

ISSN: 1130-2887 - e-ISSN: 2340-4396
DOI: <https://doi.org/10.14201/alh20187887104>

BAILANDO CON ZIZEK: ORÍGENES Y EVOLUCIÓN
DE LA CUMBIA DIGITAL EN BUENOS AIRES
*Dancing with Zizek: Origins and Evolution of the Digital Cumbia
in Buenos Aires*

Israel MÁRQUEZ
Universitat Oberta de Catalunya, España
✉ isravmarquez@gmail.com

Fecha de recepción: 6 de junio de 2017
Fecha de aceptación y versión final: 16 de diciembre de 2017

RESUMEN: Este artículo trata sobre una de las manifestaciones musicales más originales e innovadoras del nuevo siglo: la denominada «cumbia digital». Se trata de una nueva etiqueta musical empleada en tiempos recientes como una manera de referirse a un nuevo tipo de cumbia de carácter postmoderno y digital, que está siendo interpretada por una nueva generación de músicos argentinos que han crecido en la era de Internet. El artículo traza la historia de este particular tipo de cumbia, desde sus orígenes hasta la actualidad, prestando especial atención al papel de la tecnología digital en el desarrollo y evolución de esta escena.

Palabras clave: cumbia; música popular; cultura digital; Internet; globalización.

ABSTRACT: This article deals with one of the most original and innovative musical expressions of the new century: the so-called «digital cumbia». It is a new music label used in recent times as a way to describe a postmodern and digitally constructed form of cumbia, which is being performed by a new generation of Argentinian musicians who have grown up in the Internet era. The article traces the history of this particular type of cumbia, paying particular attention to the role of digital technology in the development and evolution of this musical scene.

Key words: cumbia; popular music; digital culture; Internet; globalization.

I. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN¹

¡Es la vibra del momento!
El Remolón Feat. Miss Bolivia, *La vibra*

La cumbia es uno de los géneros musicales latinoamericanos más interesantes de analizar para un estudioso. Se trata de un género sumamente móvil y fluido que se ha ido transformado de formas muy diferentes a lo largo de su historia. Desde sus orígenes en la zona del Caribe colombiano, el sonido de la cumbia ha ido cambiando a medida que se extendía por otras zonas y lugares, generando no solo variantes regionales de cumbia colombiana (cumbia sampuesana, soledaña, momposina, cartagenera, banquena, sanjacintera, etcétera), sino también formas nacionales de cumbia propias de cada país (cumbia peruana, argentina, mexicana, boliviana, chilena, salvadoreña, etcétera). En cada lugar la cumbia asumió formas y características propias del país (con ejemplos notables como la cumbia sonidera y rebajada en México o la tecnocumbia en Perú), pero manteniendo siempre una similitud con su forma original: ese «tranquilo ritmo de 4 por 4 con baterías graves y sacudidas rasposas que recuerdan al traqueteo de un tren», como bellamente lo ha descrito el escritor y DJ estadounidense Jace Clayton (Fiorito 2009). La cumbia puede entenderse entonces como una música *panlatina* que atraviesa diferentes zonas y espacios de la región latinoamericana, y que cambia y se transforma en cada una de ellas, pero manteniendo siempre, como decía Alejo Carpentier con respecto a las músicas del Caribe, «un extraño aire de familia» (Orovio 1994: 6).

Durante los últimos años los experimentos sonoros a partir de la cumbia, facilitados por las nuevas tecnologías informáticas, la aceleración de la comunicación y la intensificación de las migraciones y los viajes como consecuencia de la globalización, nos han dado dos de las expresiones musicales más originales e innovadoras del siglo XXI, nacidas en dos contextos socioeconómicos muy diferentes –las villas miseria de la periferia, por un lado, y el centro metropolitano y cosmopolita, por otro–: la cumbia villera y la cumbia digital. Si bien la cumbia villera ha recibido una considerable atención académica en los últimos años (De Gori 2005; Vila y Semán 2007; Martín 2008; Wilson y Favoretto 2011; Cena 2016), no ha sido así con la más reciente manifestación de la cumbia digital, y la literatura disponible sobre este fenómeno sigue siendo aún muy escasa –dos notables excepciones serían los trabajos de Irisarri (2011), Baker (2015) y un trabajo previo nuestro en el que abordamos la cuestión de la cumbia digital de un modo más general (Márquez 2017)–.

Este artículo, por tanto, es un intento de llenar este vacío académico a través de una investigación que documenta y analiza los orígenes y evolución de la cumbia digital en Buenos Aires, con el objetivo de entender cómo se ha ido desarrollando esta escena a lo largo del siglo, y analizar el importante papel que ha tenido la tecnología digital en los

1 Investigador Postdoctoral Juan de la Cierva (MINECO). El autor agradece los comentarios y sugerencias de dos evaluadores anónimos de *América Latina Hoy, Revista de Ciencias Sociales*, a la primera versión de este artículo.

procesos de producción, distribución y consumo relacionados con este género musical característico del nuevo milenio.

II. METODOLOGÍA

La metodología empleada en esta investigación es de orientación cualitativa, puesto que hemos empleado como modo de aproximación a nuestro objeto de estudio técnicas propias de este tipo de metodología (especialmente la entrevista semiestructurada y la observación y seguimiento de la actividad en red). En este sentido, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas (algunas en modo *online* y otras de forma presencial), con algunos de los principales representantes de la escena de la cumbia digital en Buenos Aires. Entre ellos se encuentran Grant C. Dull (El G), Diego Vulacio (Villa Diamante), Andrés Schteingart (El Remolón) y Pedro Canale (Chancha Vía Circuito). En cada una de las entrevistas, realizadas entre los años 2014 y 2015, se exploraron principalmente las siguientes cuestiones: ¿Cuándo y cómo surgió la escena de la cumbia digital en Buenos Aires? ¿Qué papel ha jugado la tecnología digital en el desarrollo de este tipo de música? ¿Cuál ha sido la evolución del género durante los últimos años? Al final de cada entrevista se dejó un tiempo para que los informantes pudieran añadir otras cuestiones y comentarios a los ya realizados durante la misma.

Así mismo, se llevó a cabo un proceso de observación, seguimiento y análisis de la actividad en red de estos y otros músicos, que incluyó la incursión en diferentes espacios digitales consultando archivos web a disposición del público, así como otros materiales, en busca de temas y patrones generales e información importante sobre la escena, tal y como han hecho otros investigadores de la cultura digital (Lovink 2011). Se observó y analizó, entre otros espacios, la página web de ZZK Records y la representación del sello en distintas redes sociales; los perfiles en Facebook, YouTube y SoundCloud de algunos músicos de la escena, y blogs dedicados a formas emergentes de música electrónica, tales como como *Cassette Blog* y *Peligrosa*, los cuales ofrecen información significativa sobre la cumbia digital y han resultado de gran ayuda para la difusión de esta escena.

Por último, también se llevó a cabo un trabajo de hemerografía –en su mayor parte web–, con el fin de recolectar y analizar las informaciones más relevantes sobre cumbia digital aparecidas desde los inicios de la escena en diarios argentinos como *Clarín*, *La Nación*, *Página/12*, *La Voz* o *Z*; suplementos nacionales como *No y Si!*, y en otros medios internacionales (BBC, *El País*, *New York Times*, *Daily News*, *SF Weekly*, etcétera).

III. BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE EN BUENOS AIRES

La cumbia ha sido uno de los múltiples géneros musicales que se han visto afectados por la lógica viral de la música electrónica. Una música que, a lo largo del siglo XX hasta hoy, ha demostrado su enorme capacidad para mezclarse con ritmos y sonidos

de todo tipo, resignificándolos por completo. En este artículo nos centraremos en la denominada «cumbia digital»: una etiqueta popularizada en Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, que con el tiempo se ha ido consolidando como una de las propuestas artísticas más originales e innovadoras de la música popular contemporánea. Para entender este fenómeno, primero debemos hacer un pequeño ejercicio de arqueología y «excavar» en los orígenes de la cultura *dance* en Argentina, pues la cumbia digital nace como consecuencia –y reacción, como veremos– a esta cultura. Para ello nos apoyaremos fundamentalmente en el estudio de Víctor Lenarduzzi *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la «escena electrónica»*, el cual supone uno de los esfuerzos más notables, dentro de una bibliografía muy reducida, por documentar y analizar críticamente este fenómeno.

Como reconoce este investigador, hacia finales del siglo XX comenzó a abrirse camino en Argentina un nuevo sonido y unas nuevas prácticas vinculadas a la música electrónica de baile, que consiguieron disputar un lugar que tiempo antes «solo podía imaginarse como imperio casi exclusivo del rock», un género que durante el siglo XX consiguió modelar la identidad de varias generaciones de jóvenes argentinos (Lenarduzzi 2012: 161-162). La llegada de la música electrónica de baile y sus espacios característicos, *clubs* y *raves* principalmente, generó en Argentina una cultura y un «paisaje humano» sin duda diferente a todo lo anterior (Pujol 1999: 362).

Lenarduzzi señala tres fases en la historia de la cultura *dance*² en Argentina. Más concretamente, en su capital, Buenos Aires, ciudad en la que esta cultura y sus prácticas asociadas se desarrollaron de una manera más aguda y significativa. La primera fase se relaciona con lo que el autor llama «fase formativa». En ella surgen elementos y experiencias importantes que aportaron a la construcción de una «escena» o «movida» electrónica, situada fundamentalmente en Buenos Aires y su zona de influencia. Se trata de una escena en parte «subterránea» y dirigida más bien a «entendidos», pero en parte también «visible» y situada en algunas discotecas de moda de la época, como la famosa El Cielo, y otras como Caix, Morocco, El Dorado, Ave Porco o Pachá.

La segunda fase tiene que ver con un periodo de «oleada electrónica», que Lenarduzzi caracteriza como fase o «momento heroico». Esta fase, matiza el autor, no supone necesariamente un corte con la primera fase ni puede situarse con absoluta precisión. Se trata, más bien, de una distinción analítica que se vincula con el «estallido» y visibilidad de las fiestas que se identificaron, emulando el nombre británico, como *raves*. Se trata de fiestas que, al igual que había pasado en las *raves* británicas, instalaron un espíritu igualitario y participativo entre los asistentes, que fue percibido como una alternativa novedosa a la movida musical porteña. Las *raves* fueron percibidas como un espacio plural y tolerante, que ofrecían una experiencia alternativa a las discos y sus códigos restrictivos de acceso. En esta fase se producen eventos de suma importancia como las paradigmáticas fiestas del Parque Sarmiento, desde el Underground Park de

2 La expresión «cultura *dance*» o «música *dance*» es otra forma aceptada de referirse a la música electrónica de baile, tal y como hace V. LENARDUZZI en este caso, y como han hecho otros estudiosos de este fenómeno (J. GILBERT y E. PEARSON 2003).

junio de 1997 –que algunos señalan como la verdadera *rave* inicial–, hasta la «Ultimate Rave», de finales de ese mismo año, o la «Ultimate Rave 2.1», del verano de 1998. En 1998 surge, además, el sitio web www.buenosaliens.com, un espacio pionero a la hora de proveer información sobre la incipiente movida electrónica de Buenos Aires. Si Lenarduzzi caracteriza esta fase como «heroica» es porque:

[...] los diferentes actores de la movida dance salieron al encuentro de un reconocimiento más general, buscaron la expansión de la escena, construyeron una retórica propia [...] y entablaron ciertas polémicas con otras movidas culturales y estilos musicales, es decir, salían a constituir un espacio en el repertorio de las prácticas culturales (Lenarduzzi 2002: 174).

En esta fase, prosigue el autor, «además de conquistar el espacio de circulación y reconocimiento de la música electrónica y sus ritos de baile, también se produjeron en este mismo marco las bases para que el DJ sea promovido al *status* de artista». Así, nombres como Javier Zuzker, Carla Tintoré, Diego Ro-k, Diego Cid, Dany Nijensohn o Luis Nievas lograron instalarse en un lugar destacado de la cultura *dance* argentina y participaron de la gesta de reconocimiento de su trabajo como algo «diferenciado».

Por último, la tercera fase se relaciona con la «conquista y consolidación» de la música *dance* como espacio cultural. Si existe un acontecimiento que marca esta nueva fase es la realización en el año 2001 de la primera edición argentina del festival Creamfields (una de las fiestas y «marcas» de música electrónica más famosas a nivel mundial), la cual ayudaría notablemente a la consolidación, crecimiento y desarrollo de un fuerte dispositivo comercial alrededor de la escena *dance* argentina. Lenarduzzi señala las principales características de esta etapa, a saber:

La clara consolidación de un mercado vinculado a los festivales y la circulación de la música electrónica, una relativa estabilización de un calendario de fiestas, la constitución de un público masivo y la tendencia al crecimiento (del baile multitudinario, pero también de dispersión de escenas diferenciadas), la inserción definitiva de Buenos Aires en el circuito internacional como referente por sus propias fiestas y «la importación» de eventos globales, entre otras cosas (Lenarduzzi 2002: 178).

Es decir, continúa el autor, en esta fase existe ya una escena gestada en gran medida «desde la producción independiente que quedó capturada por el sponsorship y dio lugar a la consolidación de un mercado claramente identificado ya no con las raves sino con “las fiestas electrónicas”, que pasó a ser la denominación más usual». En esta etapa las fiestas electrónicas entran a formar parte de una red de grandes estructuras, marcas y *sponsors* que las constituyen como una operación de mercado y un negocio. Sin embargo, estos procesos de mercantilización de la cultura *dance* no necesariamente significaron un agotamiento de la creatividad y la experimentación musical. Es más, es en esta fase cuando se producen interesantes cruces sonoros entre la música electrónica y otros géneros como el rock, el tango o la cumbia. Así pues, esta tercera fase no es solo la de la conquista y consolidación de la cultura *dance* en Argentina, sino también la de

una transformación radical de su paisaje sonoro operada a partir de los ritmos, sonidos y texturas de la música electrónica.

IV. ZIZEK BAILA CUMBIA

La cumbia digital es músicaailable, divertida, profunda, con guiños a varios géneros más allá de la cumbia misma. Creo que apareció para revitalizar la pista de baile.

Villa Diamante

El surgimiento de la cumbia digital se inscribe en esta fase de consolidación de la cultura *dance* en Buenos Aires. De hecho, en cierto modo surge como reacción a ella. En concreto, como reacción a la mercantilización de la música electrónica de baile y su homogeneidad rítmica y estilística. La gente que iba a las fiestas electrónicas escuchaba solo un tipo de música durante toda la noche, normalmente house, techno o minimal, los géneros más representativos de estas fiestas. Se trataba de escenas cerradas en las que no existía una diversidad de ritmos y estilos, sino el mismo tipo de música electrónica. Además, se trataba de una electrónica de corte europeo, muy similar a la que se mezclaba en muchos clubs del viejo continente. Así, tras un periodo de apogeo durante los años 2001 y 2002, este tipo de música electrónica empezó a caer en la monotonía, y mucha gente comenzó a reclamar nuevos sonidos y espacios que fueran más allá del tipo de experiencia musical que proporcionaban las fiestas y clubs del momento. El productor argentino Chancha Vía Circuito, uno de los principales representantes de la cumbia digital, explica la situación de aquella época de la siguiente manera:

Antes estaban mucho más fragmentadas todas las escenas, más cerradas. Uno iba a fiestas donde la música electrónica sonaba toda la noche. Lo que empezó a pasar durante el 2006 y 2007, sobre todo en Buenos Aires, fue que mucha gente cansada de una sola cosa empezó a generar espacios más eclécticos y más mestizos, donde había géneros cruzados: cumbia, «hip-hop», «dancehall» y «reggaetón». Fue muy bueno porque ayudó a sacarse muchos prejuicios de encima (Lenore 2016).

La expresión «sacarse prejuicios de encima» se escucha muchas veces de boca de los representantes de la cumbia digital. Villa Diamante, por ejemplo, señala que «Todos hemos sido oyentes pasivos de cumbia. Nuestro acierto fue no tener prejuicios a pesar de no haber ido jamás a una bailanta» (Gómez 2009). En un ambiente hermético como el de las fiestas de techno y house del Buenos Aires de principios de siglo, mezclar música electrónica con cumbia hubiera sido algo extraño. Pero había una serie de artistas y un tipo de público que pensaban precisamente lo contrario, y que veían este tipo de mezclas y cruces entre géneros musicales diversos (entre ellos géneros latino-caribeños como la cumbia, el dancehall o el reggaetón) una propuesta interesante que iba más

allá de la tradicional música electrónica de corte europeo que sonaba en la mayoría de clubs. Es a partir de esta idea de mezclar diferentes géneros «sin prejuicios» como surgen las llamadas fiestas Zizek, unas fiestas que serían el punto de partida para el desarrollo estilístico de lo que terminaría denominándose «cumbia digital»:

Las fiestas comenzaron como un semillero donde los artistas tenían la oportunidad de probar la música que producían en su casa la noche anterior y caer en el ZIZEK Club para probarla con la gente bailando. Se comenzó a delimitar una escena de sonidos urbanos latinoamericanos digitales que antes no existía. Eran artistas sueltos y en ZIZEK comenzaron a juntarse y a conocerse. Y también el público comenzó a hacerse fan de estos sonidos, y venían a las fiestas para conocer nuevos artistas³.

Así explica Villa Diamante el origen de las fiestas Zizek, una serie de fiestas nocturnas que empezaron a celebrarse semanalmente a partir del año 2006 en la ciudad de Buenos Aires. El nombre de las fiestas es un claro guiño al filósofo esloveno Slavoj Zizek, quien en sus escritos combina y mezcla referencias de todo tipo, desde psicología lacaniana hasta cine clásico y moderno. La idea de recurrir al apellido del controvertido filósofo esloveno pretendía simbolizar esa mezcla de referencias musicales diversas que se buscaba impulsar en tales fiestas, como los textos del propio Zizek, donde se aúnan referencias y citas de diversa procedencia. Como explica Villa Diamante:

Slavoj Zizek es un filósofo que para hablar del imperialismo norteamericano cita a *Star Wars* o en el comienzo de un libro cita a *X Files*. Además, era muy divertido una fiesta de cumbia, hip hop y dubstep llamada como un filósofo esloveno que estuvo casado con una argentina y que llegó a vivir hace muchos años no más de diez cuadras de mi casa.

Las fiestas Zizek se convirtieron en un auténtico laboratorio de ritmos y sonidos donde se mezclaban y «probaban» distintos tipos de música sin prejuicios, inspirados por el estilo postmoderno de la filosofía zizekiana. Es en este ambiente de prueba y experimento donde se va perfilando un sonido electrónico nuevo, y donde empieza a destacar la cumbia manipulada digitalmente como el ritmo preferido por muchos de los productores y DJ responsables de seleccionar la música, así como por parte del público asistente⁴.

3 Todas las citas en las que no se indica la fuente son fragmentos de las entrevistas personales realizadas por el investigador con algunos de los representantes de esta escena.

4 La alusión a Zizek, entre otros aspectos, ha hecho que algunos sectores sociales y artísticos hayan percibido la cumbia digital como un fenómeno elitista dirigido a círculos *snobs* y *hipsters* que desconocen la historia y los orígenes humildes de la cumbia, desde la cumbia tradicional hasta la cumbia villera. Sin embargo, músicos de ambos géneros han colaborado en varios conciertos y grabaciones, como el caso paradigmático de Pablo Lescano, icono de la cumbia villera, actuando en las fiestas Zizek y grabando con artistas de cumbia digital como El Remolón.

V. EL «ESCENIO» ZIZEK

El modo de surgimiento de la cumbia digital recuerda al de muchos de los géneros de la música electrónica de baile moderna, los cuales, como ha sugerido Simon Reynolds (2014), se relacionan más con la idea de «escenio» que con la de genio. «Escenio» es un concepto propuesto por el artista británico Brian Eno que pretende ir más allá de nuestras viejas nociones románticas del autor como individuo autónomo y solitario. Haciendo un juego de palabras entre los términos «escena» y «genio», Eno propone la idea de «escenio» para reivindicar un tipo de creatividad y autoría colectivas, y no ya puramente individuales. Partiendo de esta idea, Reynolds propone que la evolución de la música electrónica de baile se entiende mejor a partir de la idea de «escenio» de Eno y no a través de la teoría del autor como genio solitario. Reynolds pone el ejemplo de la «ciencia del breakbeat»⁵, uno de los sellos distintivos de la música electrónica británica. Lo explica del siguiente modo:

La gente tiende a obsesionarse con DJ claves como Fabio y Grooverider, productores como Goldie y 4 Hero, el club Rage. Pero la idea de acelerar y trocear breakbeats surgió de forma independiente y simultánea por el Reino Unido y otros países también a lo largo de los primeros años noventa. La ciencia del breakbeat evolucionó con incrementos muy pequeños mes a mes. La demanda de los consumidores la dirigía en el sentido de que el público reacciona a algunas microinnovaciones en contraposición a otras, de forma que la música se ve empujada hacia ciertos caminos evolutivos tanto por el deseo popular como por la voluntad de los productores (Reynolds 2014: 628).

En realidad, matiza Reynolds, el concepto de escenio «no elimina exactamente la relevancia del autor, sino que más bien la colectiviza», de forma que tanto los DJ y productores, a través de sus experimentos sonoros, como el propio público, a través de su respuesta verbal, gestual y corporal a tales experimentos, participan en la construcción de una creación colectiva que no puede reducirse a la figura de un único autor. En un ambiente de club, los DJ deben responder a las exigencias de la pista de baile, deben establecer un diálogo con el público de tal manera que puedan ir «leyendo» y «respondiendo» a sus demandas y estados de ánimo. Es así, en esta interacción DJ-público (gran parte de la cual se basa en comunicación no verbal en forma de gestos y miradas), como surgen momentos de creación colectiva hechos de sonidos, cuerpos, gestos y bailes que están en la base del nacimiento de nuevos géneros musicales y la formación de nuevas escenas. De hecho, señala Reynolds, tanto el «género» como la «escena» son términos clave en la cultura *dance*, ya que, a diferencia del rock o el pop, cuya energía publicitaria

5 El breakbeat es la sección de percusión de una canción funk o disco. En el contexto de la música electrónica de baile y el hip hop el breakbeat es sampleado y «loopeado» de forma que pueda servir de estructura rítmica para una canción entera o para una parte determinada de ella. Con la llegada de la tecnología digital, los breakbeats pueden ser microeditados y resecuenciados de múltiples maneras a partir de técnicas digitales de edición de audio, dando lugar a una verdadera «ciencia del breakbeat», que permite minuciosas descomposiciones y transformaciones del breakbeat original para crear algo nuevo.

se condensa más en torno a bandas o artistas concretos, en la música *dance* esta energía se compacta en torno a géneros nuevos o formaciones de escenas, puesto que la figura del autor no tiene tanta fuerza.

Podemos relacionar todas estas cuestiones con la escena de la cumbia digital en Buenos Aires. De hecho, el modo en que la cumbia producida digitalmente fue evolucionando y convirtiéndose en el sonido preferido en el marco de las fiestas Zizek responde a esa idea de «escenio», en la que se mezclan las voluntades creativas y experimentales de los DJ y productores con las demandas populares de la pista de baile. Los artistas invitados encontraron que la gente reaccionaba de un modo más profundo al ritmo de la cumbia y llevaron sus innovaciones en este sentido, lo cual responde a la idea de Reynolds apuntada más arriba, en el sentido de que el público «reacciona a algunas microinnovaciones en contraposición a otras, de forma que la música se ve empujada hacia ciertos caminos evolutivos tanto por el deseo popular como por la voluntad de los productores». Así mismo, los artistas encargados de la música no solo dialogaban con el público, sino también entre ellos mismos. Como recuerda Grant C. Dull (más conocido como «El G»), uno de los responsables de las fiestas Zizek y de la creación de ZZK Records:

Hubo mucho cruce de productores tanto en la pista de baile como en los camerinos. Hubo mucho intercambio de información. Toda la gente que estaba ahí estaba empezando a conocerse más, a hacerse amigos, y empezaron a intercambiar información y técnicas. Fue una escena en la que unos se alimentaban de otros a un nivel musical y creativo. Todos fueron creciendo juntos.

Pero la idea de «escenio» como autoría y creatividad colectivas puede llevarse aún más lejos, como lo hace el propio Reynolds, e incluir otras ciudades y países más allá de un lugar concreto, como ocurre con la ciencia del *breakbeat*, la cual surgió, recordando una cita anterior, «de forma independiente y simultánea por el Reino Unido y otros países también a lo largo de los primeros años noventa». De igual forma, la idea de mezclar cumbia con música electrónica no ocurrió solamente en Buenos Aires, sino también en otros países latinoamericanos como México, Chile, Perú o Colombia, donde desde finales del siglo XX se empieza a delinear una nueva sensibilidad transnacional de cruzar y mezclar ritmos latinos tradicionales con la moderna música electrónica de baile. Algunos ejemplos en este sentido son el trabajo del artista alemán afincado en Chile Uwe Schmidt (bajo el alias de El Señor Coconut); el disco *Gonzalo Martínez y sus congas pensantes*, de Jorge González (exvocalista y líder del grupo de rock chileno Los Prisioneros) y Martín Schopf (Dandy Jack); el trabajo del productor mexicano Toy Selectah (especialmente su colaboración con Celso Piña en la canción *Cumbia sobre el río*), y el trabajo de DJs como DJ Taz o Alfredo «Sonido» Martines. A todo ello hay que añadir también el trabajo del holandés Dick el Demasiado como organizador del Festicumex, un festival de cumbias experimentales celebrado primero en Honduras en el año 1996 y en Argentina en el año 2003 (Angelotti 2004).

Es, por tanto, de todo este «escenio» colectivo de donde surge y se desarrolla la escena de la cumbia digital en Buenos Aires, fruto tanto de la interacción entre DJ y público en el marco de las fiestas Zizek, como de una nueva sensibilidad musical

transnacional propia de finales del siglo XX de mezclar géneros latinoamericanos tradicionales como la cumbia con los ritmos, sonidos y texturas propios de la música electrónica de baile.

VI. DE ZIZEK A ZZK RECORDS

Los promotores de Zizek se dieron cuenta de que en aquellas noches de fiesta en la capital argentina se estaba generando mucha música nueva, inédita y original, y pensaron traspasar las paredes del club para convertirse en un sello discográfico que diera salida a toda esa nueva música. Fue así como surgió ZZK Records. De nuevo, un guiño al filósofo Slavoj Zizek, pero resaltando esta vez las mayúsculas de su apellido: «ZIZEK es una palabra que tiene punch, dos Z, una K, es una palabra que la decís una vez y tiene alta probabilidad de ser recordada», explica Villa Diamante. ZZK Records nació en el año 2008, un año en el que, como recuerda el mismo Villa Diamante, «todos los medios mostraban lo mal que estaba la industria discográfica, cómo los sellos cerraban o se vendían entre ellos». A pesar de todo ello, prosigue, «decidimos editar a los artistas que tocaban en el ZIZEK Club, músicos electrónicos de Argentina que habían surgido no muchos años antes donde los ritmos latinoamericanos desde una visión digital y para la pista de baile marcaba el pulso estético». La cumbia digital fue en un primer momento la gran protagonista de ZZK Records, y

IMAGEN I

PORTADA DEL PRIMER RECOPIULATORIO DE ZZK RECORDS: ZZK SOUND VOL. 1. CUMBIA DIGITAL



Fuente: <http://zzkrecords.com>.

Cumbia Digital fue precisamente el nombre con el que se lanzó el primer compilado del sello.

La decisión de bautizar este primer recopilatorio con la etiqueta de «cumbia digital» responde a que, como explica El G:

En las fiestas Zizek nos dimos cuenta de que la cumbia era claramente la ganadora entre el público, era el «hit» de la fiesta, así que cuando hicimos ese primer compilado decidimos incluir los temas más mágicos, más interesantes, aquellos que fueran la mezcla perfecta entre cumbia y electrónica.

ZZK Records es un claro ejemplo de *netlabel*, un nuevo tipo de sello discográfico propio de la cibercultura que distribuye su música en formato digital a través de Internet y las redes sociales. Precisamente, la creación del sello coincidió con el auge de la Web 2.0, y los responsables del mismo supieron sacar el máximo provecho a nuevas herramientas digitales como blogs y redes sociales para promocionar y expandir su música a través de la Red. De hecho, buena parte del éxito de la cumbia digital como etiqueta musical se debe a la intensa labor de marketing digital realizada por los responsables del sello, especialmente por parte de El G. Unos años antes de la creación de ZZK Records, El G había trabajado como promotor de la página What's Up Buenos Aires (WUBA), un portal web en español e inglés que funcionaba a modo de agenda cultural para turistas y extranjeros en Buenos Aires, desde donde dio a conocer las fiestas Zizek en un primer momento. Como él mismo reconoce:

Sin la tecnología digital este tipo de música no existiría. Sin Internet hubiera tardado diez veces más en expandir sus fronteras. Utilizamos Internet a su máximo potencial, de un modo bilingüe, y todo se expandió muy rápido. Es un producto de Internet. Sin Internet no habríamos podido hacer ni la mitad de lo que hemos hecho.

Es así como se entiende el calificativo de «digital» para designar este nuevo tipo de cumbia, pues las herramientas digitales jugaron un papel fundamental a la hora de distribuirla y expandirla internacionalmente –y, obviamente, a la hora de producirla–. Son varios los artistas de ZZK Records que insisten en la importancia de lo digital a la hora de crear este tipo de música. Según Chancha Vía Circuito: «Nada de esta música hubiese sido posible sin las herramientas digitales. En mi caso particular lo vivo como una bendición, poder tener a disposición estas herramientas para poder crear música es un regalo de nuestra época».

El Remolón, otro artista del sello, destaca el hecho de que toda esta música surgió «desde las computadoras y el sampling. Pero cuando hablo de computadoras no hablo de un Mac Pro, sino de un PC de escritorio. Sólo con el tiempo nos hemos podido comprar un Mac Pro». Este mismo artista señala un punto interesante relacionado con la cumbia digital, y es la importancia de la piratería a la hora de componer este tipo de música: «Piratería en el sentido de robar samples de músicas tradicionales hasta bajar sonidos de instrumentos pirateados de Internet». Y añade:

Esto fue más bien un recurso que encontramos muchos de los que vivimos en países tercermundistas para poder hacer música, porque nunca pudimos comprar un sintetizador

analógico, ni pagar a alguien para que tocara un ritmo determinado, ni pagar por un copyright. Lo digital es bastante democrático y mucho más accesible que lo analógico, pues permite que cualquiera pueda hacer música con muy pocos recursos.

Este uso creativo de la piratería en forma de descargas digitales de sonidos se relaciona con la defensa que hacen algunos autores de la piratería en contextos poco favorecidos⁶. García Canclini, por ejemplo, señala que «la piratería es una práctica subjetiva y colectivamente legitimada como estrategia de los menos privilegiados para conectarse a las mercaderías y servicios, para sobrevivir como individuos y grupos sociales» (citado en Herschmann 2009: 130). Pero, más allá de eso, la generalización de Internet y la cultura digital en países industrializados y, cada vez más, en los países en vías de desarrollo hace que en realidad todos podamos convertirnos en piratas. Es lo que sugiere Matt Mason (2008: 35), para quien los piratas crean cambios sociales y económicos positivos, «y entender la piratería hoy es más importante que nunca, porque ahora que todos podemos copiar y difundir lo que queramos, todos podemos convertirnos en piratas».

VII. LOCAL-TRANSLOCAL-VIRTUAL

Tras lo visto hasta ahora, la escena de la cumbia digital en Buenos Aires puede entenderse como una compleja mezcla de localidad, translocalidad y virtualidad. Bennett y Peterson (2004) hablan en este sentido de tres tipos de escenas musicales diferenciadas: escenas locales, escenas translocales y escenas virtuales. Las escenas locales responden a la idea tradicional de escena y son aquellas vinculadas a un espacio geográfico concreto. Las escenas translocales, por su parte, son aquellas en las que existen interacciones entre sujetos dispersos geográficamente. Las escenas virtuales, por último, son aquellas que se sostienen a través de interacciones digitales, y son producto de la expansión de la comunicación electrónica, a raíz de la generalización de Internet. En la actualidad, el auge de la globalización, las migraciones e Internet ha hecho que muchas escenas musicales surgidas en los últimos tiempos adopten rasgos locales, translocales y virtuales de forma (casi) simultánea. Así ocurrió con la escena de la cumbia digital en Buenos Aires.

Inicialmente, la escena responde a los parámetros de escena local según la definición de Bennett y Peterson (2004: 8), esto es: «una actividad social que tiene lugar en un espacio delimitado y durante un periodo de tiempo específico en el que grupos de productores, músicos y fans comparten sus gustos musicales comunes». Pero rápidamente, la escena se convierte en translocal, ampliándose a otros lugares más allá de Buenos Aires, como, por ejemplo, Lima, Perú, donde pronto se desarrolla una escena

6 Esta defensa de la piratería acercaría la «cumbia digital» (al menos sus inicios) a lo que Hermano Vianna ha bautizado como «música paralela» (H. VIANNA 2003), un nuevo tipo de música que fluye y se desarrolla sin la intervención de la industria fonográfica y de la economía oficial y en la que se estimula tanto la *piratería física* en forma de copias piratas de CD, como el tipo de *piratería digital* relacionada con formatos como el MP3 y su intercambio y descarga a través de Internet.

de cumbia digital similar a la argentina que implicaría una interacción y una retroalimentación constantes entre ambos países (de hecho, artistas peruanos como Animal Chuki acabarían formando parte del sello ZZK Records, y pronto se estableció una red de conciertos y viajes entre artistas de los dos países). Para demostrar el carácter translocal de la escena, ZZK Records decidió editar en el año 2009 un segundo recopilatorio (*ZZK Sound Vol. 2*), en el que se incluían no solo artistas argentinos, sino de otras partes del mundo que también estaban experimentando con la cumbia digital, como, por ejemplo, Uproot Andy y Oro11, en Estados Unidos; Meneo, en España, o Sonido del Príncipe, en Holanda. «La idea era mostrar que esta escena era mucho más grande que Buenos Aires», explica El G.

Por último, la escena de la cumbia digital puede considerarse «virtual» desde sus orígenes puesto que las herramientas digitales (desde el portal What's Up Buenos Aires hasta redes sociales como MySpace) jugaron un papel fundamental a la hora de dar a conocer la escena y expandirla internacionalmente a través de la Red, tal y como vimos en el apartado anterior. Como comenta El G, las herramientas digitales de promoción y difusión de contenidos les permitían obtener un rápido *feedback online* de las fiestas por parte de un público internacional cada vez más interesado en esa escena de cumbia digital que estaba desarrollándose en la ciudad de Buenos Aires. El resultado fue «una especie de dos públicos, uno acá, en las fiestas, y otro allá, en Internet».

VIII. POSTCUMBIA: MÁS ALLÁ DE LA CUMBIA DIGITAL

Los sonidos evolucionaron, la cumbia ahora sólo es una excusa para avanzar en ideas musicales donde otros géneros se cruzan y todo se vuelve más difícil de clasificar. No es necesario encasillar, todo lo contrario, llegó el momento de dejar fluir... la música es música y así la disfrutamos.

Villa Diamante, Nim, El G & ZZK Crew, *ZZK Sound Vol.*

2

Tanto las fiestas Zizek, a un nivel más local, como el sello ZZK Records, a nivel internacional, contribuyeron a popularizar la expresión «cumbia digital» tanto en Buenos Aires como en otras partes del mundo. La cumbia digital se convirtió en una nueva etiqueta musical que circulaba en blogs y redes sociales y que empezó a ser recogida tanto por medios generalistas como por publicaciones especializadas de ámbito nacional e internacional. La cumbia digital se convirtió en una nueva palabra de moda, y los medios dedicaban noticias y reportajes para dar a conocer y explicar esta escena. A todo ello ayudó también el hecho de que Diplo, uno de los DJs y productores internacionales más importantes de los últimos años, se dedicara a promocionar la cumbia digital desde que en el año 2007 fuera el invitado estrella de la fiesta primer aniversario del Zizek Club. Todo esto, unido al intenso trabajo de marketing digital realizado por los promotores

del sello (especialmente por parte de El G, como ya hemos visto), explicarían el éxito de la cumbia digital como nuevo sonido urbano latinoamericano y, sobre todo, como nueva etiqueta musical.

Sin embargo, los propios artistas del sello no estaban del todo de acuerdo con la eficacia de esta etiqueta a la hora de reflejar y describir su sonido. Muchos reconocen que fue más bien un punto de partida para dar a conocer una escena en la que no solo se producía y mezclaba cumbia digital, sino muchos otros ritmos y sonidos. El propio El G, responsable en gran medida del éxito de la etiqueta, así lo reconoce: «Cumbia fue un punto de partida, pero no era un género sólo, eran muchos géneros, muchas ideas, muchos experimentos y muchas locuras, todo mezclado». La expresión «cumbia digital» puede interpretarse, entonces, como una estrategia de marketing dirigida a despertar un interés por esta emergente escena *dance* argentina, más que como una forma precisa de describir la complejidad musical de la misma.

Con motivo del lanzamiento de su disco de 2014, *Amansará*, Chancha Vía Circuito se quejaba de que la prensa siguiera utilizando la expresión «cumbia digital» para referirse a su música, cuando en sus últimas producciones se ha ido alejando progresivamente de la cumbia de sus inicios para explorar otros sonidos folclóricos, andinos y amazónicos. Como él mismo comentaba en una entrevista al diario *Clarín*:

Me causa curiosidad que sigan hablando de cumbia digital. Fue el primer rótulo del sello Zizek para salir a la cancha. Pero yo hoy escucho muy poca cumbia, y el folclore está muy presente. Pienso más en un concepto ecléctico que de género (Irigoyen 2005).

De hecho, es interesante destacar que artistas como el propio Chancha Vía Circuito y otros, como Tremor, Mati Zundel o El Remolón, han ido prescindiendo cada vez más de la parte digital y se han ido acercando a una instrumentación de tipo acústico y analógico. En este sentido, Baker (2015), en uno de los pocos estudios actuales dedicados a la cumbia digital, señala que la evolución musical de algunos de los artistas de ZZK Records implicó una especie de «regresión tecnológica», un paso de lo digital a lo analógico que hace tambalear de nuevo la idoneidad de la expresión «cumbia digital». Según Baker, puede verse en estos artistas una especie de contranarrativa a la idea de lo digital como progreso. La tecnología digital, más que el punto final de un desarrollo lineal que iría de la tradición a la modernidad, fue más bien el punto de partida para un viaje hacia las propias raíces, un regreso y redescubrimiento de sonidos nacionales y regionales tradicionales, así como una vuelta a instrumentos más orgánicos y analógicos. Baker interpreta todo ello como una manifestación de un nuevo *ethos* postdigital, un concepto que intenta someter a crítica ciertas narrativas e ideas normalizadas de la tecnología digital como las ideas de progreso, novedad, rapidez, transformación o perfección⁷.

7 Sobre la idea de lo «postdigital» véase K. CASCONI (2000), F. CRAMER (2015) y S. CONTRERAS-KOTERBAY y L. MIROCHA (2016).

Así pues, muy pocos artistas del sello defenderían actualmente la expresión «cumbia digital» para referirse a su música. De hecho, ZZK Records no utiliza ya esta expresión para describir sus producciones, sino fórmulas más generales como «música electrónica contemporánea» o «música contemporánea latinoamericana», un cambio que pretende destacar ese carácter flexible, ecléctico y fluido de la nueva música electrónica latinoamericana, no limitada únicamente a los cruces experimentales entre cumbia y electrónica, sino a todo tipo de mezclas entre ritmos y géneros de diversas partes del mundo. Como señalan en este sentido Frikstailers, otra de las bandas representativas de ZZK Records:

La cumbia nos atrajo mucho desde que comenzamos, pero es uno de los tantos estilos que fusionamos. No nos sentimos cómodos con una sola cosa, lo sentimos aburrido, por eso siempre estamos buscando géneros y ritmos de todo el mundo para experimentar y esto es así desde un principio (Leites 2013).

IX. CONCLUSIÓN: ZIZEK O LA CUMBIA POSTMODERNA

A lo largo de este artículo he trazado una cierta historia de la música electrónica de baile en Argentina, centrándome en el caso específico de la cumbia digital. Con su novedosa mezcla de cumbia tradicional con música electrónica de baile, este nuevo tipo de música representa una de las manifestaciones musicales y culturales más importantes del nuevo siglo, captando incluso la atención de medios locales e internacionales. Desde su nacimiento a principios del siglo XXI en la ciudad de Buenos Aires, este nuevo género se ha expandido rápidamente a otras regiones de América Latina y del resto del mundo, y hoy en día es posible encontrar producciones y fiestas de cumbia digital en países tradicionalmente ajenos a la cumbia como España, Inglaterra, Holanda o Australia. Gracias a la globalización y a la digitalización, el sonido de la cumbia ya no circula únicamente entre países latinoamericanos, como era lo habitual, sino que ahora se desplaza globalmente mezclándose con los gustos y particularidades locales.

El surgimiento y evolución de la cumbia digital coincide con una época en la que conviven los gustos más diversos, heterogéneos y eclécticos, y en la que se produce una hibridación constante entre lo local y lo global, entre lo cosmopolita y lo vernáculo. Lipovetsky y Serroy (2015: 43) hablan en este sentido de una nueva era de inflación estética, en la que ya «no disponemos de polo hegemónico con autoridad suficiente para imponer desde arriba una jerarquía indiscutible de criterios y normas». Lo que tenemos, en su lugar, es un universo de superabundancia, de inflación estética, que trae consigo una proliferación de formas, prácticas y experiencias profundamente heteróclitas. Esta nueva era de inflación estética es descentrada, desjerarquizada, estructuralmente ecléctica. Una era en la que se multiplican los mestizajes más diversos, y en la cual conviven los estilos más desemejantes.

La escena de la cumbia digital en Buenos Aires sintetiza muy bien estas ideas. A pesar de la insistencia en el rótulo «cumbia digital» (más por razones de marketing y promoción, como hemos visto), esta escena fue desde un principio un espacio paradigmático para la experimentación y el mestizaje musical entre ritmos y estilos muy diversos; desde

la propia cumbia hasta otros sonidos latino-caribeños como el reggaetón o el dancehall, pasando por estilos urbanos como el hip-hop y distintos géneros y subgéneros de música electrónica, como el minimal, la IDM o el dubstep. Así mismo, la evolución musical de varios de los artistas de ZZK Records implicó una exploración y redescubrimiento «desde el presente» de sonidos folclóricos, andinos y amazónicos, esto es, una recuperación del pasado a través de las categorías del presente, porque, como señala Stuart Hall:

No puede haber [...] un simple «retorno» o una «recuperación» del pasado ancestral que no sea reexperimentada a través de las categorías del presente: no existe una enunciación creativa en la simple reproducción de formas tradicionales que no sean transformadas por las tecnologías y las identidades del presente (Hall 2010: 311).

Todo ello es sintomático de una juventud postmoderna, globalizada y digitalizada, que concibe la mezcla y la hibridación cultural como algo natural, propio de un mundo en permanente cambio, movimiento y conexión. Como señala Henry Giroux:

En el interior de esta cultura postmoderna de juventud, las identidades se mezclan y cambian en vez de hacerse más uniformes y estáticas. No perteneciendo más a ningún sitio o lugar, la juventud habita cada vez más culturas cambiantes y esferas sociales marcadas por una pluralidad de lenguajes y culturas (Giroux 1994).

Y de músicas, añadimos nosotros: una pluralidad de músicas, ritmos y estilos como la que «habitan» y representan los artistas de la cumbia digital en Buenos Aires, tanto desde sus inicios en las fiestas Zizek, como actualmente en el tipo de producciones que realizan, donde se aúnan distintos ritmos locales, globales y nacionales bajo una misma estética de corte postmoderno. Así, en palabras de Jesús Martín-Barbero:

Lo que nos queda hoy, especialmente entre la gente joven, es una subjetividad tensionada por una pluralidad de referentes que la rigidizan y fragmentan, y que posibilitan una identidad polimorfa y flexible que les permite ser al mismo tiempo locales en unos gustos y globales en otros, sin dejar de sentirse «nacionales» (Martín-Barbero 2005: 32).

Y esto es así porque decir identidad hoy «involucra también –si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente– hablar de migraciones y movilidades, de desanclaje e instantaneidad, de redes y flujos» (Martín-Barbero 2005: 36). Es de todo esto de lo que habla la música de estos artistas argentinos, una música plural, cambiante y heterogénea que no es sino una poderosa metáfora del mundo actual, un mundo hecho de redes, flujos, intercambios y mestizajes diversos.

X. BIBLIOGRAFÍA

- ANGELOTTI, Claudio. Dick el Demasiado, un exótico holandés llega a Buenos Aires con su cumbia lunática. *Clarín*, 2004, 31 de marzo. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2004/03/31/t-733841.htm>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2016.
- BAKER, Geoff. Cumbia, Digitisation and Post-Neoliberalism in Buenos Aires's Independent Music Sector. *Popular Music*, 2015, vol. 34 (2): 175-196.
- BENNETT, Andy y PETERSON, Richard A. (eds.). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- CASCONE, Kim. The Aesthetics of Failure: «Post-Digital» Tendencias in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 2000, vol. 24 (4): 12-18.
- CENA, Matías. Cumbia Villera: denuncia y afirmación. *La Trama de la Comunicación*, 2016, vol. 20 (2), julio-diciembre: 179-193.
- CONTRERAS-KOTERBAY, Scott y MIROCHA, Lukasz. *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2016.
- CRAMER, Florian. What is «Post-digital»? A Peer-reviewed Journal about Post-digital Research, 2015, vol. 3 (1): 1-18. En línea: <http://www.aprja.net/?p=1318>. Fecha de consulta: 8 de octubre de 2016
- DE GORI, Esteban. Notas sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del drama social urbano. *Convergencia*, 2005, vol. XII (38), mayo-agosto: 353-372.
- HERSCHMANN, Michael. Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas [el hip hop en Brasil]. En MARTÍN-BARBERO, Jesús (coord.). *Entre saberes desechables, y saberes indispensables [agendas de país desde la comunicación]*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2009.
- FIORITO, Fernando. Cumbia villera para los pibes. *Ladinamo*, 2009, n.º 29, septiembre-marzo.
- GILBERT, Jeremy y PEARSON, Ewan. *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*. Barcelona: Paidós, 2003.
- GIROUX, Henry A. Estudios Culturales: Juventud y el desafío de la Pedagogía. *Harvard Educational Review*, 1994, vol. 64 (3): 278-308.
- GÓMEZ, Patricio. Cumbia y fuera. *Clarín*, 2009, 7 de julio. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2009/07/07/espectaculos/c-00615.htm>. Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016.
- HALL, Stuart. Nuevas etnicidades. En RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine y VICH, Víctor (eds.). *Sin garantías: trayectorias y problemas en estudios culturales*. Popayán: Envión Editores, 2010.
- IRIGOYEN, Pedro. Chancha Vía Circuito: Electrofolclore chamánico. *Clarín*, 2015, 15 de octubre. En línea: http://www.clarin.com/extrashow/musica/Chancha_Via_Circuito-Tremor-Aman-sara-Breaking_Bad-Miriam_Garcia_0_1449455467.html. Fecha de consulta: 10 de junio de 2016.
- IRISARRI, Victoria. «Por Amor al Baile»: música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de DJs productores de Buenos Aires. Tesis de maestría en Antropología Social. Instituto de Desarrollo Económico y Social IDES, Universidad Nacional de San Martín, 2011.
- LEITES, Pablo. Frikstailers: una paliza a la monotonía. *Vos*, 2013. En línea: <http://vos.lavoz.com.ar/electronica/frikstailers-paliza-monotonia>. Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2016.
- LENARDUZZI, Víctor. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la «escena electrónica»*. Buenos Aires: AIDOS Editores, 2012.
- LENORE, Víctor. El fin del imperialismo musical español. *El Confidencial*, 2016, 20 de junio. En línea: http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-06-20/pop-latino-kumbia-queers_1218883/. Fecha de consulta: 10 de julio de 2016.

- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- LOVINK, Geert. *My First Recession. Critical Internet Culture in Transition*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.
- MÁRQUEZ, Israel. Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. *Revista Musical Chilena*, 2017, vol. 70 (226): 53-67.
- MARTÍN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. TRANS: *Revista Transcultural de Música*, 2008, n.º 12.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Identidad y diversidad en la era de la globalización. En vv. AA. *Diversidad cultural. El valor de la diferencia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.
- MASON, Matt. *The Pirate's Dilemma: How Youth Culture Is Reinventing Capitalism*. New York: Free Press, 2008.
- OROVIO, Helio. *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Oriente, 1994.
- PUJOL, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- REYNOLDS, Simon. *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona: Contra, 2014.
- VIANNA, Hermano. A música paralela. *Folha de São Paulo*, 2003, 13 de octubre.
- VILA, Pablo y SEMÁN, Pablo. *Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas*. Colección Monografías, n.º 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2007.
- WILSON, Timothy y FAVORETTO, Mara. Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina. *Studies in Latin American Popular Culture*, 2011, vol. 29: 164-183.