



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Fans cumbieras : género, sexualidades y agencias femeninas en escena**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Daniela Novick**

**Malvina Leonor Silba, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis: 2014**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

Carrera de Ciencias de la Comunicación

**Tesina de Grado**

*Fans cumbieras: género, sexualidades y agencias femeninas en escena.*

Tutora: Dra. Malvina Silba

Alumna: Daniela Novick

DNI: 35.069.498

Email: danielanovick@outlook.com

-Buenos Aires, agosto de 2014-

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	3
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
1. Presentación del tema.....	5
2. Elección del objeto.....	7
3. Metodología.....	9
4. Plan de trabajo de la tesis.....	10
5. Aclaraciones de escritura.....	11
<b>CAPÍTULO I: REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE LA MÚSICA COMO CONFIGURADORA DE IDENTIDADES Y FEMINIDADES</b> .....	12
I. 1 Cumbia: un poco de historia.....	13
I. 2 La música como constructora de identidad.....	20
I. 3 Configuraciones de feminidades en torno al consumo de cumbia villera y romántica.	23
<b>CAPÍTULO II: FANATISMO, GÉNERO Y SEXUALIDAD: UN ANÁLISIS DESDE LA CUMBIA Y SUS PRÁCTICAS ASOCIADAS</b> .....	27
II.1. Fans entre el “desequilibrio” y los grupos de socialización.....	28
II.2. El fanatismo cumbiero como un fondo de recursos.....	30
II.2.1 Construcción de identidades: Bloqueras y polaqueras.....	31
II.2.2 El objeto del deseo: Bloqueras versus polaqueras.....	31
II.2.3 Modos de recepción y productividad en la cumbia.....	32
II.2.4 Construcción de comunidades.....	33
II.3 La cuestión de lo auténtico: las “verdaderas” fanáticas.....	34
II.4.¿Gruperas: paroxismo de fanatismo o falsas fanáticas?.....	35
II.5 Medios de comunicación y gruperas: representaciones estigmatizantes.....	37

<b>CAPÍTULO III: El fanatismo cumbiero en primera persona.....</b>	<b>40</b>
III. 1 Las “gruperas” ¿existen? .....	41
III. 1. 1 Noelia y los “no” .....	43
III. 1. 2 Lucía: el ser gruperas como algo superado.....	45
III. 2 Fanatismo: contradicciones y puntos en común.....	49
III. 3 Trabajo de campo: reflexiones y problematizaciones.....	54
<b>APROXIMACIONES FINALES: A MODO DE CIERRE.....</b>	<b>57</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>62</b>

## **AGRADECIMIENTOS**

La investigación que dio sustento a esta tesina fue financiada por una beca estímulo UBACyT de formación de grado de la Universidad de Buenos Aires (UBA). A esta institución le agradezco por permitirme crecer tanto profesional como personalmente.

Este es el producto final de años de formación académica. A lo largo de todo este tiempo, fue fundamental para mí la compañía de ciertas personas a quienes me gustaría mencionar particularmente.

En primer lugar, a mi afectos cotidianos. A mi familia por el amor y el apoyo incondicional y por incentivar me siempre a estudiar y superarme como persona. Y a mis amigas del alma que desde hace largo rato embellecen mis días. Me gustaría destacar especialmente a Martina por mostrarse siempre tan entusiasmada por mi trabajo, por ayudarme con todo lo que pudo para que esto pudiera ser concretado tanto al acompañarme a Pasión de Sábado, ayudándome con los materiales audiovisuales así como escuchándome y dándome aliento; y porque su amistad alegra diariamente mi vida. Y a Mariel por estar en cada cosa que emprendo, por rehabilitarme cada que vez que recaí, por sus consejos de oro y porque su ejemplo es para mí un modelo constante a seguir; es además la amiga que siempre soñé tener.

En segundo lugar, a mis amigas de la Facultad. A Carla, Anahí y Anita porque desde que las conocí mis horas en las aulas y pasillos de Constitución se llenaron de risas, anécdotas y aventuras, y porque me enseñaron que la Facultad podía ser mucho más de lo que yo imaginaba. Y, especialmente, a Ana Clara, compañera de cursada desde los inicios, colega en la actualidad, pero siempre amiga, porque fue desde que la conocí un gran sostén y motivación, porque encontré en ella una mujer admirable desde todo sentido y me brindó una amistad de las que hay pocas, fue además para el desarrollo de esta tesina fundamental: la leyó antes que nadie, me corrigió, comentó, sugirió y me contuvo a lo largo de todo este proceso.

En tercer lugar, a mis compañeros de docencia e investigación. A Pablo Alabarces, por dejarme ser parte del Seminario de Cultura Popular y Masiva, espacio en el que descubrí que la excelencia académica no está dissociada del disfrute; a Carolina Spataro, porque fue con quien empecé mis primeros pasos en la docencia como ayudante y me transmitió su pasión por la enseñanza, y, especialmente, a mis colegas, compañeros y amigos, Federico y Mayra, que siempre se mostraron más que generosos y solidarios conmigo; y su apoyo y amistad fueron fundamentales para poder terminar esta investigación. A mis compañeros del equipo UBACyT por las reuniones de intercambio académico, las de catarsis y las noches de consumos vergonzantes, y, particularmente, a Tati que me ayudó con el empujón final.

En cuarto lugar, fueron muchas las personas que sin que lo esperase se mostraron interesadas y predisuestas a colaborar: me gustaría reconocer particularmente a Sol Metola, amiga de la infancia por permitirme trabajar en algo que me hace feliz y que me permitió poder escribir motivada; a Vanesa Rivera, en nombre de todas las voladoras, que en uno de los días más fríos del año me acompañó desde Coghlan a Avellaneda a iniciar mi trabajo de campo; y a Victoria González por el interés siempre demostrado y porque hizo lo imposible por conseguirme una entrevista con Noelia.

Por último, y no menos importante, a Malvina, mi tutora y directora, a quien admiro y aprecio profundamente, y le agradezco por darme la posibilidad de iniciar mi camino en la investigación y en la docencia. Por su dedicación y constancia a la hora de que esta investigación se llevase adelante, por su contención en mis momentos de angustia, por sus retos en mis momentos de evasión, por su fuerza y motivación en mis momentos de decaimiento, pero por sobre todo, porque creyó en mí de una manera en la que me hizo recuperar una confianza que creía ya perdida. Es a ella a quien dedico esta tesina.

# INTRODUCCIÓN

## 1. Presentación del tema

A partir de la década de los sesenta y gracias a la mediación de las industrias culturales, se comienza a conocer en la Argentina un género musical que llega desde tierras colombianas: la cumbia: donde confluyen diferentes variantes estilísticas y regionales (Semán y Vila, 2011; Alabarces y Silba, 2013). Este género musical es consumido, centralmente, por las clases populares urbanas, que lo eligen, en cierta forma, como la música que acompaña su vida cotidiana y sus celebraciones festivas (Alabarces *et al.*, 2008; Pujol, 1999; Silba y Spataro, 2008; Silba, 2011 a). Dicho género estalla comercialmente en los años 90, para transformarse, de manera definitiva, al final de esta década.

En un contexto de fuerte crisis socioeconómica nace el subgénero *villero* que viene a irrumpir en el campo musical con tópicos tan novedosos como desafiantes: fundamentalmente, los relatos sobre el drama urbano visto desde la perspectiva de los jóvenes de sectores populares: drogas, delitos, vida cotidiana y mujeres fuertemente sexualizadas fueron los tópicos que aparecieron en escena de manera cruda (Semán y Vila, 2011; Silba 2011 a), y, en términos de uno de sus compositores, “sin metáfora”<sup>1</sup>. Posteriormente a esto, y como consecuencia de distintos sucesos de los que daremos cuenta a lo largo de esta tesis, los mismos músicos que habían pertenecido a esta variante viraron hacia una forma musical del mismo género: la cumbia *romantizada* (Silba, 2008).

En otra zona del mismo fenómeno cumbiero, unidas por el amor hacia el mismo ídolo musical, distintas mujeres de variados puntos geográficos se asociaban en grupos a los que llamaban clubes de fans y donde compartían lo que reconocían como un sentimiento común: el fanatismo (Borda, 2012). Este fenómeno que abarca prácticamente todo el campo musical, también sucede en la cumbia romantizada con bandas como Néstor en Bloque y El Polaco<sup>2</sup>, cuyos cantantes terminan en este subgénero luego de haberse iniciado en la cumbia

---

<sup>1</sup> Esto fue mencionado en una de las entrevistas que se realizó en el marco de trabajo del grupo UBACyT “Varones, jóvenes y cumbieros: el desafío de pensar la producción cultural desde los márgenes” por el músico Ariel Salinas conocido como “El Traidor”. Antes de ser uno de los creadores de la banda de cumbia villera “Pibes chorros”, incursionó en distintas bandas, pero fue ésta la que lo consagró en el ambiente.

<sup>2</sup> Las biografías y trayectorias musicales de ambos músicos serán desarrolladas en el primer capítulo.

villera con bandas como La Base Musical y Una de Kal, respectivamente. Es así como llegamos a nuestro objeto de estudio: las fanáticas de Néstor en Bloque y de El Polaco<sup>3</sup> que pertenecen a diferentes clubes de fans con el objetivo común de compartir su gusto musical, el amor por su ídolo y todo lo que el fanatismo conlleva.

De esta manera, esta tesina tiene como propósito aportar a los debates en torno al vínculo entre mujeres y consumos culturales para reflexionar sobre cómo se construye la identidad y cómo se representan la sexualidad femenina y los roles de género de un grupo de mujeres pertenecientes a sectores populares que se denominan a sí mismas fans o seguidores de bandas de cumbia. Este objetivo se abordará a partir tres grandes bloques temáticos que permiten problematizar nuestro objeto de forma amplia y compleja: el fanatismo (Fiske, 1992; Jenkins, 2009; Martín, 2007; Borda, 2000 y 2012; Spataro, 2010 y 2012), la música popular (Alabarces, 1993 y 2008; Semán y Vila, 1999 y 2008; Silba, 2011 a; Frith 1996) y los roles de género (Lamas, 2000; Scott, 1996; Fernández; 2006; Justo Von Lurzer, 2006). Siguiendo esa línea, nuestra propuesta se centra en las mujeres jóvenes fanáticas de cumbia y en las formas en las que éstas se apropian de dicho género musical y las características con las que éste circula entre ellas.

Los objetivos específicos que guiaron la realización de esta tesina, podrían resumirse en los siguientes: reconstruir los sentidos sociales que circulan acerca del lugar de la mujer en la cumbia a partir de las jóvenes que se organizan para formar clubes de fans de estos grupos de música; delimitar las especificidades de los clubs de fans de cumbia en comparación con otros clubs de fans de otros géneros musicales populares (música romántica, rock, etc.); establecer las relaciones existentes entre prácticas y consumos culturales de fans de cumbia y los modos de construcción del género, es decir, los tipos de femineidad y masculinidad que éstas se representan, y, por último analizar y comprender los sentidos sociales que circulan en los medios y en los discursos del sentido común, así como las representaciones de y sobre las mujeres conocidas como “chicas de las combis” también llamadas “gruperas”, un tipo particular de fanática que tendría, en virtud de un

---

<sup>3</sup> Las fanáticas elegidas fueron de esas bandas porque hoy en día tanto El Polaco como Néstor en Bloque están consagrados en el ambiente musical cumbiero, y asimismo, como se explicará en el segundo capítulo, están enfrentados entre sí. Esto nos permitió poder trabajar ciertos aspectos del fanatismo como el anti-fanatismo y la defensa intensa del objeto cuanto éste es atacado.

imaginario construido en base a ciertos discursos sociales, contactos sexuales con sus ídolos.

## **2. Elección del objeto**

Este trabajo fue realizado en el marco de una beca estímulo UBACyT. Es por eso que el primer requisito cuando pensamos la tesina junto a mi tutora fue su vinculación con el proyecto de investigación UBACyT que ella estaba dirigiendo y del cual yo soy parte: “Varones, jóvenes y cumbieros: el desafío de pensar la producción cultural desde los márgenes” que tenía por objetivo general caracterizar y comprender las relaciones establecidas entre los jóvenes integrantes de conjuntos de cumbia con el mercado de la producción musical durante la última década.

Para poder cruzar lo que habían sido mis dos grandes intereses a lo largo de mi carrera académica, la construcción de identidad y la reflexión sobre género y sexualidades, elegí tomar uno de los objetivos específicos del proyecto del equipo que consistía en profundizar la indagación sobre los clubes de fans y/o grupos de seguidoras de bandas de cumbia y vincularlo con los aspectos puntuales que me interesaba trabajar.

El marco de reflexión del que partimos, junto a mi directora y al grupo de investigación del que formo parte, se basa en la discusión de las relaciones entre la cultura popular y la cultura masiva, teniendo como objetivo principal analizar y comparar los vínculos entre las prácticas y representaciones de la cultura masiva relacionadas con la cultura popular –centralmente la música– con los discursos y representaciones subjetivas de los actores protagonistas de dichas prácticas. Este tipo de indagaciones nos permite afirmar que es en esa mediación en donde se evidencian las diferencias entre el discurso hegemónico y las prácticas de los actores en posición de subalternidad.

La Tesis doctoral de Silba (2011 a) se constituyó en un primer espacio a partir del cual reflexionar sobre las y los jóvenes de sectores populares consumidores de cumbia, tomando como principal premisa discutir con las afirmaciones que sostenían que el mercado podía imponer productos culturales a un grupo de jóvenes que no contaban –supuestamente– con las competencias culturales necesarias para rechazar o negociar con dichas imposiciones y que, por consiguiente, sólo podían aceptar pasiva y acríticamente lo que el mercado ponía a su disposición, para ser comprado, escuchado, bailado, etc. Es decir, se sostenía la hipótesis de que no hay públicos ni

sujetos totalmente pasivos ni absolutamente resistentes, por lo que cualquier indagación que pondere la importancia del consumo cultural como un espacio para pensar (García Canclini, 1995) debe tener en cuenta las mediaciones y los intersticios que se producen a la hora de poner en contacto al producto con sus públicos (Barbero, 1983).

Por otra parte, como plantea Alabarces *et al.* (2008), dado que la cumbia es hegemónica en el campo de la música popular, el análisis de ésta debe pensarse en el contexto de una distribución compleja y estratificada de los bienes culturales. Entendiendo a la cultura popular de acuerdo con Hall (1984) como uno de los escenarios en donde puede darse la a lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos y donde se produce el ruedo del consentimiento y la resistencia. Además, nos apoyamos en lo afirmado por Best (1997) “la teorización contemporánea de la cultura popular debe poder contemplar espacios de resistencia, así como también debe poder tomar en consideración los problemas de la dominación, la explotación y el imperialismo cultural” (2).

Otro de los aportes centrales para nuestro trabajo lo encontramos en las reflexiones de Spataro en torno a las fanáticas de música romántica (Spataro 2010 y 2012), y las diferentes formas de construir feminidad en la cultura contemporánea. Tal como afirma Spataro (2010), retomando a McRobbie (1991), partimos de un análisis sobre la cultura femenina informal indagando sobre qué hacen las jóvenes con los sentidos que ponen en juego las industrias culturales respecto de los modelos de feminidad. Es así que para entender las tramas de sentido de la cultura juvenil en torno al género, se propone indagar sobre el ocio y el placer configurados alrededor del consumo de música, tomando el trabajo de Silba y Spataro (2008) y el de Semán y Vila (2011) como un primer lugar en donde anclar la pregunta sobre las fanáticas de cumbia, las formas en las que éstas se apropian de dicha música y qué modelos de feminidad les permite construir.

A su vez, como nos interesaba reconstruir qué sentidos de pertenencia desarrollan estas jóvenes a partir de su participación en los espacios definidos como clubes de fans, fue en el trabajo investigativo de Borda (2012) que encontramos la metáfora que nos permitía explicar las prácticas y los sentidos que desarrollaban a partir del fanatismo.

### 3. Metodología

Dado que el interés estuvo puesto en recuperar los sentidos sociales desde los puntos de vista de los actores para poder pensar los usos de lo popular (Barbero, 1987), es decir, qué hacen los sujetos con aquello que consumen, es que elegimos como método la etnografía.

Para cumplir con lo propuesto, realizamos una serie de entrevistas en profundidad con mujeres jóvenes pertenecientes a sectores populares para poder indagar sobre los sentidos sociales que circulan a la hora de elegir escuchar cumbia de manera cotidiana. Es decir, que en primer lugar, se hizo necesario contactar a las entrevistadas para, a través de sus discursos, reconstruir las significaciones que le daban a sus prácticas, sin dejar de “reconocer que la contradicción es irreductible, y que por lo tanto puede abandonarse la búsqueda de posiciones coherentes ‘puras’ en teoría y práctica” (Best, 1997:6); por el contrario, la idea fue poder dar cuenta y reflexionar sobre las contradicciones que fueron surgiendo.

Es por esto que la primera acción fue asistir a Pasión de Sábado<sup>4</sup>, para empezar a familiarizarme con el ámbito cumbiero. Luego, hice un relevamiento por las redes sociales más utilizadas, Facebook y Twitter, de donde surgieron los primeros contactos, que luego fueron recomendando a otros posibles. De esta manera, pudimos conocer a Juana, Kelly, Bárbara, Miryam, y Fer, fanáticas de El Polaco; y a Mariana, Filo, Renata y Raquel<sup>5</sup> que pertenecían a clubes de fans de Néstor en Bloque.

En las entrevistas se indagaron diferentes cuestiones, por un lado, las preguntas estaban orientadas a la relación de la mujeres con la música: sobre qué sienten al oír la música que escuchan, cuánto tiempo pasan escuchando música, si le daban más importancia a las letras o al ritmo, cómo habían llegado a conocer a sus bandas favoritas, qué se oía en sus casas, y por qué elegían escuchar lo que escuchaban. Por otro lado, se indagó sobre sus prácticas como fanáticas, si se consideraban fans o no, qué implicaba esto, qué actividades hacían relacionadas o no con dicha pertenencia. Por último, se intentó rescatar cuál era la visión de las entrevistadas sobre aquellas mujeres que tenían encuentros sexuales con músicos llamadas despectivamente “gruperas” por ciertos discursos del sentido común hegemónico.

---

<sup>4</sup> Pasión de Sábado es un programa de música tropical transmitido por el canal América los días sábados.

<sup>5</sup> Los nombres de todas las entrevistadas fueron cambiados para preservar su identidad.

Por otra parte, dos de las entrevistas claves que sí pudieron ser realizadas en persona, fueron conseguidas gracias a alumnas de la Facultad de Ciencias Sociales, a quienes contacté en las clases del Seminario en el cual participo como adscripta<sup>6</sup>. Ellas no se consideraban fanáticas de ninguna banda, pero pudieron dar una visión general sobre el campo cumbiero, dado que conocían de manera profunda el ambiente.

Por último, se utilizaron letras de canciones y se relevaron distintos medios y soportes de comunicación para buscar diferentes representaciones mediáticas hegemónicas estigmatizantes sobre las “gruperas” y sus modos de ser mujer, pero con la premisa de que “los medios de comunicación no representan bien o mal identidades de género sino que trabajan para construir y estructurar el significado del género” (Hollows, 2005 [2000]:18).

#### **4. Plan de trabajo de la tesis**

El Capítulo I titulado “Reflexiones teóricas sobre la música como configuradora de identidades y feminidades” desarrollará a partir de ciertas preguntas generales la relación entre el consumo de música y la construcción de identidades sociales y la configuración de feminidades. Para esto, comenzaremos reconstruyendo brevemente la historia de la cumbia, poniendo el foco en los subgéneros villero y romantizado, que son con los que trabajaremos más en detalle. Luego, daremos cuenta de las investigaciones previas que funcionan como nuestro marco teórico para poder pensar puntualmente nuestro objeto de estudio.

En el Capítulo II “Fanatismo, género y sexualidad: un análisis desde la cumbia y sus prácticas asociadas” planteamos nuestras hipótesis y proponemos analizar el género musical cumbiero a partir de los sentidos de pertenencia y las prácticas que llevan a cabo las mujeres jóvenes que participan en los espacios definidos como clubes de fans. Tomando como eje de análisis la metáfora de *fondo de recursos diversos* elaborada por Borda (2012) analizaremos puntualmente el caso del fanatismo cumbiero a partir de lo recuperado en el trabajo de campo.

El capítulo III “El fanatismo cumbiero en primera persona” tiene como objetivo presentar los discursos obtenidos a partir de las entrevistas en profundidad realizadas con diversas mujeres jóvenes consumidoras de cumbia. Además, recuperaremos las nociones teóricas presentadas en los

---

<sup>6</sup> El Seminario de Cultura Popular y Masiva de la Cátedra Alabarces.

capítulos previos para vincularlas con los hallazgos del trabajo de campo. Por último, haremos una pequeña reflexión sobre las implicancias subjetivas que generaron en mí, los vínculos y las reflexiones surgidas de este trabajo de investigación.

Finalmente, en las reflexiones finales, el objetivo será retomar de cada capítulo los aspectos más relevantes para pensar nuevas preguntas y futuras líneas de investigación.

## **5. Aclaraciones de escritura**

Para escribir la mayor parte de esta tesina, decidimos utilizar la primera del plural porque ésta retoma y se inscribe en una línea de indagaciones previas. El uso de esta persona gramatical es un modo de reconocer la construcción colectiva sin la cual no hubiese sido posible esta investigación. Exceptuamos algunos fragmentos de esta introducción y el capítulo 3 porque tiene que ver con reflexiones personales. De todas maneras, en ambos casos, me hago cargo de la responsabilidad individual, así como de la autoría de esta tesina.

## **CAPÍTULO I: REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE LA MÚSICA COMO CONFIGURADORA DE IDENTIDADES Y FEMINIDADES.**

En este capítulo nos proponemos pensar la relación entre el consumo de música y la construcción de identidades sociales, por un lado, y la configuración de feminidades, por el otro. Las preguntas que motorizan la reflexión tienen que ver con los siguientes interrogantes: ¿Cómo se construye sentido a partir de la escucha musical? ¿Cómo se relaciona el consumo de música con la construcción de identidades? ¿Qué tipo de mujeres<sup>7</sup> jóvenes son interpeladas por la cumbia villera? ¿De qué manera el consumo de cumbia villera le permite a sus oyentes femeninas construir modelos de mujer?

En primer lugar, vamos a partir de la noción de identidad según lo planteado por Hall (2003), es decir, no como una entidad fija si no como un proceso dinámico, relacional y dialógico que se desarrolla en relación a un *otro*. Es por esto que se da un proceso de identificación y articulación que es siempre contingente y que actúa a través de la diferencia. De esta manera, la identidad sólo puede constituirse como aquello que no es, como su afuera constitutivo. Es así como se establecen límites simbólicos que producen efectos de frontera con aquello que se demarca discursivamente como el exterior constitutivo.

Además, es importante tener en cuenta tal como plantea Vila que “la lucha por el sentido de una identidad o posición de sujeto nunca está completamente cerrada. En otras palabras, la identidad social y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividad” (1996: 11).

En segundo lugar, nos proponemos investigar cómo se configuran ciertos modelos de feminidad en la cultura contemporánea indagando sobre los consumos culturales de mujeres jóvenes fanáticas de cumbia y por las formas en las que éstas se apropian de dicho género musical y las características con las que éste circula entre ellas. Para dar cuenta de esto, partimos del presupuesto de que en la relación de los sujetos con la música se

---

<sup>7</sup> Se ha hecho un recorte en base al género para poder trabajar ciertos aspectos de la cumbia villera que tienen que ver específicamente con las mujeres.

construyen definiciones de género que *median* en la configuración de las feminidades contemporáneas<sup>8</sup>.

## I. 1 Cumbia: un poco de historia

La cumbia nace en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX como un estilo folklórico regional que combina rasgos indígenas con afroamericanos (Semán y Vila, 2011; Alabarces y Silba, 2013). Cuando llega a la Argentina en la década del sesenta, comienza a ser difundida por grupos como Los Wawancó y El Cuarteto Imperial y se expande debido a las mediaciones de las industrias culturales. Desde su llegada, se inscribe dentro del campo de la música popular asociada al baile y la diversión (Pujol, 1999; Silba y Spataro, 2008; Silba, 2011 a).

Actualmente, el género reúne distintas variantes según características regionales y/o estilísticas entre las que se puede mencionar: peruana, mexicana, norteña, santafecina, santiagueña, romántica, cuartertera y villera, entre otras. Pese a la heterogeneidad de sus variedades, existe una cierta homogeneidad de clase en cuanto a sus públicos y sus ejecutantes, ya que, en su mayoría, los mismos pertenecen a las clases populares (Alabarces *et al.*, 2008). Es por esto que Pujol establece que “la cumbia es la fiesta de los postergados, de aquellos que pueblan el ancho mundo de la exclusión social y sus inquietantes bordes” (2006: 5).

Aunque es posible reconocer en las clases medias y altas consumos de este género esto no da cuenta de una democracia cultural si no de un fenómeno de *plebeyización de la cultura* que se entiende como

El proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas. (...) Es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo, exacto

---

<sup>8</sup> Agradezco a Carolina Spataro porque sus aportes teóricos han sido muy valiosos para pensar y complejizar mi objeto de estudio.

momento en que ratifica la peor desigualdad material” (Alabarces y Silba, 2013:53).

De esta manera, las apropiaciones de las clases medias y altas “están relacionadas con el carácter festivo” (Svampa, 2005: 179) y, es por este uso diferenciado que se puede considerar que la cumbia en la Argentina es la música de los sectores populares (Alabarces y Silba, 2013).

Una de sus variantes es la que se conoce como cumbia villera. Ésta surge en un contexto de fuerte crisis social y económica a fines de los años 90, lo cual no es un dato menor, ya que como señalan Semán y Vila: “[la cumbia villera] es parte en la construcción de la experiencia de un grupo que vive una transición social específica (la de la salida de una sociedad integrada en base al pleno empleo, al valor de la educación y a la posibilidad de la movilidad social)” (2011: 36). Además, como describe Martín, aquí se resignifica el adjetivo “villero” ya que en vez de ser “utilizado con menosprecio para caracterizar a los habitantes de las villas – los asentamientos más pobres de una ciudad- es levantado con orgullo y recuperado como marca diferencial dentro de este género” (2011:210). Esta resignificación del “ser villero” es lo que Reguillo denomina *transformar el estigma en emblema*, es decir, que frente a los discursos de exclusión se hace operar con el signo contrario las calificaciones negativas que les son imputadas (2000).

Se reconoce a Pablo Lescano como uno de los creadores de este subgénero a partir de una edición “pirata”<sup>9</sup> grabada en 1999, el primer CD de Flor de Piedra. Este artista luego creará el grupo Damas Gratis, que actualmente sigue siendo reconocido como uno de los máximos referentes de la cumbia villera. A su vez, otros grupos aparecen en esta época como Yerba Brava, Los Pibes Chorros, Supermerk2, Mala Fama, Meta Guacha, La Base Musical, Los Gedientos del Rock, Altos Cumbieros, La Liga, Guachín, Piola Vago, Una de Kal, por mencionar solo algunos.

Cuando el género estalla comercialmente, llama particularmente la atención de los medios de comunicación porque enfoca sus líricas en enfrentamientos con la policía,

---

<sup>9</sup> Es una edición no autorizada que circula comercialmente por fuera del sistema legal.

consumo de drogas y alcohol; y diversas escenas donde se narra el sexo de manera más o menos explícita. Como menciona Silba

Las letras del sub-género villero producían un quiebre en las temáticas conocidas hasta ese momento, ya que las líricas narraban historias de delitos menores, consumo y tráfico de estupefacientes y relaciones conflictivas con la institución policial. Conjuntamente, se representaba a las mujeres construyendo una sinécdoque en la que éstas eran reducidas a distintas partes de su cuerpo, en general aquellas asociadas a diferentes tipos de relaciones sexuales (2011 b: 282).

En cuanto a la construcción de la masculinidad, también aparecen algunas novedades, una de las cuales se ocupa de señalar que el trabajo dejó de ser el eje principal que articula la subjetividad de los sujetos y en su lugar el acento pasa a estar puesto en el ocio, el consumo y ciertas actividades delictivas (Martín 2011), situaciones que ponen a prueba el *aguante*, noción dinámica que hace referencia a la resistencia corporal, la violencia y la virilidad. Es así como lo que se ponen en juego son saberes kinésicos y habilidades de tolerancia al dolor (Alabarces y Garriga, 2007). En el ámbito de la cumbia villera, el *aguante* se suele poner a prueba concretamente en las peleas en los bailes y en la resistencia frente al consumo de drogas y alcohol. Como postula Silba retomando a Archetti, “aguantar, ir al frente y no pasar por *cobarde* o *flojito* son valores fuertemente atados a la idea de una masculinidad desbordante y hegemónica entre jóvenes de sectores populares urbanos” (2011 c: 21). De esta manera, la identidad masculina está vinculada con la noción de cuerpo, y sus respectivas prácticas y experiencias (Alabarces y Garriga, 2007).

Sin embargo, a partir del 2005, comienza un nuevo proceso que es señalado por Silba (2008) como *romantización*, es decir, se van dejando lentamente de lado, aunque no desaparecen del todo, las temáticas clásicas asociadas a la pobreza, la violencia, el sexo y el consumo de drogas y alcohol que habían caracterizado a la cumbia villera y se retoman los tópicos de la cumbia romántica o tradicional como el amor, el dinero, los celos, la alegría y el baile (Elbaum, 1994). Es así como se observa un fenómeno destacable dentro del repertorio de ciertas bandas que en sus líricas combinan temáticas que habían caracterizado al sub género villero con canciones románticas, especialmente *covers*<sup>10</sup> de temas ya consagrados previamente. Esto explicaría en parte la rápida aceptación que se observa en el

---

<sup>10</sup> Una nueva versión o interpretación de una canción previamente grabada por otra banda o artista.

público que no había dejado de escuchar cumbia romántica, sino que había desplazado a este consumo de su lugar dominante.

Este cambio se da como consecuencia de intervenciones estatales y comerciales. Por un lado, en julio del 2001, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) lanza el documento “Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera”<sup>11</sup> firmado por el grupo de investigación de Sustancias Tóxicas, el cual enfoca su tarea en censurar explícitamente a los contenidos que tematizan las letras del sub- género relacionados al consumo y/o tráfico de drogas y a las prácticas delictivas que éste supuestamente traería aparejadas. Uno de los muchos puntos que llaman la atención sobre estas pautas es que el problema es que

La influencia que dichos grupos [las bandas de cumbia villera] han obtenido en términos de preferencias musicales, ha dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socio-económicos.

Es decir, que el COMFER se ve en la “obligación” de intervenir con estas pautas (que al poco tiempo fueron sanciones<sup>12</sup>) porque la cumbia villera ya no era solamente escuchada por los sectores populares, y esto podía provocar que los sectores medios fueran “influenciados”. En el contexto de una crisis socioeconómica, como plantea Silba “que un número importante de poblaciones juveniles de clases populares y medias estuvieran apropiándose de esta música para expresar el estado de descontento social, era percibido por los representantes gubernamentales como una amenaza para el mantenimiento del orden social que ya había comenzado a desmoronarse inexorablemente” (2011 b: 284).

Es por esto que, por ejemplo, las bandas como Damas Gratis no tuvieron permitido presentarse en el programa de música tropical “Pasión de Sábado” ni tampoco se permitió su difusión en radios. Esta prohibición se dio cronológicamente a la par del paradójico proceso en el que la cumbia comienza a despegarse del territorio tropical y comienza a ingresar en otros terrenos más legitimados. En primer lugar, en la película “El Bonaerense” de Pablo Trapero - que cuenta la historia de Zapa, un cerrajero que cae en la cárcel por un

---

<sup>11</sup> Fuente: [http://www.elortiba.org/pdf/cumbia\\_villera2.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/cumbia_villera2.pdf)

<sup>12</sup> Según entrevistados del trabajo de campo de Silba hoy en día siguen vigentes.

engaño de su patrón, y que con la ayuda de su tío se convierte en aprendiz de policía- puede oírse Damas Gratis que aparece fuerte en dos momentos: en navidad, y en el festejo del curso de policía, es decir, en dos momentos festivos y de alegría. Por otra parte, la mini serie televisiva “Tumberos” que trató sobre la vida en las cárceles luego de la crisis del 2001, estuvo musicalizada con cumbia villera, especialmente, Pibes Chorros. Por último, en el 2002, mientras continuaba vigente la censura que le impedía presentarse en radios y televisión Pablo Lescano ganó el premio Clarín a la canción testimonial.

Por otra parte, en el 2004 a partir de una supuesta “ola” de delitos en el Gran Buenos Aires, el ministro de Gabinete de aquel entonces, Alberto Fernández, relaciona en declaraciones a la prensa a la violencia social con el consumo de música al declarar que la cumbia villera incita a los jóvenes de sectores populares a delinquir:

Hace diez años no existían los niveles de pobreza que existen hoy. Hace diez años no se había desarrollado una parte de la sociedad en la marginalidad absoluta, ni existía una cultura muy difundida en esos sectores de la sociedad, que entre otras cosas piensan que el delito puede ser un *modus vivendi*. Hace diez años no había un programa de televisión de cinco horas difundiendo un tipo de música donde en gran medida y por muchos momentos se termina elogiando la acción delictiva, como es todo este fenómeno de la cumbia villera y todo este movimiento cultural entre comillas<sup>13</sup>.

Sumado a esto, la industria musical cumbiera, que necesitaba de la constante renovación, decidió regresar a la cumbia romántica, género que, como señalamos anteriormente, nunca se había dejado de escuchar y cuyo éxito comercial ya estaba probado. En este contexto, antiguas bandas comienzan a modificar radicalmente sus repertorios y las nuevas bandas de cumbia villera que van surgiendo al interior del circuito se adaptan a este nuevo estilo *villero romantizado*.

A su vez, como observa Silba (2008) en el trabajo de campo que realiza en bailes de cumbia de la zona sur del Conurbano Bonaerense, dentro del público femenino comienza a darse un cierto rechazo y agotamiento hacia la manera en que las letras retratan a las mujeres así como las relaciones propuestas entre los géneros en dichas representaciones. (Silba y Spataro, 2008) Es por esto que

---

<sup>13</sup> Fuente: <http://www.parati.com.ar/lo-nuevo/actualidad/echale-la-culpa-a-la-kumbia/6302.html>

Invocar a la sensibilidad, a los desengaños amorosos y a los sentimientos no correspondidos fue el movimiento que le permitió a la industria no sólo conservar público sino ampliarlo, ya que quienes se habían “cansado” de la cumbia villera eligiendo quedarse sólo con la cumbia romántica podían ahora, por ejemplo, incluir entre sus elecciones y consumos a las bandas villeras ahora romantizadas (Silba, 2008: 57).

De esta manera, muchas bandas de cumbia villera abandonaron los tópicos que las habían distinguido y caracterizado en sus orígenes, aquellos que generaban discordia, y en vez de buscar la confrontación, al “cantarle al amor” podría decirse que apelaron al consenso. Sin embargo, es importante señalar que siguen perdurando algunas bandas como Damas Gratis, Pibes Chorros, Mala Fama, entre otras, que mantienen el estilo de los inicios y que hoy en día conviven con las bandas romantizadas y las bandas de cumbia romántica y/o tradicional.

Como se describió en la introducción, el trabajo de campo fue realizado con seguidoras o fanáticas de El Polaco y Néstor en Bloque. A ambos grupos, les corresponde esta caracterización: comenzaron su carrera musical en bandas de cumbia villera y luego, viraron hacia este nuevo modo romantizado del género.

Por un lado, Néstor Bordiola se hizo conocido en el año 2002 a partir de liderar La Base Musical, banda que centró muchas de sus letras en el consumo de drogas. Se hicieron rápidamente conocidos y lograron un vertiginoso ascenso con el hit “Sabrosón” que dice:

Sabor, sabrosón, pa' gozar [para disfrutar]/sabor, sabrosón, pa' gozar /miren a la negra bailar/cómo se mueve sin parar. /Dale vida a este ritmo que no pare de sonar. /Esta base aquí comienza y está piola [buena] pa' bailar. / Ella mueve la colita yo la apoyo bien atrás/la joda [fiesta] recién comienza hoy no te vas a escapar.(Sabrosón, La Base)

Otro de los hits que los consagran es el *cover* versionado a cumbia que hacen del tema “Vienes y te vas” originalmente del cantautor peruano William Luna:

Un día me amas luego me olvidás. /Un día me amas luego me olvidás/ No sé si soy feliz lejos de ti/ o soy feliz estando contigo. (Vienes y te vas, La Base)

Luego, de otros éxitos y varias giras, con la ayuda de las productoras DBN y Rey Producciones, Néstor lanza su carrera como solista en la agrupación que va a ser conocida

como Néstor en Bloque. En esta nueva etapa de su carrera musical se observa un profundo cambio en el repertorio que canta ya que, en su mayoría, las canciones son *covers* de temas románticos ya consagrados como “Yo mañana” de Dyango<sup>14</sup>, artista español, tema que aparece en su primer disco, o “Déjenla que lllore” de “Los leales”, tema que presenta en el segundo.

Yo mañana/se lo digo/que no la amo ya/Le confieso/que en su sitio/ahora tú estás. / He luchado contra esa atracción/que ejerce sobre mí/He tratado de olvidar/tus ojos pero no he podido (Yo mañana, Dyango).

Déjenla que lllore sola. /Déjenla con su pena. / Nadie más que ella va a saber jurar/toda la tristeza que el amor le da/ Déjenla que está sufriendo/ alguien no la quiere más/ a su edad es tan común llorar/ a un amor cuando se va, se va (Déjenla que lllore, Los leales).

Por su parte, Ezequiel Ivan Cwirkaluk, más conocido como “El Polaco”, se consagró como el vocalista de la banda Una de Kal cantando canciones como “La Rocha” que describe a una mujer que baila de un modo muy sensual y por esto “enloquece” a los hombres:

Cómo baila la rocha/ al compás de mi cumbia villera. /Ella mueve, mueve siempre sus caderas/ para un lado y para el otro sin parar/ para un lado y para el otro sin parar. / Y los pibes re locos se ponen/ cuando la ven bailar. / Y los pibes re locos se ponen/ cuando te ven menear (La Rocha, Una de Kal).

O “Braguetera” que hace referencia a una mujer que toca los genitales masculinos por fuera de pantalón pero que culmina realizando sexo oral y, por eso, “saca las ganas”, deja a los hombres satisfechos:

Y no seas cagón [cobarde]/ si te la manoteó [tocó los genitales]/ porque la braguetera/ tirando [realizando sexo oral] es la mejor. / Sabé lo que te digo/ agarrala y encarala [seducila]/ porque la braguetera/ siempre te saca las ganas (Braguetera, Una de Kal).

En el 2006, y con el apoyo de la productora Magenta, lanzó su carrera como solista con el disco “Vuelve te lo pido”, y a partir de allí sus letras pasaron a estar enfocadas en temáticas amorosas. También, en sus nuevos discos, se pueden encontrar *covers* de

---

<sup>14</sup> Es un cantante español de música romántica reconocido internacionalmente.

canciones ya consagradas, como por ejemplo, “En el hospicio” originalmente de Pastoral o “No lo beses” de Alejandro Fernández<sup>15</sup>.

Quiero atrapar el sol/ en una pared desierta. / Me siento tan libre que/ hasta me ahoga esa idea. / Me hace mal la realidad/ de saber que el perro es perro/y nada más (En el hospicio, Pastoral).

Sé que existe alguien más /que busca tu amor /que es algo normal /que estás en tu derecho /y no lo puedo evitar. /Pero no lo beses como a mí, /no lo toques nunca así /pues yo nunca beso como a ti te beso /cuando me tropiezo por ahí” (No lo beses, Alejandro Fernández).

## **I. 2 La música como constructora de identidad**

Las identidades se construyen utilizando los diferentes recursos que la historia, la lengua y la cultura nos proveen y que tienen que ver con un proceso de devenir y no de ser (Hall, 2003). A su vez, la identidad va a ser entendida como

El punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan <<interpelarnos>>, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de <<decirse>> (Hall, 2003:20).

Es decir, que la identidad no es concebida como una esencia o sustancia de un ser que *es*, sino que es un proceso en el cual la persona va conformándose, deviniendo y construyendo subjetividades a partir de aquellos discursos y prácticas que la interpelan como tal.

Por otra parte, Vila (1996) va a plantear que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que a partir del sonido, las letras y las interpretaciones ofrecen maneras de ser y de comportarse a través de las cuales las personas pueden proveerse de diferentes elementos para la construcción de sus identidades sociales. Esta capacidad de dar respuesta a cuestiones de identidad, que tiene que ver con la capacidad interpeladora de la música

---

<sup>15</sup> Es un cantante mexicano, que en su repertorio cuenta con canciones tradicionales de la música regional mexicana así como con baladas y boleros.

popular, permite una apropiación muy intensa debido a que trabaja con emociones particularmente fuertes. Y esta va a ser una de las primeras razones, plantea Frith (1996), por las que, justamente, las personas gozan de la música popular.

Para pensar por qué algunas interpelaciones musicales son más efectivas que otras en las personas, Vila (1996) propone superar ciertas teorías como la del subculturalismo inglés que entiende que existe una *resonancia estructural* entre la posición social de los actores y la expresión musical. Desde esta postura, la música *reflejaría* a actores sociales particulares. Por el contrario, desde otras corrientes, especialmente la del culturalismo inglés, se considera que “las prácticas culturales no son necesariamente homólogas a cierta base ‘real’ que las precede, sino que, por el contrario, gozan de cierta autonomía o especificidad que es capaz, por sí misma, de crear prácticas sociales generadores de lo *real*” (Vila, 2002: 7).

Es por esto que vamos a considerar, como postula Frith, que

La cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia – una experiencia musical, una experiencia estética- que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva (1996: 184).

Luego de lo que se conoce como el “giro lingüístico”<sup>16</sup>, Vila (*Op. Cit.*) considera que las identidades sociales deben ser pensadas a partir de su origen discursivo así como también su origen narrativo. La noción de discurso se entiende en su sentido amplio acuñado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe como las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que confieren sentido en un campo de fuerzas en donde se desarrolla un juego de relaciones de poder. Por otra parte, el concepto de narrativa lo retoma de Ricoeur y lo entiende como un esquema cognoscitivo con el que cuentan las personas, uno de los más importantes ya que permite hacer inteligible el mundo que nos rodea.

Cada persona tiene diferentes (e incluso contradictorias) *tramas narrativas* que sirven para pensarse a sí misma y poder desarrollar una imagen del *yo*. De esta manera, lo

---

<sup>16</sup> Es un cambio de enfoque de la conciencia hacia el lenguaje. Se piensa al lenguaje como constituyente de la realidad. Tiene como a exponentes a Wittgenstein, Husserl, Foucault, Derrida, Butler.

que éstas logran “es una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida.” (Vila, 1996: 17). Existe un proceso continuo entre narrativas e identidades en donde los actores logran ajustar sus historias con las identidades que creen que poseen (y que no necesariamente “tienen”)<sup>17</sup>.

Es por esto que, en continuidad con lo planteado por Vila, Martín va a sostener que

La cumbia villera no expresa ni es reflejo de la realidad de los jóvenes de barrios pobres de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, sino que revela y permite construir un cierto tipo de mundo (lo que no significa simplemente reflejarlo) utilizando, de una manera creativa, los materiales disponibles en su contexto: entendido no sólo como una estructura sociológica, en sentido objetivista, sino también en términos de mundo de significaciones y narrativas (2011: 211).

Al igual que cualquier otro género musical, la cumbia participa en los procesos de construcción identitaria cuando sus oyentes logran incorporarlo a sus diversas tramas narrativas. Es decir, siguiendo con Vila:

Una determinada matriz musical “permite” la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se “ajusta” (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas (1996: 15).

De esta manera, los oyentes de cumbia se constituyen como tales ya que logran ajustar sus tramas narrativas a los sentidos que la música propone.

Esto se da debido a que la música, aunque no intrínsecos, tiene sentidos. Esto se encuentra “ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado” (Vila, 1996:16) que aunque no funcionen como “camisas de fuerza” que imposibiliten nuevas reconfiguraciones de sentido, sí actúan limitando a las futuras posibles articulaciones. De

---

<sup>17</sup> Es importante no dejar de mencionar que, aunque aquí se trabajará con las tramas narrativas, en la construcción de identidades, y particularmente, en la configuración de feminidades existe también una experiencia corporal que también “constituye una forma identitaria anhelada o imaginaria” (Silba y Spataro, 2008: 109)

esta manera, en el encuentro de los actores sociales con la música, ésta ya llegaría con múltiples connotaciones de sentido previas. Como plantea Silba (2011), cuando la cumbia villera se conforma como género y se convierte en un éxito en los sectores populares, ya venía con sentidos previos que la asociaban a los sectores populares. Es decir, que esto explicaría, en parte, el por qué las tramas argumentales de los sectores populares lograron articularse tan eficazmente con esta versión tan particular de la música.

Retomando lo conceptualizado, la identidad es concebida de un modo no esencialista ni como entidad fija, sino como un proceso dinámico y contingente que produce identificaciones y adhesiones en relación a distinguirse de aquello que se considera como lo distinto, como un *otro*. De esta manera, se van a establecer efectos de frontera que van a demarcar lo que se considera el *afuera constitutivo*. Es por esto, que la identidad social “es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los *otros* desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo” (Vila, 1996:22).

En el caso particular de la cumbia villera, para los seguidores de este género, el ser *cumbiero* no tiene que ver solamente con el sentirse interpelado por la misma música y porque ésta se ajusta a sus tramas argumentales, sino también con el diferenciarse de *otros* como los *rockeros* y los *chetos*, oyentes de diferentes géneros musicales. Pero también como planeta Garriga la distinción tiene que ver con cómo se conciben las experiencias de vida, por ejemplo, para los *rockeros* “los ‘chetos’ quienes tienen una buen pasar económico no tienen problemas laborales y cuentan con el dinero para llegar a fin de mes, y la falta de estos problemas los aleja de las experiencias que [les] son constitutivas” (Garriga, 2008: 8). Para los *rockeros*, entonces, es importante diferenciarse de los *chetos* porque éstos representan una posición que podríamos definir como dominante. Como afirma Silba (2011 b), frente a esta alteridad se marca una fuerte diferencia a la vez que se produce la autoafirmación.

### **I. 3 Configuraciones de feminidades en torno al consumo de cumbia villera y romántica**

Cómo se constituyen las mujeres en tanto tales a partir del consumo de música es una pregunta que se asienta en aquello que hacen los sujetos con lo que consumen, las lógicas de apropiación de ciertos productos y las formas de usar e incorporar los mismos a la vida cotidiana. Es así que vamos a entender a la configuración de feminidades a partir del consumo musical como un proceso social, cultural e histórico y, por lo tanto, sumamente complejo a la vez que contradictorio.

Tal como plantea Spataro, existe un vínculo entre la música y la construcción de identidades de género ya que “las y los jóvenes encuentran en ella uno de los espacios propicios para la configuración de imaginarios, valores y subjetividades, hallando en ella elementos que les permiten edificar universos simbólicos propios y formas válidas de identidad” (2010:2).

Uno de los datos teóricos a los que se llega al leer distintos materiales (Cragolini, 1994 y 2006; Blázquez, 2008; Martín, 2008; Alabarces, 1993; Alabarces *et al.*, 2008) es que el lugar de la mujer como miembro de conjuntos musicales es escaso. Históricamente, los conjuntos musicales de cumbia han estado conformados exclusivamente por varones y las mujeres han ocupado, de manera excepcional, solo el lugar de coristas o percusionistas en algunas bandas. Es así como, en continuidad con lo señalado, el lugar de las mujeres en la música tropical ha sido marginal, a excepción de la década del '90, donde cantantes como Gladys “La Bomba” Tucumana, Karina Crucet, Isabelita y Gilda<sup>18</sup> se convirtieron en figuras consagradas del género. Hoy en día, existen mujeres músicas como Karina, Dalila, Angela Leiva, Isabelita, Rocío Quiroz, La Piba, entre otras, pero que, sin embargo, no llegan a representar una porción importante del campo cumbiero.

De esta manera, si la mujer no aparece como productora del género, su papel como consumidora se vuelve altamente relevante. La pregunta por aquello que hacen los sujetos

---

<sup>18</sup> Gilda es un caso especial porque por más que algunas de sus canciones habían logrado trascender de la cumbia, no fue hasta después de su muerte, en un accidente automovilístico el 7 de septiembre de 1996, que su presencia creció en visibilidad y difusión (Martín, 2007).

con lo que consumen, las lógicas de apropiación de ciertos productos, las formas de usar e incorporar los mismos a la vida cotidiana y al relato sobre ésta nos resulta crucial. Sin olvidar las relaciones de poder intrínsecas a todo consumo cultural, partimos de la idea de que no hay públicos ni sujetos totalmente pasivos ni absolutamente resistentes, porque, tal como nos ha enseñado Stuart Hall, el consumo cultural es un espacio de lucha (1984). Es decir, que cualquier indagación que pondere la importancia del consumo cultural como un espacio para pensar (Canclini, 1995) debe tener en cuenta las mediaciones y los intersticios que se producen a la hora de poner en contacto al producto con sus públicos (Barbero, 1983).

Las representaciones sociales construidas por las industrias culturales resultan significativas para las mujeres ya que constituyen espacios de configuración de imaginarios, valores y subjetividades en donde se juegan formas de inteligibilidad de lo social, modos de clasificación y codificación de sujetos y prácticas. Del mismo modo que Spataro (2010) para entender las tramas de sentido de las mujeres en torno al género, nos proponemos indagar sobre el ocio y el placer configurados alrededor del consumo de música.

Por un lado, la cumbia romántica, habla de temáticas amorosas tradicionales y representa a la mujer a partir de tres tópicos: la “musa inspiradora”, “propiedad del hombre” o la “traidora” (Silba y Spataro, 2008). A diferencia de esto, desde su surgimiento, las líricas de la cumbia villera le han otorgado a la figura de la mujer un rol preponderante casi exclusivamente relacionado con la actividad sexual de las mismas. En este punto, es interesante rescatar la propuesta de Semán y Vila (2011), ya que ésta permite una lectura que se corre de una mirada condenatoria y muestra cómo, en verdad, lo que dichas letras están mostrando es ni más ni menos que la activación sexual de las mujeres y una exacerbada respuesta por parte de los varones que ven allí un desafío al orden social tradicional y jerárquico entre los géneros.

Durante la modernidad, la imagen de la mujer fue construida sobre la base de tres mitos: el de la mujer madre, el del amor romántico y el de la pasividad erótica femenina

(Fernández, 2006). Es este último aspecto el que la cumbia villera en cierta forma pone en jaque, aquel que crea lo femenino a partir de una supuesta apatía sexual.

Es debido a esto que, tal como señala Spataro (2012), en la cumbia villera en tanto producto cultural de difusión masiva, puede leerse una redefinición de los parámetros de la feminidad, así como también posibles reconfiguraciones en la representación de la sexualidad. Por más que, a partir de los 90, las canciones de amor sufren transformaciones y comienzan a mostrar el rol de la mujer de un modo más activo y una sexualidad más liberada, es novedosa la manera en la que la cumbia villera retrata estos tópicos. En cambio, el tipo de subjetividad femenina que se desarrolla con la cumbia romántica o romantizada, tiene que ver con el segundo mito de Fernández (2006): el del “amor romántico”, en el que la subjetividad femenina se encuentra fragilizada y organizada en clave sentimental, es decir, que reproduce “todas aquellas manifestaciones vinculadas a las emociones: el romanticismo, la debilidad del cuerpo y de la mente, y la irracionalidad” (Silba, Spataro, 2008: 99).

El recupero de lo romántico que se da en la cumbia romantizada permite que las tramas narrativas de las jóvenes se ajusten de un modo más eficaz, más conciliador y menos cuestionador. Tal como plantean Semán y Vila “se ofrece una posición de sujeto femenino con el cual pueden sintonizar sin problemas sus narrativas identitarias” (2011: 78). Sin embargo, como plantean Silba y Spataro “se da en un contexto de fuerte cuestionamiento a los contenidos ofensivos de la cumbia villera y no como un simple retorno de lo romántico en tanto “regreso del patriarcado”. Las mujeres reclaman, fundamentalmente, su des-objetivación sexual” (2008:102). De esta manera, la cumbia romantizada interpela de un modo más eficaz a estas jóvenes cumbieras, pero esto no significa que lo haga del mismo modo en el que funcionó la cumbia romántica en otras épocas.

Frente a este consumo cultural, muchas mujeres oyentes de cumbia deciden además crear sectores de pertenencia conocidos como clubes de fans en donde llevan a cabo distintas prácticas para celebrar su gusto musical. De esto, nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

## **CAPÍTULO II: FANATISMO, GÉNERO Y SEXUALIDAD: UN ANÁLISIS DESDE LA CUMBIA Y SUS PRÁCTICAS ASOCIADAS**

En este capítulo nos proponemos abordar el género musical cumbiero desde el fanatismo, reflexionando sobre qué sentidos de pertenencia desarrollan estas jóvenes fanáticas/seguidoras/etc. a partir de su participación en los espacios definidos como clubes de fans, así como el valor que le dan a las diferentes relaciones que llegan a entablar con sus ídolos a partir de dicha participación, entendiendo, junto con Fiske (1992), Jenkins (2009), Hills (2002), Thornton (1995), Borda (2000, 2010 y 2012) y Spataro (2010 y 2012), que el fanatismo puede constituirse en un espacio de productividad para aquellas agentes que deciden participar de él.

Por un lado, en la primer parte, trabajaremos con la hipótesis que destaca la importancia de los diversos sentidos de pertenencia que las mujeres jóvenes elaboran a partir de su participación en los clubes de fans, en tanto encuentran allí un espacio en el cual celebrar su gusto musical, construyendo sus capacidades de agenciamiento y, también, determinados modelos de mujer y de varón que les son útiles a la hora de establecer vínculos interpersonales y sociales. En continuidad con lo planteado por Fiske (1992), sostenemos que la cultura fan es una forma de cultura popular que presenta ecos de las instituciones de la cultura oficial, aunque bajo el control de sus integrantes. En esa misma línea, se encuentra el trabajo de Borda (2012), quien afirma que el fanatismo se ha convertido en un fondo de recursos disponible para la construcción de identidades colectivas e individuales.

En la segunda parte del capítulo, se plantearán reflexiones sobre los modos en los que circulan ciertas miradas moralmente condenatorias sobre un grupo de fans determinado, “las chicas de las combis” o “gruperas”<sup>19</sup>, en cuya definición colaboran los medios de comunicación de masas, reforzando los sentidos negativos sobre la supuesta actividad sexual de estas jóvenes en particular. En investigaciones anteriores (centralmente Silba y Spataro, 2008; y Semán y Vila, 2011), “las chicas de las combis” aparecían como el

---

<sup>19</sup> Las “chicas de la combi” serán nombradas también como “gruperas” ya que fue el término nativo utilizado durante el trabajo de campo. Para diferenciarnos de la connotación negativa propia de la etiqueta que es ajena a las intenciones de esta tesina y como no fue posible encontrar otro término nativo que lo reemplazara se utilizarán comillas.

*paroxismo* de las fanáticas de cumbia, en tanto se las consideraba mujeres que seguían a los músicos jóvenes por cada una de sus presentaciones nocturnas, dispuestas a realizar toda clase de *favores sexuales* con tal de conseguir el beneplácito de sus ídolos musicales. Es así que dentro del campo cumbiero se reconoce la existencia de estas mujeres y la realización de las citadas actividades, pero no hemos hallado en ninguno de estos trabajos la voz de las propias protagonistas, narrando sus experiencias y percepciones en torno al estigma que las señalaría como *putas* (Justo Von Lurzer, 2006: Jones, 2010), ante la presunción de que ejercen, al igual que las protagonistas de las líricas villeras, una sexualidad *libre y desafiante*.

Es a partir de estas hipótesis que se desprenden ciertas preguntas generales: ¿En qué consiste el fanatismo? ¿Qué especificidades tiene el fanatismo cumbiero? ¿Cómo se constituyen las fanáticas cumbieras? Y en cuanto a las “gruperas”, en particular, las reflexiones nacen a partir de los siguientes interrogantes: ¿Qué sentidos y representaciones sociales circulan en torno a su figura? ¿Qué lugar les correspondería dentro del fanatismo? ¿Ejercen una sexualidad libre y desafiante, tal como lo señala el imaginario construido en torno a ellas?

## **II.1. Fans entre el “desequilibrio” y los grupos de socialización**

En su trabajo investigativo, Borda (2000) reconstruye los dos arquetipos hegemónicos con los que se ha representado históricamente en los medios de comunicación a la figura del fan. En primer lugar, el de la *multitud histérica* que tiene como peligro potencial el exceso o el descontrol ya que se ponen en escena cuerpos *sufrientes e irracionales* que se despliegan a lo largo del espacio público. En segundo lugar, se encuentra la figura del *solitario obsesionado*, en apariencia aislado en su espacio privado y cuya obsesión con su ídolo puede llevar incluso a hacerle daño físico.

Estas dos figuras mediáticas no son excluyentes sino que se complementan como patologías y dan cuenta de las manifestaciones de miedos sociales específicos de la modernidad como la disolución de la identidad en la masa y el aislamiento en la propia intrasubjetividad (Jensen, 1992). Ambas construyen una imagen del fanatismo como un

fenómeno excesivo, descontrolado, construido desde la irracionalidad, debido a que en un primer plano se encuentra la corporalidad, y la peligrosidad ya sea potencial o efectiva contra ellos mismos, terceros y/o su propio ídolo (Borda, 2000).

Además, los fans históricamente han sido descriptos como personas obsesivas, lunáticos, que no distinguen la realidad de la ficción, que son inestables psicológicamente y/o que vienen de trayectorias personales solitarias o fracasadas (Harrington y Bielby, 1995). Otros enfoques los han caracterizado como consumidores manipulados que no se dan cuenta que están siendo explotados por las industrias culturales y/o como jóvenes inmaduros (Grossberg, 1992).

En contraposición con estas representaciones, Borda (2012) observa que, a partir de la década del 2000, se han ido incorporando otros rasgos a la noción de fanatismo, sin tanta carga peyorativa, como son los de la figura del coleccionista, la cual goza de mayor legitimidad social debido a su cercanía con la figura del experto. Al mismo tiempo, se comienza a mostrar a los fanáticos en situaciones más relajadas y cotidianas. Por otra parte, aunque la importancia de la corporalidad sigue vigente, se dejan de lado las asociaciones al sufrimiento y empiezan a surgir las vinculaciones con el placer comunitario. Además, en el uso del propio término “fan” se dejan de lado connotaciones negativas asociadas a su origen como “frenético de la religión” y se lo comienza a utilizar como sinónimo de “afición o entusiasmo”.

Por otra parte, Borda (2012) agrega que a partir de la proliferación de las tecnologías de la comunicación y de la información (TIC), las prácticas de los fanáticos han sufridos una serie de cambios. En primer lugar, se genera un contacto permanente, lo que permite que personas de distintos lugares, ni siquiera cercanos geográficamente, puedan ser parte de un mismo club de fans. En segundo lugar, en los espacios virtuales se exagera la posibilidad que tienen de *juntarse* personas con diferente nivel de compromiso. Por último, en tercer lugar, es más fácil esquivar la estigmatización que sufría el *viejo fan* al quedar más expuesto. Esto genera un nivel de participación más alto y, de cierta manera, más *libre*, porque la mediación con las tecnologías daría una sensación de mayor libertad y, hasta en un punto, de impunidad.

## II.2. El fanatismo cumbiero como un fondo de recursos

Para analizar el fenómeno sociocultural de lo que se denomina *fanificación de las audiencias*, Borda utiliza la metáfora de un *fondo de recursos diversos*<sup>20</sup> y, en este sentido, plantea que

El fanatismo se ha convertido en un verdadero fondo de recursos –que integra prácticas, actitudes, expectativas y modos de relación y comunicación- disponible para la construcción de identidades colectivas e individuales, tanto duraderas como fugaces, concepto que podría poseer la flexibilidad necesaria para abarcar las diferentes maneras en que se manifiesta el fenómeno en la actualidad (2012: 1).

Este fondo de recursos diversos tiene diferentes componentes que ayudan a pensar el fanatismo a partir de la configuración de identidades (individuales o colectivas, contingentes o duraderas, auto nominadas o nominadas externamente); la construcción de comunidades (en donde cabe destacar la formación de redes de reciprocidad); la productividad; el intercambio de bienes materiales y simbólicos; modos de recepción que están caracterizados por la regularidad, la reiteración, la exhaustividad, la proximidad emocional; la defensa intensa del objeto cuando este es atacado; entre otras (Borda, 2012: 15).

Dado que las jóvenes de sectores populares urbanos que consumen cumbia suelen organizarse y conformar clubes de fans y/o grupos de seguidoras de bandas de dicho género musical, vamos a describir y analizar el fenómeno a partir de algunos de los componentes del este fanatismo en tanto *fondo de recursos diversos*. Cabe aclarar que para llevar a cabo este análisis se va a tomar el caso puntual de los grupos de fanáticas de Néstor en Bloque y El Polaco ya que fue con los que realicé el trabajo de campo, pero muchas de las cuestiones aquí trabajadas pueden ser extendidas a otros grupos de fans de la cumbia romántica, villera así como de los distintos subgéneros y/o variantes de la cumbia contemporánea.

---

<sup>20</sup> Esta noción Borda la retoma de E. P Thompson (1990) cuando éste define a la cultura como un fondo de recursos diversos.

### **II.2.1 Construcción de identidades: Bloqueras y polaqueras**

Es por esta capacidad de crear identidades colectivas e individuales que las fanáticas de cumbia se identifican a sí mismas a partir de la banda de la cual son fans. Esta nominación es originada tanto externa como internamente. Es así como quienes se consideran fanáticas de El Polaco van a ser reconocidas socialmente y auto identificadas como “polaqueras” y las de Néstor en Bloque como “bloqueras”. Por ejemplo, en Facebook y en Twitter<sup>21</sup>, esto es fácilmente observable ya que presentan su nombre junto a la marca identitaria de a quien siguen “Romi la Poliadicta”, “Fany Cwirkaluk [haciendo alusión al apellido de El Polaco]”.

Por otra parte, es de destacar que los grupos, además de ser exclusivamente de mujeres, llevan nombres en femenino y que suelen hacer alusión a un interés erótico-sexual por el cantante: “Las babosas del bloque”, “Adictas al bloque”, “Las desubicadas del Polaco”, “Las prometidas del Bloque”. Las autonominaciones grupales de estos clubes implican una orientación heterosexual femenina, lo que excluye a los hombres y a todo aquel que no adscriba a esta identidad como puede ser el caso de las lesbianas (Bury, 2005). Esto se debe, además, a que como plantea Fiske (1992) las fronteras entre lo que es parte del grupo de fans y lo que no, se trazan con precisión.

### **II.2.2 El objeto del deseo: Bloqueras versus polaqueras**

Una cuestión importante dentro del fanatismo no sólo es la de amar al ídolo sino también la de odiar a su oponente, es decir, se demuestra amor en el mismo gesto en el que se reivindica el odio por ese *otro*. Es de destacar el papel que el anti-fanatismo juega en la construcción de la propia identidad fan (Johnson, 2007), considerando que los anti fan “son aquellos sujetos que, de modo activo, odian y sienten aversión por cierto texto, personalidad o género mediático” (Gray, 2003: 70-71).

---

<sup>21</sup> Por nombrar dos de las redes sociales con mayor alcance y difusión, actualmente, en Argentina.

Se puede ver en el caso analizado que la rivalidad que existe entre Néstor En Bloque y El Polaco<sup>22</sup> que se manifiesta en distintos tipos de dichos que ambos profirieron en shows, en las redes sociales y en otros ámbitos, trascendió a las fanáticas a quienes cuando se les pregunta si odian a alguna banda, siempre mencionan a El Polaco en caso de ser “bloqueras” y viceversa. Es decir, que hacen propia esta disputa, y además de sentir rechazo por el ídolo opuesto, lo sienten también por las fanáticas y seguidoras de éste. Por ejemplo, para las seguidoras de Néstor en Bloque, las polaqueras son “trolacas”, haciendo un juego de palabras entre “polacas” y “trolas” [chicas fáciles]. Cuando se justifica el porqué del odio, se hace mención tanto a la música como a que no les gusta la personalidad de ellas, ya que a diferencia del propio ídolo, el *otro* no es humilde sino soberbio, no respeta a sus fans y/o su estilo no es propio sino una imitación del otro. Como explica Martín (2007), la autenticidad tanto como un rasgo de personalidad como musical, es una de las cualidades que los fans más reconocen y valoran de su ídolo.

### **II.2.3 Modos de recepción y productividad en la cumbia**

Si extrapolamos los planteos de Borda (2012), podríamos afirmar que los modos de recepción dentro del fanatismo cumbiero se caracterizan por la regularidad, la reiteración, la exhaustividad y la proximidad emocional, todos elementos del *fondo de recursos*. Particularmente, este último punto se observa con las diferentes manifestaciones de emociones que describen que la música les provoca: llanto, alegría, emoción. Además, es un tipo de recepción motivado por el compromiso que conlleva a que si es necesario hacer sacrificios, especialmente, económicos, éstos deben realizarse como prueba de amor al ídolo.

Por otra parte, las fanáticas de cumbia, al igual que cualquier otra audiencia popular, desarrollan a partir de su recepción de productos culturales una productividad semiótica de significados y placeres que tiene que ver con la producción de sentidos de identidad social y de experiencia social desarrollados a partir de los recursos culturales de las mercancías

---

<sup>22</sup> A partir de los dichos de uno y otro se puede interpretar que este enfrentamiento está originado por una disputa personal por el lugar dentro del campo cumbiero.

culturales (Fiske, 1992). Además, generan una productividad enunciativa originada a partir de que estos sentidos sociales son enunciados o compartidos.

Estos dos tipos de productividad se pueden ver en el caso de las cumbieras a partir de cómo ellas construyen su identidad social tanto en la elección de peinados, vestimenta, maquillaje, accesorios; y también, con las páginas que crearon en Internet, especialmente, en las redes sociales dedicadas a su ídolo y/o a su familia, en la cual intercambian opiniones y distinto tipo de materiales. A su vez, en algunos casos, se tatúan alguna palabra o símbolo en relación al ídolo y/o nombran a sus hijos como a alguien a quien siguen/aman. Aunque esto último está visto como un sacrificio, es también considerado como un deber, como “lo que hay que hacer”, lo cual es valorado en la mayoría de los clubes de fans (Martín, 2007).

A diferencia de otros grupos, las fanáticas cumbieras no producen textos, por lo que sus prácticas no podrían ser consideradas dentro de lo que Fiske (1992) denomina “productividad textual”. En este sentido, por ejemplo, no se advierte entre ellas la producción de *fanfiction*, es decir, la escritura no profesional de relatos *–fanfics–* basados en ficciones audiovisuales o novelas que extrapolan personajes y situaciones para insertarlos en nuevas tramas (Borda, 2008: 233). Sin embargo, como se explicó previamente, sí producen semiótica y enunciativamente.

#### **II.2.4 Construcción de comunidades**

A diferencia de otros grupos de fans de música popular como pueden ser los de artistas como Sandro (De Ambrosio, 2014) o Ricardo Arjona (Spataro, 2012) que cuentan con una comisión directiva diferenciada que se encarga de organizar los encuentros y establece pautas de comportamiento, los grupos de fans cumbieros no cuentan con estructuras jerárquicas tan marcadas. Muchas veces tienen presidentas, pero éstas se encargan solo de cuestiones menores ya que existe una organización más bien horizontal entre sus miembros.

Por otra parte, por más que se crean lazos de reciprocidad, no suelen terminar en amistad, sino que se conciben a sí mismas como compañeras con las que comparten un

sentimiento común de amor a un mismo ídolo. Esto se debe a que no suele haber una proximidad geográfica entre ellas. De las mujeres entrevistadas que pertenecían al mismo grupo, la mayoría residía en distintas zonas del conurbano, por lo que mantenían el contacto por las redes sociales o el celular. En este punto, el caso ejemplar es el de una de las fanáticas que ni siquiera vivía en Argentina, sino que desde Montevideo se mantenía comunicada con otras fanáticas locales. A su vez, muchas de las entrevistadas manifestaron que necesitaban ser parte de grupos flexibles porque no podían verse muy seguido ya que tenían compromisos laborales y/o familiares. Por lo tanto, al verse sólo esporádicamente, generaban lazos que no eran tan fuertes como los que puede construir un fanatismo en el que existen reuniones fijas y/o con cierta frecuencia.

### **II.3 La cuestión de lo auténtico: las “verdaderas” fanáticas**

Además de lo previamente mencionado, existe una distinción que se plantea en el interior del grupo de fanáticas que plantea quienes serían las *verdaderas* y quiénes *no*. Es así como el *auténtico* fanatismo de cumbia está integrado por una serie de prácticas que llevarían a cabo quienes pertenecen al grupo, delimitando de esta forma un efecto de frontera con respecto a quienes sólo escuchan la música y son considerados como simples oyentes. Es por esto, que, de acuerdo a lo que nos comentaron, presentamos los ítems que debería cumplir una *verdadera* fanática:

a) El “reco”

El “reco” hace referencia a seguirle el recorrido al músico. Según nos contaron, las fanáticas alquilaban una combi y hacían la ruta que éste tiene estipulada para ese día. Es decir, que iban a todos los bailes y shows que tenía el cantante en cuestión. Por lo general, salían previamente a que termine para poder llegar antes de que empezara el próximo.

b) La foto

La fotografía con el ídolo funciona para las seguidoras como una prueba empírica de fanatismo. Es la prueba del *haber estado allí*. Por más que el fanatismo a un nivel virtual es importante, la proximidad corporal sigue teniendo un lugar crucial.

c) Los carteles y los carnet

Cuando asistían a ver al ídolo, era importante llevar carteles y demás pruebas materiales que distinguían a las diferentes fanáticas. Esto se veía, claramente, por ejemplo, en el programa *Pasión de Sábado*,<sup>23</sup> cuando los distintos grupos organizaban previamente qué materiales llevar como carteles gigantes o globos. Cuando tocó Néstor en Bloque, las fanáticas se encargaron de llevar carteles y globos de distintos colores.

d) Presenciar todos los shows que se puedan

A veces por motivos económicos o de distinta envergadura, esto no es posible. Pero siempre que se pueda hacer un esfuerzo más allá del sacrificio que esto implique, se debe hacer.

Existe un caso en el que el fanatismo cumbiero femenino hace una excepción y aunque se cumpla con todo lo esperado de una fan, ésta va a ser considerada como “falsa fanática”: las “gruperas”.

#### **II.4. “Gruperas”: ¿paroxismo de fanatismo o falsas fanáticas?**

Como se desarrolló en el primer capítulo, las letras de la cumbia villera representan a un tipo de mujer que aunque en un marco androcéntrico se muestra sexualmente activa. El tipo de conducta que retrata tiene que ver con *mostrarse* como un objeto de satisfacción sexual masculina “pasa de ser una simple acción a transformarse en una identidad: no es que las chicas a veces ‘se les tiren encima’ y otras veces no, sino que *son* ‘gruperas’” (Semán y Vila, 2011: 87). Como el ser “gruperas” también hace referencia a las chicas que siguen a muchos grupos, algunas veces se utiliza la distinción de “gruperas de ‘dentro de la combi’, que son precisamente “las chicas fáciles que describen las letras de la cumbia villera, cuyo deseo solo parece concretarse ofreciendo sexo a los músicos de las bandas que siguen” (Semán y Vila, *op. cit.*:87).

---

<sup>23</sup> *Pasión de Sábado* es un programa transmitido por el canal América los días sábados desde las 12:00 hasta las 18:00, o según lo que establezca la programación del canal. Hoy en día, es el único dedicado exclusivamente a la música tropical. Es producido por Ser TV Producciones, cuyo presidente es Adrián Serantoni y a cargo de la dirección general se encuentra su hermano, Pablo Serantoni.

Sin embargo, del trabajo de campo realizado en el contexto de esta tesina, se desprende que hoy en día prácticamente no es necesario hacer la distinción porque cuando se habla de “gruperas” se sobreentiende que se hace referencia a la seguidora que tiene algún tipo de encuentro sexual con uno o más de un músico a los que se sigue. Pero es necesario aclarar que cuando se lo usa se hace generalmente con un sentido peyorativo. Esto genera que las mujeres que se reconocen en este comportamiento no acepten la etiqueta porque no quieren caer bajo el estigma que esta conlleva. Como plantean Silba y Spataro: “construyen una oposición entre las decentes, chicas de su casa que ‘no hacen nada’; frente a ‘las otras’, las que están con todos los músicos de las bandas, práctica aparentemente repudiada por este grupo: el límite es moral” (2008: 98).

Siguiendo a Jones, por más que estamos frente a un proceso de modernización de la sexualidad “orientado hacia la secularización de los valores sexuales, la flexibilización de las normas de género, una mayor igualdad en las relaciones sociales e interacciones sexuales, una individualización de los comportamientos y una creciente reflexividad del sujeto” (2010: 58-59), siguen existiendo códigos morales diferenciados por género. Pero este marco moral regulatorio se ve más notoriamente contra las chicas (McRobbie, 1991). De esta manera, la disponibilidad, iniciativa y destreza sexual son rasgos propios del hombre, y por el contrario, a la mujer le corresponde un papel más moderado de su deseo sexual.

Una mujer que se muestra activa sexualmente y que concreta el deseo/fantasía que tiene por su ídolo, será fuertemente cuestionada por los medios de comunicación y por sus pares, especialmente, otras mujeres. En la mayoría de los discursos de las fanáticas, como se verá en el capítulo tres, este tipo de mujeres aparece, en primer lugar, como aquellas que no son verdaderas fanáticas, sino que quieren llamar la atención, y por esto, son *putas* (o alguno de sus sinónimos como “trola”, “fácil”, “regalada”). Es decir, se hacen merecedoras de “una reputación negativa asignada a la mujer por su comportamiento sexual” (Jones, 2010: 110), ya que daría cuenta de un interés e iniciativa que se contraponen a la pasividad con la que se espera que la mujer viva su sexualidad.

Para poder dar cuenta de cómo es vivido este estigma, se hace necesario introducir la noción de *agencia* (Giddens, 2007), que permite observar qué registro flexivo y qué posibilidades tienen estas jóvenes de actuar frente aquello que les es dado y de construir

dentro de su propio contexto social y de los condicionamientos que éstos traen aparejados motivaciones o intenciones personales. Es así como vamos a observar que, desde el discurso de aquellas que se reconocen en las prácticas (no así en la etiqueta) lo que van a marcar es que desde sus pares femeninas lo que hay es “envidia”. Como plantea Fernández “tanto la envidia como la admiración no hablan de otra cosa que de la dificultad de estas mujeres para imaginar ese lugar como algo posible para ellas” (2006: 113).

## **II.5 Medios de comunicación y gruperas: representaciones estigmatizantes**

En los medios de comunicación, la figura de las “gruperas” aparece sobre todo en el discurso de aquellos que se muestran *conocedores* del ambiente, como los músicos, ya que, supuestamente, hablan desde la propia experiencia personal. Por ejemplo, en una entrevista a Daniel Agostini<sup>24</sup>, cantante que se hizo conocido en el Grupo Sombras y luego lanzó su carrera como solista, le preguntan por las “groupies” de la cumbia. El músico expresó no saber a qué se refería el periodista, obligándolo a este a desarrollar una definición del término: “las chicas que quieren acostarse con vos después de cada show”. Frente a esto, contestó: “Cuando era joven, disfruté. Hoy no. Pero tenés que poner límites, porque si no es promiscuidad.” Tomando esta afirmación parecería ser que el fenómeno tiene que ver con dos cosas: la juventud y la promiscuidad.

Por otra parte, Ariel, cantante de Pibes Chorros, es protagonista de una crónica<sup>25</sup> que relata una noche en la combi junto a la banda. El periodista describe “sus fans más exaltadas lo abrazarán, le partirán la boca, le afanarán la colita de pelo y más (...) a la salida están ellas [las “gruperas”] y él las deja hacer”. El cantante confirma lo relatado: “Sí, las minas se me regalan mal”.

En otra entrevista<sup>26</sup>, Marcela Baños, conductora del programa *Pasión de Sábado*, refuerza las dos características que parecerían tener las fanáticas de cumbia: “La juventud

---

<sup>24</sup> Fuente: <http://edant.clarin.com/diario/2008/09/11/espectaculos/c-01301.htm>

<sup>25</sup> Fuente: <http://old.clarin.com/suplementos/si/2002/03/29/3-00401.htm>

<sup>26</sup> Fuente: <http://www.infobae.com/2012/03/11/636512-el-pito-chiquitito-me-trajo-muchas-satisfacciones>

que sigue a la bailanta<sup>27</sup> es muy promiscua. Para llegar al cantante pasan por toda la banda. Las pendejas se zarpan porque no tienen preservativos y quedan embarazadas a los 15 años. Ellas se llaman las gruperas”. De esta manera, según la conductora, además de jóvenes y promiscuas, las gruperas son chicas que no utilizan métodos anticonceptivos, por lo tanto, no llevan un control ni siquiera de su posible maternidad ni de su salud sexual y reproductiva.

No sólo en los discursos periodísticos aparece la figura de la “gruperas”, sino que un grupo de cumbia que se llama “Revancha” le dedicó a este fenómeno una canción que dice:

Ella llega muy temprano al baile/ pues quiere ver al grupo que es[tá] de moda./  
Ella se pone frente al escenario para que la vean/ cuando coquetea./ Al terminar el  
show sale corriendo/ para besar al que a ella más le gusta,/ así se siente reina de la  
fiesta, /ella es la novia de todos los artistas./ Chica gruperas, negra y parrandera  
[fiestera],/ la más coqueta y la más fiestera./ Chica gruperas, negra y musiquera/  
después de cada show/ un grupo se la lleva. (Chica gruperas, Revancha)

De estos discursos se desprende la imagen de la fanática cumbiera “gruperas” como descontrolada, excesiva, y “regalada”, es decir, como una mujer que se muestra y comporta sexualmente activa en oposición a la imagen y expectativas de lo que se espera de la mujer como pasiva y administradora de su deseo y el de su pareja (Jones, 2010). Pero también se evidencia que “la chica gruperas” va tras su deseo, se muestra activa para conseguir lo que le da placer.

Por más que las entrevistadas no esconden su interés por el cantante, que se ve no sólo en el nombre de los grupos de fans que las aglutina, sino también en sus propios discursos, como veremos en el capítulo III, esto está permitido sólo a nivel de la fantasía. Se cuestiona fuertemente a aquella que se atreve a dar ese paso y tener un contacto “real”, tanto por los medios de comunicación, pero también por sus pares, especialmente, otras mujeres, porque ven esta conducta como algo no posible para ellas.

En un principio, la presunción era que las “gruperas” eran vistas como el paroxismo del fanatismo, ya que estaban dispuestas a todo por el beneplácito de su ídolo. Pero el trabajo de campo demostró que entre las fanáticas, si esto ocurre, es de modo oculto porque

---

<sup>27</sup> “Bailanta es una categoría dominante que estigmatiza y homogeniza distintos géneros y espacios musicales.” (Martín, 2007)

quien se atreve, además de ser una *puta*, no es una verdadera fanática y es fuertemente sancionada por ello. En el capítulo siguiente, entonces, hablaremos sobre los hallazgos de nuestro trabajo de campo presentando los discursos de las diferentes entrevistadas.

### CAPÍTULO III: EL FANATISMO CUMBIERO EN PRIMERA PERSONA

En este capítulo presentaré los hallazgos del trabajo de campo, centrándome en las voces y las experiencias de aquellas mujeres jóvenes que han sido entrevistadas. Realizaré, también, una pequeña reflexión sobre las implicancias que tuvo, en lo personal, llevar adelante este proceso de investigación<sup>28</sup>.

El trabajo de campo estuvo compuesto por algunas visitas al programa Pasión de Sábado para conocer el *ambiente*; dos entrevistas en profundidad con dos mujeres definidas como fanáticas: la primera, de 36 años, habitante del Gran Buenos Aires, y la segunda, de 23 años, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ambas contactadas por medio de conocidas; y, por último, nueve entrevistas realizadas a través de la red social Facebook, con mujeres jóvenes<sup>29</sup>, la mayoría de ellas, habitantes del Gran Buenos Aires<sup>30</sup> y que se autodefinían como fanáticas (cinco de El Polaco y cuatro de Néstor en Bloque), algunas pertenecientes a clubes de fans y otras no. En este último caso, el medio de comunicación utilizado fue Internet por motivos de fuerza mayor, ya que como fueron contactadas a través de las redes sociales y no me conocían, las entrevistadas mostraban mucha resistencia para reunirse personalmente<sup>31</sup>.

El método escogido para realizar el trabajo de campo fue la etnografía ya que la misma “constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros” (Guber, 2011: 16). Fue elegido con este propósito ya que buscaba reconstruir los puntos de vista de las entrevistadas y recuperar los sentidos asignados, en este caso, al consumo de cumbia.

El objetivo será retomar los ejes trabajados en los anteriores capítulos, pero esta vez en diálogo con la voz de sus protagonistas. No buscaré, en mi propuesta analítica, una coherencia interna en estos discursos, sino, por el contrario, daré cuenta de las contradicciones que surgen y se anudan en toda subjetividad. Además, es importante considerar que los discursos fueron construidos en el contexto de una entrevista que, por su

---

<sup>28</sup> En este capítulo usaré el singular como modo de hacerme cargo de las cuestiones aquí trabajadas ya que las mismas tienen que ver, también, con mis propias implicancias subjetivas.

<sup>29</sup> Todas las entrevistadas tenían entre 16 y 24 años de edad al momento de la realización de las mismas.

<sup>30</sup> Hay una excepción de una entrevistada que residía en Montevideo, Uruguay.

<sup>31</sup> Al final del capítulo, desarrollaré las dificultades del trabajo de campo.

carácter, implica una relación social (Guber, 2011) y por lo tanto, la persona se vio condicionada por ésta.

Por otra parte, en el último apartado trabajaré desde la reflexividad, es decir, como plantea Guber, con “la conciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos sociales y políticos” (2011: 45) que estuvo en juego a la hora de llevar adelante este proyecto de investigación.

### III. 1 Las “gruperas” ¿existen?

En las primeras entrevistas, en cada ocasión que quise abordar el tema de las “gruperas”, ya sea de modo indirecto a propósito del caso policial que implicaba a los Wachiturros<sup>32</sup> (que consideré que me servía como disparador) o preguntando en forma directa, lo que encontré fueron respuestas evasivas o que afirmaba su existencia pero se desligaban de la etiqueta: siempre son *otras*. Como mencioné en el capítulo anterior, esta oposición lo que está marcando es un límite moral entre las *decentes* y las *otras* (Silba y Spataro, 2008) de las cuales las entrevistadas querían diferenciarse, al menos cuando hablaban conmigo. Además, en la “construcción de identidad/ alteridad, el imaginario social puede operar en la construcción de estigmas, es decir, de ‘atributos indeseables’ que apartan a los sujetos señalados del patrón de ‘normalidad’” (Justo Von Lurzer, 2006:2). De esta manera, las *otras*, que en este caso, son las “gruperas” son además estigmatizadas ya que reúnen aquellas características en las cuales el *nosotras* no quiere reconocerse.

¿Qué significaba que siempre fueran *otras*? Si en el campo cumbiero se reconocía la entidad de estas mujeres, si en los medios de comunicación eran nombradas, si existió un caso mediático al respecto, y las entrevistadas reconocían el *fenómeno*, ¿cómo se debía interpretar que ninguna de las entrevistadas fuera o se considerara “gruperas”? ¿Era una desgracia probabilística o existía otra cuestión de fondo?

---

<sup>32</sup> Un integrante de la banda Los Wachiturros fue detenido en Santiago del Estero, acusado por presunto abuso sexual contra una fan de 13 años. De acuerdo con la acusación, DJ Memo, nombre artístico del detenido, hizo subir a la chica a la camioneta de la banda con la excusa de darle una foto autografiada, y una vez dentro del vehículo la manoseó e intentó violarla. Una amiga de la chica denunciante asegura haber registrado el hecho en video.

Frente a la frustración, comenté la situación en distintos espacios en los que circulaba. En ese entonces, cursaba un seminario de tesina dictado por el Profesor Rafael Blanco en el cual trabajábamos el proceso de investigación. Fue él quien me hizo pensar que quizá la figura de la grupera no existía como yo estaba esperando encontrarla, sino que era un modo de *regular el campo*. Es así como llegué a la idea de que en la construcción de identidad de un *nosotras* y un *otras*, la etiqueta operaba como la figura de la cual todas querían distanciarse ya que en los imaginarios sociales reunía todos los atributos *indeseables* que las apartaba de la *normalidad* (Justo Von Lurzer, 2006). La “grupera” como ideal regulatorio marcaba en el campo lo que *no se debe ser*, encarnando rasgos fuertemente cuestionados.

Por otra parte, dialogué en varias oportunidades con Carolina Spataro, junto a quien todos los miércoles compartimos el aula en donde ella era docente titular y yo su ayudante adscripta. Cuando le relaté la situación, su sugerencia fue que por la obsesión de encontrar a estas supuestas mujeres, no perdiese de vista todo lo que estaba sucediendo. El mismo hecho de no poder encontrar a nadie que se ubicase en ese lugar era de por sí un dato ineludible.

Fue en las clases citadas que una de las alumnas, al conocer mi *búsqueda*, me sugirió un contacto: Noelia. Me interesaba mucho poder charlar con ella porque, por lo que me había comentado esta alumna, había estado fuertemente vinculada con el ambiente tropical y el padre de su hijo era Rodrigo Bueno<sup>33</sup>.

Por este dato es que decidí, en una de las tardes más calurosas de diciembre del 2013, tomar el tren Sarmiento rumbo a Ramos Mejía para encontrarme con Noelia. Al llegar a su casa, llamó mi atención que en un espacio tan pequeño, cabiera tal cantidad de cosas. La entrevista la hicimos en la cocina, que también era el comedor, entre mates, con el televisor encendido sin audio y la radio como sonido de fondo. Entre sus dichos pude observar que el dato biográfico sobre que su hijo era de Rodrigo Bueno, el músico, parecía, al menos, verosímil. Sin embargo, negó (entre risas) haberse sentido atraída por un músico

---

<sup>33</sup> Rodrigo Bueno, también conocido como “El potro” era un músico cordobés de cuarteto consagrado en toda la Argentina. Falleció el 24 de junio del 2000 en un polémico choque automovilístico. Luego de su muerte, en el lugar del accidente se construyó un santuario pero, a diferencia del caso de Gilda, no fue santificado.

del ambiente tropical alguna vez. Al principio me sentí frustrada, ya que una entrevista que creí iba a darme todos los datos que estaba investigando, terminó en una negativa. Sin embargo, mientras regresaba a mi casa en el Sarmiento, me di cuenta que, como me había sugerido Carolina, estaba frente a un dato empírico innegable. Más adelante, aparecieron otras voces que de distinta manera dieron cuenta del fenómeno, pero los primeros hallazgos del campo parecieron requerir de un análisis aparte.

### **III. 1. 1 Noelia y los “no”.**

Noelia tenía 36 años y vivía en una casa en Ramos Mejía junto a su hijo de 20 años. Allí fue donde charlamos. Fue una entrevista complicada, ella se mostraba muy evasiva a mis preguntas y pocas veces respondía acorde a lo que le preguntaba.

A pesar de encargarse de los quehaceres domésticos, no se reconocía a sí misma como una trabajadora, pero remarcó que por decisión propia:

No hago nada. Vivo acá en la casa, me ocupo de las cosas de mi hijo. Estoy acá. Igual, hace años, hace fácil dos, tres años que no trabajo, pero a nivel elección.

Al pasar mucho tiempo en su hogar, escuchaba música todo el día a través de una radio que sonaba permanentemente. El ambiente musical no le era ajeno ya que su padre era músico:

Igual, más del lado del tango, bandoneón y eso. No llegó a ser conocido, pero estuvo siempre en ese ambiente.

Le gustaban variados géneros musicales, pero reconoció que escuchaba sobre todo cumbia, que su banda favorita de este género eran Los Charros, a quienes conoció por su familia. Le gustaba porque le traía recuerdos personales:

Me gusta el ritmo, me trae a mis cosas. Cuando viajaba a ver a mi papá, volvía escuchando cumbia. (...) Algo muy propio, quizás.

Además, destacó tanto la melodía como la letra, porque consideró que “la música en palabras tiene historia”. Frente a la pregunta de si conocía a mujeres que estuviesen con los músicos respondió:

Son chicas que son... como permanentemente muy eufóricas, algunas. [...] Pero bien, o sea, se re copan, los siguen, de hecho ellas entran gratis a los bailes que los siguen. Es todo un negocio, desde las traffic<sup>34</sup> que contratan en general, si no son parientes de uno, de otro, la foto, bajan y se sacan. Por lo menos, esa es mi opinión en el momento que yo lo veía y no creo que sea muy diferente. Y después, tienen mucha euforia.

Sobre si las fanáticas suelen subirse a las combis para estar con músicos explicó:

Normalmente no. O salvo que justo solo esté cuidando el que los maneja, porque el otro está cobrando y el otro [alguien de seguridad] está cuidando al otro [el músico]. Pero la realidad es que es mucho lío y es un gran problema, incluso viajar con ellos porque están dentro de un seguro [una cobertura legal]. Igual también hay muchos músicos que tienen autos cerca o motos y desaparecen. Lo que es la bailanta siempre se manejó igual porque son hijos de [alguien importante del ambiente musical], como que es un género de gente que es muy así, como que pasan a hacer lo mismo que siempre hicieron.

A lo largo de la entrevista, dio algunos datos biográficos que serían coherentes con el hecho de haber estado en pareja con Rodrigo Bueno: “Yo viví en Córdoba en el 94 con mi hijo”, “A la Mona lo crucé porque el padre de mi hijo tenía relación” o “A las fans las traté desde mi situación”.

Pero cuando me quise acercar a preguntar directamente se dio este diálogo:

“Daniela: ¿Por qué hay tanta atracción por los músicos?  
Noelia: Igual eso no lo podría referenciar porque no sé qué le pasa a cada quien. Igual, también... es... qué se yo... sin referencia.  
Daniela: ¿A vos te pasó alguna vez? ¿Te gusta algún músico o te gustó?  
Noelia: No, no, no (risas).”

En relación a sus dichos sobre las jóvenes que son parte del *ambiente tropical*, podríamos pensar que reconocer que ella había sido parte de eso era ubicarse en el lugar que estaba cuestionando al calificarlo de “eufórico” y del que de cierta manera se quería desligar. Lo que nos lleva, a lo ya previamente mencionado, sobre lo fuertemente estigmatizado que es el lugar de la “gruperá”.

---

<sup>34</sup> Las camionetas tipo combis con las que hacen el recorrido.

### III. 1. 2 Lucía: el ser gruperera como algo superado

A mi segundo contacto llegué, también, comentando mi proyecto de investigación. En la última clase de Malvina Silba, mi tutora, y además docente del seminario donde soy adscripta<sup>35</sup> fuimos invitadas, junto con otra compañera, Mayra Alvarado, a mostrar algunas entrevistas y hallazgos sobre el trabajo que llevábamos con el equipo de investigación del cual éramos parte. Luego de la presentación, cada una contó sobre lo que estaba trabajando. Como siempre me sucedía cada vez que hablaba de mi tesina, conté que uno de los aspectos que quería trabajar era el de las “gruperas”, pero que me estaba costando tanto encontrar a estas supuestas mujeres que empezaba a pensar que era un mito del *mundo* cumbiero. Al finalizar la clase, una de las alumnas se me acercó y me preguntó si yo realmente pensaba que no existían o si había sido un chiste. Le dije que había sido un poco en broma pero realmente me estaba cuestionando sobre su entidad. Me comentó, entonces, que una compañera suya del secundario frecuentaba *ambientes* y músicos cumbieros. Me pasó su e-mail y, luego de escribirnos un par de veces, llegué a la casa de Lucía.

Lucía tenía 23 años y vivía en una casa del barrio de Santa Rita en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con su mamá y su hermana, quien utilizaba el espacio también como consultorio psicológico. Ella también estudiaba psicología, y se encontraba en la mitad de la carrera. Cuando abrió la puerta, me encontré con una mujer rubia, muy flaca, voluptuosa y con muy lindas facciones de cara. Luego de ingresar en su hogar, me ofreció algo para tomar. En la heladera solo había coca light. La entrevista la realizamos en el patio ya que su hermana estaba atendiendo a una paciente. Según me contó, aunque trabajaba haciendo *presencias*<sup>36</sup> en los boliches asiduamente, es decir, le pagaban por estar toda la noche en la disco dado que era su obligación laboral, le gustaba ir a bailar por placer:

O me gusta ir a boliches de cumbia, que es lo que más me gusta, como boliches de cumbia cumbia, no sé, Pinar, La Mónica, El trópico. O también puedo ir a boliches de electrónica que es totalmente lo contrario. Me gusta más que ir a boliches de reggaeton. Igual, también voy porque trabajo, ese es otro tema, trabajo haciendo presencia a la noche. Y bueno, quizá voy a

<sup>35</sup> La materia a la que hago referencia es el seminario de Cultura Popular y Masiva de la cátedra Alabarces.

<sup>36</sup> Los boliches contratan chicas *lindas* para que permanezcan toda la noche en el lugar. Fuente: [http://www.clarin.com/ciudades/Presencias-chicas-lindas-cobran-atractiva\\_0\\_829717158.html](http://www.clarin.com/ciudades/Presencias-chicas-lindas-cobran-atractiva_0_829717158.html)

boliches que no tienen nada que ver, por eso también me gusta más, cuando no trabajo y voy a un boliche de cumbia como que lo re disfruto.

Con respecto al qué dirán cuando sale a bailar, reconoció que de alguna manera la limita. En sus declaraciones puede leerse que al igual que muchas otras estaba preocupada por los *chismes* que circulaban sobre ella. Dado que éstos ponen en juego “una dinámica que reproduce normas y jerarquías sexuales marcadamente desiguales entre mujeres y varones” (Jones, 2010: 101) debía recurrir al alcohol para no estar consciente si actuaba de una manera *no apropiado* para una mujer:

¿A quién no lo condiciona de alguna u otra manera lo que digan? Pero bueno, igual, generalmente si salgo, tomo. O sea, que me desinhibo un poco, si no creo que me la pasaría sentada, aunque la pase bien o lo que sea. Pero si no puedo tomar, tengo un parcial al día siguiente o lo que sea, no salgo. Por algún motivo, porque me desinhibe, porque no me importa tanto, estoy más en la mía. No sabría decirte cuanto me condiciona lo que puedan llegar a pensar.

Es de destacar la importancia que tiene el chisme como dispositivo de control de la sexualidad (Jones, 2010), y que si esta joven no puede consumir alcohol para estar desinhibida y relajada frente a los otros y lo que puedan llegar a pensar o decir, prefiere ni siquiera salir.

A Lucía le gustaba la cumbia por lo que provocaba en ella: “Me gusta la melodía, que me levanta, que me activa.” Conoce al género desde los 12 años por influencias familiares, como ella relató:

Desde re chiquita. Yo creo que cuando salió Yerba Brava y mi hermana lo empezó a escuchar, capaz me copié, seguramente lo empecé a escuchar por ella.

Luego, comenzó a asistir a Pasión de Sábado para ver en vivo a las bandas:

Ahora no voy. Pero antes sí, iba religiosamente. Todos los sábados. (...) íbamos tanto que ya en un momento nos hicimos amigas y ya éramos “nosotras”, ponele, nos dejaban estar en otros lugares, nos sentíamos...allá arriba.

Lucía marcó la distinción entre el lugar que ocupaba ella junto a sus amigas, el “nosotras” en el estudio del programa, del que suele ocupar el público y las *otras* mujeres que se ubicaban en la tribuna (Spataro, 2005). Fue en este programa y quizá por su lugar especial en éste que conoció y se puso de novia con Junior, un músico de cumbia. De cierta

manera, que haya hecho mención a que su vínculo con un músico fue dentro de una relación afectiva tiene que ver con el hecho de que los modelos femeninos dominantes ponen el énfasis en los sentimientos amorosos y subordinan la sexualidad a la afectividad (Jones, 2010).

Sin embargo, por más que participaba mucho del ambiente cumbiero, nunca se consideró fan, porque sus prácticas no coincidían del todo con las que corresponde que una *verdadera* fanática lleve a cabo, como se describió en el capítulo anterior.

Por ahí me gustaban algunos grupos que iba a ver más que a otros. Pero tampoco es que los iba a ver a todos lados, al contrario, como que variaba mucho, una vez iba a ver a uno, otra vez iba a ver a otro. Dependía mucho también de la cercanía de los boliches. Lo que sí hacía en su momento, que se sigue haciendo, es que sacaban combis para hacer recorridos. Eso lo habré hecho contadas veces. Lo habré hecho con los chicos de La Vía, porque más que nada, más que por la música, porque los conocía a los chicos. Y después, nada, estuve de novia con uno que tenía un grupo de cumbia y también iba bastante con él. Pero tampoco es que iba siempre, si no iba a ver a uno, iba a ver a otro. Y estaba todo bien.

Continuando la reflexión sobre fanatismo consideró que el interés por la banda es de cierta manera lineal con el atractivo físico del músico, reforzando de esta manera el *clishé* machista de que en las elecciones musicales hay una especie de hipnosis erótica (Spataro, 2012).

Creo que no hay ninguna fan de nada que se le tire un músico o la persona de la que es fan y que no arranque [acepte estar con él]. Creo que es el motivo de todas las fans y seguidoras, para seguirlo [lo tienen que] considerar atractivo. A no ser que te encante la música y, no sé, sea una persona muy fea. Creo que todas las fans del Polaco, de todos, de Néstor, de lo que sea, es porque les gusta el cantante. O sea, en todo caso, envidia hay.

Luego, agregó, lo que ella observó desde su lugar de *novia*, es decir, como se aclaró previamente, a partir de una relación afectiva con el músico y no desde su experiencia como “gruperá”:

Siempre hay alguna que se sube [a la combi]. Yo cuando estaba de novia viajaba con ellos, pero teóricamente no se suben, pero bueno, siempre había chicas que se subían o lo que sea. (...) Estaban todos con todos. Y a las fans les gustaban todos.

Además, dio su propia definición sobre lo que era *ser* “grupera”, que no es un fenómeno *novedoso* de la cumbia, si no que en todos los espacios en donde la figura masculina es fuerte, como en el caso de los deportes, se da:

Es como una botinera, como una raquetera<sup>37</sup>. Chicas que siguen a los músicos para estar con ellos, lo que hay en todos los ambientes, digamos. Y sí, es lógico, o sea, es así. La cumbia conlleva gruperas y las demás cosas conllevan otras cosas.

Frente a por qué los músicos generan tal atractivo sexual en sus oyentes, Lucía opinó:

Por el mismo motivo que por ahí lo tiene un jugador de fútbol o una persona relativamente poderosa, por el reconocimiento de los demás, imagino, en parte, por admiración.

Con respecto a su experiencia personal, dijo lo siguiente:

Éramos todas gruperas, la verdad no lo veía ni bien, ni mal, ni sé cómo se ve de afuera. Para mí está bien, cada uno hace lo que quiera, sigue a quien quiera, y está con quien quiere estar. (...) Sí, yo me hacía cargo, era grupera, o por ahí lo pensaba, la verdad que no lo veía como algo malo, ni nada, para mí era natural.

Por más que para Lucía, era algo *natural*, el *ser* “grupera”, cuando apagué el grabador, me comentó de nuevo que ella era “grupera” y que no tenía ningún problema con eso pero que ya era algo superado. Es decir, que se puede suponer que no le costó tanto ponerse en un lugar estigmatizado porque ya no era una identidad de la que tuviera que hacerse cargo y como si fuese un asunto *a superar*, ya había avanzado. Siempre que mencionó cuestiones referidas a ella como “grupera”, lo hizo en pasado. Para poder presentar como un todo coherente su *yo*, necesitaba suprimir aquello que ya no coincidía con sus *identidades subjetivas*, es decir, “los procesos de diferenciación y distinción, requieren de la eliminación de ambigüedades y de elementos opuestos con el fin de (y crear la ilusión de) coherencia y comprensión común” (Scott, 1996: 283).

---

<sup>37</sup> Se les llama botineras a las mujeres que están con futbolistas y raqueteras a las que frecuentan tenistas.

### III. 2 Fanatismo: contradicciones y puntos en común

Una de las primeras entrevistadas fue Juana (22 años), vivía en la localidad de Berazategui y estaba intentando entrar a la Policía Federal. Ella era parte del club de fans “Las desubicadas del Polaco”. Le gustaba su música porque “transmite alegría y emoción”. El sentimiento que tenía por su ídolo lo definía como “amor”. Lo seguía a El Polaco desde que estaba en Una de Kal, es decir, desde que hacía cumbia villera, como se detalló en el primer capítulo. Sin embargo, las canciones que rescataba eran las actuales, del sub género romántico, y contó:

Al principio no le di mucha bola a pesar de que me gustaba hasta que lo fui a ver a un boliche y quedé enamorada.

Es decir, el vínculo que tenía con el cantante y la música que le gusta está permeado por lo amoroso. Esto además se ve reforzado por el hecho que la canción romántica, o en este caso de la cumbia romantizada, cuenta con líricas que funcionan como un dispositivo de transmisión y almacenamiento de la cultura amorosa así como también de las lógicas de las relaciones de pareja (De la Peza, 2001).

Hablando de las “gruperas”, ella fue la primera que planteó una distinción al interior del campo del fanatismo: “esas son las pibas que se creen piolas y que no son fans”. En su opinión ser una verdadera fanática era:

Estar en todas con él, aceptar sus derrotas y festejar sus triunfos, es apoyar cada uno de sus proyectos y estar con él a pesar de que muchas veces no podemos ir a verlo en cada show o en cada recital, en teatro, que nadie es más ni menos fan por verlo siempre o no.

También Fer (20 años), residente de Florencio Varela y estudiante de la licenciatura en organización y asistencia de quirófanos, estaba de acuerdo con la distinción: “ni fan son... Son gruperas que quieren fama, nada más”. Como fanática de El Polaco enumeró lo que creía que debía hacer una verdadera fanática:

Primero respetar a él y a la familia que formó. Después yo creo que todo lo que él te pueda llegar a transmitir como persona más allá de que sea famoso. Yo trato de seguirlo a donde haga shows, de saber lo que está planeando. Soy capaz de gastarme toda la plata para poder comprar una entrada.

Es decir, que para ella el fanatismo primero tiene que coincidir con el marco moral regulatorio hegemónico (Jones, 2010) que indica que la familia es límite. Si el músico formó una familia, no *corresponde* que una fanática tenga deseos sexuales por él. Mientras que el deseo se ve atenuado, por el contrario la incondicionalidad es reforzada por el tipo de recepción propia de este fanatismo que es motivado por el compromiso y el hacer sacrificios.

Con respecto al fanatismo, Miryam (24 años) que seguía a El Polaco desde Montevideo porque le “eriza la piel”, consideró que al ídolo hay que “defenderlo a muerte cuando lo atacan” dando cuenta del elemento del *fondo de recursos diversos* (Borda, 2012) que hace referencia a la defensa intensa del objeto cuando este es atacado, que fue explicado en el segundo capítulo. Por eso, opinó que no le gusta Néstor en Bloque, “por su forma de ser”. Además, para ella el fanatismo implicaba imitar por admiración: “Tengo el tatuaje que tiene él en el cuello y mi hijo se llama Ezequiel como él”.

Otra de las entrevistadas con una visión similar fue Bárbara, de 20 años, que enumeró las acciones que hace por El Polaco:

Llorar, ir a verlo siempre que pueda, conseguir plata de donde sea para poder ir a verlo, regalarle algo siempre que pueda, extrañarlo cuando no lo veo, estar siempre presente en sus máximos logros, tatuarme sus iniciales, ponerle el nombre de él a mis hijos, correr atrás de la combi para poder sacarme una foto.

Además, consideró que las letras de cumbia villera “el 80% son verdad” y agregó:

Esa que dice ‘en el baile se comenta que sos experta, te vas pa’[ra] lo oscuro cuando nadie se da cuenta, ella se cola [mete] la tanga y a los pibes calienta’. Conozco chicas que son así. [...] Está re mal visto. Sí funciona pero no para conseguir novio. [...] Parece que no les importa. Y se creen vivas y no se dan cuenta que quedan re quemadas en todos lados.

Esto da cuenta de la reproducción de los patrones más normativos en torno al *género* como producto de normas culturales y prescripciones que marcan el comportamiento de hombres y mujeres (Lamas, 2000). Las mujeres *decentes* deben comportarse según ciertos parámetros que se ajusten a las expectativas de los hombres para ser concebidas como las futuras madres de sus hijos (Silba y Spataro, 2008).

Por otra parte, Kelly, (16 años), fanática de El Polaco tenía su propio nombre para las “gruperas”: “gente que conozco les dicen las “fanchus falsas” Para ella, lo auténtico se entrecruza con la moralidad: “Hay muchas que se hacen las fans por eso, para estar con los músicos (...) Me parece mal.” Por el contrario, el verdadero fanatismo era “bancarlo en todo lo que haga, apoyarlo en todo”.

Por su parte, Filo (23 años), de José C. Paz y perteneciente al fans club “Las babobas del bloque”, también introdujo la moralidad al negar que existan fanáticas que estaban con Néstor en Bloque ya que “lo respetan porque tiene familia”.

De esta manera, se pone en evidencia un *registro moral* en los discursos de las fanáticas, es decir, “un conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los sujetos por medio de diversos aparatos prescriptivos como la familia.” (Jones, 2010:85). El *tener familia*, es decir, el ser padre, marca un límite moral que una fanática no debería pasar y en nombre del *respeto*, es necesario anular cualquier deseo sexual que se tenga por el músico.

A su vez, Mariana (20 años) presidenta del fans club “Las prometidas del Bloque” también creía que el hecho de *tener familia* es un punto moral insoslayable. Por eso frente a las mujeres que estaban con los músicos opinó: “Es algo que está re mal, por el hecho de que todo músico, incluyendo a Néstor, tienen su familia, su mujer y todo.” Además, negó que cualquiera de sus compañeras tuviera algo que ver con el fenómeno.

Por el contrario, una de las últimas entrevistadas que fue Romina (23 años) de Florencia Varela y parte de club de fans “Adictas al Bloque”, describió el fanatismo según las prácticas que consideraba que conlleva:

Voy a los teatros, Luna Park, bailes, hasta con las pibas alquilamos combis y lo seguimos a todos los bailes, hasta el interior del país.

Pero a diferencia de las demás entrevistadas rompió con la idea de que estar con un músico implicaría un falso fanatismo. Cuando le pregunté qué es lo que le gustaba de la música que escuchaba, repreguntó: “¿Aparte del cantante?” y agregó que el estar con los músicos “es algo privado de fans”.

Es decir, que de su discurso se desprende que la distinción dentro del fanatismo no pasa por atenuar el deseo sexual por el músico, al contrario, lo pone en evidencia. Sin embargo, no quiso dar detalles de esto porque consideró que sus prácticas sexuales son parte de su vida privada y de la privacidad de las fanáticas.

Además, no estaba de acuerdo con el término “gruperá”, confirmando que al interior del campo estaba connotado negativamente:

Odio cuando dicen eso, no me gusta, cada una hace lo que quiere.

Por último, cuando le pregunté quiénes son las personas que comentaban y usaban esos términos afirmó:

Siempre vienen de las mujeres [...] porque son envidiosas, porque siempre arman puterío.

De esta manera, queda en evidencia lo mencionado en el capítulo anterior de que el cuestionamiento hacia la práctica sexual tiene que ver con la *envidia*, concebida como aquellos que no es posible para una (Fernández, 2006).

Con esto último, también concuerda Raquel (20 años), que comentó que si a alguna fanática le llegaba a molestar que otra esté con un músico “va a ser por envidia o celos de por qué no fui yo”. Ella también se consideraba fanática de Néstor en Bloque y escuchaba cumbia “desde la panza” por influencias familiares y porque “hay letras que te identifican con algo que te pasó y para levantar el ánimo”. Como casi todas las entrevistadas, reafirmó su amor al ídolo partiendo desde el odio al oponente, que en este caso, como ya se describió es El Polaco: “No me gusta cómo es él, es un falso”.

Es así como se ve en el trabajo de campo realizado que hay muchos puntos en común en las visiones sobre la música y el fanatismo. Se observa en los discursos de las entrevistadas el hecho de que la música ocupaba un lugar muy importante dentro de sus vidas y le dedicaban mucho tiempo ya sea en sus casas o cuando estaban fuera de ellas a través de sus celulares u otros dispositivos electrónicos. Como por ejemplo, Raquel, quien reconoció escuchar “casi todos el día, todos los días, hasta para dormir”. Por otra parte, por más que le daban importancia al ritmo porque les parecía alegre y divertido, en líneas generales, rescataban las líricas de las canciones ya que como planteó Mariana: “Hay letras

que te identifican con algo que te pasó o te pasa.” También con respecto al fanatismo como práctica hay una idea de sentimiento compartido que la frase de Juana al respecto lo puso al descubierto: “Otras fans sienten lo mismo que yo pero por otra persona, los sentimientos son iguales.” Hasta odiar al oponente es algo que comparten las fanáticas aunque cambie a quien consideran ídolo y a quien enemigo, porque como se explicó previamente la constitución de un *otro* funciona como un efecto de frontera que permite delimitar la propia identidad (Hall, 2003).

Sin embargo, frente a este consenso, hay un tema que las separa y es de las “gruperas”, justamente la figura que marca el clivaje con el género y las sexualidades. El límite entre *unas* y *otras* es moral y esto abarca lo que consideran cómo fanatismo, así como también lo que es el *respeto* por el ídolo. Pero esto nos habla de algo más que del *verdadero* amor por el músico, tiene que ver con cómo debe ser una mujer y cómo ésta debe vivir su propia sexualidad (Scott, 1996; Lamas, 2000).

Como en el caso de la “gruperas”, la manera activa en la que viven su sexualidad es leída de un modo negativo y estigmatizada tanto por los medios de comunicación que hegemonizan las significaciones como por el discurso de sus pares que las refuerzan, la única manera en la que pude encontrar a alguien que se reconociera en esa etiqueta fue cuando esto ya era parte del pasado. De esta manera, se puede pensar que “permissividad sexual no es lo mismo que liberación” (Giddens, 2008: 154), es decir, que se den la posibilidad de hacerlo de todos modos, no implica que vivan una sexualidad tan libre y desafiante como yo misma presumía en un comienzo. En el mismo gesto que celebran una sexualidad más activa también la impugnan porque es vivido como algo que está *mal* en términos morales.

A partir de estas reflexiones, surgen nuevos interrogantes: ¿cómo se construyen los lugares legítimos y estigmatizados en el propio ambiente musical? ¿Son las propias seguidoras quienes reproduciendo representaciones que circulan en los medios de comunicación construyendo, así, lugares legítimos y otros deslegitimados o estigmatizados?

Por otra parte, las contradicciones propias de la subjetividad se pueden ver en distintos puntos. Por un lado, algunas de ellas tenían sentimientos amorosos por el cantante, eran parte de clubes de fans que tenían nombres con alusiones sexuales hacia el ídolo, pero juzgaban si una mujer daba el paso hacia la concreción de ese deseo. Y, también se pudo ver que aunque no desconocían el origen de sus ídolos en la cumbia villera, hoy en día, en los discursos de las entrevistadas se pueden encontrar planteos como el de Renata que cuando contó que le gustaba la cumbia aclaró: “Pero no esa cumbia atrevida que habla de drogas, de cosas zarpadas [groseras] como Damas Gratis o Pibes Chorros”. O como el de Mariana cuando explicó qué era lo que más le gustaba de la música que escuchaba planteó: “Como trata a la mujer respetuosamente y más que nada que casi todos los temas románticos.”, teniendo en cuenta que el cuestionamiento a las líricas de la cumbia villera se da a la par de la elección de la cumbia romántica pero no necesariamente como un retorno de lo romántico en tanto vuelta al patriarcado (Silba y Spataro, 2008), al menos no en su versión más *tradicional*. Es necesario al reponer los sentidos nativos y analizar las prácticas de diversos sujetos, poder dar cuenta de las contradicciones existentes en los distintos discursos de los actores, contradicciones de las cuales ni siquiera el propio analista escapa.

### **III. 3 Trabajo de campo: reflexiones y problematizaciones**

Podría decir que el trabajo de campo comenzó previamente a hacer las entrevistas, cuando comencé a familiarizarme con un mundo simbólico que me era ajeno y al cual necesitaba aproximarme. Esto lo hice escuchando la música sobre la cual iba a investigar, y utilizando Internet y las redes sociales para ver cómo se daban los intercambios virtuales entre fans: de qué modo hablaban y sobre qué temas.

A la hora de iniciar el trabajo de campo, se fueron presentando distintos obstáculos. En primer lugar, cómo conseguir a las entrevistadas. Dado que era para mí un mundo lejano, la primera dificultad fue cómo acceder a las personas con las que me quería contactar. Esto decidí resolverlo yendo a lugares públicos en donde se escucha cumbia, en este caso fue Pasión de Sábado, y utilizando las redes sociales, especialmente Twitter y

Facebook para contactarlas, lo cual generó un nuevo inconveniente que fue la dificultad a que accediesen a darme una entrevista en persona.

Cuando presentaba el tema para tratar de conseguir la entrevista, también fue importante la manera en la que lo hacía. Con mi tutora decidimos que no se podía utilizar la palabra “investigación” por la connotación negativa que este concepto puede tener, sino más bien “trabajo”. También fue complejo introducir el tema sobre el que estaba trabajando, especialmente, teniendo en cuenta que frente a situaciones que involucran al género o la sexualidad pueden aparecer el sentimiento de vergüenza (Blanco, 2010) y/o el miedo a un juzgamiento moral. Por eso, el enfoque escogido para presentarlo fue el de un trabajo sobre fans de cumbia y música, para luego, durante la charla, ir haciendo algunas preguntas según cómo se fuera dando la entrevista.

Otro de los obstáculos que apareció y el que a más reflexiones me convocó, es el de *encontrar* “gruperas”, es decir, mujeres que tuviesen contactos sexuales con músicos. Esto me interesaba especialmente, ya que consideraba que existía un área de vacancia en otras investigaciones porque las “gruperas” siempre eran nombradas pero nunca con voz propia. Por otra parte, uno de los cuidados que tuve fue el de no imponer yo misma las categorías, y menos en este caso sobre el cual pesaba una fuerte condena moral. Es por esto que consideré fundamental mantener una vigilancia constante sobre las categorías que usaba en las entrevistas (Guber, 2011; Pecheny, 2008).

Fue, quizá, una limitación del trabajo de campo el no haber podido hacer contactos más profundos que generasen a las entrevistadas una mayor confianza al hablar, para así poder reconstruir sus trayectorias con mayor precisión. Pero a la vez esto pudo haber posibilitado que al no estar *cara a cara* y no tener un vínculo conmigo los discursos fueran más desenvueltos.

Además, dado que yo como investigadora, como sujeto social, estaba implicada por mi propio marco de referencia (Frederic, 1998) comencé a preguntarme lo mismo que a las fanáticas cumbieras: acerca de cómo construyen las identidades, qué modos de ser mujer se producían y cómo éstas vivían su sexualidad. Fue imposible llevar adelante esta investigación sin preguntarme por los mecanismos de construcción de mi propia identidad,

mis modos de ser mujer y la manera en la que yo vivía mi sexualidad. Estas preguntas en el contexto de mi vida personal, me sumergieron muchas veces en situaciones de angustia y confusión. Es por esto que el hacer esta tesina no fue sólo el primer trabajo investigativo de relevancia, sino que fue un modo de problematizarme y, de cierta manera, reconstruirme. Me parece importante reconocer el proceso en el cual fue hecha esta investigación, porque no sé hasta qué punto esto pudo haber condicionado el trabajo de campo y el momento de escritura. Pero, a su vez, estas preguntas además de angustiantes fueron productivas ya que me permitieron pensarme a mí misma y poner en cuestión ciertos aspectos que no había problematizado hasta ahora.

De la misma manera de lo que me sucedió a nivel personal, es necesario problematizar y cuestionar sobre cuestiones de género y sexualidades para “construir reglas de convivencia más equitativas, donde la diferencia sexual será reconocida y no utilizada para establecer desigualdad” (Lamas, 2000: 19). En este caso, el vínculo con la música y el fanatismo permitió comprender cómo operan, limitan, regulan y normativizan estos ejes pero también da la posibilidad de poner en disputa aquellas significaciones hegemónicas. Sintetizando, podría cerrar afirmando que el fanatismo cumbiero en general, y la figura de las “gruperas” en particular, si bien funcionan dentro de un marco regulatorio moral muy fuerte, defendiendo modelos muchas veces conservadores respecto del género y la sexualidad, también habilita un espacio de empoderamiento, en donde estas jóvenes pueden expresar sus deseos, construir sus fantasías e incluso cumplirlas, enfrentarse a sus propias contradicciones y, sobre todo, disfrutar con el ídolo musical, con su cuerpo, su voz y diversos atributos reales o imaginados. Es en esta tensión entre agencia y estructura en donde decidí anclar mis preguntas en relación al fanatismo musical, las desigualdades de género y las limitaciones y posibilidades frente al ejercicio de una sexualidad libre y liberadora.

## **APROXIMACIONES FINALES: A MODO DE CIERRE**

Este trabajo y sus diferentes recorridos han querido aportar a las reflexiones en torno al vínculo entre mujeres y consumos culturales para indagar sobre cómo construyen identidad y cómo se representan la sexualidad femenina y los roles de género las mujeres pertenecientes a sectores populares que se denominan a sí mismas fans o seguidores de bandas de cumbia. Es decir, que una de las hipótesis iniciales de la cual partimos, y que se ha comprobado fuertemente a lo largo de estas páginas, es que en la relación de los sujetos con la música se construyen definiciones de género que *median* en la configuración de las feminidades contemporáneas.

Para cumplir estos objetivos, indagamos sobre los sentidos sociales de pertenencia que circulaban en torno a mujeres jóvenes fanáticas de cumbia y cómo éstas encontraban allí un espacio en donde celebrar su gusto musical. Para eso, se realizó, como parte del trabajo de campo, entrevistas a fanáticas de dos bandas de cumbia *romantizada*: Néstor en Bloque y El Polaco.

En el primer capítulo, comenzamos haciendo una reconstrucción histórica de la cumbia: cómo ésta llegó desde Colombia a la Argentina, qué especificidades tiene, y cómo fue apropiada en diferentes contextos socio-culturales. Por otra parte, tomando el caso de las bandas que formaban parte de nuestra trabajo de campo nos interesaba cómo y por qué dos músicos como Néstor Bordiola y Ezequiel Cwirkaluk daban sus pasos iniciales en el subgénero villero y terminaban en la cumbia romantizada, fenómeno que es parte de una transformación que se da al interior del campo por diferentes causas que fuimos desglosando a lo largo del capítulo.

Luego, reflexionamos sobre cómo la cumbia participa en los procesos de construcción identitaria a partir de la noción de identidad desarrollada por Hall (2003). Así fue que planteamos el marco teórico que nos permitió pensar cómo la música construye identidades a partir de la capacidad interpeladora en las tramas narrativas (Vila 1996) de sus oyentes, teniendo en cuenta que la música no refleja grupos sociales sino que los produce (Frith 1996).

A su vez, pensamos cómo el consumo musical hace posible la configuración de feminidades teniendo en cuenta particularmente el caso de la cumbia villera y la cumbia romantizada. De esta manera, encontramos que estos modelos de ser mujer, de cierta manera, se oponían a los modelos de mujer tradicionales (Fernández, 2006) así como también observamos distintas reconfiguraciones en la representación de la sexualidad. En el caso de la cumbia villera encontramos representadas distintos tipos de mujeres activas sexualmente que se oponían al mito de la pasividad erótica femenina. En cambio, en la cumbia romantizada se representaba un modelo de mujer más conciliador con las narrativas identitarias de sus oyentes (Silba y Spataro, 2008; Semán y Vila, 2011).

Dado que observamos que el lugar de la mujer dentro del circuito de producción musical cumbiero era escaso en sus inicios como en la actualidad, nos interesaba recuperar, entonces, su papel como consumidoras y poder pensar qué hacen ellas como sujetos con aquello que consumen (Canclini, 1995). De esta manera, comenzamos discutiendo con aquellas afirmaciones teóricas y del sentido común que otorgan al consumo un lugar pasivo. Por el contrario, quisimos demostrar que este puede ser, entre otras cosas, productor de identidades y feminidades, es decir, posibilita que la mujer ejerza, a través de la escucha, el baile y la participación en distintos clubes de fans, diversas formas de la agencia (Giddens, 2007), en tanto jóvenes y en tanto mujeres.

En el capítulo dos, discutimos con las representaciones hegemónicas sobre los fanáticos presentando modelos alternativos. También mencionamos brevemente los cambios ocurrido a partir de la proliferación de las tecnologías de la comunicación y de la información. Además, a partir de la metáfora de Borda (2012) pensamos como el fanatismo cumbiero podía ser un *fondo de recursos diversos* para las participantes de los clubes de fans con las que hicimos el trabajo de campo. Planteando distintos ítems de análisis desarrollamos algunos de los elementos de este *fondo* puntualmente con el caso de las fanáticas de Néstor en Bloque y El Polaco como la configuración de identidades, la formación de redes de reciprocidad, y la defensa intensa del objeto cuando este es atacado, entre otros.

Luego, problematizamos una distinción que presentaban algunas entrevistadas entre quiénes eran verdaderas fanáticas y qué prácticas éstas debían llevar a cabo y quiénes no

cumplían con dichas condiciones. Esto nos permitió introducir el tema de las “gruperas” quienes, según algunas de estas mujeres, eran fanáticas *falsas*. Para esto, primero analizamos las representaciones mediáticas que circulaban en los medios de comunicación sobre la figura de las “gruperas” y observamos de qué manera se reforzaban en los discursos de algunas entrevistadas los sentidos negativos sobre este grupo de jóvenes y su supuesta actividad sexual con los músicos.

Antes de iniciar el trabajo de campo, partimos del supuesto de que las “gruperas” vivían una sexualidad libre y desafiante pero a partir de la dificultad que nos representó encontrar estas voces aludiendo a que siempre eran “otras”, o si bien se reconocían en esa categoría, la nombraban como parte de un pasado superado, observamos que el lugar era tan fuertemente cuestionado que se celebraba en el mismo gesto que se impugnaba al ocultarlo. Para esto fue necesario interpretar tanto los discursos estigmatizadores de los medios de comunicación como los de la mayoría de las entrevistadas. Pero fue también fundamental significar los silencios y las evasiones.

En el capítulo tres presentamos las voces de las “gruperas” y vimos cómo éstas asumían que el cuestionamiento venían por la “envidia”, la cual interpretamos como un sentimiento que no les permitía imaginar ese lugar como posible para ellas (Fernández, 2006). Además, recuperamos lo que las pares tenían para decir de este fenómeno y fue así que observamos que al igual que en los medios de comunicación circulaban miradas fuertemente condenatorias, especialmente de parte de las mismas pares mujeres. También, a partir de los discursos de las entrevistadas reconstruimos los ejes analizados en los capítulos previos con sus propias voces.

Este trabajo presenta, como hallazgo, por un lado, poder presentar las voces de algunas “gruperas”, lo cual era una área de vacancia en otras investigaciones, ya que pudimos ver a partir de sus propios dichos cómo ésta es una etiqueta de la cual quieren escapar por su connotación negativa, también observamos el juicio moral que caía sobre ellas especialmente por sus pares mujeres y la *envidia* como la figura que explicaba el porqué de este juzgamiento. Pero igual de valorable es interpretar sus maneras de *decir* que eran “gruperas” aludiendo a que era algo *privado*, un hecho del pasado o *justificando* desde el lugar del vínculo afectivo que es un lugar mucho más legítimo dentro del campo que el

de haber tenido relaciones ocasionales (Jones, 2010) dado que “las mujeres están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad” (Bourdieu, 2010:28).

Al tener las “gruperas”, supuestamente, la posibilidad de concretar el deseo/fantasia que tienen por su ídolo, se muestran sexualmente activas lo que iría en contra del marco moral regulatorio que se maneja en el campo cumbiero en donde hay roles de género diferenciados: son rasgos propios del hombre la disponibilidad, la iniciativa y la destreza sexual, mientras que, por el contrario, a la mujer le corresponde un papel más pasivo y moderado de su deseo sexual. Cuando la mujer no se adecúa a este rol y muestra características que les corresponderían a los hombres, es una *puta* (Jones 2010). Las “gruperas”, entonces, vendrían a desafiar estos supuestos roles fuertemente marcados pero en los silencios y las evasiones encontramos que de la misma manera que esta sexualidad activa se celebra y se lleva a cabo, se impugna porque se vive de una manera vergonzante.

Por último, cerramos el capítulo haciendo una reflexión personal sobre las dificultades e implicancias de la investigación en general, dando cuenta, particularmente, de las dificultades que presentó trabajar con sexualidades desde todos los aspectos, ya sea de mi parte preguntando o desde las entrevistadas al responder.

Como cierre de este espacio de reflexión, consideramos importante formular nuevas líneas propuestas para futuras investigaciones. Por un lado, creemos que es importante continuar el análisis de las “gruperas”, de qué manera esta figura normativiza y regula el campo. A su vez, dado que no es un fenómeno novedoso sería interesante hacer un análisis diacrónico y compararlo con otros casos como puede ser el caso de las “groupies” del rock. Por otra parte, también este caso posibilita pensar cómo se construyen los lugares subalternos y hegemónicos dentro del campo cumbiero, y qué otras figuras podemos encontrar dentro de uno y otro lado. Es decir, sería interesante cuestionarse: ¿De qué manera han ido cambiando (o no) la prácticas y la representaciones de las “gruperas”? ¿Desde qué lugares son construidos los lugares tanto legítimos como subalternos en el campo cumbiero? ¿Qué continuidades y qué rupturas se encuentran con otros casos de “groupies”?

Por otra parte, dado que “las prácticas y las representaciones de los dos sexos no son en absoluto simétricas” (Bourdieu, 2010: 27), sería interesante indagar qué sucede con el fanatismo masculino cumbiero cuando siguen bandas lideradas o compuestas por mujeres ¿Cómo son sus prácticas como fanáticos? ¿Sienten atracción sexual por sus ídolas/os? ¿Este deseo se ve realizado? ¿Cómo es visto por sus pares masculinos y femeninos? ¿Existe el fenómeno “grupero”?

A pesar de que hoy en día las mujeres que son consideradas “gruperas” no han logrado revertir el estigma, ni han hecho de sus prácticas sexuales un emblema cuestionador de la sexualidad hegemónica femenina, consideramos que visibilizarlas a ellas y sus prácticas, dando cuenta de la capacidad de agencia que tienen, es una manera de discutir sobre las significaciones dominantes acerca de la sexualidad femenina y los modos de ser mujer. Es también una manera de dar disputa a marcos regulatorios morales que colocan a la mujer en un lugar subalterno de su propia sexualidad. Junto con Giddens, creemos que “la sexualidad es un terreno fundamental de lucha política y también un medio de emancipación” ([1995], 2008: 165), es por esto, que consideramos fundamental seguir líneas investigativas que aporten a la autonomía de los sujetos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Alabarces, Pablo y Garriga Zucal, José. (2007) “Identidades Corporais: entre o relato e o aguante”, en Campos. *Revista de Antropología Social*, vol. 8, nº 1, Paraná: UFP, octubre 2007.
- Alabarces et al. (2008) “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia” Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M. y Spataro, C. en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (Compiladores) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.
- Alabarces y Silba (2013) “Las manos de todos los negros, arriba: Género, etnia y clase en la cumbia argentina” en *Cultura y Representaciones sociales*; México; vol. VIII p. 52 - 74
- Althusser, Louis. (1970) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Archetti, Eduardo (2001) *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Best, Beverly (1997) “Over-the-counter-culture”, en Redhead, Steve (ed.), *The Clubcultures reader. Readings in Popular Culture Studies*, Blackwell Publishers, London. Traducción de Federico Álvarez Gandolfi y edición de Libertad Borda.
- Blázquez, Gustavo (2008): “Nosotros, vosotros y ellos. Las poéticas de las Masculinidades Heterosexuales entre jóvenes cordobeses, *Trans*, revista transcultural de música, nº 12. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art06.htm>
- Borda, Libertad. (2000) “¿Qué es un fan? Un análisis interdiscursivo del fan como figura del imaginario social”. Ponencia presentada en el Segundo Congreso de Facultades de Comunicación Social y Periodismo, organizado por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, septiembre de 2000.
- Borda, Libertad (2010) “Consumo e identidad: el fanatismo como repertorio”, ponencia para la XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación "Investigación y Participación para el Cambio Social", Universidad Nacional de Quilmes.
- Borda, Libertad (2012) “El fanatismo como fondo de recursos”, capítulo 3 de la tesis doctoral en Ciencias Sociales *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas* (2012)

- Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bury, Rhiannon (2005) "Introduction: Shooting the Breeze in the Virtual Kitchen"; "Nice girls don't flame: "Politeness Strategies on (the) Line". En *Cyberspaces of Their Own. Female Fandoms Online*, New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Cháneton, July (2007) *Género, poder y discursos sociales*, Buenos Aires, Eudeba.
- Cragolini, Alejandra (1994) "Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la "bailanta" y de su influencia en la creación y recreación de estilos". En *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M (1994)*. (Ruiz, Roig y Cragolini, edit.). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.
- Cragolini, Alejandra (2006) "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires", en *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nro.10. [Consultado 15 junio de 2008].
- De Ambrosio, Marisol (2014) "El amor por el amor mismo", Tesina de grado, Carrera de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- De Beauvoir, Simone ([1949] 1999) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana. "Introducción", "Capítulo 1" y "Conclusión".
- De la Peza Casares, Carmen (2001) *El bolero y la educación sentimental en México*, México, UAM-X y Miguel Ángel Porrúa.
- Elizalde, Silvia (2009) "Políticas del deseo y chicas con voz propia. Experiencias juveniles en torno al género y la sexualidad", en *La Ventana, Revista de Estudios de Género*, Nro. 30, Vol. IV, Año 2009. Guadalajara, Diciembre de 2009, México. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S140594362009000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S140594362009000200006&script=sci_arttext).
- Elbaum, Jorge (1994) "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular", en Margulis, M. y otros (1994): *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Espasa Calpe, Buenos Aires, Pp. 181-210.
- Fernández, Ana María (2006) "La política de la diferencia: subordinaciones y rebeldías" y "La mujer de la ilusión", en Fernández, Ana María (2006): *La mujer de la ilusión: pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires, Paidós.
- Fiske, John (1992) "The Cultural Economy of Fandom" En Lewis, Lisa (comp.) *The Adoring Audience*, London & New York: Routledge. Traducción Libertad Borda.
- Frederic, Sabina. (1998). *Rehaciendo el campo: el lugar del etnógrafo entre el naturalismo y la*

reflexividad. Publicar en Antropología y Ciencias Sociales, Buenos Aires.

- Frith, Simon (1996) "Música e identidad" en Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- García Canclini, Néstor (1995) "El consumo sirve para pensar" en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo
- Garriga Zucal, José (2008) "Ni "chetos" ni "negros": roqueros", en *TRANS*, Revista Transcultural de Música, N° 12, año 2008, ISSN:1697-0101.
- Giddens, Anthony (2007) *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Giddens, Anthony (2008) *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra.
- Gray, Jonathan (2003): "New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans", en *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 6, N° 1. Nueva York: Sage Publications Ltd., marzo, pp. 64-81.
- Grossberg, Lawrence, (1992) "Is There a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom" en Lewis, Lisa (ed.), *The Adoring Audience*, London & New York, Routledge.
- Guber, Rosana (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Buenos Aires, Norma.
- Hall, Stuart. (1984) "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hall, Stuart (2003) "Introducción. ¿Quién necesita identidad?". En Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Hills, Matt (2002) *Fan Cultures*, London, Routledge.
- Hollows, Joanne (2000) "Feminismo y estudios culturales", selección del capítulo 2 "Feminism, Cultural Studies and Popular Culture" del libro *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000. Versión en castellano en revista *Lectora: revista de dones i textualitat*, Núm. 11, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Jenkins, Henry (2009) "Introducción: confesiones de un aca/fan". En *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*, Barcelona: Paidós.
- Jensen, Joli (1992) "Fandom As Pathology: The Consequences of Characterization", en Lewis, Lisa (ed.) *The Adoring Audience*, London & New York, Routledge.

- Johnson, Derek (2007) "Fan-tagonism: Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom". En Gray, Jonathan, Carl Sandvoss y C. Lee Harrington (eds) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York & London: New York University Press.
- Jones, Daniel (2010) *Sexualidades adolescentes. Amor, placer y control en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, CLACSO.
- Justo von Lurzer, Carolina (2006) "Putas: el estigma. Construcción social de lo (in)deseable." IV Jornadas de Investigación en Antropología Social. Buenos Aires – 2-4 de Agosto de 2006. Facultad de Filosofía y Letras. SEANSO. Universidad de Buenos Aires. ISSN: 1850-1834. 2006.
- Lamas, Marta. (2000) "Introducción" en Lamas, Marta (comp.) (2000): El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Programa Universitario de Estudios de Género. México
- Martín, Eloísa (2007) "Gilda, el ángel de la cumbia: prácticas de sacralización de una cantante argentina". Relig. soc. [online]. 2007, vol.27, n.2, pp. 30-54.
- Martín, Eloísa (2008) "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo", en TRANS-Revista Transcultural de Música Nro.12. [Consultado 10 julio de 2009].
- Martín, Eloísa (2011) "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90", en Semán, Pablo y Vila, Pablo (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Martín-Barbero, Jesús (1983) "Memoria Narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México, agosto.
- McRobbie, Angela (1991): *Feminism and Youth Culture. From "Jackie" to "Just Seventeen"*. London: Youth Question.
- Pecheny, M. (2008). Introducción: investigar sobre sujetos sexuales. En: M. Pecheny, C. Figari y D. Jones (comps.), *Todo Sexo es Político: estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: El Zorzal
- Pujol, Sergio (2006): "Los caminos de la cumbia", en [www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/pujol/txtpujol.html](http://www.revistatodavia.com.ar/todavia13/notas/pujol/txtpujol.html)
- Pujol, Sergio (1999) *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*, Emecé Editores, Buenos Aires.

- Reguillo Cruz, Rossana (2000) *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Scott, Joan (1996) “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en Lamas, Marta (comp.) *El género. La construcción social de la diferencia sexual*, UNAM. Coordinación de Humanidades. Programa Universitario de Estudios de Género, México.
- Semán, Pablo. y Vila, Pablo. (1999): Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal, en Filmus, D. (comp) (1999): *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba.
- Semán, Pablo. y Vila, Pablo. (2008): “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las ‘tribus’”, en TRANS Revista Transcultural de Música N° 12, (Artículo 1), ISSN 1697-0101, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art01.htm> [Consultado el 20 de noviembre de 2009].
- Semán Pablo y Vila Pablo (2011): “Cumbia villera: una narración de mujeres activadas”, en Semán Pablo y Vila Pablo (comps.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismoy Comunicación (UNLP).
- Silba, Malvina (2008) “De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia” en Sanjurjo, Luis (Compilador) y Mariano Ugarte (Coordinador): *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. 2008. ISBN: 978-987-23653-6-3. Pp. 41-62.
- Silba, M. (2011a): “Vidas plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense”, Tesis Doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Marzo de 2011. Inédita.
- Silba, Malvina (2011 b): “La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva”, en Semán, Pablo y Vila, Pablo (comps.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Silba, Malvina (2011 c): “*Te tomás un trago de más y te creés Rambo: prácticas, representaciones y sentido común sobre varones jóvenes*”, en Elizalde, S. (Coord.): *Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Buenos Aires: Biblos.

- Silba, Malvina y Spataro, Carolina (2008): “‘Cumbia Nena’. Jóvenes bailanteras: entre las líricas, los relatos y el baile”, en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (compiladores): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós.
- Spataro, Carolina (2005): Pasión de sábado: entre la corrección política y la incorrección machista. Tesis (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- Spataro, Carolina. (2010): “Conversaciones con una fan: modelos de feminidad y masculinidad en la música de Arjona”, en en Silvia Elizalde (Coord.): Género y generación en la Argentina. Estudios culturales sobre jóvenes. Buenos Aires: Biblos EdUNLP-IIEGE (FFyLL, UBA), 2010. En prensa.
- Spataro, Carolina (2012): “‘Señora de las cuatro décadas’: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad”. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales de la UBA ‘¿Dónde había estado yo?’: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona, Buenos Aires, 2012.
- Svampa, M. (2005): La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo, Buenos Aires, Taurus.
- Thornton, S (1995): Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. Wesleyan University Press, Middletown, USA.
- Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. TRANS Revista Transcultural de Música 2
- Vila, Pablo. (2002). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos. Cuadernos de Nación. Tomo: Músicas en transición. Bogotá: Ministerio de Cultura.