

Cumbia decolonial

Intercambio cultural simbólico sur-sur

Carla Caberlotto¹

Resumen

La cumbia, el género musical que más se ha extendido en toda Latinoamérica, articuló en su origen diversos grupos étnicos y sociales (confluencia musical de los pueblos originarios, africanos y europeos). El auge de su popularidad se dio recién en el siglo XX cuando fue “blanqueada” en su interpretación logrando penetrar en los mercados internacionales. En Argentina se difundió en la década del '60, con las grandes orquestas de salón y a través de los conjuntos tropicales que llevaron masivamente el ritmo a los sectores populares, donde numerosas reappropriaciones han dado cauce a diversos estilos dentro del género, constituyéndose como parte de su identidad cultural.

En la última década, un nuevo circuito cumbiero protagonizado por un sector de la juventud de clase media que interpreta clásicos de la cumbia junto con composiciones originales que la fusionan con sonoridades urbanas contemporáneas ocupa un espacio de resistencia creativa hacia la estética comercial hegemónica.

Descolonizar la mirada que apunta hacia la cumbia como estéticamente pobre implica adjudicarle a este tipo de música popular y a su audiencia la capacidad de construir sentido -no sólo de absorberlo- creando subjetividades que se inscriben en un particular intercambio cultural simbólico de índole sur-sur.

¹ Licenciada en Artes con orientación en Música (UBA). Animadora Cultural con orientación en Artes Plásticas (Instituto Vocacional de Arte). Adscripta en cátedra Sociología y Antropología del Arte, FFyL, UBA. Clarinetista, docente y productora cultural.

Cumbia decolonial

Intercambio cultural simbólico sur-sur

“Las características, las sonoridades, los contextos y las conexiones de la cumbia la posicionan como un fenómeno intercultural-continental sin precedentes en el marco latinoamericano, ya que ningún otro género ha tenido tal difusión y reinterpretación en contextos aparentemente disímiles, pero representando la realidad social de Latinoamérica [...]” (Solórzano-Parada, 2012: 14).

La crisis político-económica desencadenada a fines de 2001 en Argentina abrió paso, en los años inmediatamente posteriores, a un importante flujo turístico con un elevado porcentaje de procedencia latinoamericana. Una porción de dicho flujo, a su vez, fue adquiriendo características migratorias. Se generó así un intercambio cultural cuyo epicentro se encontró (y aún se desarrolla) en Buenos Aires.

Desde ese momento y hasta la actualidad, un nuevo fenómeno musical se desarrolló en la ciudad porteña instalando el género musical símbolo de la identidad nacional en Colombia como la música festiva de cierto sector de la juventud de clase media que, a su vez, la implementa como una práctica cultural de carácter antihegemónico. Entre los exponentes de este fenómeno se encuentran grupos de músicos argentinos que interpretan clásicos de la cumbia colombiana junto con composiciones originales que recrean el ritmo fusionándolo con sonoridades propias del contexto urbano al que pertenecen, DJ's especializados en el género y un circuito de fiestas que nuclea un público compuesto principalmente por estudiantes universitarios, artistas y jóvenes profesionales.

En los últimos años, este movimiento ha demostrado que, aún sin alcanzar niveles de masividad, se incluye en grandes circuitos de producción y consumo.

La coyuntura entre el diseño de políticas culturales, la relación con la industria y los relatos de autenticidad vigentes en las diferentes reapropiaciones de un mismo ritmo permiten reflexionar en torno a cómo se estructuran los espacios de participación y construcción identitaria a través de la música (Ochoa, 2002). La cumbia, en palabras de los productores del ciclo “Cultura Cumbia”, se presenta como “un territorio de experimentación donde los sentidos sobre lo social, lo cultural y lo político se mezclan con ese ritmo caluroso y ecléctico que hace bailar a cualquier cuerpo, desde el caribe al conurbano”.

CUMBIA EN ARGENTINA

La cumbia llega a la Argentina en la época de oro de las orquestas de salón, aquellas que en Colombia se formaron a semejanza de las Big Band estadounidenses y “blanquearon” al género –hasta entonces propio del folklore de la costa del Caribe– distanciándolo de la estética donde tuvo su origen y donde los músicos tenían raíces africanas o nativas del continente. Este blanqueamiento y la ejecución con instrumentos

propios del occidente hegemónico le permiten al mercado hacer penetrar el ritmo en los circuitos internacionales, añadiéndole acabados más regulares y arreglos orquestales que facilitaban su recepción a lo largo del continente. En Colombia, este ritmo orquestado y fácilmenteailable dejó de considerarse cumbia para ser llamado “chucu-chucu”, el cual bailan las familias enteras en las épocas festivas de finales de año. Pero el resto de los países latinoamericanos lo conoció como la auténtica cumbia colombiana.

Luego de que Lucho Bermúdez –ícono de la música popular colombiana- a mediados de los años 40 grabara en Buenos Aires para la RCA Víctor junto a Eugenio Nobile, Eduardo Armani y músicos de las orquestas que éstos dirigían (y que interpretaban tango, porro y algunos otros ritmos caribeños), las orquestas de cumbia de salón comenzaron a multiplicarse en el país, sobre todo a partir de los años 60. El público destinatario eran los sectores de la sociedad pertenecientes a las clases medias y altas. Pero al mismo tiempo, conjuntos provenientes de los sectores más populares comenzaban a ejecutar música “tropical”, difundiendo el ritmo entre su propio público. Algunos venían del chamamé, otros tenían influencias del folklore norteño o de países limítrofes. A partir de allí y a medida que el género generaba una mayor identificación cultural entre los cada vez más amplios sectores populares de la gran ciudad, comenzó un notorio distanciamiento por parte de los sectores medios y altos respecto de estas prácticas musicales.

Así se fueron desarrollando las variantes locales como la cumbia santafesina o la cumbia norteña que, junto con el cuarteto cordobés, afianzaron a mediados de los ’80 la movida “tropical” en el país. Este término, junto a “bailanta”, responde a un carácter homogeneizador aplicado desde la industria discográfica que busca estratégicamente la simplificación de estilos coadyuvando a la clasificación de la estética popular como vulgar y poco creativa.

El papel de la industria fue sin duda relevante en la difusión masiva del ritmo, pero lo decisivo para lograr su anclaje en el territorio fusionándose con las particularidades locales fue la consolidación del circuito cultivado por los propios músicos de extracto popular.

A fines del siglo XX, en plena recesión económica, hace su entrada un nuevo producto en la órbita tropical con un discurso simbólico y territorializado desde la situación urbano-marginal: la cumbia villera. A pesar de la “peligrosidad” que se advertía desde los ámbitos institucionales en este relato, la industria discográfica encuentra –una vez más- la veta comercial y promueve su difusión masiva con la consecuente implantación cultural.

El proceso de masificación de la práctica gestada desde lo popular diluye las particularidades del conflicto, que es justamente el centro nodal a partir del cual acontece la construcción identitaria de las clases populares (Martín-Barbero, 1987). Pero permite alcanzar a otros sectores que le darán nuevos usos.

Desde la primera década del siglo XXI comienzan a aparecer fusiones de cumbia argentina con géneros como el reggae, el dub, el hip hop o la música electrónica. Uno de los precursores de esta movida fue Dick el Demasiado que, además de sus presentaciones, produjo el festival Festicumex, festival de cumbia experimental. También fue bisagra el trabajo del colectivo Zizek que armó, en uno de los locales más

reconocidos de la ciudad, un club de baile con gran parte de la escena local que experimentaba con cumbia digital y folklore electrónico. Paulatinamente, bandas que hasta el momento hacían rock o folklore latinoamericano comienzan a incorporar algunas cumbias en su repertorio. Y pronto, dentro de la escena musical porteña y del conurbano, se incorporó un nuevo circuito festivo protagonizado por jóvenes de clase media que colocó a la cumbia en el centro de la exploración sonora.

La cumbia emergente en Buenos Aires / Cumbia y clase media

“Diego Fischerman señalaba que Mozart y Webern no ganaron las barriadas populares, pero Ricky Maravilla sí entró a las fiestas de la burguesía” (Alabarces, 2008: 2).

Según Pelinski (2000), las nuevas reinterpretaciones (y la consecuente resemantización) de determinada práctica musical provienen de la desterritorialización de las significaciones musicales provocada por la actual circulación de sonidos y sentidos. Escoger determinado estilo musical supera el mero hecho de crear estructuras sonoras ya que, conjugado con otros componentes culturales, puede funcionar como estrategia de acción en determinadas situaciones sociales (Seeger, 1988). Tal como plantea Ochoa (2003), las nuevas variantes del quehacer musical expresan determinada manera de situarse en el mundo conllevando transformaciones nodales desde la manifestación estética hasta la construcción de sentido. El desbordamiento de los géneros musicales atraviesa también las fronteras territoriales que los circunscribían y, en consecuencia, también quiebran los límites de las formas y definiciones asignadas desde los imaginarios sociales. Las canciones y los ritmos ya no tienen un anclaje fijo.

En contraposición a lo comúnmente aceptado que las clases medias y altas el único uso que le dan a la cumbia está determinado por su condimento festivo de origen plebeyo – lo cual reafirma el reflejo estigmatizador-, la cumbia emergente hace una apropiación que rompe con ese distanciamiento y genera otro tipo de uso.

Pablo Semán y Pablo Vila (2011) consideran que la cumbia atraviesa un proceso donde empieza a despojarse de la mirada estigmatizante que la califica como estéticamente pobre y adjudican a este tipo de música popular y a su audiencia la capacidad de construir sentido -no sólo de absorberlo-.

El acercamiento forzoso entre las clases populares y las medias a raíz de la debacle del 2001 en Argentina hizo que la cumbia villera se convirtiera en estandarte de la denuncia social alterando las reglas con las que se había manejado hasta el momento el campo de la música tropical. Incorporaba el hip-hop y mostraba un quiebre en las temáticas de las letras que ahora describían crudamente la realidad cotidiana de la periferia. Las letras tuvieron un muy fuerte rechazo inicial por parte del resto de la sociedad, debido principalmente a los contenidos machistas y relativos al consumo de drogas. Sin embargo, estas cumbias –que ya se habían constituido como uno de los elementos identitarios primarios de las poblaciones con mayor vulnerabilidad social y económica- se convirtieron en un referente de todos los sectores excluidos que, en ese momento, incluían también a la clase media. Es decir, la clase media se acercaba a las clases más vulnerables por su misma condición de exclusión.

No era la primera vez que la cumbia desbordaba las fronteras de los barrios populares.

La cumbia, desde su origen colombiano tuvo que ver con la articulación de diversos grupos étnicos y sociales en una realidad nacional: su surgimiento se sitúa en la confluencia musical de los pueblos originarios –que aportaron las gaitas-, la percusión de origen africana y el aporte europeo, principalmente a través del canto. La mayor relevancia de alguno de estos factores por sobre el resto es elemento de una discusión que excede el presente trabajo. Lo cierto es que su condición pendular, con base en el arraigo popular, pero que alcanza regularmente y de diversas formas a sectores sociales no periféricos parece un elemento constitutivo del género.

En la década del '90, en Argentina, el *boom* bailanero atravesó los diferentes estratos sociales ilustrando –musicalmente- la estética menemista de la “pizza con champán”. Los productores de música tropical ampliaron el perfil de los consumidores dirigiéndose a la clase media creando grupos de jóvenes varones de pelo largo y muy cuidado, no tan morochos y que vestían de forma más asimilable por la moda hegemónica. Además está decir que esta ficción igualitaria no permitía acercar “casilleros” en la estructura social sino que más bien acentuaba las diferencias de base. En paralelismo con aquel fenómeno podemos encontrar hoy las bandas de “cumbia cheta” o “cumbia sojera” (aludiendo a quienes la producen como hijos de propietarios rurales enriquecidos por la exportación de este cereal), que se inscriben –tal como en los '90- en estructuras de producción y difusión propias de la dinámica de la cultura de masas.

Por el contrario, la denominada cumbia emergente surge en un contexto de identificación de las clases medias con la cultura popular y con un sentido de pertenencia a la realidad latinoamericana. Dentro del contexto de globalización que ha sido clave para que el ritmo penetre en todo el territorio, estas bandas se contraponen a la estética comercial hegemónica haciendo foco en lo local y lo regional. La cumbia emergente aparece como una “hibridación de la hibridación” –tomando la categoría propuesta por García Canclini (1997)- en busca de “construir una posición propia en medio de redes globales de comunicación, para validar un género musical latinoamericano por su sonido y no por estéticas impuestas por la industria” (Solórzano Parada, 2012: p.106).

Así surgieron bandas (en varios casos con formaciones casi orquestales) como La Delio Valdez, Luz Buena, Cumbia hasta el Lunes, Orkesta Popular San Bomba, Sonora Marta la Reina, Tita Print, Cumbia Queers, El Hijo de la Cumbia, entre otras.

La validación del género tuvo un puntapié importante en el acercamiento hacia la cumbia que en primer término efectuó la cultura rockera, de la cual participaba (sobre todo como público) la porción de la juventud de clase media que hoy protagoniza este movimiento. Podría trazarse como punto de partida el primer tema que grabaron juntos Fidel Nadal y Pablo Lescano en 2001. El primero, ex -líder de Todos tus Muertos -banda de rock, punk, reggae de gran convocatoria en los años '90-. El segundo, considerado el creador de la cumbia villera y líder de Damas Gratis, banda que aun manteniendo su lugar icónico en el circuito de cumbia villera también participa de eventos junto a bandas como Divididos, icónica a su vez en el circuito del rock nacional. A partir de aquel encuentro se abrió una puerta que atravesaron luego muchos otros, como Andrés Calamaro grabando junto a Los

Palmeras (también tiene su tema con Pablo Lescano) o la versión de Vicentico del tema *Paisaje*, clásico de Gilda.

De todos modos, a la hora de hacer covers, las bandas emergentes muestran cierta predilección por repertorios más clásicos, como los de Antonio Ríos, y no tan fácilmente se eligen temas de cumbia villera.

El anticumbismo de clase también comenzó a resquebrajarse en los canales institucionales durante el gobierno kirchnerista (2003-2015). Por ejemplo, Encuentro, el canal televisivo del Ministerio de Educación de la Nación, produjo programas como Cumbia de la buena o Soy del pueblo, centrados en figuras de músicos populares como Los Palmeras o Rodrigo. O, en el mismo canal, el programa Encuentro en el Estudio, conducido por Lalo Mir, mostraba en sus diferentes capítulos a Pedro Aznar, Jaime Torres o La Nueva Luna, entre muchos otros, ponderando las diversas trayectorias y los diversos estilos sin jerarquías. Los escenarios de Tecnópolis -el parque de ciencia, tecnología, arte e industria más grande de Latinoamérica- y diversos festivales nacionales programaron en sus grillas bandas de cumbia. Y, a su tiempo, también lo hicieron salas de conciertos o locales bailables frecuentados por la clase media y alta como La Trastienda o Niceto Club. El posterior vaciamiento de dichas políticas ha desarmado espacios que eran propicios para la circulación e interrelación de bandas y públicos pertenecientes a diferentes estilos de cumbia. Así y todo, un circuito de fiestas se consolidó en torno a esta movida manteniendo viva la llama del baile, propiciando el encuentro festivo e intentando, en múltiples ocasiones, impulsar ese acercamiento de bandas que ya no es propiciado por las políticas públicas. La fiesta emblema de la cumbia “off bailanta” es sin duda La Mágica, que llena su local en Palermo dos veces al mes con la convocatoria de bandas clásicas, emergentes y villeras, logrando que públicos que frecuentan diferentes circuitos compartan el espacio de recepción (algo que generalmente es bastante difícil que ocurra). Pero también se encuentra la bien afianzada El Abrazo Cumbiero, que ya comienza a hacer funcionar un sello discográfico, las fiestas Guateque que apuestan más al conurbano o las producciones de Cultura Cumbia en la ciudad de La Plata. Asimismo, acompañaron las fiestas DJ especializados en el género, como Facu Vera, La Romy o Sonido Parrandero.

Resistencia creativa

La dimensión política se encuentra presente en todas las prácticas artísticas por el hecho de que éstas contribuyen, ya sea a reproducir, ya sea a cuestionar o subvertir, el *sentido común* establecido. Así, el arte es terreno fértil para construir definiciones de la realidad y desarrollar formas específicas de subjetividad (Mouffe, 1997). La experiencia musical funciona como uno de los elementos que conforman el entramado de relaciones materiales y simbólicas que se inscriben de diversas maneras en la conformación de subjetividades y, en correlato, de identidades colectivas.

Sin embargo, y concordando con Alabarces (2008), no es acertado vislumbrar transgresiones políticas en cada práctica artística ligada a lo subalterno, donde la identidad popular celebra su creatividad cultural al margen de toda noción sobre los mecanismos hegemónicos masificadores. Pero sí hay en el caso de la cumbia cierto desvío simbólico respecto al canon dominante, y que radica en el desbordamiento de los límites (musicales, territoriales y de clase) de un género originalmente folklórico que

llegó a ser estandarte de la música popular a lo largo del continente latinoamericano, desde México hasta el Cono Sur. Si bien lo ha hecho mediatizado por las industrias culturales, su mayor propulsión han sido los grandes movimientos migratorios de sectores populares en la región y –fundamentalmente- la reapropiación que cada grupo social ha hecho sobre el mismo en su territorio.

Las industrias culturales, propias de la cultura de masas, responden a los mandatos de la cultura hegemónica y su poder radica en instaurar imaginarios que suscitan la identificación en el consumidor. La repetición, como eje estructural de la difusión masiva, combinada con una selección y reconfiguración constante del producto, instala ciertos mecanismos de reconocimiento que se inscriben en el canon pero se acercan, a la vez, a los actores individuales y colectivos. La cumbia emergente no responde a los imaginarios esperables, la reapropiación que efectúa sobre la cumbia viene cargada de influencias previas que no tienen establecido un vínculo históricamente identificable con la misma, reconfigura lo estético disputando el plano de lo simbólico eludiendo las estrategias de subordinación del canon dominante y rompe con los circuitos históricos de “uso” y con las acepciones de música de “pobres para pobres”. Por estas razones, obviamente, aún no participa de circuitos masivos.

Incluso respecto a los circuitos de producción y difusión de la cumbia tradicional, donde según Alabarces la cumbia es en la mayoría de los casos un fenómeno industrial y la plusvalía queda en manos de productores externos, se contraponen una postura contrahegemónica de las nuevas bandas tropicales que se puede ver, por ejemplo, en la experiencia de la Delio Valdez que se conformó como cooperativa (tal como había hecho Pugliese con su orquesta) y así gestiona sus producciones.

Esta orquesta es la que ha logrado, de alguna manera, el mayor éxito entre el público y –por ende- también comercial. Recibió el premio Gardel 2019 al mejor álbum de música tropical y festejó sus 10 años en un teatro Gran Rex repleto de gente, donde quedó evidenciada la diversidad que enarbolan. Abrazando todo el abanico tropical, pero también algo de rock y de folklore andino, la Delio da cuenta de las múltiples expresiones que pueden convivir en el lenguaje cumbiero. En el show participaron como invitados la coplera Micaela Chauque, el clásico cumbiero Coco Barcala, el compositor y acordeonista chamamecero Chango Spasiuk y Hernán Coronel, líder de Mala Fama (otra de las bandas de cumbia villera que empieza a ocupar más espacios fuera del circuito bailantero). Una invitada especial fue la madre de Plaza de Mayo Taty Almeida recordando en el tema *Santa Leona* a la activista brasileña Marielle Franco, asesinada en 2018.

La mirada crítica sobre la desigualdad y la violencia y la reivindicación de la lucha social aparecen como factor en común entre varios de los grupos de cumbia emergente, lo que los liga directamente con ese espacio contestatario propio del rock o el punk. Por ejemplo, los temas *Miguelitos* o *Cumbia Palestina*, de la Orquesta Popular San Bomba, enarbolan la resistencia de los pueblos: argentino frente al gobierno neoliberal y palestino frente a la ocupación israelí.

Más allá de las letras, la politización también ocurre por los espacios que ocupan las bandas, dónde se pronuncian. Muchas de estas bandas, por ejemplo, se hicieron presentes en los escenarios que se armaban frente al Congreso Nacional mientras se debatía la ley por el derecho al aborto. En un momento donde las políticas de género

adquirieron visibilidad y formaron agenda, la cumbia emergente también sonó donde flameaba la bandera del feminismo. Tita Print, que no duda que la cumbia debe acompañar la revolución feminista, cerró la cuarta edición de la marcha del *Ni una menos* en Gualeguaychú. Las Kumbia Queers, que entre sus letras se puede escuchar ‘*somos la voz sin miedo, somos alaridos de los que cayeron*’, buscan derribar prejuicios con su punkrock tropical y han participado, entre muchos otros lugares, del Festival de la Resistencia Femenina. Y Sudor Marika, que haciendo gala de una marcada disidencia hacia las normas que condicionan desde lo económico hasta lo afectivo, definen su activismo como “interruptor” de lo obvio y lo hegemónico, alimentando nuevos imaginarios que perturban lo establecido². Esta banda es la creadora del tema que actualmente, en plena campaña electoral, está convocando a miles de vecinos en las esquinas de muchos de los barrios porteños a cantar y bailar buscando desplazar en las próximas elecciones al bastión del oficialismo en la ciudad. El día en que Mauricio Macri asumió la presidencia, en el balcón de la Casa Rosada sonó una cumbia clásica de Gilda, *No me arrepiento de este amor*, y mientras bailaba, la vicepresidenta Gabriela Michetti intentaba cantar en el micrófono. Representando a los grandes intereses del mercado internacional y de la oligarquía local, estos representantes ostentaban el uso de un elemento popular lejos de toda identificación con el pueblo mismo. En estos días es la clase media (no toda, por supuesto) la que les canta una cumbia desde la calle, ocupando el espacio público, festejando ante la inminente finalización de su mandato. Dora Barrancos, exdirectora del CONICET³ y actual candidata a senadora por la Ciudad de Buenos Aires, se ha referido a este hecho⁴ haciendo hincapié en la lógica del apego, en cómo la música popular moviliza ciertas estructuras de la sensibilidad que provocan la reflexión de mucha gente.

Cumbia, cultura popular

“La cumbia es la voz, la expresión de todo un pueblo”, dice Mendonça⁵, cantante y acordeonista de Sonora Marta la Reina en una entrevista de La Izquierda Diario.

Desde los Estudios Culturales se reconoce una creciente autonomía de las prácticas artísticas respecto de las bases sociales. Y el acercamiento que puede darse entre sectores sociales pertenecientes a niveles socio-económicos medios y bajos a partir de las prácticas culturales que producen y consumen se vuelve una apuesta político-cultural significativa.

Es común que cuando se hace referencia a los “sectores populares” el imaginario colectivo funciona equiparando dicha acepción con los sectores más vulnerables. Incluso a nivel académico, muchas veces se habla de sectores populares y medios como dos entidades completamente diferenciadas. Es pertinente plantear entonces de qué ocurre con el gran acervo *popular* que es parte constitutiva también de la clase media. Más allá de que una porción no menor de la misma prefiera no vincularse

² Entrevista realizada por GUTIERREZ, LUCAS. 2017. “Sudor Marika: la banda que le pone cumbia a las luchas LGBTI” en Agencia Presentes. Web agenciapresentes.org, 18 de agosto.

³ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina

⁴ Entrevistada en el programa Brotes Verdes, emitido por el canal televisivo C5N el día 17/09/19.

⁵ Entrevista realizada por ZIPPO, ERNESTO. 2014. “Sonora Marta la Reina: “La cumbia es la voz y la expresión de todo un pueblo” en La Izquierda diario web, 29 de noviembre.

conscientemente con ello y prefiera mantener sus aspiraciones intactas, lo cierto es que se encuentra mucho más alejada de cualquier élite que de las realidades periféricas.

¿Por qué insistimos con diferenciar a la clase media de las clases populares? ¿No acentuamos con ello el errado imaginario de equidistancia entre los escalafones socioeconómicos? ¿No nos permitiría adquirir una noción más fidedigna de la identificación con lo popular el hecho de visualizar con mayor claridad las interacciones culturales que atraviesan las relaciones sociales que abarcaran a todos los trabajadores, a los profesionales, a los obreros, a los estudiantes del sistema público y no sólo a los habitantes de las villas y los barrios más carenciados?

En este sentido, la cumbia ha demostrado ser una poderosa herramienta de identificación que engloba una gran diversidad de gustos, de prácticas y de espacios ocupados por TODOS los sectores que pueden ser identificados con lo popular. La Encuesta de consumos culturales y entorno digital, realizada por el Sistema de Información Cultural (Ministerio de Cultura de la Nación) en el año 2013 afirma que la cumbia “es el género musical popular por excelencia: el 70% [de la población] la escucha al menos ocasionalmente”.

La música popular tiene un papel relevante en la construcción identitaria debido a su capacidad interpeladora: permite ubicar culturalmente lo individual en lo social, experimentando así la identidad colectiva. “Los gustos en la música popular no se derivan simplemente de nuestras identidades socialmente construidas; también contribuyen a darles forma” (Frith 2001: 434). Si bien las estructuras musicales no portan significaciones intrínsecas (ni son capaces de imponerlas), socialmente se les adjudican múltiples y hasta contradictorias connotaciones (Vila 1996). Los contextos social e histórico median estas configuraciones de sentido que se elaboran a partir de los vínculos establecidos entre las personas y la música, incluyendo las representaciones colectivas de pertenencia y territorialidad.

El caso de la cumbia y sus viajes por territorio latinoamericano es emblemático como fenómeno de intercambio cultural sur-sur o, si se quiere, intra-latinoamericano. Un “caso atípico dentro del estado del arte sobre la transnacionalización de los productos culturales” (Blanco Arboleda, 2005: 201), donde la multiculturalidad deja de ser una simple sumatoria de diferencias y pasa a ser una verdadera interpelación intersubjetiva (Martín Barbero et al., 2005).

La construcción y reafirmación de la identidad cultural son mecanismos que se nutren constantemente de la interacción entre diversos actores y de los aportes que de cada espacio contribuyen a generar nuevos puntos de vista. La identidad que se forja y se nutre a partir de la práctica musical cumbiera tiene más que ver con lo regional que con cuestiones de clase o más limitadas a la circunscripción de lo local.

Y esto interfiere directamente en los esquemas adquiridos desde la colonialidad del saber y del pensamiento proponiendo nuevas formas de validación del discurso producido desde la asimilación de lo popular. Discurso que no se pronuncia desde la subalteridad porque no busca dar reconocimiento al relato dominante. Si bien subyace la pugna en el plano de lo simbólico, en el territorio se repone la continuidad de la cultura de forma activa y consolidada por sus propias prácticas significativas.

Las palabras de Rocío Ortíz, música de origen colombiano que vivió durante una década en Buenos Aires, ilustran con precisión el sentido de pertenencia regional que atraviesa a la práctica cultural cumbiera: “Hay mucho sentido de reapropiación, de entender orígenes y cambios. Y nosotros [los latinoamericanos] estamos compuestos de todas esas cumbias y a través de la cumbia nos vamos entendiendo definitivamente... y hermanando.”⁶

BIBLIOGRAFIA

- ALABARCES, PABLO. 2008. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido(para tan poca furia)” en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. (Barcelona, España, Sociedad de Etnomusicología) núm. 12.
- Blanco Arboleda, Darío. 2005. "La música de la costa atlántica de Colombia. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica" en *Revista Colombiana de Antropología*. (Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia). Volumen 41
- BOTERO, CAROLINA y OCHOA, ANA MARÍA. 2009. "Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro". *Revista Acontratiempo* No. 13 [versión electrónica], pp 01-39.
- FRITH, SIMON. 2001. "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces y otros (comp.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE- Sociedad de etnomusicología. Editorial Trotta. Cap. 16, 413-435.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1997. “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. (México: Universidad de Colima) Vol III. N°005., pp 109-128.
- MARTIN-BARBERO, JESÚS. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. (México: Ed.G.Gili)
- MARTIN-BARBERO, JESUS; OCHOA GAUTIER, ANA MARIA. 2005 “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” en Daniel Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*.(CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.) pp. 181-197.
- MOUFFE, CHANTAL. (1997). “Pluralismo artístico y Democracia radical” en *Acción Paralela* N°4. Web. 20 jul. 2016.
- OCHOA, ANA MARÍA. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música" en *Revista Transcultural de Música*. No.6, pp 01-08 [versión electrónica]
- 2003. *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá. Grupo Editorial Norma.

⁶ Rocío Ortíz, entrevistada por la autora, 6 de septiembre de 2019.

- PELINSKJ, RAMÓN. 2000. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música", en *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. R. Pelinski (comp.) (Madrid: Akal).
- SÁNCHEZ, SERGIO. 2019. "Noche consagratória para la Delio Valdez" en *Página/12*, Buenos Aires, 19 de agosto.
- SEEGER, ANTHONY. 1988. "Desempenho Musical e Identidade: Problemas e perspectivas", IV Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 24 al 27 de agosto.
- SEMÁN, PABLO y VILA, PABLO (comp.). 2011. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires. (Buenos Aires: Ed. Gorla-EPC)
- SOLÓRZANO PARADA, NIDYMAR CONSTANZA. 2012. " 'No hay un sonido latinoamericano tan arraigado y expandido como la cumbia': transitando por redes transnacionales y super-lugares". Tesis de grado. Dir.: Pérez Bustos, Tania. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Dpto. Antropología. Bogotá, Colombia.
- VILA, PABLO. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. (Barcelona, España, Sociedad de Etnomusicología), num. 2.