

# **La movida tropical: una mirada desde adentro y desde el análisis musical**

**Diego M. Pérez**

## **La movida tropical: una mirada desde adentro y desde el análisis musical**

El presente artículo resume el estado actual de nuestra investigación sobre la "movida tropical". Esta etapa de la investigación se basa en el análisis musical y en la realización de entrevistas, las cuales llevamos a cabo a partir del contacto cotidiano que mantenemos con sus principales actores, por cuanto trabajamos en el mismo medio. Daremos a conocer las conclusiones del análisis musical más profundo, el cual está centrado, por un lado, en los *hits* que condicionan las producciones discográficas contemporáneas y, por otro, en los temas que definen la identidad sonora de los grupos. Además reflexionaremos acerca del estado actual de la movida tropical en lo referente a su producción musical y a algunos factores contextuales que la condicionan.

*Palabras clave:* "movida tropical", mercado, género, cumbia, Argentina.

## **The *movida tropical*: an overview from within and from musical analysis**

The present article summarizes an update of our research on the *movida tropical*. This first stage is based on musical analysis, and interviews carried out during our shared daily contact with the actors. We will concentrate our analysis on the hits and how they condition the musical production of the moment, and the songs that define the sound and identity of groups. Besides, we explain the present situation of the *movida tropical* and ponder its contextual situation, musical production and other aspects that shape this musical movement.

## Introducción

El mercado tropical<sup>1</sup>, más conocido como “la movida” entre sus consumidores o como “la movida tropical” fuera de su circuito, está integrado por empresarios, *fans*, músicos y diversos actores, y se nutre de varios géneros y estilos populares<sup>2</sup>. Resulta difícil establecer una clasificación de los grupos de acuerdo a un género o estilo, dado que en la producción<sup>3</sup> de una banda se despliega un abanico de temas pertenecientes a los géneros cuarteto, merenteto, cumbia y *bachata*. Incluso en un mismo tema pueden aparecer características de diversas músicas tropicales y no tropicales que son identificadas como tales por los músicos, pero no siempre por el público -sea consumidor frecuente o no. A pesar de esta diversidad, fueron manifestándose estilos que predominaron durante un tiempo en la mayor parte de las producciones (por ejemplo: festivo, cumbia *show*, villera), por lo cual es posible establecer cuál de ellos se impuso sucesivamente. Cada una de estas modas condicionó las producciones de muchos grupos a partir del éxito comercial, cuya medición toma en cuenta fundamentalmente las ventas de material discográfico y de entradas a los bailes donde actúa el grupo en cuestión.

En los 80 se escuchaban principalmente dos géneros distintos: la cumbia y el cuarteto. En contraste con épocas posteriores, la escasa difusión de la movida tropical de entonces impide hablar de éxito de ambos géneros sin

---

<sup>1</sup> Así llamado por Cragnolini (1998).

<sup>2</sup> Géneros son la cumbia, el cuarteto, la *bachata*. Los estilos que se abordaron, de acuerdo a la definición de estilo de Meyer, son la cumbia peruana-norteña, santafesina, *show*, villera, base; el cuarteto de barrio y merenteto. Esta clasificación se realiza de acuerdo al análisis musical realizado y, a menudo, coincide con la empleada en el mercado tropical. Cabe agregar que, con el paso del tiempo, ciertos estilos se han puesto de moda, por lo que en tales casos hablaremos de “moda” en lugar de estilo, ya que desde el punto de vista de la mayor parte de los actores del mercado tropical funciona como tal, y debido a que involucran aspectos que exceden lo meramente sonoro: por ejemplo los diseños de las vestimentas y los peinados.

<sup>3</sup> Usaremos este término para referirnos a un fenómeno complejo que muchas veces es dirigido por una misma empresa la cual es a la vez propietaria de boliches, emisoras radiales, programas de televisión y de un considerable porcentaje de las contrataciones del grupo musical. Muchas veces la empresa interviene en las etapas de producción propiamente dicha (desde la composición, contratación de músicos, compra/alquiler de vestimentas), difusión/promoción (radio, afiches y televisión) e incluso en la venta de entradas. Sin embargo, desde adentro se llama a cada nuevo grupo “producto”, y a cada nuevo material discográfico “disco”, “producción”, “trabajo”, “material”.

incurrir en un error. De la cumbia se escuchaban principalmente sus estilos “norteño” y “santafesino”. En el cuarteto de la época eran evidentes los cambios que había experimentado, desde su inicio con instrumentos sólo acústicos hasta la incorporación de medios electrónicos. Los grupos de productores y consumidores de la incipiente movida tenían áreas geográfico-políticas de influencia delimitadas por sus posibilidades de difusión y circulación. En este sentido, el área de la cumbia comprendía el noroeste argentino, parte de Bolivia, parte de Perú y la provincia de Santa Fe; y la del cuarteto, la provincia de Córdoba y alrededores. Diversos grupos y músicos emigraron de esas áreas pero manteniendo sus hábitos de consumo musical. Muchas veces se aglutinaron en colectividades en cuyo seno los géneros y estilos en cuestión conservaron su vigencia. En Buenos Aires, debido a la gran cantidad de inmigrantes ya existía un circuito en pleno crecimiento que con el tiempo centralizaría todo este movimiento. Llegaron los 90 y se impuso a nivel masivo un estilo con base en el cuarteto y la cumbia llamado “alegre/festivo” (Cragnolini 1998: 299). También se hizo frecuente la presencia de la cumbia peruana, si bien con menor impacto a nivel mediático pero con gran cantidad de público y grupos cultores. Hacia 1994 se impuso la cumbia *show* cuya apariencia escénica y recursos musicales se aproximaban al *heavy metal*<sup>4</sup>. En 1999 apareció la moda de la cumbia villera, y con ella fuertes polémicas por sus temáticas de drogadicción, delito, etc. En ese período también se puso en boga fugazmente el cuarteto de barrio, el cual hizo un paso efímero debido a las muertes de Rodrigo y, más tarde, de Walter Olmos, sus dos principales exponentes. A pesar de su breve auge, aún en el 2005 prosiguieron los homenajes a estos artistas. Finalmente, en 2004 se consolidó la llamada cumbia base, al mismo tiempo que la cumbia retro. Asimismo, hasta el día de hoy se advierte la poca intención de diferenciarse entre sí por parte de los grupos de merenteto, que tienen menor difusión a nivel mediático que los de cumbia base. Es necesario repetir que, al margen de las modas y los *hits*, siempre hubo -y hay- grupos que realizaron producciones distintas a la moda imperante.

---

<sup>4</sup> La versión que circula internamente en la movida es que Ricci, antes representante de Rata Blanca, “le presentó un proyecto” a “Beto” Kirovsky para renovar la movida, y de ahí salió Commanche. Dado que este producto tuvo éxito, salieron al mercado innumerables copias del mismo. Sin embargo, de acuerdo a la versión contada por Elbaum en Página 12 fue Kirovsky quien llamó a Ricci (<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-02/pag23.htm>).

## Merenteto

Así se denomina al estilo de cuarteto que tiene influencias del merengue. Esta influencia es de larga data, según Alberto "Beto" Kirovsky, bajista e integrante más antiguo de Chébere, agrupación que cumplió recientemente 30 años. Este mismo artista refiere que en la década del 70 su representante, "que tenía contactos en Venezuela, y países de Centroamérica" importó repertorio y técnicas de ese origen. Este acercamiento "al tropical", como lo llama Alberto, se dio también por la prohibición del cuarteto en la época del Proceso de Reorganización Nacional, en especial debido a que la censura asociaba a esta música directamente con el timbre del acordeón y viceversa. El bajista de Chébere agrega:

"Entonces teníamos que disfrazar al cuarteto con trompetas y cosas raras. Pero ni así, la cosa era contra nosotros. Tocábamos temas de Los Iracundos y (sic) igual nos prohibían pasarlos por la radio, y si hacíamos un baile, caían los militares y policías con camiones, y se llevaban a todos los que cabían. Así, ningún club después quería organizar un baile".

Esta prohibición, según cuenta Beto, duró no mucho tiempo, pero fue suficiente para arruinar a buena parte de los músicos que cultivaban el cuarteto, de modo que "cuando pasó la prohibición nosotros éramos los únicos que quedábamos", concluye. Un tercer factor muy importante que influyó en la inclusión "del tropical" en los bailes populares, fue el éxito "con la gente", el primero que lo obtuvo fue Heraldo Bosio al incluir repertorio tropical en las bailantas "allá por los 60, 68", tradicionalmente "bailes adonde iban los correntinos", aclara Beto. Según el bajista de Chébere "a partir de ahí, prendió el tropical en la bailanta, y por eso se asocia la bailanta con el tropical. Fue el Heraldo Bosio el que les puso tropical a los correntinos y se volvieron locos".

Desde el punto de vista instrumental, el merenteto incluye trompetas y trombones principalmente, e instrumentos de percusión tales como tambora, timbaletas, cencerros, güiro, bongó y tumbadoras; incluso puede incluir también acordeón, lo que permite generar un diálogo con los vientos -como sucede en Banda XXI. Motivicamente a veces hay *ostinatos* y motivos de merengue, otras, motivos típicos del cuarteto; no existen reglas fijas al respecto. Las coreografías suelen estar diseñadas teniendo en cuenta el merengue que nos llega por televisión y, desde el punto de vista de las letras, la composición y la técnica vocal, a menudo hay can-

ciones del repertorio típico<sup>5</sup> merengero o bien sucede en muchas ocasiones que los cantantes imitan la pronunciación propia de países caribeños en el cual se supone que el merengue “es folklore”, por ejemplo Cuba, Venezuela, Colombia. La temática de las letras es en su mayoría amorosa, también hay gran presencia de temáticas bailables, ambas a menudo con aproximaciones a algún acento centroamericano estereotipado. También hay inclusión de mambos, aunque en este caso se intenta no mezclarlos con el cuarteto. Frente a las críticas de los artistas de cuarteto que evitan el merengue y el mambo, comenta “Beto” que “La Mona (Jiménez) habla de que el cuarteto que él hace es realmente cuarteto cordobés, cuando tiene 10 extranjeros de los 12 que son en su banda”. Las agrupaciones que más se escuchan actualmente a nivel nacional son Banda XXI, Trulalá, Chébere, La K’onga y Banda al Rojo Vivo, entre otras. También están de moda Jean Carlos y su hermano Norberto y Alcalá, a pesar de que utilizan más los elementos del merengue, explotando su origen dominicano.

Entre los músicos y consumidores de la movida se considera que la calidad y técnica interpretativa de los grupos de merenteto es superior respecto a la de los de cumbia base, lo cual concuerda con el punto de vista académico. Vientos que ejecutan doble *stacatto* y sobreagudos, batidos con semicorcheas en 4/4 a un *tempo* de más de 152 la negra, acentos de distintos tipos, contrastes dinámicos, etc., ponen en evidencia varios años de entrenamiento y educación musical. Esta diferencia en la interpretación con respecto a los grupos de cumbia base es explotada por “los merenteteros” con fines promocionales, que esgrimen este argumento en lugar de buscar diferenciarse entre sí. Esta escasa diferenciación se manifiesta en las producciones de los últimos años. Por ejemplo, la tímbrica, que es lo que cambia frecuentemente, no ha tenido modificaciones más que en los *patches* cada vez más “reales” preseteados en los teclados. Armonía, forma, motivica, temáticas de las letras, técnica vocal e incluso vestimentas y coreografías, siguen en la actualidad con la estética de la época de Conejito Alejandro o del primer disco de Jean Carlos y Banda XXI. Además, el uso generalizado de dos o tres cantantes, que algunos grupos cambian con frecuencia, complica la identificación de los grupos si el oyente no conoce el repertorio. Este parecido entre las bandas de merenteto va en contra de la

---

<sup>5</sup> Con este término nos referimos a aquel repertorio más difundido, en numerosas ocasiones canciones de grupos asentados en EE.UU. que circulan en el mercado latino de este país, y que posteriormente son insertadas en los mercados musicales de los países caribeños en cuestión, a veces con la etiqueta de “folklore”.

regla dorada de la cumbia base: “ser diferente, ésa es la idea básica”, tal como dijo Oscar Belondi en una entrevista realizada por nosotros y publicada en Muevamueva.com. Los músicos de mereneto entrevistados explican que la “poca innovación” se debe también a que el público del mereneto, particularmente el cordobés, “es muy conservador”.

## Cumbia base

Es necesaria una explicación previa sobre este nuevo estilo. La cumbia base puede considerarse como una tercera etapa de la cumbia villera, ya que muchas de sus principales características e incluso integrantes, provienen de la cumbia villera, el estilo de moda más controvertido de los últimos tiempos en nuestro país.

La etapa inicial del “estilo villero” comenzó con Guachín, Flor de Piedra, Yerba Brava y Damas Gratis como grupos principales. A grandes rasgos, esta etapa se caracterizó por el uso de letras con temáticas “testimoniales” (sobre la vida cotidiana en las zonas más pobres del Gran Buenos Aires) que referían a la droga, a las vivencias barriales, al delito, etc. Entre sus características sonoras, novedosas en ese entonces, y que perduran hasta hoy, se puede mencionar el *tempo*, que oscila desde Flor de Piedra entre 72 y 92 la negra en un compás de 4/4. En otro orden, desde 1998 con el grupo Guachín se observa mayor libertad con respecto a los estilos anteriores de cumbia ya que se llegó a utilizar charango y quena. La presencia dominante de percusión electrónica (por ejemplo *octapad*) también viene de los primeros grupos “villeros”, lo mismo que el primer plano sonoro integrado por el cencerro (corchea-dos semicorcheas), el contratiempo de la tumbadora y el bombo en negras. Cabe resaltar que en esta estructura rítmica hay diferencias de intensidad entre la cumbia base y la villera.

La segunda etapa de la cumbia villera se diferenció de la primera en varios aspectos. La línea temática de las letras se apartó de lo testimonial y lo social para dar mayor lugar letras intencional y exageradamente banales con insultos a la mujer y referencias al consumo de drogas. Asimismo aparecieron numerosas “tumberas”. Ninguna de ellas constituyó una novedad, sino que en esta etapa la producción de la mayoría de los grupos se volcó casi exclusivamente hacia ellas. En lo tímbrico, los solos de teclado empezaron a usar *patches* distintos a los de cuerdas orientales de la etapa inicial, casi desapareció la guitarra con *wah-wah*, y hubo un acercamiento hacia la murga. Esta aproximación fue también escénica y motívica: se incorpora-

ron las vestimentas, bailes, acompañamiento rítmico, coros y solos murgueros. El resto de las características continuaron sin variantes respecto de la cumbia villera.

### Primera etapa de la cumbia base

Esta constituiría el tercer período de la cumbia villera, y tuvo su auge fundamentalmente en 2003. La primera banda que se autodefinió como cultora de este nuevo estilo fue La Base Musical, más conocida como La Base. Desde el periodismo de espectáculos se instaló la sospecha de que el nombre del grupo está inspirado en la denominación de una “pasta” o narcótico lamentablemente muy popular. El cantante del grupo Néstor se ha encargado en desmentir ese rumor, por ejemplo en *Revista Latinos & algo más*: “Nuestro secreto está en la base musical, en los ritmos básicos de cada tema. Por eso nos llamamos La Base” (Pérez 2004: 8). Debemos tener en cuenta que en esta banda, según dice el cantante, la tarea de los intérpretes como él es limitada: “nada más recibimos el material que trae Oscarcito (Belondi, el productor), y hacemos lo que él nos dice; es fácil”. La explicación de Néstor coincide con la que nos dio Belondi y con la de la prensa tropical, de modo que la verdad quizá nunca se conozca.

En nuestro artículo publicado en *Huellas* (Pérez 2004: 32) establecimos que el mencionado Oscar Belondi intervino en esta primera etapa en la composición (o al menos incluyó canciones registradas a su nombre), interpretación y arreglos de los materiales de varias bandas exitosas como Eh! Guacho, La Repandilla, La Base y Yerba Brava, entre otras. Incluso él mismo se encargó de la contratación de buena parte de los músicos. En consecuencia podemos decir que fue el personaje que provocó el cambio de la moda villera a la de la primera cumbia base.

La “base” que mencionan los músicos se caracteriza fundamentalmente por un primer plano sonoro integrado por un bombo electrónico mezclado con un redoblante en tiempo de negras y en un *hihat/güiro/shaker* haciendo corchea-dos semicorcheas, que en los finales de frase hace tres/cuatro fusas-dos semicorcheas<sup>6</sup>. Anteriormente en la cumbia villera, en el primer plano generalmente aparecía la tumbadora en contratiempo y el *güiro/hihat*, este último de menor duración, la cual puede depender en este caso del *reverb*, o bien del uso de *patches* de menor duración. Otra caracte-

---

<sup>6</sup> Esto es, si se parte de una canción tipo de cumbia base, en 4/4, a unos 76 la negra.



rística que también se generalizó en la cumbia base fue la forma de cantar en estilo *reggaetón*, cuyo antecedente es Damas Gratis y que, a partir de 2003, apareció en las principales “bandas base”, como Re Piola, Supermerk2, El Original, y Eh! Guacho.

Esas dos características, base rítmica e inclusión de rasgos del *reggaetón*, son las principales diferencias sonoras de la cumbia base respecto de la cumbia villera que, como ya dijimos, se habían usado en la segunda etapa, tiempo atrás, pero no en forma tan generalizada. Algunas letras y nombres de bandas que, según algunos observadores, siguieron haciendo apología de la droga, como Supermerk2 (Super-merqueados: “merca” es cocaína), La Rama (de la planta de marihuana), PibeXRan (por una conocida marca de pegamento, si bien ésta ya no contiene tolueno, se le da ese nombre a cualquier otra capaz de producir algún efecto narcótico). En el caso particular de las letras, uno de los *hits* decía “Si tu viejo es zapatero: zarpale la lata” (del CD *La Lata*, de Supermerk2. Esto hace referencia a los pegamentos que se usan generalmente en las zapaterías, que a menudo producen efectos narcóticos, y son muy usados debido a su bajo costo, o “re loco en la esquina la paso fumando fumando” (*Re loco*, del CD *Inimitable*, La Base).

## Segunda etapa (consolidación)

Desde fines de 2004 los distintos actores de la movida comenzaron a evaluar el año que finalizaba, como fue el caso de Muevamueva.com<sup>7</sup>. La evaluación condujo a un cambio en las letras de las canciones:

“Durante los últimos meses se ha dado un profundo cambio en todo lo que conocíamos como Cumbia Villera. La mayoría de las agrupaciones han dejado de cantarle a vivencias relacionadas al delito, al consumo de drogas y a la mujer en términos despectivos para retomar la temática que históricamente tuvo nuestra movida...” (Cerdán 2004).

---

<sup>7</sup> Hasta mayo de 2005 fue el sitio más visitado e importante de la movida. Rankeado en el “top 10 mil” de los “.com”, ha decaído últimamente debido a la muerte de su director y dueño, Fermín Cerdán, quien realizaba una importante labor periodística y de producción. Debido a su formación y antiguo oficio en los medios de comunicación era muy respetado entre los distintos actores de la movida y en cierta medida lo que incorporaba a su página se constituía en la versión, historia y acaso teoría oficial de la movida. Personalmente he colaborado durante dos años en dicha página sobre todo en los siguientes aspectos: clasificación de grupos, estilos, entrevistas, selección de repertorio, entre otras actividades. Casi la totalidad de los textos de Muevamueva.com se encuentran distribuidos en otros sitios y páginas *web*, lo que revela cierto vacío legal en cuanto a los derechos de autor en la *web*.

El fallecido director de la página Muevamueva.com, alude principalmente a la temática amorosa y también a las letras bailables. En otro párrafo de la página principal de dicho portal define a la cumbia base: “creemos que este nuevo estilo se ha impuesto definitivamente en la movida hemos decidido (sic) separar a estos grupos de la Cumbia Villera y darles un nuevo nombre... Cumbia Base”. Dicha denominación no es arbitraria, entre los principales grupos, representantes y productores ya venía mencionándose a este nuevo estilo de esa misma forma. Es importante agregar que muchos de los distintos actores de la movida (anunciadores, empresarios, presentadores, locutores) clasificaban indistintamente a algunos grupos como de cumbia base o villera sin prestar demasiada atención a las diferencias entre ambos estilos. El criterio adoptado por Muevamueva.com, del cual muchos toman información, provocó que otros sitios *web* y de esta forma distintos actores de la movida, incluso músicos de grupos que no sabían autodefinirse, empezaran a usar esta denominación, exacta o levemente modificada (por ejemplo “cumbia con base”). Cabe resaltar que diversos locutores radiales, televisivos, presentadores, incluso segmentos de programas de televisión de alto *rating*, usan la información de los sitios *web* para engrosar su información; entonces es común que se produzcan cadenas de información a partir de una pequeña novedad.

La diferencia principal de esta segunda etapa con respecto a la primera radica en la temática de las letras, las cuales están centradas principalmente en la temática amorosa y en lo bailable. También es menos usual la presencia de murgas, y las vestimentas son claramente cercanas al *hip hop* y al *reggaetón*. De hecho, durante la gira de Damas Gratis en México, calificaron a Pablo Lescano como “cultor de un *hip hop* vernáculo”<sup>8</sup>.

Algunos grupos representativos de la segunda etapa de cumbia base son Zayana, Clasiqueros, La Base Norteña, El Arrebató, Play y La Repandilla. Es notable el caso de Tus Guardianes, que pasaron de su estilo *cachaca* al ritmo base. Las letras con contenidos referidos a la droga y al delito parecen persistir en grupos como Re Piola e Iguanamarí (por mariiguana), entre otros, pero constituyen una minoría.

Para finalizar con la cumbia base, podemos decir que en su segunda etapa el personaje más notorio sigue siendo Oscar Belondi, debido a su trabajo compositivo e interpretativo en las nuevas producciones de los grupos

---

<sup>8</sup> Esto según la versión de [www.tropicalissima.com](http://www.tropicalissima.com), página cuyo titular y director es Jorge Kirovsky. La versión interna de la movida tropical es que dicha gira nunca se produjo y concuerda con la versión de Lescano. De todas formas, el ya conocido mutismo del mercado tropical probablemente no permita en el corto plazo conocer la verdad.

“base” más exitosos en cuanto a las cifras de ventas<sup>9</sup>. Ya hemos dicho en *Huellas* (Pérez 2004: 32) que “... tanto Lescano como Belondi tienen una larga carrera que les posibilita un conocimiento práctico-intuitivo ...”, lo cual constituye la materia prima de la industria musical siendo provechosamente explotada por ésta<sup>10</sup>. En su labor interpretativa a nivel escénico, el líder de La Repandilla es un personaje excepcionalmente carismático y “en sus bandas” (como le gusta decir o al menos insinuar) a menudo hace segundas voces o se incluye en el escenario cuando lo comparte con ellas. En cuanto a arreglos y composición, todas estas agrupaciones cuentan con numerosos *hits* registrados que llevan su nombre, muchos de ellos muy similares entre sí. Sucede entonces algo que convendría investigar: ¿qué hace que todas estas bandas, en cuyas producciones arregla y compone este mismo personaje, sean las más pedidas por el público, a pesar de su similitud? Este interrogante incluye a los grupos que las imitan, cuyas canciones se asemejan tímbrica, armónica y formalmente. Sin embargo, las producidas por Belondi gozan de mayor demanda, a pesar de que a menudo cuentan con una inversión similar, o incluso mayor, para su promoción.

A partir del análisis musical realizado a las canciones compuestas, registradas o arregladas por el cantante de La Repandilla, concluimos que lo que caracteriza a su música son la simplificación en materia armónica y motívica, la innovación tímbrica -respecto de las producciones anteriores de cumbia villera- y el uso de una mayor repetición en los textos, la cual facilita su aprendizaje y baile. En cuanto al nivel armónico, los temas están en una sola tonalidad y siempre se emplean acordes triádicos y rara vez aparecen más de cuatro en la misma canción. Generalmente, hay una presencia predominante del I y VII grado en los temas en tonalidades menores, y del I y V en las canciones en tonalidades mayores. En cuanto a lo motívico (analizando por separado introducción, tema, y estribillo) pudimos observar que gran parte de su producción depende de motivos que comienzan con la

---

<sup>9</sup> Durante 2005 nos llegó la información, de no muy dificultosa confirmación, en el sentido de que varios de los *hits* de su autoría fueron cedidos a él por grupos no famosos, a quienes prometió acceso al circuito a cambio de sus canciones. Como los temas están registrados a nombre de Belondi, estos grupos, de hacerse famosos, tendrían que pagar para tocar su propio repertorio no registrado.

<sup>10</sup> A parte de este personaje, Oscar Belondi, debemos mencionar a la productora JOK, y particularmente al autodenominado “El Zar de La Movida” Jorge Kirovsky. Se trata del dueño y cara visible del complejo Tropicalísima (televisión satelital, programa *trailer*, radios, productora, boliches y grupos), del cual proviene la mayor parte de los nuevos grupos y producciones tropicales, y que además es hermano de Norberto “Beto” Kirovsky, dueño de Fantástico Bailable y de parte de Magenta entre otras empresas de la movida tropical. Si bien Belondi trabaja en varias productoras, por ejemplo Púa, de alguna manera depende del complejo de los “hermanos K”.

fundamental del I grado, o bien en la 5a. basados en su acorde tríada, y generalmente procediendo por terceras o grado conjunto, en dirección ascendente o descendente. Hay mucha repetición del mismo motivo rítmico en distintos grados, lo que resulta útil para reiterar la letra. Rítmicamente, los motivos son similares en todas las canciones de los grupos de cumbia argentina, y entre los músicos tropicales se dice que más allá de la simplicidad tienen “onda”, “mueven”. En la interpretación sucede lo mismo que viene advirtiéndose desde la cumbia villera. Hay una suerte de *shuffle*, una tendencia a atresillar figuraciones tales como semicorchea-corchea-semicorchea, corchea con puntillo-semicorchea, etc., si bien no queda exactamente atresillado. En cuanto a la repetición de palabras en los textos, cuyas temáticas, recursos y elementos lingüísticos son similares “a la competencia”, aquéllos coinciden con las repeticiones de motivos rítmicos, adaptándose así los distintos grados armónicos por los que pasan las unidades sintácticas de la canción. Cabe destacar que tanto el público como otros artistas, califican a las letras de Belondi como “ocurrentes”, “bien pensadas”, e incluso buena parte de ellas se han incorporado a su habla cotidiana.

## Retro cumbia o cumbia retro

Como suele suceder en el mercado musical internacional, en la movida tropical está dándose un fuerte fenómeno de retrospcción, pues se observa el retorno de los grupos que tuvieron éxito allá por los 80, tales como Los Lamas y Los Palmeras. También surgieron nuevos cultores de modas anteriores -si bien actualizadas, como el caso de Sebastián Mendoza-, cuyos ídolos son los nortños Grupo Sombras y Los Diamantes Santiagueños -su “padrino” era el mítico comprovinciano Koli Arce. Todos éstos hacen cumbia, principalmente nortña, santiagueña y santafesina. Incluso desde el complejo de los hermanos Kirovsky se organizan noches “santafesinas” o “santiagueñas”, con la presencia de cinco o seis grupos de uno u otro origen que tiempo atrás tuvieron éxito.

Los primeros grupos en general se limitan a hacer el mismo repertorio, habiéndose editado recopilaciones, por ejemplo, de Los Lamas y Los Palmeras, entre otros. En vivo tocan con equipos nuevos, pero tratan de conservar la tímbrica de sus épocas de gloria, lo cual a menudo implica el uso de teclados (o *patches*), cuyos modelos ya han desaparecido de escena hace años. Lo mismo sucede con la indumentaria, las coreografías y la forma de cantar. Tanto ellos como sus *fans* en general manifiestan que sus

producciones son “cultura, música” y que las cumbias villera y base representan la “decadencia”. El Chino, cantante y multiinstrumentista de La Nueva Luna, opina sobre los nuevos estilos de moda: “Prefiero no hablar de lo que no existe musicalmente. Ya ves, son mil grupos que tienen éxito un tiempo y después no existen. Lo malo es que dejan sin trabajo a músicos que hacen las cosas bien”. Si bien la banda liderada por El Chino no es retro, ni desapareció de escena, hace lo que ellos mismos llaman “cumbia tradicional”, muy influida por la salsa, con complicados arreglos de guitarra y cortes, y se asocia a la cumbia retro por las letras románticas, la estética tropical, la tímbrica, las vestimentas y principalmente por tener un público más adulto.

Los grupos y solistas surgidos recientemente, como Sebastián Mendoza, combinan la estética de los éxitos del pasado con algunas innovaciones y características actuales. El caso particular de Mendoza va a servirnos como ejemplo en virtud del éxito obtenido, el cual generalmente da lugar a imitaciones. Este cantante se declara fanático de Daniel Agostini, cantante del Grupo Sombras, de quien ha tomado ciertos rasgos de su labor escénica y de su forma de cantar, si bien se presenta menos proclive al *pop*. En este sentido, “El Seba” se aproxima mucho más a los cantantes de cumbia norteños como Víctor Hugo, de voz “apagada”, que al estilo “*pop latino*”, más “meloso”, de Agostini. Las armonías son muy similares al Sombras de los 90, lo mismo que la tímbrica, en lo que parece existir una intención por parte del arreglador de aproximarse a Misil Norteño, ya que utiliza el mismo *patch* de *brass synth*, la guitarra con un timbre muy similar -con un acompañamiento de segunda voz ornamental y dependiente de la primera-, y en la percusión, fundamentalmente se nota el parecido en el uso de los cencerros. El grupo de “Seba” Mendoza se asemeja a la mayoría de las bandas actuales en el tratamiento tanto del bajo -aunque apela al recurso *retro* de I y V en ritmo de negra-corcheas- y el güiro como de algunos *patches* de teclados.

## El fenómeno *cover*

Centrándonos en las canciones, se advierte en los grupos de merengue, de cumbia base, de cumbia retro y en los restantes estilos de moda, una considerable cantidad de adaptaciones de *hits*, nacionales e internacionales, a “la onda” de la banda en particular, entendiendo “onda” como una síntesis de las características musicales que definen la identidad de uno o varios

grupos. Dos casos por excelencia son El Bajo y Los Clasiqueros, que no tocan temas originales. También los grupos de cuarteto/merenteto como La K'onga, Banda XXI, además de los clásicos Trulalá y Chébere, que adaptan numerosos *hits* internacionales, de *pop* latino, etc. Observamos que este fenómeno, digno también de un estudio más profundo, se relaciona con la imitación de marcas internacionales que tiene lugar en Paraguay y Brasil o el sudeste asiático. Se trata de las así llamadas marcas “truchas” que ofrecen a un precio más bajo que los originales en los “mercados persas” y en lugares destinados a los sectores medio bajo y bajo. En el contexto de un mercado persa o un puesto callejero es común escuchar la versión original de *Hotel California* de Eagles en versión cumbia base de Banda Dos. ¿Qué implica esto? ¿Por qué *hits* como éste son escuchados en versiones de cuanto estilo de moda hay en el mundo subdesarrollado (por ejemplo en *rock* balcánico)? ¿Qué límites establece un *hit*? ¿Cuáles son sus alcances?

En la movida tropical hay versiones cumbieras o cuarterteras de *hits* de *pop/rock* internacional, de *rock* nacional, de folklore, incluso del género melódico (por ejemplo, Los Iracundos). Al incluir uno o más *hits* en un nuevo álbum se busca que el mismo no resulte totalmente desconocido, y así “entra más fácil en la gente”. Entonces el disco estará compuesto por dos a cuatro temas ya conocidos por el público (los que la banda promocionó previamente como material de difusión), más algunos *hits*, en general no más de tres, y el “relleno”, que son los temas que se supone que no van a tener tanto éxito como el material de difusión o los mismos *hits*. Para algunos representantes y productores, la mayoría de las veces los supuestos se convierten en realidad. En el caso de El Bajo, que hacen versiones cumbieras de *hits* en su mayoría de *rock* nacional (y ningún tema original), vestidos al estilo del Agent Smith de *Matrix*, se manifiesta la intención de acceder a otro segmento, el sueño dorado de muchos representantes y productores tropicales. Merece atención el hecho de que cada vez que los actores con más de diez años en la movida tropical manifiestan su interés por “otro segmento”, terminan hablando del auge de la cumbia en los 90, movimiento que les había beneficiado económicamente en mayor medida. Como reflexión, cabe mencionar que esa “época dorada” de la movida, con Riki Maravilla, Pocho “La Pantera”, Alcides, y más adelante Commanche, Sombras y el resto, no se alcanzó mediante *hits* de otros géneros, sino a través de temas en su mayoría originales, o bien, como en el caso de *La Ventanita* de Grupo Sombras, con la inclusión de un repertorio tropical que aquí era completamente desconocido.

Podríamos incluir en este “fenómeno *cover*” la realización de versiones de grupos extranjeros iniciada en 2002, la cual persistió, aunque con

escaso suceso, hasta 2004. El caso más descarado fue el de las copias del Grupo Aventura, banda de *bachata* que tuvo éxito en el mercado internacional, de la cual Magenta y Leader Music crearon sendas copias<sup>11</sup>, que tocaban los mismos *hits* *Obsesión* y *Amor de madre* y que repetían en los *shows* hasta cuatro veces cada uno. Las imitaciones de Aventura llevaban el mismo nombre, si bien por cuestiones de derechos la de Leader tuvo que conformarse finalmente con el nombre de Los Dominicanos. Otro caso es el de El Misil Norteño, imitación de Grupo Sombras, del cual el primero tomó la tímbrica, la motívica, la armonía y otros rasgos, pero sin alcanzar el éxito. Entre las reacciones suscitadas por el grupo apócrifo, cuyo objetivo era adquirir notoriedad confundiendo al público, puede citarse el título de su nuevo disco, *El Auténtico Misil Norteño*.

## Condicionamientos

Vemos que con el paso de los años, la movida tropical ha estado fuertemente condicionada por aspectos más bien económicos. Ya en investigaciones anteriores (Flores 1993 y Cragolini 1998) se estableció cómo este tipo de intereses estaba al frente de las prioridades “tropicales”. Por ejemplo, Cragolini se refiere al fenómeno de la “saturación”<sup>12</sup> y atribuye el mayor número de contratación de bandas respecto de las de cuarteto “al costo elevado de las últimas” (1998: 300). El *boom* peruano también tuvo una razón económica, Caparrós nos muestra el testimonio de Carlos Chávez, el cantante de Karicia, testimonio que explica la entrada al país de uno de los grupos que iba a dar lugar a la creación de otros: “Hermano, acá (Perú) nos pagan 15 dólares por tocar toda la noche, y este hombre dice que en la Argentina vamos a ganar 50 por *show* ... ¿qué te parece si nos vamos para allá?” (1999: 43).

En el caso de la cumbia villera, merecen atención los supuestos condicionamientos, respecto de la primera etapa “testimonial” que se menciona-

<sup>1</sup> La banda de Leader contó con tres artistas negros, de origen caribeño pero sin parecido físico con los originales, y en la de Magenta el cantante era blanco.

<sup>2</sup> Llama la atención que la investigadora se refiera a saturación en cuanto a la consecuencia de la producción en serie de material musical simplificado y estandarizado, la cual habría reforzado los “decires” negativos de “la cultura dominante acerca de la cultura popular”; y no en cuanto al crecimiento desproporcionado de la oferta con respecto de la demanda. Tal crecimiento sucede invariablemente al debilitarse una moda, situación que siempre se procura solucionar lanzando un nuevo producto. Por ejemplo, hacia 1998 empezó a saturarse la cumbia *show* y, en consecuencia, en 1999 aparecieron varias bandas de cumbia villera, multiplicándose en los años siguientes.

ron en distintos medios, artículos, publicaciones, congresos, etc. Hubo una mirada proto-revolucionaria (*Revista Veintiuno*), que anunciaba el nacimiento de una “filosofía villera”, que presentaba diversas especulaciones según los distintos autores. También se interpretó el estilo desde una suerte de poética-lingüística post-tanguera, como fue el caso de Llobril y Ormaechea:

“La Cumbia Villera es el presente del Tango; su lenguaje, el lunfardo al igual que otras jergas, vivió un ciclo evolutivo y hoy se manifiesta con fórmulas en ocasiones actualizadas, pero su verdadero objetivo y sentido no ha variado...” (2002: 1)

Otro enfoque, que consideró la cumbia villera como la prueba de la decadencia cultural, se expresó en un artículo de Christian Ferrer que vincula decadencia con disonancia y ruido: “Si la cajita musical que contiene a estas arias míseras chirría un poco es porque hace mucho tiempo que su caja de resonancia nacional es disonante”. Incluso se analizó al “estilo villero” desde posturas adornianas: “Su expansión, entonces, puede ser entendida fácilmente como un caso testigo de que los postulados de la Escuela de Frankfurt siguen vigentes, un producto asimilado por la industria cultural que cumple con todos sus requisitos”. (Armesto 2002). Por supuesto, no faltaron los intentos de prohibición ni las especulaciones sobre la inmoralidad cumbiera en innumerables artículos de profesionales varios, como por ejemplo los de un comisario (en revista religiosa-barrial *Encuentros*), una maestra de nivel básico (revista *Nueva*), un concejal del sur y un sacerdote (*Diario Los Andes*). A esta visión represiva y hasta demonizante también se puede agregar el ya famosísimo documento del COMFER.

Desafortunadamente, todas estas explicaciones y opiniones han quedado desactualizadas frente a la lógica del mercado tropical, cuyos intereses económicos siguen siendo prioritarios. La “moda testimonial”, que corresponde al auge de la primera etapa de la cumbia villera (aproximadamente 1999-2002) y con las referencias al delito y la droga (aproximadamente 2002-2003, es decir la segunda etapa) simplemente pasó. Actualmente, no se ve el mensaje revolucionario, ni apocalíptico, ni inmoral en los *hits* más condicionantes, como *El Reloj Cucú*, *Te traigo una rosa* o *Triste Palomita*. Desde un punto de vista comercial, se ve a los actuales temas “tumberos” (como *La celda* del disco *La repandilla*) y “testimoniales” (como *Y voló para el cielo*, del mismo disco) como un resabio de una moda anterior, así también como un recurso que ha tenido muy buena respuesta del público, según contó Gonzalo Ferrer en una entrevista publicada en Muevamueva.com (Pérez



2004): “el tema Entre Cuatro Paredes, que es un tema carcelario, el primero que salió, donde no hay mensajes malos ni bardea como los temas “tumbados” de ahora. Ese tema vendió miles de discos y nos llevó a la fama en Chile y varios países más...”. Más allá de todo, el contexto en el que ha vivido -o vive- la mayoría de los músicos de cumbia villera, ha sido similar al narrado en sus letras: miseria, drogas, cárcel, etc. Tal fue el caso de Oscar Belondi, quien en una entrevista para Muevamueva.com (Pérez 2004) contó que “antes no tenía un mango, sacaba a mi hijo a la plaza y le tenía que tapar los ojos para que no viera la calesita”; el de Tito, cantante y director de Re Piola, quien manifestó haber tenido problemas con la droga y pretender sacar un disco de “cumbia rescate”, con mensajes religiosos y de arrepentimiento; o el de Pablo Lescano, quien en una entrevista para *Clarín* confesó que tiempo atrás sentía resentimiento, y que “cuando estaba en el secundario, iba al tropi a pata porque no tenía ni para el bondi y cuando veía a otros chabones que pasaban en moto, me daba bronca y decía: ¿Cómo puede ser la puta madre; por qué no nací en otro lado?” (2002).

En cuanto al merenteto y a la cumbia retro, el condicionamiento principal (después del económico) es la propia producción exitosa, actual o de años atrás. En el merenteto esto se encuentra más exacerbado, el público está acostumbrado a cierta motífrica, timbres, etc. y, en consecuencia, el grupo generalmente se atenderá a esos cánones, y en todo caso procurará una mejor interpretación, frecuentemente desde el punto de vista técnico-musical. En la cumbia retro, los éxitos de antaño serán la base de las nuevas producciones. Ya vimos el caso de Sebastián Mendoza, quien se halla condicionado por los éxitos del Grupo Sombras. Estos condicionamientos que hacen sentir su fuerza sobre el merenteto y la cumbia retro, se basan en el reconocimiento del público, lo cual se traduce en entradas y discos vendidos.

## Los unplugged

Tal como sucede en MTV, Much Music, y otros canales de televisión musicales, en la movida tropical se han incluido recitales *unplugged* de las distintas bandas, particularmente en el programa de TV emitido por América, *Pasión de Sábado*. Allí se ambienta el escenario, los cantantes se sientan en un taburete elevado con las luces bajas (al mejor estilo *pub*), y los grupos hacen versiones “desenchufadas” de sus temas, a menudo sin grandes diferencias con el disco, omitiendo parte de la percusión, del bajo y, también la guitarra a contratiempo. Como ya hemos dicho, el nivel musi-

cal de la movida tropical es, desde un punto de vista academicista, despa-rejo. También lo notamos en las versiones *unplugged* en las que se modifica el carácterailable del original para un contexto más "íntimo". Esta transformación sólo la pueden realizar aquellos intérpretes más calificados. Algunos músicos se limitan al *muting* de los canales que hacen sonar el tema másailable, recurriendo generalmente al güiro y al bajo.

Las versiones acústicas no son algo nuevo en la movida tropical. Más allá del oportunismo de *Pasión de Sábado*, que simplemente incorporó la idea, tiempo atrás ya se habían editado unas pocas producciones de estas características. Sobresale la de Leo Mattioli, *Inédito y acústico*, en la que él mismo se acompaña con sólo una guitarra.

## Los clásicos

Como ya hemos señalado insistentemente, a pesar de las distintas modas condicionantes, se da el caso de grupos con varios años de carrera que basan sus producciones en sus propios éxitos de años anteriores (Amar Azul, Green), a veces más libremente (La Nueva Luna, que incluye fragmentos de salsa e improvisaciones). También hay bandas que años atrás eran identificadas por el público de acuerdo a determinadas características, las cuales debido a las bajas ventas terminaron por adaptarse al estilo en boga (villero, luego base), como por ejemplo muestra la última producción de Red, *El Fenómeno Rojo*. Estos grupos "clásicos", según denominación de los mismos *fans*, mantienen un público desde hace varios años (leal y cautivo desde el punto de vista comercial), por lo que han podido seguir actuando a pesar de la moda de la cumbia villera y de la proporcionalmente escasa promoción que tenían en el circuito de Buenos Aires. En nuestro artículo, ya citado, señalamos la reaparición de los clásicos, cuya situación era "[...] mejor que en pleno auge "villero"[...]" (2004), en cuanto a presentaciones y ventas, tendencia que a finales del mismo año se evidenciaba plenamente consolidada.

Muchos de estos grupos "clásicos" cuentan con equipos de grabación propios, que adquirieron con lo recaudado en años previos (como La Cumbia y La Rosa). Con esta tecnología, durante la escasa demanda que tuvieron en plena moda villera, se dedicaron a grabar y producir de modo independiente, incluso surgieron sellos propios, y con esto pudieron mantenerse al borde del mercado sin desaparecer como sucedió con tantos otros. Durante el año 2004 muchos volvieron a las tratativas con los principales sellos y productores.

## Público, perfiles y costos

Estos son algunos de los aspectos más relevantes desde el punto de vista de los productores, presentantes y empresarios. En consecuencia, los intereses de éstos harán que la banda ingrese al mercado o no, dado que todo grupo que pretenda mantenerse al margen del circuito desaparecerá. Dicho circuito consta de radios, canales de televisión, boliches, *clubs* sociales, colectividades, comedores, etc., y no hay casi posibilidades de difundir y vender una producción al margen del mismo. Llama la atención que incluso haya locales muy rudimentarios que están de alguna manera relacionados con el circuito de programas radiales, televisivos, etc. En términos usuales, no existen la “cumbia *under*” ni el “cuarteto *under*”, simplemente lo que permanece al margen es debido a que se impide su ingreso por cuestiones de mercado.

De las numerosas *demos* que llegan a las productoras, radios, bailes, etc., sólo una mínima porción será seleccionada para ser producida y difundida de acuerdo a las exigencias del mercado. El primer filtro es la intuición musical, la cual define si tal *demo* y su banda pueden ser difundidas en esos medios, y si tiene oportunidades de “pegar” o no, teniendo en cuenta fundamentalmente el público del momento, el perfil de la banda y los posibles consumidores. En segundo lugar, se evaluarán los costos del grupo (músicos, equipos, etc.), y luego de eso se le dará difusión, publicidad, y actuará en los boliches<sup>13</sup>. Finalmente, si la banda ha resultado comercialmente redituable su disco será editado.

Esta modalidad de producción difiere respecto de aquellos grupos que se organizan “desde adentro”. Algunas compañías directamente le encargan a uno o más “cerebros”<sup>14</sup> la producción de varios grupos, de modo que estas personas llevarán a cabo gran parte de la composición, arreglo, dirección y grabación de las mismas y, llegado el momento que la empresa considere oportuno, la banda testeará el nuevo material en “sus” boliches, radios y canales televisivos. De acuerdo con la respuesta del público se pondrá a la venta un disco de mayor o menor costo, aunque dados los altísimos índices

---

<sup>13</sup> Cragnolini (1998) notó que “el local bailable funciona como testeador y como creador de éxitos”, aunque eso se aplica sólo a los locales relacionados contractualmente con las compañías, o bien pertenecientes a los mismos dueños. Un local cuyos intereses económicos no están relacionados con la venta del material o las contrataciones de determinada banda, se limitará a procurar la rentabilidad de sus propios bailes; cabe agregar que la inclusión de “números desconocidos” atrae escaso público.

<sup>14</sup> Como es el caso de Ricci, Antonio Ríos, Bustamante, de bandas como Ráfaga y de Oscar Belondi, quien como ya vimos produjo y produce una buena cantidad de grupos de cumbia base. El mismo Jorge Kirovsky, empresario tropical, figura como autor/co-autor de numerosos *hits* de bandas de sus compañías.

de piratería, la perspectiva de rentabilidad de los discos no es demasiado alentadora<sup>15</sup>. Para ciertas bandas, incluso las principales, el método “testeador y creador de éxitos”, usando los términos de Cragnolini, también se aplica a radios y programas de televisión, medios que permiten conocer las preferencias del público por vía telefónica o *e-mail*.

En el caso de los tres estilos de moda (merenteto, cumbia base y cumbia retro) y los grupos “clásicos”, cada uno de ellos implica cierto público, ciertos perfiles y, paralelamente, cierto *cachet* y costos, todo ello en lo que concierne a las principales bandas. La cumbia base -cuyos intérpretes son en su mayoría jóvenes menores de veinticinco años, vestidos a la “onda *hip hop*”, con diseños de moda y a menudo zapatillas costosas y llamativas- apunta a un público púber-adolescente y consumidor de *hip hop*, *reggae*, *reggaetón*, *ska*, cumbia y la cada vez menos usual murga. En el caso del merenteto, hay mayor cantidad de intérpretes adultos -de cuarenta hasta cincuenta años- aunque la mayoría de las bandas presentan cantantes jóvenes de hasta treinta y cinco con buen estado físico para llevar a cabo coreografías complicadas para el bailarín no profesional. Las vestimentas no han cambiado; los músicos se visten al estilo “tropical” de Los Charros, Sombras, y los cantantes usan ropa apretada como Jean Carlos y Banda XXI, aunque también hay algunos de corte más adulto y sobrio que generalmente apuntan al público “tipo” de ciudades pequeñas y pueblos, como es el caso de Los Playeros o Banda Registrada. La cumbia retro aprovecha el público ya constituido de los grupos “clásicos” (por ejemplo de Los Lamas), o bien de figuras como Koli Arce que apadrina a los Diamantes Santiagueños; incluso el de estilos como el de Sebastián Mendoza que se encuentra muy cercano al de Sombras de los años 90. Los grupos “clásicos”, en general están integrados por adultos mayores de treinta años, a nivel escénico no cambian demasiado respecto de sus éxitos del pasado, salvo algunos artistas, como el mencionado Grupo Sombras, que ha incluido en su *staff* numerosos músicos muy jóvenes que le dan una apariencia escénica más actual.

Respecto de los costos, los mismos varían y dependen de la demanda del público, de los *rankings* y de las ventas, es decir, de los vaivenes del mercado. Básicamente se cumple la regla que afirma que la banda más

---

<sup>15</sup> Hasta el momento no contamos con las cifras, ni siquiera aproximadas, de los intentos de disminuir los costos por parte de las empresas, como fue el caso del último disco de La Mona Jiménez, el cual era vendido “en las cajas de hiper y supermercados a \$6.90”, tal como se menciona en [www.muevamueva.com/grupos/lamonajimenez](http://www.muevamueva.com/grupos/lamonajimenez). Por otra parte, sumadas a las sospechas de delitos, explotación y coacciones en torno a la música tropical, hay rumores, tampoco confirmados, de que las principales compañías han invertido en la piratería, ante la imposibilidad de competir con los costos.

pedida es la más costosa; y a demanda creciente el *cachet* sube proporcionalmente. Así es como hay grupos que se inician en el merenteto, con doce músicos experimentados, con *cachets* del veinticinco por ciento o menos respecto de las principales bandas de cumbia base. Pero esa regla está relacionada con otros factores, como el tipo de público. Por ejemplo, los adolescentes de bajos recursos que consumen cumbia base tienen un poder adquisitivo menor que el mismo volumen de público de mayores de veinticinco que consumen merenteto o la música de grupos “clásicos”. El riesgo es también un factor que se tiene en cuenta. Algunos locales no están preparados para afrontar una noche con dos o tres bandas de cumbia villera y base, dado que puede haber daños materiales, para lo cual se debe contratar personal de seguridad extra. Se tiene en cuenta también el tipo de *show* que puede montar la banda, como es el caso de Trulalá, o Banda XXI, que cuentan con tecnología sofisticada, lo que hace que sus *cachets* suban considerablemente. Otro factor importante es la existencia de un contrato que vincule a la banda con determinados locales que se encuentran en relación comercial con un sello, compañía o productora; en caso positivo el *cachet* será muy distinto al que cobrará en el resto del circuito tropical. Más allá del monto que recibe cada grupo en particular, se da el caso de grupos que cobran una cantidad determinada, y sin embargo algunos de sus músicos cobran del tres al cinco por ciento del mismo, incluso menos. Esto sucede fundamentalmente en los músicos más prescindibles, particularmente en la cumbia villera y base. Cerdán señalaba en Muevamueva.com que la cumbia villera fue un “negocio redondo” para las compañías.

La precariedad no se limita únicamente a lugares de baile. Elbaum cita a Ricci, entonces director artístico de Magenta, quien manifiesta que “Los contratos son los peores ... El artista, con el primero, no está en condiciones de exigir nada. Es malo. Si a los dos meses vende millones y tiene arreglado el uno o dos por ciento, se la tiene que bancar.” (2000). En el mismo artículo, el sociólogo muestra que la confiabilidad de esos arreglos es escasa mediante el testimonio de José Bazán: “De los compactos de oro ... teníamos que llevarnos el 10 por ciento y esa plata jamás se vio”. Acusaciones, sospechas y testimonios similares rodean a los hermanos Kirovsky, y a otros importantes empresarios de la movida tropical, pero no se conocen causas judiciales en su contra.

## Conclusiones

Hemos analizado los distintos estilos de la movida tropical que están actualmente en boga: merenteto, cumbia base y cumbia retro, caracterizándolos a partir del análisis musical y teniendo en cuenta los distintos aspectos y condicionamientos que operan en su ámbito. Prevalecen los intereses económicos, tanto en la producción individual de un grupo como en el conjunto. Sin embargo, hay diversidad de estilos y reglas dentro de ellos que los grupos procuran seguir, innovar o quebrar -depende el caso-, en búsqueda de un mayor público. La diversidad se ve limitada por el circuito mismo, en el cual los artistas intentan insertarse debido a su mala situación económica, y cuya demanda son canciones para bailar. De todas formas, las relaciones entre los distintos actores (público, músicos, productores, empresarios) y la música son complejos, y frente a las generalidades hay casos puntuales que durante el desarrollo de la investigación terminan convirtiéndose en reglas que convendría analizar profundamente, dado que el mero análisis centrado en el aspecto económico, escénico y sonoro no las explican del todo.

## Bibliografía

Armesto, Stella Maris

2002 *Cumbia Villera* [online]. Buenos Aires: Nombrefalso.com.ar [noviembre 2003] [www.nombrefalso.com.ar/materias/ensayos/armesto.html](http://www.nombrefalso.com.ar/materias/ensayos/armesto.html)

Caparrós, Martín

1999 *La guerra moderna; nuevas crónicas de larga distancia*. Buenos Aires: Norma.

Cerdán, Fermín

2004 *Noticias* [online]. Buenos Aires: Muevamueva.com [julio 2004] [www.muevamueva.com/index.htm](http://www.muevamueva.com/index.htm)

Cragolini, Alejandra

1998 Reflexiones acerca del circuito y promoción de la bailanta y de su influencia en la creación y recreación de estilos. En Ruiz, Irma, E. Roig y A. Cragolini eds., *Actas de la IX Jornadas Argentinas de musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*, 293-301. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Elbaum, Jorge

- 2002 *La venganza de los olvidados* [online]. Buenos Aires: Página 12 [noviembre 2004] [www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-02/pag23.htm](http://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-02/pag23.htm)

Flores, Marta

- 1993 *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblioteca Política.

Llobril, Graciela y Ormaechea, María Fernanda

- 2002 Del tango a la cumbia villera; La historia en círculo. *Actas del Congreso Red Com*. Córdoba: [Versión electrónica].

Pérez, Diego Martín.

- 2004 *Entrevista a Gonzalo Ferrer* [online]. Buenos Aires: Muevamueva.com [noviembre 2004] [www.muevamueva.com/grupo/amarazul/mus-gonzalo.htm](http://www.muevamueva.com/grupo/amarazul/mus-gonzalo.htm)
- 2004 *Entrevista a Oscar Belondi* [online]. Buenos Aires: Muevamueva.com [noviembre 2004] [www.muevamueva.com/grupo/larepandilla.htm](http://www.muevamueva.com/grupo/larepandilla.htm)
- 2004 La Cumbia en Argentina; su estado actual. *Revista Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, 4: 28-33. El taller. Universidad Nacional de Cuyo.
- 2004 La Base. *Revista Latinos & algo más, periodismo musical*, 1: 8-9. Mendoza: Rotagraf.

Schanton, Pablo

- 2002 *Entrevista con Pablo Lescano* [online]. Buenos Aires: Clarín.com [noviembre 2004] [www.clarin.com/diario/hoy/c-00811.htm](http://www.clarin.com/diario/hoy/c-00811.htm)

## Discografía

*El fenómeno rojo*, Cd. Grupo Red. Material de difusión, 2004.

*Generation Next*, Cd. Grupo Aventura. BMG, 2002.

*Inimitable; en vivo*, Cd. La Base. DBN, 2002.

*La Lata*, Cd. Supermerk2, Magenta, 2003.

*Kaka nene*, Cd. La Repandilla. Leader Music, 2004.

*Material de difusión*, Cd. Tus Guardianes y El Bajo. A. Lladser Producciones, 2004.