

CAPÍTULO 7

SISTEMATIZACIÓN 3. Cultura Cumbia

Federico Araneta y Oscar Benítez Valdés

La Gran Conversación. Comprender la gestión desde la comunicación

Introducción

En este apartado nos proponemos compartir algunos aspectos de la experiencia de Cultura Cumbia, una propuesta de gestión popular de la cultura y la comunicación que implementamos entre los años 2012 y 2018 desde el colectivo de gestión cultural y comunicación, Mediolimón.

Nos interesa compartir algunos conceptos y herramientas de comunicación, planificación y gestión que fuimos probando, aprendiendo y sistematizando. Es difícil acordar y enunciar un solo punto de partida porque el posicionamiento conceptual y político que atraviesa esta experiencia fue siendo construido y apropiado por nosotrxs desde otros procesos anteriores y que cada una traía como propuesta. Y también es cierto, que en el proceso de Cultura Cumbia, los fuimos resignificando, recreando, coproduciendo, validando e inventando nuevamente en una propuesta que hemos descrito como “la gran conversación”. Un intercambio, quizás infinito, con variados y múltiples actores, lenguajes y saberes.

Ser comunicadores y comunicadoras asumiendo procesos de gestión popular de la cultura, nos aportó una identidad como realizadores. Siempre atentxs a la comunicación como entrelazadora, tejedora, provocadora de un tipo particular de cruces y encuentros en los que, además de relaciones, se produjeron experiencias, conceptos, mensajes, discusiones, artefactos artísticos y expresivos, en la ciudad de La Plata que es donde se siembra la experiencia por primera vez, pero extendidos a otras ciudades, otros países, otros colectivos. La valorización de lo mestizo, como idea que nos ayuda a comprender y definir la cumbia en el territorio de la cultura, se hizo brújula para guiar un modo específico de hacer cada acción en el trayecto general de Cultura Cumbia. Y nos animamos a contarlo en este texto pedagógico, porque fue una experiencia de muchos aprendizajes constantes en donde pusimos en juego nociones y herramientas propias del campo de la comunicación y la planificación y queremos compartirlas y multiplicarlas.

También, el proceso de gestión de la práctica que narramos nos permitió repensar las ideas clásicas respecto de la *sistematización de experiencias* que propone un proceso de reflexión crítica de una experiencia vivida buscando como producto una conceptualización que responda

una pregunta inicial que guía la producción de conocimientos. Y ese momento de la sistematización se ubica al final de la experiencia elegida. Idea con la que estamos comprometidos, que valoramos y acordamos como un método importantísimo, que enriquece nuestras prácticas y procesos de formación.

Sin embargo, Cultura Cumbia, nos permitió trabajar muchos procesos de sistematización, o micro sistematizaciones, como resultados de la reflexión de distintas dimensiones de nuestra práctica como gestorxs/comunicadorxs. Y esos resultados, esos productos, fueron dándole consistencia al proceso con preguntas sencillas, pero siempre complejas para responder, por ejemplo: ¿Cómo hacemos? ¿Qué somos? ¿Qué buscamos? ¿Qué queremos decir? ¿Qué posiciones tenemos y cómo se expresan en lo que hacemos?, entre otras. “Casi podríamos decir que el discurso interpretativo de la sistematización es una provocación a pensar y a debatir; es una verdad por indagar, y no un dogma definitivo; es pista para seguir buscando. ¿Pero a dónde nos lleva esa búsqueda? Pues, de nuevo a la experiencia para verificar, ahora críticamente, su sentido” (Jara, 2014, p. 148).

Tal vez, desde allí y conectadxs con la invitación a crear este texto, es que haremos el intento de proponer unas nociones, prácticas y herramientas para promover la movilización social desde la gestión cultural y, de compartir nuestra experiencia de sistematización, esperando que ayude a quienes se lo propongan, a reflexionar y activar acciones de transformación desde la potencia colectiva y comunitaria.

La propuesta de sistematización que hacemos, también se pueda pensar desde el tipo de conocimiento que produce. Esta diferencia entre sistematizar al final del proceso o **sistematizar al calor de los problemas que surgen**, nos llevan a conocimientos de diferente calidad o identidad. Esta idea de sistematizar mientras sucede el proceso nos posiciona en un enfoque particular, desde una mirada y punto de vista particular, porque la reflexión se da en momentos de toma decisiones donde los argumentos, pero también los saberes son fundamentales. Nos gusta decir que es un conocimiento surgido en plena lucha de sentidos, en el conflicto, cuando se está produciendo el movimiento. Un conocimiento cuyo valor es surgir durante el proceso, un relato gerundio, situado, no necesariamente universal. Nos interpelan las palabras de Oscar Jara Holliday (2014) cuando dice que “la sistematización de experiencias, siendo un camino de aporte a la construcción de teoría, debe cerrar siempre cada ciclo de su espiral con un retorno a la práctica” (p. 148).

Pero entonces, es también pensar la sistematización como una lógica ya contemplada durante el movimiento. Por supuesto que mirar la experiencia en su historia nos permite poner en palabras estas cuestiones que fuimos creando e implementando de a poco.

En este proceso pensamos la sistematización no solo como una herramienta de producción de conocimientos y diálogos de saberes, sino como parte del fortalecimiento del proceso de gestión de las prácticas. Para eso sistematizamos e incorporamos la sistematización como lógica del proceso de gestión.

¿Qué es Cultura Cumbia?

Cultura Cumbia es una experiencia de gestión cultural y comunicación que desarrolló variadas propuestas en distintos lenguajes y ámbitos, motivadas por la cumbia como eje de trabajo. Surgió de Mediolimón, un equipo de gestorxs culturales y comunicadorxs que trabajamos juntxs durante muchos años y aún lo hacemos de vez en cuando. Ese equipo de 5 personas, Mediolimón, era lo que llamábamos “la cocina” de Cultura Cumbia, que luego se extendía a un equipo mayor con participación de otros colectivos y personas.

El colectivo Mediolimón nace en 2007 fruto de las inquietudes de un grupo de comunicadorxs y artistas que propone articular conversaciones y actividades con distintxs actores y actrices de la escena cultural de la ciudad de La Plata.

La formación en comunicación de la mayoría de sus integrantes determinó, en gran medida, la elección de proyectos de gestión y lenguajes en sintonía tanto con nuestra visión de la cultura y el arte como expresiones integradoras, inclusivas e inherentes al desarrollo humano, a nuestra mirada de la comunicación entendida como el proceso de construcción social de sentidos atravesado por relaciones de poder, pero también como una herramienta poderosa para generar procesos de transformación participativos en comunidades y grupos. Es decir, pensar el territorio cultural desde la comunicación nos permitía imaginar y activar prácticas concretas poniendo en tensión y transformando modos de encuentro y de creación de los espacios comunes en distintos territorios.

El contexto político, social y cultural del país y de la región, que en esos años dio un lugar preponderante al fortalecimiento de la integración latinoamericana y a la revalorización de sus culturas mestizas, nos permitió reflexionar y expresarnos respecto a la exploración de nuevos contenidos, públicos y una diversidad de actores y actrices que ponen en valor las raíces comunes de la cultura popular de América Latina.

Desde ese marco, y luego de realizar algunas actividades ligadas a las tradiciones y prácticas culturales de Latinoamérica, elegimos trabajar la cumbia como un eje de contenidos a desarrollar. Reconocimos en ella una expresión cultural rica y compleja que excede ampliamente al género musical y que cuenta con manifestaciones propias en casi todos los países de América Latina. Además, encontramos en la cumbia el ejemplo claro de una expresión cultural subestimada, y muchas veces mandada al silencio, como lo son tantas expresiones de la cultura popular.

Esta mirada nos llevó a pensar estrategias para generar conversaciones y acciones sobre la cumbia que busquen construir y deconstruir algunos sentidos que sobre ella circulan en la sociedad. Esto también formó parte del horizonte político y de intervención que guiará el proyecto.

Cultura Cumbia nace, entonces, como un espacio desde el cual explorar y dialogar con la cultura popular latinoamericana y, particularmente, con la cumbia. Un alter ego de Mediolimón, desde el cual llevamos adelante acciones muy diversas: talleres, homenajes, festivales, charlas, ciclos de conciertos, peñas y fiestas, intervenciones, así como la realización de producciones gráficas, radiofónicas y audiovisuales.

Si bien las fiestas y los festivales masivos eran, por distintos motivos, las expresiones más visibles, las mismas formaban parte de un proyecto mucho mayor, que construía un concepto

que le daba sustento a cada propuesta, que se ponía en juego en cada acción. Y que por otro lado, incidía en el debate sobre la política cultural más amplia para la ciudad y para la patria.

Esta ambiciosa amplitud, el hecho de que no se desarrollara en un formato, sino en una diversidad de espacios y formas, (desde fiestas y festivales hasta conversatorios en universidades o programas de radio y *podcast*); o que no tuviera un solo tipo de destinatarios, sino que se proponía todo el tiempo el cruce, el intercambio, el encuentro, sumado a algunas otras características de la propuesta, siempre hicieron difícil explicar rápidamente qué es Cultura Cumbia. Nos enfrentamos bastante seguido a esa situación de tener que contar, de forma rápida y concisa estos conceptos, pero quizás las situaciones más problemáticas se daban en los espacios mediáticos de promoción de alguna de las fiestas con las que financiamos los festivales gratuitos de fin de año.

Esta estrategia de financiamiento y de vinculación de artistas y públicos diversos, nos llevó a participar del circuito cultural nocturno de La Plata, y de lo que la legislación municipal llama la "nocturnidad". Conocíamos ese circuito de reojo, por producciones anteriores y por la vida misma, pero a partir de las fiestas de Cultura Cumbia, habitamos ese lugar de una manera muy diferente. Si bien la ciudad tiene una larga tradición de producción y gestión cultural con propuestas llenas de conceptos y búsquedas que exceden ampliamente la venta de cerveza y el volumen alto, las fiestas de Cultura Cumbia buscaban cargar de sentidos ese espacio nocturno y muchas veces desenfrenado que es una fiesta. Los sentidos tenían que ver con la historia del género musical y todas sus implicancias territoriales, y a la vez, con la posibilidad de gestionar esos espacios y otras apuestas tan grandes como un festival gratuito para +5000 personas, de una manera que escapa, en muchos aspectos, a las lógicas que propone el mercado en el campo de la gestión de la cultura y la producción.

Que el criterio económico fuera garantizar la sostenibilidad de una propuesta estética y política, de una política cultural, y no por la mera generación de ganancias, hacía que podamos hacer apuestas muy audaces, y también que el desafío de sostenerlas siempre fuera complejo.

Todo esto queríamos poder contar cada vez que hablábamos con una radio para invitar a la fiesta del próximo sábado, donde tocaba un ícono de la cumbia norteña con un grupo de cumbia *lgbtq+* en un centro cultural peronista, para sostener el festival de fin de año. Claro, cómo no va a ser difícil. Pero era importante, porque la fiesta no era un anexo de lo político, una excusa para hablar de otra cosa, y tampoco el discurso político era un slogan para acompañar una fiesta. Más bien, siempre entendimos que encontrarse y celebrar bailando, es una acción de goce profundamente política, donde se volvía fundamental el cuidado, la convivencia, el respeto, la belleza, entre tantas otras cosas.

En julio de 2012, la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, en el marco del Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas -IBERMÚSICAS- lanzó una convocatoria para presentar propuestas innovadoras alineadas a los objetivos del Programa.

IBERMÚSICAS es una iniciativa multilateral de cooperación que tiene como objetivo "fomentar la presencia y el conocimiento de la diversidad cultural iberoamericana en el ámbito de las

artes musicales, estimulando la formación de nuevos públicos en la región y ampliando el mercado de trabajo de lxs profesionales del ramo". Las propuestas seleccionadas recibían ayuda económica para la ejecución de un proyecto.

Decidimos participar. El proceso de elaboración del proyecto nos permitió visualizar más claramente una forma concreta de encarar los contenidos que veníamos trabajando desde Mediolumín. La idea general ya estaba planteada desde antes y si bien teníamos en claro los pilares sobre los cuales queríamos construir nuestro trabajo, los caminos que queríamos recorrer eran todavía un esbozo. El desarrollo de la propuesta para IBERMÚSICAS nos aportó un marco de tiempo y de recursos económicos específicos que nos permitieron concretar el trazado de líneas de acción puntuales que nos sirvieron de guía durante la ejecución de la primera etapa del proyecto.

Varixs integrantes del equipo de trabajo habían desarrollado en otras organizaciones una modalidad de gestión asociada que lxs había formado en la formulación de proyectos y en la búsqueda y articulación de recursos. De ahí que la convocatoria de IBERMÚSICAS nos movilizó para poner en acción la posibilidad de articular nuestras ideas y experiencia en la materia, y conseguir algunos de los recursos necesarios para desarrollarla. Antes de conocer los resultados ya estábamos planificando y realizando las primeras actividades con el proyecto Cultura Cumbia.

Nuestra propuesta, que fue seleccionada para recibir financiamiento en la categoría "Ayuda a Festivales, Redes, Ciclos y Circuitos", se planteó en su objetivo general "generar espacios de diálogo, encuentro, reflexión y celebración en torno a la cumbia como una expresión fundamental de la cultura latinoamericana". Expresión que va más allá de la producción musical y se manifiesta de diversas formas en Colombia, México, Perú, Chile, Brasil, Paraguay, Venezuela, Argentina, entre otros.

La idea consistía en generar espacios de encuentro entre distintxs actores y actrices que dialogan con la cumbia desde diferentes lenguajes, que la viven o la exploran como un universo de significados.

El proyecto, financiado en gran parte por Ibermúsicas durante 2013, provocó encuentros entre artistas de distintos países latinoamericanos y buscó conectarlxs con productorex, organizaciones y vecinx de la ciudad de La Plata y sus alrededores.

El proyecto Cultura Cumbia que inició a fines de 2012 se desarrolló y creció sin parar durante 5 años. En 2018 realizamos el último festival masivo que reunía y condensaba gran parte de nuestras apuestas. Luego bajó la intensidad del trabajo, pero siguió nuestro programa de radio, realizamos algunos eventos puntuales y un *podcast* que nos permitió sistematizar algunos de los relatos sobre la historia y los intrincados caminos recorridos por este ritmo que se volvió movimiento cultural y expresión del profundo ser mestizo de América Latina. La llama de la propuesta sigue encendida en todxs lxs que alguna vez se conmovieron con alguna de las propuesta, y en todes les que fuimos parte de Cultura Cumbia.

Para escuchar alguno de esos *podcast* nombrados se pueden escuchar haciendo [clic aquí](#).

Hacer siempre tiene un contexto

Durante el 2012 surge la semilla de Cultura Cumbia. En las reuniones de Mediolimón se ponía sobre la mesa la idea de hacer “algo así”: multiformato, multilinguaje, que nos permitiera seguir profundizando el trabajo de gestión cultural que veníamos haciendo desde el 2007 con la música y les musiques, pero, esta vez, salir del ámbito del rock y comprometernos con la cumbia.

La cumbia había sido, decíamos, “la cortina musical de nuestra vida”. Pero en la cumbia no hay solo música. En la cumbia hay prácticas culturales, aromas, fiestas, lamentos, estéticas visuales, colores. En la cumbia hay poéticas, hay historias, formas de decir. También modalidades de producción y de trabajo, diversidades, raíces y encuentros culturales que tejen la historia del entramado de los pueblos latinoamericanos.

Pudimos fundamentar en la charla continua durante ese año lo que significaba la cumbia para nosotrxs, soñar y narrar las imágenes casi oníricas que dibujábamos acerca de aquello que deseábamos hacer. Y ya volveremos más adelante sobre esta idea, porque aquí hay una explicación de nuestros aprendizajes respecto de la gestión del proyecto. Como decíamos ese sueño relatado de tantas formas por nosotrxs “lxs limones” como nos auto denominamos, era la expresión más grande de una comunidad, de una sociedad.

El surgimiento de Cultura Cumbia, tiene un contexto que lo hizo posible. Una pulsión social, unos sentidos y discursos, unas emociones circulando que le dieron oportunidad. Un clima de época que supimos leer con una intención de transformación, que aprovechamos.

Y nos detenemos aquí porque nos parece importante rescatar este concepto. Y visitar la idea del clima de época poniendo el acento en la fuerza de correntada que tiene: ¿Qué nos está pasando social, cultural y políticamente en este momento? ¿Qué ideas y discursos están mostrando aquello que (parece) se puede hacer y qué no? Nuestro proyecto, este que compartimos, recupera sus fundamentos en la lectura crítica en esta reflexión sobre el clima de época. Ojo que no estamos diciendo que lo que se puede o no hacer está solo marcado por el clima de época, estamos diciendo que a veces ese clima nos ayuda a movernos, nos inspira, nos empuja, justifica el movimiento y la participación de modo contundente. Del mismo modo que, otras tantas veces, los discursos del NO, las prácticas del desánimo y la truchada, nos ponen límites y argumentan la desesperanza y la quietud, cuestión que necesitamos discutir, disputar y accionar desde las distintas formas de luchar, desde nuestro lugar para ir un poco contra la corriente.

El clima de época

El clima de época parece ser esa porción del contexto que se siente con la piel. En el 2011, la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, que es una institución de la que formamos parte hace años, le entrega como reconocimiento por sus aportes a la comunicación popular, el premio Rodolfo Walsh a Hugo Chavez, presidente de la República Bolivariana de Venezuela. Hacía algunos pocos años de la foto de los presidentes latinoamericanos Evo, Lula, Chavez y Néstor en comunión, en complicidad y con ellos

nuestros pueblos. Argentina estaba más cerca e integrada a nuestra América. Tiempos de acciones, políticas y discursos de fraternidad, de empatía, de soberanía. Y de dar batalla juntos para conquistar derechos.

Fue también, a pocos meses del año del bicentenario de la patria y sus festejos desbordantes de cultura popular y espacio público. Tiempos de consignas colectivas, de reconocimiento de los derechos humanos, políticas de memoria, verdad y justicia, de demanda de derechos y distribución de la riqueza, de calor y espacio colectivo, de Tecnópolis. La desocupación era de 6,9% cuando unos años antes traspasaba con comodidad las dos decenas. Y una enorme estimulación del consumo. Veníamos de la lucha intensa y transformadora por la ley de matrimonio igualitario y la ley de identidad de género. También fuimos convocados a debatir y luchar por la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

La cumbia villera surgió entre finales de los años 90 y principios del 2000, en plena crisis de desocupación, pobreza y violencia policial en algunos de los barrios más marginados en conurbano bonaerense y, también prohibida su publicación en los medios de comunicación (radios y televisión) por el COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), para el 2012 ya gozaba de cierto reconocimiento social. A nosotres se nos hacía agua a boca con la cumbia villera, y tuvimos cientos de debates y discusiones con quienes proponían que hay una cumbia buena y, una mala. Por supuesto, la cumbia villera estaba ubicada en el lugar de la mala. Pero en esos años, la conversación se fue diluyendo. Cultura Cumbia tenía su posición al respecto. Bancamos una cumbia diversa llena de historias, expresiones y modos de ser, que se mezclan en los viajes y los cruces del pueblo cumbiero. No hay una cumbia original y verdadera junto a otras expresiones de cuarta, falsas, "sarasa". La variedad de cumbias son el resultado de la trama de los pueblos y sus culturas, de las mezclas, las mixturas y mestizajes. Los instrumentos, las letras, los ritmos son pistas de nuestra identidad en la historia, la conservación de las tradiciones, la creación de lo nuevo, el reflejo de nuestras contradicciones y conflictos, los movimientos de la historia.

El clima de época del que hablamos, traía la epistemología de la esperanza y la oportunidad de estrechamiento de los lazos comunitarios. Un clima de época que expresaba cierto consenso sobre la política de los derechos para todos.

En la ciudad de La Plata, existían cerca de 100 centros culturales autogestivos que demandaban políticas municipales de protección y acompañamiento a un intendente sordo, pero que no perseguía ni clausuraba. A esos espacios se le sumaban colectivos, artistas callejeros de todo tipo, ferias y festivales.

En esa vorágine de sentidos en la agenda pública, debates, discusiones, experiencias surge y crece Cultura Cumbia. En esos momentos, también sentíamos que estábamos haciendo algo novedoso, como pioneros. Y por supuesto que era así, había pocos espacios que proponían lo que hacía Cultura Cumbia. Pero, evidentemente, el proyecto y la propuesta hacía sentido más allá de nosotrxs, y en simultáneo nacieron otros proyectos de cumbia por todos lados. Había una necesidad de estas políticas culturales y espacios de expresión, por eso interpelaba de esta manera. Un clima de época que proponía un derecho a la fiesta como catarsis, como encuentro, como forma de participación.

Estábamos en sintonía con el contexto y el clima de época, navegamos a favor de la corriente. Y eso nos facilitaba relaciones, interpelaciones, construcciones de sentido y construcción de un poder popular para la intervención. Una práctica enredada con otros, conversada, difundida, que la potenciaba.

Ese clima de época fue asumido de modo estratégico. No estamos diciendo que solo fue contexto, pero sí que el contexto empoderó, que la batalla cultural nos daba algo de viento a favor. Y que aprendimos que estos conceptos: contexto y clima de época, eran categorías para tener en cuenta, herramientas de análisis para saber dónde estábamos parados y qué desafíos encarar para el corto y largo plazo. Una pregunta que nos permite saber algo sobre el potencial de desarrollo de la propuesta que encaramos, pero también evaluar quiénes son lxs aliadxs de un proyecto, cuáles pueden ser las apuestas posibles que nos acerquen a la situación deseada por la que trabajamos y luchamos, cuál es el aporte, cuáles son los mensajes que hay que producir.

Este análisis situado y constante, también contribuyó a la construcción de nuestro rol como gestores culturales desde la práctica y como productores de prácticas culturales con sus dimensiones transformadoras y pedagógicas en el sentido en que nos invitan a desnaturalizar sentidos y modos de hacer el mundo.

Para comunicadores y comunicadoras la incorporación de estas categorías, contexto y clima de época, tienen mucho potencial. Ayudan a situarnos e interpretar el rol de nuestras prácticas de manera estratégica en el mapa más amplio de la realidad. Porque los valores y estados de ánimo, humores en donde se sitúa nuestro trabajo de gestión y transformación son determinantes. Cuando el clima de época sopla con viento a favor, es necesario acelerar, aprovechar, entregarse. Pero cuando todo parece perdido (como decíamos más arriba) hay que discutirlo, construir un contrarrelato, un contrapoder, una irrupción, una contracultura. A veces es ir más lento, más cuidadosxs, no hay proyecto pro individualismo ni desesperanzador, no hay pandemia, ni teoría social que nos imposibilite pensar otro futuro distinto con mayor justicia social.

Las ideas de comunicación y cultura en la gestión de Cultura Cumbia

La comunicación y la cultura se vuelven prioritarias como perspectiva y experiencia que acompañan nuestras reflexiones respecto de Cultura Cumbia como proyecto y respecto de nuestro proceso de gestión. Una mirada que está en constante reconstrucción y deconstrucción (como cualquier conocimiento) pero que constituye las bases conceptuales y políticas desde las que producimos los criterios para pensar y trabajar en los territorios de la cumbia como expresión cultural.

Hacer y fundamentar la práctica desde la reflexión

La noción de comunicación aprendida y asumida en nuestra formación como comunicadorxs está impregnada de reflexiones que surgen en el territorio latinoamericano. En primer

lugar, retomamos la propuesta que expresa que no es posible trabajar comunicación y cultura de forma aislada.

Pensamos la comunicación como un proceso, que se puede planificar y gestionar, cuidar de forma estratégica para crear condiciones de encuentro, de producción de sentidos, de creación y fortalecimiento de lazos sociales, de creación de colectivos y de acuerdos para la vida común, para el mejoramiento de la vida individual y colectiva. Poner en común para construir lo común, lo comunitario. Hacerlo en el presente y proyectadxs hacia el futuro, pero también desde un pasado que enseña, conecta, significa y orienta.

Esta manera de entender los procesos comunicacionales nos permite trabajar sobre una dimensión pedagógica, en tanto que lxs sujetxs se transforman a sí mismxs e impulsan la transformación de lxs otrxs al poner en común sus universos subjetivos y construir una realidad objetivada en la experiencia colectiva.

Todo proceso comunicacional produce sentidos que son conocimientos sobre el mundo, y al hacerlo necesariamente los modifica, en tanto modifican nuestra experiencia y la de lxs demás participantes. Por eso, podemos decir que, todo proceso de comunicación es un proceso de transformación de la realidad, sin perder de vista que estos procesos no implican, necesariamente, empatía, comprensión, valoración, respeto o reconocimiento por los sentidos de las demás personas, colectivos o culturas.

La comunicación como proceso social está atravesada por relaciones de poder, y la construcción de sentidos es la disputa y la puja permanente por legitimar un discurso en un campo determinado.

También nos interesa rescatar aquí una definición de comunicación que Federico Araneta (2011) propone en *Mirar para Actuar en Comunicación* cuando dice que:

Pensar en comunicación y pensar en educación significa pensar las relaciones entre los sujetos. Y pensar las relaciones entre los sujetos, y los modos en que se gestionan y se viven esas relaciones, es también pensar la dimensión política y cultural del mundo desde la cual se asignan diferentes significados y se construye el poder como posibilidad de conservar/reproducir y/o transformar/producir ese mundo. (Araneta, 2011, p.11)

Si identificamos a la comunicación con los procesos a través de los cuales construimos los sentidos sobre el mundo que habitamos, podemos comprender a la cultura como la trama compleja de significaciones -social e históricamente construidas- que en determinado momento y lugar comparte una comunidad, incluyendo las propias disputas y conflictos que se dan. También podemos dar cuenta de cómo la trama de interpretaciones y discursos sociales legitimados, naturalizados y hegemónicos se van haciendo en sentido común y cotidianeidad. Su normalización, sin embargo, es también el territorio para su desnaturalización. El aprendizaje y la transformación aparecen como procesos fundamentales del complejo entramado cultural.

En ese sentido es interesante el aporte que hace el investigador peruano Víctor Vich Florez (2014) cuando reflexiona sobre el rol de las políticas culturales y define la cultura como un “habitus heredado” que sin embargo “(...) también puede ser un lugar de respuesta a la hegemonía

oficial, una manera para desidentificarse con lo establecido y para promover desde ahí un campo de mayor visibilización sobre los poderes que nos constituyen y que se producen socialmente” (p.13). Vich afirma que mediante la gestión cultural es posible incidir en esta red compleja y dinámica de sentidos que es la cultura.

Héctor Schmucler (1984) hace también grandes aportes a estas reflexiones cuando afirma que “la comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objetivo a lograr. Desde la cultura, desde ese mundo de símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación tendrá sentido transferible a la vida cotidiana” (p. 151). O en palabras de Martín Barbero (1987), cuando reflexiona sobre la noción de cultura y afirma que

Es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa. Esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también.
(Barbero, 1987, p. 228).

Entonces, entendemos que la comunicación es fundamental para pensar en la experiencia humana, en tanto solo tenemos la capacidad de vivenciar, modificar y construir mundos culturalmente configurados. Somos seres simbólicos y relacionales que sólo tenemos acceso a la experiencia en tanto sea mediada por la comunicación y la cultura. Por eso podemos decir que, si bien no todo es comunicación, toda práctica humana contiene una dimensión comunicacional y que esas dimensiones se pueden pensar estratégicamente y trabajar.

Esta perspectiva posibilita y nutre la construcción de estrategias y herramientas de intervención territorial con bases en la gestión de procesos comunicacionales. Experiencias de comunicación alternativa y educación popular que surgieron en articulación con una mirada que nos permite generar estrategias con una voluntad emancipadora a través de la promoción de la participación activa y el empoderamiento de lxs actores y actrices, en la toma de decisiones sobre la transformación de sus territorios, sus grupos, organizaciones, instituciones y comunidades.

Es desde la convicción absoluta de que la comunicación tiene este potencial, es que definimos un modo/método de planificación y acción de Cultura Cumbia desde la comunicación. Comprendiendo que la comunicación está presente en todos los rincones del proceso: las pequeñas reuniones, los acuerdos con lxs artistas y lxs técnicos, los espacios de la ciudad, los medios de comunicación, las distintas instancias del Estado, las organizaciones, la Universidad. Y no solo cuando nuestro equipo se acercaba a lxs otrxs, sino también cuando nos acercaban propuestas, invitaciones, demandas, o expresaban algún conflicto. La comunicación, desde nuestra mirada, encuentra un rol central para la generación de fertilidad de los procesos de realización.

Las disputas de sentido en el campo de la cultura

Además del concepto amplio de cultura desarrollado desde las ciencias sociales y la comunicación, e indefectiblemente ligado a él, podemos hablar de un campo cultural más acotado. Siguiendo los planteos del pensador francés Pierre Bourdieu (1977), un “campo” puede describirse como una configuración específica de relaciones entre actorxs individuales y colectivos, posicionados en función de una estructura de distribución del poder. Poder que da acceso a los beneficios que están en juego en ese campo y a la posibilidad de reconfigurarlo.

Las reflexiones de Néstor García Canclini (1999) sobre el consumo cultural y los productos culturales nos pueden ayudar a entender cómo se conforma el campo de la cultura:

Los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, pero, en ellos, los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles (...) cuya elaboración y consumo requieren un entrenamiento prolongado en estructuras simbólicas de relativa independencia. (Canclini, 1999, p.42)

Fue con el advenimiento de la modernidad, y particularmente en el siglo XVIII, que el campo cultural surgió y se consolidó como una esfera autónoma (en el mismo proceso en el que se reordenó, fragmentó, compartimentó y jerarquizó el conocimiento de la sociedad occidental). Así lo explica Santiago Giordano (2007)

Durante siglos, las producciones artísticas estuvieron orgánicamente ligadas a la vida de una sociedad. Se integraron con otras actividades, religiosas, políticas, domésticas, sin distinguirse sustancialmente de ellas. (...) En Occidente, las artes ganaron autonomía cuando la importancia de los objetos de arte y sus autores adquirió un peso determinante en la vida cotidiana de las clases aristocráticas. **La autonomía del arte con respecto a las demás esferas de la vida, era una cuestión filosófica atendida desde la estética.** (Giordano, 2007, p.118)

Desde entonces, este campo se asoció específicamente con las producciones de artistas e intelectuales. Sin embargo, desde hace más de un siglo que se viene haciendo cada vez más complejo mantener ese orden y esos límites. Por un lado, las fronteras del arte son constantemente discutidas y redefinidas, y las experiencias relacionadas con lo artístico incluyen nuevas prácticas y desafíos. Paralelamente, las antiguas producciones de la élite intelectual han perdido lugar con la configuración de la cultura masiva, o al menos se han ubicado en un lugar cualitativamente muy diferente.

Es importante recordar que, desde la escuela de Frankfurt en adelante, toda una línea de pensamiento intelectual se alarmará por las transformaciones que el campo de la cultura experimenta constante y vertiginosamente. Desde el surgimiento del cine, la radio y otras industrias masivas de producción cultural, muchos intelectuales se apuran a decir que las producciones

mediadas por la industria cultural quizás no deberían considerarse como arte y cultura. El argumento es que las mismas, así concebidas, no permiten construir lazos sociales ni producir sentidos colectivos (culturales) y que solo logran reproducir e imponer valores y sentidos de las clases dominantes a una masa que no hace nada ante el avance del capitalismo sobre sus conciencias. Esto negaría la legitimidad de muchas expresiones populares y la habilidad de las personas y los colectivos para producir sus propios sentidos, apropiaciones y usos con las expresiones de la cultura masiva.

La cumbia también debe su expansión por toda América Latina a la proliferación de los medios masivos de comunicación y a las industrias culturales como el disco. Hoy está fuertemente ligada a las nuevas tecnologías de la comunicación. Por eso decimos que es popular y masiva y, por ello es una de esas expresiones cuya legitimidad en el campo de la cultura es aún puesta en discusión desde diversos puntos de vista, incluso desde el interior de la movida tropical.

Nos hemos encontrado con ese cuestionamiento en repetidas oportunidades durante el recorrido de gestión de un proyecto que busca poner en valor a la cumbia como una expresión fundamental de la cultura latinoamericana mediante la generación de encuentros, puentes, diálogos y cruces con públicos diversos. Desde el inicio de Cultura Cumbia y en todo su proceso de realización, hemos percibido de forma insistente e intensa un cuestionamiento a la calidad musical del género; sin embargo, estas controversias y críticas no se explican en razones propias de la dimensión musical, sino más bien, a un conjunto de sentidos que se reproducen y que expresan prejuicios clasistas y racistas ligadas a un orden hegemónico occidental y moderno que desconoce las bellezas de los procesos y productos de la cultura popular, para reconocer esteticidad sólo en la "alta cultura". También nos referimos con esto a que no hay una explicación más profunda de por qué no es bueno y ni siquiera una afirmación del tipo "a mí no me gusta" que podría ser muy respetable, sino una evaluación del género desde la distancia y el desprecio, y no desde una crítica que libera y transforma. Este, es sin duda un nodo donde se expresa una disputa de sentidos que construye distancias y desigualdades, falta de reconocimiento, en una red de sentido entre personas, colectivos, culturas, identidades.

En nuestras vivencias estos cuestionamientos muchas veces se planteaban inmediatamente y con enorme sorpresa, al escuchar el nombre con el que identificamos a las actividades que realizamos, que -con mucha soltura- une las palabras cultura y cumbia.

Las ciencias sociales

Con estas mismas justificaciones que expresamos anteriormente, desde las ciencias sociales y el ámbito académico ignoraron durante mucho tiempo que las músicas populares, entre ellas la cumbia, podían ser un objeto de estudio necesario o un lugar donde buscar pistas para entender procesos culturales.

En el caso de la cumbia y su expansión por latinoamérica, su relevancia en ese sentido parece enorme en tanto sobresale como el resultado de un complejo proceso de intercambios entre pueblos que, más allá de la intervención de las industrias culturales en su masificación, **resurge siempre como una manifestación nunca totalmente colonizada por la cultura hegemónica**

ni en su forma, ni en sus usos o prácticas. Su enorme expansión fuera de Colombia y su larguísima persistencia en el tiempo le dan un lugar preponderante como marca emocional de buena parte del continente que hace mella de generación en generación.

Pablo Semán y Pablo Vila (2011) escriben en la introducción de *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, que la academia demoró mucho tiempo en percatarse de que: “Aquello que la gente escucha o baila, es tanto más importante para su entendimiento sobre ‘quienes son’ que lo que ven en televisión o leer” (Vila y Semán, 2001, p.7).

Más adelante en el mismo libro profundizan esta observación afirmando que: “Parte del problema de la falta de reconocimiento académico de la importancia de la música popular para los actores que la usan (...) se relaciona con el origen intelectual de la sociología de la música como disciplina académica” (Vila y Semán. 2001, p.8).

Los autores, recuerdan la particular preocupación de Theodor Adorno (1903-1969) por los efectos que la cultura de masas podía tener sobre el arte.

Dicen Vila y Semán que para Adorno, la forma en la que el capitalismo se presentaba en el campo del arte complementa y potencia la alienación de los sujetos, al presentarse como “una forma de distracción que evita que los trabajadores tomen conciencia de sus condiciones de explotación; y como alivio del aburrimiento y el esfuerzo” (p.9). Señalan además, una diferencia particular que el teórico alemán encontraba entre los escuchas de música popular y los de música erudita:

Adorno sostenía que el consumo de música popular era pre programado por los productores de éxitos populares (negando cualquier agencia a los escuchas), mientras que la música erudita exigía un nivel de conocimiento técnico tal que permitía/obligaba a ejercer un cierto nivel de agencia en el placer musical. (Vila y Semán, 2001, p.9)

Vale decir, que “aún hoy el discurso dominante, a veces respaldado en conceptos originados en el ámbito intelectual, consigue instalar estos prejuicios como sentido común (incluso para las propias clases populares que consumen y producen música popular)” (p. 10).

Sin embargo, es también la academia la que, desde una mirada crítica y emancipadora como la de muchos autores latinoamericanos que nos ayudan a pensar en este trabajo, intentan desarmar esos discursos. Al respecto, Semán y Vila señalan que la escuela de Birmingham ya comienza a criticar fuertemente estos planteos a finales de los años 60, cuando le adjudica a la audiencia de música popular “la capacidad de construir sentido y no solo de absorberlo predigerido” (p.12). Y en la década del 80, desde la comunicación en particular, una serie de pensadorxs también pondrán en cuestión esta mirada simplista y etnocéntrica de las expresiones de la cultura popular.

Queremos rescatar aquí una de las reflexiones que Jesús Martín Barbero hace a partir de una experiencia a la que él llama “*el escalofrío epistemológico*” y que dio origen a su libro *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (1987). En el marco de un curso de estética que dictaba Barbero en la Universidad del Valle, en Cali, decidió ir a ver, con un grupo

de profesores, una exitosa película que llevaba más de seis meses en cartel. Cuenta el autor que en un momento de la proyección se dio cuenta de que él y sus compañeros, parecían estar viendo una película completamente diferente a la de los demás espectadorxs. Que la película que a ellxs les parecía de mala calidad y muy mal gusto, y que solo podían ver en clave de comedia, para lxs demás asistentes a la proyección, en su mayoría hombres provenientes de un barrio popular del centro de Cali, era un relato emocionante que lxs interpelaba profundamente.

A partir de esa experiencia Jesús Martín Barbero reconoce que se encontró ante una disyuntiva: “o yo me declaro dios y en nombre del marxismo decreto que esta gente no son más que alienados, ignorantes, y me voy feliz a mi casa diciendo “¡esta pobre gente!” -pero como yo no veo en éstos, porque nunca he podido, solo ignorantes y analfabetos, sino gente que tiene otra cultura que desafiaba a la mía (...) -o tengo que pensar otra cosa, y es: ¿Para qué investigo yo? ¿Para quién escribo yo?” (Barbero. 2008, 00:03:40 – En https://www.youtube.com/watch?v=q2i_LEe5l1U-).

Esa experiencia le sirvió a Barbero para entender que no es necesario ir a tierras lejanas para encontrar culturas consideradas exóticas y desconocidas para la cultura hegemónica. Sino que están allí, construyendo su propia versión del mundo, invisibilizadas por el monopolio de lo legítimo. En un artículo publicado en una revista académica de Cali, Barbero (2011) dice que la vivencia del escalofrío epistemológico fue como:

Un escalofrío intelectual que se transformó en ruptura epistemológica por la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas. Y el desplazamiento metodológico indispensable, hecho a la vez de acercamiento etnográfico y distanciamiento cultural, que permitiera al investigador ver-con la gente, y a la gente contar lo visto. (Barbero, 2011, p. 5)

Quisiéramos destacar que la reflexión acerca de la cultura de lxs pensadores mencionadxs a lo largo de este trabajo fue fundamental para comprender el recorrido reflexivo que acompañó, explicó y nutrió nuestras acciones. Estas nos permitieron reconocer, y reconocernos, en un enorme abanico de sujetxs y prácticas que incluyen las manifestaciones artísticas de la cultura popular y masiva. Atravesadas por las múltiples mediaciones de los medios de comunicación, las industrias culturales y las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, así como por las diversas manifestaciones del pensamiento intelectual y académico, experiencias de movimientos culturales comunitarios, el desarrollo de procesos de comunicación y educación popular y, fundamentalmente, las prácticas sociales, entre otros.

En un sentido más operativo, el campo cultural y ciertas escenas de la cultura a nivel regional y nacional, son los ámbitos específicos donde Mediolimón interviene, en tanto colectivo de gestión cultural. Aunque, vale aclarar, no concebimos este campo ni ningún otro, como una esfera separada y aislada del resto de la sociedad y de los procesos que la atraviesan. Víctor Vich se refiere a la estrategia de pensamiento que introdujeron en América Latina autores antes citados como Barbero, entre otros, como un intento de “desculturizar la cultura”, pues, afirma, que la misma implicaba “arrancar a la cultura de su supuesta autonomía y utilizarla como recurso para intervenir en el cambio social” (Victor Vich Florez. 2014. p. 138.). En ese sentido, actuamos con

la certeza de que nuestras prácticas proponen y disputan el sentido de la historia, del presente y del futuro de muchas expresiones populares, masivas, comunitarias o alternativas y que, en su profunda dimensión política, nuestras prácticas inciden de distintas maneras en la construcción de la cultura y la sociedad contemporáneas.

Nos interesa remarcar la idea de que la disputa en el campo de la cultura ni es una sola ni se limita a su propio campo. Comprenderla requiere una mirada integral que incluya la complejidad de los procesos que la atraviesan.

Estamos en un mundo cada vez más digitalizado e interconectado donde la concentración de la riqueza y del poder crece a la par de la brecha entre los que más y menos tienen. Esta tendencia revela una doble cara o ambivalencia: por un lado, se expanden nuestros horizontes de acceso a la información, las posibilidades de consumo cultural y de intercambio y, por el otro, se concentran con fuerza las voces dominantes que imponen sentidos únicos organizando desde el mercado y con el Estado como herramienta, lo que se consume, promoviendo la construcción de algunos tipos de identidades por sobre otras, y un tipo excluyente de organización social, económica y cultural.

Por supuesto que también existen, desde una enorme diversidad de experiencias socioculturales, prácticas de resistencia, de contrapoder y de reinención del mundo que, aunque subalternas, alternativas y emergentes, siempre tienen chances de disputar todos los sentidos posibles y de crear los imposibles. Y ese es un desafío constante para pensar, no solo los roles de comunicadorxs, planificadorxs, gestorxs, sino sus instancias de formación, las creaciones metodológicas de la disciplina y sus formas de hacer, pensar, interpretar e intervenir en la realidad para transformarla.

En este sentido, como integrantes de Mediolimón, pero también como parte de la Universidad, trabajamos para enlazar ambos espacios, amasarlos y entramarlos, tanto en instancias formales, como en cualquier otro espacio de la vida universitaria por fuera de las aulas. Y siempre, todas las veces, estos cruces fueron potentes e interpeladores.

Las herramientas son sus usos

El proyecto

“Somos un modo de gestionar que va del sueño al hechizo” (Programa/Folleto Volumen 3 de Cultura Cumbia. Nov. 2013).

Nos lanzamos a gestionar Cultura Cumbia habiendo tenido un espacio de creación de conceptos, de ideas, que venían del deseo, de la entrañas. Una larga conversación de meses, de atar cabos, sumar ideas, decir ejemplos. Un juego contradictorio porque se enlazaban dos fuerzas: la de soñar sin límites y la de constituir identidad. Una identidad en proceso que se dibujaba en la acción de poner en palabras, de bailar, de saborear cumbias, y charlar hasta por los codos, cebados nosotrxs, entre mates, arroz yamaní y zapallo naranja intenso, fernet con tónica, algunos asados alrededor de un fuego que nos encendía el corazón. Y también de **planear**.

Interesantes las dos definiciones que nos da el diccionario: “**planear**: volar con las alas extendidas sin moverlas”. Y también; “**planear**: elaborar o establecer el plan conforme al que se ha de desarrollar algo”.

Esa historia previa nos permitió sentarnos a escribir el proyecto de Cultura Cumbia, para participar de la convocatoria de Ibermúsicas del 2012, con ideas muy claras. Cuando nos pusimos a redactarlo, con tres compus andando a la par, faltaban solo 3 o 4 días para la fecha límite de presentación. Mientras algunx redactaba la fundamentación y el espíritu de la propuesta, otrx le daba forma operativa a los eventos y sus objetivos, mientras llamaba por teléfono y enviaba mails a bandas de cumbia de distintos países de América latina para coincidir o no en imaginarios, posibilidades y gastos estimados. Y otrx, organizaba un presupuesto, definía categorías, rubros y montos asignados.

Mientras sucedía el proceso de evaluación de las propuestas en Ibermúsicas, armamos el primer evento de Cultura Cumbia. Se llamó: *Gilda: el poder de la música, la cultura del amor*. Fue una gran prueba que articuló lo que veníamos haciendo desde Mediolimón con lo que comenzábamos a hacer. Este homenaje invitaba a distintas bandas de nuestra ciudad a hacer versiones de canciones de Gilda, en versiones desde sus propios géneros, luego de compartir una serie de videos donde Gilda cuenta su historia. En esa actividad, conocimos a Wepa!, un grupo de, todavía, estudiantes de escenografía que fueron aliadas, protagonistas y participes totales de Cultura Cumbia, aportando junto a MateEP! la sabrosura de las ambientaciones increíbles, las flores, guirnaldas, luces, los santuarios cumbiamberos, el enorme corazón volumétrico que se prendía fuego.

Se pueden pispear algunas escenas de ese encuentro haciendo [clic aquí](#).

El segundo encuentro fue la presentación del libro Familias Musicales a fines de noviembre de 2012, en el Galpón de La Grieta. Cómo dice la gacetilla de invitación al evento “El libro se construyó con reportajes, retratos y 24 murales de artistas, constituyendo una experiencia vivencial de 11 años de cumbia en la Villa 20, de Villa Lugano en la Capital Federal de Argentina. Las historias, contadas de cerca. Carisma. Dedicación. Mística. Inspiración”. Un poco de todo para explicar, según sus autores “cómo un músico trasciende las calles de su pueblo, para viajar por las autopistas del éxito. Hacia Buenos Aires. Hacia el mundo. Igual que sus seguidores”. Los Capítulos trabajan sobre: Cumbia Santafesina, Cumbia Villera, Cuarteto, Guaracha Santiagueña y Chamamé Tropical y su incidencia y formas de expresión en ese territorio hecho de inmigraciones internas.

En ese evento, como siempre, se articularon como si fuera un gran tejido, los aportes de distintos colectivos culturales, organizaciones, aliadas. Se convocó al primer concurso de baile de Cultura Cumbia. Ese mismo día, nos avisaron que habíamos sido seleccionados junto a otros 2 proyectos de Argentina, entre los 68 proyectos presentados. Ese financiamiento de Ibermúsicas, fue una semilla que facilitó la búsqueda de otros recursos de todo tipo, que engrandecieron el proyecto. En el 2013 comenzó oficialmente Cultura Cumbia. Es importante recordar que tres días antes de la fecha programada para el inicio ocurrió la tremenda inundación en la ciudad de La Plata que no solo dejó desastres y pérdidas irre recuperables, sino que partió la historia de toda

la comunidad en dos. La inundación fue el 2 de abril, y el 5 de abril la apertura de Cultura Cumbia y sus acciones subsiguientes fueron repensadas en el marco de las urgencias y la necesidad de sumar esfuerzos a la reconstrucción colectiva.

Para el jueves 5 de diciembre de ese año, en una actividad en la Casa Patria Grande, entregamos a los responsables de Ibermúsicas en Argentina un informe que contaba el desarrollo de 73 actividades que habíamos realizado durante el año: festivales, recitales, conversatorios, talleres, obras de teatro, charlas, entre otros.

Planificar y formular un proyecto

Todo este despliegue, lleno de idas y vueltas, de causalidades y casualidades construidas, fue empujado por el equipo de Mediolimón y los demás colectivos y personas protagonistas, pero motorizados por el sentido profundo y ambicioso que habíamos diseñado, es decir: el proyecto.

Un proyecto vivo, real, sentido, deseado que generaba el movimiento de gestión y el compromiso de quienes articulamos los espacios, diseñamos las estrategias, promovimos la conversación, gestionamos recursos, sostuvimos las conversaciones. Un grupo de personas apasionadas, y coordinadas por ese sueño colectivo.

Corriendo el riesgo de reiterar hasta el cansancio este concepto, lo retomamos, porque Cultura Cumbia no hubiera sido posible fuera de la obstinación y la determinación de realizarlo que tuvo Mediolimón. Y esa forma de sostener y hacer crecer el proyecto, se alimentó de lo que llamamos el deseo colectivo. Un deseo que no está hecho solo de la pulsión previa que cada cual, tal vez, traía. Por supuesto había deseos previos que jugaron fuerte, por ejemplo el deseo de hacer cosas juntxs, entre nosotrxs. El deseo de ser colectivo, de ser Mediolimon. Pero también el deseo colectivo fue una construcción. Y el deseo no tiene, necesariamente, una forma. El deseo es una energía, una forma, una sensación, un sueño, una emoción, una inspiración que nos agita, como un beso.

Pero también, es imprescindible, un segundo movimiento, el de hablar sobre el deseo. Ponerlo en común, y darle forma o formas. Y cuando lo vamos expresando en palabras, hay encuentros, hay contagios, se complejizan imaginarios, hay negociaciones, hay idas y vueltas. El deseo crece. No es que todes pensamos o sentimos exactamente lo mismo. Pero el proyecto, el mapa que se va diseñando, por distintos motivos, nos contiene a todxs. Ese habla, ese espacio de diálogo y de comunicación en sus definiciones estrictas de “poner en común” y de “producir sentidos colectivos”, necesita objetivarse en algo más: un registro, un apunte, una foto, en algún momento será un proyecto. **Y un proyecto es un bien común.** Un acuerdo, una promesa compartida. Un proyecto es algo más que una idea. Y un proyecto producto del deseo común es un gran potencial de desarrollo. Un proyecto que surge así es un espacio de articulación de poder cooperativo, lo que Humberto Maturana llama el amor.

Nuestro aprendizaje, es que siempre que sea posible, la coordinación de una actividad, un programa, una política, tiene que contemplar esta instancia, que nos gusta llamarle “flashear”. Hay que procurar un momento en la reunión, a veces un tiempo más largo que nos conecte con

lo que queremos, y en el darle vueltas, en el ponerlo en palabras y conectarlo con otras experiencias que alguien conoce y trae a la mesa, se haga proyecto colectivo, y nos enseñe (en el marco de las decisiones) para dónde vamos con esto. Así es como comprendemos que se enciende y se activa la participación de las personas.

Esta forma de hacer, se llama la prospectiva. Creemos en una prospectiva que sospecha de las recetas metodológicas complicadas, pero se queda con estos dos elementos: el sueño/deseo colectivo a corto/largo plazo y el arte de la comunicación que contempla la modelación colectiva de aquello que sentimos/pensamos/hacemos a partir de las distintas herramientas, estrategias, espacios y saberes. Identificamos también este proceso con la idea de la siembra, que pone a jugar conocimientos y decisiones, pero que siempre trae apuestas y sorpresas. La prospectiva a la que adscribimos se basa en creer que las condiciones para lograr los objetivos se pueden y se tienen que generar. Y no parte solo de la evaluación lógica de lo que tengo y lo que no tengo para definir a donde, quizás, podría llegar.

Otro de los grandes aprendizajes es la formulación del proyecto. No es un aprendizaje que surge desde Cultura Cumbia. Todos los integrantes del proyecto teníamos experiencias de formulación de proyectos. Pero coincidimos en que esta herramienta es fundamental. Y que implica un doble desafío.

Por un lado, **planificar un proyecto**. Hacer un plan, una hoja de ruta que permita prever los elementos y procesos que habrá que realizar para hacer realidad lo que se pensó de antemano, o algo parecido a eso (porque el mapa nunca es el territorio). Hay que desarrollar el pensamiento estratégico para atravesar el camino, sembrando, construyendo, concretando y no quedar atrapados en “lo aparentemente imposible”. Planificar como una acción de toma de decisiones, que hace de bisagra entre los grandes objetivos e imaginarios de transformación y el mundo de lo concreto: los tiempos, los recursos, los actores, las relaciones, las formas, los contextos, las disponibilidades de las personas incluidas en la gestión. La prevención de las disputas y los conflictos. Si un proyecto se propone, no solo hacer algo, sino transformar algo, se va a encontrar con problemas, con desafíos, con carencias que hay que tramitar, gestionar, sobre las que hay que actuar.

Por otro lado, escribir, **formular un proyecto**. Formular un proyecto implica pensar un relato estratégico que nos permita dar un paso en ese camino, que conecte el camino recorrido hasta ese momento con la propuesta que estamos buscando desarrollar. La formulación de un proyecto es una herramienta de gestión, que nos permite, o nos obliga, a sistematizar nuestras prácticas de forma tal que esos aprendizajes se transformen en nuevos horizontes de trabajo. Básicamente, formular un proyecto es escribirlo según una serie de pautas que organizan de forma estratégica los conceptos que fundamentan el proyecto, sus objetivos, su propuesta de acción, su escala de incidencia en un tiempo concreto y su presupuesto.

Formular un proyecto es producir un mensaje específico. Se hace imprescindible reconocer para quién se formula el proyecto, qué le interesa, cómo habla y qué le queremos pedir.

Un proyecto formulado es una traducción. A veces escribimos distintos documentos de proyectos, para presentar en instancias diferentes y para diferentes cuestiones. **El proyecto escrito**

es una herramienta para la gestión. Y de lo que se trata es de sumar fuerzas y recursos, articular apoyos para el logro de un mismo objetivo.

Suele suceder, que el proyecto planificado, más aún el proyecto soñado, no entra en el documento en donde formulamos una parte del proyecto, unas acciones concretas, con límites de tiempo y acción más o menos marcada.

En el caso de Cultura Cumbia, ese movimiento de gestión, apoyado por la metodología de la formulación de proyectos, nos permitió abrir y sostener distintos frentes. Y fue inteligente la forma de encarar la gestión para multiplicar los recursos. En ese sentido, el financiamiento de Ibermúsicas fue una enorme tracción, pero lejos de conformarnos, usamos ese recurso y apoyo, para consolidar otros aportes de otros actores: áreas de los distintos niveles de Estado, la Universidad, organizaciones, artistas, espacios culturales, medios de comunicación, comercios o proyectos privados, incluso los propios públicos como sostenedores del proyecto. Los aportes también eran variados, no necesariamente monetarios. Y también eran variados los argumentos (siempre coherentes con el proyecto) que construimos en los distintos diálogos.

Los espacios de coproducción

La “reunión” siempre fue el motor de las acciones de Mediolimón. Un espacio fundamental para la construcción de nuestras propuestas.

La planificación de nuestras acciones se basa en la producción de sentidos colectivos que vamos construyendo acerca del territorio, que surgen de una evaluación constante del contexto en el que trabajamos, de la coyuntura y de los aliados estratégicos con los que articularemos la propuesta. Esto se da durante todo el proceso de gestión y en diversos espacios de comunicación.

La reunión de equipo es quizás uno de los espacios de comunicación más importantes aunque claramente no el único, ya que en un proceso concreto de gestión, constantemente se están tomando decisiones para avanzar hacia los objetivos propuestos. Por eso, entendemos que la planificación no construye pasos como en un manual o una receta, sino que nos permite construir criterios a partir de los cuales diseñar el rumbo de nuestras acciones, y construir nuestras propias posibilidades.

Como Mediolimón históricamente apeló a fortalecer la participación y a la creación colectiva, la reunión ha sido un recurso fundamental. Pero nunca se pensó en cualquier reunión sino a pensar metodológicamente el espacio con objetivos claros y definiendo las modalidades de los encuentros. Pensar esas reuniones como espacios de construcción y toma de decisiones, de planificación y de aprendizajes, pero también de bienestar. Sabiendo que la planificación y la gestión no son sólo instrumentos o procesos que se resuelven racionalmente. Entonces estas reuniones, siempre fueron pensadas, intentando coordinar momentos para compartir, donde compartir algo rico, construir rituales, generar bienestar y predisposición para la comunicación y la acción. Pero también, se trabajaban los intentos de ser espacios de comunicación ordenados, con cosas básicas, diríamos de sentido común, pero que potenciaban mucho los espacios. Y las traemos aquí, porque en nuestras propias experiencias, hemos participado de muchísimas reuniones que no contemplaban estas cuestiones básicas:

- 1) Una reunión tiene que tener un sentido, un objetivo, un ¿para qué nos reunimos?
- 2) Todas las personas que invitamos tienen que conocer ese sentido.
- 3) Si no está del todo claro, el sentido se construye entre todxs al principio de la reunión. Nosotrxs le llamamos “el orden del día”, y hacemos la listita de temas.
- 4) Alguien/es hace/n el registro de lo que se dice y se define en la reunión. Si además hay fotos, mejor.
- 5) Si se deciden cuestiones que implican la realización de acciones, se construye un plan de trabajo, con actividades claras, responsables y tiempos.
- 6) Después de la reunión, intentamos que todxs puedan acceder a ese registro.

Instancias y herramientas

Generalmente, hay una reunión fundacional, antes del inicio de las actividades de cada año con el propósito de evaluar las líneas de trabajo que están en desarrollo, la disponibilidad y los recursos que cada unx puede y quiere poner a jugar en función de nuestros recorridos personales, otros espacios de los que podamos estar participando, y los imaginarios y deseos de cada unx, que en el marco del intercambio devienen en deseos colectivos. En este espacio nos preguntamos particularmente sobre los “por qué” y los “para qué” que guiarán nuestras acciones. Preguntas que nos seguiremos haciendo constantemente, pero que en ese espacio de comunicación tienen un lugar protagónico, quizás porque el receso de actividades que suele darse entre el final y el comienzo de cada año así lo permite. Esto habilita la posibilidad de actualizar reflexiones y miradas para posicionarnos frente a distintas temáticas que la coyuntura política, social y cultural pone en agenda.

Al encarar un evento o actividad en particular se busca construir una mirada integral del proceso de producción del mismo. Integral en tanto pueda mirar, no solo lo operativo, sino la dimensión territorial y política en la que se mueve la propuesta en cuestión. Cuando decimos territorial y política nos referimos a poder tener una mirada sobre cuáles son los actorxs que participan de ese territorio, cómo se relacionan y cuáles son algunos de los sentidos que se disputan. Si estamos trabajando en una edición de la ya clásica Fiesta Cultura Cumbia en La Plata, por ejemplo, es importante pensar en los posibles espacios donde se pueden realizar ese tipo de actividades. Si lo vamos a hacer en un espacio comercial o en un centro cultural, y evaluar los aspectos que cambian de un espacio a otro.

El tipo de acuerdos económicos que podemos generar en estos espacios, las condiciones de trabajo que ofrecen para los artistas y el equipo de producción, su situación con respecto a las habilitaciones municipales necesarias y otro tipo de requerimientos administrativos.

Para esto debemos también preguntarnos sobre a quiénes buscamos movilizar, qué públicos queremos convocar y el tipo de experiencia que le ofrecemos al hacerlo en un lugar o en otro. Dichas definiciones nos llevan a pensar también sobre la estrategia de difusión para hablarle a ese público, y sobre las propuestas artísticas que nos interesa convocar. Por ejemplo, si sería importante que participe algún artista de la movida tropical tradicional o si es importante que esté representada la escena emergente.

En un primer momento de lo que llamamos pre-producción, se ponen en común los imaginarios sobre lo que queremos realizar, la información y los sentidos que traemos a la conversación son el primer insumo de trabajo. Así empezamos a construir los acuerdos que permiten llegar a un deseo colectivo y a un horizonte común para orientar el trabajo. Este proceso implica necesariamente que los imaginarios iniciales se modifiquen en función de la construcción colectiva. Lo colectivo va amasando lo que propiciamos no sólo como deseo individual sino como lugar de expresión, para después priorizar, evaluar, promover, archivar, descartar, etc. Estas operaciones contemplan conflictos y negociaciones, pero también procesos de síntesis, de escucha, de formulación de consensos y de acuerdos, que hacen a la creación colectiva.

De alguna manera, este momento de la planificación no termina nunca, ya que durante su realización seguiremos haciéndonos preguntas que nos permitan avanzar en la construcción de acuerdos en el equipo y avanzando sobre lo posible (también apostando a hacer posible lo que expresamos como deseo), al mismo tiempo que existen mecanismos de receptividad del contexto y de propuestas que llegan al equipo de trabajo. Por eso, como dijimos anteriormente, pensamos la planificación como una dimensión del proceso de gestión ligada a la toma de decisiones, más que como un momento específico, pero es importante poder visualizar una instancia en la que la construcción de imaginarios y deseos colectivos es protagonista, a la vez que constituye un modo de conectarnos-con y de seguir escribiendo la historia. Este proceso, contempla también decisiones acerca de cómo y con quiénes se abrirá el juego hacia la ejecución o hechura concreta de lo que enunciamos como un proyecto.

Tal vez sea interesante, para contribuir a que se comprenda la importancia que tiene dedicarle tiempo y energía a la producción colectiva del proyecto y a reponer las posibles respuestas a todas estas preguntas que describimos en los párrafos anteriores, traer a colación, que cuando hemos intentado evitar estos procesos, y ponernos a trabajar para producir algo, sin estas conversaciones previas, que integran lo racional, el cálculo y la evaluación de la eficiencia, pero también incluyen otras sensibilidades, emociones, la conversación sobre lo que queremos, lo que necesitamos, lo que tiene sentido, lo que aporta a nuestra proyección de transformación política en nuestra comunidad, decíamos cuando hemos intentado trabajar sin esa construcción simbólica y sin proyecto, la gestión pierde, de forma evidente, la fuerza. Se desarticulan los apoyos, se fragmentan las acciones, se debilita el proceso, se pierde la belleza y la contundencia de los mensajes. Nos chocamos entre nosotrxs. Por eso, fuimos llamando a este modo de hacer como gestión popular de la comunicación y la cultura. Donde la idea de eficiencia está presente, pero nunca guía el proceso. El proceso está guiado por las definiciones y decisiones colectivas. El colectivo, lo que quiere el colectivo, es el corazón que bombea la acción.

Volviendo entonces a la idea de las reuniones iniciales, decimos que en esta instancia de pre-producción también se identifican y caracterizan con mayor claridad los territorios sobre los que vamos a trabajar. Territorios que son, a la vez, temáticos. Por ejemplo, el territorio de la “movida tropical” y las nuevas escenas emergentes, o el territorio de la producción cultural local pero que es también relacional, en tanto está formado por redes de relaciones entre actorxs que le dan forma y sentido. Posicionarnos e identificar aliadxs e interlocutorxs claves, es

también fundamental en esta instancia. Y también, en este método, se vuelve fundamental la conversación con ellxs.

En estos espacios de comunicación es donde se producen las tomas de decisión que nos llevan a la realización. Es aquí donde empezamos a llevar el imaginario construido a coordinadas espacio-temporales, identificando tareas y áreas de trabajo concretas como logística, seguridad, técnica, ambientación y puesta, finanzas, artística, comunicación y difusión, prensa, coordinación del espacio de buffet, la venta de bebidas, registro fotográfico y audiovisual, etc.

Foto 1: Taller con el equipo que llevó adelante el primer ciclo de actividades en el marco del proyecto Cultura Cumbia - La Plata 2013

<https://drive.google.com/file/d/14VZEPjKWDeSkwD9hMso863NDdkFkwcaH/view?usp=sharing>

Foto 2: Reunión de preproducción con el equipo de Cultura Cumbia - La Plata 2013

<https://drive.google.com/file/d/14VZEPjKWDeSkwD9hMso863NDdkFkwcaH/view?usp=sharing>

En esta instancia también se lleva a cabo el armado del equipo detallando roles y actividades, y se visualizan los recursos necesarios para llevar adelante el trabajo de las áreas planteadas.

La experiencia histórica del trabajo de Mediolimón, va generando, también, una red de actorxs y relaciones. Se fortalecen las relaciones que se han ido construyendo en el tiempo y surgen nuevas fortaleciendo el “recursero” que forma parte del patrimonio de Cultura Cumbia.

Además, de manera transversal, se diseña una estrategia de gestión, que pueda contener un acuerdo de trabajo con lxs actorxs involucradxs, espacios y tiempos para las tareas asignadas y una dinámica para la toma de decisiones, la organización y la comunicación. En este sentido, nos parece interesante la mirada que propone Germán Retola (2006) en su artículo Conocer para transformar, cuando dice que:

La planificación es un camino, una travesía, un desafío, una estrategia que se ensaya para llegar a un final deseado, pensado, imaginado, pero al mismo tiempo insólito, imprevisto, errante. No es un camino seguro, es un camino que se construye al ser caminado. (Retola, 2006, p.14)

Y hay ciertas herramientas de comunicación, que nos ayudan a recorrer ese camino.

Promover el intercambio constantemente

La posibilidad de construir espacios de conversación, guiados por cauces que faciliten el intercambio, la producción de sentidos sobre ciertos elementos, y la construcción de acuerdos, es una herramienta fundamental que hemos utilizado reiteradamente en nuestro proyecto.

Como ya dijimos, lxs integrantes de Mediolimón tenemos un recorrido ligado a la participación en organizaciones políticas, gestión de políticas públicas, proyectos de extensión universitaria y colectivos culturales, entre otros espacios de la comunidad.

En este recorrido fuimos construyendo un diagnóstico que indicaba que muchas de las propuestas culturales surgidas durante los últimos años dieron cauce a nuevos modos de participación en el ámbito de la gestión cultural y la producción. Esto nos llevó a fortalecer estrategias de

gestión participativa, aportando espacios que promueven el entre-aprendizaje con distintos colectivos y experiencias, así como la democratización de saberes de gestión.

Es por eso que en los primeros pasos del proyecto Cultura Cumbia, generamos distintos espacios de conversación e intercambio, como los antes mencionados, entre distintos actorxs de los territorios en los que nos movíamos, particularmente en la forma de talleres de reflexión y producción de sentidos, así como de experimentación y producción colectiva.

El primer taller que realizamos en el contexto del proyecto tuvo como propósito constituir un equipo amplio de trabajo y encarar la realización de los tres volúmenes de actividades que realizamos en el marco del financiamiento recibido del programa Ibermúsicas. Trabajamos en la producción de sentidos sobre la cumbia y las biografías de lxs participantes. También compartimos distintas propuestas que llevamos adelante con la idea de visualizarlas y operativizarlas, pero también de completar el sentido de dichas acciones con lxs integrantes del equipo.

En otra oportunidad, aprovechamos la visita del grupo chileno Anarkía Tropical, con un largo recorrido ligado a lo que ellos denominan la gestión cultural autogestiva e independiente, para reunir a distintxs referentes de La Plata ligados a la cumbia emergente en alguna de sus dimensiones de producción, para tener una charla sobre estos temas que empezaban a estar cada vez más en boga y a formar parte de las reflexiones de lxs que trabajamos en ámbitos culturales.

Los registros

Consideramos que los distintos tipos de registro son herramientas clave para la gestión cotidiana de nuestro proyecto. Podemos identificar al menos tres tipos:

a) **Registro de reunión**, como una relatoría, un apunte o un acta informal. Nuestra experiencia de trabajo nos dice que no es una práctica generalizada en los espacios de gestión que frecuentamos. Más allá de ser un ayuda memoria para no olvidar lo acordado, materializar una conversación en palabra escrita nos ayuda a producir sentidos nuevos sobre lo que estemos conversando, ya que los lenguajes (oral y escrito) son, de alguna manera, intraducibles. Pero además, el poner en común o completar colectivamente el registro y/o el relato que unx de los participantes pueda construir con base en una reunión de trabajo, ayuda a generar sentidos colectivos sobre ella y por lo tanto decisiones y acciones igualmente colectivas.

b) **Planilla de producción**. Es una herramienta para organizar la información sobre una actividad a realizar. La misma posibilita visualizar, simultáneamente, los elementos y variables con los que estamos trabajando: actorxs participantes, insumos, costos, tiempos, proveedores, responsables de las acciones, etc., así como realizar proyecciones en relación con algunas de estas variables que son fundamentales para tomar decisiones. En general, la utilizamos en forma de un cuadro de doble entrada con filas y columnas, en una hoja de cálculo electrónica que nos posibilita realizar fórmulas y operaciones que potencian esta herramienta. El registro se va realizando durante el proceso de gestión de una actividad, durante el cual se suman datos, se corrigen, se visualizan opciones, se marcan las tareas realizadas y por realizar, etc. También facilitan el acceso a datos e información importante al momento de cerrar el proceso de una actividad

determinada, y quedan como registro histórico que se puede consultar a la hora de definir otras acciones o como referencia para calcular costos de una actividad de esa escala, entre otros.

c) **El registro fotográfico, o audiovisual** para generar productos comunicacionales, fundamentales para sostener un diálogo fluido y atractivo con nuestros públicos y a la vez forman parte de las estrategias de gestión de recursos para el desarrollo del proyecto. Estos productos nos permiten contar distintas propuestas o dar cuenta de acciones realizadas. Compartimos un video registro del volumen 1 de Cultura Cumbia, haciendo [clic aquí](#).

Para finalizar este apartado, queremos decir que entendemos a la comunicación como elemento vital y constitutivo de la gestión. Como un proceso constante que da sentido al proyecto, construye colectivo, articula poderes, tramita conflictividades y crea posibilidades de acción con base en un horizonte de deseo. Esta dimensión creativa es fundamental, ya que el concepto de gestión tiene una historia ligada al mundo empresarial y es generalmente asociado a la administración o el gerenciamiento, enfoque que dista mucho de nuestra concepción de gestión ligada a gestar, a crear o construir un sentido propio, asociado a los modos de ser y estar de un colectivo o comunidad. Trabajamos desde esta perspectiva, con la seguridad de que fomentar la participación y la expresión puede construir procesos participativos de desarrollo endógeno (desde adentro de las comunidades que los alojan y los viven), procesos de emancipación, y autonomía, ligados a saberes, proyectos, culturas y perspectivas propias.

La Cumbia. Un relato sobre lo latinoamericano

La cumbia es un gran relato de lo latinoamericano. Darle el espesor cultural que merece y que sostenidamente le ha sido negado fue imprescindible para generar acciones que dialoguen con la cultura cumbia desde un lugar respetuoso y profundo, y también para arriesgar nuevas propuestas que crucen ciertas fronteras de lo simbólicamente establecido.

Gran parte de esa historia la reconstruimos investigando y buscando información en el enorme acervo cultural que hay en las grabaciones de los grupos de cumbia a lo largo de la historia. Otra parte, en diálogo con lxs artistas y productorxs con lxs que fuimos haciendo Cultura Cumbia. También en el relato que llega desde la música misma, el de las corporalidades en los conciertos y las fiestas, y en tantos otros intercambios que enriquecieron nuestro recorrido. Ensamblar estos relatos para poner sobre la mesa la red de la cultura cumbia fue desde el principio un horizonte de nuestro trabajo. Entendíamos que era imprescindible conocer, entender y contextualizar históricamente su recorrido y desarrollo, para poder sustentar los contenidos de nuestro proyecto y de nuestras actividades y también proporcionarles una historia y un sentido futuro. Descubrimos que en todo ese complejo proceso de producción de América latina como Una Comunidad, porque posta, es increíble la narrativa sobre la generación de lazos entre los pueblos de los distintos lugares, hay un recurso propio, un poder hacer y una identidad. Más allá de los Estados, los propios pueblos abren caminos, se gozan, se intercambian cosas. Se mixturán y se perfeccionan. Lo vemos en los rostros variados y especiales que hay en toda esta tierra y también

se ve en los sonidos, las formas de tocar y de bailar, de convocarse y festejar, gozar o sufrir que propone la cumbia. Una cumbia fértil, que crece en todos lados. Solíamos decir que el sueño bolivariano de la unión continental había sido concretado en la cumbia, y usábamos una frase de Hugo Chavez que decía: la llamarada se hizo continente.

Colombia - La fiesta como punto de partida

La palabra cumbia proviene de la voz africana kumbé, que significa fiesta. Como ocurre con tantos otros ritmos populares de nuestro continente, la cumbia nace del cruce de tres culturas. Este cruce se dio a lo largo de la historia y la geografía de América Latina: la cultura de lxs nativxs, la de lxs europexs que conquistaron sus tierras y la de lxs negrxs que los conquistadores trajeron de África para hacer más rentable el negocio de la conquista de América. Fue en la costa Caribe de Colombia y Panamá, y particularmente en la región del Delta del río Magdalena, donde esta expresión cultural empezó a manifestarse como ritmo y baile folclórico, fruto de ese largo y silencioso proceso que conocemos como sincretismo cultural.

Es difícil ser específicos y esquemáticos a la hora de describir procesos complejos y desordenados como los devenires de la cultura popular. Sin embargo, siguiendo distintxs autorxs y relatos podemos decir que la cumbia tiene una de sus principales vertientes dentro de lo que en Colombia se conoce como “música de gaitas” (Podés escuchar un ejemplo de música de gaitas, con Los Gaiteros de San Jacinto haciendo [clic aquí](#)). Siguiendo el mito fundacional relatado en muchas letras de cumbias de todas las épocas como “Así nació la Cumbia” de Liborio Reyes, o “La Rueda del Cumbión” de Los Palmeras, podemos imaginarnos estas primeras expresiones cumbieras nacidas a la luz de las fogatas y los “paquetes de velas” como rondas donde lxs negrxs, lxs indixs y todxs los mestizxs que les siguieron bailaron durante siglos. Las famosas “ruedas de cumbia” o “cumbiambas” eran encuentros donde se mezclaban diversas religiosidades, la expresión de culturas que se querían silenciar y una persistente necesidad de bailar que llega hasta nuestros días. Así planteado, parece que esto último, no hubiera cambiado tanto desde entonces.

Vale decir que este universo que conforma la música de gaitas, ligado profundamente al paisaje rural de esa región de Colombia, siguió estando presente desde su nacimiento hasta nuestros días, en la iconografía y los elementos de la cumbia. Si bien claramente no son los únicos temas de los que la cumbia se ha ocupado en su largo recorrido, esta raíz folclórica, sus personajes, sus imágenes e incluso mucha de su musicalidad están presentes en grupos tan importantes para la cumbia argentina como Los Palmeras, y tan actuales como Damas Gratis. Es que, si bien la historia de la cumbia pareciera estar fragmentada, y que entre “Los Gaiteros de San Jacinto” y la cumbia villera hubiera un abismo, si se escucha con atención y con sincera intención de aprender, podemos ver en la cumbia un gran relato de encuentros y de diálogos sobre lo latinoamericano. Por eso, Los Palmeras le cantan a la rueda del cumbión y en la cumbia villera podemos encontrar muchos guiños a melodías tradicionales de la cumbia folclórica colombiana, solo por seguir los ejemplos antes citados.

México: el primer amplificador de la cumbia

La Sonora Santanera fue una de las orquestas precursoras de un estilo propio mexicano, al interpretar nuevos ritmos con la formación de vientos, piano, güiro y timbales, imitando a la Sonora Matancera de Cuba. Cuenta el legendario acordeonista Policarpo Calle que la mexicana Carmen Rivero viajó especialmente a Colombia para conocer el ritmo del que todos empezaban a hablar y a bailar. Luego de ese viaje realizó su propia fusión, siguiendo el camino de la Sonora Santanera. Ella, como tantos músicos que incorporan la cumbia a su repertorio en esa época, venían de muchos años interpretando ritmos afro-caribeños y centroamericanos tan populares por entonces. Rivero trasladó a la cumbia la instrumentación de estos ritmos que representaban lo tropical. Los arreglos incluían instrumentos típicos de la música centroamericana como las timbaletas y los vientos de bronce. Esto cambiaría para siempre la forma de tocar la cumbia que dejaba atrás tanto el estilo rural como el orquestado, para convertirse definitivamente en un ritmo tropical. Sello que nunca más se perdió. Fue en México donde la cumbia alcanzó por primera vez un desarrollo mayor que en su Colombia natal, y desde donde realmente despegó al resto del continente, especialmente gracias al Movimiento Sonidero⁶

Perú: costeño, andino y amazónico

No fue hasta 1968 que la cumbia peruana comenzaría a forjar una identidad propia. Ese año surge en Lima el grupo “Los Destellos”, considerado el primer grupo de cumbia peruana, justamente por ser el primero que desarrolló un sonido diferente al incorporar a los ritmos tropicales la guitarra eléctrica, instrumento hasta entonces propio del rock. Como suele pasar en estos casos, esta innovación marcó el camino para muchas generaciones venideras. Los Destellos unió las dos corrientes de la música popular que sonaban en el Perú y que no formaban parte de la enorme tradición folclórica del país. Así, el rock psicodélico se tropicalizó y se hizo cumbia sin perder a la guitarra eléctrica como su instrumento protagonista.

Cuando las grandes empresas perdieron interés en el primer boom de la cumbia, muchos de los grupos que habían sido muy exitosos quedaron en el olvido. Pero la cumbia ya se había instalado fuertemente en las clases populares y esto le dio pie a toda una nueva generación de grupos que protagonizaron, ya no solo un movimiento musical, sino un fenómeno social y cultural, a la vez que fueron parte de una de las primeras expresiones marginales de la cumbia en el continente. La música chicha fue la banda sonora de la Lima de los 80, producto del vertiginoso crecimiento de las ciudades por la llegada masiva de migrantes provenientes de la sierra, el consecuente nacimiento de los conos, el surgimiento de las combis y los mercados informales. La ciudad se modificaba violentamente y veía nacer grupos como Los Shapis, Viko y su Grupo

⁶ En México se les llamó sonideros a los dueños de los sonidos, es decir de los equipos con los que se amplificaba la música en los bailes populares y en las calles de las cada vez más pobladas ciudades. Son los sonideros quienes entre los años 50 y 60, a partir de la aparición de los aparatos para reproducir y amplificar música, trasladan la rumba de las películas a las fiestas familiares y comunitarias, en donde también hacían de animadores. Es precisamente en las “vecindades” de las ciudades mexicanas donde comienza a arraigarse la música tropical.

Karicia y Pintura Roja que hacían bailar a una nueva generación que surgía en la mestiza capital del Perú. La cumbia de Los Shapis y la de estos grupos surgidos en esa época, ocupaba un lugar clave: no era el folclórico y tradicional huayno que marcaba a sus seguidores como “cholos” y serranos, aunque se le parecía mucho.

Era cumbia, era música moderna y como tal sus letras se referían, más que al paisaje rural que habían dejado atrás, a sus actuales experiencias urbanas, bañadas en nostalgia y esperanza por un futuro mejor.

La cumbia en Argentina

En 1940, los avatares del destino hicieron que Lucho Bermúdez, uno de los arquitectos del surgimiento de la cumbia colombiana como música urbana, viniera a grabar sus composiciones a la Argentina, y le enseñe a varios músicos de orquestas de jazz y tango, como se interpretaba la cumbia de orquesta que él traía, ese ritmo cadencioso y atrapante que llegaba a estas pampas para quedarse. Esa semilla dio frutos, pero tardaron algunas décadas en verse. Es a principios de la década del 60 cuando empieza a escribirse la historia de lo que hoy conocemos como la “movida tropical”, y representa el principal desarrollo del género en el país. Decir la movida tropical es nombrar a todos los actores que conforman la escena de la cumbia en nuestro país, en su vertiente más popular. Es nombrar los grupos pero también a las empresas dedicadas específicamente al género, las radios, los difusores, los productores, los músicos sesionistas, los compositores, entre otros. Este territorio de la cultura empieza a gestarse con la llegada de algunos grupos provenientes de Colombia, los cuales inundarían el mercado de la música y darían lugar a toda una nueva escena musical en el país. Quizás una de las más diversas y prolíficas que haya visto la Argentina.

En Buenos Aires, este boom comercial de ritmos tropicales dió lugar a dos grupos muy importantes: Los Wawancó y La Charanga del Caribe. Los Wawancó, quizás, pasaron a la historia como el primer grupo de cumbia de Argentina. Se formó en La Plata a fines de los años 50, por el entusiasmo de un grupo de jóvenes que habían venido a estudiar medicina a la prestigiosa y gratuita universidad pública de Argentina. Durante los fines de semana, estos jóvenes provenientes de países como Costa Rica, Chile, Colombia y Perú, se reunían a tocar música de sus países. Los ritmos colombianos, de a poco, fueron ganando espacio en su repertorio. Digo ritmos colombianos porque en ese momento todavía no se centraban solo en la cumbia, a la que incluso interpretaban como podían con base en los recuerdos que cada uno traía de cómo tocar este género.

Por ese entonces, Coco Barcala era conocido como Antonio Darío, un percusionista de rumba oriundo del barrio Balvanera, específicamente del pasaje Barcala que aún figura en el mapa de la ciudad de Buenos Aires. Antonio aprendió a tocar la percusión de niño con los negros candomberos de San Telmo, en una Buenos Aires que estaba muriendo. Deambulaba por los locales nocturnos ganándose el mango como bongosero de las rumberas, que tan de moda estaban en la época. Un amigo le consiguió trabajo en la orquesta de la Embajada de Colombia, donde tocó algún tiempo y donde aprendió, de primera mano, la interpretación de ritmos colombianos como

la cumbia y otros ritmos caribeños como el merengue, los que serían claves en su desarrollo profesional. Con sus amigos de la orquesta de la Embajada fundó el grupo Marbella del que luego se desprendería La Charanga del Caribe, primer grupo de Cumbia formado íntegramente por músicos argentinos. Su director adoptó el nombre artístico de Coco Barcala.

Un dato notable es que tanto los Wawancó como La Charanga del Caribe, tocaban en confiterías del centro de la ciudad de Buenos Aires, como Tropicana, para un público de clase media que asistía de traje. A diferencia de lo que se cree, la cumbia no estuvo siempre asociada a los sectores populares. Si bien los Wawancó quedaron en la historia como los pioneros del género, fue Coco Barcala quien primero interpretaría la cumbia como en Colombia e impondría un estilo que quedó en la memoria. Más tarde, Coco se afianzó como uno de los principales productores y músicos sesionistas de la década del 90, y fue el responsable de un sonido cumbiero que bailamos, hasta hoy, varias generaciones de argentinxs.

Santa Fe de la Vera Cruz: el primer sonido propio de la cumbia argentina

En 1976, gracias a la empecinada decisión de un comerciante local amante de la música tropical, uno de los tantos grupos que pululaban por Santa Fe, logró grabar un primer material discográfico. El advenedizo productor se llamaba Martín Robustiano Gutiérrez y existe la historia de que hipotecó su local de venta de discos para pagar el viaje y las horas de grabación en los estudios ION de la Capital Federal, posibilitando así la primera grabación de un grupo santafesino y también la primera grabación de un grupo de música tropical que no era de Buenos Aires. Quizás tuvo la visión de que ese movimiento musical que estaba apenas naciendo en el país, llegaría lejos.

La primera grabación de Los Palmeras fue un hecho clave que permitió que un sonido propio se desarrollara fuera de Buenos Aires, donde la cumbia había tenido una aceptación enorme. Si bien el estilo de grupos como los Wawancó o La Charanga del Caribe, nombrados más arriba como los pioneros de la cumbia en el país, perdura en el recuerdo y la memoria de muchxs hasta nuestros días, éste no continuó su desarrollo como lo hicieron los estilos surgidos en las provincias. Por eso podemos decir que fue en el interior del país donde la cumbia se enraizó, donde se apropiaron de su sonoridad y la transformaron, renaciendo con una voz propia desde la cual expresarse.

Martín Robustiano Gutiérrez continuó invirtiendo en distintos grupos de la escena santafesina como Los del Bohío o Yuli y los Girasoles. Estos iniciaron lo que hoy conocemos como cumbia santafesina con guitarra, la cual se distingue de la cumbia con acordeón que tiene como principal referente a Los Palmeras.

Es por este recorrido histórico, tan importante para el desarrollo de la cumbia en el país, que esta expresión cultural ocupa un lugar especial en la vida de los habitantes de Santa Fe y también en sus políticas culturales. Santa Fe es la primera provincia argentina que cuenta, desde hace pocos años, con un festival dedicado a la cumbia de su provincia íntegramente financiado por el Estado: el Festival Nacional de la Cumbia Santafesina.

El corte villero: La cumbia del conurbano

Hacia finales de la década del 90 la cumbia se había estancado en su producción. Se había instalado como música ligada específicamente a los sectores populares, pero también como un éxito comercial muchas veces considerado superficial y vacío. Si bien estas afirmaciones son discutibles, es verdad que las letras de los grupos más conocidos de la época pasaban sólo por la canción romántica y cada vez se tomaban menos riesgos en lo musical. En ese momento una generación de músicos del conurbano bonaerense cambiaría este panorama contundentemente.

En 1998 se forma en el barrio El Talar de General Pacheco, corazón de la zona norte del conurbano bonaerense, el grupo Pala Ancha. Grupo que ya en ese entonces reúne en sus letras testimoniales y en el sonido de su cumbia -totalmente distinto al que se venía haciendo hasta ese entonces- todas las características de lo que algunos años más tarde se nombraría como Cumbia Villera. Sin embargo, no alcanzó la notoriedad necesaria para ser considerado el primero por la historia oficial. Ya para esa época, muchos grupos como Amar Azul, empezaban a incorporar la picaresca y el doble sentido a muchas de sus canciones, que fueran más allá de la desventura amorosa, buscando de esa manera cierta complicidad con su público. No es casual que de sus filas hayan salido dos de los principales arquitectos del género: Gonzalo Ferrer, creador del grupo Guachín el cual en su único hit, La Danza Tablón, marca muchas de las bases musicales de la cumbia villera; y quien es considerado su “creador”: Pablo Lescano, fundador de un grupo que tenía otra estética, tanto desde lo musical como desde las letras. El grupo se llamaba Flor de Piedra y fue tal el éxito comercial que logró, que dio paso a un sinnúmero de grupos que se sumaban a su osada apuesta artística con letras que daban testimonio de lo que sucedía en los barrios de la periferia de Buenos Aires. Y lo hacía en el lenguaje de los jóvenes que habitaban estos territorios, algo que solo había hecho el tango arrabalero a principios del siglo XX.

El término Cumbia Villera surge del director artístico de una de las compañías que impulsó el género y sirvió de título para el primer disco de Yerba Brava. Recién en ese momento este subgénero se consolidó como un fenómeno comercial y saltó todas las barreras sociales para ser bailado por todo el país. Si bien muchos de sus referentes reniegan del mote de “villera” por considerarlo despectivo e impuesto por el mercado, es innegable que esta vertiente musical construyó una identidad propia y se diferenció de la impronta cumbiera de ese momento.

La cumbia villera significó un quiebre desde su lírica y desde su música. Visibilizó la conexión de la cultura cumbia argentina con la de los demás polos cumbieros del continente. En ella podemos encontrar los sintetizadores de la cumbia sonidera mexicana, las guitarras de la cumbia peruana y la cadencia de la cumbia colombiana. Sobre esta síntesis del sonido cumbiero de América Latina, se construyó una lírica basada, al menos en sus primeros años, en el testimonio de lo que los protagonistas de esa generación de creadores e intérpretes vivían cotidianamente. De ahí que se relacione directamente con la crisis del 2001 y la situación económica y social imperante en aquellos años.

La Cumbia Emergente

A mediados de la década del 2000, el surgimiento de la escena de cumbia emergente en las principales ciudades de América Latina trae nuevas formas de entender la tradición de música tropical en el continente. Interpretaciones que buscan nuevos horizontes y al mismo tiempo ponen en valor esta tradición cumbiera y popular.

Entendemos que esta escena de la cumbia emerge de un proceso histórico, social y político con una matriz de pensamiento y sentimiento propios de América Latina. Propició diálogos diferentes y puso en valor expresiones propias de la cultura latinoamericana que se manifestaron en lo gastronómico, el diseño, la gráfica y, por supuesto, la música. Vimos también el surgimiento de muchos proyectos ligados a la cumbia y a estas expresiones de la cultura con los cuales nos fuimos encontrando y generando redes desde el diálogo y el intercambio.

Vale decir que la cumbia emergente no se constituye como un nuevo subgénero dentro de la cumbia como lo fue la cumbia villera en su momento. Lo interesante de su propuesta está en que va al encuentro de toda la cultura de la cumbia y su historia, desarrollándose en una gran diversidad de sonoridades. A veces rescata estilos que incluso la escena tradicional ya dejó de lado, y en muchos casos fusiona y reinterpreta expresiones cumbieras de todos los tiempos, con sonidos y búsquedas nuevas. Ejemplos de esto sobran en la escena emergente: desde la Orquesta Delio Valdez que rescata el formato de orquesta de cumbia de mediados del siglo XX, a grupos como Kumbia Queers o Sudor Marika que la lleva a sonoridades rockeras con un claro contenido de lucha y militancia por la igualdad de derechos del colectivo LGBTTTI.

Consideramos que el proyecto Cultura Cumbia es parte de esta escena emergente, y buscamos fortalecer y consolidar su identidad proponiendo una cumbia emergente que no nos separe, sino que nos conecte con el largo trayecto de la cumbia como expresión cultural compleja de nuestro continente.

Fue vital para nuestro proyecto conocer más profundamente el recorrido de la cumbia por el continente, entender el contexto en que surgieron las distintas corrientes y cómo, con cada transformación, en cada territorio, la cumbia tiene el poder de reinventarse y resignificar manteniendo la conexión con sus raíces y su condición cuestionadora. Dice Jesús Martín Barbero (2008) que "la cultura existe y vive en la medida en que se comunica y, en la medida en que se comunica, se arriesga, se expone a las otras y, por tanto, se transforma". En el mismo documento, el autor hace énfasis en que sin transformación no hay identidad, "la identidad no es una esencia, es un relato. La identidad es narrativa, está hecha de historias, y las historias, obviamente, se cuentan al otro, nunca se cuentan a uno mismo".

Siguiendo a Barbero, afirmamos que las expresiones culturales se mantienen vivas porque se comunican. El viaje de la cumbia por distintos territorios, su diálogo con otras identidades, paisajes y realidades tan auténticas como diversas, así como las transformaciones que cada territorio le impregnó, pueden ser una pista para entender las razones de su supervivencia y vigencia a pesar de los recurrentes intentos por ignorarla y menospreciarla. De ahí la pertinencia de conocer, entender, y contar su historia.

A esa cultura cumbia la fuimos reconstruyendo desde un lugar de respeto y admiración, pero también de interpelación y problematización. Es decir, no solo mirando aquello de la cultura cumbia que nos enamora y nos habla de todo lo que amamos de América Latina, sino también, generando conversaciones con relación a aquello que nos interesa transformar, que va en contra de lo que deseamos para nuestros pueblos y comunidades, sobre aquello que creemos que reproduce las matrices hegemónicas de pensamiento.

Cuando decimos que la cumbia es una expresión de la cultura de América Latina, lo decimos porque creemos que todo eso está ahí. La contradicción es parte de nuestra identidad como latinoamericanxs y viene en el mismo paquete que el mestizaje.

Carta de cierre

La complejidad de la experiencia, por los años recorridos y la intensidad del trabajo nos fue obligando a hacer ciertos recortes sobre los aprendizajes que surgen del proceso de sistematización de experiencias de Cultura Cumbia. Fuimos compartiendo algunas pastillitas de su historia, a veces en un relato cercano a la anécdota pero con la intención de compartir fundamentos del proyecto desde una perspectiva educativa.

La primera intención fue construir, al menos superficialmente, que el proceso de gestión y de construcción de poder hacer para este proyecto, pero podría ser cualquier otro, está estructurado en la comunicación.

¿Para qué lo hacemos? ¿Cómo tomamos decisiones? ¿Cómo nos organizamos? ¿Cómo nos comunicamos? ¿Cómo conseguimos los recursos -de todo y cualquier tipo-? son preguntas que se responden desde un entendimiento de distintas dimensiones de la comunicación y de comprender que la comunicación se puede trabajar, se puede intervenir.

La comunicación puede ser pensada, tenida en cuenta como recurso para un proyecto. En todo proceso de gestión siempre hay otras personas u organizaciones. La coordinación entre las personas, y la construcción de su sentido de participación son imprescindibles para darle viabilidad y movimiento a cualquier proyecto.

En este apartado, compartimos algunas bien específicas ligadas a la planificación y la formulación de un proyecto en el proceso de gestión; la invención y coordinación del trabajo cotidiano, el potencial del registro y las narrativas que fundamentan la identidad del proyecto y por lo tanto, sus búsquedas.

Hay otros temas de comunicación respecto de la difusión de los eventos, la prensa y los medios de comunicación, las redes sociales, la producción de mensajes, las estéticas y diseños, las alianzas e intercambios con lxs músicos y demás artistas, técnicos, espacios culturales, otrxs gestorxs culturales, entre otros actorxs que quedaron afuera de la reflexión. Los enunciamos porque pensarlos desde la comunicación y el rol de comunicadorxs es imprescindible para trabajar la gestión cultural como una práctica, una práctica que fortalece o desnaturaliza conceptos, ideas, valores propios de nuestra cultura siempre en tensión.

Nos gusta decir, como titulamos este apartado del libro, que somos “una gran conversación”, que nos nutre, nos da identidad, y sostiene las redes de relaciones y la producción de conocimientos que nos lleva hacia adelante. Todas estas herramientas, las fuimos aprendiendo entre la experiencia de transitar y ser parte de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, pero también yendo a hacer nuestra propia práctica. La comunicación, como trabajadorxs, nos permite la invención de un rol, nos facilita la articulación con otros conocimientos, con distintos ámbitos y para distintas cosas.

Y que sean tan explícitas estas dimensiones comunicacionales y que sea posible trabajarlas, significa que hay que seguir perfeccionando los métodos, tácticas, herramientas, producciones y sobre todo procesos de comunicación. Una reunión parece una cosa sencilla de organizar pero tiene un método, digamos unas formas posibles en que puede ser pensada y trabajada. Cosas que, incluso pueden favorecer la espontaneidad, la fluidez de la conversación. No se trata de estructurar, se trata ir construyendo y que cada acción nos aporte un sentido.

Nos queda una deuda, de poder explicar con mejor desarrollo esto que llamamos un modelo para la gestión popular de la comunicación y la cultura. Pero básicamente, nos referimos a sistematizar un modelo de planificación y gestión que no priorice la construcción de la eficiencia sobre objetivos.

Nos interesa un modo de gestionar que contemple las perspectivas locales, las voces de lxs actores y actrices, los deseos, una distribución justa de las ganancias. Necesitamos que el modelo sea eficiente para darle viabilidad y sostenibilidad, pero la eficiencia no puede ser el criterio político que gobierne todas las acciones en pro de desactivar otros criterios estéticos, de construcción de relaciones que dé lugar a la participación.

La cultura es un derecho que todxs tenemos que poder ejercer, pero también hay que pensar la gestión de políticas culturales desde la perspectiva del trabajo. En esa relación hay que trabajar y todavía sigue siendo un desafío. También hay que trabajar la cuestión de los accesos.

Y por último, nuestra apuesta fue trabajar la cultura como lugar público, de construcción de encuentros entre distintos espacios geográficos y simbólicos, de convivencia. De poner en discusión modos de hacer desde la propia experiencia. Nos encontramos con temas muy profundos como la seguridad, por ejemplo, pero logramos construir un ámbito de relaciones respetuosas, de goce, pedagógico, rico.

Hacia allá fuimos, logrando intercambios inolvidables. Queremos alentarlos a que se animen a producir sus propios proyectos, a gestionarlos, a crearlos.

Bibliografía

- Araneta, Federico. (2011). *Mirar para Actuar en Comunicación*. Curso Virtual. Tecnicaturas Superiores Sociales y Humanísticas. INFD. Ministerio de Educación de la Nación Argentina. CABA.
- Barbero, Jesús Martín. (1987). “De los Medios a las Mediaciones, comunicación cultura y hegemonía”. Ediciones G. Gili S.A.

- Barbero, Jesús Martín. (2008). Escalofrío epistemológico. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=q2i_LEe5l1U&feature=youtu.be
- Barbero, Jesús Martín. (2011). Los Inesperados Efectos del Escalofrío Epistemológico. Revista Papel de Colgadura. Publicación de la Universidad Icesi, Cali. Recuperado de <http://www.icesi.edu.co>
- Benitez Valdez, Oscar (2019). Cultura Cumbia: Una experiencia de Gestión Cultural desde la Comunicación. FPyCS-UNLP.
- García Canclini, Néstor. (1999). "El consumo cultural: una propuesta teórica", en "El Consumo Cultural en América Latina" Colombia.
- Giordano, Santiago. (2007). "Para una Gestión de las Artes Sonoras" en "Inconsciente Colectivo, Gestionar Cultura desde la Periferia" coordinado por Francisco Machiaro, Fundación Universidad Blas Pascal, Córdoba, Argentina.
- Jara Holliday, Oscar. (2014). La sistematización de experiencias, práctica y teoría para otros mundos posibles. Centro de Estudios y Publicaciones Alforja.
- Mediolimón, colectivo de gestión cultural y comunicación (2012). Proyecto Cultura Cumbia.
- Retola, Germán. (2006). "Conocer para transformar". Revista Trampas de la comunicación y la cultura. La Plata. FPyCS-UNLP.
- Semán Pablo y Vila Pablo (Comps). (2011) Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica. Buenos Aires, Ed. Gorla.
- Vich Florez, Victor M. (2014). Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Schmucler, Héctor. (1984) "Un proyecto de Comunicación Cultura". Universidad Autónoma de Xochimilco, México.

Fotos

Concurso de Baile en el 5to Festival Cultura Cumbia La Plata 2018

https://drive.google.com/file/d/1ZiCa32E_XhVchSE55tog668jskp08GGA/view?usp=sharing

Mala Fama tocando en una de las fiestas que se hizo para financiar el Festival Cultura Cumbia - La Plata 2017

https://drive.google.com/file/d/1O6YtHbtc57QUXFRNBwnnPLU-bYG-P02C/view?usp=share_link

3er Festival Cultura Cumbia - La Plata 2016

<https://drive.google.com/file/d/1eq7dxyv7WLQE9LOoXUKYfSgO8H-yoWP6/view?usp=sharing>

Fiesta Cultura Cumbia - La Plata 2015

<https://drive.google.com/file/d/1JxYMirtcLN3rscML-EtqsOiAcQ34Q9kV/view?usp=sharing>