

EL ESTUDIO DE LA CUMBIA EN NUESTRO PAÍS: ¿GUERRA DE SEXOS?

Autor: Marcelo Fabián. Daniel

Título de Grado: Lic. En Comunicación Social.

Título de Posgrado: Doctor en Ciencias Sociales.

Categoría Docente: Titular.

Cátedra: Planificación de medios.

Carrera: Lic. En Publicidad.

Facultad: Arte, Diseño y Comunicación.

Sede: Central.

Mail: marcelodani@gmail.com

Palabras claves: rock – resistencias – identidad

Resumen:

El estudio de la cumbia en nuestro país

Otro de los estilos musicales estudiados en nuestro país en la configuración de identidades, es la cumbia.

Al hablar de cumbia nos referimos a lo que se denomina música tropical argentina, la que abarca una variedad de estilos y géneros. Para nombrar de manera rápida, los diferentes tipos de cumbias y el cuarteto cordobés son los estilos centrales de este género musical. Respecto del cuarteto, originario de la provincia de Córdoba, está muy bien reflejado su estudio en los escritos de Blázquez, de los que nos ocuparemos mas adelante.

En cuanto a la cumbia es conocida y dominante en el campo de la música popular, si tomamos en cuenta su difusión mediática, su popularidad y su consumo masivo. Esto lo decimos sabiendo que el término posee un conjunto de estilos o si se quiere sub-géneros (santafecina, villera, colombiana, romántica, etcétera), las que son reconocidas con facilidad por sus consumidores.

Dentro de la heterogeneidad de la cumbia, es decir de su riqueza de sub-géneros, se puede hablar de homogeneidad en cuanto aglutina a un determinado tipo de consumidor y de público, todos ellos pertenecientes a las clases populares. Es verdad que el consumo de este tipo de música también se lo puede detectar en las clases medias-altas y altas de la sociedad, pero ya con una apropiación mucho menor de la de las clases populares. En este sentido, Maristella Svampa nos dice que “la cumbia, al llevar un carácter festivo en sus letras y melodías, ligado supuestamente a su origen plebeyo, y a la vez hay una toma de distancia, donde persiste el reflejo estigmatizador (su carácter de música villera, propia de las villas miserias.)”¹³

Aquí podemos pensar, que al igual que en el rock, hay una resistencia también por parte de los jóvenes que son consumidores de este estilo musical: el plebeyismo de la cumbia, al que hacía referencia Svampa, significa una clara distancia de las clases dominantes y/o altas. En la cumbia villera justamente se da el

¹³Svampa, Maristella, *La Transformación Y Territorialización De Los Sectores Populares*. En *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus, Buenos Aires, 2005.

espacio ideal para pensar estas cuestiones, donde la distancia entre clases es mayor y además trata de exacerbarse.

En la cumbia villera se reivindica el punto de origen de sus creadores y fue llamada de esa manera alegando que sus inventores se reclutaban en villas miserias del conurbano bonaerense, resignificando su reminiscencia. El término villero siempre fue de origen racista, denigrante y cargado de etnocentricidad. Esta fue la clave para los productores artísticos que vieron una veta en la concreción de poder llevar este tipo de música a otras esferas sociales y de exhibir el origen de clase de sus creadores.

Por supuesto que toda esta cuestión planteada aquí respecto a este tipo de cumbia, se completó con las vestimentas de los grupos de música y con las letras de los temas, que exacerbaban el realismo de vivir en las villas.

El vocabulario utilizado, el parafraseo y la pronunciación junto a las temáticas tratadas, revelaban fuertemente el origen de sus autores. Además sus letras exhibían delitos, la forma de concretarlos, el consumo de drogas y alcohol junto a una sexualidad muy activa y machista. (Una de las bandas más emblemáticas de este tipo de música se llamaba *Los pibes chorros*. Otra, tal vez la que más popularidad tiene, *Damas Gratis* con Pablo Lezcano como líder.).

Aquí sostenemos que la cumbia villera se ostenta orgullosamente como marca de estilo de clase y las canciones reflejan una identidad de clase. Ponen de manifiesto y sacan a la luz lo que sucede en las villas. Svampa justamente sostiene que la cumbia villera contribuye a presentar las actividades de las clases populares, mostradas a través de sus producciones, por medio de su plebeyismo. Representa la exaltación de un modo de vida (descontrol, droga, delito), mediante la afirmación festiva del ser excluido, que se cristaliza a través de las imágenes estereotipadas (y estigmatizantes) del *villero* o del *pibe chorro*.

Planteada hasta aquí esta cuestión, podemos decir que la cumbia, como muchos otros géneros musicales, ocupa un lugar menor desde lo estético de ciertos grupos sociales. No hay que olvidar que con el rock nacional sucedió algo similar al igual que con el folclore, donde no se los estudiaba académicamente por considerárselos con poco bagaje de contenido y tuvieron que luchar para encontrar su nicho dentro de los estudios sociales.

Lo que diferenció a la cumbia del rock nacional, es principalmente que aquella fue considerada siempre como música de pobres y también estéticamente pobre. Pareciera que sus creaciones se encuentran en el campo del ocio, de la no responsabilidad, de la diversión muchas veces tomada como escape a la seriedad del trabajo o la educación. Pero justamente la cumbia toma un lugar para ser estudiada dentro del campo de los estudios sociales porque a partir de este juego de escape de la realidad, a través de la recreación y el ocio, se la puede estudiar sociológicamente. El espacio de recreación de las sociedades modernas muchas veces se relaciona directamente con el consumo y uso de música.

De ahí que la cumbia, como otros géneros musicales, ayuda en la construcción de identidades de sujetos que se reconocen a partir de las interpelaciones que esta hace sobre ellos. Sus letras también representan rechazos, protestas, denuncias e inconformidades.

Uno de los puntos en que coinciden varios autores que estudiaron y estudian la cumbia en nuestro país (Cragolini, Semán, por ejemplo), es el origen popular-tradicional de la cumbia en la Argentina. Hablar de cumbia es hablar de masividad, ya que se expande, como otras manifestaciones musicales, por medio de las industrias culturales. En este sentido Martín Barbero sostiene que “lo masivo no es algo que venga

a invadir o corromper lo popular desde fuera, sino que se ha gestado lentamente desde lo popular. La cultura popular-masiva se constituye activando ciertas señas de identidad de la vieja cultura y neutralizando y deformando otras.”¹⁴

Cragolini afirma que la cumbia hizo su entrada directamente a los sectores bajos de la población en Buenos Aires hacia finales de la década del 60 y con el tiempo se fue refuncionalizando en propuestas musicales de diversos estilos regionales, abarcando de esta manera, otras provincias, lo que permitió la identificación de grupos sociales. Esta autora afirma que la cumbia fue siempre un género musical de la clase obrera y nunca pasó por las clases altas.

En este sentido, es posible que jóvenes de clase media-alta escuchasen cumbia en fiestas o eventos sociales, es decir para amenizar estas reuniones, lo que constituye un uso y apropiación distinta de la misma música que hacen los sectores populares.

Hablar de la cumbia en la Argentina es hablar de lo que los jóvenes han hecho con ella y de sus interpelaciones, de las formas diversas que han utilizado en su diversión, en su vida cotidiana o en sus eventos sociales. Algunos trabajos históricos (Pujol, 1999; Cragolini, 2002), dan cuenta de que la cumbia se consolidó rápidamente como una música de circulación y consumo entre las clases populares.

Esta característica se mantiene vigente en la actualidad: los sectores populares continúan conformando los públicos mayoritarios de la cumbia, aunque hay ciertos tipos de usos que los sectores medios y medios altos hacen de la misma, asociándola a contextos festivos o momentos de escucha musical que no se pueden desestimar en el análisis del fenómeno.¹⁵

De todas maneras, las músicas van siendo apropiadas por las clases y los grupos sociales que pueden constituir las en sus músicas de uso. La cumbia de este nuevo milenio puede ser interpretada desde un parámetro en donde los diversos ritmos y composiciones son formas de representar características y conflictos que los miembros de una clase social o grupo atraviesa cotidianamente.

La cumbia en los 80, los 90 y su relación con el público

Autores como Cragolini, Pujol, Flores entre otros han coincidido en que el afianzamiento de la cumbia y de la música tropical en general, se ha dado en Buenos Aires a principio de la década del 80 y tiene su auge en la del 90.

No es un género que ha quedado relegado únicamente a la provincia de Buenos Aires, sino que en las distintas ciudades se ha ido consolidando. El caso de la bailanta, por ejemplo, que designa tanto un tipo de música como un espacio geográfico y social, se inserta en el mundo de la cumbia para fusionarse con un mercado que cada vez crece más. Hay que pensar que en estas dos décadas, como cuenta Cragolini, muchas discotecas se fusionan en esto que será un nuevo fenómeno musical y pasan a convertirse en herramienta de difusión de un mercado discográfico y artístico.

¹⁴ Martín Barbero, J. *Memoria narrativa e industria cultural*. En *Comunicación y Cultura*, Nro. 10, México, Agosto 1983. Pp. 60.

¹⁵ Semán P. y Vila P. (Comp.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Edit. Gorla, Bs. As, 2011. Pp. 257.

Es interesante ver en el trabajo de Cragnolini, aunque no es objeto de esta investigación, como este sector bailanero se encuentra excluido de los medios masivos de promoción usual de productos discográficos populares, para lo cual este creó su propio circuito comercial.¹⁶ Algunos grupos de cumbia contaban con sellos discográficos pequeños con escasa difusión, aunque su fuerza radicaba en las presentaciones en vivo de los grupos en locales bailables, pero no contaban con el apoyo empresarial ni con la difusión necesaria para su debida promoción.

Siguiendo con Cragnolini, esta autora habla de una discriminación sufrida por el sector que producía este tipo de música que también era aquel al que iba dirigido el producto, estos eran los miembros de las clases populares de la provincia de Buenos Aires. Teniendo en cuenta que aquí estamos en presencia de una subalternidad de la cumbia con respecto a otros géneros, es necesario tener presente la desigual distribución de bienes materiales y simbólicos para considerar los contextos de producción.

Durante la década del 80, la movida tropical que surgió y se expandió desde Buenos Aires hacia el interior del país, tuvo su apogeo en la década del 90. Durante esta década podríamos decir que la música tropical estalla comercialmente y sus figuras se convierten en una especie de estrellas tropicales que desfilan por bailantas, discos y programas de televisión. El paradigma ahora es otro; la clase media-alta se hace eco de esta propuesta musical, lo que impacta también en los productos, en los públicos, de las bandas y también en los espacios simbólicos que empiezan a ocupar las figuras bailaneras. Ser bailanero ahora ya no está mal visto.

Lewin refiere al boom de la bailanta a principio de los 90 y relata como las figuras de este género son invitados a programas televisivos, radiales donde promocionan sus shows. Lo importante de esto es que ahora se presentan en lugares donde hasta hace 10 años les eran vedados.

Dice Pujol al respecto:

Recién iniciado el gobierno de Carlos Menem, las estrellas de la bailanta transvasan sus fronteras sociales y se ponen de moda entre el *stablishment* argentino. Almuerzan en el programa de Mirtha Legrand, copan las secciones de espectáculos de diarios y revistas de la actualidad y se presentan, a la par que en galpones y salones populares, en discotecas de elite.¹⁷

Ahora nos preguntamos si el *boom* del consumo de la bailanta, como género musical fusionado entre cumbia y cuarteto, ¿es mayor que en otras épocas o es un cambio de objeto musical? ¿Los que consumen música tropical ahora, que consumían antes?

Es que en la década del 90 los productores decidieron cambiar un poco el perfil al que se dirigían, y optaron por uno mas identificado con sectores medios, alejándose así de los estratos bajos. Es por esto que las nuevas bandas tienen otros instrumentos, otras fusiones y otro tipo de vestimenta. Se cambia el colorido de lentejuelas por ropas mas a la moda y los integrantes de las bandas, generalmente varones, ya no son tan morochos y tienen el cabello largo y cuidado.

¹⁶ Para mayor información acerca de las formas en que esta música se introduce en un mercado nuevo, se puede ver Cragnolini A, *Reflexiones acerca del circuito de promoción de la bailanta y de su influencia en la creación y recreación de estilos*. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la A.A.M., Bs. As, 1998.

¹⁷ Semán P. y Vila P. (Comp.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Edit. Gorla, Bs. As, 2011. Pp. 276.

Estos nuevos artistas desplazan a los viejos de décadas pasadas, aunque casi todos ellos siguen permaneciendo en el circuito comercial pero ya desde canales periféricos de difusión (bailantas, clubes, etcétera).

No podemos olvidar dos cuestiones sociales fundamentales de la década del 90: por un lado, la que tiene que ver con el contexto socio-económico, por el otro, lo que tiene que ver estrictamente con lo político-social.

En lo que respecta al contexto socio-económico, la Argentina venía sufriendo, desde mediados de la década del 70, una reestructuración económica y social, que había de marcar un deterioro en la economía nacional con repercusiones en la estructura social y productiva, lo que produjo una desigualdad distributiva. Así durante los 80 se descubren grandes zonas de pobreza a lo largo del país, que hasta ese momento habían sido ocultadas por el régimen militar. Con la llegada de Carlos Menem a la presidencia de la nación, se incluyeron en la economía políticas de flexibilización laboral, lo que produjo altos niveles de desocupación y de empleo informal. La reestructuración del estado en pos de un modelo de asistencialismo, trajo aparejado una fuerte fragmentación de los sectores populares, lo que nos lleva a pensar las formas de acceso a los bienes y a las prácticas culturales de estos sectores.

La música popular en general y la cumbia en particular, sufrieron los embates de una creciente desigualdad social y las estrellas del mundo del espectáculo se unían con políticos y artistas bailaneros en un mismo plano. La realidad era que las diferencias que separaban y enfrentaban a estos actores sociales no se resolvía presentándose todos juntos en cuanto evento social o televisivo exista; sino que más bien se demarcaba la diferencia existente entre sectores de la población.

Sin dudas la década del 90 fue fundamental para la cumbia en general y el género bailanero. Lo acontecido en el país no le era ajeno al mundo tropical, el que ahora se regía por reglas de mercado. Cragnolini aclara al respecto que

la producción en serie de conjuntos tropicales finalmente saturó el mercado y los productores debieron apelar a la creación de nuevas alternativas. Este fue el fin de una década pero no el de una forma de pensar y hacer la música tropical: la compañías discográficas iban a encontrar, en el comienzo de una de las peores crisis socio-económicas del último siglo, un contexto favorable para desarrollar un estilo musical acorde con una Argentina devastada por la desocupación, la desarticulación de los servicios sociales y la incertidumbre respecto del futuro. Fueron ciertos sectores de clases populares que resultaron convocados a relatar, supuestamente, la realidad que los rodeaba. Nació así una nueva variante de la cumbia, (villera) acompañada por opiniones escandalosas de ciertos sectores de clase media, infundado en el contenido de sus letras, sus formas de hacer apologías.¹⁸

¹⁸Cragnolini A. en Semán P. y Vila P. (Comp.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Edit. Gorla, Bs. As, 2011. Pp. 281.

A fines de los 90 comienza a hacerse visible en el mercado un tipo de variante de la cumbia arraigada en los sectores populares mas pobres; la cumbia villera.¹⁹ Esta produce una especie de alteración a las reglas con las que se manejaba hasta entonces, el mercado de la cumbia en general.

Las letras también va a conformar una nueva de forma de identificación y de contar historias, ya que producen un quiebre en la contextura musical que hasta entonces se perfilaba en la cumbia. Sus temáticas – historias de delitos, consumo de estupefacientes, relaciones conflictivas con la policía – alcanzaron un alto nivel de difusión en medios masivos de comunicación y las bandas mas significativas de este género, empezaron a presentarse en lugares bailables de todo el país.

Una de las características principales de este tipo de música, lo que nos lleva a pensar porque la forma de identificación de grupos con ella, es que sus cantantes pertenecían a sectores populares urbanos y habitaban barrios populares o villas miserias. Esto garantizaba de una manera, que el producto llegue a sus consumidores, los que se sentían identificados por este tipo de música, ya que sus letras narraban experiencias que la mayoría de ellos había vivido o atravesado.

En el 2001, momento donde se desata la crisis económica y social en la Argentina, el COMFER emitió una serie de pautas para el control de contenidos en las letras cumbieras, debido al incremento de bandas de este tipo y la relación de esta música con un gran número de adolescentes con mayor riesgo y vulnerabilidad al consumo de drogas y prácticas delictivas. Evidentemente esta medida se toma frente a esta crisis y se necesitaba controlar cualquier foco de conflicto potencial, ya que un gran número de jóvenes se apropiaban de esta música para exteriorizar su descontento social.

Esta especie de censura que se dio a partir del 2001, no produjo tanto efecto negativo en la cumbia villera, ya que los canales por las que se movilizaban gran parte de su circuito de escucha eran en los tiempos de ocio o en los tiempos de trabajo que así lo permitían o bien en los bailes y salones donde se interpretaba este tipo de música o las bandas tocaban en vivo.

Conjuntamente con las temáticas tratadas en sus letras, los nombres de las bandas también surgían como un símbolo de esa resistencia social. Los mas representativos en este sentido fueron *Pibes Chorros*, *Meta Guacha*, *Yerba Brava*, *Damas Gratis*, *FlashitoTumbero*, *La Repandilla*, entre otros. El efecto que las letras de estas canciones producen en lo jóvenes que las consumen, es un proceso de identificación inmediata donde se convoca a un “nosotros los excluidos, los marginados, los perseguidos”, en oposición a los “perseguidores” que en su representación estaban encarnados por el mundo de la autoridad policial o por el mundo de los adultos en general.

La cumbia villera era una forma de hacer música, de interpretarla y de vivirla y en medio de esta vorágine de expresión, la cumbia tradicional, si bien había perdido espacio, poco a poco fue recuperando lugares nuevamente. Los nuevos grupos surgidos de la cumbia villera, compartían escenarios con los clásicos de la cumbia tradicional e interpretaban sus temas musicales.

Luego del surgimiento y auge de la cumbia villera, el campo musical cumbiero sufrió algunas transformaciones, relacionadas principalmente a la captación de nuevos públicos. La forma de captar se refería principalmente a movimientos recurrentes dentro del género y una vuelta a las fuentes.

¹⁹ El tema de la cumbia villera ya lo tratamos algunas páginas mas arriba, pero resulta enriquecedor volver sobre él para plantear otras cuestiones.

Esto no significa que el sub género de villera se esfumaría, sino que se potenciaría con las interpretaciones de temas populares de la cumbia de décadas pasadas. Así, volver a las fuentes significó presentar a los artistas exvilleros como representantes o líderes de una nueva oleada de cantantes cumbieros románticos. Pero también esta transformación se produjo en un doble sentido: por un lado si bien es cierto que los artistas villeros se embebieron de las raíces de la cumbia romántica o tradicional, también hubo un acercamiento a este tipo de música por parte de los tradicionales, que *villerizaron* su interacción con el público, repitiendo modismos y gestos de las bandas villeras.

Una interpretación que podemos hacer de este fenómeno es que el estilo descontracturado junto al habla cotidiana en cierta medida acercaron a públicos y músicos en un código común que los identificaba como jóvenes populares y como consumidores de cumbia. Es decir, reiterar los modismos de presentación garantizaba un reconocimiento por parte del público y una aceptación. En esta escena, los románticos (o tradicionales de la cumbia) y los villeros se referenciaban mutuamente.

La cumbia, llámese romántica, tradicional, villera, etcétera, interpela a públicos populares – primero del conurbano bonaerense y luego en todo el país – en especial a públicos de varones y mujeres jóvenes. Estos actores sociales mantienen la vigencia de música y grupos y toda una serie de prácticas asociadas a estos, que les permiten canalizar sus experiencias individuales y grupales, a través del baile, el goce, la diversión y el placer que la cumbia despierta en ellos.

Varios autores que trabajan el tema de la cumbia en nuestro país (Cargnolini, Flores, Pujol, Semán, entre otros), coinciden en el origen popular-tradicional de la cumbia en Argentina. La cumbia se difunde y expande en nuestro país gracias a las mediaciones de la industria cultural, es decir no se puede analizar a la cumbia por fuera de ese contexto. Los aportes de Martín Barbero y de Hall son fundamentales a lo hora de comprender este proceso: por un lado ni total dependencia del sujeto sobre lo que la industria cultural pone a su disposición (Martín Barbero); ni la total desestimación del poder de la implantación cultural que estas industrias tienen a la hora de imponer sus productos (Hall). Como bien lo señaló Quintero Rivera, la música es arte, pero también mercancía.

¿Y la música de cuarteto?

En la Argentina, junto con el fenómeno de la cumbia, se dio otra movida tropical: el cuarteto. Como ya lo dijimos anteriormente, nació en la provincia de Córdoba, donde tuvo su epicentro desde la cual se desbordó a todo el país y se lo asoció desde sus mismos orígenes, a las clases populares.

A diferencia de la cumbia, que se gestó en un mercado discográfico, la música de cuarteto lo ha hecho en bailes, eventos realizados en grandes salones donde se abonaba una entrada, donde cientos o miles de jóvenes – y no tantos- danzaban al ritmo de música interpretada en vivo.

Los bailes atraían a jóvenes y adolescentes que eran fanáticos/as o seguidores de una orquesta a la que le prestaban fidelidad concurriendo a sus bailes, comprando sus discos, escuchando su música, pegando sus fotos en las paredes de su cuarto o en las tapas de su carpeta escolar, tatuándose el rostro o el nombre de su artista preferido.²⁰

²⁰Blazquez Gustavo, *Hacer belleza. Género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba*. Revista *Astrolabio*, Nueva Época, Nro. 6, 2011.

Pero entre mujeres y hombres la identificación con este tipo de música era diferente. Para las mujeres contemplar y acercarse a sus ídolos eran los intereses más codiciados, en cambio para el hombre la pista de baile era interesante porque allí podían escuchar una música que les agradara, consumir alcohol y fundamentalmente entretenerse a partir del consumo erótico de las mujeres.

Las empresas organizadoras por su parte atraían a las mujeres a este tipo de evento a partir de dos estrategias muy fuertemente marcadas: por un lado establecían una diferenciación de precios sustancial entre varones y mujeres donde las damas entraban con precios realmente accesibles o en algunos casos, gratis. Por el otro, las bandas musicales estaban conformadas por varones, jóvenes, heterosexuales y potencialmente disponibles como objeto amoroso.

Esta combinación permitía al empresariado organizador de estos bailes, montar un *starsystem* de la noche, utilizando y poniendo a su favor el género y la sexualidad como principios que establecían diferencias. Al parecer el género femenino solo era aceptado para promover el *status quo* de los espectáculos y para atraer al público masculino, que en definitiva, era el consumidor final del producto. Lo mismo, y tal vez más acentuado, sucedía con la producción de espectáculos artísticos, donde la figura femenina no aparecía, salvo circunstancias especiales como ser la esposa, viuda o hija de algún empresario de la noche.²¹

En cuanto a la presentación misma de las bandas de música de cuarteto, la relación que se daba entre cantantes y público, presuponía una relación de una serie de vínculos que ayudaba a la construcción de rasgos identitarios. En este sentido, ellas observan a sus artistas y les ofrecen toda clase de regalos y presentes; ellos en cambio, afirmando su heterosexualidad e imitando a su/s ídolo/s, aprenden las formas de moverse para luego aplicarlas entre sus pares. Las formas de identificación que se dan entre varones y mujeres son diferentes.

Ellos, que se definían como amigos, posicionaban al artista en el lugar de su ideal del Yo y lo convertían en un ídolo. Ellas se representaban a los artistas como su objeto erótico ideal y los definían como su amor. Otras relaciones entre artistas y bailarines, especialmente aquellas de carácter homoerótico, estaban interdictadas y quienes osaban realizarlas eran posicionados en el campo de lo abyecto.²²

Ya habíamos visto en capítulos anteriores, que la forma de abordar el estudio de la música popular, es adentrarnos a un sinnúmero de manifestaciones por las que esta pasa. En otras palabras, como sostiene Blazquez debe analizarse:

la letra, la música, la interpretación, la narrativa visual, los arreglos, la grabación, la mezcla, la edición. Debe incorporar también la narrativa visual como puesta en

²¹ Si bien, una mujer pianista (Leonor Marzano) es considerada la creadora del ritmo del Cuarteto y durante la década de 1970 existieron algunas formaciones con cantantes femeninas, actualmente ninguna orquesta incluía entre sus artistas a mujeres. Una situación semejante podía observarse en relación a los varones homosexuales quienes, en caso de afirmar públicamente su erotismo, verían desmoronarse su fama. Los rumores y chimentos acerca de las supuestas prácticas homosexuales de algún artista eran considerados modos utilizados por la competencia con el objetivo de disminuir la eficacia de la performance económica de una empresa.

²² *Ibidem* 226.

escena, como juego entre performance del artista y performance de los públicos; debe contemplar los mecanismos de la industria, los despliegues de la circulación y consumo de la mercancía musical; debe agregar el juego de las tradiciones culturales, entendidas obviamente no como repertorios estancos sino como elección de lo residual y descarte de lo arcaico, como operación que el presente realiza sobre un pasado en disponibilidad. Debe agregar los cuerpos, no sólo por la característica danzante de las mayorías de las músicas populares sino por esa performance aludida que funciona como significante, y un significante clave en la articulación identitaria.²³

²³Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 13, 2009, pp. 1-3 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España
Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946021>.