

Identidad y afecto en el dispositivo de enunciación de la cumbia 420



Nobile, Silvia Antonela

Silvia Antonela Nobile *

antonelanobile@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, e0044, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2023

Aprobación: 15 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0044>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En el 2021, un joven artista del conurbano bonaerense alcanza masividad con una propuesta musical nueva, la cumbia 420. Partiendo de la base de que la música es un elemento activo en la construcción de las subjetividades y en la manera de comprender y construir la realidad (DeNora, 2004) y que lo afectivo está estrechamente vinculado al ordenamiento social (Ahmed, 2014), nos propusimos evidenciar cómo circulan corrientes emocionales/afectivas en el dispositivo de enunciación que construye el cantante urbano L-Gante. Consideramos que este dispositivo se construye sobre dos estrategias discursivas claves: la gestión identitaria y la filiación narrativa y sonora a otros géneros musicales como la cumbia y el folklore. Para esto, abordamos la relación que el agente mantiene con las condiciones sociales en que produce su música y reconstruimos su dispositivo de enunciación al aproximarnos a la forma en que construye su enunciador y enunciatario. A tal fin, construimos un *corpus* que está compuesto por la canción «Tu Reo» y dos presentaciones en vivo, el programa de entretenimiento, *Showmatch: la academia*, y el programa de análisis político, *El Noticiero de LN+*, que conduce Eduardo Feinmann.

Palabras clave: cumbia, identidad, dispositivo de enunciación.

Abstract: *In 2021, a young artist from the Buenos Aires suburbs reaches mass popularity with a new musical proposal, cumbia 420. Based on the premise that music is an active element in the construction of subjectivities as well as it is a key component in the way of understanding and constructing reality (DeNora, 2004), and taking into account that affectivity is closely linked to social order too (Ahmed, 2014), we aimed to show how emotional/affective movements circulate in the enunciation device that urban singer L-Gante constructs. We consider that this device is built upon two key discursive strategies: identity management and the narrative and sound affiliation to other musical genres such as cumbia and Argentine folklore. For this purpose, we addressed the relationship that the agent maintains with the social conditions in which music is produced and we reconstructed its enunciation device by approaching the way the agent constructs its enunciator and enunciatee. For this purpose, we constructed a corpus consisting of the song «Tu Reo» along two live performances, the entertainment TV show Showmatch: la academia, and the political analysis TV program, El Noticiero de LN+, hosted by journalist Eduardo Feinmann.*

Keywords: *cumbia, identity, enunciation device.*

1. INTRODUCCIÓN[1]

Para este artículo partimos de dos supuestos que enmarcan nuestra propuesta. En primer lugar, que la música popular es sustantiva en la construcción e interpretación de lo social. Siguiendo a Tia DeNora (2004), estamos pensando la música como un aspecto activo que interviene en nuestra manera de comprender y construir la realidad, a la vez que en nuestros esquemas de percepción y evaluación. En segundo lugar, que lo afectivo está estrechamente vinculado al ordenamiento social: «No es complicado ver cómo las emociones están entreveradas con el afianzamiento de la jerarquía social: se convierten en atributos de los cuerpos (...)» (Ahmed, 2014:23). Nuestra propuesta es evidenciar cómo circulan corrientes emocionales/afectivas en el dispositivo de enunciación de las canciones del cantante urbano L-Gante. Consideramos que este dispositivo se construye sobre dos estrategias discursivas claves: la gestión identitaria y la filiación narrativa y sonora con otros géneros musicales como el folklore y la cumbia. Para esto, les proponemos comenzar presentando brevemente al artista y su lugar social, para luego abordar las estrategias que utiliza para construir su enunciadador, su enunciatario y los afectos allí movilizados.

Antes de continuar, nos interesa señalar que para abordar la práctica discursiva del artista trabajamos con la propuesta teórica de Costa y Mozejko. Este marco teórico nos permite trabajar con la producción del artista al entenderlo como un agente social que ocupa un lugar dentro de un sistema de relaciones, que habilita ciertas opciones discursivas y niega otras. De esta manera, se introduce la dimensión estratégica como un elemento esencial en el estudio de las condiciones sociales de producción. Construir el lugar social que ocupa Elián Valenzuela, L-Gante, supone recuperar cuatro aspectos de este agente, sus propiedades eficientes, sistema de relaciones, tiempo/espacio y trayectoria (2002:19). En este sentido, las prácticas a analizar del agente no son abordadas como «causadas» por el sistema, sino que son aquellas que el agente ha adoptado estratégicamente dentro del marco de posibles que estaba a su disposición (Costa, 2015:26-28).

2. «YO SOY CUMBIERO, FIJA», EL LUGAR SOCIAL DE ELIÁN VALENZUELA

Elián Valenzuela, más conocido como L-Gante o L-Gante Keloke, es el creador de la variante musical *Cumbia 420* que surgió en el año 2020, cuando el joven tenía 20 años. L-Gante alcanzó su auge de masividad en marzo de 2021 gracias a una canción en colaboración con el productor Bizarrap,^[2] la *BZRP Music Session #38*. La canción tuvo un éxito inmediato y millones de reproducciones y le dio a L-Gante un impulso tan grande que terminó por ocupar las pantallas de Billboard en la plaza Times Square de Nueva York en mayo del mismo año. Así, la cumbia 420 alcanzó tal masividad que comenzó a ser escuchada por jóvenes de diferentes sectores sociales. Con el tiempo, nuevos artistas comenzaron a producir dentro de este género musical y en 2023, aún es uno de los más populares.

Ahora bien, comencemos por desarrollar cuáles son y cómo gestiona las propiedades eficientes que hacen al lugar y a la competencia de Valenzuela. Elián nació en el año 2000, es decir que su infancia y adolescencia transcurrieron en las décadas de 2000 y 2010 respectivamente. Es oriundo de la localidad de General Rodríguez, perteneciente al conurbano bonaerense, donde vivió hasta fines de 2021, cuando ya tenía una carrera artística consolidada y se mudó a un *country* cercano a su ciudad natal (Caras, 2021).^[3]

NOTAS DE AUTOR

- * Antonela Nobile es Técnica Instrumental en Corrección Literaria, graduada por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Durante el transcurso del 2023, presentó su tesis final de licenciatura en Letras Modernas, titulada *Ritmo y Maribwana. Una lectura sociodiscursiva de la cumbia 420*. Actualmente, integra un equipo de investigación dedicado al estudio de las músicas populares desde un enfoque sociodiscursivo en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

Estos elementos, es decir, su origen geográfico y su edad, nos permiten construir también su trayectoria y rastrear las propiedades que adquirió a lo largo de ella. De esta manera, podríamos destacar que su origen es de clase popular y trabajadora, y que sus primeros años de vida estuvieron marcados por la profunda crisis económica que sufrió Argentina y que propició las condiciones sociales que posibilitaron el surgimiento de la cumbia villera. El fin de los años noventa supuso para nuestro país un período de crisis económica y de transformaciones estructurales. Hacia el 2002, la situación económica colapsó y el porcentaje de población viviendo en la pobreza extrema alcanzó al 60 por ciento (L'Hoeste, 2011:188).

Su inserción en el sistema de relaciones de la música urbana^[4] se da con el inicio de su carrera musical, que tiene lugar en la provincia de Buenos Aires en el año 2017. Antes de eso podemos ubicarlo en otros sistemas de relaciones: como hijo de una madre del sector trabajador, de una familia monoparental, residente en un barrio alejado del centro de su localidad, que luego de ocupar la posición de estudiante comenzó a ocupar la posición de trabajador^[5] durante un breve período hasta que consiguió impulsar su carrera artística. Antes de continuar, nos interesa destacar que la edad del artista, en el sistema de relaciones de la música urbana, es una propiedad eficiente porque este se compone fundamentalmente de artistas por debajo de los 30 años (al menos, los más reconocidos de dicho mundo); por lo que el hecho de que él cuente con 23 años es importante para su participación.

Ahora bien, lo que interesa desde nuestro punto de vista es observar cómo gestiona estos hechos en tanto propiedades eficientes. Destacamos que Elián vivió durante su infancia y adolescencia en el Barrio Bicentenario de General Rodríguez, localidad del conurbano bonaerense. Este rasgo de su identidad es destacado constantemente por él en su enunciación y su *performance*,^[6] no solo en las canciones sino también en otros ámbitos como entrevistas y publicaciones en redes sociales: «No es que yo me hago el villero, porque soy de barrio», afirma en diálogo con el periodista Julio Leiva (Filo News, 2021).^[7] Esta puesta en relieve de su identidad de *pibe de barrio* y *villero* es pertinente en la gestión de su competencia porque le permite construir una genealogía con el mundo de la cumbia villera. El nombre de este género musical alude al espacio geográfico en que se origina, las villas del conurbano bonaerense, pero también lo inscribe en una discursividad asociada a un sector social particular, y a su destino de falta de oportunidades. Se trata, en palabras de De Gori (2005:361), de «una retórica de la devastación, de los bajos mundos (...)», «Nace en la zona norte del Gran Buenos Aires (...)» (p. 364). En este sentido, la cumbia villera está profundamente relacionada con la identidad de una persona de un barrio popular, sobre todo en el territorio próximo a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Así, en su discurso, un villero, o un pibe de barrio, también es cumbiero: «yo soy cumbiero, fija», agrega Valenzuela en la entrevista con Leiva. De esta manera, su identidad barrial y su ciudad de origen son propiedades que le permiten construir filiación con un género musical ya consolidado y recibir así, reconocimiento y legitimidad en el sistema de relaciones en el que se inscribe. Al destacar su lugar de procedencia, afirmarse y sostenerse *villero*, Elián juega con una propiedad clave en el mundo de la música urbana, *la autenticidad*.^[8] Este es un valor que se pone en juego cuando lo que se quiere es la aprobación de los pares.

En relación con los valores de la autenticidad, Elián sostiene también una estética similar a la de la cumbia villera. Predomina la indumentaria deportiva con talles maximizados, calzado deportivo y logos especialmente visibles. También el uso de accesorios como joyas y relojes de gran tamaño, los numerosos tatuajes, el pelo rapado y decolorado a un tono claro. Al sostener una estética similar, Elián hace de su aspecto una propiedad eficiente, ya que refuerza la genealogía de villero, barrial y cumbiero que construye y en la que se reconoce. Además, el modo de vestir, en su sentido simbólico, es una toma de posición en relación con el sistema de relaciones en el que participa y una manera de crear identificación con otros sujetos que sostienen su misma estética y que se reconocen pibes de barrio o villeros. Es un modo de construir identidad, pertenencia y distinción (Allochis, 2014:30). Por otro lado, su piel morocha no es un detalle menor, ya que se trata de una propiedad que en nuestro país suele ser atribuida a habitantes de sectores populares. En

Argentina, la experiencia y la estética de los agentes provenientes de la villa es de sistemática discriminación por parte de los grupos dominantes: «(...) en nuestra cultura están instaladas clasificaciones jerarquizadas, enquistadas en las construcciones históricas del sentido, que descalifican a la población de origen mestizo (...)» (Margulis, 1998, p. 17). En este sentido, el aspecto físico de L-Gante constituye una propiedad eficiente porque lo identifica como una persona perteneciente a un barrio y un grupo social postergado, lo cual coincide con la identidad que el artista construye en su producción musical y en su discurso por fuera de las canciones. Volviendo a la estética que propone la cumbia villera y que L-Gante replica, esta también constituye una propiedad que funciona socialmente como principio de exclusión y valoración negativa. Esto último es reconocido por Valenzuela, quien reivindica dicha estética y su aspecto físico. En la entrevista mencionada afirma: «(...)no sé si mi cara, mis tatuajes, mi pinta sea decente; pero sé que lo soy (...)» (Filo News, 2021).^[9] En relación con esto, la elección de su nombre artístico le permite a L-Gante disputar un atributo o sentido que los sectores medios y altos consideran patrimonio de unos pocos. Incluso hace del registro lingüístico informal una propiedad eficiente que le confiere autoridad y autenticidad para hablar de lo que ocurre en el barrio y a la gente de barrio: «Yo apunto a la gente de los barrios. Es natural, puedo fluir, ¿no? Puede ser, qué sé yo, un ejemplo: en algún lugar medio cheto, te sentís re zarpado si hablas natural como yo (...)» (Clarín, 2021).^[10]

En tanto estudiante devenido en trabajador, el capital económico de sus inicios era escaso, sin embargo, debido a las condiciones de producción de la música urbana, esto no fue un impedimento. De hecho, cuando el artista comenzó a grabar canciones, su productor Kevin Rivas se encontraba en España y, de todas maneras, llevaba a cabo la producción musical,^[11] es decir que no necesitaba trasladarse para poder producirlo. En este sentido, para comenzar a producir música, Valenzuela solo necesitaría una computadora, acceso a internet y, detalle no menor, conocimientos para trabajar con programas de grabación y producción musical. A los quince años, Elián comienza su carrera artística con un volumen de capital económico bajo. Como mencionamos, las primeras grabaciones fueron hechas en su casa y las primeras post producciones musicales (pista, edición de voces y *mastering*) fueron financiadas por su mamá. Un dato de color es que el video musical *L-Gante RKT*^[12] fue costeadado vendiendo barbijos diseñados por él mismo, puerta a puerta, como relata en la entrevista a Julio Leiva en el ciclo Caja Negra de Filo News. Tras su éxito, el volumen de su capital económico aumentó. Nos interesa resaltar esto por dos razones: en primer lugar, en las letras de sus canciones se puede rastrear el deseo de ascenso económico y movilidad social, lo que resulta coherente con su origen y posición de clase. En segundo lugar, porque «(...) los niveles de acumulación de recursos y su estructura marcan en cada momento el lugar, la identidad, la competencia desde la cual podrá lograr ser aceptado (...)» (Mozejko y Costa, 2002:25).

3. ENTRE EL VILLERO Y EL PAISANO, NARRATIVAS IDENTITARIAS EN L-GANTE

Como mencionamos anteriormente, L-Gante se define como villero y cumbiero, construyendo una filiación con este género ya establecido en Argentina. La creación de esta genealogía le permite recuperar la estética y las temáticas propias de una de las variantes más masivas, la cumbia villera. Ahondaremos, a continuación, en el análisis conjunto de la enunciación y la *performance* de la canción «Tu Reo»^[13] con el objeto de aproximarnos a la forma en que construye su dispositivo de enunciación y los afectos que son movilizados.

En relación con «Tu Reo» realizaremos dos aclaraciones. La primera es que se trata de una canción que fue lanzada a las plataformas en conmemoración del Día de la Bandera, por lo que toda la *performance* hace alusión a distintos elementos de la tradición argentina, principalmente a la figura del gaucho. La segunda es el juego de palabras entre el subgénero *turreo* y el término «reo», una persona acusada de cometer un delito. El *turreo* es uno de los géneros musicales que nace en Argentina a partir de la fusión de la cumbia villera y el reggaetón (Filo News, 2022).^[14] Su nombre tiene origen en la palabra turro, una de las formas

de denominar a los cantantes y oyentes de cumbia villera en Argentina (Conti, 2021).^[15] Por otro lado, turro es un término perteneciente al lunfardo (sociolectal) que se ha extendido por toda Argentina. Según el Diccionario Argentino, creado a partir del aporte voluntario de sus usuarios, un turro, de acuerdo a la definición que más votos presenta, es una persona de: «bajos o escasos recursos económicos y que tienen una actitud de pandillero y suelen vestirse con ropa deportiva comprada en los persas. Viven comúnmente en villas en Argentina».^[16]

En lo que refiere al videoclip, lo primero que podemos ver es la presentación del título de la canción con los colores de la bandera. A continuación, L-Gante se encuentra en el centro de la imagen y a su alrededor vemos varias personas tocando bombos legüeros y un violinista. Detrás, hay cuatro jinetes a caballo. Todas las personas que acompañan al cantante llevan ponchos, boinas o pañuelos al cuello, prendas que conforman la imagen típica de una persona que vive o trabaja en el campo. La escena se ubica al aire libre. En relación con el repertorio gestual del artista, es bastante propio de la tradición de la cumbia y otros géneros de música urbana. Sin embargo, también podemos verlo realizar gestos típicos de algunas danzas del folklore argentino como zapatear o posicionar los brazos como si estuviera bailando una chacarera, y hasta se lo ve cabalgando. Los bombistas bailan malambo y presentan una coreografía con boleadoras.

El elemento más llamativo del cantante quizás sea su vestimenta, aspecto fundamental de una *performance*. Generalmente, la forma de vestir de un artista siempre sigue un estilo determinado, no solo personal, sino también integrado a las normas del género musical al que pertenece. En este video, Valenzuela luce su atuendo habitual con sus zapatillas «cumbieras» y cadena dorada, pero agrega un sombrero marrón de ala ancha. En el torso no tiene puesto más que un poncho negro y rojo acomodado hacia atrás, por lo que podemos ver sus tatuajes. Por último, en la cintura lleva un facón, cuchillo que usaban los gauchos como herramienta de trabajo y como arma blanca. En otras escenas usa una camiseta de la selección argentina de fútbol masculino. Además, presenta un tercer atuendo: una remera con una estampa del Gauchito Gil, una campera de invierno con capucha y un gorro «piluso» con la inscripción «yo no quiero giles». Con respecto al facón que lleva en la cintura, sucede algo interesante: en la letra de esta canción, nos encontramos con el verso «llevamo' afilada la faca». La faca también es un cuchillo de combate, pero asociado al ámbito carcelario, «tumbero». La presencia de estas dos armas, el facón en la *performance* y la faca en la enunciación, actualiza y yuxtapone esas narrativas e identidades argentinas que se mencionan en la letra: el reo y el paisano.

Volveremos un minuto a la figura del Gauchito Gil que aparece en la remera de L-Gante. Se trata de una figura religiosa de devoción popular en Argentina, originaria de Corrientes. Antonio Gil es un personaje que realmente existió, es el «más conocido de una serie de bandoleros nacionales popularmente santificados» (Frigerio, 2016:258). Siguiendo a Eric J. Hobsbawm, el bandido o bandolero es un tipo de salteador rural, solidario con los campesinos frente a los opresores, empujado al margen de la ley por una injusticia o un delito menor, pero «(...) que las costumbres locales no consideran verdadero delito (...)» (Chumbita, 1999:84). Lo destacable del Gauchito Gil, además de su carácter popular, es que representa el conflicto con la policía y es un gaucho bandolero. Otro punto interesante es que, igual que Martín Fierro, emblema por definición del gaucho argentino, Antonio Gil fue un gaucho desertor (2016:259).

En relación con esto, es interesante observar las distintas identidades que L-Gante yuxtapone en la letra y el video de la canción: el gaucho, el bandolero, el negro, el turro y el paisano. También se identifica como abanderado y argentino. En primer lugar, la figura del gaucho se vuelve central en esta producción musical. Como sabemos, el gaucho, que actualmente remite al emblema del ser nacional argentino, en sus inicios representaba la barbarie. Durante la primera parte del siglo XIX, el gaucho constituía la otredad, habitaba las zonas rurales, se dedicaba a las labores del campo, era considerado salvaje, federal, holgazán y delincuente, pero también bravo y valiente. A partir de la publicación de *Martín Fierro* de José Hernández, nos encontramos con un gaucho cantor que denuncia la arbitrariedad de la ley como la principal razón que lo empujó a convertirse en gaucho matrero. Entre otras temáticas, refiere a la injusticia social, denuncia las instituciones, el abuso de poder de las autoridades, resignifica los saberes de las zonas rurales y otros sujetos populares.

En cuanto a «bandolero», mencionamos que es un salteador rural, que no solo aparece en la letra sino también referenciado en la figura del Gauchito Gil en el videoclip. Es interesante observar aquí la letra de «Tu Reo». El estribillo dice «Hoy me pago el asado/También me arranco el que traje/Caí re empilchado/Se regaló un personaje/Voy a tomarme un trago/Mientras disfruto el paisaje/Los negro' estamo' bacano/No nos comemos el viaje». En la frase «se regaló un personaje» entendemos que el enunciador asaltó a alguien y por eso puede pagar el asado, llevó marihuana y está «re empilchado». De esta manera, comprendemos que, igual que lo haría un bandolero, robó de alguien y usó lo que consiguió para compartir un momento de ocio con sus pares, los negros. En un verso de la canción dice «alto Robin Hood» en referencia al enunciador. Este es un personaje similar del folklore inglés, ampliamente recuperado en la literatura y el cine, que, según dicen, robaba a los ricos para dar a los pobres.

En lo que respecta a la identidad de «negro», que abordaremos en profundidad en el próximo apartado, sabemos que se trata de una figura que tiene una larga tradición en la historia argentina. Es una identidad ya establecida en la cumbia villera que, al igual que las identidades recién mencionadas, opera vinculada a definiciones de clase y cualidades morales: el negro es pobre y se asocia a valores negativos frente al blanco europeo que encarna valores positivos (Martín, 2011:240). Sobre este tema, Matías Cena se expone y señala que la imagen del «villero» recupera la categoría de «negro» de fines del siglo XIX y principios del XX: el negro es sucio, vago, ventajero y agresivo. De esta manera, todas las identidades que L-Gante recupera en su enunciación tienen dos rasgos en común, en primer lugar, encarnan la amenaza del orden social y tienen, por ese motivo, conflictos con la ley. En segundo lugar, la enunciación de estos personajes, desde el gaucho hasta el villero, evidencian el sufrimiento y la marginalidad como único destino (Martín, 2011:239). El Martín Fierro canta: «(...) si uno aguanta es gaucho bueno/si no aguanta es gaucho malo/¡Dele azote, dele palo,/ porque es lo que él necesita!/De todo el que nació gaucho/esta es la suerte maldita» (2005:78). En la letra de «Discriminado» de Yerba Brava, se puede oír: «Todos se hacen los giles/Te dejan siempre tirado/Que por ser negro villero/Él estaba condenado (...)».^[17] Al igual que el gaucho, la cumbia villera enuncia, entre otros temas, la vida de los sectores postergados del conurbano, la pobreza, el conflicto con la autoridad y el delito.

Así, la dimensión racial también constituye un eje común en las identidades actualizadas por L-Gante. La negritud, siguiendo a Matías Cena, ha sido la imagen más grande de alteridad construida por una incipiente nación que se pretendía mayoritariamente blanca y europea. De hecho, es el hilo conductor que recorre las lógicas sociales de exclusión desde los gauchos pasando por los «cabecitas negras» hasta los villeros y los inmigrantes latinoamericanos^[18] (2016:186). Por su parte, la figura del gaucho atravesó un proceso de blanqueamiento para separar del imaginario popular la noción del gaucho de tez morena o rasgos negros, mestizos o indios que se había construido en la primera mitad de siglo XIX: así, se constituyó en un emblema del ser nacional compatible con la idea de nación blanca que se pretendía instalar (Adamovsky, 2020). Esto sucedió, en gran parte, de la mano del folklore. Algo similar sucedió cuando, en la década de los noventa, las discográficas comenzaron a intervenir en la producción y circulación de la música de bailanta. Se formaron grupos musicales de cumbia para los que se elegían varones jóvenes no tan morochos que les permitieran desvincular el género musical de los estratos sociales bajos (Silba, 2011:278).

En definitiva, las narrativas identitarias mencionadas funcionan como andamiajes de sentido que dialogan entre sí. L-Gante propone sonidos^[19] y ejes temáticos nuevos, diferentes a los de la cumbia villera, se aleja de temáticas de protesta o denuncia, pero ancla su identidad en las narrativas populares que constituyen el ser argentino y lo hace de tal manera que la filiación alcanza al emblema de la identidad nacional, el gaucho. La recuperación del bandido, el turro y el inmigrante, en una identidad ensamblada y múltiple, es una estrategia discursiva para asociar su producción a narrativas de la música popular ya establecidas en nuestro país.

Por último, en esta serie de identidades el cantante encarna dos modelos de masculinidad: por un lado, el gaucho y el paisano, inicialmente excluidos y luego insertos en la narrativa social, y por el otro, el reo, el turro y el bandido, históricamente postergados. Lo más interesante aquí es lo que sucede con el gaucho y el folklore como representaciones de «lo nacional». Si recapitulamos, el folklore argentino se recupera en todas las

dimensiones semióticas de esta canción: en el plano sonoro, las guitarras criollas con un punteo de milonga, en la letra, con términos como «argentino», «paisano», «rancho», «ponchos», y en la *performance*, con el escenario, la vestimenta, los instrumentos, los caballos, la danza. La asociación es clara: una canción en conmemoración del Día de la Bandera debe incluir elementos de ese género musical que a lo largo de los años se ha erigido como la representación de lo nacional. Como mencionamos, el folklore argentino, tan emblemático de eso nacional, ha idealizado la figura del gaucho en pos de su blanqueamiento. En este género musical, el gaucho es trabajador, noble, honesto; pierde los atributos negativos de negritud, vagancia y delito. Sin embargo, en la enunciación de L-Gante, vuelve a emerger asociado a las identidades que en el relato nacional siempre constituyeron la otredad: el negro, el turro, el bandido. En resumen, en esta canción el enunciador encarna «la autenticidad nacional» a través de diferentes figuras que comparten las experiencias históricas de conflicto con la ley, la pobreza, la economía de la droga y discriminación racial (L'Hoeste, 2011:190). Es decir, se trata de una identidad configurada sobre el relato de una exclusión estructural y que, a la vez, reivindica su argentinidad.

4. IDENTIDAD, EXCLUSIÓN Y AFECTO

Siguiendo a Juan Pablo González (2013), musicólogo chileno, sabemos que la música popular es un área recientemente explorada desde el ámbito académico. Este campo comenzó a tener un lugar dentro de los estudios de musicología a principios de la década de los noventa. Hasta ese momento, predominaba el «juicio valorativo» como modo de acercamiento al objeto de estudio, desde donde se justificaba la falta de interés académico (Díaz, 2015:22). Abordar la cumbia como objeto de estudio supone aún un desafío similar. Se trata de un género musical que no es ni social ni académicamente valorado. La cumbia se inserta en el mundo de la música de bailanta, que cuenta con el estigma de ser el espacio de consumo de las clases populares. Así, los productores de este género, los productos y sus oyentes fueron caracterizados siempre como grotescos, vulgares, chabacanos, etc. En Argentina, particularmente la cumbia villera, con la que L-Gante establece una genealogía, es música de «negros», de las clases trabajadoras y postergadas de Buenos Aires, a pesar de, en algún momento, haber atraído a clases medias o medias altas.

La dimensión racial se vuelve todavía más importante al estudiar el dispositivo de enunciación de L-Gante ya que el negro se erige como el enunciatario ineludible de su producción. Esto se debe a que en todas las canciones repite la frase «cumbia 420 pa' los negros». En ella encontramos la referencia al nombre del género musical que él funda o instala en la música urbana y un grupo destinatario: los negros, que, podemos inferir, constituye el enunciatario principal de su producción discursiva, aunque también él mismo se identifica como «negro», como acabamos de observar. De esta manera, la figura de «los negros» es un aspecto fundamental de la producción de Valenzuela y en la circulación de emociones/afectos. Recordemos que, según Sara Ahmed, las emociones moldean las «superficies» de los cuerpos individuales y sociales. Así, las emociones clasifican y jerarquizan sujetos y cuerpos en el espacio social, público y privado. Uno de los rasgos más interesantes de su propuesta y donde radica la dimensión política es que: «(...) los “sentimientos” se vuelven “fetiches”, cualidades que parecen residir en los objetos, solo a través de un borramiento de la historia de su producción y circulación» (2014:37). Es decir, que se perciben como cualidades de esos sujetos o cuerpos. De esta manera, la identidad o la pertenencia étnica, social, religiosa, ideológica, etc. se puede convertir en una justificación para la segregación, la deshumanización o la violencia contra los cuerpos.

El sociólogo Mario Margulis, en «Una cuestión encubierta», afirma, en primera instancia, que la discriminación en la discursividad social en Buenos Aires está relacionada con procesos de desigualdad económica y social, tiende a ser *vergonzante* (la cursiva es nuestra), encubierta y poco reconocida y está asociada a rasgos corporales. Además, se basa en clasificaciones jerárquicas que principalmente estigmatizan a la población de origen mestizo, enquistadas en construcciones históricas del sentido de larga data (1998:17). En relación con esto, plantea el autor que existe en la ciudad una racialización de las relaciones de clase:

las relaciones de jerarquía que se actualizan en el discurso en el término «negro» tienen que ver con desigualdades de distintas índoles, y no solo con la dimensión corporal.^[20] Esto se vincula con una supresión de las diversidades de todo tipo a partir de la ilusoria homogeneización de los integrantes de la fuerza de trabajo (1998:56-57). En este sentido, se construye una correspondencia entre «negro» y «villero», calificativos que incluyen numerosas identidades: «(...) peruanos, bolivianos y paraguayos y, en general, villeros (que incluyen desde luego a muchos provincianos (...)) son malos por naturaleza, son además todos iguales y predecibles e (...) inapelablemente perniciosos» (1998:27). Margulis enumera una serie de aspectos que entran en juego en el establecimiento de procesos discriminatorios: el aspecto corporal, condiciones desfavorables en las relaciones económicas y sociales, e incluso su ubicación espacial, que suele ser periférica, en barrios marginados (1998:46). Nos interesa este último punto porque este mismo autor afirma que la población «no blanca» y de rasgos mestizos, receptora de la discriminación y el estigma, habita generalmente el conurbano bonaerense (1998:17-37). Cabe aclarar aquí, que la cumbia villera es un género musical nacido en localidades del conurbano bonaerense, en este sentido, hay una relación entre las nociones negros - villeros - conurbano - cumbia. Otro elemento a destacar, con respecto a la idea de racialización de las relaciones de clase que propone Margulis y la homogeneización de identidades, es lo que afirman Silba y Vila acerca del color de la piel. Una persona calificada como negra, en nuestro país, no necesariamente presenta rasgos corporales específicos que «fundamenten» esa denominación, sino que lo negro tiene que ver con «la profundidad del propio ser (...) es decir, de lo inmodificable, aún después de la muerte» (2017:125). Se traslada el significativo racial hacia el moral, y la negritud, entonces, muchas veces tiene que ver con «el alma» y no con el cuerpo; de ahí la usual distinción entre «negros de piel» y «negros de alma» (2017:128).

A partir de lo señalado hasta acá y recuperando lo que se señaló en el apartado anterior, podemos ver cómo las identidades que elige recuperar L-Gante en su enunciado son aquellas que se fueron cargando con los mismos afectos negativos en la discursividad social argentina. Es decir, los estigmas que pesan sobre el negro y el villero actualmente tienen su antecedente histórico en las narrativas del gaucho, del paisano, del bandido, etc. «Sobre la población no blanca pesan diferentes estigmas que (...) la constituyen en un *otro peligroso* que despierta recelos y sospechas» (Margulis, 1998:17). En su análisis sobre el odio y la vergüenza, Ahmed señala que esas emociones encarnan efectos directamente sobre los cuerpos y la vida de los sujetos. En este sentido, el odio posibilita la construcción de identidad, permite un «nosotros», los blancos, trabajadores que no vivimos en villas y un «otro», los cuerpos negros, que son percibidos como peligrosos.

El odio produce efectos en los cuerpos de quienes se convierten en sus objetos; dichos cuerpos se ven afectados por el odio que otros dirigen hacia ellos. El odio no es solo un medio para establecer la identidad del sujeto y la comunidad (mediante la alineación); también funciona para deshacer el mundo del otro (...) (Ahmed, 2014:100).

En «La organización del odio», Ahmed explora el papel del odio en la conformación de los cuerpos y los mundos. La narrativa del odio se vuelve funcional ya que permite construir cuerpos que son percibidos como amenazantes y cuerpos que son amenazados (2014:78). Una narrativa que es particularmente peligrosa en tanto permite invertir la relación víctima/criminal y justificar la violencia por parte de los grupos dominantes que ven en los otros una amenaza a su seguridad, su riqueza, sus privilegios, etc. (2014:78-85).

El surgimiento de la cumbia villera hace algunas décadas tiene particular relevancia en relación con estas construcciones discursivas, ya que establece una reivindicación de términos peyorativos como «negro» y «villero». Silba y Vila (2017) hablan de una «orgullosa puesta en escena»; por su parte, Eloísa Martín utiliza el término «ideal estético» (2011:216). Como hemos mencionado, este género surgió en Argentina en la segunda mitad de la década de los noventa y se caracterizó por retratar las experiencias de los sectores más postergados del conurbano bonaerense. «La cumbia villera no maquilla los rasgos de la pobreza, los retoma, los tematiza y hace de ellos un ideal estético (...) en Argentina no solo toma lo negro sino también asume lo villero» (Martín, 2011:210). Sobre la vergüenza o el estigma, Ahmed plantea que existen identidades vergonzosas o estigmatizadas dentro del orden social (2014:166). La vergüenza trata de un afecto negativo

que llega a sentirse como un asunto del ser, en tanto se trata de la apariencia, de cómo aparece el sujeto ante los demás. «En la vergüenza está en juego algo más que mis actos: lo desagradable de una acción se transfiere a mí (...). De esta manera, la vergüenza está ligada al reconocimiento propio». (2014:166). Así, como señala Margulis, la discriminación se vuelve auxiliar de la pobreza, desalienta, descalifica, reduce voluntades (1998:38). La vergüenza se convierte en un sentimiento domesticador y de domesticación (2014:170). Se vuelve interesante señalar la forma en que esa violencia se interioriza y posibilita mantener el orden social con el menor esfuerzo físico o material.

La sospecha policial recae insistentemente en la gente del conurbano, de las villas, en aquellos en los que se advierten las señales de la pobreza y del trabajo manual (...). La ciudad acoge en forma desigual a sus habitantes (...) consolidan la sensación de ser un ciudadano de segunda, desalentando la salida del propio barrio y del tránsito por algunas zonas de la ciudad (Margulis, 1998:21).

De esta manera, lo interesante en la enunciación de «Tu Reo», por ejemplo, es que el gaucho vuelve a emerger asociado a valores que no fueron incluidos en la narrativa identitaria argentina y que en el relato nacional siempre constituyeron la otredad con toda la carga afectiva que supone recuperar estos signos: el negro, el turro, el bandido. De esta manera, la canción devuelve a la figura del gaucho las marcas de clase y de raza que la idealización del folklore le había quitado, aunque, tal vez, lo más relevante es que recupera identidades que siempre fueron negadas en la narrativa histórica a la idea de «lo argentino».

5. GESTIÓN IDENTITARIA EN VIVO

Con el objeto de ahondar en las estrategias discursivas del cantante, nos parece pertinente recuperar algunas presentaciones en vivo de L-Gante, en este caso, las presentaciones televisivas, entendidas también como espacios de *performance*. Antes de comenzar, nos gustaría realizar dos aclaraciones. La primera de ellas supone que en las *performances* en vivo hay un diálogo permanente entre el público y el artista. El artista construye una presentación en la que pone en juego, según su propio saber, lo que considera que va a seducir, cautivar y atraer a su público. Esto es en relación con su gestualidad, vestimenta, proyecciones, artistas invitados, instrumentos, entre otros. Para que esto sea valorado, depende, a su vez, de un público que sea capaz de interpretarlo a partir de su propio saber y experiencia (Frith, 2014:360). En segundo lugar, nos interesa recuperar la dicotomía artista-personaje que supone que los cantantes pop forman parte de un proceso de representación doble: encarnan tanto la personalidad de una estrella como la personalidad de la canción, el rol que cada letra requiere. En este sentido, el talento de la estrella pop pasa por mantener a la vez ambas representaciones (Frith, 2014:370-371).

En cuanto a las presentaciones en vivo de Valenzuela, es decir, recitales y entrevistas, se puede observar que el cantante repite una idea frecuente: los sueños y los objetivos pueden cumplirse, como en el caso de él, por eso invita a sus espectadores a trabajar para lograr metas personales. En este contexto, Valenzuela hace uso de un discurso signado por la lógica meritocrática del éxito personal que se aleja del relato de la mayoría de sus canciones. Asume el rol de hombre trabajador y sacrificado. Cabe aclarar que, desde el auge de la cumbia villera en 2001, el trabajo deja ser el eje de la masculinidad que es reemplazado por una nueva percepción del tiempo que gira en torno al ocio (Cena, 2016:182). En este desplazamiento, el trabajo y el esfuerzo se convierten en sinónimo de ser un «tonto». Sin ir más lejos, L-Gante, en la canción «Rich»,^[21] se jacta de que su trabajo lo hace en poco tiempo, no requiere esfuerzo: «En 10 minutos, un tema y pum ya está en la radio». De manera similar, sostiene en la canción «L-Gante RKT»: «¿Te va gustando ahí? Jaja/Esto lo hago to' lo' día/Tranqui, quemando María/Parando siempre en la esquina/Y lokiando con la má' fina». De esta manera, las canciones están atravesadas por elementos que son valorados y legitimados por sus pares, así garantiza su autenticidad. En cambio, en las presentaciones en vivo, Elián comienza a enunciar un discurso meritocrático que le permite lograr la aprobación de los que no son sus pares. La búsqueda pareciera ser

ampliar su credibilidad para cautivar a los sectores medios. Cabe recordar que la enunciación de la cumbia villera y también de la cumbia 420 no es de resistencia y oposición al capitalismo, por el contrario, el objetivo es acceder al confort y los beneficios a los que otros acceden (Cena, 2016:190-191). La crítica de estos discursos apunta al lugar que ocupan los grupos excluidos en el sistema capitalista y no al sistema en sí. Se comienza a inferir cómo Elián gestiona sus recursos para lograr la legitimación de sus pares, pero también la de un público diferente o más amplio.

El 24 de agosto de 2021, L-Gante hace su primera aparición en *Showmatch: La academia*, programa conducido por Marcelo Tinelli.^[22] El mítico conductor supo convertirse en una de las figuras centrales de la televisión argentina al alcanzar con sus programas los números de *rating* más altos. Sin embargo, hace unos años, la televisión fue desplazada de su lugar recreativo en los hogares por la llegada de internet, la plataforma YouTube y las plataformas de *streaming*,^[23] entre otras razones. Así, *Showmatch* ha logrado consagrarse a lo largo de los años como uno de los productos más exitosos de la televisión argentina con números que marcan, en su pico más alto, 41.5 puntos de índice de audiencia (en 2009); pero en los últimos años ha tenido sus picos más bajos: en el ciclo emitido en 2021 llegó a 5.7 puntos de *rating*.^[24] A pesar de esto, para L-Gante, presentarse en el ciclo continúa siendo una oportunidad que lo reviste de legitimidad y de reconocimiento en tanto figura artística popular, y en cierta medida, como celebridad. Asimismo, el arribo a *Showmatch*, y sobre todo a la televisión, sin duda significa una ampliación de su público y la llegada a miles de espectadores adultos de diversos sectores que consumen aún el programa de entretenimiento.

En principio, nos parece importante señalar que la presentación en el programa supone una *performance* en vivo, donde se combinan acciones espontáneas y la representación de un rol (Frith, 2014:362). En la presentación del programa, Tinelli destaca a L-Gante como: «El éxito del momento, buen flaco, amigo de sus amigos, del pueblo (...)» (Canal 13, 2021). A los pocos minutos, retoma la conversación acerca del artista, se muestra emocionado por la visita al programa y agrega:

(...) el cariño personal que le tengo por la historia que tiene, y él además que banca esa historia (...) Me encanta (...) el otro día escuché hablar a la mamá y me enamoré más de él. Qué buen pibe porque la mamá le marca las letras, le dice cosas (...) que llegue la cumbia 420, la cumbia de los negros, vamos acá, que venga al programa... (Canal 13, 2021).

Recuperamos la presentación porque nos parece que la expresión de su estado sentimental y los motivos que lo han provocado funcionan como marcos sentimentales generadores de simpatía; en otras palabras, producen estados similares en sus espectadores. John Blacking lo llama «sentimiento de simpatía», y si bien el autor está pensando en la comunicación musical, consideramos que es una categoría funcional en la situación que estamos describiendo, ya que define este movimiento generador de simpatía como central para sentir estados emocionales en «comunidad» con personas desconocidas (Frith, 2014:378).

El cantante parece moverse de manera espontánea y fluida por el espacio y, a pesar de ser la primera vez que se encuentra con el conductor, se vincula con él con completa naturalidad, lo que se observa en las bromas y en el contacto físico: se abrazan y se toman por los hombros. Dicho esto, L-Gante se muestra ágil y cómodo, tanto es así que en varias oportunidades tiene la habilidad de redirigir la charla hacia los temas de su interés. Tinelli le sigue la corriente. De hecho, el conductor está hablando cuando es interrumpido por un lúdico L-Gante que le pregunta: «¿De qué tengo cara, Marcelo?». La pregunta pareciera descolocar al conductor, lo que se podría interpretar como la relación tensa entre lo real y lo construido, el personaje o el rol. El conductor rápidamente responde: «De pibe muy tranquilo (...)» (Canal 13, 2021) y la tensión parece desvanecerse para continuar con los guiones de una entrevista o presentación televisiva habitual. En cuanto a la presentación musical, L-Gante cantó dos canciones: «Alta data»^[25] y la exitosa «L-Gante RKT». Hacia el final de la presentación, Marcelo recupera su historia de vida y Elián agrega:

(...) Yo vengo de una vida que me puso varias complicaciones, pero... siempre... nunca dije, [interrupción de Marcelo que agrega: «te victimizaste»] «voy a dejar de hacer esto porque ya no le veo caso». No. Siempre me busqué una vuelta (...) No tuve padre. Todo me llevó al caso de no decepcionar a mi mamá (...) Eso me orientó a todo (Canal 13, 2021).

En relación con esto último, nos interesa recuperar que la cumbia villera de los 2000 construye una identidad que resignifica los calificativos negativos con una enunciación que es testimonial de la vida en los márgenes, el conurbano y, sobre todo, las villas. Al inscribirse en esa genealogía y al recuperar su historia de vida, L-Gante pareciera alejarse del mundo delictivo sin dejar de lado el barrio y su sistema de valores. Entendemos que se trata de: «(...) un intento, que se manifiesta fragmentario, de defenderse de la estigmatización y de resignificar las categorías por las cuales son estigmatizados» (Martin, 2011:237). En relación con lo que comentamos al inicio de este apartado, la elección de representarse como un hombre trabajador cuyo éxito es resultado solamente de su propio esfuerzo es una forma de legitimarse ante un público más amplio. Desde la propuesta teórica de Costa y Mozejko, podemos inferir que se trata de una estrategia discursiva que el agente construye para aumentar su credibilidad ante una audiencia que valora negativamente la identidad de pibe de barrio y cumbiero, al reconocerlo como la otredad amenazante.

En otra ocasión, L-Gante asiste al programa de análisis político *El Noticiero de LN+*, que conduce Eduardo Feinmann.^[26] La temática que predomina en la entrevista es la vida personal del artista, su historia, cómo está formada su familia, dónde vivió, su experiencia con el alcohol y las drogas, entre otras cosas. La elección de estos tópicos refuerza la construcción del aguante y la autenticidad. A continuación, vamos a destacar algunos de los momentos que consideramos relevantes para la descripción de su dispositivo de enunciación.

En esta oportunidad, el registro del programa exige un uso relativamente formal del lenguaje. Sin embargo, la entrevista pareciera tener un carácter más relajado ya que encontramos momentos de distensión como la llamada de la mamá de L-Gante, la invitación a que el conductor vaya a comer con ellos, el video que hicieron del conductor en la plataforma de TikTok recitando las canciones del artista, etc. L-Gante parece adaptarse bien al registro semiformal propuesto, responde a las preguntas y cuando es necesario se explaya en su postura sobre determinados tópicos controversiales, por ejemplo, la marihuana. En relación a su *performance*, parece encontrarse cómodo, en una actitud de cotidianeidad, lo que se observa en bromas, en su posición relajada y en el uso del espacio, por momentos se para con el objeto de explicar o representar algo. A lo largo del diálogo, despliega y hace uso de su identidad como pibe de barrio, villero y cumbiero; en parte, porque las preguntas del conductor así lo requieren.

En suma, se reitera la búsqueda de exponer la arista más «real» y «cotidiana» de L-Gante. El artista quiere mostrar que además de ser un pibe cumbiero es una persona educada, respetuosa y con opiniones propias. Sin embargo, es inevitable observar, en todas las apariciones televisivas, la construcción de un «nosotros» representado por los entrevistadores que se perciben ajenos al mundo de la villa, los barrios, el consumo, etc. y un «ellos» que tiene como figura principal a Elián, que pareciera sentarse a explicar, testimoniar y, tal vez, desestigmatizar la identidad y el perfil moral de los sectores postergados del conurbano bonaerense. Esto último es evidente, sobre todo, en las entrevistas con Canosa^[27] y Feinmann, quienes conducen programas de opinión política. Los entrevistadores lo ubican en un lugar exótico, desconocido, preguntan desde la «ignorancia» sobre la vida de una persona como él. Incluso es evidente que todos los conductores televisivos preguntan esperando una respuesta determinada, buscan que el artista diga lo que ellos necesitan. Esta «exotización» o construcción de la otredad no es novedad en la televisión, mucho menos en el caso de músicos de cumbia. Lardone habla sobre la espectacularización de los músicos y el glamour de la marginalidad en el discurso televisivo durante el auge de la cumbia villera:

(...) la denostada expresión villera se convierte en un muy buen negocio para los medios de comunicación masiva, especialmente para la televisión. Un cambio de actitud que los índices de audiencia —*rating*— testifican: lo que ayer había sido un símbolo de lo marginal, pasa a estar de moda (...) (2007:98).

Esto se traslada a la figura de Valenzuela individualmente. Afirma Lardone: «(...) sus ídolos [de la cumbia villera] se comercializan como “moda”, transformando la música del oprimido en diversión del frívolo. El sistema devuelve los símbolos metamorfoseados en mercancía neutralizada, ineficaz para servir al cuestionamiento social (...)» (2007:98). Esto explicaría en cierta manera el hecho de que gran parte de los

oyentes de cumbia 420 no son habitantes de las villas ni de los sectores más postergados de Buenos Aires, aunque el consumo no es el mismo:

(...) el discurso de la cumbia villera es aceptado en los sectores sociales medios y altos, pero a manera de música carente de seriedad que invita a la alegría, a la diversión que en latín —*divertere*— significa alejar (2007:95-96).

Elián pareciera aprovechar estos espacios para ganarse la autoridad de enunciar. Por un lado, asume la identidad que los entrevistadores le asignan que no deja de ser funcional a su estrategia enunciativa: es un pibe de barrio, con dificultades económicas y familiares, que cumplió un sueño gracias a su esfuerzo individual. Sin embargo, por otro lado, hay una búsqueda por ampliar su identidad y demostrar que tiene ideas y opiniones políticas y sociales legítimas. También hace una fundamentación de su producción artística y el lugar desde el cual compone su música: «Yo no trato de transmitir malos mensajes, ¿no? Solo es mi realidad, que la cuento, que no es para imitarla» (A24, 2021).

En las presentaciones en vivo, Elián construye una identidad que tiene coherencia con los rasgos que la audiencia de los programas considera valiosos. En estos casos, despliega la identidad de hombre trabajador, padre de familia, respetuoso, etc. En gran medida, una identidad que se tensiona con la que hemos visto que construye en su *corpus* musical. Inferimos que se trata de una parte central de su dispositivo de enunciación. Elián gestiona estas identidades de acuerdo a sus objetivos: cuando su interés es legitimar su palabra y dotarla de autoridad, el valor que despliega es el de la credibilidad. En estas oportunidades, habla de su trayectoria social, de su mamá, de su inserción temprana al mundo laboral, de lo sacrificado que fue su camino al éxito. El sufrimiento padecido en la infancia opera como propiedad valiosa porque otorga mayor mérito a su éxito. Por ejemplo, tanto Feinmann como Canosa insisten en hablar de las letras de sus canciones, y en elementos particulares como la violencia, las drogas y el machismo. Valenzuela desestima esa búsqueda y demuestra una preferencia por hablar de sí mismo, de su experiencia personal y colectiva, de su música y sus ideas; para alejarse de aquellas narrativas. Así, intenta ubicarse como un par frente a sus interlocutores. En la entrevista con Viviana Canosa, hay una imagen que resume cabalmente este uso estratégico de su trayectoria. Antes de hablar, se saca la gorra, que podríamos leer como un símbolo clave en la estética de los pibes de barrio y de la villa. Al sacarse la gorra se saca el barrio y despliega la identidad de chico bueno. Es la estrategia que utiliza en las entrevistas, en las que tiende a asumir un discurso marcado por la lógica liberal del éxito personal. Ahora bien, un valor clave en el sistema de relaciones de la música urbana es la autenticidad y es la identidad que despliega en sus canciones cuando lo que desea es legitimarse con sus pares. En esos casos, enarbola los valores que hemos señalado a lo largo del artículo.

6. REFLEXIONES FINALES

Como pudimos señalar a lo largo del artículo, la identidad opera en el dispositivo de enunciación de L-Gante como una estrategia discursiva clave. En Argentina, algunas pertenencias sociales y raciales operan como estigmas que justifican la deshumanización, la exclusión y la violencia sobre algunos cuerpos, pero esto no es nuevo. La identidad al servicio de la discriminación y la violencia operaba ya en la figura del gaucho, y lo sigue haciendo hasta la actualidad. De hecho, la discursividad social le ha asignado los mismos valores negativos, lo que han cambiado son los signos. Estas narrativas han cristalizado alrededor de algunas figuras e identidades a las que se asignan emociones y connotaciones negativas. Las políticas de odio jerarquizan a los ciudadanos y justifican la violencia y el desamparo que se ejerce sobre la otredad en término de protección hacia los que son considerados ciudadanos legítimos. «El deslizamiento de una figura a otra construye una relación de similitud entre estas. Lo que las hace “parecidas” tal vez es su “falta de parecido” con “nosotros”» (Ahmed, 2014:80). De este modo, el odio crea un contorno de diferentes figuras y las constituye como una amenaza común (2014:80). Como resultado del odio, se justifica la violencia que se ejerce, algunas veces, de manera discreta, en los modos en que esas vidas discurren, en el acceso a educación, bienes culturales, servicios de

salud, confort, comodidades e incluso la autoridad para hablar. Como mencionamos en el tercer apartado, la marginalidad como único destino son temáticas comunes a las identidades que L-Gante recupera. En relación con esto y la cumbia villera, Cena (2016) señala que con la aparición de la figura de «el pibe chorro», emerge una juventud que tiene estructuralmente negada la perspectiva de futuro (p. 182). En relación con el dispositivo de enunciación, inscribirse en tradiciones discursivas como la de la cumbia villera y el folklore, no solo le permite, adherir a las reivindicaciones de estas etiquetas identitarias y crear identificación con otros sujetos que sostienen su misma estética y que se reconocen pibes de barrio o villeros, sino que también permite disputar el lugar que ocupan los sectores postergados en las narrativas de la identidad nacional. Es decir, disputa la construcción del ciudadano argentino al recuperar figuras históricamente postergadas. Así, con el dispositivo de enunciación que elabora, reclama su derecho a tener gran poder adquisitivo, pero a la vez, a seguir siendo eso que define su esencia: un chico de barrio, un turro, que comparte las experiencias históricas de conflicto con la ley, la pobreza, la economía de la droga y la discriminación racial con otras identidades anteriores (L'Hoeste, 2011:190).

Por otro lado, es interesante destacar cómo «despliega» sus diferentes identificaciones de acuerdo al público ante el que desea legitimarse, para esto hace uso de dos valores: la autenticidad y la credibilidad. El primero de ellos, apunta a conquistar y construir legitimidad en relación con sus pares, mientras que el de credibilidad, con el resto de los grupos sociales. El primer valor tiene que ver con la puesta en juego de principios o convenciones asociadas a los géneros musicales que recupera y referencia en su producción, como el aguante de la cumbia villera. El segundo valor se pone en funcionamiento al construir una identidad que se asemeja a los discursos dominantes de una sociedad signada por la lógica liberal del éxito personal. La construcción de ambos valores supone, por momentos, contradicciones en su enunciación. Un ejemplo de esto es la representación que hace en videoclips y presentaciones en vivo. Allí construye un personaje que coincide por completo con la masculinidad exigida por los géneros con los que construye genealogías. Esto es: se trata de un varón que fácilmente consigue dinero, que ostenta constantemente su poder adquisitivo, que domina y tiene capacidad de enfrentar sin dificultad a otros varones, que posee muchas mujeres o puede quitárselas a otros agentes, que lleva una vida ociosa y lujosa. Sin embargo, en los intervalos hablados de los recitales, y en las entrevistas analizadas, observamos que se construye de un modo totalmente opuesto: se trata de un hombre de familia, hijo, novio, padre y trabajador honesto, cuyo poder adquisitivo es resultado de un esfuerzo arduo.

Finalmente, siguiendo a Frith, podemos inferir, que la habilidad para la gestión de distintas articulaciones identitarias, refiere también a movilizaciones afectivas. Esto se vuelve relevante si tenemos en cuenta que la experiencia de la música hace a la identidad colectiva: «(...) al responder a una canción concertamos alianzas emocionales con los intérpretes y con sus otros fans (...). La música representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva» (1996:206).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, Ezequiel (2020). El gaucho indómito, emblema de la nación argentina. *Ministerio de Cultura Argentina*. [Entrevista]. (21 de septiembre de 2022) <https://www.cultura.gob.ar/el-gaucho-indomito-9872/>
- Ahmed, Sara (2014). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alabarces, Pablo (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Volumen 12, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>
- Allochis, Leandro (2014). De New York a Buenos Aires y del *Hip Hop* a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, N° 48, pp. 22-35, Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.

- Cena, Matías (2016). Cumbia Villera: Denuncia y Afirmación. *La Trama de la Comunicación*, Volumen 20, Número 2, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina.
- Costa, Ricardo (2015). Pensar las prácticas desde la diferencia. En Mozejko, D.T y Costa, R. L.(Ed.). *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*. Eduvim.
- Chumbita, Hugo (1999). Sobre los estudios del bandolerismo social y sus proyecciones. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 14: 84-91.
- De Gori, Esteban (2005). Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, Volumen 38, pp. 353-372, UAEM. <https://convergencia.uaemex.mx/articulo/view/1467>
- DeNora, Tia (2004). Formulating questions -the 'music and society' nexus. *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Díaz, Claudio (2015). Músicas populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal. En Díaz, Claudio (Comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. (pp.18-51) Recovecos.
- Frigerio, Alejandro (2016). *San La Muerte* en Argentina: usos heterogéneos y apropiaciones del “más justo de los santos”. En Hernández, Alberto (Comp.) *La Santa Muerte: espacios, cultos y devociones*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Frith, Simon (2014). Performance. En *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- Frith, Simon (1996). Música e identidad. En Hall, S. y Du Gay, P. (Comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores.
- González, Juan Pablo (2013). Los estudios en música popular. En *Pensar la música desde América Latina*. (pp. 79-95). Gourmet Musical.
- Hernández, José (2005). *Martín Fierro*. Alfaguara.
- Margulis, Mario (1998). “La discriminación en la discursividad social” y “La ‘racialización’ de las relaciones de clase” en Margulis, M., Urresti, M. y otros, *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Biblos.
- Martín, Eloísa (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. En Semán, P. y Vila, P. (Ed.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla.
- Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (Ed.) (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos. En *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.
- Lardone, Luz M. (2007). El “glamour” de la marginalidad en Argentina: cumbia villera, la exclusión como identidad. En *Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, N° 116, Universidad de Costa Rica, pp. 87-102.
- L’Hoeste, Héctor (2011). Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. En Semán, P. y Vila, P. (Ed.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla.
- Silba, Malvina y Vila, Pablo (2017). Músicas migrantes y la construcción de “lo negro” en la Argentina contemporánea. En *Etnografías contemporáneas*, año 3, N° 5, pp. 120-151.
- Taylor, Diana (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Taylor, D. y Fuentes, Marcela A. (Ed.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de cultura económica.

NOTAS

[1]Parte de esta investigación se llevó a cabo junto con Catalina Cepernic en el marco de nuestro Trabajo Final de Licenciatura, *Ritmo y marihuana. Una lectura sociodiscursiva de la cumbia 420*, entregado en mayo de 2023.

[2]Bizarrap es el nombre artístico de Gonzalo Julián Conte, oriundo de la provincia de Buenos Aires. Se trata de un productor musical y DJ argentino que comenzó a popularizarse en 2018 a raíz de *mixes* de batallas de *freestyle* en los que incluía sus propios *beats*. El productor de 24 años, actualmente, es de los más influyentes en el mundo de la música urbana.

[3]Revista Caras. (30 de diciembre de 2021). *Conocéél lujoso country donde se mudó L-Gante*. <https://caras.perfil.com/noticias/celebridades/conoce-el-lujoso-country-donde-se-mudo-l-gante.phtml>

[4]Denominamos «música urbana» al conjunto de reggaetón, trap, rap, hiphop y otros siguiendo como criterio las instituciones que otorgan premiaciones (Premios Gardel en Argentina y los premios Grammy Latinos en Estados Unidos), revistas de música, plataformas de reproducción, e incluso por los mismos artistas y productores dentro y fuera del mundo de arte en cuestión.

[5]En la entrevista del ciclo Caja Negra, producida por Filo News, L-Gante cuenta que dejó la escuela secundaria para trabajar en fábricas. Filo News. (1 de marzo de 2021). *L-Gante: «Grabé L-Gante RKT con la compu del gobierno y un micrófono de \$1.000 | Caja Negra»*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vTJ2kT4silQ&ab_channel=FiloNews

[6]Siguiendo a Richard Schechner, entendemos a la *performance* como un acto que supone una tensión entre lo «real» y lo «construido», en tanto copartícipe de lo real. Se trata de formas de transmisión del saber social y sentido de identidad de carácter iterativo (D. Taylor, 2011: 20).

[7]Esta frase es extraída de la entrevista del ciclo Caja Negra, producida por Filo News, disponible en YouTube.

[8]El tópico de la autenticidad barrial es, según Alabarces (2008), profundamente epocal, y liga ese origen barrial a valores como no transar y tener aguante.

[9]Esta frase es extraída de la entrevista del ciclo Caja Negra, producida por Filo News, disponible en YouTube.

[10]Clarín. [CLARÍN]. (5 de julio de 2021). *48 horas con L-Gante, cumbia 420 RKT: su vida, su barrio y la intimidad del éxito*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KmpBDIwhiRY&ab_channel=CLAR%C3%8DN

[11]Panessi, H. (20 de abril de 2021). *DT. Bilardo, Productor de L-Gante y As del Marketing, Cuenta el Secreto Detrás del Éxito de la Cumbia 420*. El Planteo. Recuperado el 26 de julio de 2022 de <https://elplanteo.com/dt-bilardo/>

[12]L-Gante [L-GANTE] (3 de octubre de 2020). *L-GANTE RKT - L-GANTE FT PAPU DJ (Videoclip Oficial)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SacHyFb_j1o&ab_channel=L-GANTE

[13]L-Gante [L-GANTE] (21 de junio de 2021). *L-Gante X DT.Bilardo - TU REO - CUMBIA 420* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q3LCib1omQI>

[14]Filo News. (03 de abril de 2022). *Historia del RKT: TODO lo que tenés que saber sobre este género*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=px2D-mgA0io&ab_channel=FiloNews

[15]Conti, D. (12 de abril de 2021). *RKT, malianteo, turreo y cumbiatón: qué son y de dónde vienen estos subgéneros*. Filo News. Recuperado el 5 de agosto de 2022 de [RKT, malianteo, turreo y cumbiatón: qué son y de dónde vienen estos subgéneros | Filo News](https://www.youtube.com/watch?v=px2D-mgA0io&ab_channel=FiloNews)

[16]Término: Turro. (s.f). En el Diccionario Argentino. Recuperado el 23 de julio de 2023 de <https://www.diccionarioargentino.com/term/Turro>

[17]Yerba Brava. (2000). Discriminado [Canción]. En *Cumbia villera*. Leader Music. En Ritmo Cabeza (31 de marzo de 2013). *Discriminado - Yerba Brava*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=G4HxmJXDxS8&ab_channel=RitmoCabeza

[18]Este último grupo identitario surge en la presentación en vivo de L-Gante en febrero de 2022, que se transmitió en directo a través de la plataforma YouTube. En ella, se escucha un fragmento de la canción «Clandestino» de Manu Chao. En esta canción, el cantautor construye un colectivo oprimido, los clandestinos, formado por inmigrantes latinoamericanos que viven al margen de la ley.

[19]La dimensión sonora de la cumbia 420 es bastante variable, predominan los instrumentos digitales y la voz retocada. Las bases rítmicas principales son las del RKT y la cumbia villera, muchas veces combinadas, aunque se pueden encontrar también fragmentos de reggaetón y hasta hip hop.

[20]Cabe aquí aclarar que nos estamos refiriendo únicamente al término «negro» como adjetivo calificativo dirigido a un sector de la población urbana, ya que, como plantean Silba y Vila, «en Argentina, la categoría de “negro” se define situacionalmente en relación al ensamblaje en el cual participa y los afectos y emociones que este moviliza» (2017:127). Es decir que también puede tener acepciones positivas en ámbitos domésticos, por ejemplo.

[21]L-Gante [L-GANTE]. (24 de diciembre de 2019). *RICH. L-GANTE - PERRO PRIMO - DT BILARDO* [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JoommsMs6wg>

[22]Canal 13. [Showmatch]. (24 de agosto de 2021). Showmatch - Programa 24/08/21 - INVITADO: L-GANTE - SALSA DE TRES: Luli Salazar y Rocío Marengo. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PEQOpN6IVzM&t=3066s&ab_channel=Showmatch

[23]Una plataforma de *streaming* es una página web o aplicación que permite realizar transmisiones en vivo.

[24] (23 de noviembre de 2021). *Marcelo Tinelli llegó al punto de rating más bajo de su historia. InfoCielo*. Recuperado el 26 de julio de 2023 de <https://infocielo.com/marcelo-tinelli/marcelo-tinelli-llego-al-punto-rating-mas-su-historia-n725776>

[25]L-Gante [L-GANTE]. (13 de julio de 2021). *ALTA DATA. L-GANTE X DT BILARDO X Eric Santana* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-P4cwS7Oxel&ab_channel=L-Gante

[26]LN+. [LA NACION]. (1 de septiembre de 2021). *L-Gante mano a mano con Eduardo Feinmann* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-XGskmBgVqQ&t=3s&ab_channel=LANACION

[27]A24. [TV Clip]. (3 de julio de 2021). LGANTE con VIVIANA CANOSA (Parte 1): «No me arrepiento de nada»#. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=i2qwDK7vw4o&ab_channel=TVClip