



Institución Universitaria
Acreditada en Alta Calidad



El libro de la **CUMBIA**

Resonancias, transferencias y
trasplantes de las cumbias
latinoamericanas

Juan Sebastián Ochoa/Federico Ochoa
Juan Diego Parra Valencia/Arturo Quispe Lázaro
Juan Mullo Sandoval/Juan Francisco Sans
Lorenzo Escamilla/Colectiva Tiesos pero cumbiancheros
José Juan Olvera/Manuel Massone
Mario Celentano/Mariano De Filippis

Compilador: Juan Diego Parra Valencia

Prólogo: Julio Mendívil

EL LIBRO DE LA CUMBIA

RESONANCIAS, TRANSFERENCIAS Y TRASPLANTES
DE LAS CUMBIAS LATINOAMERICANAS

Compilador

Juan Diego Parra Valencia

Autores

Juan Sebastián Ochoa / Federico Ochoa

Juan Diego Parra Valencia / Arturo Quispe Lázaro

Juan Mullo Sandoval / Juan Francisco Sans

Lorenzo Escamilla / Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros

José Juan Olvera / Manuel Massone

Mario Celentano / Mariano De Filippis

El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas /
Compilador Juan Diego Parra Valencia. -- 1a ed. -- Medellín : Instituto Tecnológico Metropolitano
y Discos Fuentes Edimúsica S.A., 2019.
364 p. : il. -- (Investigación científica)

Incluye referencias bibliográficas

1. Música popular -- América Latina. 2. Cumbia -- América Latina. 3. Musica Tropical. 4. Musicología. I. Parra Valencia, Juan Diego, Comp. II. Ochoa, Juan Sebastián. III. Ochoa, Federico. IV. Quispe Lázaro, Arturo. V. Mullo Sandoval, Juan. VI. Sans, Juan Francisco. VII. Escamilla, Lorenzo. VIII. Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros. IX. Olvera, José Juan. X. Massone, Manuel. XI. Calentano, Mario. XII. Filippis, Mario De. XIII: Tit. XIV. Serie

781.638. SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM

El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas

Coeditores

© Instituto Tecnológico Metropolitano

© Discos Fuentes Edimúsica S.A.

Edición: diciembre 2019

Epub: ISBN 978-958-5122-05-5

Impresa: ISBN 978-958-5122-03-1

Pdf: ISBN 978-958-5122-04-8

Hechos todos los depósitos legales

Compilador

Juan Diego Parra Valencia

Autores

Juan Sebastián Ochoa • Federico Ochoa • Juan Diego Parra Valencia • Arturo Quispe Lázaro •

Juan Mullo Sandoval • Juan Francisco Sans • Lorenzo Escamilla •

Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros • José Juan Olvera • Manuel Massone •

Mario Celentano • Mariano De Filippis

Directora editorial

Silvia Inés Jiménez Gómez

Comité editorial

Jorge Iván Brand Ortíz, PhD.

Jorge Aubad Echeverri, PhD.

Silvia Inés Jiménez Gómez, MSc.

Eduard Emiro Rodríguez Ramírez, MSc.

Viviana Díaz, Esp.

Correctora de textos

Juana María Alzate

Asistente editorial

Viviana Díaz

Diagramación

Alfonso Tobón Botero

Imagen de la carátula

Valeria Vallejo Castro y Juan Diego Parra

Editado en Medellín, Colombia

Instituto Tecnológico Metropolitano
Sello editorial Fondo Editorial ITM
Calle 73 No. 76A-354
Tel.: (574) 440 5100 Ext. 5197-5382
www.itm.edu.co
<https://fondoeditorial.itm.edu.co/>

Discos Fuentes Edimúsica S.A.
Calle 15 No 35A-68, Medellín, Colombia
Tel (574) 5404700
www.discosfuentes.com

Las opiniones expresadas en el presente texto no representan la posición oficial del ITM ni de Discos Fuentes Edimúsica S.A., por lo tanto, es responsabilidad de los autores quienes son igualmente responsables de las citas realizadas y de la originalidad de su obra. En consecuencia, ni el ITM, ni Discos Fuentes Edimúsica S.A., serían responsables ante terceros por el contenido técnico o ideológico expresado en el texto, ni asumen responsabilidad alguna por las infracciones a las normas de propiedad intelectual.

CONTENIDO

Prólogo por Julio Mendívil 13

Introducción / Juan Diego Parra Valencia 15

CAPÍTULO I

Una deconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia / Juan Sebastián Ochoa 29

Introducción..... 31

Los imaginarios de la cumbia en Colombia..... 32

Los diferentes tipos de cumbia 42

Sobre José Barros y su canción «La piragua» 45

Conclusiones 52

Referencias 59

CAPÍTULO II

La cumbia folclórica colombiana / Federico Ochoa 65

Introducción..... 66

El conjunto de caña de millo 67

Panorama musical barranquillero 69

La Cumbia Soledaña 83

La Gran Parada de Tradición 83

El folclor entra a los clubes sociales 86

«La pollera colorá» 87

Presencia histórica de la música de caña de millo en Barranquilla.....	91
Y con ustedes, el conjunto de caña de millo	101
Conclusiones	104
Referencias	106

CAPÍTULO III

Cumbia urbana en Colombia. Entre el rock tropical bailable y el chucu-chucu / Juan Diego Parra Valencia.....

Breve contexto socio-cultural y artístico para la aparición de la cumbia urbana en Colombia	111
Fabricación cultural de lo costeño colombiano	111
Medellín, la aparición de la industria discográfica y adaptación al imaginario musical costeño	114
Emergencia del rock tropical bailable y la cumbia urbana o chucu-chucu.....	116
¿Qué es el chucu-chucu?	122
Chucu-chucu: entre pugnas ideológicas, estilísticas y folclóricas.....	125
Características y desarrollo del chucu-chucu.....	132
Breve inventario de la cumbia urbana o chucu-chucu ...	137
Revolución juvenil tropical: rock and roll tropical bailable	139
Formalización del género música tropical: formatos de orquesta.....	141
Conclusiones	142
Referencias	145

CAPÍTULO IV

Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades / Arturo Quispe Lázaro

Configuración de la música chicha y nuevas identidades	152
La música chicha y la generación de los 70	153
La chicha andina, Los Shapis	162
La chicha amazónica: la tecnocumbia	164

La chicha norteña o cumbia norteña.....	168
Conclusiones	172
Referencias	175

CAPÍTULO V

Cumbia ecuatoriana. Escenarios, territorios y cuerpos tropicalizados / Juan Mullo Sandoval

Antecedentes: territorios e ideologías de la cumbia.....	178
Escenario social de las orquestas históricas ecuatorianas	188
Cultura tropical	194
Cumbia yaravizada o cumbia «triste»	198
Nacionalidad blanqueada y tropicalizada	202
Circuitos de consumo y la música tropical en el territorio Tsáchila.....	207
Referencias	214

CAPÍTULO VI

Cumbia venezolana / Juan Francisco Sans y Lorenzo Escamilla

¿Cumbia venezolana?	218
Venimos de los porros y a los porros vamos.....	222
Cumbiamberos venezolanos.....	227
Raspacanillas.....	232
Cumbia mansa para un pueblo salsoso	234
La gente no quiere porro, lo que quiere es guaguancó ...	238
Referencias	245

CAPÍTULO VII

Cumbia «a la chilena»: una mirada desde el cuerpo / Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros

Trópico chilensis.....	250
Latinoamericanización de la cumbia	254
Colonización cumbiera del tropical.....	257
Esbozando una cumbia «a la chilena».....	261

Del sonido al baile: una mirada desde el cuerpo	264
Algunas circunstancias históricas de nuestra poco agraciada corporalidad.....	269
Acá no hay indios ni negros: la chilenidad arribista e impopular	270
Ni chingana, ni challa: la prohibición del carnaval y la fiesta popular	272
La cuestión del disciplinamiento	274
A modo de conclusión: el baile como resistencia y la carnavalización del disciplinamiento	275
Referencias	278

CAPÍTULO VIII

Cumbia norteña mexicana / José Juan Olvera	281
Contexto regional	283
Panorama de estilos de cumbia en el noreste mexicano .	287
La cumbia norteña.....	288
Beto Villa y la cumbia norteña.....	290
Los Corraleros de Majagual, influencia determinante....	291
Apropiación de la cumbia colombiana, construcción social de la norteña	296
Conclusiones	301
Referencias	303

CAPÍTULO IX

«Las palmas de todos los negros arriba...»

Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera /

Manuel Massone, Mario Celentano, Mariano De Filippis 305

La cumbia en la Argentina hasta 1955	306
La cumbia en la Argentina en la segunda mitad del siglo XX.....	309
Cumbia Santafesina	313
Bailantas	315
Transculturación.....	317
La cumbia peruana y su influencia en la Argentina	318

Amar Azul: Gonzalo Ferrer y Pablo Lescano	324
Análisis musical	332
Ritmo	333
Armonía.....	334
Melodía	337
Morfología.....	338
Instrumentación.....	339
Orquestación (acompañamiento)	340
Reflexiones	350
Conclusiones	350
Referencias	355
Figuras	359
Tablas	361
Biografía de los autores.....	363

PRÓLOGO

Otrora representativo género musical de Colombia, la cumbia abarca hoy un espectro tan amplio de fenómenos musicales a lo largo del continente americano, que incluye formas sumamente folclóricas y locales, al mismo tiempo que otras híbridas y abiertamente internacionales. Así, la cumbia puede ser en la actualidad argentina, chilena, ecuatoriana, mexicana, peruana o venezolana, asumiendo en cada uno de esos lugares distintivos propios.

¿Qué posibilitó el destino peregrino de la cumbia? No es fácil decirlo. Tal vez fue el bloqueo económico impuesto a Cuba después de la revolución, que abrió para Colombia un mercado de música tropical, o tal vez fue la compatibilidad entre algunos lenguajes musicales pentatónicos. No se sabe. Pero, sea de una u otra forma, desde mediados del siglo XX, la vemos recorrer países, tradiciones, configuraciones instrumentales —flauta de millo campesina en Colombia, guitarras eléctricas en Argentina y Perú o sintetizadores en las cumbias digitales recientes—, o mezclarse sin reparos con diferentes géneros como el rock, el huayno o el sanjuanito, de forma tan profunda que ya es imposible imaginarla como un producto cultural unitario.

Ciertamente, sería banal afirmar que la historia de la cumbia en América Latina tiene una fuerte influencia de las coordenadas sociales y políticas de los países en los cuales ha echado raíces. Sin embargo, solo recurriendo a esta verdad de Perogrullo se puede explicar su diversidad, tanto musical como cultural, pues la cumbia es música de los sectores populares y de las masas trabajadoras por excelencia, y es obvio que ella ha dialogado principalmente con los gustos musicales de dichas clases.

Son justamente de esos recovecos, esos vaivenes musicales y sociales lo que desarrollan los capítulos de este libro; entender cómo un género, ayer vinculado al imaginario de un país determinado, se fue convirtiendo poco a poco en un medio de expresión popular para la construcción de identidades diversas en la región latinoamericana. Ya sea en las cumbias imaginadas como originarias, de los gaiteros, aquellas de salón que hiciera popular el legendario Lucho Bermúdez y su orquesta, en los metales de las sonoras chilenas o mexicanas, en las notas del arpa de un Hugo Blanco o en los sonidos eléctricos y psicodélicos del chucu-chucu paisa o de los andinos Shapis y Chacalón en el Perú, la cumbia siempre

ha acompañado los sueños, las alegrías y las esperanzas de los sectores emergentes en nuestras sociedades, sin que esto signifique que está siempre ligada a programas libertarios. Todo lo contrario: no siempre es contestataria, a veces sabe ser igualmente afirmativa y reproducir visiones hegemónicas. También de eso nos habla este libro, de los usos y abusos de la cumbia como música de multitudes, de cómo Alberto Fujimori o Mauricio Macri la eligieron como estrategia sonora de sus campañas políticas, o cómo grupos jóvenes de migrantes la tomaron como *soundtrack* para sus luchas en ciudades como Lima, Buenos Aires y Santiago de Chile —incluso en ciudades europeas como Berlín o París—, acercándola a veces a discursos anarquistas como en el caso de Anarkía Tropicak en Chile o de La Papa Verde, el grupo de migrantes latinos en Colonia, Alemania.

De alguna manera, los capítulos de este libro demuestran que la cumbia pone en entredicho el concepto de género musical, pues más allá de algunos elementos aislados —el ritmo, loailable— pocas coincidencias estructurales pueden ubicarse en las diversas cumbias que existen en América Latina. ¿Qué es la cumbia entonces? ¿Qué determina que una pieza pertenezca a un corpus determinado o no? ¿No es apenas un vínculo lingüístico el que permite establecer continuidades entre todos esos fenómenos musicales tan divergentes entre sí? De alguna manera sí, y sin embargo, entre Colombia y México, entre Buenos Aires y Lima o entre Santiago y Quito, hay vasos comunicantes que nos convocan a seguir escudriñando en viejos documentos, que nos invitan a seguir el derrotero de la cumbia por los diferentes países, a fin de establecer más seguras genealogías y parentescos, pues es hasta ahora muy poco lo que se ha avanzado al respecto en la investigación musical.

Por eso es doblemente loable la iniciativa de Juan Diego Parra Valencia de organizar un libro en el cual dialoguen, ya no las músicas cumbieras, sino los estudios sobre ella, en el cual se crucen los caminos, ya no de los intérpretes o del público consumidor de cumbias, sino el de las personas que desde hace tiempo vienen descubriendo la historia del género dentro de los confines de una tradición determinada. Saludo entonces este libro de las cumbias como un hito que abrirá nuevas puertas a los investigadores y también al público que, por primera vez, recibe una panorámica de la geografía cumbiera latinoamericana actual, presentada, además, por las mejores plumas que se ocupan del tema.

Julio Mendívil, Viena, 18 de diciembre de 2019

INTRODUCCIÓN

–Juan Diego Parra Valencia–

La historia de la cumbia no se desarrolló como una secuencia lineal, que constituye la forma simple del tiempo. La idea de «tradición» es condicionante porque exige una ruta regresiva de validación y, generalmente, impide considerar fenómenos por fuera del relato secuencial; además, también trae consigo una preocupación por los discursos validadores que la legitiman. Y, como es evidente, en las músicas populares las cosas no solo se revelan por continuidad sino, casi siempre, por contigüidad. La cumbia, para este caso, es un ejemplo privilegiado, pues los intercambios de repertorios que se dieron de manera espontánea entre Colombia, Perú, México y Venezuela durante la década de 1960 generaron la necesidad de un escenario global en el cual alojar las diversas singularidades rítmico-expresivas, sin que necesariamente coincidiera con voluntades de folclorización o de construcción de identidad. Dicho proceso fue consecuencia y no causa de la difusión de repertorios denominados genéricamente como «cumbia». De aquí que para pensar la cumbia es importante reconocer, más allá de las condiciones esenciales, que entre otras cosas son indispensables –aunque no suficientes– a nivel investigativo, los procesos de adaptación y adopción dentro de sistemas de mercado, consumo y discurso, de acuerdo a intercambios y resonancias.

Esto no significa que no debemos precisar el indiscutible artificialismo de los relatos de origen, ya que el pasado siempre se construye desde el futuro, que a su vez también es una construcción. La forma en la que naturalizamos los discursos y la seguridad que nos da el argumento causal y teleológico, son motivos claros para el desenmascaramiento de aquellos «mitos» fundacionales. Pero no es suficiente con develar, es fundamental pensar aquello que quizás invierta los relatos y nos lleve a considerar, no solo lo extensivo sino lo intensivo, no solo el despliegue sino también el repliegue, a través de resonancias, flujos, intersecciones y superposiciones; pero para ello es necesario crear un territorio argumental colectivo, que es lo que pretendemos con este libro.

A pesar de que la cumbia es una manifestación musical de gran difusión a lo largo de la geografía latinoamericana, de sur a norte, y que ha impactado culturalmente tanto a Estados Unidos como allende el

Atlántico, los estudios académicos que la han abordado, tanto en el carácter musical como en el socio-histórico y antropológico, son escasos. Es cierto que en años recientes el interés por el tema ha crecido significativamente, sobre todo por su desarrollo en países como Argentina y México. Sin embargo, el énfasis regional en Colombia, el país que le dio origen al género, aún es incipiente. Desde 1960 se ha mantenido una idea ciertamente esencialista que relata el desarrollo de la cumbia de manera lineal, contando con orígenes míticos inscritos en la cultura de la costa norte colombiana. Hay tres posturas dialogantes e integradas que en el fondo coinciden en la idea causal del desarrollo de la cumbia.

La primera, considera a la cumbia como un proceso coherente de transformación organológica, que conserva un germen a través de la historia (Ocampo López, 1970; Abadía Morales, 1995). Esta perspectiva parte de una idea convencional de evolución, en la que todos los efectos provienen de la misma causa y dicha causa se evidencia en las manifestaciones atávicas de los grupos reducidos de gaitas y flautas de millo –quizá por ser instrumentos más fácilmente «folclorizables»–, que fueron asimilados luego por las bandas festivas de vientos metálicos, hasta la transformación de carácter aparentemente más nobiliaria en las orquestas tipo swing big-band de los años 40. Luego vino una serie de hibridaciones promovidas por agrupaciones tropicales juveniles durante los años 60, que no despertaron el interés académico en su momento y que tardaron en manifestarse hasta los últimos años. La idea general, según el criterio investigativo, fue que este desinterés académico provino de la falta de calidad de los repertorios y su vocación claramente comercial. Así, esta primera perspectiva considera que hay un carácter sonoro esencialmente puro, que se conserva en el tiempo, aun cuando los formatos de interpretación cambien. Es relativamente fácil ver la difusión de esta idea a través de las mismas letras de las canciones, incluidas en los repertorios posteriores a la de los grupos milleros y gaiteros, visibles en algunas composiciones de José Barros y Edmundo Arias, por ejemplo.

La segunda perspectiva, siguiendo esta estela esencialista, remarca el carácter idiosincrásico, considerando un valor de tipo genésico, casi como un árbol genealógico, al apelar al origen costeño del ritmo, desde el cual pueden encontrarse ramificaciones musicales (Apuleyo & Forero, 1967; Jaramillo, 1992). Dada la multiplicidad de ritmos localizables

en la costa norte, se trata de encontrar un punto común, una suerte de célula rítmica estándar, que parece emerger bajo la etiqueta de cumbia. Entonces, bajo esta mirada, otras manifestaciones como el porro, el bullerengue, el paseo, la chalupa, la puya o el merengue, por ejemplo, se presentan como exteriorizaciones de una misma fuente fértil, que se denomina cumbia. Esta idea de carácter matricial destaca el valor de lo costeño en el proceso ambiguo de la diseminación sonora para el resto de Colombia, y responde de manera efectiva a un interés político surgido luego de la violencia bipartidista posterior al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que derivó una atroz pugna en el interior del país, por lo que se hizo necesario recuperar la imagen de estabilidad política, a través de la idea de un país festivo y esperanzado, ligado a experiencias lúdicas y hedónicas, semejantes al *ethos costeño* sobre el cual se había creado dicho arquetipo. Así, de la idea bucólica de las músicas interioranas, como el bambuco y el pasillo, se pasó a la imagen más carnal del ritmo y del baile que celebraba la vida. Esta decisión impactó fuertemente los discursos que asumieron «lo colombiano» desde el filtro de la costa norte, encontrando allí raíces de la expresividad genuina del país. Así, la emanación de ritmos costeños advirtió sobre la potencia expresiva de dicha región, que luego fue condensada en la matriz denominada como «cumbia» –cuya etimología es también ambigua y varía según intereses discursivos, siguiendo rutas que van desde la interpretación onomatopéyica, hasta identificaciones tribales africanas–. Por supuesto, esta postura trae conflictos ideológicos de difícil superación, que entran y anudan discusiones que legitiman lo negro o lo indígena. La construcción del relato de lo costeño negro, y por ende de la relación con África, se reactivó como resonancia de los movimientos contraculturales norteamericanos que protestaban contra el racismo y que encontraron réplicas en las minorías latinas, dando pie al surgimiento formal de la salsa. Es por esto que, al interior, lo que podía considerarse la medida adecuada para la transformación del imaginario negativo a través de la cultura costeña, traía también problemas de carácter ideológico con otras regiones del país. Y es por ello que aparece otro discurso integrador, aunque con móviles igualmente políticos.

La tercera perspectiva señala a la cumbia como el producto cultural de una mezcla racial triétnica (Zapata Olivella, 1962) donde se unen lo negro, lo indígena y lo europeo. Esta propuesta, acuñada fundamen-

en la costa norte, se trata de encontrar un punto común, una suerte de célula rítmica estándar, que parece emerger bajo la etiqueta de cumbia. Entonces, bajo esta mirada, otras manifestaciones como el porro, el bullerengue, el paseo, la chalupa, la puya o el merengue, por ejemplo, se presentan como exteriorizaciones de una misma fuente fértil, que se denomina cumbia. Esta idea de carácter matricial destaca el valor de lo costeño en el proceso ambiguo de la diseminación sonora para el resto de Colombia, y responde de manera efectiva a un interés político surgido luego de la violencia bipartidista posterior al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que derivó una atroz pugna en el interior del país, por lo que se hizo necesario recuperar la imagen de estabilidad política, a través de la idea de un país festivo y esperanzado, ligado a experiencias lúdicas y hedónicas, semejantes al *ethos costeño* sobre el cual se había creado dicho arquetipo. Así, de la idea bucólica de las músicas interioranas, como el bambuco y el pasillo, se pasó a la imagen más carnal del ritmo y del baile que celebraba la vida. Esta decisión impactó fuertemente los discursos que asumieron «lo colombiano» desde el filtro de la costa norte, encontrando allí raíces de la expresividad genuina del país. Así, la emanación de ritmos costeños advirtió sobre la potencia expresiva de dicha región, que luego fue condensada en la matriz denominada como «cumbia» –cuya etimología es también ambigua y varía según intereses discursivos, siguiendo rutas que van desde la interpretación onomatopéyica, hasta identificaciones tribales africanas–. Por supuesto, esta postura trae conflictos ideológicos de difícil superación, que entran y anudan discusiones que legitiman lo negro o lo indígena. La construcción del relato de lo costeño negro, y por ende de la relación con África, se reactivó como resonancia de los movimientos contraculturales norteamericanos que protestaban contra el racismo y que encontraron réplicas en las minorías latinas, dando pie al surgimiento formal de la salsa. Es por esto que, al interior, lo que podía considerarse la medida adecuada para la transformación del imaginario negativo a través de la cultura costeña, traía también problemas de carácter ideológico con otras regiones del país. Y es por ello que aparece otro discurso integrador, aunque con móviles igualmente políticos.

La tercera perspectiva señala a la cumbia como el producto cultural de una mezcla racial triétnica (Zapata Olivella, 1962) donde se unen lo negro, lo indígena y lo europeo. Esta propuesta, acuñada fundamen-

talmente por la coreógrafa Delia Zapata, ha sido la más diplomática e integracionista y, por ende, la de mayor repercusión en los relatos históricos, ya que permite una comprensión dialéctica clara que acepta la diferencia, solo en la medida en que se condensan en un fin homogéneo superior. La idea de homogenización es útil porque resuelve y apoya los valores nacionales de identidad que permean los discursos políticos e ideológicos. Por eso, como lo afirma Miñana (1999), los discursos folcloristas generalmente van unidos a los discursos nacionalistas y esta perspectiva de Zapata, quizás crea más problemas de los que resuelve. El caso es que la idea de trietnicidad es bastante seductora y ha influido propuestas artísticas posteriores de vocación patrimonial, que pudieron venderse bajo adjetivos como el de *world music* en propuestas como la de Totó La Momposina, quien apoya y afirma la interpretación de Zapata.

Estos tres discursos se han repetido hasta naturalizarse durante más de 50 años y han sido asumidos en el resto de Latinoamérica de manera canónica, como se puede comprobar en la bibliografía disponible en otros países. Sin embargo, en recientes aproximaciones al tema se ha tratado de tomar distancia de esta postura (Wade, 2002; Tamayo, 2013; Ochoa, 2013; Parra, 2014), incluyendo en los estudios fenómenos como la producción y distribución, vinculados con desarrollos tecnológicos, que revelan un panorama más complejo de carácter transnacional que expande el sentido mismo del género, tanto en términos idiosincrásicos como artísticos. Quizás el análisis más audaz hasta ahora lo haya hecho Peter Wade, al vincular las ideas conflictivas de «raza y nación», en la construcción de un relato ideológico a través y a partir de la música. Hasta el momento los relevos a dicho análisis han empezado a florecer y vale la pena relacionarlos de manera más consistente. En estudios sobre la cumbia, promovidos en países distintos a Colombia –entre los más recientes podemos citar el de Vila y Fernández: *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, 2013; el de Montoya y Medrano: *Historia social de las músicas populares latinoamericanas*, 2016 y el de Mendivil y Spencer *Made in Latin America: Studies in popular music*, 2016–, el punto de vista amplio se constituye desde el perspectivismo de carácter caleidoscópico que suma miradas, a veces resonantes, a veces cacofónicas, entre las distintas formas de relato, pero en general partiendo de premisas relativamente acordes y que tienen que ver con

el origen del género musical, adjudicado a la costa norte colombiana. El presente proyecto no apeló a una metodología muy distinta de convocación para la fabricación de un relato medianamente común, aunque fomentó una dinámica dialógica en la que, a partir de una deconstrucción de los discursos acerca de los orígenes, se pudo entablar una perspectiva sugerente acerca de las dinámicas de apropiación de los repertorios en los países más afectados por la producción y distribución musical, lo cual determinó intercambios permanentes de expresiones y contenidos, que variaron de manera no necesariamente causal, según los rasgos idiosincrásicos de cada país involucrado.

Como se evidencia en este estudio, en torno a la cumbia es difícil hablar de orígenes determinados. Sería más cauto pensar en dinámicas discursivas que establecieron puntos de encuentro, según intereses no solo estéticos, sino comerciales e ideológicos. Así, la cumbia no se presenta como un relato secuencial lógico, sino que depende de intercambios de influencia sincrónica, ajustada a los repertorios producidos dentro de dinámicas comerciales, sobre todo durante la década de 1960 y que aún se consumen de manera inconsciente como productos decididamente propios y genuinos. En los distintos repertorios de países como Perú, Ecuador, México, Venezuela, Chile y Argentina, encontramos dinámicas de apropiación y experimentación no coincidentes con un plan organizado de impacto, ya sea de orden estético o idiosincrásico. Para la época, los intereses comerciales –como ocurrió al principio en México y Venezuela– se integraban tanto con las repercusiones políticas –como es constatable con el desarrollo de la chicha peruana y luego con la cumbia villera argentina– como con los intereses ideológicos –como ocurría en las disputas regionalistas en Colombia–. Todo esto mezclado establece algunas claves sobre la generación de un gusto integrado por dinámicas diversificadoras que crean una suerte de sintomatología de lo latinoamericano, casi como relevo generacional al discurso ofrecido por la salsa desde los años 70. Consideramos pues pertinente revisar de manera cuidadosa este proceso que lleva a constituir la cumbia como eje de construcción discursiva, que va más allá de ser un género musical, para convertirse en una manifestación socio-cultural potente que integra distintas formas de comprensión de lo que podríamos denominar latinoamericanidad.

A pesar de que encontramos rastros en prácticamente toda Latinoamérica, hemos escogido los frentes de acción en los que consideramos se revela mayor impacto, tanto comercial como idiosincrásico, en torno a la cumbia. Se tratan de Colombia, Perú, Venezuela, Ecuador, México, Chile y Argentina. A partir de estos países hemos diseñado una suerte de pseudo-cronología en el desarrollo del género, desde las primeras menciones en territorio colombiano, pasando por todo el proceso de construcción ideológica y las variaciones estilísticas patrocinadas por el desarrollo comercial y los intereses económicos. Si bien el origen de la cumbia se ubica en Colombia, justo en los relatos nacionales sobre su aparición y desarrollo, se encuentran constantes desacuerdos, lo cual nos interesa revelar. En este sentido, los procesos de adopción y adaptación del género, a lo largo y ancho de Latinoamérica, están definidos no solo por una línea causal, sino también por procesos de imbricación y resonancia en una suerte de *sensorium* colectivo que atraviesa las particularidades idiosincrásicas. Esto quiere decir que la diseminación del género desde la costa norte colombiana no ocurre según un despliegue «natural» orientado del interior al exterior, sino como un campo de carácter nodal en el que se revelan variaciones y disrupciones que influyen tanto en el género «germen» –de la costa norte colombiana–, como en los derivados –las adopciones del género en otros países, o incluso en otras regiones colombianas–.

Para analizar este proceso adecuadamente, en el primer capítulo, escrito por Juan Sebastián Ochoa, se decidió plantear una suerte de vínculo invisible construido por los relatos canónicos de la cumbia que permita, desde su propia deconstrucción, orientar las consecuencias, tanto conceptuales como terminológicas, hacia los territorios ambiguos en los que todo investigador debe introducirse cuando de definir la cumbia se trata. Por ello, el autor parte de una revisión cuidadosa y crítica de las maneras como fue construyéndose el imaginario cumbiero, según formas de apropiación que derivaron en la fabricación de un relato aparentemente consistente, el cual fue diseminándose en formas variables de entender la cumbia, tanto a nivel musical como argumental. El primer capítulo se plantea entonces como una base paradójica que respalda nuestras definiciones amplias de la noción de cumbia, las cuales irán poco a poco expandiéndose más allá de su origen vernáculo. Y precisamente, insistiendo en lo atávico y regional, el siguiente capítu-

lo escrito por Federico Ochoa analiza la cuestión de lo «folclórico» en la cumbia, acudiendo al contexto específico de los carnavales de Barranquilla y su relación con las formas aparentemente más primitivas, las cuales se sostienen culturalmente, sobre todo, gracias a la fetichización de instrumentos artesanales, como la flauta de millo y la gaita. La revisión de la veta folclórica nos pareció pertinente ya que la construcción de relatos míticos en torno al género apunta a cierto tipo de relaciones patrias, que tienden a neutralizar la evidencia de propósitos comerciales en muchos de los registros sonoros del género. Justo en este tenor y, en consecuencia, el siguiente capítulo, escrito por Juan Diego Parra, se enfoca en el traslado del imaginario sonoro costeño, de características vernáculas, al contexto urbano en la ciudad de Medellín, durante las décadas de 1950 y 1960, cuando ocurrió el crecimiento exponencial de la industria musical colombiana. Este proceso resalta el relevo generacional que sustentó híbridos y fusiones sonoras de un tipo de sonido identificado como «tradicional costeño», a partir de propuestas populares juveniles de época como el rock and roll y el twist. En este período ocurrieron a su vez modificaciones organológicas e ideológicas que determinaron nuevas formas de consumo y, gracias al desarrollo de la industria y los medios masivos de comunicación, la democratización del acceso a los objetos sonoros. Así, según nuestro estudio, es en este punto en el que el género puede dar el salto hacia públicos internacionales, como se verá en los siguientes capítulos, dedicados a la exploración de las formas de adopción y adaptación en otros países latinoamericanos.

Este proceso de internacionalización, de implicaciones decididamente comerciales, permitió intercambios constantes con repertorios de otros países, especialmente de Perú, Ecuador, Venezuela y México, inicialmente, y con posterior impacto en Chile y Argentina, a través sobre todo del auge peruano. En el caso de Venezuela, podemos ver cómo se integra el contexto musical de los años 60 y 70, gracias a permanentes intercambios con repertorios colombianos, que confluyeron en un estilo de *porro paisa*, como lo denominaron eventualmente y que derivaría en la noción de *chucu-chucu*. Orquestas importantes como Billo's Caracas Boys, Nelson y sus estrellas y Pastor López, terminaron integrándose y potenciando las estructuras y pulsos rítmicos fabricados durante los años 60 en la industria colombiana. Esta aproximación

estuvo a cargo de Juan Francisco Sans y Lorenzo Escamilla, dándonos quizás la primera aproximación específica, en términos académicos, en torno a una posible cumbia venezolana. Para el caso de Perú, por otro lado, vemos cómo pudieron adaptarse repertorios tropicales importados desde distintas regiones latinoamericanas, para lograr fusiones con estilos de carácter indígena como los huaynos. El caso del influjo de la cumbia colombiana fue tan importante, que repertorios escuchados en las chicherías terminaron por ser grabados en estilo peruano prontamente, como el caso de la canción «Liliana» del grupo Los Demonios del Mantaro, autoría de Miguel Velásquez, compositor y músico antioqueño que fundó Los Falcons y Los Golden Boys, grupo urbano tropical que hizo famosa la canción «La chichera», composición sobre la que se sustenta el nombre de chicha peruana para definir el estilo tropical del país inca. Sobre el desarrollo de la chicha, tenemos en este libro el trabajo de Arturo Quispe.

Con respecto a Ecuador, a través del cuidadoso estudio de Juan Mullo, podemos detectar en el radar una tradición que hasta ahora poco había sido mencionada y cuya relevancia no podría ser mayor, en función de entender los procesos, muchas veces tensos, de intercambio rítmico sonoro entre clases sociales y formas de adopción de discursos que se debaten entre lo urbano y lo rural, y también las sincronías constantes en repertorios, formatos y expresividad con Colombia y Perú, principalmente. Tal como ocurre con el caso venezolano, este trabajo puede considerarse como la primera aproximación sistemática al fenómeno cumbiero en Ecuador, desde sus resonancias musicales y socio-culturales con otras regiones latinoamericanas. Para el caso chileno, y con la afortunada colaboración de la Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros, encontramos un serio análisis sobre las formas de inserción de la cumbia colombiana, tanto en su veta «tradicional» como urbana, así como de la cumbia peruana, en prácticas de sociabilidad donde el baile es factor cohesionador, derivando en apropiaciones directas para formas expresivas propias. Es de destacar el énfasis de este estudio en las relaciones colectivas mediadas por los bailes que determinan, en función de ritualidad social, la configuración de lo que podríamos denominar como «paisajes melódicos», los cuales establecen dinámicas de apropiación rítmica del cuerpo, tanto en contextos urbanos privados como públicos. Dichas dinámicas, y he aquí una de las mayores reve-

laciones de este estudio, son perfectamente adaptables a otras regiones latinoamericanas, en distintas épocas, lo cual da a entender un estado emocional latinoamericano amplio, que gira en torno a la corporalidad cumbiera.

El caso de México fue especial y extraño, debido a la lejanía geográfica. Como es sabido, las sedes estratégicas de la RCA Víctor para Latinoamérica fueron México y Argentina. Desde allí se fabricaron las estrategias de distribución del sonido latinoamericano, concentradas en el universo sonoro de estas dos naciones y de Cuba. De allí que en todos los países surcontinentales –con la notable excepción de Brasil, que logró construir su propio universo en torno a la samba y el *bossa nova*–, incluida Colombia, sean tan relevantes el son, la ranchera y el tango, en el consumo masivo. Los músicos de los demás países buscaban grabar en dichas sedes y lo hacían con intérpretes nativos, así que se producían constantes intercambios sonoros y rítmicos. En Colombia los casos de Lucho Bermúdez, quien grabó tanto en México como Argentina, y especialmente de Luis Carlos Meyer, son referenciales. No pocas veces, músicos colombianos decidieron quedarse a vivir en dichos países como el propio Meyer y más adelante Aniceto Molina. Ambos influyeron sustancialmente en la diseminación de los sonidos tropicales colombianos, especialmente relacionados con la agrupación Los Corraleros de Majagual. Dando como resultado la construcción de un universo paralelo en torno a los sonidos colombianos que fueron reuniéndose bajo el apelativo de cumbia. Un caso particular es el de Monterrey, donde algunos sectores se declararon abiertamente afectos a la idiosincrasia costeña colombiana. Entre las acepciones de la cumbia están las de los gruperos, los sonideros, de los cuales se desprende la famosa cumbia rebajada y la cumbia norteña, en la cual nos interesa detenernos en el presente trabajo, y que analiza José Juan Olvera, debido a la forma de adopción y reconfiguración sonora dentro de formatos instrumentales, a la vez que lograban fusiones con tradiciones mexicanas. Tanto así que su impacto derivó comercialmente en Perú donde integró un imaginario particular en la llamada tecno-cumbia.

Por último, quisimos abordar el fenómeno de la llamada cumbia villera en Argentina, cuyo análisis estuvo a cargo de Manuel Massone, Mariano de Filippis y Mario Celentano, en el cual, además de hacer una reconstrucción del proceso en el cual llega la cumbia a Argentina,

y no solo a Buenos Aires, se busca establecer relaciones del imaginario cumbiero, que en la Argentina va mucho más allá de una manifestación musical, para convertirse en un fenómeno sociocultural de gran relevancia. El proceso de adaptación de lo «villero» en Buenos Aires, se inscribe en las sonoridades de la chicha peruana, tanto que aún en Perú conciben el fenómeno villero como una extensión del fenómeno chichero. Este capítulo, además, se acompaña con un análisis musical importante que permite establecer formas expresivas, tanto en la composición como en el consumo de las piezas sonoras.

La idea general del presente libro ha sido configurar un escenario reflexivo en torno a la noción de cumbia, más allá de comprenderla como un género musical, que permita encontrar resonancias en los distintos imaginarios construidos en torno a dicha noción. Es evidente que, aunque no pretendemos establecer una línea histórica en sentido causal, sí debemos recurrir a cierta idea de relato consecuente para hallar los puntos de encuentro en las distintas regiones que analizamos. La cumbia en Latinoamérica debe entenderse como un asunto virulento de intercambios y pactos, más que como un lazo genitivo de filiación, y es por ello que nos interesaba saber sobre dichos procesos de contagio e inoculación, casi siempre promovidos por estrategias de difusión comercial e intereses de configuración simbólica, atados a discursos ideológicos. Así que, antes de hablar de la cumbia en Latinoamérica, preferimos referirnos a las cumbias, en plural, toda vez que de lo que se trata es de variaciones y transformaciones que definen trayectorias y construyen imaginarios. Quedará aún mucho por estudiar, por supuesto.

REFERENCIAS

- Abadía, G. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Panamericana.
- Apuleyo, P. & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*.
Sitio web de Mixcloud <http://www.mixcloud.com/ebiruoja-ba/40-anos-de-musica-costena-la-historia-de-la-cumbia-colombiana/>
- Betancur, F. (1993). *Sin clave y bongó no hay son*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey- México (1960-2008). Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo* (Tesis doctoral inédita). Colegio de México.
- Cavallero, V. (Director) (2014). *Pasos de cumbia* [DVD].
- Fernández, H. (2011). De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera. En P. Semán, & P. E. Vila, *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 139-166). Gorla.
- Fernández, H. & Vila, P. (2013). *Cumbia!: scenes of a migrant Latin American music genre*. Duke University Press.
- Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Domus Libri.
- González Henríquez, A. (2000). Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. En J. Martín-Barbero, F. López de la Roche & Á. Robledo (Eds.), *Cultura y región* (pp.152-179). Universidad Nacional de Colombia.
- Hernández, O. (2015). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas. 1930-1960*. Fondo Editorial Casa de las Américas
- Jaramillo, L. F. (1992). *Música tropical y salsa en Colombia*. Ediciones Fuentes.
- Lambuley, N. (1988). La cumbia: un gran sistema caribe-colombiano. *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, 3, 90-99.

- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Miñana, C. (1999). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 11, 36-47.
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello.
- Ocampo, J. (1970). *El folklore y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Editorial Javeriana.
- _____ (2014). *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla* (Tesis de maestría inédita). Universidad de Antioquia.
- Parra Valencia, J. D. (2014). *Arqueología del Chucu-chucu*. Fondo Editorial ITM.
- Pombo, G. (1965). *Kumbia, legado cultural de los indígenas del caribe colombiano*. Antillas.
- Semán, P. & Vila, P. C. (2011). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla.
- Solano, J. (2003). La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del caribe colombiano. *Huellas*, 67-68, 46-53.
- Tamayo, A. M. (2013). *En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival* (Tesis doctoral Riverside: Universidad de California). Sitio web University of California <https://escholarship.org/uc/item/16m7h33x>
- Valencia, V. (1995). *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (Tesis de pregrado inédita) Universidad Pedagógica de Colombia.
- Vila, P. & Seman, P. (2011). *Troubling gender: youth and cumbia in Argentina's music scene*. Temple University Press.

- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe*. (A. G. Henríquez, Trad.) Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento. Zapata, D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. *Revista colombiana de folklore*, 7, 187-204.

CAPÍTULO I

**UNA DECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y MUSICAL
DEL TÉRMINO CUMBIA EN COLOMBIA**

-JUAN SEBASTIÁN OCHOA-

*Me contaron los abuelos que hace tiempo,
navegaba en el Cesar una piragua
que partía de El Banco viejo puerto
a las playas de amor en Chimichagua.*

(«La piragua», José Barros)

*La cumbia es distinta según la región,
la de José Barros y la de las sabanas de Sucre son distintas a la mía.*
(Landro, en García & Salcedo, 1994, p. 128)

Introducción

En diciembre de 2015, como cierre del año en el que se conmemoró un siglo del natalicio del compositor colombiano José Barros (1915-2007), fue publicado un libro en su homenaje. Este libro contiene una crónica de Alberto Salcedo –uno de los más reconocidos cronistas del país– sobre la composición más emblemática de Barros, su cumbia «La piragua». El texto viene acompañado de un CD con nueve versiones diferentes de esta canción, interpretadas por algunos de los cantantes y agrupaciones con más renombre en Colombia en la actualidad –como Fonseca, Andrés Cepeda, Adriana Lucía, Carlos Vives, entre otros–. Esta publicación es una muestra clara de la importancia que se le ha dado a José Barros como insigne compositor colombiano de músicas populares, y en especial a «La piragua» como la cumbia que lo encumbró, obra que es considerada frecuentemente como la cumbia más emblemática del país.

El cronista, al hacer un recorrido por El Banco, Magdalena –la tierra de José Barros– y hacer en lancha el viaje que en la canción hizo la piragua desde allí hasta la población vecina de Chimichagua, se encontró con una realidad diferente a la que había imaginado al escuchar la canción. Vale la pena citar in extenso a Salcedo en este punto:

- ¿Playas de amor? –me pregunto en voz alta.

Debe de ser otra licencia poética del maestro. En Chimichagua, como en cualquier puerto fluvial de la región Caribe, prevalece una atmósfera de laboreo y de compraventa que no parece apropiada para los idilios. Pero a los compositores, ya lo decíamos, se les permite la exaltación lírica del mundo. Mientras Ángel Lima arrima la chalupa a la orilla, pienso en esta paradoja: nosotros, los melómanos, amamos a los músicos pero a veces nos comportamos como sus aguafiestas. Al perseguir el rastro de sus canciones descubrimos el suelo infecundo donde ellos habían puesto el terreno primaveral, al explorar la geografía de sus coplas encontramos un pantano repulsivo donde se suponía que debía estar un lago immaculado.

Eso sí: a ellos no les afecta en absoluto que nosotros, los figones, descubramos la tras escena de sus cantos (Salcedo, 2015, pp. 13-14).

Si bien a los compositores no se les exige rigurosidad histórica ni precisión en los términos –sus búsquedas van en otra dirección–, sí es esta

REFERENCIAS

- Abadía, G. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Panamericana.
- Apuleyo, P. & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*.
Sitio web de Mixcloud <http://www.mixcloud.com/ebiruoja-ba/40-anos-de-musica-costena-la-historia-de-la-cumbia-colombiana/>
- Araújo, O. (2010). *Gabriel García Márquez, el Caribe y los espejismos de la modernidad*. Universidad del Norte.
- Arteaga, J. (1991). *Lucho Bermúdez. Maestro de maestros*. Intermedio Editores.
- Bakhtin, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- Bassi, R. (2001). La música cubana en Barranquilla. *Huellas* (62), 2-17.
- _____ (2006). *Los bajeros de la montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María* (librillo acompañante al CD). Fundación de Música, Observatorio del Caribe Colombiano.
- _____ (2013). Panamericanismo a contratiempo. Musicología en Colombia, 1950-1970. En C. C. Aharonián, *Música/musicología y colonialismo* (pp. 101-158). Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- _____ (2002/2003). Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 7 (7), 5-57.
- Betancur, F. (2012). Bajo el cielo azul un viento verde: Lucho Bermúdez en Medellín. En S. Santana, & R. Bassi, *Lucho Bermúdez: cumbias, porros y viajes*. Ediciones Santo Basilón.
- _____ (1993). *Sin clave y bongó no hay son*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey- México (1960-2008)*. *Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo* (Tesis doctoral inédita). Colegio de México.
- _____ (2005). La música de la costa Caribe colombiana en México, un fenómeno trans-fronterizo. *Alteridades*, 21, 19-41.

- Burgos, A. (2001). *Antioquia bailaba así*. Lealon.
- _____ (2013). *Recordando*. Medellín.
- Candela, M. (2003). Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX. *Huellas* (67-68), 12-17.
- Cavallo, V. (Dirección). (2014). *Pasos de cumbia* [DVD].
- Convers, L. & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Editorial Javeriana.
- D'amico, L. (1993). *Moduli ritmici e poliritmici della musica afrocolombiana* (Tesis de pregrado inédita). Bologna.
- Fernández L'Hoeste, H. (2011). De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera. En P. Semán & P. E. Vila, *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla.
- Fernández L'Hoeste, H. & Vila, P. (2013). *Cumbia!: scenes of a migrant Latin American music genre*. Duke University Press.
- Florencia, J. H., Quintana, L. & Sigüenza, O. (2002). *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. Plaza y Valdés.
- Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Domus Libri.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García, J. & Salcedo, A. (1994). *Diez juglares en su patio*. Ecoe.
- González Henríquez, A. (2000). Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. En J. Martín-Barbero, F. López de la Roche & Á. Robledo (Eds.) *Cultura y región*, Bogotá-Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- González, D. (2015). Anotaciones sobre la primera grabación de La Piragua. *Revista Lira* (43), 14-16.
- Gronow, P. (1983). The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. *Popular Music*, 3, 53-75.
- Holland, W. (Compositor). (2011). *The original sound of cumbia. The history of colombian cumbia as told by the phonograph. 1948-79*. [CD]: W. Holland.

- Jaramillo, L. F. (1992). *Música tropical y salsa en Colombia*. Ediciones Fuentes.
- Jaramillo, L. M. (2010). *José Barros. Su vida, su obra*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación.
- Lambuley, N. (1988). La cumbia: un gran sistema caribe-colombiano. *A contratiempo*, (3), 90-99.
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Miñana, C. (1999). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo*, (11), 36-47.
- Muñoz, L. E. (2015). El juglar del río y las andaduras por Cartagena de Indias. *Revista Lira* (43).
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello.
- Ocampo, J. (1970). *El folklore y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Ochoa, F. (2014). *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla* (Tesis de maestría inédita). Universidad de Antioquia.
- _____ (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena* (226).
- _____ (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Editorial Javeriana.
- Ochoa, J. S., Convers, L. & Hernández, O. (2015). *Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J. & Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Fundación Cultural Latin Grammy.
- Olvera, J. J. (2000). Al norte del corazón. Evoluciones e hibridaciones musicales del noreste mexicano y sureste de los Estados Unidos

- con sabor a cumbia. *Actas del III congreso IASPM-AL*, Sitio web IASPMAL <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Olvera.pdf>).
- Ortiz, R. (2015). Barros y la melodía de la nación. *El Malpensante* (164), 16-29.
- Pardo, M. (2009). Localidad y cosmopolitismo en “la tambora” de Santa Marta, Colombia. En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 337-367). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Parra Valencia, J. D. (2014). *Arqueología del Chucu-chucu*. Fondo Editorial ITM.
- Pombo, G. (1965). *Kumbia, legado cultural de los indígenas del caribe colombiano*. Antillas.
- Restrepo, M. (2012). *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Salcedo, A. (2015). *Homenaje a José Barros*. Semana, Suramericana, Ministerio de Cultura.
- Santana, S. & Bassi, R. (Eds.) (2012). *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santo Basilón.
- Santana, S. & Bassi, R. (Eds.) (2012). *Segunda salida internacional. Un colombiano en La Habana*. Ediciones Santo Basilón.
- Semán, P. & Vila, P. C. (2011). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla.
- Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría, C. & Cataño, C. (2014). *Travesías por La Tierra del Olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Editorial Javeriana.
- Silva, R. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. La Carreta Editores.
- Solano, J. (2003). La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano. *Huellas* (67-68), 46-53.
- Tamayo, A. M. (2013). *En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival* (Tesis doctoral inédita). Sitio web Universidad de California.

- Valencia, V. (1995). *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional* (Tesis de pregrado inédita). Universidad Pedagógica de Colombia.
- Vila, P. (2011). *Troubling gender: youth and cumbia in Argentina's music scene*. Temple University Press.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Zapata, D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. *Revista colombiana de folklore*, 7, 187-204.

CAPÍTULO II

LA CUMBIA FOLCLÓRICA COLOMBIANA³³

–FEDERICO OCHOA–

³³ Este texto es una adaptación de los capítulos IV y V de mi tesis de maestría en antropología, titulada *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla*, Universidad de Antioquia, 2015. El trabajo de campo para dicha investigación se centró en el Carnaval de Barranquilla del año 2013.

Introducción

En este capítulo abordaremos cuál ha sido la presencia real de la cumbia interpretada por el conjunto de caña de millo, que en los discursos de especialistas en el tema y en el imaginario de los músicos y practicantes se reconoce como el formato folclórico de la cumbia en Colombia.

Como expone el investigador Juan Sebastián Ochoa en el primer capítulo de este libro, en Colombia el término «cumbia» es polisémico ya que ha tenido diferentes usos y definiciones. Sin embargo, esta polisemia no ha sido evidenciada y, por tanto, el uso del término no ha sido claro, lo que ha facilitado la creación de discursos alrededor del mismo que pertenecen más al terreno de la memoria que al de la historia (Ochoa, 2017; Ochoa et al., 2017). Explica el investigador que, por ser un término construido socialmente y con diferentes usos, «no existe algo así como una cumbia original, sino que las músicas que conocemos bajo el término cumbia son diversas y son el resultado de múltiples influencias, circunstancias, músicas y músicos interactuando» (p. 53). Sin embargo, como él mismo reconoce y deconstruye, a pesar de sus diferentes acepciones, se ha dado por cierto que existe una versión considerada primigenia u original de la cumbia. Si bien algunos textos mencionan tanto al conjunto de gaitas largas como al conjunto de caña de millo como los formatos instrumentales fundacionales de la cumbia –y según lo que entendamos por cumbia esto puede ser cierto–, dentro del campo de los festivales de músicas folclóricas de la costa atlántica colombiana –fundamentalmente los músicos y organizadores de dichos festivales–, se reconoce exclusivamente al conjunto de caña de millo como el conjunto originario del género.

Entre todos los festivales de músicas folclóricas de la costa atlántica³⁴ del país, lugar reconocido como la región en donde nació la cumbia, solamente el conjunto de caña de millo tiene entre sus ritmos tradicionales un ritmo llamado cumbia. Como expliqué en otras publicaciones (Ochoa, 2013; 2014), usualmente los conjuntos de gaitas no ejecutan un ritmo llamado cumbia, y de hecho el festival más importante de este formato, el Festival de Ovejas en Sucre, no exige la ejecución de este ritmo. Sin embargo, los conjuntos de caña de millo sí interpretan un ritmo llamado cumbia, y este ritmo sí es parte sustancial de su re-

³⁴ Si bien desde hace unos años, desde círculos académicos e intelectuales del país, se le llama a esta región costa caribe, empleo aquí el término costa atlántica ya que así se han denominado usualmente las músicas de esta región en el país en contraposición a las de la costa pacífica.

pertorio. Decimos entonces que entre los músicos de las expresiones entendidas como folclóricas en la costa atlántica colombiana –músicos de bandas pelayeras, de bullerengues, de gaitas, de son de negros, etc.– se reconoce que son los conjuntos de millo, conocido también como *pito atravesao*, los que interpretan cumbia como una de sus prácticas cotidianas. Los demás conjuntos, aunque generalmente tocan ritmos similares, no los llaman cumbia o, si bien pueden hacer cumbias, no constituye este ritmo una práctica cotidiana. Los músicos de gaitas, por ejemplo, interpretan fundamentalmente tres ritmos, a los que llaman porro, gaita y merengue; los músicos de bullerengue interpretan bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua; en las músicas de tambora se interpretan berroches, chandes, guachernas y tambora-tambora, etc. Son los músicos de caña de millo quienes reconocen entre sus tres ritmos regularmente interpretados a la puya, el porro –también llamado son corrido o jalaíto– y la cumbia (Ochoa, 2012).

El conjunto de caña de millo

La caña de millo, también llamada pito atravesao, es un instrumento de viento considerado folclórico en la costa caribe colombiana, el cual se ejecuta generalmente acompañado de un formato instrumental constituido por tres tambores –tambor alegre, tambor llamador y tambora– y un instrumento de percusión de fricción –generalmente una maraca o un guache, especie de maraca metálica y cilíndrica–. El instrumento melódico le da nombre al formato instrumental: conjunto de caña de millo, de pito atravesao, o *grupo'e millo*. De igual manera, en este formato instrumental se interpreta una música en particular, con un lenguaje sonoro y un repertorio propio, conocida también genéricamente como música de caña de millo.

Figura 3. Caña de millo



Fuente: archivo personal del autor.

REFERENCIAS

- Banco de la República de Colombia (2015). Frente Nacional. Sitio web https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=El_Frente_Nacional#El_Frente_Nacional.
- Bassi, R. & Solano, A. J. (1999). Cuatro días bajo el signo de la música del Caribe. En: L. Puerta (Comp.) *Carnaval en la arenosa*. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.
- Candela, M. (2004). *Carnaval de Barranquilla. Patrimonio oral e intangible de la humanidad*. Amalfi Editores.
- Carvalho, J. J. (2002). *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. Universidade de Brasilia.
- Colpas Gutiérrez, J. (2005). Mitos en la historia de Barranquilla, análisis crítico de los problemas historiográficos de una ciudad del caribe colombiano. *Historia Caribe*, 9, 67-81.
- González Cueto, D. & Lizcano Angarita, M. (2010). El aporte afrocolombiano al Carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en los estudios históricos, antropológicos y etnográficos (1829 - 2005), *Revista Brasileira do Caribe*, X (20), enero-junio, 447-474.
- González Enríquez, A. (1985). Sociología de la música costeña. *Revista Huellas*, 14, 38-43.
- _____ (1988). Calidad de la vida musical en la radio barranquillera. *Revista Huellas*, 23, 46-54.
- _____ (1990). La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república. *Historia Crítica*, 4, julio-diciembre, 85-112.
- Hosbawm, E. & Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Crítica.
- Jiménez Martínez, E. (2008). La radio de Barranquilla y su carnaval. *Revista Huellas*, 80, 81 y 82, 146-153.
- Lima, E. de (1938). Cantos y bailes del pueblo costeño. *Boletín Latinoamericano de Música*, IV, 4, 95-98.
- _____ (1942). *Folklore colombiano*. Litografía de Barranquilla.
- Malabet, D. (1911). *Resumen Histórico de los Terrenos del Distrito de Barranquilla*. Imprenta de El Siglo. Sitio web Universidad del

- Norte <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/rt/printerFriendly/525/5124>
- Matallana, R. (2 de febrero de 1999). Gran Parada 32 años. *Periódico El Tiempo*, p. 5.
- Minsky, S. & Stevenson Samper, A. (2008). *Itinerario histórico de Barranquilla*. Editorial La Iguana Ciega.
- _____ (2009). *Barranquilla, historia, crónicas y datos esenciales*. Editorial la Iguana Ciega.
- Muvdi, J. (1953). *Carnaval de Barranquilla*. Sitio web de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=QmtJ9nr6-aA>
- Nieves Oviedo, J. (2008). El panorama sonoro en el Caribe colombiano a mediados del siglo XX. *Revista Huellas*, 80, 81 y 82, 87-108.
- Ochoa Escobar, F. (2012). Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7 (2), 159-178.
- _____ (2014). *Construcción, usos y sentidos de una tradición: La cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla* (Tesis de maestría inédita), Universidad de Antioquia.
- Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Editorial Javeriana.
- _____ (2017). La cumbia en el Carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato. *Revista Encuentros*, 15 (2), 40-55.
- Ochoa Escobar, J. S. (2017). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 70 (226), 31-52.
- Ochoa, J., Pérez, C. & Ochoa, F. (2017). *El libro de las Cumbias Colombianas*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Pardo Rojas, M. (2009). Localidad y cosmopolitismo en “la tambora” de Santa Marta, Colombia. En: M. Pardo Rojas (ed.) *Música y sociedad en Colombia. Transformaciones, legitimaciones e identificaciones*. Universidad del Rosario.
- Posada Carbó, E. (1987). *Una invitación a la historia de Barranquilla*. Fondo Editorial Cerec.
- Rey Sinning, E. (2004). *Joselito carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla* (5ª ed.) Plaza y Janés y Universidad Simón Bolívar.

- Ruiz, C. (s.f.) *Memorias del cuerpo. Maestros de la danza en Colombia*.
Sitio web Danza Red http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/memorias_de_cuerpo.pdf
- Sevilla, A. (1996). Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México. *Alteridades* 6 (11), 33-41.
- Solano Alonso, J. (2003). La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano. *Revista Huellas*, 67 y 68, 46-54.
- Villalón Donoso, J. (2000). *Historia de Barranquilla*. Ediciones Uninorte.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia.

CAPÍTULO III

CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.
ENTRE EL ROCK TROPICAL BAILABLE Y EL CHUCU-CHUCU⁷⁶

–JUAN DIEGO PARRA VALENCIA–

⁷⁶El presente ensayo consiste en una síntesis del trabajo elaborado por el autor en el libro *Deconstruyendo el Chucu-Chucu: auges, declives y resurrecciones de la música tropical coombiana* (2017).

Dentro de la tradición musical colombiana, la cumbia se ha erigido como una suerte de condensador del relato nacional, que enarbola astas referidas a los orígenes etno-culturales. Desde las construcciones simbólicas de carácter político ocurridas en los años 60, que configuraban este género musical como un integrado absoluto de las tres vetas raciales del país –a saber, lo indígena, lo negro y lo blanco, fusionadas en un imaginario mítico de carácter rítmico-sonoro–,⁷⁷ el valor de la cumbia ha crecido exponencialmente como embajadora cultural de la nación. Pese a las constantes adopciones y adaptaciones del género en el resto de países latinoamericanos, existe una idea de carácter genésico que ubica sus raíces en la vernácula costa norte colombiana. Sobre este tema, y hasta hace muy poco, parece que no existieron dudas en términos académicos; sin embargo, una revisión cuidadosa quizás nos revele inversiones en el relato cronologista que conecta tradiciones en sentido evolutivo. Como sabemos, el desarrollo de la industria discográfica en Colombia solo fue posible desde mediados de la década de 1940 y su crecimiento real, a nivel logístico y estratégico, fue significativo solo hasta la década de 1950; por lo tanto, los repertorios grabados que se remiten a épocas ancestrales, solo fueron realizados hasta finales las postrimerías de esta década, lo cual da muchísimo margen de acción para interpretar los lazos de continuidad entre propuestas genuinas y derivadas. Este tema es motivo de evaluación juiciosa en los dos textos precedentes, así que no profundizaré al respecto; sin embargo, me interesa resaltar esta disimetría cronológica para referir el sentido de la cumbia surgida en la ciudad de Medellín durante los años 60 y 70, determinada por una revolución juvenil y un apartamiento de las condiciones formales en el uso de los repertorios tradicionales.

Este tipo de cumbia surgió en un contexto bastante especial, dentro de una ciudad en desarrollo que le apostó durante dos décadas a la industria cultural. Antes de su surgimiento, existían formas definidas de producción y comercio, regidas por la estabilidad social en cuanto a la clasificación jerárquica y la comprensión clara de las dinámicas de consumo. La música se distribuía en discos y en la radio, y el circuito musical estaba definido por prácticas formales y específicas que separaban lo

⁷⁷ Siguiendo la interpretación masivamente aceptada que propuso Delia Zapata en 1962 bajo el nombre de *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana*, cuyas implicaciones se analizan en el capítulo «Una deconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia», incluido en este libro.

popular de lo aristocrático. Entonces, la aparición de la cumbia urbana dio al traste con esas formas concretas, hizo difusa la separación entre géneros musicales y creó un nuevo público, hasta entonces invisible: los adolescentes y los jóvenes. Dichos cambios funcionales provocaron traumas profundos en cierta apreciación estética, estrechamente relacionada con ideologías folcloristas que, en buena medida, se mantienen vigentes y han impedido, hasta la fecha, aproximaciones académicas de carácter investigativo sobre este fenómeno sonoro y cultural, ocurrido en Medellín durante las décadas de 1960, 1970 y 1980.

Ciertamente, la invisibilidad de la cumbia urbana colombiana en ámbitos académicos resuena en la indiferencia popular sobre los repertorios que, si bien se consumen permanentemente, nunca han generado apropiaciones discursivas de carácter simbólico. Sobre la cumbia urbana colombiana ha caído un sino de desprecio formal que niega su reivindicación cultural, afectando inconscientemente al público consumidor, que ha convivido con los repertorios de manera funcional, pero sin intereses patrimoniales. De hecho, el desprecio implícito derivó la denominación «chucu-chucu», atribuida en los años 70 y sobre la cual profundizaremos.

Así, en este capítulo revisaremos algunas características de este fenómeno, partiendo de un contexto socio-cultural y artístico que permita reconocer su aparición, desarrollo y declive, según las dinámicas ideológicas y estéticas que lo acompañaron.

Breve contexto socio-cultural y artístico para la aparición de la cumbia urbana en Colombia

Fabricación cultural de lo costeño colombiano

El desarrollo de la cumbia en Colombia debe ser visto desde distintos frentes, entre los cuales se destaca el advenimiento de la industria musical ocurrida en la ciudad de Medellín durante las décadas de 1950 y 1970. Un estudio acerca de la formalización del género, como eje de condensación de lo «típicamente» colombiano, debe tener en cuenta, además de una lectura folclorista y/o académica, la revisión de los desarrollos tecnológicos y el advenimiento de estrategias comerciales, que derivaron formas sistemáticas de consumo, dentro de la producción industrializada de objetos sonoros.

CAPÍTULO IV

**MÚSICA TROPICAL PERUANA: LA CHICHA.
CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS IDENTIDADES**

-ARTURO QUISPE LÁZARO-

El presente ensayo pretende abordar el tema de la música tropical peruana, denominada *música chicha* o *cumbia peruana*, como una forma de construcción de identidades, dentro de un contexto social de cambios significativos que se produjo en el país, especialmente en la ciudad de Lima, a partir de la segunda mitad del siglo XX. La música tropical peruana surgió como producto de múltiples influencias sociales, culturales y musicales, y dentro de estas últimas, las diversas músicas locales fueron el factor por el cual se diferenciaron de las otras propuestas musicales de la época, siendo la música andina la que más se destacaba dentro de esta influencia. Al mismo tiempo, ha servido como un elemento discriminador en contra de esta manifestación musical, de sus cultores y consumidores.

Estudiar la música chicha en el Perú es adentrarse a la época contemporánea de la ciudad capital, Lima, ya que hay una suerte de simbiosis entre la creación cultural, musical y el lugar que le dio contexto formativo. Así, no se puede entender este género musical sin Lima y sus transformaciones, y no se puede entender la ciudad de Lima sin la música chicha. La relación no solo es contextual sino además constitutiva de la ciudad, de su gente, de los nuevos actores sociales que, desde mediados del siglo XX, cambiaron la ciudad capital. Lima, posterior a la década de 1950 es otra respecto al medio siglo anterior. Es una ciudad que pasó de ser criolla y aristocrática a ser una ciudad de corte andina, popular y chichera. No es que el nombre determine los acontecimientos de la ciudad, sino más bien son los procesos sociales, dinámicos y cambiantes, los actores que impulsan los cambios culturales, y los contextos de renovación los que encuentran su propia nominación; pero esto, a su vez, es contingente, pues si cambia el contexto cambia también su designación. Lima es una «ciudad chicha», no es por ejemplo, una ciudad música tropical, o una ciudad cumbia, que son expresiones que no remiten a nada. Sin embargo, Lima chicha, o Lima chichera sí encierra una honda significación, para la ciudad y para sus habitantes, lo que en definitiva los vincula significativamente.

¿Qué es la música chicha, cuál es su significado para la ciudad, sus habitantes y por qué se identifica con Lima? En principio, hay que señalar que la música tropical peruana denominada música chicha o cumbia peruana fue posible por una serie de factores que se dieron en la época: i) los cambios sociales externos e internos que se produjeron en

influyó en la creación de la música chicha, le dio una nueva fisonomía, una identidad como género musical que lo configuró de una forma diferente a la de los otros géneros existentes, haciendo una ruptura con aquellos que usaban la guitarra de «palo» –nombre dado a la guitarra de madera–, como la música criolla, el huayno y el bolero, que se distinguían del rock de la Nueva ola. La musicóloga Rosa Elena Vásquez, «Chalena», decía al respecto: «los músicos podían haber hecho rock, eran buenos guitarristas, pudieron incluso florear en rock, pero no, hicieron su propia música, ellos decidieron hacer ese tipo de música, eso es producto de su identidad» (R. E. Vásquez, comunicación personal, 2013). Ellos asumieron un tipo de música que les gustaba y definía, y son estas identidades las que empezaron a distinguir a la música que se creaba en el Perú de las otras existentes. Esto significó maduración de un proceso social y cultural que llevó años en su configuración. No fue producto de un día, ni de una genialidad individual; por el contrario, intervinieron distintos actores sociales, músicos, productores, creadores, y cada uno de ellos aportó sus propios saberes y prácticas musicales.

Configuración de la música chicha y nuevas identidades

La música chicha, desde su surgimiento a finales de la década de 1960, configuró un tipo de identidad ligado en principio a los nuevos actores sociales que se hicieron presentes en la ciudad desde mediados de ese siglo. En ese tiempo existían géneros musicales consolidados, ligados a sectores sociales definidos y otros por delinearse. De tal manera que había una suerte de correspondencia entre grupo social y tipo de música. El huayno ya tenía su audiencia, gente estrictamente migrante andina ubicada en los sectores de barrios pobres y en algunos de clase media. La guaracha, el son, el mambo, tenían sintonía en zonas de clase media y también populares; el rock, básicamente, en sectores medios. Géneros que expresaban los sentimientos de sectores ya establecidos dentro de la sociedad, pero que no eran del nuevo grupo mayoritario, que vivía a las afueras de la ciudad, en los extramuros, que fue emergiendo desde la ribera de los ríos, de los arenales, de las faldas de los cerros, de las tierras eriazas, constituyendo sus chacras de pan llevar. Lugares inhóspitos que fueron tomando forma, delineando un rostro, dibujando siluetas, desde los cuales emergía el nuevo limeño, brotaba un nuevo sentimiento, una nueva vida que iría cambiando la faz de la Lima tradicional (Quispe Lázaro, 1993).

Figura 23. Banderolas chicha que anuncian fiestas el fin de semana y día de feriado. Lima, mayo 2017



Fuente: archivo personal del autor.

REFERENCIAS

- Gerardo (2008). «Cumbia Sanjuanera» [Blog]. Recuperado de: <http://cumbiasanjuanera.blogspot.pe/2008/05/cumbia-sanjuanera.html>
- Laura, M. (2012). *Cumbia Perú. Los creadores*. Laura Producciones EIRL.
- Martín-Barbero, J. (1999). El Miedo a los Medios. Política, comunicación y nuevos modos de representación. *Nueva Sociedad*, 161, mayo-junio, 44- 46.
- Patch, R. W. (1967). *La Parada. Estudios de clase y asimilación*. Mosca Azul Editoriales.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores.
- Quispe Lázaro, A. (1993). La chicha: un camino sin fin. En G. Portocarrero (ed.) *Los Nuevos Limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. SUR, TAFOS.
- _____ (2000). La tecnocumbia en un mundo globalizado: Rossy War y la Chicha Amazónica. *Revista QUEHACER*, 125, julio-agosto.
- _____ (2000). Globalización y Cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia. *Debates en Sociología*, 25.
- _____ (2004). La «Cultura Chicha» en el Perú. *Construyendo Nuestra Interculturalidad* (1), pp. 1-7. Sitio web Researchgate https://www.researchgate.net/publication/221940405_La_cultura_chicha_en_el_Peru
- _____ (2013). De la “Cultura hirviente” a la “cultura chicha”. Transculturación y conflictos en el medio urbano limeño. En M. Giusti, G. Portocarrero et al. (eds.) *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales. Actas del Congreso internacional*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- _____ (2016). Chicha Music, Urban Subalternity, and Cultural Identities in Peru: Construction of the Local and Translocal Scene. En J. Mendivil y C. Spencer (eds.) *Made in Latin America. Studies in popular Music*. New York and Routledge.

CAPÍTULO V

**CUMBIA ECUATORIANA. ESCENARIOS, TERRITORIOS Y CUERPOS
TROPICALIZADOS**

-JUAN MULLO SANDOVAL-

Cumbia legendaria y cumbia nueva, es la alegoría de un joven melómano en las redes sociales, que ubica en el siglo XXI el umbral de este género en el Ecuador. Sin embargo, ello viene de tiempo atrás, cuando sus antecesores la bailaban sesenta años antes. El presente análisis es el adentramiento a un tema poco tratado en el país, ya que esporádicamente alguna área histórica, antropológica o musicológica, le ha dedicado estudios a tan importante identidad sonora. La tecnocumbia y su implicación sociológica es asumida en algunas investigaciones contemporáneas; sin embargo, la cumbia, que la antecede históricamente y como memoria social, no tiene indagaciones académicas, documentales ni archivísticas. Así, este estudio infiere lo tropical en los escenarios, territorios, cuerpos y dentro de la lógica mercantil, en donde las orquestas de baile asumen al género como cumbia comercial. Ideológicamente, la cumbia es parte de un proceso político y social de los insurgentes años 60, período de dictaduras militares y del Estado moderno, donde ocurrieron significativos cambios culturales en los imaginarios nacionales de corte tradicional. La cumbia, que llegó de Colombia a Ecuador, ha sido generadora permanente de nuevas y controvertidas identidades en el contexto de la posmodernidad, en colectividades y etnias de distintos contextos socioculturales, como las indígenas amazónicas o del bosque tropical costeño Tsáchila.

Antecedentes: territorios e ideologías de la cumbia

Alrededor del año 1963 con el disco de 45 rpm *Pollera colorá*, la cumbia colombiana arribó a Quito y a otras ciudades ecuatorianas, causando un gran impacto en la radiodifusión local, el baile de sala familiar, la rocola y los espacios cantineros. El compositor de este tema, el colombiano Wilson Chopenera (1923-2011), dedicó posteriormente un porro al Ecuador, que de alguna manera evidencia el arraigo de esa nueva identidad sonora y bailadora. El tema fue grabado por la orquesta quiteña Don Medardo y sus Player's en 1977 y con el nombre de «Porro embajador» (Luzuriaga, 2017, p. 121) enfatiza en la naturalización de la música colombiana en el país:

REFERENCIAS

- Báez, J. C. (1989). *El vínculo es la salsa*. Dirección de Cultura UCV, Fondo Editorial Tropykos, Grupo Editor Derrelieve.
- Blanco Arboleda, D. (2015). La cumbia nómada. En M. Candela Torres & Á. Bermejo González. *Memoria Encuentro de Investigadores Musicales del Gran Caribe y el Caribe Colombiano*. Gobernación del Atlántico, Universidad del Atlántico, Red Cantos, Pitos y Tambores del Atlántico.
- Calzadilla, A. (2003). *La salsa en Venezuela*. Fundación Bigott.
- Cárdenas, M. & Mejía, C. (2006). *Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?* CEPAL.
- Cortés Riera, L. E. (7 de diciembre de 2015). *Raspacanillas*. Sitio web de Luis Cortés <http://luiscortesriera.blogspot.com/2015/12/raspacanillas.html>
- F.A.V. (2 de febrero de 1945). Se encuentra en Caracas una artista colombiana. *El Heraldo*.
- Jiménez, D. (2015). Los rivales de la Billo's. En M. Espinoza, *Todo lo que usted debe saber sobre Orquestas Bailables de Venezuela*. Macpecri media.
- López Contreras, E. (1967). Caracas capital musical. *Música Popular Vol. 3*. Ediciones del Círculo Musical.
- Luján, R. (Marzo-Mayo de 2011). *El libro de la salsa. Crónica del Caribe urbano. Entre afirmaciones y descripciones...certezas e imprecisiones!*
- Marcano, Á. V. (1998). *Billo Frómeta. Biografía Musical*. Alterlibris Ediciones.
- Mejía Ochoa, W. (jul./dic. de 2012). Colombia y las migraciones internacionales. Evolución reciente y panorama actual a partir de las cifras. *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, XX(39), 185-210.
- Nazoa, A. (1967). Caracas, 30 años bailando. En *Música popular. Volumen III* Círculo Musical.
- Ochoa Escobar, F. (2015). ¿Qué es la cumbia en Colombia? En Candela Torres, Mariano & Á. Bermejo González, *Memoria Encuentro de Investigadores Musicales del gran Caribe y el Caribe Colombiano*.

- Gobernación del Atlántico, Universidad del Atlántico, Red Cantos, Pitos y Tambores del Atlántico.
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J, & Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Universidad de Antioquia.
- Pacanins, F. (2005). *Tropicalia caraqueña. Crónicas de música urbana del siglo XX*. Fundación para la Cultura Urbana.
- Parra Valencia, J. D. (2014). *Arqueología del chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Alcaldía de Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Pérez Lárez, J. (2015). ¡En el Ávila es la cosa! En M. Espinoza, *Todo lo que usted debe saber sobre Orquestas Bailables de Venezuela*. Macpecri Media.
- Pérez Perazzo, A. (1988). *Ritmo Afrohispano Antillano 1865-1965*. Publicaciones Almacenadoras Caracas C.A.
- Rodríguez, L. (2007). *Bailando en la casa del trompo*. Editorial El Perro y la Rana.
- Rodríguez, M. A. (s.f.). ¿Qué se entiende por música tropicalailable? Sitio web Musical Afrolatino http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_22ca.htm
- Romero, A. (2007). *Encuentros con la gente*. Fundación para la cultura urbana.
- Rondón, C. M. (2004). *El libro de la salsa*. Ediciones B.
- Sarmiento Coley, R. (6 de marzo de 2014). *Nelson Henríquez y Pastor López, un dúo que nació y murió casi al mismo tiempo*. Sitio web <http://lachachara.org/2014/03/nelson-henriquez-y-pastor-lopez-un-duo-que-nacio-y-murio-casi-al-mismo-tiempo/>
- Semán, P. (31 de mayo de 2013). Cumbias. Sitio web de Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes: <http://observatorio-musica.blogspot.com.ar/2013/05/cumbias-pablo-seman-en-la-lista-de.html>
- Tejeda Valencia, A. (Julio-Agosto de 2011). Manuel de J. Povea, más que un buen trompetista. (29), 12-14.

CAPÍTULO VII

CUMBIA «A LA CHILENA»: UNA MIRADA DESDE EL CUERPO¹³³

–COLECTIVA DE INVESTIGACIÓN TIOSOS PERO CUMBIANCHEROS–¹³⁴

¹³³ Trabajo elaborado en 2011 por la Colectiva Tiosos pero Cumbiancheros con el título *Tiosos pero Cumbiancheros: la cumbia chilena y el disciplinamiento histórico de nuestra corporalidad*, para el Grupo de Trabajo «Sociología de las emociones y del cuerpo» del XVIII Congreso Internacional ALAS, desarrollado entre el 6 y el 11 de septiembre en la UFPE, Recife-PE. Una siguiente versión de este trabajo fue publicada en junio de 2013 para la Revista *Resonancias* n° 32, con el título «También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena: apuntes para la reconstrucción socio histórica de la cumbia desde el cuerpo». La versión preparada para la presente publicación actualiza debates y hallazgos para un diálogo regional sobre las especificidades de la cumbia «a la chilena», desde una visión de lo musical que integra lo sonoro, su expresión danzada y contexto festivo, así como la pregunta por su relevancia social en el proceso de disciplinamiento histórico de nuestra corporalidad.

¹³⁴ Creada en 2010, la colectiva se encuentra actualmente conformada por un equipo interdisciplinario que integran: la socióloga y maestra en estudios latinoamericanos Lorena Ardito, la comunicadora social y diseñadora gráfica Vanessa Laverde, la antropóloga social y estudiante doctoral en sociología Antonia Mardones, y la historiadora y restauradora Alejandra Vargas. Para referencias sobre nuestro trabajo, publicaciones, colaboradores y antiguas integrantes –la actriz y gestora cultural Amanda Borgoño y la musicóloga Eileen Karmy–, recomendamos visitar: www.tiososperocumbiancheros.cl.

Figura 29. Portada del libro publicado en 2016 por la Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros y Ceibo Ediciones



Fuente: Dauno Tótoro Taulis.

Buscando generar una mirada desde la música al disciplinamiento histórico de nuestra corporalidad, el presente trabajo indaga en las paradojas y disputas que se tejen entre cumbia, cuerpo, fiesta e identidad nacional. Esta mirada surge a partir de una investigación más amplia sobre el proceso de llegada, adaptación, asimilación y transversalización de la cumbia en Chile, musicalidad de origen colombiano que se *chileniza* como resultado de su apropiación por parte de cultores, productores, difusores, locatarios y públicos locales. Un proceso múltiple, mestizo, lleno de anécdotas e historias, al tiempo que de tensiones y complejidades.

A partir de esta investigación socio-histórica, musicológica y político-cultural, donde hemos priorizado el enfoque testimonial, tuvimos el privilegio de recabar diversos relatos de los protagonistas del proceso que denominamos chilenización de la cumbia, memorias polifónicas que nos introducen en el anecdotario cotidiano, patrio y popular, con sus entretelones, recuerdos, silencios y también violencias. Dichos testimonios, puestos en perspectiva con las circunstancias históricas, sociales, musicales y festivas del período que abarca el estudio –desde 1949 hasta 2019–, evidencian algunas de las claves que permiten comprender cómo la cumbia ha mantenido su relevancia en la escena local por más de medio siglo ininterrumpido.

Constatamos cómo, a pocos años de su llegada, la cumbia se convirtió en el género festivo predominante en efemérides patrias, celebraciones públicas y conmemoraciones privadas, así como en la banda sonora predilecta de gran parte de nuestra cotidianeidad y memoria popular. Una suerte de género popularailable por excelencia, raudamente adaptado y adoptado como propio.

Esta cuestión nos remite inevitablemente a la reflexión sobre el cuerpo, que es donde engrana lo sonoro con lo festivo, donde se encarna toda política de disciplinamiento y donde se expresa, finalmente, aquello que comprendemos como identidad. Pero ¿qué es lo que permite y explica esta efectiva vinculación entre cumbia y fiesta desde nuestra corporalidad?

Sostenemos que la contagiosa simpleza del ritmo de cumbia permitió tempranamente una apropiación corporal espontánea, que se expresó de maneras variadas según las coordenadas sociales, raciales, etarias, sexuales y geográficas. Asimismo, que dicha apropiación múltiple —a ratos variada, a ratos homogénea—, permitió a los más diversos sectores el jocoso (re)encuentro con una corporalidad parca, pudorosa, trunca, olvidada o incluso negada históricamente.

Esta lectura de la «cumbia chilena» evidencia cómo lo musical, y en especial las músicas populares, no pueden ser comprendidas sin atender a las particularidades de su expresión danzada, corporal, gestual, como tampoco sin considerar su contexto sonoro-festivo y su relevancia social. Este enfoque nos permite pensar históricamente lo musical como una práctica social —no solo como un objeto de estudio—, anclada a determinadas circunstancias políticas, culturales, económicas y sociales, que atestigua, desde una mirada poco usual, el acontecer del contexto en que se inserta. En este caso, una cumbia que observa el Chile de los últimos 60 años, desde sus peculiares circunstancias y ritmos.

Esto implica adoptar la noción de relevancia social de lo musical en dos sentidos (Martí, 1995): por una parte, como presencia cotidiana en la vida musical de un determinado territorio, y por otra, como pregunta por la necesidad de su uso y por la importancia de su práctica en los diversos contextos en los que se desarrolla. Esta perspectiva abre preguntas sobre las diferentes formas en que la identidad y su expresión corpórea se construyen y disputan en Chile, así como sobre el rol que han jugado la música, la fiesta y la cumbia en dichas construcciones.

La intención de este trabajo es, por tanto, indagar en algunas de las especificidades de esta cumbia a la chilena, como parte de un proceso más amplio de latinoamericanización del género. Y al mismo tiempo, identificar desde la cumbia algunos de los quiebres y continuidades que se evidencian en su consideración sonora, corpórea, gestual y festiva, presentes en la configuración histórica de un imaginario nacional hegemónico, predominantemente oligarca, impopular y europeizante.

Trazamos un recorrido que busca desentrañar algunos de los mitos que sostienen la propia chilenidad, observando cómo es que este proceso de apropiación cumbiera puso en evidencia una identidad corporal contradictoria, cuyas ambivalencias se concentran en algunas de las características de su baile: libre pero pudoroso, chileno pero extranjero, tieso pero cumbianchero. Cabe entonces preguntarnos ¿es acaso el peculiar baile de la cumbia chilena una consecuencia inevitable de nuestra poco agraciada corporalidad nacional aparentemente exenta de tintes indígenas y afros, carente de carnaval?¹³⁵ ¿O será más bien expresión y correlato de una historia corpórea patria plagada de invisibilizaciones, negaciones y proscripciones?

Vamos por el principio... ¿en qué Chile aterriza la cumbia?

Trópico chilensis

La pregunta por el contexto social y cultural de la llegada de la cumbia a Chile, implica sumergirnos en una vida musical recordada por sus cultores como la «época dorada de la bohemia tropical chilena», una escena que surge tardíamente en relación al resto del continente, donde las orquestas de jazzailable y música tropical estaban en auge desde los años 30.¹³⁶

Hablamos de la década de 1950, cuando la escena musical local deja entrar de forma decisiva a estas sonoridades a su vida festiva, teniendo como grandes hitos la llegada de dos cultores de talla internacional: la gira de la Orquesta de Dámaso Pérez Prado, «El Rey del Mambo», en 1952, y la visita a Santiago dos años más tarde, de Yolanda Montes, «La

¹³⁵ Decimos «aparentemente», pues la presencia indígena, afrodescendiente y de prácticas carnavalescas en Chile son innegables, aun cuando en el imaginario hegemónico se pretendan inexistentes.

¹³⁶ La llegada de este repertorio tropical se enmarca en un amplio proceso de internacionalización del «baile negro de salón», musicalidades de raíz africana que desde los años 30 se estilizan y blanquean, haciendo de expresiones populares afrodescendientes un espectáculo exótico para deleitar a las élites del mundo.

REFERENCIAS

- Alfaro, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Ediciones Trilce.
- Ardito, L. (2011). *Música popular afrolatinoamericana: pensando lo musical como correlato de lo social*. Santiago: PROCASUR. Edición del trabajo: *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. (2007). (Tesis de pregrado). Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. Sitio web Universidad de Chile <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106574>.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Tusquets Editores.
- BBC Mundo. (2012) Latin Beats: la cumbia fiestera e irreverente de Chico Trujillo. Sitio web BBC https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/10/121012_latin_beats_chico_trujillo_rg
- Gil Gallego, J. (1992). La cumbia. Tres razas... un ritmo. En *Música Tropical y Salsa en Colombia*. Ediciones Discos Fuentes Ltda.
- González, J. P. (2003). El trópico viaja al Sur, llegada y asimilación de la música cubana en Chile (1920 – 1960). *Boletín de Música*, 11-12 (año XI). Casa de Las Américas, pp. 3-18.
- González, J. P., Ohlsen, O. & Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile (1950-1970)*. Ediciones UC.
- Hidalgo, R. (2006). Lo estamos pasando muy bien. *Patrimonio Cultural*, 38.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- Lomax, A. (1977). *Step Style*. Sitio web de Youtube https://www.youtube.com/watch?v=rfm6R_-dWMk
- Martí i Pérez, J. (1995). La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical. *Revista Transcultural de Música*, 1. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos, S.A.

- Mellafe, R. (1959). *Introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas. Estudios de Historia Económica Americana. Trabajo y salario en el período colonial*. Universidad de Chile.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Iberoamericana-Vervuert.
- Sáez Rovner, E. (2007). *La ofensiva empresarial: industriales, políticos y violencia en los años 40 en Colombia*. Colección CES. Universidad Nacional de Colombia.
- Salinas, M. (2000). ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX. *Revista Musical Chilena*. Sitio web <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12678/12965>
- _____ (2001). ¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile. 1880 – 1910. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales Mapocho*, 50, 281-325. Sitio web <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0030534.pdf>.
- Salinas, M., Prudent, E., Cornejo, T. & Saldaña, C. (2007). ¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile, 1870- 1910. LOM.
- Stevani, C. M. (1957). *Venga a bailar el rock*. Argentina. Sitio web de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=XsJn7onJ2vg>
- Tiosos pero Cumbiancheros, Colectiva. (2010). Tiosos pero cumbiancheros. Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena. En: H. Araújo Duarte Valente, O. Hernández, C. Santamaría-Delgado, H. Vargas (eds). ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Sitio web <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>.
- _____ (2012^a). La cumbia también es cueca, señores: falacias sobre la auténtica chilenidad. *Periódico El Ciudadano online*. Sitio web <http://www.elciudadano.cl/2012/09/24/57576/la-cumbia-tambien-es-cueca-senores-falacias-sobre-la-autentica-chilenidad/>.
- _____ (2012^b). La africanía en la cumbia chilena: siguiendo la huella de un género musical desde el Caribe hasta el cono sur. *Actas de la XII Conferencia Internacional Cultura Africana y Afroamericana*. Santiago de Cuba: Centro Cultural Africano Fernando Ortiz,

Dirección Provincial de Cultura, Cátedra UNESCO de Estudios Afroiberoamericanos de la Universidad de Alcalá y Cátedra de Estudios Afrocaribeños Rómulo Lachatañeré. Sitio web Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros http://tiesosperocumbiancheros.cl/PDF/XII%20Conferencia%20Internacional%20Cultura%20Africana%20y%20Afroamericana%20-%20ponencia%20completa%20CITCh%20_1_.pdf

_____ (2013). El Trencito Rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular. *Retrospectiva*, 1, 57-75.

_____ (2014). Cumbia, discurso y performance en el movimiento estudiantil chileno [Ponencia]. *Semana de Estudios Sociales y Culturales de la Música*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

_____ (2016). *Hagan un trencito: siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1959-1989)*. Ceibo.

Uribe Echeverría, J. (1978). *Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Copiapó. Las candelarias del sur*. Ediciones Universitarias.

CAPÍTULO VIII

CUMBIA NORTEÑA MEXICANA¹⁴⁴

—JOSÉ JUAN OLVERA—

¹⁴⁴ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto SEP-Conacyt, núm. 243073: *Muerte y resurrección en la frontera. Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: Los casos del hip hop y la música norteña.*

En tanto matriz sonora latinoamericana,¹⁴⁵ la cumbia está presente en escenarios tan disímiles como la boda de un industrial acaudalado en Garza García, Nuevo León, México,¹⁴⁶ el Aragon Ballroom de Chicago,¹⁴⁷ en un baile sonidero o en el reconocido festival chileno de Viña del Mar.

Tan solo en el noreste mexicano, así como en el sur de Texas –espacio social que puede ser entendido como una sola región–, pueden encontrarse por lo menos cuatro tipos de cumbia: la colombiana, la grupera, la villera y la cumbia norteña.¹⁴⁸ Esta última es una de las expresiones de mayor vitalidad y arraigo, al grado que no siempre se conoce o reconoce su origen colombiano.

La cumbia norteña pertenece a la llamada música de conjunto norteño, una de las expresiones más importantes de la música popular mexicana contemporánea que, en su variada dotación instrumental, mantiene siempre al acordeón diatónico y al bajo sexto como instrumentos centrales. Su gran nivel de internacionalización indica el grado de penetración y vitalidad en algunos países de América Latina y Estados Unidos. Nacida en la región fronteriza del noreste mexicano, la música norteña forma parte del mosaico actual de músicas del norte de México que tienen vigencia e influencia contemporánea, tales como la música de banda sinaloense o la música electrónica de Tijuana, y que son indicadores de los cambios socioedemográficos y culturales ocurridos en México en el último medio siglo. Tan es así, que la banda y la norteña disputan hoy la representación de la identidad nacional que alguna vez tuvo la música de mariachi.

Los objetivos de este capítulo son: describir el surgimiento de la cumbia norteña, identificar el papel que cumple este complejo genérico en términos identitarios y establecer algunas relaciones entre las industrias culturales de México y Colombia. La pregunta a responder es ¿por qué, de tantos géneros tropicales existentes, aparece la cumbia como parte

¹⁴⁵ Darío Blanco (2008).

¹⁴⁶ San Pedro Garza García, ubicado en el estado de Nuevo León es uno de los municipios más ricos de México y América Latina.

¹⁴⁷ Famoso salón de baile de esta ciudad, donde se realizan bailes masivos animados por distintos grupos de personas que animan los bailes con diversidad de repertorios, donde la cumbia es una de las músicas protagonistas. Estos grupos son llamados Sonidos y sus integrantes Sonideros. Uno de los más importantes, por ejemplo, es el sonido La Changa.

¹⁴⁸ Ver Olvera (2002) en H. Fernández Lóeste y P. Villa (2013). Fragmentos de este texto han sido reproducidos en español para este capítulo. Otros párrafos han sido tomados, del texto Sienta Colombia sus reales en Monterrey, *Música en Monterrey*, 1(2). Mayo-junio de 2002.

del repertorio estilístico norteño? Del mismo modo, ¿por qué llegó y permaneció un tipo específico de cumbia, el de la costa atlántica o de la región Caribe, y no otro?

El capítulo inicia con un contexto regional que ayuda a explicar el desarrollo de la música norteña. Estas coordenadas geográficas y temporales nos servirán para desarrollar algunas ideas sobre el origen de la cumbia norteña. Finalmente, buscaremos dentro del amplio abanico de artistas, productores y disqueras, aquellas corrientes que más tuvieron influencia y determinaron, hasta hace poco, lo que se tocaba de cumbia norteña en esta región.

La evidencia empírica para el desarrollo de este trabajo está basada en entrevistas a intérpretes, productores y otros empresarios de la música, así como en investigación documental, constituida por bases de datos de productos fonográficos, que nos ofrecen información útil sobre artistas, sellos grabadores y editoras de música de Colombia y México. El enfoque de esta aportación está basado en la sociología y la antropología, haciendo a un lado las perspectivas musicológicas.

Figura 33. Mapa del noreste mexicano y sur de Texas



Fuente: INEGI.

Contexto regional

Los antecedentes geopolíticos de esta región pueden situarse en la colonización española, hace unos 450 años. Estos territorios y sus

REFERENCIAS

- Ayala, A. (2000). *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*. Herca.
- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica* (Tesis doctoral inédita). El Colegio de México.
- Cerutti, M. (1983). *Burguesía y Capitalismo en Monterrey 1850-1900*. Claves Latinoamericanas.
- Durand, J. (2007). El programa bracero (1943-1964) un balance crítico. *Migración y Desarrollo*, 009, 22-43.
- Fernández, H. & Vila, P. (2013). *Cumbia! Scenes of a migrant Latin American Music Genre*, Duke University Press.
- García, H. (2009). *Los límites del espacio televisivo transnacional. Multimedios Televisión en Houston, Texas* (Proyecto de tesis doctoral), ITESM. Sitio web <http://cinco.mty.itesm.mx/investigacion/LimitesTVtransnacional.doc>
- Hernández, R. (2002). *Urban Origin Migration from Mexico to the United States: The Case of the Monterrey Area*. (Disertación de tesis doctoral inédita). State University of New York at Binghamton.
- Lemos, R. (2008). Todo dominado. La música electrónica globoperiférica, en M. Delgado & M. Ramírez (coords.) *Sonideros en las Aceras, Véngase la gozadera*. S/C. Tumbona Ediciones/BBVA Bancomer.
- Olvera, J.J., Torres, B., Cruz, G. & Jaime, C. (1996). *La Colombia de Monterrey. Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte*. Guadalupe Cultural Arts Center
- Olvera, J. J. (2002). Cumbia in México's Northeastern region, en H. Fernández Lóeste & P. Villa. *Cumbia! Scenes of a migrant Latin American Music Genre*, Duke University Press.
- _____ (2005). *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. CONARTE.
- _____ (2008). Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste, *Trayectorias*, 10 (26).
- Pedroza, G. (2006). La radio comercial en Monterrey, apuntes para caracterizar una región, *Anuario de la Investigación de la Comunicación* (11), 131-150

- Peña, M. (1993). *The Texas-Mexican Conjunto. History of a working class music* University of Texas Press.
- Pérez, A. (1995). *Historia de la Música popular mexicana. Los tropicales años '40*. Segunda Serie. Fascículo 4. Promexa.
- Sandoval, E. (2006). *Movilidad, circulación e intercambio en el espacio social Monterrey, N.L.-San Antonio, Texas*. (Tesis doctoral inédita). CIESAS.

CAPÍTULO IX

«LAS PALMAS DE TODOS LOS NEGROS ARRIBA...»¹⁷²
ORIGEN, INFLUENCIAS Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA CUMBIA
VILLERA¹⁷³

–MANUEL MASSONE, MARIO CELENTANO,
MARIANO DE FILIPPIS–

¹⁷² Arenga de Pablo Lescano en los recitales en vivo.

¹⁷³ Este capítulo es la adaptación y ampliación del trabajo homónimo realizado por Manuel Massone y Mariano de Filippis, publicado en la revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso en el año 2006.

La cumbia en la Argentina hasta 1955

La cumbia llega a la Argentina como consecuencia de la transformación de lo que podríamos denominar «cumbia folclórica colombiana» –ver el capítulo II de este libro– y la consolidación de lo que podríamos llamar «cumbia comercial», también denominada «cumbia urbana» o «chucu-chucu» –ver capítulo III de este libro–; dicha transformación fue la que permitió su exportación hacia otros países de Latinoamérica. Este proceso comprendió las décadas de 1950 y 1960, pero la mayoría de las fuentes se refieren a la mitad de los años 50 como el momento de la introducción de la cumbia en la Argentina, a través de las agrupaciones Los Wawancó y el Cuarteto Imperial. Sin embargo, ya en la década de 1940 géneros populares costeños colombianos eran usados en Buenos Aires por las orquestas de jazz o de tangos como la de Eugenio Nobile o la de Eduardo Armani. Hernán Caro, difusor del tango en Colombia y presentador del programa radial *Una hora en Buenos Aires*, que estuvo al aire por más de 35 años en Medellín, escribe en las notas que aparecen en la contratapa del disco *Eduardo Armani y sus mejores porros*, grabado por el sello Odeón:

Eduardo Armani, músico argentino que comenzara sus actividades artísticas allá por el año de 1920, tomó gran interés por las canciones escritas por autores colombianos, y fue así que a partir del año 1940 hizo una serie de grabaciones para el sello ODEÓN de Buenos Aires, incluyendo temas de José Barros, Lucho Bermúdez, Jorge Monsalve (Marfil), Pacho Galán, Milcíades Garavito y otros. La mayoría de estos temas son porros y pasillos que desde Colombia se enviaban a la capital argentina para ser grabados por la orquesta de Eduardo Armani.

Era la época en que en Buenos Aires estaba haciendo furor el porro colombiano, como en la actualidad lo hace la cumbia. Existían tres orquestas especializadas en grabar nuestra música que eran, la de Eduardo Armani, la de Eugenio Nobile y la del colombiano Efraín Orozco que en ese tiempo trabajaba con gran éxito en ese país (Caro, 1945).

Llama la atención que el porro «A la carga» compuesto en 1947 por Francisco Pacho Galán haya sido grabado por la orquesta de Eduardo Armani en la Argentina, ya que fue escrito en apoyo a la campaña presidencial del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, asesinado en las calles de Bogotá en abril del año siguiente. Algunas fuentes mencionan a este porro como ganador de un concurso realizado por el sello Odeón en Buenos Aires:

Poco tiempo después obtenía (Pacho Galán) su consagración como compositor al ganar un concurso propuesto por la casa Odeón de Buenos Aires para premiar un porro. Triunfó uno suyo que fue célebre «A la carga», compuesto en homenaje a Jorge Eliécer Gaitán, y que grabó la orquesta de Eduardo Armani (Restrepo Duque, 1991, p. 16).

También Peter Wade menciona la relación de las orquestas argentinas con los géneros populares de Colombia hacia 1940:

Las grabaciones de Bermúdez utilizaron orquestas locales... y para los músicos argentinos esto representó una oportunidad temprana de apreciar las versiones que hacía Bermúdez del porro, la gaita y la cumbia... En Argentina Eduardo Armani realizó numerosas grabaciones de música costeña que se vendieron muy bien en Colombia (Wade, 2002, p. 126).

Fue en 1946 cuando Lucho Bermúdez estuvo en Buenos Aires grabando para la RCA Victor. El propio Bermúdez lo relata en el documental *Lucho Bermúdez - De Colombia para el Mundo - Documental Homenaje en su Centenario*.¹⁷⁴ Allí, acerca de la creación de su famosa cumbia «Danza Negra» expresa:

Fue en 1946 cuando realicé mi primera salida internacional a Buenos Aires y al estar ausente de mi patria me trajo a la memoria las pilanderas, los negros, el mar, las gaitas y los tambores y compuse esta sentida cumbia añorando mi patria... (Bermudez, 2012).

Según relata su hija Elba Patricia, en el mismo documental, Bermúdez viajó a Buenos Aires para hacer sus primeras grabaciones porque en Colombia no se hacían, y cuando lo invitaban a viajar no lo hacía con sus músicos, sino que armaba la orquesta allá y él los dirigía. Así, hizo muchas de sus grabaciones, tanto en Argentina como en México y Venezuela. Según el blog *Cumbia, Poder y Porro* eran músicos de las orquestas de Eduardo Armani y de Eugenio Nobile. Sin embargo, Hernán Restrepo Duque afirma:

Asegura Lucho que en Buenos Aires trabajó indistintamente con las orquestas de Eugenio Nobile y de Eduardo Armani. En el primer caso no hay duda... Pero en lo que toca con Armani, pudimos averiguar en Buenos Aires, en fuentes fidedignas, que nada tuvo que ver con ella como no fuera por algunos arreglos de sus propias melodías. Armani tocaba lo colombiano sobre partituras que remitían de Bogotá Alex Tobar y de Barranquilla Pacho Galán (Restrepo Duque, 1991, p. 35).

¹⁷⁴ *Lucho Bermúdez - De Colombia para el Mundo - Documental Homenaje en su Centenario* [Archivo de video] (2012). Sitio web de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=OIBHZ3uNROY>

FIGURAS

CAPÍTULO I

- Figura 1. Evolución de la cumbia..... 36
Figura 2. La cumbia como género madre 38

CAPÍTULO II

- Figura 3. Caña de millo..... 67
Figura 4. Anuncio de prensa Cafaspirina 73
Figura 5. Alumnas del profesor Emirto de Lima,
en Barranquilla..... 74
Figura 6. Aviso de prensa de Jardín Águila..... 76
Figura 7. Publicidad fábrica de Discos Atlantic 76
Figura 8. Reseña sobre la música en Barranquilla y los festivales
de 1949..... 77
Figura 9. Cumbiamba en la Batalla de Flores..... 85
Figura 10. Baldomero Acosta. Baranoa, Atlántico,
enero de 2013 98
Figura 11. De izquierda a derecha: Federico Ochoa, Pedro
“Ramayá” Beltrán y Mariano Candela. Malambo,
Atlántico, enero de 2013 99
Figura 12. Javier Jiménez de Alba. Soledad, Atlántico, febrero
de 2013..... 99
Figura 13. Mane Arrieta..... 99

CAPÍTULO III

- Figura 14. Lucho Bermúdez. Carátula disco *Cartagenerita*
de Discos Fuentes 114
Figura 15. Los Teen Agers. Carátula Disco *Nuevos Éxitos* 121
Figura 16. Los Golden Boys. Carátula Disco *¡De nuevo!*..... 122
Figura 17. Pedro Jairo Garcés. Carátula Disco *La guitarra*
estereofónica de Pedro Jairo Garcés..... 140
Figura 18. Afrosound. Carátula Disco *Tiro al blanco*..... 140

CAPÍTULO IV

- Figura 19. Entierro de Papá Chacalón..... 161
Figura 20. Julio Simeón y Jaime Moreyra, Los Shapis 163

Figura 21. Afiches chicha que anuncian fiesta chicha por el día del trabajador con cinco grupos distintos	171
Figura 22. Afiches chicha que anuncian fiesta chicha para el día de la madre con cuatro grupos distintos	172
Figura 23. Banderolas chicha que anuncian fiestas el fin de semana y día de feriado	174

CAPÍTULO V

Figura 24. Arístides Piedrahita (1924-2015), trovador montubio.....	180
Figura 25. Cumbia triste, lado A, 1967. Polibio Mayorga. Considerada una de las primeras cumbias ecuatorianas	199
Figura 26. Baltazar Aguavil. Santo Domingo de Tsachila	208
Figura 27. Marcos Aguavil. Músico Tsachila.	210
Figura 28. Luis Pancho, cantante mestizo de Santo Domingo de los Tsáchilas. Tecnocumbia en Tolón Pelé	211

CAPÍTULO VII

Figura 29. Portada del libro publicado en 2016 por la Colectiva Tiosos pero Cumbiancheros	248
Figura 30. La vedette porteña Ema Alicia Zepeda, alias «La Antillana». En bongós, el percusionista Iván Díaz. En tumbadoras, el percusionista Ricardo Moreno, alias «Rareza». Década de 1950.....	251
Figura 31. Amparito en el programa La Gran Noche de Televisión Nacional de Chile. Década de 1980	258
Figura 32. Amparito en el Programa La Tarde Grande de Teleonce, Canal Universidad de Chile de Televisión, Década de 1980.....	259

CAPÍTULO VIII

Figura 33. Mapa del noreste mexicano y sur de Texas.....	283
--	-----

CAPÍTULO IX

Figura 34. Ejemplo I: célula (unidad constructiva mínima) rítmica característica	333
--	-----

Figura 35. Ejemplo II: variación de la célula rítmica característica	333
Figura 36. Ejemplo VIII: Se te ve la tanga, introducción instrumental (Damas Gratis).....	337
Figura 37. Ejemplo IX: El guacho cicatriz (Pibes Chorros).....	338
Figura 38. Instrumentación	339
Figura 39. Ejemplo X: Base rítmica o “base”	340
Figura 40. Ejemplo XI	341
Figura 41. Ejemplo XII: acompañamiento básico.....	341
Figura 42. Ejemplo XIII: Pibe Cantina	342
Figura 43. Ejemplo XIV: Sos Botón.....	342
Figura 44. Ejemplo XV: Cumbia de los Vagos	344
Figura 45. Ejemplo XVII: Introducción.....	346
Figura 46. Ejemplo XVIII: Melo I	346
Figura 47. Ejemplo XIX: Melo II.....	347
Figura 48. Ejemplo XX: VOZ.....	348
Figura 49. Ejemplo XXI: Melo III	348
Figura 50. Ejemplo XXII: Estribillo	349

TABLAS

CAPÍTULO IV

Tabla 1. La música chicha y sus distintos estilos: costeña, andina, amazónica, norteña	158
---	-----

CAPÍTULO VI

Tabla 2. Producciones discográficas de Nelson Henríquez	229
Tabla 3. Producciones discográficas de Pastor López.....	229

CAPÍTULO VIII

Tabla 4. Selección de cumbias norteñas	297
--	-----

AUTORES

Juan Sebastián Ochoa

Doctor en Ciencias Sociales y Humanas. Docente investigador vinculado a la Universidad de Antioquia.

juan.ochoa5@udea.edu.co

Federico Ochoa

Doctorando en Artes. Docente vinculado a la Universidad de Antioquia.

fedefedeochoa@gmail.com

Juan Diego Parra Valencia

Doctor en Filosofía y músico. Docente investigador vinculado al Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

juanparra@itm.edu.co

Arturo Quispe Lázaro

Sociólogo y Magíster en Historia del Arte. Miembro de la International Association for the Study of Popular Music-Latin America. Director de la Revista Construyendo Nuestra Interculturalidad.

arturoql2004@yahoo.com

Juan Mullo Sandoval

Especialista en Diplomado superior en etnomusicología. Miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana CCE / Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE.

juanmullosandoval@hotmail.com

Juan Francisco Sans

Doctor en Humanidades. Profesor titular de la Universidad de Venezuela.

jfsans@gmail.com

Lorenzo Escamilla

Licenciado en Artes mención música.

Vinculado a la Sociedad Venezolana de Musicología.

lorenzoquez@gmail.com

Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros. Colectiva interdisciplinaria de investigación sobre la cumbia chilena como género popular.

<http://www.tiesosperocumbiancheros.cl/>

Lorena Ardito Alana

Maestra en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Autónoma Nacional de México.

lorena.ardito@gmail.com

Vanessa Laverde

Diseñadora gráfica. Directora y conductora *La mestizonora* programa radial de Radio San Joaquín.

laverdegrafica@gmail.com

Antonia Mardones

Magíster en Sociología y en Antropología Sociocultural

tonemardones@gmail.com

Alejandra Vargas

Licenciada en Historia. Profesora de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

alejandravargas.uchile@gmail.com

José Juan Olvera

Doctor en Humanidades. Docente investigador vinculado al Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.

jjolvera@ciesas.edu.mx

Manuel Massone

Magíster en Artes. Docente investigador vinculado al Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

www.musicalesysonoras.una.edu.ar

manuelmassone@hotmail.com

Mario Celentano

Profesor Superior y Licenciado en Artes Musicales. Investigador de apoyo vinculado al Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

www.musicalesysonoras.una.edu.ar

mariocelentano@gmail.com

Mariano de Filippis

Técnico Superior en Artes Musicales con especialización en Piano. Investigador estudiante vinculado al Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

mapadefi@hotmail.com

www.musicalesysonoras.una.edu.ar



EL LIBRO DE LA CUMBIA

Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas

Este libro se terminó de imprimir CPT express S.A.S., en el mes de diciembre de 2019

Fuentes tipográficas: *Adobe Garamond Pro* para texto corrido, en 11 puntos,
para títulos y subtítulos: *Disintegration* y *Candara* en 30 y 11 puntos.