

¡Aé-eá !

Fútbol, cumbia e identidad en el show de Los Palmeras en la final de la Copa Sudamericana 2019 Representaciones de un género musical

Martín Liut

[UNQ-UBA]

RESUMEN El presente artículo es un estudio de caso del concierto previo a la final de la Copa Sudamericana de Fútbol 2019, disputada el 9 de noviembre en Asunción del Paraguay. El partido fue jugado por Independiente del Valle (Ecuador) y Colón de Santa Fe (Argentina). En el espectáculo que lo antecedió participaron Luis Fonsi y dos grupos representantes de cada club. En el caso de Colón fueron invitados Los Palmeras, reconocidos hinchas del club y referentes de la cumbia santafesina. El conjunto tocó extractos de su hit *Bombón asesino* y la canción partidaria *Soy Sabalero*. Como el estadio estaba colmado por 40 mil hinchas de Colón la breve presentación de Los Palmeras alcanzó una intensidad emocional inusitada. Fútbol, música y televisión conforman un tipo de evento capaz de condensar múltiples capas de representaciones que proponemos desglosar basándonos en la teoría de la mediación (Hennion, 2000).

Palabras clave: cumbia santafesina · Los Palmeras · fútbol · identidad · nación

SUMMARY This article is a case study of the concert prior to the final of the 2019 Copa Sudamericana de Fútbol 2019, played on November 9 in Asunción, Paraguay. The final was played by Independiente del Valle (Ecuador) and Colón de Santa Fe (Argentina). Luis Fonsi and two groups representing each club participated in the show that preceded it. In the case of Colón, Los Palmeras, well-known fans of the club and representatives of *cumbia santafesina*, were invited. The group played excerpts of their hit *Bombón asesino* and the partisan song *Soy Sabalero*. As the stadium was filled with 40 thousand Colón fans, the brief participation of Los Palmeras reached an unusual emotional intensity. Soccer, music and television form a type of event capable of condensing multiple layers of representations, that we propose to analyse based on the theory of mediation (Hennion, 2000).

Keywords: Santa Fe Cumbia · Los Palmeras · Soccer · Identity · Nation

El 9 de noviembre de 2019 se llevó a cabo, por primera vez, la final «a partido único» de la Copa Sudamericana de Fútbol. Jugada en el estadio del club Cerro Porteño, en Asunción del Paraguay, la final fue disputada por Colón de Santa Fe (Argentina) e Independiente del Valle (Ecuador). El equipo ecuatoriano ganó 3 a 1 y se quedó con la Copa. Pero, tanto o más importante que el partido resultó el concierto que lo antecedió.

La Confederación Sudamericana de Fútbol (Conmebol), imitando la dinámica de otros eventos deportivos globalizados,¹ organizó un breve *show*² previo al partido que consistió en cuatro partes: un número coreográfico, dos grupos en representación de los equipos finalistas y, finalmente, una figura representativa del éxito global de la música latina.

«Señoras y señores: latinos del mundo» se escuchó en off mientras, en el centro del terreno de juego, un grupo de jóvenes comenzaba a bailar a partir de un *pot-pourri* de géneros y artistas *latinos de diverso cuño*.³ Sin mediar pausa, la tarima fue compartida luego por los ecuatorianos de La vagancia y Los Palmeras de Argentina. El cierre quedó a cargo del puertorriqueño Luis Fonsi acompañado de los mismos bailarines del comienzo más un puñado de «espectadores».⁴

Todo este show se prolongó poco más de 8 minutos, de los cuales menos de un minuto fue para los ecuatorianos y dos minutos para Los Palmeras. Los ecuatorianos cantaron parte de su tema *Soy Independiente*⁵ y luego se quedaron acompañando en escena a sus colegas argentinos. El contraste entre los grupos se percibió en las edades, el vestuario y el género musical: más jóvenes e informales los de La vagancia, mayores —sobre todo en sus miembros históricos— y formales, Los Palmeras. En ambos casos, los colores del vestuario estaban asociados a los de los clubes respectivos. Los Palmeras vistieron saco y moño rojo; camisas y

1 El ejemplo emblemático, es el espectáculo musical que se lleva a cabo en el entretiempo del Super Bowl la final del Fútbol (Norte)Americano.

2 Uso el término utilizado por la organización de la final.

3 Sobre una base indefinida de música pop y reggaeton se escucharon, entre otros fragmentos de temas cantado por Cerati, Shakira, Charly García, Caetano y Mercedes Sosa.

4 Las vistas de los temas principales en Youtube, de cada artista muestran su diferente escala: alrededor de 140 mil visitas el tema de La vagancia, subido en julio de 2016, 16 millones de visitas del tema Soy Sabalero por Los Palmeras y más de 7 mil millones de visitas (sic) del tema *Despacito* de Fonsi con Daddy Yankee.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=2tHg8no5P-4>

pantalones negros. El tema de La vagancia, como acordamos en la escucha compartida durante el seminario en la UNL, muestra una muy clara influencia de temas como *Matador* de Los Fabulosos Cadillacs. Los Palmeras, por su parte, hicieron cumbia santafesina.

A pesar del tiempo acotado, Los Palmeras se las ingeniaron para tocar no uno sino dos de sus temas, en versiones abreviadas: *Bombón Asesino* y *Soy Sabalero*.⁶ Mientras Marcos Camino, el histórico líder del grupo, lanzaba desde su acordeón las primeras notas de uno de los temas más populares del grupo, el cantante Rubén «Cacho» Deicas arengó al público y los televidentes con un: «Arriba Santa Feeé».



Figura 1: Comienzo del tema Bombón Asesino (Acordeón solo)

El cantante hacía explícito que ellos, Los Palmeras, estaban allí haciendo una música que se había transformado en representativa de la ciudad y reconocida por la provincia. El baile y la algarabía ya se habían adueñado del estadio, cuando Camino enganchó con su acordeón el motivo inicial de *Soy sabalero* y Deicas ajustó su apelación a los presentes: «Vamos la gente de Colooooón».

El estadio respondió con un rugido ensordecedor, apreciable en el sonido ambiente de la transmisión.⁷ Según información de Conmebol, asistieron 44 828 espectadores, de los cuales no es arriesgado asumir que alrededor de 40 mil eran hinchas de Colón.⁸

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=GMbn2yVTak4>

⁷ Ver link de la nota al pie número 6, en 0'56".

⁸ Independiente del Valle es un equipo de corta historia, posee un estadio con capacidad para menos de 10 mil espectadores. Más allá de su excelente performance futbolística, efectivamente llevó a la cancha para guaya unas pocas decenas–centenas de aficionados. Colón fue fundado el 5 de mayo de 1905. La ciudad

Los Palmeras estaban interpretando la canción que representa al club ya que «sabaleros» es el apodo —originalmente denigrante— que le gritaban sus rivales y que, como ocurrió con otros calificativos similares a la mayoría de los clubes en la Argentina, terminó siendo una marca de orgullo identitario para la hinchada de Colón.⁹

El tema desató el canto colectivo y la emoción multitudinaria, transmitida globalmente por la televisión. Dentro de la cancha, a través de la música, Los Palmeras fueron los representantes de Colón, como pocos minutos más tarde lo serían los jugadores. Es más, en tanto ellos mismos son reconocidos como hinchas del club, oficiaron de *primus inter pares*.

La dirección de cámaras que televisó en vivo este evento globalizado encontró adecuadamente el material para dar cuenta audiovisualmente de este fenómeno multitudinario del fervor inusitado que puede ocurrir en las canchas de fútbol de Sudamérica.

El montaje se construyó alternando tomas generales y primeros planos. Las tomas generales permitieron observar que el estadio estaba repleto, que la inmensa mayoría de los presentes eran hinchas de Colón y que la canción de Los Palmeras había desatado el canto, el baile, los saltos, la alegría, el llanto, es decir, una intensidad emocional desbordante.

A través de los planos cercanos se constata la profesionalidad de Deicas, para sostener el canto en medio de esa marea emocional y estruendosa (sincronizar la música cantada por 40 mil personas es una tarea imposible) o las caras de felicidad de los demás integrantes del grupo que hacían *playback* mientras miraban, entre incrédulos y orgullosos, la fiesta popular que se desplegaba en el remozado estadio «La nueva olla» de Cerro Porteño. Un par de planos cercanos le permitieron cerrar el

de Santa Fe está a 800 kilómetros de Asunción, lo que posibilitó una verdadera caravana terrestre de los hinchas sabaleros.

⁹ Según Jesús Sidoni, autor de un libro sobre la historia de Colón, «sabalero» fue un mote vinculado a que parte de su hinchada provenía del Oeste del Barrio Sunchales, es decir vecinos al Río Salado. La pesca del sábalo a través de redes como medio de sustento de estos pobladores devino en el grito acusatorio de los rivales: «sabaleros».

relato audiovisual con la imagen de un hincha cantando y llorando de la emoción.¹⁰

Fue tal la intensidad emocional alcanzada en esos dos minutos que cuando le tocó cerrar el show a Luis Fonsi, la hinchada de Colón siguió cantando y bailando, ignorando olímpicamente al autor e intérprete del segundo tema más escuchado del planeta: *Despacito*.¹¹ Profesionales al fin, tanto Fonsi como los responsables de la transmisión televisiva llevaron a buen puerto este último tramo del recital, aunque el sonido ambiente claramente permitió escuchar que la fiesta seguía en las tribunas y no prestaba atención a lo que pasaba en medio del campo de juego.

De hecho, el pegadizo estribillo de la canción de Los Palmeras: «ae-eá, yo soy sabalero» se viralizó en los días siguientes dentro del mundo del fútbol. Festejado por jugadores, celebrado con satisfacción por los jerarcas de la Conmebol, la cumbia santafesina produjo su salto a escala global, gracias a la final de una Copa Sudamericana de fútbol.



Imagen 2: Estribillo de Soy Sabalero

¹⁰ El fútbol, como señala Pablo Alabarces con «su epicidad, su dramaticidad, su calidez, su desborde, se transforma en la mejor mercancía de la industria cultural» (Alabarces, 2007:12).

¹¹ Recordemos el número: siete mil cuatrocientos millones de vistas en Youtube del video oficial junto a Daddy Yankee. <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>

1. CUESTIONES METODOLÓGICAS: MÚSICA, MEDIACIONES, REPRESENTACIÓN Y NACIÓN

Fútbol, música y televisión conformaron un particularísimo tipo de evento capaz de condensar múltiples capas de representaciones.¹² Como en un juego de matrioshkas, en Asunción nos encontramos ante una transmisión televisiva de alcance global de una final deportiva continental, que fue disputada por equipos de fútbol de dos naciones diferentes. En el caso de la Argentina, quien la representó fue un club de la capital de la provincia de Santa Fe. Por último, la representación musical del club argentino fue a través de un grupo reconocido por hacer cumbia santafesina. Si el show pensado por la organización pareció apuntar a ofrecer un espectáculo televisivo global de la música y el baile «latino» encarnado en Luis Fonsi, lo que ocurrió en el estadio fue la explosión emocional que provocó el encuentro entre 40 mil hinchas de Colón y un grupo de música particularmente entrelazado con la historia del club. La dimensión nacional quedó, en este sentido, atenzada entre la apelación a lo «tribal» característico del mercado futbolístico sudamericano de las últimas tres décadas (Albarces, 2002:11) y la etiqueta regional de lo «latino».¹³

Para analizar este acontecimiento nos basamos en las teorías de la mediación que han emergido en este siglo a partir de los trabajos de Antoine Hennion (2000), Georgina Born (2012–2018), Tia DeNora (2009), Eric Drott (2011–2013) y Benjamin Piekut (2015), entre otros. En nuestro país este abordaje teórico tiene como antecedente, los trabajos llevados adelante por equipos coordinados por Pablo Semán y Ornella Boix (2018), así también diversas líneas de investigación del proyecto «Territorios de la Música argentina contemporánea» que dirijo en la UNQ (Gilbert, Liut, 2019). Como parte de la corriente pragmatista que tiene su origen en la Teoría del Actor–Red de Bruno Latour (2008),

12 Retomamos aquí las diversas acepciones que contiene el término desde una perspectiva performática, tal como lo propone Ángel Sánchez y que se encuentra desarrollado en el prólogo de este dossier.

13 En los últimos años los equipos finalistas no cantan el himno de sus países ni en la Copa Libertadores ni en la Sudamericana.

abordar a la música como mediación permite, en primera medida, superar la dicotomía entre el esteticismo (que solo intenta encontrar el sentido de la música en «la obra en sí») y el sociologismo (que descarta a la obra porque sería solo el reflejo de disputas y pugnas que ocurren en el terreno de lo social).

Para saldar esta dicotomía, el primer paso es comprender a la música como el resultado de «una determinada estructura de atribución de sentidos que se produce en una cadena compleja y heterogénea de acciones y efectos que involucran sujetos y cosas, sociedad y física (y química), saberes e instrumentos que operan en la producción, circulación y realización de la música en tanto valor de uso y de cambio social» (Semán, 2019:22).

Es decir, no basta con estudiar solo la canción, ya que, como sostiene Georgina Born, «multiplicar lo que es la música identificando sus mediaciones constitutivas genera un objeto más complejo y distribuido, un ensamblaje, a partir del cual rastrear las condiciones y causalidades que inciden en ella» (Born, 2018:449).

En el concierto previo a la final de la Copa Sudamericana se produjo un ensamblaje particular de una serie de componentes complejos y heterogéneos, como son el fútbol, la música y las representaciones de la identidad. Además, tenemos la historia de un género musical como la cumbia y su proceso de arraigo popular en la provincia de Santa Fe, la trayectoria del grupo Los Palmeras y su vínculo con el club Colón, solo para mencionar los elementos más salientes

Compartimos con Georgina Born que la teoría de la música como producto de mediaciones «multiplica las fuerzas y las trayectorias que convergen o anidan dentro de un objeto o acontecimiento musical, dando lugar a modos de explicación más sutiles que evitan la teleología». Además, siguiendo con Born, la contingencia en la trama de mediaciones que componen cualquier ensamblaje musical «nos obliga a estar atentos a dicha contingencia, así como a la no linealidad, a la hora de investigar por qué la música adopta las formas que adopta históricamente, a través de un análisis bidireccional (que Tia DeNora extiende a la historia) de lo que afecta a la música y cómo, a su vez, la música afecta a los procesos históricos» (Born, 2018:449).

Lo ocurrido en la previa a la final de la Copa Sudamericana no es producto de una teleología histórica o una inmanencia de las canciones que sonaron allí. Lo que observamos es una trama en la que intervinen una música proveniente de otros territorios que logró arraigarse y sedimentar como práctica situada en la provincia de Santa Fe. A su vez, este proceso de arraigo y sedimentación fue el producto de una serie de elementos contingentes que involucran desde el hecho de que en la región había un instrumento que ofició de nexo instantáneo con la cumbia, proveniente del chamamé (el acordeón), la aceptación popular del género en clubes y bailantas, la conformación de una escena profesionalizada. La cumbia santafesina acompaña los vaivenes de la movida tropical en su conjunto desde sus inicios universitarios en los '60, su *invisibilización* para las clases medias, entre los '70 y los '80, y un proceso de apropiación desde las élites en los '90 en el marco de un proceso de plebeyización de la cultura que también involucró al fútbol (Alabarces, 2020:89). En lo que va del presente siglo el proceso de patrimonialización que ocurrió con varias músicas populares en diferentes provincias del país y una estrategia, por parte del propio grupo Los Palmeras, de ampliar su base de seguidores de la provincia hacia una escala nacional.

En todos los casos nos referimos a los diferentes elementos que conforman la trama de mediaciones en la que se encuentran ensamblados Los Palmeras y sus temas. Son elementos que se intervienen o moldean mutuamente, más allá de que puedan, a su vez, integrarse a otro tipo de series (la del género musical, la de la política cultural, el devenir de la historia política a nivel ciudad, provincia y nación o, por señalar tramas complejas y problemáticas, las críticas al género por el carácter machista y misógino de parte de sus temas, etc.).

Junto a este abordaje, tomamos nota de lo que propusimos en el prólogo del *dossier* respecto de los conceptos de «representación» y «nación». Como intentaremos mostrar a continuación, lo más destacable del concierto de Los Palmeras en Asunción fue que, al menos en este evento deportivo global, la Argentina tuvo una representación futbolística y musical que hizo *visible y audible* la alteridad de la nación. El evento fue performativamente un ámbito en el que se produjo un corrimiento

de prácticas cristalizadas sobre la nación pensada como una identidad homogénea. Esto aplica tanto al fútbol como a la música representativa de la Argentina. En el caso del fútbol, históricamente fueron los clubes de la Capital Federal los que representaron al país en estos torneos internacionales. En los últimos años, sin embargo y sobre todo a partir de la creación de la Sudamericana, como segunda copa continental se sumaron equipos de diferentes ciudades del país, como en el caso de esta final con Colón de Santa Fe. La novedad de esta final fue que, gracias al concierto previo, la música *representativa* de la Argentina no fue ni el folklore ni el tango, o el rock nacional, sino la cumbia santafesina.

En lo que sigue, primero repasaremos brevemente el proceso de arraigo y patrimonialización de la cumbia en Santa Fe. Establecemos su constitución como variante específica de la ciudad de Santa Fe y su proceso de patrimonialización provincial, el lugar que ocuparon Los Palmeras en su conformación y el proceso de reconocimiento de la cumbia santafesina como marca de identidad reconocida en el país.

En cuanto a la trayectoria de Los Palmeras nos centraremos más específicamente en la estrategia de proyección a escala nacional que estableció el grupo en lo que va del siglo y que explica en buena medida su llegada a la final de la Copa Sudamericana 2019.

Intentaremos mostrar también cómo, a consecuencia de esta expansión de la circulación del grupo a nivel nacional, reprodujo dilemas y problemas con algunos aspectos del género cumbia, en particular vinculado a las letras misóginas o machistas, y cómo estas fueron procesadas de modos diferentes en función de situaciones concretas (tanto temporal como geográficamente).¹⁴

Una vez completados estos puntos, haremos un breve desglose específico de la canción y su particular proceso de ida y vuelta entre la cancha y la pista de baile. El tema ha mantenido una historia desdoblada, ya que cuenta con dos letras diferentes: la original, para los hinchas de Colón que se conoce como *Soy sabalero*, y una «para todo público» titulada *Soy parrandero*.

14 Anteriormente el grupo tuvo que encontrar una estrategia diplomática para contener a sus seguidores que no eran hinchas de Colón sino del clásico rival de la ciudad, el club Unión.

2. UNA MÚSICA ARRAIGADA: MEDIO SIGLO DE CUMBIA SANTAFESINA

La cumbia tiene su origen en Colombia, pero la *baja intensidad* de su proyecto identitario nacional (Fernández L'Hoeste, 2010:167) posibilitó su diseminación a lo largo de toda Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo pasado.¹⁵ En ese proceso de migración musical se fueron produciendo adaptaciones, adopciones y arraigos en espacios nacionales y subnacionales de diversa escala y diversidad en Colombia, Perú, Venezuela, Ecuador, México, Chile y Argentina, entre otros.

En la Argentina, el arribo y arraigo de la cumbia tiene como puntos de referencia la creación del grupo Los Wawancó, en 1955,¹⁶ y la llegada desde Colombia del Cuarteto Imperial, en 1964.¹⁷ Asimismo, el fenómeno del Club del Clan contribuyó por la combinación de un repertorio que incluyó también a la cumbia, la conformación de un mercado juvenil de alcance nacional gracias a la televisión y que, según el músico Humberto Miguel, posibilitó en Santa Fe que se admita la conformación de grupos con menor cantidad de integrantes para tocar en vivo.¹⁸ Su éxito promovió el surgimiento de grupos de cumbia locales en diferentes ciudades de todo el país.

En el caso de la ciudad de Santa Fe, fue particularmente rápida la conformación de grupos estables gracias a que la cumbia colombiana fue adoptada como opción para el baile popular (Miguel, 2019:53).¹⁹ El vínculo entre el chamamé y la cumbia merece un estudio que excede el marco de este trabajo. Tomando en cuenta la teoría de la mediación

15 Ver Seman, *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Parra Valencia, Juan Diego (comp.) Medellín Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica. 2019.

16 Grupo conformado por diferentes músicos de la región que se encontraban estudiando medicina en la Universidad de La Plata.

17 México y Buenos Aires fueron nodos de la música latinoamericana desde el comienzo de la era discográfica. Sobre este tema ver los trabajos de Marina Cañardo y Juan Palomino en la bibliografía.

18 Según Miguel, también fue importante la trayectoria de Chico Novarro (nombre artístico de Bernardo Mitnik instalado en Buenos Aires en 1960). El músico santafesino participó del fenómeno popular del Club del Clan entre 1962 y 1964 (Miguel. 2019:33).

19 Se trata de un valioso trabajo realizado por el también cantante y pionero del género, Hugo Alberto Miguel, que tomamos como fuente de referencia para repasar brevemente esta historia. Agradezco a Tomás Mariani por alertarme sobre la existencia de este libro.

damos como ejemplo la importancia del acordeón a piano como instrumento que ofició de nexo entre ambos géneros. Asentado en el litoral argentino desde la inmigración europea de finales del siglo XIX y utilizado en el chamamé, la polka y el vals, también era usado por los grupos de cumbia colombianos. Esto propició que los acordeonistas locales pudieran moverse entre uno y otro género con fluidez.²⁰ Y para el público funcionar como una referencia sonora conocida y en común.

A partir de la segunda mitad de la década de 1960 ya se conforman los grupos que darían identidad propia a la cumbia de Santa Fe,²¹ entre los que se encuentran Los Palmeras. Los grupos tocaban los fines de semana en la capital de Santa Fe, alrededores y también en la vecina ciudad de Paraná, Entre Ríos.

A mediados de la década de 1970 se produce un salto cualitativo y cuantitativo cuando los grupos pudieron grabar discos (Miguel, 2019:57). De este modo, los conjuntos pudieron tener ingresos no solo por tocar en vivo, sino a través de regalías por las ventas de los discos. A su vez, el público pudo escucharlos ya no solo en los bailes de fin de semana, sino también en sus casas. El asado del domingo comenzó a tener a la cumbia como paisaje sonoro en los barrios de Santa Fe capital. Por otra parte, en la medida en que las compañías discográficas de alcance nacional en la década de 1980 e incluso multinacionales, en los '90, contribuyeron enormemente a su difusión a escala nacional. Grabar implicaba viajar a los estudios de Buenos Aires, aquí los pioneros fueron Los duendes que grabaron un disco en 1975 y nuevamente Los Palmeras que lo hicieron un año más tarde.

Es importante incluir en esta trama el rol que, para la constitución del género, tuvieron figuras como Martín Robustiano «Chani» Gutiérrez (1944–1992). Dueño de una disquería en el centro de la capital santafesina, fue uno de los que primero apostó por los grupos locales produ-

20 En 1982 Los Palmeras lanzaron un disco titulado *A bailar chamamerengues*, un experimento de fusión entre cumbia y chamamé. Camino muestra su ductilidad para, desde su acordeón entrar y salir de un género a otro. https://www.youtube.com/watch?v=fWuX_CJrk8

21 Se mencionan entre otros a los grupos Santa Cecilia (que tenía como acordeonista a Toto Fernández funcionaría como la referencia para otros jóvenes músicos como el caso de Marcos Camino), Yuli y los girasoles el Grupo Cali y Los cumbiambas (Miguel: 2019).

ciendo discos fundacionales de la cumbia santafesina empezando por Los Palmeras. Su consecuente labor por la difusión y profesionalización del género hizo que se haya tomado la fecha de su fallecimiento como el día de la cumbia santafesina.²²

La cumbia santafesina también fue generando otras marcas de identidad sonora como el caso de Los del Bohío que incorporaron como instrumento estable la guitarra eléctrica (luego se sumaron Yuli y Los Girasoles, Los Lamas y Los Leales, entre otros). En materia de sonoridades, el mapa se amplió también con grupos que incorporaron instrumentos de viento de metal como la trompeta y el trombón, como Los cartageneros. Un poco más adelante se destacó una rama de cumbia romántica, con tempos más lentos y como principal referente al cantante Leo Mattioli.²³

Todos estos grupos que comenzaron trabajando en Santa Fe y alrededores fueron ampliando su ámbito laboral primero en el litoral y luego en la Capital Federal y el conurbano. Como resume Malvina Silba, la llamada «movida tropical» que se fue consolidando en la región metropolitana fue una de las etiquetas que junto con la de «bailanta» reunió a un grupo de diversas prácticas musicales y baile que confluían por la migración tanto interna como de países limítrofes (Silba, 2018:22). Las bailantas, las compañías discográficas y progresivamente las radios FM y la televisión (por cable y por aire) fueron configurando un sistema de difusión, circulación y consumo que articulaba la capital del país con las diversas músicas folklóricas y urbanas, regionales.

El reconocimiento de la cumbia en general y de la variante santafesina en particular llevó varias décadas. Marcos Camino lo señaló explícitamente: «Imaginate lo que tuvimos que luchar en los años setenta. Ahí sí éramos totalmente discriminados. Hasta por nuestros mismos pares, músicos que tocaban rock o música pop, que nos trataban como “los negros que tocan cumbia”».²⁴

22 El 5 de noviembre. Fue sancionado primero por el Consejo Deliberante de la ciudad de Santa Fe en 2004 y luego ampliado como día provincial de la cumbia por el Senado de la Provincia en 2014.

23 Nacido en 1972 y fallecido en 2011.

24 Irigoyen, Pedro. «Los Palmeras: La revancha de los negros cumbieros», *Clarín* (Buenos Aires, 17-VI-2016).

Conviene aquí reponer la consideración realizada por Pablo Semán en el prólogo del libro sobre cumbia que compiló con Pablo Vila respecto de «la concepción que concibe como *negro*, en un sentido social (pobre), racial y simbólica (oscuro), el modo de vida de los trabajadores, desempleados y subempleados urbanos» (Semán, 2010:14). Esta concepción inventa «una cultura pobre a la que demoniza y construye a sus portadores análogamente a lo que algunos verían como una raza». Es por esta razón, continúa Semán, que «el rótulo *negro* adquiere carácter polisémico y, sin dejar de referirse a la población de origen afro, también pasa a referirse a la población de origen mestizo que se asienta en los cordones industriales de las principales ciudades del país, sobre todo Buenos Aires» (Semán, 2010:14). Si bien la cumbia tiene su origen fuera de la Argentina y Los Wawancó surgieron en el ámbito universitario, es claro que su posterior circulación social hizo que el género en su totalidad, como explicó Camino, fuera rotulada como «música de negros».

Sin que esta marca de origen se haya resuelto, a partir de la década de 1990 la cumbia se encontró con nuevos escenarios en el contexto de la vida social, política y cultural del país. Durante esa década marcada por la instauración de políticas neoliberales en el país, la movida tropical en la Argentina alcanzó una mayor visibilidad, no exenta de aporías.²⁵ El proceso de plebeyización de la cultura operado durante esa década tuvo como principales núcleos de apropiación a la cumbia y sobre todo al fútbol (Alabarces, 2020:86). Si bien el género continuó manteniendo sus propios canales, muchos músicos cumbieros y del cuarteto aparecieron, primero como curiosidad, pero también con el sostén de su popularidad en los principales espacios de la televisión abierta argentina.

La movida tropical argentina reconocía la especificidad de las cumbias regionales y entre ellas a la santafesina, sus subestilos y sus músicos. Hubo que esperar hasta los años 2000 para que se produzca un proceso de patrimonialización provincial. En ese sentido, la cumbia santafe-

25 Como, por ejemplo, la utilización por parte de las capas altas de la sociedad argentina, en tiempos de auge del neoliberalismo y de la «Pizza con champagne». Empresarios como Franco Macri solían llevar de invitados para tocar en sus fiestas en Punta del Este a músicos del circuito cumbiero. Programas de alto rating como los de Mirta Legrand, Susana Giménez y Marcelo Tinelli fueron también abriendo sus puertas a los grupos de cumbia en esa década.

sina observó un camino que tiene paralelismos con el chamamé y, sobre todo, con el cuarteto cordobés, aunque también es posible compararlos a todos con el origen del tango, un género nacido en los bordes de la ciudad, con un primer momento de rechazo y crítica por parte de las clases medias y altas y luego, mediante un proceso de adcentamiento (Garramuño, 2007), su aceptación. Es decir, hablamos de las tensiones propias del surgimiento de músicas «subalternas» en la actual era de la reproductibilidad técnica. Según Alabarces, a medida que ingresan a la maquinaria de la cultura de masas estas músicas «van limando toda arista conflictiva de cualquier producto, sometido a productores que a cada rato le recuerdan al artista que la rebeldía es un fantástico argumento de ventas, pero no en exceso» (Alabarces, 2020:112).

Es ilustrativo retomar el trabajo sobre el camino hacia la patrimonialización y adcentamiento del cuarteto cordobés realizado por Gustavo Blázquez (2009). Según Blázquez, las clases medias urbanas fueron aceptando al cuarteto en la medida en que se mantuvo como práctica popular separada, por ejemplo, de las instancias institucionales de la educación. También remarcó que mientras el estado transformaba al género popular en «marca identitaria» de la provincia, la policía de ese mismo estado continuaba la represión a los jóvenes que eran consumidores habituales de dicha música.

Esta tensión entre clases sociales podría replicarse y ampliarse en Santa Fe si se toma como referencia la histórica disputa entre su capital y la ciudad de Rosario. El primer paso desde el Estado en Santa Fe fue la declaración del 5 de noviembre como día de la cumbia santafesina, en recuerdo del ya mencionado Chani Gutiérrez, aprobado primero por la Legislatura de la capital en 2004 y luego por el Senado provincial en 2014. El reconocimiento estatal se continuó con la decisión de enviar al Festival de Cosquín 2016, en donde, significativamente, se eligió como representantes de la provincia al compositor Jorge Fandermole y a Los Palmeras; es decir, a representantes de la Trova rosarina y la Cumbia santafesina como muestra de reconocimiento de la pluralidad musical de la provincia, nada menos que en el encuentro mayor del folklore argentino. Finalmente, la creación de la Fiesta Nacional de la cumbia santa-

fesina en 2017 confirmó la aspiración doble de reforzar la identificación del género con la provincia, a la vez que ofrecerse como sede de una fiesta de alcance nacional.

3. LOS PALMERAS: REFERENTES Y EMBAJADORES DE LA CUMBIA SANTAFESINA

Los Palmeras han celebrado los 40 y los 45 años con la música tomando como año de referencia 1972. Ese fue el año cuando se incorporó su actual líder, Marcos Camino, a un grupo que, según diversas fuentes, se fue conformando entre 1968 y 1969²⁶ a instancias de varios músicos, entre los que se destaca Czeslaw «Yuli» Popowicz.²⁷ Yuli se fue luego de grabar el primer disco, producido por MRG (es decir, Martín Robustiano Gutiérrez) en 1976. Lo reemplazó Rubén «Cacho» Deicas. En cualquier caso, los aniversarios fueron buenas oportunidades para que Los Palmeras produjeran discos conmemorativos, organizaran conciertos y fueran reconocidos en ámbitos institucionales.

Camino y Deicas se transformaron en los líderes de la agrupación que, gracias a su organización interna y el trabajo continuado, se ha sostenido profesionalmente durante todas estas décadas. El grupo tiene una base estable como sexteto de tumbadoras, timbaletas y accesorios, bajo y guitarra que también toca teclados, acordeón y voz principal. En los espectáculos puede sumarse un séptimo músico que toca percusión y hace coros. También es frecuente que, en línea con las características de la movida tropical, participen en vivo un animador–locutor y bailarinas.

Un dato importante a recordar es que el sostenimiento de esta trama tiene como fuente principal la indudable popularidad del grupo. Si buscamos datos cuantitativos disponibles, podemos señalar la obtención

26 El grupo primero se denominó Sexteto Palmeras, en 1972 pasó a llamarse Grupo Palmeras, pero el público los rebautizó como Los Palmeras, que fue el nombre que finalmente se adoptó.

27 Nacido en 1944 en Bari de familia polaca, en la finalización de la Segunda Guerra Mundial, llegó con su familia al poco tiempo, luego de trabajar en el campo en Mendoza y Santa Fe y pasar por un orfanato, sus dotes vocales le permitieron transformarse en uno de los pioneros de la cumbia santafesina. Yuli falleció en junio de este año.

periódica del «disco de oro» de la mayoría de sus producciones discográficas ya desde 1983.²⁸ Más recientemente se puede ver en la cantidad de escuchas de sus temas en plataformas como YouTube o Spotify.

Otro salto cuantitativo y cualitativo en la historia del grupo fue la grabación del tema *Bombón asesino* que, además de la difusión habitual, tuvo centenares de miles de descargas para ser usado como *ring tone*.

El tema, escrito por el compositor coterráneo Juan Baena, tiene una letra en clave de *picaresca* característica del género:

Ella se agita,
toda la noche
mueve la cinturita
y pa' colmo
usa pollera cortita
el meneo
la levanta todita

Es que ella tiene un
bombón asesino
sabe un bombón bien latino
Es que es un bombón suculento
con ese bombón casamiento

Excede el marco de este trabajo abordar la problemática que han generado aquellas canciones que contienen letras misóginas y machistas, existentes en diversas variantes de la cumbia y que tuvieron un salto cualitativo con el surgimiento de la cumbia villera a finales de la década de 1990.²⁹ En este tema, compuesto por Juan Baena en 2004, es decir,

28 Según diversas fuentes, para la década entre 1980 y el 2000, el disco de oro se alcanzaba con 30 mil ejemplares vendidos. Ver por ejemplo en INAMU: <https://inamu.musica.ar/catalogo-music-hall/historia-del-catalogo> o esta nota del diario página 12: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-11/00-11-06/pag25.htm> (Agradezco a Julián Delgado por ambas referencias).

29 Sobre el tema hay una serie de trabajos de tipo etnográfico que dan cuenta de la multidimensionalidad del fenómeno, sobre todo en el caso de la cumbia villera, en escritos de Pablo Vila, Pablo Seman, Carolina Spattaro y Malvina Silba, entre otros. Ver detalles en la bibliografía al final del texto.

posterior al auge de esa rama de la cumbia, estamos ante la cosificación del cuerpo de la mujer, aunque con un curioso matiz: luego de elogiar durante versos y versos el *bombón* sostiene que hay que pedirle «casamiento». En cualquier caso, sobre todo a partir de la segunda década de este siglo, este tema y otros similares fueron objeto de crítica por parte de diversos colectivos feministas de Santa Fe.

3.1 *La cumbia sinfónica*

Los Palmeras se preocuparon por asumir y a la vez reclamar el reconocimiento de la cumbia santafesina como representativa de la provincia. En consonancia con esta actitud sostenida a lo largo el tiempo, en los años previos a la final de la Copa Sudamericana realizaron dos proyectos que les permitieron consolidar el reconocimiento a escala nacional del grupo y del género.

Estamos hablando de *Los Palmeras Sinfónico* (2017) y *Sean eternos Los Palmeras* (2019). El primer proyecto continúa la senda abierta por artistas de otros géneros populares de llevar sus músicas al ámbito de la música orquestal.³⁰ El segundo es el encuentro del grupo con otros artistas provenientes de otros géneros populares.

Los Palmeras Sinfónico se estrenó oficialmente el 8 de octubre de 2017 en un recital multitudinario al aire libre en la Costanera y con el icónico Puente Colgante como telón de fondo.³¹ El mediador clave para este proyecto fue el trombonista Rubén Carughi. Primero, debemos señalar la particular agencia que tiene su instrumento: el trombón puede formar parte de una orquesta sinfónica, tanto como de muy diversos géneros de música popular, incluyendo a la cumbia. Carughi, que es integrante de las orquestas Sinfónica de la provincia de Santa Fe y la Sinfónica de Paraná, Entre Ríos, es un activo músico que participa además de las diversas escenas de la música popular local. Es el creador de

30 Empezando por la escena internacional del rock y luego el rock nacional. Desde 2000 el Teatro Colón ha recibido entre otros conciertos sinfónicos de Gustavo Ceratti, Charly García, etc.

31 https://www.youtube.com/watch?v=C_uRoNTrjJ8

Trombonanza, un encuentro de carácter internacional de intérpretes de trombón y otros de la familia de los metales, con sede en la capital santafesina dedicado a la realización de clases magistrales, prácticas de conjunto y recitales. En estos encuentros el trombón funciona como punto de encuentro entre la música popular y la «académica». Por eso, no sorprendió que en la edición 2016 haya invitado para el concierto de cierre a cantar a Cacho Deicas.

Carughi fue la persona en quien Los Palmeras confiaron para que se hiciera cargo de escribir los arreglos para el concierto sinfónico. Además, terminó siendo el director musical del evento y armador de la orquesta y el coro que se reunió especialmente para la ocasión. Carughi conformó la Orquesta Filarmónica de Santa Fe³² convocando a sus compañeros de trabajo en la Sinfónica de Santa Fe y la Sinfónica de Paraná. El vínculo personal con sus colegas no es una cuestión anecdótica si retomamos el concepto de mediación. Carughi se valió de su conocimiento de los perfiles de sus colegas para, por ejemplo, producir conexiones con Los Palmeras a partir de los músicos que tocaban instrumentos que también participan de los bailes, como las trompetas y trombones.

Alrededor de este espectáculo sobrevuela la idea de que la música sinfónica, como parte de la alta cultura de la música «clásica», contribuiría a una dignificación de la cumbia en un proceso equiparable a lo ocurrido con el folklore en los '60 (Díaz, 2009). Sin embargo, hay otro elemento a reponer que es importante para entender cómo se conformó la trama de mediaciones alrededor del recital: la historia de los músicos que participaron del coro y la orquesta y del propio director. Rubén Carughi explicó en una entrevista previa al concierto:

Nací en el barrio Sargento Cabral, muy cerca de Villa Dora, y me crié escuchando esta música y a Los Palmeras. Estudié guitarra y, a los doce años, entré a la orquesta de niños de la Escuela de Música N° 9901. Y

32 Una agrupación creada ad hoc, que funciona por proyectos y no es un organismo estable dependiente del estado provincial como es la Sinfónica de Santa Fe. En este sentido, se puede constatar que si bien se apoyó la realización de Palmeras Sinfónico, la provincia no hizo participar a su orquesta estable, tal vez, por temor a resistencias dentro del organismo o del público de la música «clásica».

el 85 % de los músicos que ustedes ven ahí estudiaron en esa escuela que es la escuela de música más importante de la provincia, sin ninguna duda. Y esa escuela sigue existiendo en barrio Candiotti.³³

Es decir, la mayoría de los intérpretes de una orquesta sinfónica que normalmente se dedica a la interpretación de obras de la música «clásica» comparten espacios geográficos, sociales y culturales con los músicos de Los Palmeras.³⁴ Hay una familiaridad de los músicos de la orquesta que se percibe en los videos que muestran el concierto de Los Palmeras en Santa Fe o en el que realizaron en la Plaza de la República, delante del Obelisco, en Buenos Aires. La edición porteña significó contar con la amplificación del sistema de medios de la ciudad de Buenos Aires y lo que posibilitó armar una gira por otras ciudades del país. En simultáneo Los Palmeras editaron un disco en vivo.³⁵

Para los músicos santafesinos la cuestión de la picaresca y la misoginia de parte de su repertorio no fue un asunto de debate, al menos en público. En cambio, cuando la trama se tuvo que tejer con orquestas de otras provincias se produjo, eventualmente, un choque cultural con algunas mujeres músicas que no tenían esa historia en común con la cumbia santafesina y se negaron a participar del concierto.³⁶

Los Palmeras pensaron inicialmente aprovechar el concierto en formato sinfónico para invitar a músicos populares de otros géneros. Según Carughi, cuando se dieron cuenta del potencial que tenía el concierto

33 «Cumbia sinfónica, con Los Palmeras y la Filarmónica de Santa Fe» Portal <https://elciudadanoweb.com/> edición del 26 de septiembre de 2017. Último acceso 12/7/2021.

34 Sería interesante indagar qué tipos de instrumentistas de formación «clásica» participan de este tipo de experiencias en nuestro país. Es habitual notar que, en principio, los principales atriles de estas orquestas cuentan con músicos «anfíbios» es decir, con formación académica pero también con algún tipo de práctica, compromiso o interés por el género o el artista que hace estas experiencias de trasladar su música al formato sinfónico.

35 A través de Leader music, con quien el grupo retornó en 2016 y le volvió a dar una difusión de alcance nacional e incluso regional.

36 En el caso de Mendoza se llegó a que algunas mujeres integrantes de la orquesta se negaron a tocar cuando vieron delante de sus atriles temas como *Asesina*, *la cola* o *bombón asesino*. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/03/09/musicas-de-la-filarmonica-de-mendoza-se-negaron-a-tocar-con-el-grupo-los-palmeras-por-sus-letras-misoginas/>

que le permitió ascender al torneo de Primera A, en 1995. Los líderes de Los Palmeras, ellos mismos fanáticos del sabalero, decidieron celebrar el ascenso con un disco de temas de cancha enganchados, *Fiesta descontrolada*.³⁸ Pero, como explicó en varias ocasiones Camino, eso provocó el enojo de los seguidores del grupo que eran hinchas del clásico rival, Unión de Santa Fe. Eso que los integrantes de Los Palmeras minimizan como el *folklore del fútbol* supuso, enojos varios, algunos botellazos y vidrios rotos del colectivo del grupo. Es justamente a partir de la década de 1990 que el fútbol en la Argentina potencia su carácter tribal y, a través de la cultura del aguante (Alabarces, 2002:11), una dinámica que se magnificó en aquellas ciudades que tienen dos grandes clubes como antagonistas, tal el caso de La Plata (Estudiantes y Gimnasia), Rosario (Newell's Old Boys y Rosario Central) y Santa Fe, con Unión y Colón.

Siendo una agrupación referente de la cumbia santafesina, optaron por dejar fuera de los discos a la canción partidaria de Colón y otras similares.³⁹ Pero, para no perderse la oportunidad de contar con un tema que había tenido una muy buena respuesta de su público, decidieron hacer una versión con otra letra, una que permitiera trasladar el «aé-eá» de la cancha a la bailanta. Ser «parrandero» es ser amante de la fiesta y ahí ya no importan tanto las identidades futboleras. Así, la canción inició una vida desdoblada. El comienzo de la versión *Soy Parrandero* traslada la escena de las tardes del domingo en la cancha a los sábados a la noche y la fiesta:

Llega el sábado y seguro yo me rajo
Imposible resistirme a lo que quiero
Soy capaz de dejar todo abandonado
Por un rato de parranda yo me muero

38 https://www.youtube.com/watch?v=_qdg1WLP6mU

39 Los Palmeras tienen, por ejemplo, una canción dedicada al delantero y gloria del club Esteban «Bichi» Fuertes.

Soy parrandero fue el tema en el que participó como invitado «La Mona» Giménez para el disco *Sean eternos Los Palmeras*.⁴⁰ No solo representó el abrazo entre la cumbia santafesina y el cuarteto cordobés, es decir dos músicas sumamente populares y subalternas en proceso de reconocimiento y patrimonialización. Elegir a La Mona para cantar esta versión implicó que un artista popular reconocido a nivel nacional, asociado a la nocturnidad y los bailes, haga un fuerte contrapeso a la otra versión más *específica* para los hinchas de Colón.

La canción, con ambas letras, se encuentra en Re menor tiene un tempo ágil de negra 120 (compárese con el de negra 76 de *Bombón asesino*) y una estructura de canción estrofa/estribillo organizada del siguiente modo:

Instr/ A 1/ B1 / C / D
Instr/ A2 / B2 / C / D⁴¹

Si tomamos como referencia a la versión original (*Soy sabalero*) tendremos que A y B son las estrofas en las que se modifica la letra, C es el primer estribillo que comienza con el apócope «sabalé» y D, el segundo estribillo es el que incluye la contagiosa onomatopeya «aé-eá». La canción tiene un narrador involucrado en el fanatismo que describe, ya que usa la primera persona del singular. Las primeras estrofas dan cuenta de las marcas de identidad del club y sus hinchas: el mote de sabalero, el color de la camiseta y la metáfora establecida a partir de esos colores: sangre y luto. En A, la armonía bascula entre el Re menor y su relativo el Fa mayor. Para el primer estribillo se instala en Re menor. La melodía se construye con el despliegue del acorde de tónica en forma ascendente en alternancia con el iv y V7. El segundo estribillo, en cambio, produce un juego de apoyo del vi al V y, de ahí, al I de Re menor, es una melodía exigente por el registro y que incluye

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=iM0vx1y6sl>

⁴¹ Instr/a1-a2/b1 b2/ c1-c2/ d-d/ Instr/ a3- a4 / b3- b4 / c1-c2 /d-d/ d-d

un salto ascendente de sexta menor y que en su cierre se dirige hacia el III grado, el Fa, y no al Re.⁴²

Como ya fue dicho antes, en la performance de la Copa Sudamericana 2019, el grupo solo tocó la primera parte del tema. Vale la pena, sin embargo, recuperar qué se canta en esa segunda parte que fue omitida. En estas dos estrofas se constata cómo la canción conecta con fenómenos propios del fútbol, como el carácter carnavalesco, esto es, si retomamos el texto clásico de Bajtín, un ámbito en el que, provisoriamente, las diferencias sociales y de clase quedan canceladas. Relacionado con esto la letra tiene una aspiración ecuménica llamativa:

He nacido en las orillas rojinegras
Yo me entiendo con la gente sabalera
Soy amigo del ciruja y del maestro
Con el tordo y con el punga yo me encuentro
Y en mi casa se codean la pobreza y el señor
Con el cura el judío y el Pastor

El narrador–cantante asegura entonces que en su casa pueden convivir profesionales y ladrones, gente humilde y rica, y quienes profesan diferentes religiones. El estadio de Cerro Porteño estuvo, efectivamente colmado de hinchas de Colón que compartieron las mismas emociones, alegrías y la frustración de la oportunidad perdida. Las diferencias sociales quedaron temporalmente canceladas aunque, como en todo estadio de fútbol moderno, esas diferencias se pueden seguir constatando por los diferentes costos de las entradas y la capacidad de acceso a entradas que van desde las tribunas a los palcos VIP.⁴³ O que para llegar a la final hubo quienes viajaron en avión y quienes fueron por tierra en condiciones materiales sumamente diversas.

42 Excede el marco de este trabajo pero hay claramente un estudio pendiente de cómo en la cumbia se utiliza el modo menor en temas muy populares una tonalidad asociada, en la música académica y en otros géneros populares, a la melancolía. Aquí el tempo rápido de 120 podría ser un elemento que lo contrapesa, porque es una invitación al baile con mucho dinamismo.

43 Es notable cómo los estadios de fútbol reproducen la lógica clasista de, por ejemplo, los teatros de ópera a la italiana.

Por sobre todas estas diferencias, la canción *Soy sabalero* cumplió y cumple una función unificadora, propia de los himnos. Se trata de un símbolo de una «comunidad imaginada» parafraseando a Benedict Anderson. Aunque los hinchas presentes no se conozcan entre sí, al cantar junto a Los Palmeras *Soy Sabalero* reafirman performativamente su mancomunidad futbolera.⁴⁴

5. CONCLUSIONES: LAS MIL Y UNA VIDAS DE LAS CANCIONES

«Aé—eá, yo soy sabalero» ese verso multiplicado por 40 mil voces en medio de un recital que duró dos minutos, antes de un crucial partido de fútbol produjo un efecto viral a escala global inesperado. Si estos acontecimientos son impredecibles, sin embargo, como hemos intentado mostrar, será posible pensar en su significación a través del estudio de las mediaciones que posibilitó la música. Específicamente, la música cumplió aquí una función de autoafirmación identitaria y operó como refuerzo del carácter memorable que tuvo esa jornada.

La final de la Copa Sudamericana fue un hito que superó el ámbito de lo puramente futbolístico, resultó en una fenomenal construcción colectiva de identidad en varias escalas: la del club, la ciudad, la provincia y la nación. La decisión de Los Palmeras de utilizar dos fragmentos de canciones en el acotado espacio de los 120 segundos disponibles parece un modo de hacerse cargo de su doble representación: estaban allí como hinchas de Colón, pero también como exponentes de una música reconocida como representativa de Santa Fe.

En la medida en que Los Palmeras fueron el número musical asociado al club que representaba al país en la Copa Sudamericana, en esa jornada de 2019 la cumbia santafesina fue la marca de identidad argentina. El turismo globalizado favorece que ciudades, provincias y países busquen etiquetas sintéticas, fácilmente reconocibles, que han devenido en clichés que favorecen la mirada homogénea de las naciones. En el

⁴⁴ Sobre la función social y política de los himnos ver los trabajos de Esteban Buch (2000–2013).

caso de la Argentina la «marca país» tiene como habitual representante musical (y bailable) al tango.⁴⁵ En la final 2019 de la Copa Sudamericana se abrió una ventana que hizo visible y audible la diversidad musical de nuestro país. En ese recital, aunque el foco futbolístico estuvo puesto en el apego tribal a la camiseta, lo cierto es que la Argentina fue representada por la cumbia santafesina.

La combinación entre el suceso musical y la posterior derrota futbolística produjeron algunos dilemas en el devenir del Club Atlético Colón. Esto quedó plasmado en un mural conmemorativo pintado en una de las paredes del «Cementerio de los elefantes», es decir, el Estadio de Colón, en Santa Fe. El mural, de tipo figurativo, muestra el escenario donde se jugó la final, con sus gradas colmadas de hinchas vestidos de rojo y negro y, en primer plano, las imágenes de Deicas y Camino durante su presentación en la previa. Llamó la atención la ausencia de los jugadores que entraron al campo a enfrentar a sus rivales ecuatorianos.

Los Palmeras estrenaron en noviembre del año pasado un tema conmemorativo de aquella final que también se enfoca más en la épica de la sufrida hinchada que en lo ocurrido en el terreno deportivo:

La grandeza de tu hinchada
recorrió mares y tierra,
el ae ea sabalero
como tu grito de guerra
es que me siento orgulloso
de aquel día en Paraguay
quedaremos en la historia
como un ejemplo mundial

Como el fútbol da siempre oportunidades, la gloria deportiva llegó finalmente para Colón. En junio pasado el club obtuvo por primera vez en su historia el campeonato de fútbol de la Argentina. El partido de la

45 Esta tendencia también afecta a las estrategias de visibilización de las provincias. Se trata de una modalidad homogeneizante que, al igual que lo que ocurre a nivel nacional con el tango, obtura la visibilidad de la diversidad cultural.

final tuvo como marco este escenario atípico pero de época provocado por la pandemia de Covid-19: Colón jugó en su estadio, venció 3 a 0 a Racing, pero sin su hinchada en las tribunas. Del partido participó buena parte de los jugadores y el técnico que habían perdido la final de 2019.

La relación entre un equipo de fútbol que representa a su hinchada en el terreno de juego tiene su propia y zigzagueante historia en nuestro país. En lo que va del siglo XXI, por razones que exceden el marco de este trabajo, se produjo una aceleración en la rotación de los jugadores que integran los clubes argentinos. Si Los Palmeras le dedicaron una canción al Bichi Fuertes es gracias a que el delantero pasó unos cuantos años vistiendo la camiseta de Colón. Se trata de una excepción. No casualmente unos cuantos jugadores que participaron de ambas finales ya no están más en el club. En cambio, ser hincha es para toda la vida. Los Palmeras han sido hinchas de Colón, además lo han manifestado performativamente grabando discos y tocando canciones alusivas. En ese sentido el concierto previo a la final de la Copa Sudamericana resultó una autocelebración de la hinchada de Colón, incluidos los integrantes de Los Palmeras.

Ahí radica probablemente la sorpresa de aquella explosión emocional que duró poco más de dos minutos. La Conmebol organizó un espectáculo previo que abría y cerraba a partir de redundar en lo que Alabarces llama «la asociación *latinoamericanizada* de erotismo y racialización» (2020:112). Luis Fonsi y su hit *Despacito* les debe haber parecido a los organizadores la garantía de éxito para esta primera final sudamericana que tenía aspiración de alcance global. Pero se trataba de un hit con dos años de recorrido y si bien para la transmisión televisiva pudo haber sido un apostar por lo seguro, lo que nadie tuvo en cuenta es qué podía pasar en la cancha ese día. Ese 9 de noviembre en la Nueva Olla de Asunción lo que irrumpió fue una sólida trama urdida entre un club, sus hinchas y una música que los representaba. Un fenómeno que, como señalamos al comienzo, fue rápidamente absorbido y narrado por la maquinaria televisiva. En ese sentido la televisión es la maquinaria de producir cultura de masas que más rápidamente toma nota y fagocita cualquier fenómeno de la cultura popular para transformarla en mercan-

cía (Alabarces, 2020:115). De todos modos, lo interesante para resaltar aquí fue que el brevísimo recital de Los Palmeras resultó tan inesperado como escurridizo⁴⁶ y porque constituyó un nudo más en una serie que, de un modo contingente, se integró a un espectáculo de masas global.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABARCES, PABLO (2007). *Fútbol y Patria*, Buenos Aires: Prometeo.
- ALABARCES, PABLO (2020). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*, Bielefeld: Bielefeld University Press/CALAS.
- ALABARCES, PABLO Y SILBA MALVINA (2014). Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina, *Cultura y representaciones sociales*, UNAM, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, México DF, Instituto de Investigaciones Sociales, vol. 8, Nro. 16, Año 2014. Pp. 52–74, ISSN 2007–8110 <http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/44846>.
- ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, MIKHAIL (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Buenos Aires: Alianza.
- BLAZQUEZ, GUSTAVO (2008). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*, Córdoba: Recovecos.
- BRIONES, CLAUDIA (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En BRIONES, Claudia (comp.) *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales en alteridad*, Buenos Aires: Antropofagia.
- CRAGNOLINI, ALEJANDRA (1998). Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la «bailanta» y de su influencia en la creación y recreación de estilos, *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM, INM «Carlos Vega»*, Buenos Aires, pp. 293–302.
- DENORA, TIA (2000). *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DIAZ, CLAUDIO F. (2009). *Variaciones sobre «el ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Córdoba: Recovecos.

46 A los pocos días el presidente de la Conmebol quiso «replicar» el fenómeno Palmeras en una conferencia de prensa pasando un fragmento del tema, ante la mirada entre impertérrita y gélida de los integrantes de la asociación. El presidente de la Conmebol puso Soy Sabalero con su celular en el sorteo – YouTube

- FERNANDEZ L'HOESTE, HÉCTOR (2010). Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. En SEMAN, Pablo y VILA, Pablo (comp.) (2011). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla.
- FRITH, SIMON (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires: Paidós.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HALL, STUART (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications.
- MIGUEL, HUMBERTO (2019). *Así nació la cumbia santafesina*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- PUJOL, SERGIO (1999). *Historia del Baile: de la milonga a la disco*, Buenos Aires: Emecé.
- PUJOL, SERGIO (2013). *100 años de música en argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- SANCHEZ, JOSE ANTONIO (2013). Ética de la representación, *Apuntes de Teatro*, 138, pp. 9-25.
- SEGATO, RITA (2007). *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires: Prometeo.
- SEMAN, PABLO Y VILA, PABLO (comp.) (2011). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla.
- SILBA, MALVINA (2018). *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*, Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.