítulo: “Prácticas mutables y omnívoras”. Dentro del contexto recordado, cada uno de los sujetos implicados vivió una relación peculiar con la música y con su patrimonio nacional, construyendo trayectorias propias.

La constitución de dichas relaciones se dio en parte por el proceso de “tradición selectiva”, haciendo referencia del concepto aportado por Williams. Los cruces de culturas y géneros musicales vividos por la cumbia digital son similares a múltiples otros ocurridos en Latinoamérica en el siglo XXI. La apertura del nuevo siglo conllevó a nuevas miradas sobre las tradiciones nacionales. Algunos aspectos sobrevivieron a esta evolución, otros no, otros se reformularon pero también surgieron nuevas tradiciones.

Fueron las trayectorias de cada uno de los artistas de la cumbia digital las que definieron cuáles elementos iban a persistir, cuáles iban a recuperar, qué importancia iban a adquirir y qué interpretación iban a darles o fabricarles. En tal proceso de selección los miembros de ZIZEK construyeron sus entramados culturales y musicales, dejando vislumbrar otra forma de hibridación cultural del género.

Como observamos en “La era de la omnivoridad”, actuaron diversas fuentes e influencias en esta constitución. Algunas naturalmente recopiladas, en un sentido cultural, y otras intencionalmente recuperadas.

Para algunos de los djs-productores, como Villa Diamante, su relación con la cumbia fue consecuencia de encuentros fortuitos, a lo largo de los cuales se revalorizó la potencia del género. Operó por consiguiente una recuperación de la misma entremedia de otras referencias musicales. La recopilación de las influencias de los artistas fue el fruto de su “omnivoridad musical”, una práctica de consumo globalizada, propia de las nuevas generaciones y de la creación de comunidades digitales. Abrieron su abanico a músicas que traspasaban sus fronteras, su época y su contexto familiar, como también su cultura tradicional.

Para otros miembros del colectivo ZIZEK, el encuentro con la cumbia fue motivado por un deseo de rescate de las culturas y tradiciones nacionales, frente al arrase de los *mass media* y de las culturas norteamericanas o

europas. Cristian Aníbal, leader de Faana, expresó a través de su música la urgencia de rescatar su patrimonio cultural, fusionándolo con referencias musicales contemporáneas. Esta idea corresponde con la que propone la autora Irisarri de « búsqueda, por un lado, de una identificación nacional o latinoamericana (“música nuestra”, “entendés lo que dicen”, “nuestras roots”) y, por otro lado, de una necesidad competitiva en un mercado globalizado en donde estos sujetos articulan y negocian sus deseos en una industria musical global » (Irisarri, 2016: 232).

Dichas mezclas operaron por medio de otra hibridación de las prácticas de la música, esta vez relacionada con los medios de composición. En este sentido, los recorridos y usos de estos djs-productores fueron bastante similares. Con la democratización del acceso a nuevos medios de producción tecnológicos, fueron haciendo sus primeros pasos como músicos a través de programas informáticos, muchas veces craqueados. Entre estas herramientas digitales y los instrumentos u otras herramientas orgánicas, generaron un diálogo que represente su estilo, en sintonía con el proyecto de ZIZEK.

Que sea poniéndose al “servicio” de la cultura nacional o por inspiración personal, las prácticas de estos actores de la nueva escena musical argentina construyeron una identidad genuina de la cumbia digital, desplazando los límites de los géneros referidos, reinterpretando sus influencias o explorando el uso de las herramientas de composición y producción que tenían a mano.

Otra particularidad del género resultó de la progresiva fragmentación de la industria musical y la escena *mainstream*, o mejor dicho de su reestructuración en los llamados nichos. A lo largo de su formación como músicos, los miembros del colectivo ZIZEK fueron ocupando nuevos roles, antes jerarquizados de una manera distinta. Empezaron a actuar desde una nueva figura: dj-productor, la cual cuestiona los modos de gestión de la música, sin por lo tanto abandonar los del pasado siglo. Fueron adaptando usos de la tradicional industria musical a su nueva perspectiva: globalizada, cooperativa y participativa, como se observó en “Una generación 2.0 de estrategas creativos”.

El desafío de los djs-productores de la escena independiente residió en encontrar una fórmula equilibrada entre ambos métodos de gestión de la música. Su cualidad en la habilidad de estos actores de proponer nuevas redes y dinámicas más flexibles y adaptadas a su época, motivados en sostener la autenticidad de sus producciones.

Se podría decir que la unión de las palabras “cooperación” y “experimentación” representarían correctamente su leitmotiv. Desde un espíritu de exploración e

innovación, las producciones del colectivo ZIZEK se rigen a través del intercambio y apoyo con otros artistas de distintas disciplinas, cambiando sustancialmente los conceptos de escena, de pista de baile, de economía de la música y de éxito.

Un factor importante de dicha ecuación, traída por esta nueva generación de creadores, es el público. La relación de estos artistas con el público es distinta, principalmente porque, como la web 2.0 lo propuso, la noción de participación se ha vuelto fundamental. Villa Diamante lo ha dejado claro en la entrevista en profundidad: compone por y para la pista de baile.

Sería interesante investigar más en profundidad el rol y la influencia de este público sobre las producciones de los miembros del colectivo ZIZEK. Para esto sería entonces preciso entender qué comprende la noción de público, cómo se identifican con dicha escena y reconocer la movilidad del mismo. Lenarduzzi (2016) habla de un desapego de los grupos y los territorios respecto a los sonidos, los cuales resultan circulando generando mixturas con otras sonoridades. ¿Qué espacios ocupan esta nueva generación de público? Y sobre todo, ¿qué relación construyen con los djs-productores?

## BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, P. y Silba, M. (2014). « Las manos de todos los negros, arriba: Género, etnia y clase en la cumbia argentina ». *Cultura y representaciones sociales*, 8 (16), 52-74.

Aníbal, C. (2016). Entrevista en profundidad realizada el 19/03/2016, Rosario.

Ares Yebra, J. (2013). « El encuentro entre música y comunicación. Revisión y propuesta de *lugares comunes* para la consolidación de un campo interdisciplinar ». *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*. 1: 33-46.

Bulacio, D. (2016). Entrevista en profundidad realizada el 20/08/2016, Rosario.

Brunner, J.J. (1998). *Globalización Cultural y Postmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Canclini, N.G. (2000). *Cultures Hybrides et stratégies communicationnelles*. Ixtapalapa, México: U.A.M., Département d'anthropologie.

Clayton, J. (2016). *Uproot: travels in twenty-first-century music and digital culture*. New York, Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.

Data, J. (2016), « Cumbia... », *Argentina*, (pp. 48-53). Sounds and Colours.

Ehrhardt, D. (2016). « Musique et transferts culturels: de l'Europe à la mondialisation ». *Conclusion de la Journée d'études du 21 novembre 2016 à l'Université d'Evry*. Disponible en : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01448888>

Espagne, M. (2013). « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres*. 1. Disponible en : <http://journals.openedition.org/rsl/219>; DOI: 10.4000/rsl.219

Fernández L'Hoeste, H. (2010b). « Todas las cumbias, la cumbia. La latinoamericanización de un género tropical » en Vila, P., Semán, P. *Cumbia, Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. (pp. 169-210). Buenos Aires, Argentina: Gorla.

García-Velasco, A. (2016), « Ahead of the curb », *Argentina*, (pp. 14-20). Sounds and Colours.

Gómez, P. (2009). « Cumbia y fuera ». *Clarín*. Disponible en:

[https://www.clarin.com/espectaculos/cumbia\\_0\\_SkSzlUKA6Ke.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cumbia_0_SkSzlUKA6Ke.html)

Gómez-Diago, G. (2010). «Triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación». *Razón y Palabra*, 15 (72)

Heinrich, M-N. (2002). «Création musicale et nouvelles technologies : quelle rencontre possible ?». *Quaderni*, 48, pp. 41-51. Disponible en : [www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2002\\_num\\_48\\_1\\_1739](http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2002_num_48_1_1739)

Irisarri, V. (2016). «Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires» en: Vila, P., Semán, P. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, (pp. 195-251). Buenos Aires, Argentina: Ediciones EPC y Editorial Gorla.

Jameson, F. (2002). «Posmodernismo y sociedad de consumo» en: Foster, H. *La posmodernidad*, (pp. 165-186). Editorial Kairós.

Katz, M. (2005). *Capturing sound : how technology has changed music*. California, Estados Unidos: University of California Press Berkeley and Los Angeles.

Lambeau, C. (2010). «"Communication musical"? Construire la musique comme objet pour les SIC», *Études de communication*, 35, 135-148.

Latour, B. (1997). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : Editions La Découverte & Syros

Lenarduzzi, V. (2016). «La pista de baile: Escena de la comunicación contemporánea». *La Trama de la Comunicación*. 20, (2). Disponible en: <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/586/432>

Lescano, P. (2002). El pibe del barrio, Damas Gratis.

López Cano, R. (2010). «La vida en copias: Breve cartografía del reciclaje musical digital». *Revista LIS. Letra, Imagen, Sonido: Ciudad Mediatizada*. 5. Disponible en: <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/80>

Madoery, N. (2018). Comunicación vía llamada telefónica de Whatsapp realizada el 24/04/2018. Buenos Aires.)

Márquez, I. (2017). «Cumbia digital: Tradición y postmodernidad». *Revista Musical Chilena*, 70(226), Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44887/46957>

- Martí, J. (2004). « Transculturación, globalización y músicas de hoy ». *Trans. Revista Transcultural de Música*, (8), 0.
- Martínez Carazo, P. (2006). « El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica ». *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193.
- Martínez Houghton, D. (2016). « Remix y apropiación: la reproductibilidad técnica llega al Gran Caribe ». *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. 23. Disponible en: [10.15648/cl.23.2016.2](https://doi.org/10.15648/cl.23.2016.2)
- Mato, D. (2001). *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO-ASDI,
- Molinet, E. (2006). « L'hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques ». *Le PortiQue, Revue de philosophie et de sciences humaines*. 2. Disponible en: <https://journals.openedition.org/leportique/851>
- Nannini, V. (2018). « Transmitiendo con Hermano Justin & Selector Timothy ». *Krio*. 2. Disponible en: <https://kriomag.com/hermano-justin-selector-timothy/>
- Pérez, D. M. (2004). « La cumbia en Argentina: su estado actual ». *Huellas*, 4. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/67>
- Semán, P. (2017). « Seminario Rock, Cumbia y Mash ups ». Rosario, Argentina: Facultad Libre.
- Val Ripollés, F. (2015). « Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares ». *Methaodos. Revista De Ciencias Sociales*, 3(1). Disponible en: <http://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/65>
- Vaskes Sanches, I. (2011). « Posmodernidad estética de frederick jameson: pastiche y esquizofrenia ». *Praxis Filosófica*. (33). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209022660003>
- Woodside, J. (2008). « El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical ». *Revista Iberoamericana de Comunicación*. 14. 11-31 .
- Woodside J., Jiménez C., Canclini y Castro Pozo, M. (2011). « Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa » en: Canclini N.G. y Urteaga Castro Pozo, M. *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. (pp.88-126). Madrid, España: Fundación CeALCI, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, Música y experiencia*. Barcelona,

España: Editorial Gedisa.

## ANEXO

### Lista de reproducción

- #1 - [Pa la china yo me voy](#), de Aníbal Velázquez (guaracha)
- #2 - [Danza Negra](#), de la Orquesta de Lucho Bermúdez (cumbia colombiana, 1952)
- #3 - [Villa Cariño](#), de Los Wawancó (cumbia argentina, 1967)
- #4 - [Volumen 1](#) de Los Palmeras (cumbia santafesina, 1976)
- #5 - [Boquita de Caramelo](#), de Grupo Sombras (cumbia argentina, 1995)
- #6 - [Amor de Adolescentes](#), de Grupo Red (cumbia argentina, 1997)
- #7 - [Chiquitita](#), de Adrián y los Dados Negros (cumbia santafesina, 1991)
- #8 - [Sos Botón](#), de Flor de Piedra (cumbia villera, 1999)
- #9 - [Solo Aspirina](#), de Damas Gratis (cumbia villera, 2001)
- #10 - [Le Hace Falta un Beso](#), de Agapornis (cumbia cheta, 2015)
- #11 - [Carmela](#), de Orkesta Popular San Bomba (cumbia colombiana con klezmer, 2013)
- #12 - [Bosques Via Temperley](#), de Chancha Via Circuito (cumbia digital, 2008)
- #13 - [Lumumba vs A Gemmy](#), de Villa Diamante (cumbia digital, 2010)
- #14 - [Sonámbulo orientalista mix parte 1](#), de Sonido Martines (cumbia)
- #15 - [El Ri Lac](#), de Faauna (cumbia digital, 2010)
- #16 - [mecha flan](#), de Dick el Demasiado (cumbia lunática, 2012)
- #17 - [Quimey Neuquen](#), de Chancha via Circuito (cumbia digital, 2011)
- #18 - [Guitarra dímelo tú de Mercedes Sosa](#), El Remolón remix (cumbia digital, 2011)
- #19 - [Rihanna Tecknicolor](#), de Villa Diamante & Cehache Respira (cumbia digital, 2017)

#20 - [Sara Hebe - Mashupera](#), de Villa Diamante Respira (cumbia digital, 2013)

#21 - [ZZK Mixtape Vol 2 - Chancha Vía Circuito](#), de ZZK Records (cumbia digital, 2013)

#### Video

[Faauna en Fiesta Fluorescente](#), 20/03/2018, Rosario.