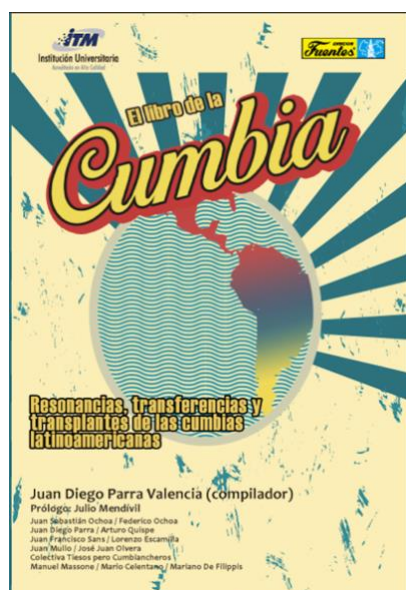




Juan Diego Parra Valencia (compilador). 2019. *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencia y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica, 352 pp.

Luis Pérez Valero
Universidad de la Artes, Ecuador
luis.perez@uartes.edu.ec



<https://catalogo.itm.edu.co/gpd-el-libro-de-la-cumbia-resonancias-transferencias-y-trasplantes-de-las-cumbias-latinoamericanas.html>

Cuando en 1929 el sello Brunswick comercializó “Nevada” presentándola en su catálogo como cumbia, los sellos discográficos estaban a una caza de música popular latinoamericana como no se volverá a ver.¹ No solo se trataba de grabar, catalogar –por región, etnia o género musical–, y vender; se buscó definir “lo tropical” como algo asimilable en el mercado norteamericano y cuya fórmula se volcó en un continente signado por la migración y la preocupación identitaria.² Cuando

¹ Orquesta Típica Colombiana, “Nevada”, de Cipriano Guerrero (Nueva York: Brunswick 40845, 1929). Véase también: Richard K. Spottswood. *Ethnic Music On Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 - 1924* (Vol. 4, Chicago: University of Illinois, 1990: 2252). Sergio Ospina-Romero, “Fonógrafos ambulantes: las expediciones de la Victor Talking Machine por América Latina, 1905–1926”. *Del archivo a la Playlist, Actas XIII Congreso IASPM* (2018: 82-88).

² Luis Pérez Valero, *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (Guayaquil: UArtes, 2018).

se migra se cargan a cuestras alegrías, penas y tristezas, y justamente uno de los géneros cuya línea divisoria entre estas emociones es casi inexistente es la cumbia³.

En un esfuerzo por orientar y sistematizar posibles rutas de estudio, llega *El libro de la cumbia*, texto que nos habla desde la polifonía de Latinoamérica, pero en el cual cada voz marca una individualidad sobre la cumbia en los países que participaron en la compilación.⁴ Cada capítulo fue escrito por investigadores del país del que hablan, con trayectorias relevantes en el mundo académico y con trabajos previos sobre música popular latinoamericana.

La compilación de Parra Valencia nos ofrece una serie de escritos que van desde una historia de la cumbia, aspectos organológicos, características identitarias que son relevantes dependiendo de la época, el país e incluso el sello discográfico. Como texto polifónico, cada sección es distinta; hay multiplicidad de puntos de vista y amplitud de métodos de aproximación al objeto de estudio que van desde la observación etnográfica participante, el análisis del discurso, la teoría feminista y el acercamiento a fondos documentales y contextos socioculturales que nos aproximan a las escenas musicales.

Algunos textos hacen mayor o menor énfasis en descripciones, interpretación de datos, análisis musical o desde la producción musical. Por tratarse de una primera gran compilación latinoamericana sobre el género, en algunos capítulos se echa de menos el tono reflexivo, sin que ello reste valor al material publicado. *El libro de la cumbia* es un tratado de la pluralidad investigativa en América Latina; por ello, a continuación, presento una breve síntesis de cada capítulo –aunque la verdad sea dicha: cada texto merece una extensa discusión por sus valiosos aportes–. El libro está dividido por país y, por ser Colombia territorio de origen de este género, así como el anfitrión editorial, la compilación se inicia con tres textos de autores colombianos.

El primer capítulo, “Una deconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia”, fue escrito por Juan Sebastián Ochoa, investigador con un recorrido previo en investigación sobre la cumbia. El autor hace una aproximación organológica y morfológica del género que nos parece fundamental para aquellos investigadores que deseen aproximarse a la cumbia por primera vez. Ochoa habla de la “evolución lineal cambiando de formato” y “género madre” desde el cual se gestarán otros géneros caribeños y una música en la que confluyen la mezcla racial desde la cual se construye América Latina. Además, nos presenta una radiografía muy particular de “La piragua” a través de la reseña de José Barros (1915-2007). Hace un recorrido por los orígenes de la cumbia en Colombia desde un discurso deconstructivista para presentar un hecho irrefutable: música producida con la finalidad de ser comercializada que termina asimilándose a las prácticas culturales y recreativas de la sociedad.

“La cumbia folclórica colombiana” conforma el capítulo dos a cargo de Fernando Ochoa, quien hace una aproximación al género desde la organología de la caña de millo, instrumento que se ha configurado como parte del imaginario latinoamericano cuando de cumbia se trata. No se trata de un estudio organológico más, el autor nos hace un recorrido geográfico por los departamentos del norte de Colombia que colindan con el Caribe, nos ubica en contexto y parte de dos hipótesis: la cumbia de caña de millo es “la original” y es el género musical preponderante en

³ Esta reseña es parte del proyecto VPIA-2020-050 inscrito en el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la UArtes.

⁴ Sobre la cumbia desde una perspectiva de clase y de nación véanse los trabajos: “Cumbia, Nena: Cumbia Scene, Gender, and Class in Argentina” por Pablo Alabarces y Malvina L.Silva; “The Ecuadorian Popular Music Scenes in Quito: Contesting the National Imaginary” por Ketty Wong; “Chicha Music, Urban Subalternity, and Cultural Identities in Peru: Construction of the Local and Translocal Scene” por Arturo Quispe Lázaro. En Julio Mendivel y Christian Spencer eds. *Made in Latin America* (Nueva York: Routledge, 2016: 77-110).

el siglo XX en Colombia. Es un trabajo exhaustivo de investigación hemerográfica y documental para ubicar los orígenes y ponernos en contexto. El aspecto de la originalidad es destacable porque a lo largo del libro veremos cómo, desde el respectivo reconocimiento originario, cada nación nos presentará *su* cumbia como producto de una hibridación que se da por múltiples vías.

El discurso de la música tropical colombiana desde la “deconstrucción” es presentado por Parra Valencia en el capítulo tres: “Cumbia urbana en Colombia. Entre el rock tropicalailable y el chucu-chucu”. El autor hace una disección histórica sobre el género desde la producción musical colombiana, sus sellos discográficos, su impronta en Medellín, el auge de las prácticas culturales, estrategias de consumo, distribución y, en especial, la relación de estos aspectos en cuanto a la salsa y la cumbia en distintos sectores, desde lo ideológico, económico y político. A nivel organológico presenta la influencia del rock and roll y el twist, y la incorporación en la cumbia de la guitarra, bajo eléctrico y batería del rock. A partir de allí, se narra el quiebre generacional entre Lucho Bermúdez y su cumbia de orquesta y la nueva generación de agrupaciones juveniles. En el subcapítulo “Breve inventario de la cumbia urbana o chucu-chucu” el autor propone categorías, una segmentación histórica y de estilo para la cumbia urbana.

Si continuamos la lectura en el orden propuesto, el Perú constituye la primera parada fuera de la frontera colombiana. El capítulo cuatro, “Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades”, está a cargo de Arturo Quispe Lázaro, quien, desde inicios de los años noventa, ha contribuido con artículos sobre la chicha; en este sentido, es un autor fundamental. El investigador nos ubica en la ciudad de Lima, centro de los flujos migratorios. En la chicha, la palabra clave sería “fusión”, lo que permite, desde una narración generacional, las diferencias y similitudes en la búsqueda y conformación de una identidad. Como especialista en la chicha y la música tropical peruana, Quispe segmenta los distintos periodos históricos de la música tropical del Perú, señala artistas y agrupaciones musicales, lo cual constituye un aporte valioso y un punto de partida para estudios de caso en el futuro.

Por ser país limítrofe, Ecuador recibió una fuerte influencia musical de Colombia. La hibridación de la cumbia con pasacalles y sanjuanitos generó una nueva concepción en lo andino y lo costeño ecuatoriano con la música colombiana. El capítulo dedicado a Ecuador escrito por Juan Mullo Sandoval es un ejercicio de equilibrio panorámico y territorial. Titulado como “Cumbia ecuatoriana. Escenarios, territorios y cuerpos tropicalizados”, el texto nos permite apreciar la cumbia en la sierra y la costa, su presencia en la cultura Tsáchila y un acercamiento a la Amazonía. Este es uno de los ritmos que ha más estado presente en el devenir de los países latinoamericanos, junto a sus vaivenes políticos y económicos, aspectos desde los cuales Mullo Sandoval presenta la cumbia en Ecuador con la inevitable marca de las migraciones internas. La presencia del rock tampoco pasa desapercibida y nos muestra apuntes significativos sobre la tecnocumbia, así como una lista de las primeras agrupaciones dedicadas al género en el país.

Venezuela es el país con mayor migrantes colombianos en el mundo, por eso es interesante que Juan Francisco Sans y Lorenzo Escamilla presentan como tesis que no exista la cumbia venezolana; por el contrario, destacan la influencia en su momento de las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Titulado como “Cumbia venezolana. Notas provisionales para un estudio de la cumbia en Venezuela”, los autores ponen en evidencia la importancia de las orquestas Billo’s Caracas Boys y Los Melódicos quienes, desde la producción discográfica, difusión radial y espectáculos en vivo, hacían vida artística en Colombia e impactaban en otros países. Como nota provisional se destaca un aporte significativo sobre el raspacanilla, género que se escucha en los estados fronterizos con Colombia, y la narración de cómo la salsa relegó a la cumbia, a pesar de que nunca se dejó de escuchar en el país, especialmente por la figura de Pastor López. Es

destacable la reflexión en torno a por qué la academia venezolana no le prestó atención a la cumbia. La respuesta es la más obvia: era parte de lo cotidiano.

La cumbia es un tema que se presta para el ejercicio de triangulación entre música, cuerpo e identidad nacional. El Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros estuvo a cargo del capítulo siete: “Cumbia ‘a la chilena’: una mirada desde el cuerpo”. El colectivo nos presenta la cumbia desde lo social como discurso de los excluidos y un relato de la música, los músicos y su recepción en el discurso nacional en boga en el período en estudio. Es valioso el aporte del catálogo de orquestas en Chile entre los años 1950 y 1960 para iniciar otros estudios. Así mismo, es significativa la indagación que hace el colectivo sobre el cuerpo desde la cultura, a partir de lo establecido a nivel social desde un discurso que parte de lo cotidiano y lo festivo. Es un trabajo sobre la música, la fiesta y la omisión de estos aspectos desde la historia chilena; además, la cumbia es elemento central en el ensayo sobre el disciplinamiento que predomina hacia el final del capítulo.

El norte de México es un territorio desde el cual se ha construido también una imagen de lo exótico: tierra inhóspita y mágica que, como muchas regiones fronterizas, tiene escenas musicales particulares. El capítulo ocho fue escrito por Juan José Olvera: “Cumbia norteña mexicana”. Aquí el autor expone cómo en el noreste mexicano confluyen cuatro tipos de cumbia: colombiana, grupera, villera, y norteña; siendo esta última expresión identitaria de la región. En un ensayo que parte desde la sociología y la antropología recorreremos la frontera del noreste, donde hay un fuerte intercambio cultural entre la industria discográfica, la radio, las editoras y los múltiples eventos. Es inestimable la influencia del cine para el ingreso de la cumbia en México y, por ende, la presencia de la cumbia colombiana en Monterrey. Al igual que los otros autores, presenta datos relevantes que expone y desde los cuales nos presenta la cumbia que convive en la tierra del corrido.

Buenos Aires, ciudad de acogida de migrantes, recibió la influencia colombiana de una manera que ha quedado asimilada en una identidad sonora a través de la cumbia. El último capítulo: “‘Las palmas de todos los negros arriba...’ Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera”, escrito por Manuel Massone, Mario Celentano y Mariano De Filippis, narra el periplo de la cumbia colombiana hacia Buenos Aires, nos enseña el recorrido por décadas del género, la presencia de Los Wawancó y el Cuarteto Imperial, la difusión de la cumbia a través de la radio, así como la escena musical, las diferencias entre la disco, el boliche y las bailantas, y la institucionalización de la cumbia desde su arraigo en Santa Fe. Es innegable la indagación que hacen los autores sobre la influencia de la cumbia peruana, así como también la cumbia villera desde la censura y como herramienta de denuncia. Es particularmente interesante la sección final, donde hay una propuesta de análisis musical del género.

Este libro es una especie de *Rayuela* en el sentido cortaziano del término: si bien la disposición propuesta por la editorial funciona, se puede leer a saltos de un capítulo a otro con una homogeneidad impresionante: cumbia como ritmo tropical, como identidad, como ritual de baile de una generación, como símbolo sonoro para la socialización, cumbia como fetiche mercantil discográfico. Como texto académico nos amplía el panorama de estudios sobre la cumbia; al mismo tiempo, nos muestra una infinidad de líneas temáticas que le permitirá a otros investigadores ahondar sobre la cumbia desde múltiples perspectivas: el cuerpo, la producción musical, la identidad, las escenas musicales, los procesos de migración dentro del continente. Si

bien hace falta la presencia de Bolivia, Brasil y el Caribe, no hay duda de que el texto es un antecedente fundamental en el tema.⁵

En los estudios sobre la música popular, salvo honrosas excepciones, se había obviado en mayor o en menor medida el fenómeno de la cumbia, porque, más allá de distinciones categóricas, la cumbia es un género que conecta a América Latina de norte a sur, como quizás ningún otro ritmo se hibridó desde los tiempos de la habanera.⁶ Es cierto, que el tango, la rumba y el bolero tuvieron su auge, pero no hubo una disputa del “tango colombiano” o del “bolero chileno”. En el caso de la cumbia, cada país la siente suya, la construye y deconstruye, la llena de significados, para unos es triste, para otros es alegría, en algunos casos es contestataria y para otros, como Pastor López, es “música romántica para bailar”.⁷ Su origen es Colombia, pero cada país la ha hecho suya.

En *El libro de la cumbia* se narran desde una visión de paralaje, las amplias perspectivas, niveles de profundidad, características del género, su producción, consumo, hibridación, artistas y agrupaciones, sin dejar por fuera el problema identitario de qué es ser latinoamericano y qué es Latinoamérica. Es un libro que, gracias a la diversidad de autores, constituye un documento fundamental desde el cual aproximarnos a la cumbia, en un diálogo que se expone gracias a las venas abiertas de los sellos discográficos en América Latina.

⁵ Sobre la cumbia en Brasil es significativo el aporte de Bruno Rabelo de Souza, Caio de Toledo, Eduardo Assuncao Barbosa, Georgy Alexandre D. Coutinho, Joao Pedro Campelo Ribeiro y Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, cuyo trabajo: “La presencia de la cumbia en la construcción de una ‘Amazonía Caribeña’: aspectos de la música popular en Belén de Pará” (Brasil) fue presentado en el XIV Congreso IASPM-LA. Igualmente, en la misma jornada e presentaron trabajos sobre la cumbia en México, Bolivia, Perú y Chile.

⁶ Cfr. John Storm Roberts. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States* (Nueva York: Oxford University Press, 1999).

⁷ “Pastor López entrevista con Otoniel Zapata”. <https://www.youtube.com/watch?v=Rw8JbppAksw> [acceso 27/11/2018].