

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Cumbia literaria: apuntes para un ideologema en la literatura argentina del siglo XXI

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9s46z62r>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 2(2)

ISSN

2154-1353

Author

Sueldo, Martín Ariel

Publication Date

2013

DOI

10.5070/T422018497

Copyright Information

Copyright 2013 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Cumbia literaria: apuntes para un ideologema en la literatura argentina del siglo XXI

MARTÍN ARIEL SUELDO
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA, CHAPEL HILL

Las variables que se representan en la literatura argentina han manifestado transformaciones durante la primera década del siglo XXI. Estas transformaciones tienen la particularidad de otorgar visibilidad a procesos de transculturación e hibridación que se vinculan a la cultura popular latinoamericana. En este ensayo, me planteo considerar a la literatura argentina como permeable en sus cambiantes horizontes culturales. Así, explicaré las implicaciones de la recurrencia de la cumbia en *Cosa de negros* (2003) de Washington Cucurto y *Dame pelota* (2009) de Dalia Rosetti. Actualmente la literatura es capaz de amalgamar tópicos del discurso social comunes a la cultura popular de Latinoamérica, y ese es el asunto principal de este ensayo: explorar la presencia de la cumbia en la literatura argentina del siglo XXI como una marca de transculturación que develaría la visibilización de una renovada dinámica regional y cultural. Por lo tanto, algunas preguntas que este artículo sopesará son ¿puede la cumbia entenderse como un ideologema en la literatura argentina? ¿Cómo se explicaría la presencia de un género de la música popular caribeña con influencia africana como la cumbia en la literatura argentina del siglo XXI?

Para comenzar, debemos situar la cumbia en perspectiva, para entender cómo y por qué entra en contacto con categorías como la transculturación y la hibridación. La cumbia es un género musical que se originó en la costa norte colombiana. Como casi toda la música popular caribeña, tiene raíces rítmicas africanas que se fusionaron con influencias españolas e indígenas (Eloísa Martín 23). Este fue un proceso de occidentalización de la cultura africana que está íntimamente relacionado con la llegada de esclavos africanos al Caribe. Los africanos, entre otras cosas, trajeron su ritmo al “Nuevo Mundo”. Luego se diversificó por todo el continente definiendo una actitud estética asociada directamente al baile. Muchas regiones la adoptaron y la transformaron, pero lo que une a todas las variantes de la cumbia es la misma estructura rítmica, es decir, la influencia africana. La cumbia es esencialmente diaspórica, viaja y se transforma, por eso debe ser entendida con un género

musical libre y transformable. Este fenómeno se puede verificar en todo el continente, lo cual se podría explicar por su carácter transnacional desde su misma fundación.¹ No se debería pensar la música caribeña fuera de un largo proceso de transculturación, ya que en territorio americano, se dio musicalmente el encuentro de dos cosmovisiones diferentes: la africana y la europea (Rodríguez 100). Tampoco se puede obviar la relevancia y el significado de la influencia afro-caribeña en un país como Argentina, donde se alentó la autopercepción de un país sin influencias africanas. En esta dirección, Alejandro Solomianski señala que esta negación es un procedimiento “que ha regido la configuración hegemónica del imaginario de la identidad nacional” (24). Es decir, un “blanqueamiento simbólico”, como lo denomina Solomianski, que es una construcción discursiva más que una realidad sustentable en datos precisos. La presencia africana en Argentina, luego de la abolición de la esclavitud, fue muy importante en términos de laborales. Los negros y mulatos constituían la base misma de la pirámide laboral en el siglo XIX, a la vez que constituían un aporte importante en las fuerzas armadas (Picotti 77-79).

En un contexto latinoamericano, este ensayo considerará en un primer momento la cumbia en su etapa de gestación y de transculturación.² Esta etapa llevó siglos y es el mismo proceso que atravesaron todos los géneros de música popular en el Caribe y América Latina. Luego, con los adelantos tecnológicos y las migraciones del siglo XX, podemos pensar en una etapa transnacional, la cual implicaría productos culturales híbridos. En esta segunda etapa la cumbia se erige como un producto cultural que amalgama tradición y modernidad. Adquiere incluso diferentes formatos y circulación masiva; es decir, se convierte en un producto de las denominadas culturas híbridas.³ En Argentina comenzó el desarrollo de este género de música popular que dio lugar a otros subgéneros o variaciones como, por ejemplo, el cuarteto.⁴ La difusión de la cumbia, no obstante, fue siempre periférica a la Capital Federal. La cumbia estuvo siempre más presente en el Gran Buenos Aires. En provincias como Córdoba, por ejemplo, el cuarteto representa la más grande, sino la única, industria cultural local. Hacia finales del siglo XX y principios del XXI alcanzó atención en el discurso social la “cumbia villera”, fenómeno proveniente de las villas miserias del Gran Buenos Aires. Este subgénero de la cumbia está ligado a una sensibilidad relacionada de forma constante con el delito y la pobreza, como puede verificarse en gran parte de sus letras.

La cumbia en Argentina tiene su propio circuito económico, sus locales bailables y sus propias compañías discográficas, usualmente periféricas con respecto a los grandes sellos multinacionales. Es decir, la cumbia debe ser asociada con la periferia urbana y es un fenómeno de las regiones más densamente pobladas de la Argentina, como lo son las provincias de Buenos Aires,

Santa Fe y Córdoba. Sin embargo, su capacidad de fusión hace que pueda encontrarse en casi todo el territorio, justamente por ser un producto híbrido capaz de adaptarse a los gustos del público. Sus elementos africanos tradicionales se combinan con una fuerte presencia en los medios masivos de comunicación. El éxito masivo de la cumbia en los crecientes estratos urbanos-marginales de Argentina es hoy investigado desde perspectivas interdisciplinarias. La cumbia brinda posibilidades de expresar las transformaciones estructurales de los sectores de la sociedad con más pobreza y desempleo. De allí que la cumbia haya empezado a circular como un enunciado con cada vez mayor frecuencia en el discurso social, lo cual nos conduce a pensar en ella como un ideologema.

Julia Kristeva definió el ideologema como “aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales” (16). En la definición y comentarios de Kristeva yace, por un lado, una perspectiva semiótica donde se deconstruyen enunciados anteriores y se produce un nuevo sentido. Por otro lado, esta intertextualidad le estaría dando al texto las “coordenadas” que necesita para ser inteligible. Parece apropiado, además, tener en cuenta su funcionamiento ideológico en el discurso social. Con este fin, consideraré también la definición de ideologema de Edmond Cros: “un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Esta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta” (122).

El mismo Cros advierte que la eficacia de un ideologema no debe entenderse por la cantidad de veces que circula en el discurso social, sino por la habilidad de un ideologema (en este caso, la cumbia) “para infiltrarse e imponerse en las diferentes prácticas semióticas de un mismo momento histórico” (122). El lenguaje y el universo que proyecta la cumbia son importantes para entender su habilidad de infiltrarse en las diferentes prácticas semióticas de diferentes estratos sociales. Sin embargo, una de las características principales de la cumbia es el uso de un argot urbano capaz de reflejar las experiencias de un estrato social bajo.⁵ La cumbia refleja ese proceso de cambios sociales estructurales de manera directa. No puede decirse lo mismo del rock ni del tango, las otras dos grandes expresiones musicales urbanas de Argentina. La cumbia villera se singulariza por la referencia directa y sin metáforas. Muchas veces involucra un accionar delictivo que se permea en la estética y las letras.⁶ Este nuevo lenguaje se verifica en las novelas que se analizan en este ensayo. Además, se ve enriquecido por nuevas expresiones, como por ejemplo los neologismos de Washington Cucurto: “los tickis”, aquellos que aman la cumbia, sería el más conocido.

Cucurto y Rosetti utilizan narradores-protagonistas que son sus alter egos. Se zambullen en el mundo de la cumbia usando el “yo” y en su travesía las palabras son recogidas etnográficamente, casi como un manual de estilo con agenda lingüística. Esto explica parcialmente que este tipo de novela tenga un papel importante en los intensos debates contemporáneos sobre el realismo literario en Argentina.⁷ El lenguaje de la cumbia presenta nuevas posibilidades semánticas para la literatura argentina. En esta dirección, podríamos pensar que estaría actualizando el lenguaje literario mediante la introducción de un nuevo vocabulario. El mismo fenómeno puede encontrarse en obras como *Si me querés, queréme transa* (2010) de Diego Alarcón o en *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña. Esta nueva configuración lingüística proviene del universo cumbiero urbano con influencias guaraníes en el caso de *Cosa de negros* y con influencias de la región norte argentino en el caso de *Dame pelota*.

La cumbia combina ritmo y palabras, forma y contenido. Los ritmos africanos estuvieron asociados históricamente con lo popular y los grupos de subalternos y desplazados de las sociedades en Latinoamérica. García Canclini define lo popular como aquello conectado con lo subalterno en la historia de la culturas híbridas: “Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado” (191). Así, las textualidades de Cucurto y Rosetti elaboran su trama con “lo popular” en el sentido que le da García Canclini: lo excluido y no reconocido. Justamente igual que la presencia africana en Argentina, la cual fue negada y excluida del imaginario social. Ambos narradores-protagonistas son migrantes. En estas novelas los migrantes forman parte de “lo excluido”. Cucurto presenta el mundo de la cumbia con extrema alegría y dominado por inmigrantes en el siglo XXI en Argentina. Por su parte, la novela de Rosetti presenta una migración desde una provincia del límite con Bolivia (Jujuy) a la Capital Federal.

La voz narrativa en primera persona de *Dame Pelota* desarrolla en su enunciado su pasión amorosa por la mejor jugadora de fútbol argentino, “La Catana”. El texto emula un diario sentimental y materializa en gran parte del texto una sensibilidad lésbica. La narradora no se interroga a sí misma sobre su identidad sexual sino que la presenta como un hecho consumado pero inestable. Los movimientos de la psicología interna del personaje no ofrecen continuidad ni estabilidad. Por eso, se trata de un diario sentimental que narra las desazones y vicisitudes amorosas de la narradora. Estas desazones se narran con ritmo de cumbia villera, describiendo su convivir con la delincuencia sin que ella llegue a ser una delincuente. En definitiva, se asiste a la deconstrucción de representaciones binarias de género:

Desde la pequeña puertita por donde mira el búho se asoma un chistido de rata que luego dice: “Vení muñequita o te quemamos”. Yo de espaldas retrocedo con los brazos en alto y les digo “No me hagan daño, por favor. ¡Se los ruego! Soy amiga de La Catana. Ellos no me responden. “Ellos” no sé qué son, que forma tienen... Si son un ellos, un ellas o un “esos.” (31)

La Catana es la mejor jugadora del fútbol argentino, de quien la protagonista está enamorada. Esta relación le motiva para abandonar su trabajo, mudarse a Villa Fiorito y decidirse a cantar cumbia y jugar al fútbol como actividades laborales exclusivas. Este es un punto de inflexión importante pues a partir de allí cambian las prácticas de la narradora protagonista, lo que acompaña su deterioro emocional. Las letras de cumbia se entienden como poesía en este universo cumbiero. La novela parece dejar entrever cuál es la dinámica social detrás de la “cumbia villera”, cómo y por qué se generan muchas de esas letras. Así, pareciera proponer la “cumbia villera” como la poesía de la villa. Como se apuntó antes, la cumbia es un producto transcultural e híbrido que se metamorfosea dándole forma a una sensibilidad asociada a producciones culturales periféricas. En *Dame pelota*, la cumbia es asociada a la población urbana y marginal, pero también a la migración, a configuraciones de género que exceden lo binario y a la pobreza extrema. Similares configuraciones pueden encontrarse en otras novelas del período como *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara y *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo.

El devaneo emocional de la protagonista produce movimientos inesperados en la acción novelesca. Su punto de vista nunca es exclusivamente urbano pues se trata de una inmigrante en la gran ciudad. Su presencia en la urbe está relacionada a la vez con la presencia de la cultura regional del norte argentino y a la frontera con Bolivia. Al mismo tiempo, tiene relación indirectamente con lo indígena, que en definitiva termina siendo la mirada de una inmigrante en la gran ciudad. La inestable psicología interna de la protagonista finalmente le llevará a su Jujuy natal presuntamente embarazada para ofrendarle su embarazo a la Virgen del Salar, Iemanjá. Resulta interesante observar cómo lo que en un momento parecía una novela de marcada sensibilidad lésbica y urbana termina siendo una textualidad con configuraciones sobre lo multicultural, lo regional y lo subalterno. Sin embargo, la cumbia, que es sinónimo de poesía en esta novela, está siempre presente de una u otra forma. Además, la novela de Rosetti es de difícil clasificación. Si en un principio la acción se sitúa en un escenario urbano-marginal, con referencias reales específicas, un lenguaje urbano y una pulsación lésbica, hacia el final todas estas características son desarticuladas. Lo que queda es su condición de mujer:

Camino como la mujer de la Biblia que caminó mucho no sé hacia donde y ahí la veo, hermosa, brillante y seca, erguida como un poste de luz, sometida al sol y a la quietud de siglos de soledad. Voy descalza, como dice la tradición que hay que ir, y la sal del suelo me cura uno a uno los miles de hongos que me contagié en las duchas del club. (150)

Por su parte, *Cosa de negros* describe también directamente el mundo de la migración y la cumbia en Argentina, no solo en el área metropolitana de Buenos Aires sino también en la misma Capital Federal, particularmente el barrio de Constitución. La novela de Cucurto tiene un ambiente tropical-caribeño, aunque tiene lugar en Buenos Aires. La actitud estética tropical-caribeña se traduce en el material novelístico y le da forma.⁸ El universo semántico resulta novedoso para la literatura argentina pues inunda su texto de expresiones guaraníes y caribeñas. La novela está dividida en dos partes. La primera se titula “Noches vacías” y utiliza un narrador en primera persona cuyo delirio sensual oscila entre el humor, el absurdo, la sensualidad del baile, el bilingüismo (guaraní-español) y cierta visión patriarcal de la mujer. Su sensualidad exaltada y patriarcal en primera persona parece por momentos tener ecos de *O vampiro de Curitiba* (1965) de Dalton Trevisan. La segunda parte lleva el mismo título que la novela, “Cosa de negros”. Allí las construcciones patriarcales se derrumban. En esta sección se apela a un narrador en tercera persona. Relata las aventuras del alter ego del autor, Washington Cucurto, como las de un cantante dominicano de cumbia que llega a la Argentina para ofrecer un espectáculo y se ve envuelto en múltiples situaciones absurdas.⁹ La cumbia y la actitud estética caribeña dan forma a una sintaxis desordenadora, y junto a ella siempre aparece o la migración o la villa miseria:

Y fue el final de insoportable verano, de la rosada melodía del verano, cuando Washington Cucurto llegó en La Veloz del Norte. Entre bolsos y bolivianos cruzó la calle y se sentó en la vereda de la plaza Constitución. Llegaba molido a Buenos Aires por un viaje desde la lejana provincita de Tucumán, donde había hecho escala por cinco horas para brindarle un concierto privado al caudillo y al gobernador de la provincia, Prudencio Gómez Covachaba, primo del presidente. (66)

La escena es común para muchos de los inmigrantes que llegan por tierra. Si son de países vecinos, cruzan las fronteras de Argentina en el norte, y viajan en transporte terrestre hasta las grandes ciudades. Por eso el barrio de Constitución, en la Capital Federal, parece ser el escenario elegido para la llegada del cantante cumbiero Cucurto. La situación política también parece hacer referencia a los años noventa, a partir del sistema de caudillaje que imperaban en muchas provincias durante el menemismo. En esa contexto pensamos que debemos entender este fragmento de la novela. El narrador devela un sistema político casi feudal, donde el señor feudal escucha la cumbia

de un cantante dominicano, quien luego se dirige a Buenos Aires viajando entre bolsos. La mención de los bolsos no es gratuita; se refiere a una de las actividades económicas más importantes que tienen estos migrantes: la compra y venta de mercaderías en ambos países. La importación y exportación precaria de mercaderías de todo tipo es una característica económica dinámica del Cono Sur. Este proceso se da en el marco de las crecientes comunicaciones interregionales, y de lo que podría catalogarse de transnacionalismo si se lo concibe como “los múltiples lazos e interacciones que unen a estas personas o instituciones a través de las fronteras de los estado-nación” (Vertovec 353).

Los migrantes de países limítrofes aparecen ya en el primer censo realizado en Argentina y alcanzan mayor visibilidad con la caída en el índice de migrantes provenientes de ultramar, fundamentalmente a partir de 1960. En 2001 representaban el 60.3 por ciento de todos los nacidos en países extranjeros residentes en Argentina (León Bologna 178). Son tres los países que más migrantes aportan: Paraguay, Bolivia y Chile, en ese orden. Llamativamente es el mismo orden que se presenta en las novelas de Cucurto. La demanda de empleadas domésticas que cobren poco está asociada con la migración y es, en rigor, un fenómeno global que demanda una perspectiva de género.¹⁰ En la novela de Cucurto también muchas inmigrantes paraguayas aparecen representadas como empleadas domésticas: “Abue Esilda, ¿tenías más de 90 años? ¿Hablabas el guaraní perfectamente? Trabajaste de mucama en Rosario, Córdoba. En Mar del Plata, ¿conociste el mar?” (23).

El título *Cosa de negros* refleja una expresión coloquial rioplatense que se refiere a una acción social desordenadora, una frase que se hace presente en el discurso social. En este sentido, Marc Angenot sostiene que “ el discurso social une ideas y formas de hablar de manera que a menudo basta con abandonarse a una fraseología para dejarse absorber por la ideología que le es inmanente” (27). Esa expresión coloquial racista y xenófoba es pensada como un título paródico con respecto a la frase extraída del discurso social. Otro ejemplo que abunda en estos textos que estudiamos es el uso de la palabra “quilombo”. Esta palabra, que puede ser utilizada coloquialmente como sinónimo de desorden en el castellano rioplatense, tiene su origen en los “quilombos brasileños”, lugares donde los esclavos de la colonia portuguesa huían y formaban sus propias comunidades.¹¹ Y sin embargo, a pesar de la parodia, la novela de Cucurto sí se refiere a cosas de negros en Latinoamérica: el ritmo que trajeron del continente africano, el mismo que atravesó un proceso de transculturación e hibridación y que lo convirtió en un producto cultural transnacional. La novela de Cucurto encuentra su centro de gravedad en el proceso de transculturación a partir del cual las culturas se

influyen unas a otras, de manera apresurada e ineficaz. La presencia transcultural se hace notoriamente visible merced a la cumbia, ideologema donde dialogan múltiples discursos, dándole vida literaria a una relativamente nueva expresión de la cultura. La novela de Cucurto devela la importancia de las actividades económicas de los paraguayos en el conurbano de Buenos Aires para entender mejor la cumbia:

Fue una idea de Ramón Villasanti, paraguayo, el único de San Miguel que tenía dos kiosquitos-cervecerías. Tenía unos pesos ahorrados y primero quiso abrir una radio pa pasar música de su país y vivir de la publicidad de profesionales, médicos, dentistas, ginecólogos, etceterísima...Le dije: “No...Mejor es poner un baile”. El paragua cayó más rápido que un rayo. Cerró los kiosquitos y puso cerca de la estación de trenes de San Miguel el primer samber club de paraguayos, pequeñito, con una sola vitrola y muchas sillitas y mesas como este bar. (10-11)

Es necesario pensar los lazos que unen a estas comunidades con su lugar de origen, y, al mismo tiempo, la comunidad de migrantes con su nuevo lugar. Este transnacionalismo subyace en la presencia de inmigrantes que no cesan sus vínculos con sus lugares de origen una vez que están en Argentina. La cumbia es el espacio de los inmigrantes. Además, allí se hacen visibles las diferentes nacionalidades e identidades de género. Conforme la cumbia los acompaña, la sensibilidad transnacional se profundiza a través del lenguaje. Como consecuencia, los inmigrantes del siglo XXI en Argentina son representados como una nueva comunidad donde diferentes nacionalidades (paraguayos, bolivianos, dominicanos, etc.) se ven afectadas por la cumbia. Esta comunidad cumbiera tiene relación con la representación literaria de comunidades transnacionales en el sentido que Françoise Lionnet y Shu-mei Shih (2005) le dan, es decir, como un ámbito de intercambio y participación en el que la cultura (híbrida) vive y se recrea sin la necesaria mediación de un centro.¹²

Las formas de inclusión e inserción en nuevas comunidades, y por extensión, de visibilidad, son puntos críticos en este ensayo. La cumbia se presenta aquí como una forma de inclusión de un modo particular, en el marco de una comunidad donde minorías de todo tipo conviven (no siempre pacíficamente) sin la necesaria presencia de un centro que las defina. Esa es la hipótesis de Lionnet y Shih al referirse a las comunidades transnacionales, pensar las relaciones entre minorías sin el binarismo centro/periferia, dominado/dominador, etc. En estas obras literarias la diferencia empieza con el país, incluso con la piel, y puede perfectamente girar hacia una amplia gama de configuraciones de género.

Conclusiones

La influencia de la cultura africana en Latinoamérica se hace presente en Argentina, donde se la negó sistemáticamente, de manera musical, es decir, a través de la música tropical en general y de la cumbia en particular. La presencia musical africana también es muy fuerte en Brasil y en Uruguay, pero no alcanzan a influir la música en Argentina de la misma manera que la música caribeña. La cumbia, como los otros géneros de la música tropical-caribeña, entró en un proceso de transculturación y gestación cuando los esclavos africanos trajeron el ritmo de sus tambores al Nuevo Mundo. El tambor y el ritmo africano empezaron esta transculturación que, junto con las influencias europeas e indígenas, desembocaron en el siglo XX y sus culturas híbridas. Los adelantos tecnológicos y los movimientos migratorios vinculados muchas veces con la música misma dieron como resultado una expresión musical de carácter híbrido, popular y transnacional con la cual se identifica a la región latinoamericana, aunque la mayoría de las veces de manera estereotipada. A pesar de los estereotipos, la cumbia floreció como género de la música tropical caribeña y se diversificó por toda Latinoamérica adquiriendo diferentes rasgos musicales de cada región. Lo cierto es que la cumbia y sus variaciones se escuchan desde México hasta la Argentina. Es decir, la presencia africana se encuentra a través de la música afro-caribeña a lo largo y ancho del continente. Este fenómeno se encuentra asociado en muchos de los casos a la migración y en otros, también a la pobreza. Así se nos presenta en el caso argentino, donde algunas novelas publicadas durante la primera década de este siglo develan las representaciones de migraciones regionales con presencia en el discurso social.

Las configuraciones literarias de migración regional pueden ser asociadas con la cumbia si se considera este un ideograma válido para entender ciertos textos de ficción del siglo XXI en Argentina. Finalmente, pensamos a la “cumbia literaria” como un acercamiento más de la literatura a expresiones subalternas. No es el único ni tampoco el primero, pero tiene la particularidad de formar parte de un proceso regional que se presenta en la mayoría de las literaturas de Latinoamérica. La presencia de la cumbia como un ideograma posible implica un proceso de hibridación en la literatura argentina que establece un diálogo abierto con la cultura popular de raigambre afro-caribeña.

Notas

¹ Fernández L'Hoeste lo explica de la siguiente manera: “cumbia’s ability to travel was enhanced, paradoxically, by its comparatively weak association with Colombia, or at least with a robust Colombian nationalism. Unlike music exported from the United States, Mexico, Cuba, Brazil, or Argentina during the twentieth century, cumbia did not openly emphasize its country of origin or aggressively celebrate “Colombianness” (339).

² Usamos el concepto de transculturación para referirnos a las fases del proceso transitivo de una cultura a otra, tal como lo explica Fernando Ortiz en su estudio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1963). Ver especialmente “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba” (129-35).

³ Nos referimos en este sentido a los conceptos vertidos en el texto fundacional de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989).

⁴ En el caso del cuarteto, un género que se desarrolló en la provincia de Córdoba desde las décadas del 40’ y 50’ a partir de orquestas que interpretaban paso doble, tarantela y otros géneros musicales, se advierte la influencia de la música popular y caribeña desde la década del 60’ cuando ritmos, instrumentos, géneros y músicos de otros países de Latinoamérica son incorporados paulatinamente al cuarteto. Hoy en día el circuito comercial del cuarteto y de la cumbia son similares, la mayor diferencia yace en los repertorios musicales y en el público que ambos movilizan. Véase *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba* de Gustavo Blázquez (2008).

⁵ Este estrato social al que nos referimos viene creciendo desde la década del 70’. Para un análisis de diversas fuentes y estadísticas que apoyen esta perspectiva, véase *La declinación de la clase media argentina. Transformaciones en la estructura social (1974-2004)* de A. López y M. Romero (2005).

⁶ Con horizontes epistemológicos diferentes, Daniel Miguez (2006) y Marcelo Birmajer (2003) también analizan las letras de la cumbia villera.

⁷ Este debate intenta asir el presente literario de Argentina, entendiendo algunas de estas novelas que estudiamos como la continuación de la serie realista que comenzaron en los años 80’ Rodolfo Fogwill y César Aira. Dicho debate puede verse reflejado en los trabajos de Beatriz Sarlo (2006), “Por un realismo idiota” (2005) de Graciela Speranza y “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” (2010) de Sandra Contreras.

⁸ Beatriz Sarlo expresa con otras palabras esta actitud que yace en la novela de Cucurto: “su literatura celebra aquello que celebra la cumbia, aunque parezca ridículo decirlo: la alegría de vivir (5).

⁹ El absurdo es un recurso habitual que se percibe desde los mismos títulos de sus obras; por ejemplo en *El curandero del amor* (2006).

¹⁰ Para una definición de Estudios de Género que puede ser articulada con diferentes disciplinas de las ciencias sociales ver David W. Foster, “Algunos lo prefieren caliente, algunos lo prefieren queer” . *Bagoas* 1-1(2007): 211-30 y además el estudio de Ana Inés Mallimaci Barral, “Nuevas miradas. Aporte de la perspectiva de género al estudio de los fenómenos migratorios” (2005).

¹¹ No sólo constituían comunidades donde los esclavos encontraban su libertad, sino que los quilombos durante la época colonial del Brasil eran la unidad básica de resistencia del esclavo. Véase Carlos Desiderio García. *El Plata: frontera viva de América y los quilombos brasileños*.

¹² En sus propias palabras: “a space of exchange and participation wherever processes of hybridization occur and where is still possible for cultures to be produced and performed without any mediation by the center” (5).

Bibliografía

- Alarcón, Cristián. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Norma, 2011.
- Angenot, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Trad. Hilda H. García. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. Print.
- Birmajer, Marcelo. “Una reflexión a partir de la cumbia villera”. *Guaragua* 7.16(2003): 70-81. Print.
- Blázquez, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba (Arg.): Recovecos, 2008. Print.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008. Print.
- Cros, Edmond. *El Sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Trad. Rosa Parra Valiente. Buenos Aires: Corregidor, 1997. Print.
- Cucurto, Washington. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003. Print.
- Fariña, Oscar. *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum, 2011.
- Fernandez L’Hoeste, Héctor. “All Cumbias, the Cumbia. The Latin Americanization of a Tropical Genre”. *Imagining our Americas. Toward a Transnational frame*. Durham: Duke UP, 2007. Print.
- García, Carlos Desiderio. *El Plat: frontera viva de América y los quilombos brasileños*. Buenos Aires: Aconcagua, 1985. Print.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Print.
- Kristeva, Julia. *El texto de lanNovela*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen, 1982. Print.
- León Bologna, Eduardo. “Migraciones entre países del sur: los cambios y las continuidades en los flujos limítrofes hacia Argentina”. *Migración Internacional* 18-5 (enero-junio 2010): 175-209. Web.
- Lionnet, Françoise y Shu-mei Shih. “Thinking Through the minor, transnationally”. *Minor Transnationalism*. Durham, North Carolina: Duke UP, 2005. 1-26. Print.
- Lopez, Artemio y Martín Romero. *La declinación de la clase media argentina. Transformaciones en la estructura social (1974-2004)*. Buenos Aires: Libros de Equis, 2005. Print.
- Mallimaci Barral, Ana Inés. “Nuevas Miradas. Aportes de la perspectiva de género al estudio de los fenómenos migratorios”. *Relaciones interculturales: experiencia y representación social de los migrantes*. Comp. Cohén, Nestor y Carolina Mera. Buenos Aires: Antropofagia, 2005. 115-38. Print.
- Martín, Eloísa. “Trajectory and Consolidation of the Cumbia in the Field of Argentine Music”. *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina’s Music Scene*. Eds. Pablo Vila y Pablo Semán. Philadelphia: Temple UP, 2011. Print.
- Míguez, Daniel. “Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires”. *Entre santos y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Ed. Daniel Míguez y Pablo Semán. Buenos Aires: Biblos, 2006. 33-54. Print.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. 1940. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Print.
- Picotti C., Diana V. “La presencia africana en el Río de la Plata”. *La ruta del esclavo en el Río de la Plata*. Ed. Marisa Pineau. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de tres de Febrero, 2011.
- Puenzo, Lucía. *El niño pez*. Barcelona: Caballo de Troya, 2009. Print.
- Rodríguez, Olavo Alén. “Algunos presupuestos teóricos, filosóficos e históricos. Para abordar al son y la música salsa como legítimas expresiones de la identidad cultural caribeña”. *El son y la salsa en la identidad del Caribe: memorias del II Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Ed. Darío Tejeda y Rafael E. Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños, 2007. 97-106. Print.

Rosetti, Diana. *Dame Pelota*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. Print.

Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnología. La novela después de la historia". *Punto de vista* 86 (2006): 1-6. Print.

Solomianski, Alejandro. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. Print.

Vertovec, Steven. "Concebir e investigar el transnacionalismo". *La globalización desde abajo: transnacionalismo inmigrante y desarrollo; La experiencia de estados Unidos y América Latina*. Ed. Alejandro Portes, Luis Guarnizo y Patricia Landolt. México DF: Flacso, 2003. 353-78. Print.