

**Cumbia: audiotopías, violencias y cuerpo**

David Hoyos García

Department of Languages, Literatures and Cultures

Hispanic Studies

McGill University, Montreal

December 2021

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree  
of Doctor of Philosophy

©David Hoyos García 2021

## Tabla de contenido

<b>Resumen</b> .....	5
<b>Abstract</b> .....	7
<b>Sommaire</b> .....	8
<b>Agradecimientos</b> .....	10
<b>Introducción</b> .....	12
Hacia una aproximación de la definición de Cumbia.....	18
Narración de la cumbia en la literatura y el cine en Latinoamérica.....	21
<b>Capítulo 1. Cumbia: una ecología de prácticas.</b> .....	31
1.1 Cumbia de las prácticas.....	33
1.2 Cumbia de los viajes.....	37
1.2.1 Cumbia del fuego.....	40
1.2.2 Cumbia de la periferia al interior.....	49
1.2.3 Cumbia de las Américas.....	54
1.3 Cumbia de la memoria.....	58
<b>Capítulo 2. Cumbias y audiotopías</b> .....	61
2.1 La chicha en su contexto.....	65
2.2 Los Shapis: del escenario musical al cine y el contraste estético del Grupo Chaski... 75	75
2.2.1 La audiotopía de Los Shapis.....	78
2.2.2 Reflexiones finales sobre la audiotopía en <i>Los Shapis en el mundo de los pobres</i> . 88	88
2.3 La audiotopía de Clara.....	90
2.3.1 Cumbia del espacio íntimo.....	92
2.3.2 Reflexiones finales sobre la audiotopía en <i>Aquarius</i> .....	103
2.4 Reflexiones finales.....	105
<b>Capítulo 3. Cumbias, territorio y violencias</b> .....	110
3.1 Cumbia de la villas.....	113
3.2 <i>Cumbiela</i> : Literatura de la cumbia.....	115
3.3 Cumbia del espejo: Washington Cucurto y la escritura como autoficción.....	118
3.3.1 Cumbia y resignificación del topos urbano en “Noches vacías”.....	121
3.3.2 Cumbia de los sentidos en “Cosa de negros”.....	128
3.4 Cumbia de la violencia: <i>Cuando me muera quiero que me toquen cumbia</i> .....	134
3.5 Reflexiones finales.....	144
<b>Capítulo 4. Cumbias y cuerpo</b> .....	147
4.1 Cumbia en México.....	149
4.1.1 Cumbia de la tecnocultura.....	153

4.1.2	Cumbia del sonidero.....	156
4.2	Cumbia de los sentimientos: <i>Ya no estoy aquí</i> .....	157
4.2.1	Cumbia del cuerpo .....	162
4.2.2	Cumbia de la frontera.....	169
4.2.3	Cumbia del retorno.....	175
4.3	Reflexiones finales .....	177
	<b>Conclusiones</b> .....	179
	<b>Bibliografía</b> .....	188

## Listado de Figuras

- Figura 1. Bords de la Magdelaine - Le bal du petit ange (Orillas del Magdalena - El baile del angelito), François Désiré Roulin, 1823. Acuarela. Colección de Arte - Banco de la República – Colombia (Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/bords-de-la-magdelaine-le-bal-du-petit-ange-orillas-del-magdalena-el-baile>) 13
- Figura 2. Propuesta de un mapa conceptual (no exhaustivo) de la cumbia como una ecología de prácticas..... 35
- Figura 3. El Bambuco. Bogotá. Ramón Torres Méndez, 1860. Litografía iluminada. Colección de Arte - Banco de la República – Colombia <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332....> 39
- Figura 4. Propuesta de distribución geográfica de la cumbia en Colombia. .... 53
- Figura 5. Propuesta de distribución geográfica de la cumbia en las Américas. .... 57
- Figura 6 . Variantes de la chicha ..... 70
- Figura 7. Captura de pantalla del filme Los Shapis en el mundo de los pobres (Dir. Juan Carlos Torrico), 23:13. Chapulín y Luisa antes de la migración..... 80
- Figura 8. Captura de pantalla del filme Los Shapis en el mundo de los pobres (Dir. Juan Carlos Torrico), 26:02. Chapulín y Moreyra en la Plaza Dos de Mayo. Nótese el detalle de la plaza delimitada. .... 83
- Figura 9 . Captura de pantalla de la película Aquarius. (Dir. Kleber Mendonça Filho), 17:59. Detalle de la casa de Clara, espacio íntimo y el mar atrás de la ventana. .... 102
- Figura 10. Captura de pantalla de la película Ya no estoy aquí (Dir. Fernando Frías de la Parra), 1:11:04. Ulises baila la cumbia. La ciudad de Monterrey con sus rascacielos se encuentra en plano posterior..... 167
- Figura 11. Captura de pantalla de la película Ya no estoy aquí (Dir. Fernando Frías de la Parra), 1:22. Ulises y su madre en el momento de la despedida por su destierro. La ciudad de Monterrey se encuentra en segundo plano. .... 171

## Resumen

*Cumbia: audiotopías, violencias y cuerpo* analiza la cumbia como punto de partida para el análisis literario y cinematográfico. A partir de la pregunta por su origen se formula esta manifestación como un conjunto de dispositivos culturales y de prácticas: una ecología. Así, el propósito de esta investigación es argumentar que el proceso de apropiación cultural inherente en la cumbia opera como unificador y/o vehículo para las narrativas literarias y cinematográficas en las Américas.

Para lograr dicho propósito, este estudio tiene como objetivo determinar cómo la literatura y el cine actuales han narrado la cumbia y qué tiene que decir esta narración sobre modos de representación individual y colectiva. La aproximación multidisciplinaria de las obras analizadas en esta investigación incluye conceptos como ecología de prácticas, audiotopía, violencia, estructura de sentimientos y cuerpo.

Para llevar a cabo el objetivo, este estudio se analizan los temas centrales de cinco productos culturales: En los filmes *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, Perú 1985) y *Aquarius* (Kleber Mendonca Filho, Brasil 2014), la cumbia, como “audiotopía,” otorga una resignificación de la realidad social y cultural a través de la música en un espacio y una temporalidad. En las novelas *Cosa de negros* (Washington Cucurto, Argentina 2003) y *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Cristian Alarcón, Argentina 2003) se sostiene que la narración de la cumbia resignifica el topos urbano, al otorgarle una centralidad a la periferia. Finalmente, en el filme *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías de la Parra, México 2019) la cumbia opera como un espacio en el que pueden converger sensaciones y, a partir de ellas, la posibilidad de generar identidades estéticas transnacionales.

Esta investigación llena un vacío de enfoques contemporáneos en el análisis de la producción cultural actual sobre la cumbia, y promueve un diálogo panamericano poco explorado en el ámbito de los estudios culturales.

## Abstract

*Cumbia: audiotopías, violencias y cuerpo* analyzes cumbia as a starting point for literary and cinematographic analysis. Departing from the question of its origin, this manifestation is formulated as a set of cultural devices and practices: an ecology. Thus, the purpose of this research is to argue that the process of cultural appropriation inherent in cumbia operates as a unifier and / or vehicle for literary and cinematographic narratives in the Americas.

To achieve this goal, this study aims to determine how current literature and cinema have narrated cumbia and what this narrative has to say about individual and collective modes of representation. The multidisciplinary approach of the works analyzed in this research includes theoretical notions such as ecology of practices, audiotopy, violence, structure of feelings, and the body.

To carry out the objective, this study analyzes the central themes of five cultural products: In the films *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, Peru 1985) and *Aquarius* (Kleber Mendonca Filho, Brazil 2014), the cumbia, as “audiotopy,” grants a resignification of social and cultural reality through music in space and time. In the novels *Cosa de negros* (Washington Cucurto, Argentina 2003) and *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Cristian Alarcón, Argentina 2003) it is argued that the cumbia narrative redefines the urban spaces, by placing the periphery in a central position. Finally, in the film *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías de la Parra, Mexico 2019) cumbia operates as a space in which sensations can converge by generating transnational aesthetic identities.

This research fills a gap in contemporary approaches in the analysis of current cultural production on cumbia and promotes a Pan-American consensus on ideas of cultural studies.

## Sommaire

*Cumbia : audiotopías, violencias y cuerpo* analyse la cumbia comme point de départ d'une analyse littéraire et cinématographique. Partant de la question de son origine, cette manifestation est formulée comme un ensemble de dispositifs et de pratiques culturels: une écologie. Ainsi, le but de cette recherche est de soutenir que le processus d'appropriation culturelle inhérent à la cumbia fonctionne comme un unificateur et/ou un véhicule pour les récits littéraires et cinématographiques dans les Amériques.

Pour atteindre cet objectif, cette étude vise à déterminer comment la littérature et le cinéma actuels ont raconté la cumbia et ce que ce récit a à dire sur les modes de représentation individuels et collectifs. L'approche multidisciplinaire des œuvres analysées dans cette recherche inclut des notions théoriques telles que l'écologie des pratiques, l'audiotopie, la violence, la structure des sentiments et du corps.

Pour réaliser l'objectif, cette étude analyse les thèmes centraux de cinq produits culturels: Dans les films *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, Pérou 1985) et *Aquarius* (Kleber Mendonca Filho, Brésil 2014), la cumbia, comme « audiotopie », il accorde une résignification de la réalité sociale et culturelle à travers la musique dans un espace et une temporalité. Dans les romans *Cosa de negros* (Washington Cucurto, Argentine 2003) et *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Cristian Alarcón, Argentina 2003), on soutient que le récit de la cumbia redéfinit le territoire urbain, en donnant une centralité à la périphérie. Enfin, dans le film *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías de la Parra, Mexico 2019), la cumbia fonctionne comme un espace dans lequel les sensations peuvent converger et, à partir d'elles, la possibilité de générer des identités esthétiques transnationales.

Cette recherche comble un vide académique des approches contemporaines dans l'analyse de la production culturelle actuelle sur la cumbia, et favorise un dialogue panaméricain peu exploré dans le domaine des études culturelles.

## Agradecimientos

Esta tesis contó con el apoyo de una beca de investigación doctoral del *Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC)* de Canadá. Agradezco enormemente las posibilidades de acceder al conocimiento y movilidad que sus fondos me concedieron durante los últimos tres años.

Esta investigación de doctorado no hubiera tenido lugar sin el apoyo y la dedicación de muchas personas. Primeramente, quiero expresar mi más sincera gratitud a mi supervisora Cecily Raynor y a mi cosupervisora Amanda Holmes por el apoyo incondicional, paciencia, confianza y sus importantísimos aportes para enriquecer de forma metodológica, académica y formal este texto; así como las perspectivas y aprendizajes adquiridos durante sus cursos doctorales.

Agradezco también a los profesores Jesús Pérez-Magallón, Fernanda Macchi, Stephanie Posthumus y Daniel Schwartz por sus enseñanzas, acompañamientos y valiosos ejemplos docentes durante los cursos del doctorado; así como a los profesores Vanesa Ceia, José Jouve-Martín, Ara Osterweil, y Xinyu Dong por todas sus enseñanzas durante mi experiencia de asistente profesoral en los cursos impartidos en la Facultad de Artes de McGill.

A los profesores Alfonso Padilla de la Universidad de Helsinki, Gonzalo Camacho de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, y a Edwin Pitre-Vásquez de la Facultad de Artes y Música de la Universidade Federal do Paraná, en Curitiba quienes me incentivaron a escribir esta tesis en forma de “un viaje musical”.

A Lucia Chamanadjian, Any Guimont, Maria Teresa Mascaró y Sandra Barriales, por haber enriquecido con sus consejos mi experiencia de enseñanza del español en Quebec.

A Lynda Bastien, Livia Nardini, Victor Iacob-Mayer, Christopher Byrne, Angela Lapenna, y especialmente al profesor Eugenio Bolongaro, por su amable y constante asesoría en los asuntos administrativos de McGill.

A los compañeros de doctorado: Zyanya, Ana Sofía, Lidoly, Lidia, Anne-Sophie, Mary, Lidoly, Lilia, Lilian, David y Patricio, con quienes compartí las más profundas emociones académicas de este doctorado.

A mi familia, especialmente, a María del Pilar, quien me incentivó a aventurarme en los estudios graduados y quien me acompañó en esta valiosa experiencia. A mis padres y hermanos, quienes me infundieron entusiasmo y dieron valor desde siempre a este proyecto de vida.

## Introducción

Corría el año 1823 cuando el médico y expedicionario francés François Désiré Roulin se encontraba cerca de las orillas de Río Magdalena en el territorio que no hacía mucho tiempo había declarado la independencia del Reino de España. En un episodio que observó de una reunión al lado de un bohío con techo de paja y una puerta entreabierta, dos esclavos movían sus cuerpos al son de la música de una tumbadora, una gaita y una quijada de buey tocados por otro esclavo y dos indígenas. Seis mujeres, dos de ellas indígenas y las otras esclavas, aplaudían alrededor de los hombres que bailaban. En un plano posterior, Désiré Roulin observaba el río Magdalena. Estaban allí reunidos para velar o acompañar el cadáver de un niño blanco vestido con túnica y dispuesto con una cruz en la mano sobre una mesa. Una mujer mestiza lloraba sentada al pie del túmulo. Esta escena quedó plasmada en *Bords de la Magdelaine - Le bal du petit ange*, una acuarela que él mismo pintó en 1823. La tristeza de la muerte del pequeño contrastaba con la alegría percibida del ritual de la música y la danza. El espacio abierto, el bohío y el terreno muestran que se trataba de una práctica de una comunidad segregada social y racialmente. Esta acuarela podría constituirse como uno de los primeros documentos visuales sobre lo que unos años más tarde se llamaría “cumbia”.

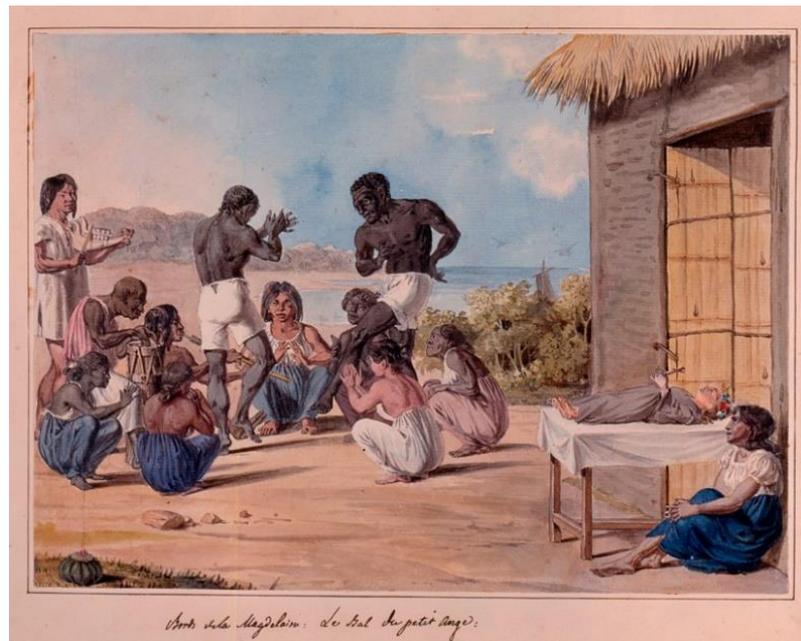


Figura 1. *Bords de la Magdelaine - Le bal du petit ange* (Orillas del Magdalena - El baile del angelito), François Désiré Roulin, 1823. Acuarela. Colección de Arte - Banco de la República – Colombia (Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/bords-de-la-magdelaine-le-bal-du-petit-ange-orillas-del-magdalena-el-baile>)

La escena plasmada en la imagen nos indica de forma indirecta que lo que está sucediendo no se reduce a una representación de una serie de melodías articuladas instrumentalmente, así como tampoco se trata de una forma de danza que surge de forma esporádica. La imagen nos propone entender esa cumbia, como un conjunto de prácticas, unas melodías, una danza, un ritual religioso, un momento de celebración o cortejo, o bien, un momento de dispersión. Los personajes actúan como interlocutores exclusivos a través del agenciamiento de sus cuerpos y de sus voces, en un hibridismo de prácticas permeadas entre sí, en un tiempo y un espacio específicos. Se demuestra así que esos usos de prácticas musicales provienen de hábitos sociales más que de funciones estéticas. Tia Denora, argumenta que “[m]usic is part of the cultural material through which 'scenes' are constructed, scenes that afford different kinds of agency, different sorts of pleasure and ways of being” (DeNora Music 123). *Le bal du petit ange* nos remite al asunto sobre

la vigencia e importancia de la posibilidad de explorar la gama de relaciones que se dan en el diálogo de las prácticas musicales con otras prácticas como la danza, el canto y los rituales funerarios como por mencionar algunos.

Podemos argumentar hoy que la cumbia ya no tiene lugar solamente en un territorio como el que muestra Désiré en su pintura, un terraplén a orillas del Magdalena. Su visión europea y romantizada de las Américas está igual lejana de lo que podría estar ocurriendo en un tiempo parecido en los palenques, territorios que acogían a los esclavos fugitivos y a los que ningún blanco o mestizo podía acceder, y de lo que no se encuentra ningún registro. Sin embargo, su pintura sí da idea de un origen de la cumbia: si el pintor retrata la práctica en ese tiempo y momentos específicos (orillas del río Magdalena, 1823), es porque dicha práctica ya ha tenido lugar previamente, inclusive durante el siglo XVIII.

Traigo a colación este ejemplo como detonante para hablar de cumbia hoy, específicamente, cómo el proceso de apropiación cultural popular inherente a la cumbia funciona como unificador y vehículo para la reformulación de las tradiciones no solo locales, en Colombia, sino a través de su territorio y más allá de sus fronteras desde América del Sur hasta América del Norte, incluido Brasil (sobrepasando, inclusive, barreras lingüísticas), y cómo esto adquiere legitimidad social a través del consumo cultural dominante, principalmente en la literatura y en el cine.

La acuarela de Désiré Roulin permite una posición crítica frente al estudio de la cumbia. Hoy en día, la cumbia, como práctica musical, aparece en una multiplicidad de momentos y espacios específicos, en unos casos uniendo y en otros manteniendo las divisiones de identidad y clase social. Por eso no basta aproximarse a la cumbia solamente como un género o estilo musical o como una danza como tradicionalmente se ha hecho. Tampoco es factible acercarse a ella como una serie de prácticas exclusivas que tuvieron origen en un territorio que hoy se conoce como Colombia ya que la cumbia es más que

un ritmo o género musical, o una danza con pasos definidos, o una composición poética. No es posible acercarse hoy en día a la cumbia solamente de esta forma dado que la cumbia ofrece la posibilidad no solo de ser materia sino también herramienta de estudio para entender cómo se puede leer la sociedad contemporánea, particularmente la latinoamericana. La cumbia, como conjunto de prácticas, es hoy una herramienta dialéctica que permite expresar las vicisitudes de una realidad no solo colombiana, sino también latinoamericana o panamericana ya que informa sobre las dinámicas de una sociedad en términos de ciudad o ruralidad, cuerpo y diásporas<sup>1</sup>. La cumbia migra porque su práctica define representaciones colectivas, y sistemas de integración social.

Académicamente, la cumbia se ha contado desde la musicología lo que la limita a ser estudiada como un fenómeno puramente musical en contexto. Desde esta área de las artes o las ciencias humanas se han analizado su musicalidad (Brill, Convers, D'Amico), como los cambios de armonías, ritmos e instrumentación; y se responde a las preguntas sobre cómo la cumbia, como ritmo o género musical, da cuenta de esas estéticas específicas locales. La musicología se nutre también de la antropología en la medida en que, para hacer análisis musicológico, se parte incluso de la pregunta sobre qué es la música (Rice 2) y tiene en cuenta que la respuesta a esta pregunta varía dependiendo del punto de referencia. De hecho, la pregunta básica de la musicología subyace en la capacidad humana para crear, actuar, organizarse cognitivamente, reaccionar emocional y físicamente e interpretar el significado de los sonidos hechos por los humanos (Rice 2), lo que nos define como seres musicales.<sup>2</sup> Así pues, un acercamiento a la cumbia desde la musicología nos hace entender que nos aproximamos a ella como seres musicales.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Comunidades en movimiento y todo lo que ello implica: migración, segregación, marginalidad, violencia.

<sup>2</sup> Timothy Rice aclara que "Musical" no se refiere al talento o habilidad de tocar un instrumento; si no, que se refiere a la capacidad humana de darle sentido a los sonidos (Rice 2).

<sup>3</sup> La división entre musicología y etnomusicología tiene que ver con los territorios y los grupos humanos que hacen música. Esto es que la musicología tradicionalmente ha hecho de la música culta su campo de estudio, en cuanto, la etnomusicología de acuerdo con Timothy Rice profundiza en el estudio del ser-

Sostengo, sin embargo, que la musicología y la etnomusicología no son suficientes para el estudio de la cumbia ya que su análisis parte de posiciones hegemónicas y asumen que las músicas generadas en el Sur parten de realidades de alteridad como contextos étnicos o tercermundistas para no llamarlos tribales. Esto hace que la cumbia, como ritmo musical, se estudie como una sonoridad adaptada para un consumo globalizado atrapada bajo la categoría de *world music*. Esta posición de la musicología es cosmopolítica en la medida en que considera a estas músicas políticamente necesarias para impulsar la globalización económica y, como lo dicen Gilbert & Lo, reemplazar el multiculturalismo como una estrategia de gestión etnoracial (17). Así que dejar la cumbia en manos solo de la musicología correría el riesgo de aproximarse a ella a través de un cosmopolitismo estético y de consumo, una *commodity* que celebra la estetización, la mercantilización de la diferencia cultural, o la extensión valores occidentales como un entramado de conductas universales:

[W]hite multiculturalism' also produces a particular kind of Cosmopolitan subject, an urban (and urbane) person who is defined by modes of consumption: the 'cosmopolite' is 'a class figure capable of appreciating and consuming high quality commodities and cultures, including "ethnic" culture'. (Ghassan Hage citado en Gilber & Lo 87)

La musicología o la etnomusicología se aproximan a expresiones musicales que, en general, implican una asimetría entre el origen y las zonas a donde se desplazan” (Blanco Arboleda “La cumbia” 26), lo que en el caso de la cumbia es contradictorio porque el

---

musical en grupos étnicos dentro de una tradición no-occidental (9). Este punto de vista, de considerar las músicas regionales, entre ellas la cumbia, como no circunscritas dentro de la tradición occidental limita su aproximación desde la academia. También, reducir las músicas regionales al ámbito meramente musical les corta todas las posibilidades dialógicas, antropológicas y culturales, y es en este punto en el que una aproximación a la cumbia (como ejemplo de esas llamadas “músicas regionales”), considerándola en todo su conjunto de prácticas, es de gran utilidad académica.

camino que ha seguido a través de las Américas refleja el cruce de las fronteras a manos de comunidades marginales.

La historia, la antropología y la sociología también dan repuntes en este ámbito y, de hecho, sirven también como herramienta de análisis musicológico. Ya desde la historiografía, se ha hecho mucho por explicar el origen de la cumbia, pero este ha sido un ejercicio, en la mayor parte de casos, localista y no ha contemplado el hecho de que cumbia incluye, en nuestra contemporaneidad, un territorio mucho más vasto que el Caribe colombiano ya que la cumbia hoy es panamericana y transfronteriza.

Así pues, para comenzar, una pregunta que cabe en esta investigación sobre la cumbia es qué es, y de dónde viene. Si bien el énfasis de esta tesis no es debatir con la musicología, la antropología o la historia sobre cómo responder a esta pregunta, es necesario que un lector académico tenga unas nociones básicas para poder aproximarse al alcance de esta tesis que es encontrar puntos de contacto entre la cumbia y otras formas de ciencias humanas, específicamente, la literatura y el cine, en primer lugar porque no hay estudios que hayan hecho esto antes, y en segundo lugar, porque la cumbia siempre se ha analizado de forma aislada pero nunca en diálogo con otras áreas.

La cumbia en esta tesis es el punto de partida para el análisis literario y cinematográfico. A partir de la pregunta por el origen de la cumbia, la tesis que defiende es que la cumbia no es solo un conjunto de dispositivos culturales, sino también un conjunto de prácticas: una ecología. Esto es que la cumbia no solo son los artefactos de los que habla la musicología, es decir, unos instrumentos, unas armonías musicales, una indumentaria, unas letras, una topología; la cumbia es también el conjunto de relaciones de pluralidad sean estas culturales, políticas, históricas, artísticas y literarias que se dan con esos artefactos. Por lo tanto, no hay una cumbia, sino que hay muchas cumbias.

## **Hacia una aproximación de la definición de Cumbia**

La sola definición de lo que se denomina cumbia aporta una problemática si se tienen en cuenta que no se trata solamente de un género o ritmo musical, o una danza, como se mencionó anteriormente. Existen muchísimas definiciones y cada una de ellas aporta elementos que, en suma, pueden dar una idea de la práctica, pero dichos elementos no son exhaustivos una vez que se apartan unos de otros.

En una entrevista que Julio de la Hoz hace al musicólogo Federico Ochoa, este define la cumbia como:

[U]n término que cogieron las disqueras en los sesentas para agrupar a la música colombiana del Caribe, un término que engloba nuestra músicaailable y que contribuye a exportar nuestra música [...] La respuesta a por qué se engloba con el término cumbia a los otros ritmos musicales está en una necesidad del mercado de crear una identidad cultural y musical. (289)

La propuesta de esta definición de cumbia hace referencia exclusivamente a unas prácticas musicales y comerciales, lo que hace que esta definición resulte incompleta si se tiene en cuenta que se dejan de lado otros aspectos musicológicos o antropológicos, por lo cual no se podría hablar de un conjunto de prácticas en este caso.

Edwin Pitre-Vásquez define la cumbia como “uma música que é tocada em um baile, própria para se dançar, tradicional ou popular, nascida do índio e do negro, criada no território colombopanamenho e cantada em espanhol. É mais ainda: é uma identidade de quem vive na América” (Pitre-Vásquez 6). He tomado esta definición valorando el hecho de que sea un investigador que ha trabajado la cumbia desde Brasil. Su definición se centra en que la cumbia es un género musical, que involucra una danza con un origen específico en un territorio demarcado y que además conforma una identidad de quien vive

en América. La definición es más completa porque considera el origen, el territorio, el conjunto de prácticas, las personas que interactúan con ellas y el lenguaje utilizado.

Por su parte, Sebastián Ochoa define la cumbia como “un baile y una práctica cultural, un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado en la industria cultural, y un género (en singular) como matriz triétnica fundacional del resto de las músicas del Caribe colombiano” (Ochoa 32). Esta última definición se puede considerar más aproximada dentro de la noción de lo más adelante se denominará “ecología de prácticas” porque incluye varias de ellas: una práctica musical al mencionar baile y conjunto de géneros, una práctica económica cuando menciona el mercado y la industria cultural, y una práctica histórica al referirse a un género en el Caribe colombiano con una matriz triétnica. Sin embargo, también puede ser completada con otros puntos específicos como, por ejemplo, su carácter transnacional, su práctica transfronteriza y el contenido de sus letras.

Ante la amplia posibilidad de acepciones que se abordan bajo la noción de cumbia, el mismo Sebastián Ochoa propone cuatro categorías. La primera considera la cumbia como baile y práctica de los conjuntos musicales rurales de “negros” e “indios” en la región del Caribe colombiano (Ochoa 33). Bajo esta acepción los términos “baile de cumbia” y “cumbiamba” se intercambian indiferentemente. Una segunda categoría es la que considera la cumbia como género musical con instrumentos melódicos como las gaitas, la flauta de millo (Convers & Ochoa 72), el acordeón y otros instrumentos de viento en las orquestas de salón (Wade 89). Una tercera categoría expuesta por Ochoa considera la cumbia como género que agrupa otras cumbias (de gaitas, de millo, de acordeón, de orquesta) y ritmos como el porro, la gaita, el bullerengue, la tambora, el chandé, el merecumbé, y en general “toda clase de fusiones, innovaciones e hibridaciones que los músicos puedan inventar manteniendo esa misma estructura rítmica básica”

(Ochoa 34). Finalmente, la cumbia es referida por Ochoa como categoría de mercado para músicas colombianas con sabor Caribe: este uso “funciona principalmente como estrategia de las disqueras para vender estas músicas bajo un solo término abarcador” (35). La cumbia como conjunto de prácticas comprende estas cuatro categorías propuestas por Ochoa.

A nivel musical, la cumbia es más que un ritmo con raíces mestizas, indígenas y africanas, o una expresión de identidad, género musical y práctica cultural, sino que implica también una narrativa de resistencia idiosincrática y obstinación colectiva:

[P]roblematizing cumbia is a way to undermine or subvert official or governmental discourse, particularly if we contemplate the extent to which music of this variety has become an object of concern for government interests.

(Fernández L’Hoeste 248)

Así como otros proyectos culturales, la cumbia se ha convertido en un pilar que se construyó a partir de una amalgama de grupos sociales y étnicos. Según Wade, la cumbia:

is generally presented as a very old and traditional form. Specifics, however, are never presented, antiquity instead being evoked by adducing mixed indigenous and African origins, with frequent claims to an African origin for the name and some mention of European influences. (60)

Ese pilar hace que la cumbia funcione como un elemento aglutinador en el amplio conjunto de las historias nacionales no oficiales empleadas para colocar bajo una misma identidad a los habitantes de un territorio; es decir, como un símbolo unificador que reúne a diferentes grupos dentro de un mismo espacio o un símbolo que invoca el mestizaje.

En la historia de la cumbia cabe la pregunta sobre cómo este género, lleno de polisemia y polivalencia, no es localista, sino que es panregional. Así pues, a pesar de las múltiples aproximaciones históricas que se han hecho de ella, no existe una unidad

narrativa histórica que pueda enmarcarla como un proyecto panamericano. ¿Es posible hablar de una identidad panamericana con la cumbia como conjunto de prácticas comunes? ¿Sirve esta como elemento unificador de una identidad latinoamericana? Estas son preguntas que podrán dilucidar la problemática que se envuelve en torno a esta ecología de prácticas, definida, según Stengers, como la ciencia de las multiplicidades, las causalidades diversas, y las creaciones de sentido intencionales (Stengers *Cosmopolitics* 35). La cumbia es producto de causalidades históricas, así que si entendemos la práctica cumbiera como una ecología, entonces su historia también es una práctica.<sup>4</sup>

### **Narración de la cumbia en la literatura y el cine en Latinoamérica**

El origen de la cumbia y su posterior movilidad por el continente la han dotado de una ontología completa. Ella no solo ofrece una base musicológica de estudio, sino que también habla de temas tan diversos como los desplazamientos, la raza, el género y la identidad. Por donde ha pasado se va redefiniendo y su práctica se va resignificando. La práctica cumbiera se ha expandido por el continente, pero como sugiere Blanco, “se mantiene dentro de los grupos de origen, mostrándonos cómo esta sonoridad ha sido escuchada y bailada por las clases populares de forma consistente erigiéndose como la voz y el sonido de su cultura; como un evidente reto y comunicación con los grupos hegemónicos que los relegan y desestiman” (Blanco Arboleda, “La cumbia” 27). La cumbia tiene dispositivos constitutivos que la demarcan completamente como la

---

<sup>4</sup> Este análisis historiográfico se asemeja a una arqueología o una genealogía, en términos de Foucault ya que se dirige al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad (Foucault 8), con la diferencia que no busca hacer análisis crítico de los orígenes y sí de las transformaciones en tiempos y espacios particulares, y cómo dichas transformaciones afectan o se nutren de sus contextos.

instrumentación, las letras, los carnavales, el performance, pero ¿podemos además incluir al libro y al filme como artefactos cumbieros?

Si es así, se establece entonces un diálogo entre una pluralidad de narrativas y discursos sonoros, visuales, artísticos, edición de audio, arreglos musicales, grabación y formas de consumo (Pitre-Vásquez, "La cumbia" 290). Este diálogo entonces propiciaría una convergencia discursiva con la literatura, las artes, la sociología. Esto es dotar a la cumbia de una interdisciplinariedad.

Así pues, la cumbia no se puede entender solo como un fenómeno musical exclusivo, sino que, dado sus transformaciones y su aspecto deambulante, permea otros ámbitos culturales, o mejor, converge de forma puntual con otras manifestaciones artísticas como lo son la literatura, el cine, el teatro, la danza. Existe una vasta producción literaria y cinematográfica en la que la música, y en particular, la cumbia juega un rol protagónico. En cierta medida, los autores convergen en ella para poder contextualizar sus historias, para darle poder a sus problemáticas, o bien, para asegurar el entendimiento del conflicto que se puede derivar de una forma de narrativa (sea esta literaria o cinematográfica).

En el campo de la literatura, dentro de la ecología de prácticas, la música de gaitas está referenciada en la novela *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla (1858-1940) que data de 1926:

Aquello se inflama; en cada mano llamea un blandón; las candelas divagan de aquí para allá. Los tamboriles y los caramillos siguen y siguen; sigue la gaita y el bombo; arden las fogatas y el embolismo no cesa. Viene después la "Gaitera" y otras danzas, menos complicadas; en fin, esos padres de la *cumbia* y abuelos de ese *tango* dominador. (Carrasquilla 85)

Esta descripción que Carrasquilla hace de una cumbiamba se enmarca en el cuadro de costumbres que idealiza el autor con su literatura y se convierte en la primera huella de la cumbia en la literatura y vincula la tradición musical con las identidades regionales y nacionales. Así lo hace también José Eustasio Rivera (1888-1928) en *La vorágine* (1924):

Recuerdo que la noche de mi llegada celebraban el Carnaval. Frente a los barandales del corredor discurría borracha una muchedumbre clamorosa. Indios de varias tribus, blancos de Colombia, Venezuela, Perú y Brasil, negros de las Antillas, vociferaban pidiendo alcohol, pidiendo mujeres y chucherías. [...] Del otro lado, junto a las lámparas humeantes, había grupos nostálgicos, escuchando a los cantores que entonaban aires de sus tierras: el bambuco, el joropo, la cumbia. (Rivera 135)

Este fragmento ejemplifica cómo a través de una práctica como es la de escuchar cumbia, se puede hablar de “nostalgia”, y a su vez llevarnos a pensar en elementos de correspondencia entre geografía y humanidad, es decir, lo telúrico, y que se convierten en elementos de identidad nacional. Otro punto importante en este fragmento es el carácter pannacional de ese momento que Rivera denomina Carnaval, lo que en ese momento hacía pensar en la posibilidad de que se trataba ya de una práctica compartida por varios países.

Desde Argentina hasta los Estados Unidos, producciones fílmicas como *Sangre en la boca* (Hernán Belón, 2016), *Esteros* (Papu Curotto, 2016), o la mexicana *La 4ª Compañía* (Mitzi Vanessa Arreola y Amir Galván Cervera, 2016), la brasilera *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) o la guatemalteca *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015), incluyendo a *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) han utilizado la cumbia (sonidera, chicha, grupera, villera, santafesina) como contexto narrativo para historias de personajes periféricos y segregados.

Violencia, cuerpo, utopía y disidencia son categorías que pueden ser analizadas desde la cumbia en la literatura argentina: Cristian Alarcón con *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003), Rodolfo Fogwill con *Vivir afuera* (1998) y Marcelo Cohen con su novela utópica *Impurezas* (2007) convergen en el escenario de las villas de Buenos Aires y están ambientadas en escenarios de cumbia villera.

Así, mi propósito es dirigir una pregunta de investigación principal en el que se resuelva cómo el proceso de apropiación cultural inherente en la cumbia opera como unificador y/o vehículo para las narrativas literarias y cinematográficas. Así, el objetivo que se deriva de la tesis es el determinar cómo la literatura y el cine actuales han narrado la cumbia y qué tiene que decir esta narración en tres ejes temáticos: audiotopías, violencias y cuerpo.

Para llevar a cabo la demostración, este estudio está dividido en cuatro capítulos. El primer capítulo es “Cumbia como ecología de prácticas.” En él analizo que la cumbia no es solo un ritmo musical con raíces indígenas y africanas, o una expresión de identidad, género musical y práctica cultural, sino que implica también una narrativa de resistencia idiosincrática y obstinación colectiva. Es así que el objetivo del primer capítulo es establecer las pautas para entender la cumbia como un conjunto de prácticas mediadoras que pueden servir para el análisis y el entendimiento de procesos culturales, sociales, y artísticos (inclúyase la literatura y el cine). Se discutirá sobre cómo la cumbia pasó de ser un constructo cultural del Caribe y de los Andes colombianos a ser un constructo transfronterizo y transnacional de las Américas, adaptando su composición, su performance, y sus letras a la idiosincrasia local y dando origen a múltiples formas de reivindicación identitaria. Para ello explicaré el concepto de “ecología de prácticas” y justificaré cómo la cumbia puede ser entendida como una ecología de prácticas a través

de un mapa conceptual. Posteriormente, analizaré por qué la cumbia se constituyó en referente social de la región y cómo se permeó a través de las fronteras inventadas de Latinoamérica desde la periferia hacia el centro. Se hará un análisis histórico y geográfico a través la metáfora del viaje de la cumbia, y finalizaré con justificar cómo la cumbia se torna en referente de memoria.

Motivado por el peso de las narrativas de la cumbia procedo a analizar en el segundo capítulo, “cumbias y audiotopías,” dos filmes sobre el desplazamiento y la cumbia como elemento mediador. Son estos filmes *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, Perú 1985) y *Aquarius* (Kleber Mendonca Filho, Brasil 2014).

El primero de ellos puede ser considerado como un ícono de la migración interna del Perú durante los años denominados del terrorismo y la primera piedra en las narrativas cumbieras en el cine. Complemento este capítulo con *Aquarius* para comparar las posibilidades narrativas que la cumbia ofrece alrededor de las problemáticas de los desplazamientos urbanos causados por corporaciones constructoras y empresas inmobiliarias, suplantando el espacio íntimo por los espacios alienados y geométricos. De ambos filmes, el punto de partida es la migración, representada como discurso cinematográfico con la cumbia como contexto, como elemento articulador y como audiotopía.

La tesis que defiende en el capítulo es que, en el contexto de la migración o los desplazamientos, la cumbia funciona como una estrategia contestataria de grupos de individuos marginalizados contra la hegemonía social y económica. Mi argumento es que la convergencia del espacio sonoro de la cumbia, la música incidental y la subjetividad de los personajes funciona como “audiotopía,” es decir, que la cumbia otorga una resignificación de la realidad social y cultural a través de la música en un espacio y una temporalidad.

El capítulo está estructurado en dos partes, una dedicada a cada filme. La primera parte profundiza sobre la chicha, término con el cual se conoce también a la cumbia peruana. Se presenta un aparte sobre cumbia y migración en el Perú, en el cual se realiza una síntesis histórica para contextualizarla dentro de una ecología de prácticas de forma que dialoga con el cine. Luego se presenta el análisis de secuencias del filme para analizar la categoría de desplazamiento. Consecuentemente, en la segunda parte, se profundiza en la cumbia en Brasil, un país con una idiosincrasia de prácticas musicales muy arraigadas y reticente por tradición a la recepción de prácticas musicales de territorios hispanohablantes. Para ello, propondré una aproximación para el creciente interés en el ámbito musicológico de la cumbia brasilera teniendo como punto de partida el filme de Mendonça Filho. Se analizarán las secuencias del filme para hablar de espacio íntimo partiendo de teorías de Giuliana Bruno en *Surface: Matters or Aesthetics, Materiality, and Media* y *Atlas of Emotion*.

En ambas partes tomo el concepto de “audiotopía” que propone Josh Kun: Las audiotopías son “spaces within and produced by a musical element that offers the listener and/or musician new maps for re-imagining the present social world” (22). Es decir, la convergencia de sonido, espacio y subjetividades se da a través de audiotopías.

Cómo se narran las villas y cómo esta narración reconfigura una cartografía de referentes urbanos son inquietudes que se anidan en los textos que se estudiarán sobre la cumbia en las villas en el tercer capítulo “Cumbias y violencias.” Al indagar sobre cómo se narra la cultura marginal, la ciudad y la violencia con la cumbia como mediadora. Se estudian dos novelas que forman parte de la literatura de la cumbia. La primera de ellas, *Cosa de Negros* (2003) de Washington Cucurto y la segunda *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) de Cristian Alarcón, ambos completamente perimetrales

en estilo, pero coincidentes en una temporalidad y en un espacio marginal de la periferia de Buenos Aires.

En el capítulo sostengo que la narración de la cumbia villera en ambas novelas resignifica el topos urbano de Buenos Aires, al otorgarle una centralidad a las villas de forma que deconstruye la percepción blanca, europea y hegemónica de la ciudad, y la coloca en la periferia. Se indaga sobre cómo su poder simbólico está fundamentado en haberse tornado un “arma cultural” y un elemento de identidad de los habitantes de los barrios periféricos, porque logra incomodar el *status quo* y porque con ella se oponen al sistema neoliberal. También se analiza la forma en que surge la *cumbiela*, es decir, la novela de la cumbia, y cómo la narración de la cumbia en la literatura de esas villas marginadas se da a través de una forma diegética, en la que la cumbia aparece enunciada como un evento o un baile, una convergencia de personas; o a través del argumento en el que se narran los bajos fondos, las fronteras invisibles y las vidas marginales, siempre con la cumbia sonando y articulando las relaciones.

El capítulo está estructurado en dos partes, una dedicada a cada novela. La primera parte profundiza sobre el autor-personaje y la literatura como espejo. Argumento que la narración de la cumbia que hace Washington Cucurto otorga un nuevo significado al topos urbano de Buenos Aires con su personaje Eugenio, e invierte la ciudad al hacer que los barrios populares se vuelvan centro y, la ciudad blanca, europea y hegemónica se mueve a la periferia. La cumbia, elemento catalizador de la felicidad de los personajes, mimetiza su exclusión y se olvida por un momento de la posición de inferioridad que se les impone y en la que, a su vez, se reconocen como “negros” y “pobres.” La cumbia hace parte de la constelación de fuerzas de discontinuidad y en la que la violencia asociada con el migrante se materializa en los personajes, a tal punto de sentirse responsables de su propia condición marginal. En esta misma parte se analiza cómo el territorio urbano se

reconfigura a través de la sinestesia, y cómo Cucurto escritor, con esa sinestesia plantea un revisionismo histórico de la mano de la cumbia. Se analiza que la violencia se da por los vacíos de poder en grupos sociales diezmados en un territorio con barreras urbanísticas y que el Estado pretende dar por superadas, pero da lugar a violencias sistémicas y simbólicas, que a su vez vuelven a reproducir nuevas explosiones subjetivas.

En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, la presencia de forma ambiental de la violencia como un hecho meramente fáctico permite plantear una reflexión sobre el fenómeno de la normalización absoluta, y en ese orden de ideas, la literatura de las villas surge como una forma de romper el cerco. La cumbia se utiliza como voz para subvertir las barreras impuestas desde el centro. En ambos textos se puede apreciar la connotación marginal la cumbia.

Según Néstor García Canclini, la reterritorialización se refiere a un proceso de resignificación de las formas culturales como modalidades de organización identitaria (304). Deduzco que esa reterritorialización implica una reconfiguración de simbologías y prácticas. Para Ulises y sus Terkos, personajes de *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra, el consumo de cumbia es parte de ese proceso al resignificar la cumbia a través de la danza. Este filme complementa la cartografía de la cumbia en las Américas para esta tesis no solo porque habla de la práctica en Monterrey, sino que también salta la frontera con Estados Unidos y se ubica en las calles de Queens.

En este último capítulo, “Cumbias y cuerpo” demuestro que la cumbia opera como un espacio en el que pueden converger sensaciones y, a partir de ellas, la posibilidad de generar identidades estéticas, en la construcción de prácticas culturales locales que operan de forma transfronteriza. Para ello me ciño al concepto de estructura de sentimientos de Arjun Appadurai. Demuestro que la cumbia, como ecología de prácticas, funciona como una estructura de sentimientos y analizo cómo jóvenes músicos y bailarines marginados

adoptaron la cumbia para desarrollar un sentido de pertenencia identitario a partir de una estética de contracultura. Dado que la estructura de sentimientos está asociada a la localía, podemos inducir que este conjunto de prácticas culturales extranjeras, del cual está compuesto la cumbia, adquiere una resignificación, que es interactiva y experiencial. Por tanto, argumento que la propuesta estética de la cumbia en Monterrey está agenciada por la corporalidad.

Indago que el sonidero funciona como una propuesta estética que sirve al mismo tiempo para reterritorializar el espacio y que la cumbia, como práctica adyacente del sonidero, funciona como espacio identitario. El filme se analiza desde la perspectiva de la estructura de sentimientos y desde la teoría del cine marginal mexicano en tres partes: cumbia del cuerpo, cumbia de la frontera y cumbia del retorno.

En la primera de ellas indago sobre cómo, con el performance que se da a través del cuerpo, se consigue una reterritorialización de los espacios. Ulises, personaje principal del filme, desarrolla su identidad a través de la interpretación de la cumbia como referente simbólico de una experiencia social y cultural colectiva, en búsqueda de su legitimación social. La práctica de la cumbia le ofrece modelos de comportamiento, al mismo tiempo que modelos de satisfacción psíquica y emocional. En cumbia de la frontera analizo cómo el baile de la cumbia, como código más representativo de una cultura, no es universal, lo que genera un conflicto cultural y fronterizo del personaje con sus antagonistas propiciando una conciencia de clase. Finalmente, en cumbia del retorno, analizo cómo opera la cumbia en términos de reconciliación del personaje con su territorio para modificar su estructura de sentimientos.

En esta tesis analizo cómo el proceso de apropiación cultural popular inherente a la cumbia funciona como vehículo para la reformulación de las tradiciones no solo locales, sino a través de su territorio y más allá de sus fronteras. A partir de la pregunta

por el origen de la cumbia, la tesis que defiende es que la cumbia no es solo un conjunto de dispositivos culturales, sino también un conjunto de prácticas: una ecología. Concebir la cumbia como una ecología permite acercarse a ella como elemento de consumo cultural dominante. Los filmes y las novelas analizadas en esta investigación son un ápice para la constitución de un atlas de la representación de la cumbia en las Américas.

## Capítulo 1. Cumbia: una ecología de prácticas.

El diario *Gaceta Municipal de Cartagena* publicó en 1904 una nota de prensa en la cual se advertía a los vecinos de la ciudad sobre la prohibición de bailar la cumbia en las calles de la ciudad (Fernández L’Hoeste 252). Más adelante, en 1921, el presidente del Concejo Municipal de Cartagena, Simón Bossa, expide el Acuerdo N° 12, en el que quedaba “prohibido en la ciudad y en los corregimientos del Pie de la Popa, Manga, Espinal, Cabrero, Pekín, Quinta y Amador el baile conocido con el nombre de cumbia o mapalé” (Abello 34). Ambas notas hacen referencia específicamente a la práctica de la cumbia en Cartagena, una ciudad cuya connotación histórica representa la puerta de entrada de la colonización europea y el comercio de esclavos hacia el interior de algunas regiones de América del Sur.

Que haya un baile en las calles de la ciudad da cuenta de una práctica de carácter popular y el hecho de que sea prohibida dispone de una forma de censura que puede entenderse como el ejercicio de los “buenos valores sociales”; que se enuncie explícitamente que se trata una danza nos habla también de que hay una música y, por tanto, una instrumentación, un vestuario, accesorios, unas letras, unos movimientos del cuerpo, una indumentaria, unos dispositivos y un ritual, en fin, un conjunto de prácticas. Pero ¿se trata de prácticas que no están al alcance de todos los ciudadanos? No se puede dejar a un lado el contexto histórico de esta nota: una república con menos de un siglo de existencia, una herencia colonial con clases sociales jerarquizadas, un sistema económico basado en la explotación de la tierra, un territorio mestizado con comunidades de origen indígena, africano y europeo que lo cohabitan, y una serie de prácticas culturales predominantes las unas sobre las otras.

La bibliografía principal sobre la cumbia se aproxima a ella solo como un ritmo musical o una danza, es decir, que no está concebida como un conjunto de prácticas. Las

revisiones planteadas por Peter Wade (2000), Mark Brill (2011) y Leonardo D'Amico (2013) tienen como punto de partida un territorio y una temporalidad específicos, que es Colombia en el siglo XX, pero no se analizan los lazos comunicantes que hay con la práctica de la cumbia cuando esta adquiere otras significaciones en otros territorios en diálogo con otras prácticas. El análisis histórico de la cumbia le da valor a la generalidad del viaje de la cumbia a través de las fronteras lo que se resume en que la cumbia de otros países es analizada y estudiada en casos específicos de una forma local y no regional.

Solo en Colombia, hablar de la historia de la cumbia, según los autores mencionados arriba, aporta una problemática importante que también se replica en otros territorios. Wade (2000), Juan Sebastián Ochoa (2016), Julio De La Hoz O'Byrne (2013) y Héctor Fernández L'Hoeste (2013) coinciden en que los historiadores se han puesto de acuerdo en el origen de la cumbia, y más aún, los diferentes grupos étnicos (indígenas, afrocolombianos, criollos) reclaman como suyo el origen de esta. Esta problemática que ha sido el punto de partida en esa historiografía limita la forma en que nos aproximamos a ella.

Este asunto está ilustrado también en la obra de Désiré: el cadáver del niño blanco con una cruz en las manos, la mujer que lo llora de lado e incluso la mirada del pintor aportan a la obra el elemento europeizado; los instrumentos musicales de origen indígena y africano (gaita, quijada y tumbadora), junto con la ronda, la danza, las posibles letras y melodías de sus cantos, el momento específico en el que ocurre la escena. La forma como africanos e indígenas se comunicaban nos hace pensar también que la cumbia nace para ser cantada en una lengua franca: el español.

Coincido con Wade y con Ochoa en que es importante problematizar sobre el origen, sin embargo, al considerar la cumbia como un conjunto de prácticas, esta problemática adquiere un trasfondo que hace irrelevante que el debate sobre su origen sea

el fundamento para su estudio. Lo que sí es relevante en este caso es entender los lazos de las relaciones que ocurren en torno a la cumbia. Por eso, si dotamos a la cumbia con la categoría de práctica, podremos analizar su heterogeneidad, reconstruir sus perspectivas, mapear sus relaciones y revelar sus diferentes configuraciones, así como unificar las múltiples tensiones, complicidades y resistencias presentes en las relaciones de pluralidad que involucra su práctica

Es así que la preocupación temática de este capítulo es establecer cómo entender la cumbia como un conjunto de prácticas mediadoras para analizar procesos culturales, sociales, y literarios. Para ello explicaré el concepto de “ecología de prácticas” y justificaré cómo la cumbia puede ser entendida como una ecología de prácticas a través de un mapa conceptual. Posteriormente, analizaré por qué la cumbia se constituyó en referente social de una región y cómo se permeó a través de las fronteras latinoamericanas desde la periferia hacia el centro. Se hará un análisis histórico y geográfico a través la metáfora del viaje de la cumbia, y finalizaré con justificar cómo la cumbia se torna en referente de memoria.

## 1.1 Cumbia de las prácticas

Isabelle Stengers, filósofa belga, define el concepto de práctica como el conjunto de posibles relaciones que permite a la gente participar de ella en unas condiciones específicas (*Cosmopolitics* 47). Aproximarse a una práctica para Stengers<sup>5</sup> “means approaching it as it diverges, that is, feeling its borders, experimenting with the questions which practitioners may accept as relevant, even if they are not their own questions”

---

<sup>5</sup> La teoría sobre la noción de práctica incluye la práctica como campo de experiencia y construcción del sujeto (Michel Foucault *Arqueología del saber*), la conformación del *habitus* a través la interiorización de estructuras como lo propone Pierre Bourdieu (*Sobre la teoría de la acción*), la práctica como matriz de la actividad humana en Theodore Schatzki (*Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*)

(“Introductory Notes” 184). Con este concepto, formulo la cumbia como una práctica conformada por otras prácticas que involucra aspectos sociales, humanos y artísticos desde una perspectiva de un proceso que tiene un lugar y tiempos específicos.

La ecología de prácticas, según Stengers, “[...] aims at the construction of new ‘practical identities’ for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect. It thus does not approach practices as they are—physics as we know it, for instance—but as they may become” (“Introductory” 186). El concepto de ecología de prácticas en esta tesis permite abordar, con la cumbia, los vínculos complejos y las heterogeneidades que hay en ella como práctica en tanto conjunto de acciones sociales y culturales. De esta manera, con esta noción en mano, se pueden mapear sus relaciones, develar configuraciones en los hechos históricos que la acompañan, así como trazar los trayectos de la cumbia como fenómeno cultural y social en América Latina.

Como ejemplo, vuelvo a la nota de prensa de *Gaceta Municipal* de 1904, o al acuerdo municipal de 1921 que presento al comienzo de este capítulo: la ecología de prácticas no solo incluiría el baile de la cumbia o su interpretación musical, sino también una serie de valores sociales como proyección de la moral de una élite que prohíbe bailarla en las calles.

Entender la cumbia como ecología o conjunto de prácticas interrelacionadas entre sí se puede comparar con un mapa conceptual en el que la cumbia como concepto está en el centro, y alrededor de ella, entre otras y de forma adyacente, se encuentran las prácticas que la sustentan: práctica performativa en la que aparecen la cumbia como danza y la interpretación musical de la misma; práctica musical en donde está la cumbia como género musical y la materialidad musical de la cumbia que se compone de los diferentes instrumentos; la práctica narrativa que es el discurso lírico (que puede ser político, histórico o poético) y que se estudia a través de la semiótica; la práctica discursiva que es

en la cual otras artes narran la cumbia (cine y literatura); la práctica académica que es el estudio de la cumbia por las ciencias humanas después de asignarle una historicidad y unas prácticas antropológicas y sociológicas; la práctica identitaria o política que es en la que grupos humanos urbanos, rurales, nacionales y continentales se arraigan a las prácticas a través de sus identidades; una práctica cultural en la que se tiene la materialidad de la cumbia (discos y material impreso) y en la que se propicia la preservación del patrimonio cumbiero como en bibliotecas, carnavales y festivales.

De acuerdo con lo anterior, en la Figura 2 se propone un mapa conceptual de cómo se podría aproximar a la cumbia si la consideramos como una ecología de prácticas. Desde esta perspectiva, se convierte en un sujeto de estudio con múltiples posibilidades de abordaje y que puede dar lugar a futuros proyectos de investigación.

### Propuesta de la cumbia como una ecología de prácticas

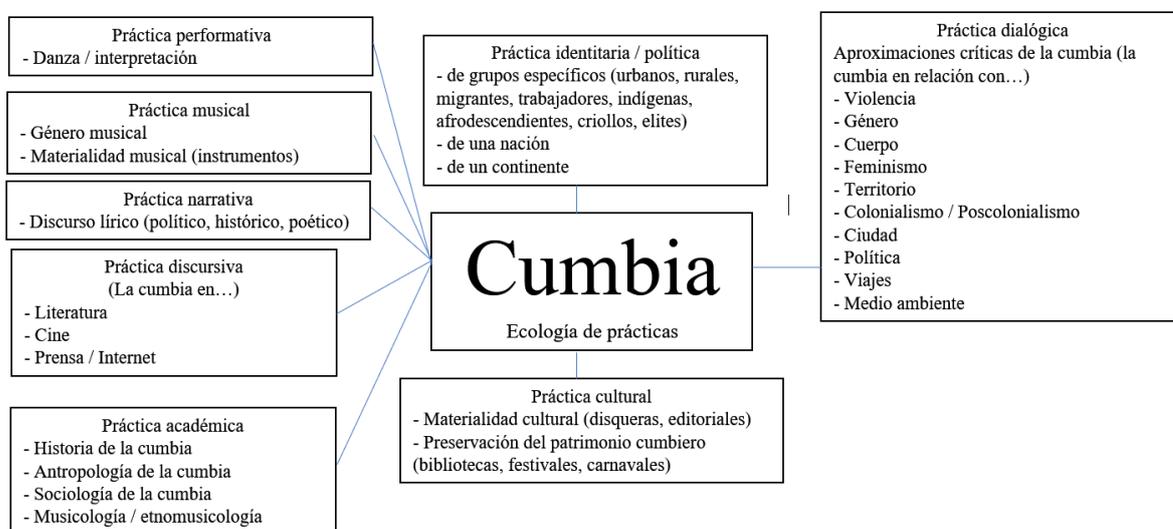


Figura 2. Propuesta de un mapa conceptual (no exhaustivo) de la cumbia como una ecología de prácticas

A la cumbia también la compone una práctica dialógica que consiste en colocarla en relación crítica con la propia exploración de la violencia, el territorio, la ciudad, los viajes, el poscolonialismo y el cuerpo. Tal como lo he expuesto hasta aquí, las prácticas

mencionadas ocurren de forma explícita. Sin embargo, dentro de una ecología de prácticas, pueden ocurrir prácticas implícitas que pueden ser inferidas a partir de una práctica común o una situación específica, experiencial y localista. Por ejemplo, si se considera la práctica de la danza de la cumbia, que es explícita, se infiere que esta puede ser una forma de cortejo o de ritual, que es una práctica implícita.

El conjunto de prácticas siempre es contextual, es decir que las prácticas se referencian al tipo de relaciones de los individuos de un territorio y un tiempo definidos. Por ejemplo: la cumbia en toda Latinoamérica es una ecología de prácticas, al mismo tiempo que la cumbia en Cartagena es, a su vez, una ecología de prácticas, como puede suceder también en Lima, en Buenos Aires o Monterrey. Así, si cambia la ecología, pueden cambiar los valores subyacentes, es decir que la práctica no habla de la misma forma y puede expresar diferentes ideas dependiendo del lugar.

La perspectiva que propone Stengers con la ecología de prácticas no es cosmopolítica<sup>6</sup>, porque habla de la posibilidad de la coexistencia de visiones divergentes, de modo que se huye de la posibilidad de que algunas prácticas sean hegemónicas y se ejerzan sobre otras, esto es, por ejemplo, pensar equívocamente que es más importante la cumbia panameña que la paraguaya por un asunto histórico. Pensar en la coexistencia de prácticas en diferentes ámbitos geográficos brinda la posibilidad de entenderlas como una unidad, como si se tratara de un espacio político en donde ningún individuo se reserva el derecho de decidir por los otros cuál será el punto de vista privilegiado. La cumbia, desde

---

<sup>6</sup> Para dar luz al entendimiento de las múltiples cumbias, es necesario, como se mencionó, considerar la cumbia como una práctica que a su vez es conjunto de otras prácticas, y no solo como un ritmo-género musical o una danza. Isabelle Stengers, para refutar las aproximaciones desde una posición hegemónica, parte de la tesis de que el conocimiento (todo lo que se ha elaborado a partir del positivismo / ciencia moderna) hace parte de un paisaje con múltiples discordancias debido a que hay inconsistencias en el hecho de que la ciencia ha dejado de lado las prácticas empíricas. En *Cosmopolitics* (2010), Stengers examina la posibilidad de tratar el cosmos como una ecología de prácticas (10-11) y concebirlo dentro de un proceso de existencia inmanentes al hacer que las ciencias y la historia de las ciencias estén más atentas a las limitaciones empíricas de la práctica científica. Es en este punto donde entra en diálogo con los estudios culturales, específicamente con mi área de estudios.

esta perspectiva de prácticas, no sobrepone una idiosincrasia cultural de una práctica sobre otra.

La ecología de prácticas lleva consigo la idea de *bricolage* aludiendo a un espacio de relaciones (Stengers, *Cosmopolitics* 34) y no la idea de sistema como conjunto de prácticas que no forman parte de un todo funcional y cuya función no puede ser deducida de una totalidad. Para entender de dónde proviene la cumbia en su conjunto de prácticas y entender su geografía, es necesario comenzar por definir el territorio y un momento. En la siguiente sección analizaré desde la historicidad por qué la cumbia, como ecología de prácticas, se constituyó en referente social de una región y cómo se permeó a través de las fronteras latinoamericanas desde la periferia hacia el centro.

## 1.2 Cumbia de los viajes

El punto de partida es la región del Caribe colombiano en la mitad del siglo XIX<sup>7</sup>. El estudio de las prácticas culturales en Colombia parte del debate sobre la segregación cultural. Mark Brill, en *Music of Latin America and the Caribbean*, coincide con la academia al argumentar que Colombia ha sido un país culturalmente dividido a pesar de que en las áreas de los litorales dedicadas sobre todo a la agricultura, a la ganadería extensiva y a la tradición latifundista en la que la presencia del zambo es prominente después de la abolición de la esclavitud en 1851 y en la que la música y las tradiciones de origen africano tienen una presencia prominente. Sin embargo, es en las montañas andinas, de tradición hispánica y mestiza desde donde, por tradición, se dictaron las

---

<sup>7</sup> Cabe la pregunta del por qué ese territorio y momento, ya que la cumbia es un ritmo que hoy en día es identitario de buena parte del territorio latinoamericano. Fernández L'Hoeste argumenta que "At each step of its evolution, cumbia has signified an expansion of the idea of nation, transgressing racial and social barriers and experiencing a strong domestic and international struggle. The greatest test of this argument is simple: in other corners of the Americas and the world, music that is more closely identified as Colombian cumbia represents, quite evidently, cultural forms with little prestige within the Colombian national context" (249)

políticas culturales de la nación (Brill 259). En ciudades como Bogotá, Medellín y Cali la vida cultural tuvo amplia influencia sobre el resto del territorio colombiano hasta mediados del siglo XX cuando la tradición cultural de los litorales, como se observa en la música e incluso en la literatura, consigue influenciar al resto de las regiones y se convierte en símbolo de identidad nacional (Brill 259; Wade 102). En Colombia, cada región tiene un lenguaje musical particular (Convers & Ochoa 17), a la vez que comparte dicho lenguaje con sus países vecinos: en el sur del país, la tradición andina se hace más latente en el uso de charangos, flautas, quenás, instrumentos tradicionales del huayno peruano, ecuatoriano y boliviano. En la región de los Llanos, al este del país, se comparte la tradición del joropo, que es la música representativa venezolana. En la región del Pacífico la presencia de la marimba de tradición africana evoca la música producida en Centroamérica y el sur de México. Mientras que en el Caribe las prácticas musicales están emparentadas con las de las Antillas mayores.

Ramón Torres Méndez ilustra en *El Bambuco- Bogotá* la escena típica de un baile de bambuco con un trío de músicos tocando violín, clarinete y una bandolina para cuatro parejas. Una de ellas se encuentra bailando, mientras que las otras tres esperan su turno en la ronda. La vestimenta, el local, los músicos y el color de sus pieles ofrecen la idea de que se trata de una práctica musical (performance musical y danza) de una clase social privilegiada en la Bogotá de mediados del siglo XIX.

El bambuco se convirtió en la música citadina y de prestigio, y fue adoptada como música nacional hacia 1920 como lo menciona Brill (260). Este género musical combina tradición andina con europea del siglo XIX (ver Figura 3) y contrasta con lo que sucede con los géneros musicales que prevalecen en la región del Caribe, en donde la tradición musical está altamente influenciada por la herencia indígena y africana. Dicho contraste

se aprecia también al comparar la imagen de Désiré presentada en la introducción de esta tesis en la que se ilustraba la práctica musical de origen africano e indígena.



Figura 3. *El Bambuco. Bogotá.* Ramón Torres Méndez, 1860. Litografía iluminada.

Colección de Arte - Banco de la República – Colombia

<https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332>

Ritmos tradicionales de la región Caribe son el mapalé, que es una danza que celebra la generosidad del mar, y el bullerengue y el lumbalú<sup>8</sup> que son de naturaleza fúnebre. Otras prácticas como la cumbia, el porro y el vallenato comenzaron como músicas de minorías esclavas, indígenas y campesinas, y fueron difundidas en el territorio por los juglares quienes además llevaban las noticias de las comunidades en forma de cantos acompañados de acordeón o de gaitas. El mapalé, el bullerengue y el lumbalú

<sup>8</sup> El lumbalú es considerado por la UNESCO como un ritual funerario que involucra música, danza, actuaciones y canto de la cultura palenquera en Colombia, en la que intervienen danzas, cantos, música y actuaciones. Se ejecuta en comunidad durante las nueve noches siguientes a un fallecimiento para honrar el alma del difunto. La cultura palenquera se da en San Basilio de Palenque. Leonardo D'Amico habla de estos lugares como "villages formed by fugitive slaves (cimarrones) during the sixteenth and eighteenth centuries." (D'Amico 30)

tienen conexiones musicales y ancestrales con el porro, el vallenato y la cumbia en la presencia de la percusión africana, las danzas síncopas, los polirritmos y las letras que recrean prácticas culturales de origen africano (Brill 260), y esto justifica que puedan ser abordadas desde la misma ecología que se enfatiza en esta tesis.

### **1.2.1 Cumbia del fuego**

Dentro de la ecología de prácticas no hay una segregación de categorías epistemológicas, sino que lo que procura es abordar la problemática en la que confluyan todas las posibilidades sobre la cumbia. Este abordaje permite que más adelante se pueda analizar cómo la literatura y el cine han narrado la cumbia, que es lo que pretende abordar esta investigación. No existe una arqueología que haya rescatado los vestigios de este sonido antiguo, siendo una de las fuentes más aproximadas la obra de Désiré.

Fernández L'Hoeste (2013), D'Amico (2013) y Wade (2000) coinciden en sistematizar la historia de la cumbia en tres momentos: el primero describe los primeros registros cumbieros en el litoral Caribe hasta que el performance cumbiero llega a los Andes colombianos, especialmente a Bogotá y a Medellín con el surgimiento de la industria discográfica y la incorporación de instrumentos musicales provenientes de otros géneros musicales. El segundo momento describe cómo la cumbia, pasa de ser un género periférico para convertirse en el proyecto nacional colombiano. Finalmente, el tercer momento es el que relata cómo la cumbia pasó de ser un conjunto de prácticas del Caribe y los Andes colombianos a ser una práctica transfronteriza, adaptando su composición, su performance, y sus letras a la idiosincrasia local y dando origen a nuevas múltiples formas de prácticas y de reivindicación identitaria.

Aquí cabe la pregunta sobre si otras prácticas adyacentes de esta ecología han seguido el mismo camino de pasar de una periferia, primero a un centro y luego a otras

regiones latinoamericanas, e incluso, Norteamérica. No es el caso, por ejemplo, de la literatura en Colombia, puesto que, en primer lugar, los primeros registros literarios no fueron periféricos, sino que provenían de una élite ilustrada, por lo general, del interior del país. Puede afirmarse lo mismo de las artes plásticas, e incluso, el cine: que parten del centro hacia la periferia y no al contrario, como lo hace la cumbia.

Hablar del origen de la cumbia es una forma de acercarse al centro de controversia ya que todas las teorías desembocan en el carácter étnico de la práctica, de modo que una de las problemáticas sobre el origen se da al asumir que sus aspectos más valiosos provienen de una herencia, sea indígena, africana o española, en detrimento de la otra. Esta controversia, por no conservar una aproximación holística de la tradición cultural, se aleja de considerar la cumbia como una ecología de prácticas, y carece de sentido argumentar hoy que la cumbia no lleva consigo el origen triétnico como lo defiende Fernández L’Hoeste: “[Cumbia] is the meeting point of the three main cultures arriving in the Americas, contributing almost instantly to an impression of duplicity with politically correct versions backed by the social and cultural establishment” (250). En este punto coincide con Peter Wade:

The mythology surrounding cumbia... is rather vaguer, but also simpler. It is generally presented as a very old and traditional form. Specifics, however, are never presented, antiquity instead being evoked by adducing mixed indigenous and African origins, with frequent claims to an African origin for the name and some mention of European influences. (60)

Leonardo D’Amico coincide en el origen triétnico y clandestino de la cumbia en “Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre” valora la herencia tripartita de la cumbia al hablar de ella como:

A music and dance genre, [which] is most representative of coastal oral traditional culture. It is the artistic and cultural product of the rural and artisan classes, who reveal a tricultural Afro- Indo- Hispanic heritage, although the African component is dominant. In traditional *costeño* music culture, the term cumbia has a variety of connotations: it refers at the same time to a rhythm, a musical genre, and a dance. (D'Amico 31)

La cumbia en su práctica primigenia hace referencia a una tradición en la que mujeres y hombres bailan en torno a un grupo de músicos y este evento, de acuerdo con Wade, recibió diferentes apelaciones en el siglo XIX como fandango, currulao y mapalé; y en nuestros días bullerengue, chandé (Wade 60), todos ritmos incluidos dentro de una misma práctica de danza y música.

Una de las teorías propuesta por Fernández L'Hoeste tiene que ver con el sincretismo de religiones africanas con la católica dialogando perfectamente con el texto anteriormente citado y con la obra de Désiré; la otra teoría que expone el autor hace énfasis en las tradiciones indígenas de comunidades como los zenúes, arhuacos, caribes, y farotos como punto de partida para la práctica de la cumbia (251), ya que el componente armónico inicial de la cumbia como música era originado por la chuana o gaita, instrumento musical de origen indígena que todavía hoy se utiliza en diferentes composiciones.

Joaquín Posada Gutiérrez, gobernador de Cartagena hacia 1840 con ocasión de una celebración para la virgen de la Candelaria escribe sobre el sincretismo de la práctica:

Para la gente pobre, libres y esclavos, pardos, negros, labradores, carboneros, carreteros, pescadores, etc., de pie descalzo [...] Ellos, prefiriendo la libertad natural de su clase, bailaban a cielo descubierto al son del atronador tambor

africano, que se toca, esto es, que se golpea con las manos sobre el parche, y hombres y mujeres en gran rueda. (336)

Posada Gutiérrez no se refiere explícitamente a la cumbia en esta cita, pero al hablar de la práctica del baile, del toque de tambores africanos y de las personas que participaban en él, evoca la forma de la cumbiamba.<sup>9</sup> Uno de los momentos permitidos para las reuniones de esclavos e indígenas era la celebración de los días previos a la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Allí reunidos, “negros e indígenas se fueron identificando en varios aspectos: música, canto y baile” (292). De acuerdo con el autor, africanos e indígenas aportaron, los primeros la estructura rítmica y la percusión, y los segundos, la melodía proveniente de instrumentos de viento como las gaitas.

El término cumbia solo apareció en el siglo XIX cuando la danza emergió de la clandestinidad en las inmediaciones de las ciudades portuarias de Santa Marta, Barranquilla y Cartagena, lugares por donde entró la población africana a Colombia (Brill 261). En cuanto al lugar en donde emergió la cumbia, hay dos autores que lo referencian: D’Amico plantea que la cumbia tuvo su origen en la zona del Alto Magdalena, cerca de Mompox (31), y Brill dice que la cumbia tiene su origen como una danza folclórica clandestina de las poblaciones afrodescendientes e indígenas y las poblaciones mestizas de la costa Caribe como una forma de cortejo derivado de los rituales *cumbe* de Guinea y de los indígenas kuna (262). Ambos autores coinciden en que la práctica del baile de la cumbia tiene su punto en la región del Caribe colombiano.

Dicha práctica es descrita como un baile que tiene lugar en la cumbiamba<sup>10</sup>, y que simula un duelo de amantes, con movimientos en juego de repulsión y seducción entre

---

<sup>9</sup> Esta imagen que propone Posada Gutiérrez no se aleja de la expuesta por Fernando Ortiz en Cuba: “se disimulaban ciertas ritualidades que podían interpretarse como ingenuos y alegóricos homenajes, rendidos con igual candor por los neófitos a las nuevas imágenes de la religión advenediza, tales como festejos, confesiones, penitencias, flores, perfumes, músicas, cánticos, danzas y demás” (Ortiz 235).

<sup>10</sup> “La cumbiamba es el festejo, el sitio o lugar donde se baila la cumbia.” (Vilora 12, Wade 60)

dos bailarines, llamados cumbiamberos, un cortejo que puede tornarse sugestivo y sensual (D'Amico 33).<sup>11</sup> Por lo general comienza hacia el anochecer y continúa hasta el amanecer. Los percusionistas tocan para las parejas danzantes que visten trajes tradicionales: el hombre, con camisa y pantalón blancos, pañoleta roja al cuello y sombrero de fique, y la mujer, una falda y blusa coloridas, ambos descalzos. La pareja baila en un círculo alrededor de un grupo de músicos que tocan las percusiones. La mujer lleva una serie de velas encendidas que usa para alejar al hombre, quien la persigue rodeándola con los brazos abiertos. Con la otra mano, la mujer sujeta la punta de su falda larga (pollera), y en posición de pie, mueve sus caderas y da pequeños pasos, todo mientras trata de permanecer alejada de su pareja. El hombre, por su parte, baila alrededor de la mujer con un sombrero en su mano al mismo tiempo que trata de colocarlo sobre su cabeza.

Como práctica musical, la cumbia en su forma tradicional posee un ritmo enteramente instrumental, sincopado<sup>12</sup> y con un compás de 2/4 (D'Amico 36, Brill 263). Es tocado con maracas (o guaches) y tres tambores de origen africano: la tambora (o bombo), el llamador y el mayor. La tambora toca el bajo, el llamador toca un patrón repetitivo, y el mayor intercambia improvisaciones con la tambora y el llamador. Ocasionalmente, las claves y los güiros (raspas) tocan también con el conjunto (Brill 263) lo que completa el cuadro de percusiones y le da mayor espacialidad a la melodía. Existe otro tipo de cumbiamba que adiciona a las percusiones dos flautas de origen indígena que se conocen como gaitas, dicha cumbia se llama cumbia de gaita o gaitero (Brill 264, D'Amico 35), y tiene lugar sobre todo en la región de Ovejas, en el departamento de Sucre.

---

<sup>11</sup> Sucede igual en otros ritmos como la rumba de Cuba, la kalinda de Martinica o el tambú de Curazao

<sup>12</sup> En música, la síncopa es una forma de composición que rompe la regularidad del ritmo por medio de la acentuación de una nota.

A nivel lírico, los versos que acompañaron inicialmente la instrumentación de la cumbia tenían formas de cuartetos (estrofas de cuatro líneas octosilábicas) y eran cantados por uno de los músicos del grupo. Esta forma se conserva hoy, pero los versos no necesariamente guardan la estructura poética del cuarteto. La voz del cantor o cantora alterna con el estribillo un coro como si fuera una canción responsorial (con solista y coro) (D'Amico 36). Una cumbia que ilustra bien este sincretismo es *Fuego de cumbia* del poeta compositor Rafael Pérez García (1960) en la que se celebran los tres orígenes de la cumbia, y que sirve como ejemplo de construcción del imaginario triétnico de la cumbia que puede apreciarse en los primeros versos. En esta pieza musical, dos gaitas improvisan las transiciones entre los versos mientras que los tres tambores dialogan de forma síncopa y complementan la voz del o de la cantante.

*Fuego de cumbia*

¡Un fuego de sangre pura qué con lamento se canta!

Se encienden noches oscuras

Con un jolgorio que canta

Los repiques de tambores la raza negra levanta

Y el indio pasivamente con su melódica gaita

Interrumpen el silencio cuando una fogata baila.

Es el fuego de mi cumbia

Es el fuego de mi raza

Un fuego de sangre pura que con lamento se canta

Mi tierra fue acá explorada

Sin tribus y sin caciques,

La raza negra ha quedado que con alegría nos viste

Porque con fuerza y valor ganaron su paso libre

Al mezclarse su cultura con la del indio aborigen,  
Mas hoy libra el lamento que hoy nuestra tierra vive.  
Como el fuego de mi cumbia  
Como el fuego de mi raza  
Un fuego de sangre pura que con lamento se canta  
Por aquí hay grandes señales  
De tiempos precolombinos  
Porque hablar de la gaita es retroceder caminos,  
Es meterse en el ayer y en la ciencia del indio  
Es recordar muchos tiempos que hace siglos se han ido  
Pero dejando la mezcla de cultura y de civismo.  
Es el fuego de mi cumbia  
Es el fuego de mi raza  
Un fuego de sangre pura que con lamento se canta.

La letra de Rafael Pérez García se acentúa en dos puntos importantes: en primer lugar, hace énfasis en el territorio en el cual tuvo lugar la mezcla de la cultura africana con la del indígena y la española y, en segundo lugar, el atributo del canto como cadencia de lamento hacia el final de la pieza en donde cabe la pregunta sobre ¿qué se lamenta? ¿los “tiempos que hace tiempo se han ido”? Es importante también hacer mención de los repiques de tambor de origen africano y la gaita indígena que “encienden las noches oscuras,” lo que direcciona a un momento que puede considerarse como sensual y frenético, y en el que, además, se circunscribe la cumbia, no como una práctica musical particular, sino de una práctica social en el sentido que Delia Zapata expone: una nación mestiza en la que las diferentes influencias se han mezclado de tal manera que ya no es

posible separarlas (189), lo que corrobora la idea de memoria de una cumbia triétnica, en la que se acoplan las raíces africanas, indígenas y europeas.

Existen otros dos ritmos musicales que en algunos casos han sido estudiados como brazos o derivaciones de la cumbia y en otros de forma separada: el porro y el vallenato. Sin embargo, desde el punto de vista musical conserva gran similitud, y la diferenciación se da en la instrumentalización utilizada y en los lugares en los que tuvieron origen. Desde el punto de vista de la ecología de prácticas, para efectos de esta tesis, se considerará al porro y al vallenato como prácticas musicales que cohabitan con ella, que tienen origen común en la región del Caribe colombiano y que comparten temporalidad e intérpretes.

El porro es un ritmo influenciado por las gaitas indígenas como instrumentos melódicos, con percusiones africanas, sumadas también a los bronces de origen marcial europeo y tiene origen en las regiones de Sucre y Córdoba en Colombia, específicamente en San Pelayo. El vallenato tiene origen en la región de Valledupar, cercana al límite nororiental con Venezuela. La melodía que en el porro es llevada por las gaitas o por los instrumentos de viento, en el vallenato es llevada por un acordeón diatónico (Viloria 15), y es acompañado de una guacharaca que es un instrumento de origen indígena hecho con una caña con superficie corrugada y un peine o trinche usado para rascar la superficie de la caña, y una caja que es un tambor pequeño de origen africano similar a la tambora de la cumbia. Viloria trae a debate la influencia del cante jondo andaluz en la interpretación del vallenato (16) por lo que se refuerza la idea de Escobar mencionada anteriormente. Las letras de este ritmo, como lo menciona Susana Friedmann, están estructuradas en cuartetos de versos hexasilábicos u octosilábicos y muestran rasgos de rima asociados con la tradición del romance, la balada narrativa folclórica derivada de epopeyas medievales que engendraron al romancero español y echaron raíces en las Américas

(474), y muchas de ellas son improvisadas al reflejar la vida de los pequeños pueblos de la costa Caribe con la narración de historias de violencia, traición y amor.

En cuanto a la incorporación de la práctica de la cumbia al imaginario nacional colombiano, se debe comenzar por decir que las élites blancas y mestizas de las ciudades del interior andino como Bogotá y Medellín escuchaba principalmente música andina (bambuco, guabina y pasillo), y hacia mediados del siglo XX comenzó a escuchar y bailar música costeña (cumbia y porro) y esto, ulteriormente, hizo que la cumbia orquestada comenzara a reemplazar al bambuco como ícono de identidad nacional. El punto de quiebre en la aceptación de la cumbia entre dichas élites tiene lugar cuando los músicos comenzaron a incorporar a la práctica musical instrumentos del son, mambo y jazz como guitarras, acordeones, bajos, harpas, pianos, ensamble de vientos (trompeta, trombón, clarinete y saxofón) que sustituyó las gaitas, y ensamble de percusión (batería, timbal, conga, campana, clave) que sustituyó la percusión africana (Brill 265), lo cual es confirmado por Luis Antonio Escobar:

Con la evolución técnica, irían a parar en que, en vez de tocar gaitas, guasá y llamador, aparecerían, pianos, clarinetes, trompetas, órganos electrónicos, etc., todo lo cual se convertiría en la música popular colombiana o cumbia de exportación, cumbia para tocar en cualquier lugar del mundo, con cualquier instrumento y para ser bailada de cualquier manera. (Escobar 84)

Esta es una idea que se aproxima a lo que se podría llamar una “blanqueación” o “europeización” de la cumbia una vez que cambia la instrumentación original de origen indígena y africano por otra más convencional.

Esta idea se complementa con la que expone D’Amico quien argumenta que la cumbia y el porro, géneros con fuertes elementos africanos e indígenas, debieron ser musicalmente arreglados para hacerlos más accesibles (estéticamente) y aceptables

(social ente) entre las clases medias del interior del país y contribuir a su difusión internacional (39). Las grandes orquestas de baile de salón reinterpretaron la cumbia de forma estilizada y orquestada, eliminando a todos los instrumentos africanos instrumentos musicales derivados.

### 1.2.2 Cumbia de la periferia al interior

Hacia 1940 la cumbia se convierte en símbolo nacional cultural en Colombia y se pone a la altura de otros géneros nacionales de las Américas como el samba<sup>13</sup> en Brasil, el tango en Argentina, el son en Cuba (Brill 262). Según el autor, al pasar de ser un ritmo campesino interpretado por juglares a ser interpretado por sofisticadas orquestas de músicos profesionales adquiere el reconocimiento de las élites del interior del país.

Hacia 1950, tres orquestas habían llevado la cumbia a grandes escenarios colombianos, estadounidenses, argentinos y chilenos: la de Edmundo Arias (1925-1993), la de Pacho Galán (1909-1988) y la de Lucho Bermúdez (1912-1994) (D'Amico 37, Brill 266, Wade 173). Hay una mención importante que hace Susana Friedmann y tiene que ver con la incorporación de la cumbia al repertorio sinfónico: “cumbia was first incorporated into the symphonic repertoire in the Pequeña suite (1938) by Adolfo Mejía Navarro (1905-1973), a composer from the northern department of Sucre who traveled to New York in 1930” (Friedmann 478), lo que se convierte en un referente para las primeras incursiones de la cumbia en la música culta. Inclusive, hacia 1956, el compositor salvadoreño de música clásica Esteban Servellón (1921-2003) incluyó la cumbia en su *Segunda Sinfonía* (Miranda & Tello 192) y Francisco Zumaqué (1945), compositor colombiano, haría lo mismo en 1984 con su sinfonías *Macumbia* (1984) y *Cumbialma*

---

<sup>13</sup> Se hace diferenciación de “el samba” como género musical brasileño y “la zamba” como género musical argentino. Sin embargo, la RAE sugiere que usar el samba o la samba para referirse al género musical brasileño es completamente válido.

(1998) (Miranda & Tello 193). Al respecto del giro de cumbia tradicional a la cumbia en escenarios internacionales, la autora dice que “by introducing a vast range of compositional devices in his arrangements of costeño music, Bermúdez contributed significantly to the transformation of traditional cumbia into a transnational style which, during its heyday, saturated the airwaves and attracted major players in the music market” (Friedmann 478). Estas transformaciones harán que la cumbia adquiriera un carácter transnacional.

Más arriba se mencionó que uno de los puntos de quiebre para convertir la práctica cumbiera en proyecto nacional adoptado por las élites fue la incorporación de nuevos instrumentos. También se argumenta que con el nacimiento de la industria discográfica en Colombia y la radiodifusión se llevaron a cabo una transformación de los repertorios populares en nuevas formas musicales urbanas (D’Amico 37, Brill 265, Wade 91). Según Friedmann, un hecho fundamental para la carrera de Lucho Bermúdez fue el contacto que estableció en la década de 1940 con Antonio Fuentes, el pionero de la industria discográfica colombiana y quien fue el fundador de Discos Fuentes.<sup>14</sup> Esta empresa discográfica promovió la música costeña, fundaba estaciones de radio y mantenía una relación importante con el sello RCA Victor en Nueva York (Friedmann 479, Wade 85). Las primeras grabaciones se produjeron a partir de emisiones de radio de actuaciones en vivo de orquestas cumbieras o conjuntos vallenatos.

Otro importante encuentro tuvo lugar en Barranquilla, donde Bermúdez se encontró con el compositor y trompetista Francisco “Pacho” Galán mencionado anteriormente. De acuerdo con Friedmann, Bermúdez introdujo el estilo pausado de la cumbia en la industria discográfica cuando grabó por primera vez una serie de clásicos

---

<sup>14</sup> Discos Fuentes se radicó en la ciudad de Medellín, lo que contribuyó al desplazamiento de músicos desde la costa Caribe hacia el interior. Este sello disquero existe hoy en día y desde su fundación ha sido el principal propagador de la cumbia a nivel nacional e internacional.

que incluían “El pescador” del compositor José Barros (1915-2007) (479). Sin embargo, musicólogos como Escobar hacen crítica de que si bien la comercialización de la cumbia ha contribuido a su difusión nacional e internacional a través de la producción de grabaciones y la radiodifusión; también esto ha generado importantes cambios estilísticos al pasar de lo folclórico a lo popular y que pueden poner en duda la autenticidad de la nueva cumbia (Escobar 84). Esto abre la posibilidad a que, como menciona José Portaccio, bajo “cumbia” se nombre al mismo tiempo a una forma tradicional-ancestral-folclórica y a una forma moderna-popular (69), un conjunto de prácticas que dan lugar a una ecología.

Hasta este punto hemos reseñado cómo la cumbia aparece como un conjunto de prácticas de origen rural que mezcla tradiciones africanas, indígenas y europeas y que se compone de música instrumental, coreografías y letras dentro de una amalgama de géneros específicos como los son las gaitas, los porros y vallenatos (lo que hace de la práctica cumbiera una forma representativa y tradicional de la identidad colombiana). Se mencionó también que la cumbia tiene un origen rural y folclórico, y que en las ciudades como Cartagena surgió como una práctica clandestina, de carácter instrumental y de danza que posteriormente evolucionó hacia una forma más orquestada que propició su expansión por el interior del país y más adelante por Latinoamérica por medio de orquestas que interpretaron adaptaciones del sonido cumbiero. La práctica de la interpretación en escenarios del interior como música tropical (Pacini “Amalgamating Musics” 20), una forma urbana orquestada y con la eliminación de los instrumentos musicales tradicionales afrocolombianos, redefinió su estatus regional y se convirtió en un género nacional.

Para cerrar esta primera parte, a nivel de género musical, una propuesta taxonómica para la cumbia en Colombia, concordando con lo que plantea De la Hoz

O'Byrne quien llama "cumbia" como una serie de ritmos (prácticas) musicales que tuvieron origen en la costa Caribe colombiana (289)<sup>15</sup> podría ser la siguiente: cumbia de millo - gaita corta (artistas: Pedro Ramayá Beltrán, Jorge Jimeno, També), cumbia de gaitas (artistas: Gaiteros de San Jacinto, Gaiteros de Ovejas), bailes cantados (artistas: Totó la Momposina, Petrona Martínez), Banda pelayera - porro (artistas: 19 de marzo de Laguneta, Manguelito), cumbia de acordeón (artistas: Andrés Landero, Lizandro Mesa, Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez, Aniceto Molina), cumbia de orquesta (artistas: Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias), sonido paisa / chucu-chucu / cumbia del interior (artistas: Los Hispanos, Los Graduados). En la figura 3 se presenta la distribución geográfica de los tipos de práctica cumbiera en Colombia.

---

<sup>15</sup> Ver también: Brill 265, De la Hoz Byrne 289, Fernández L'Hoeste 262

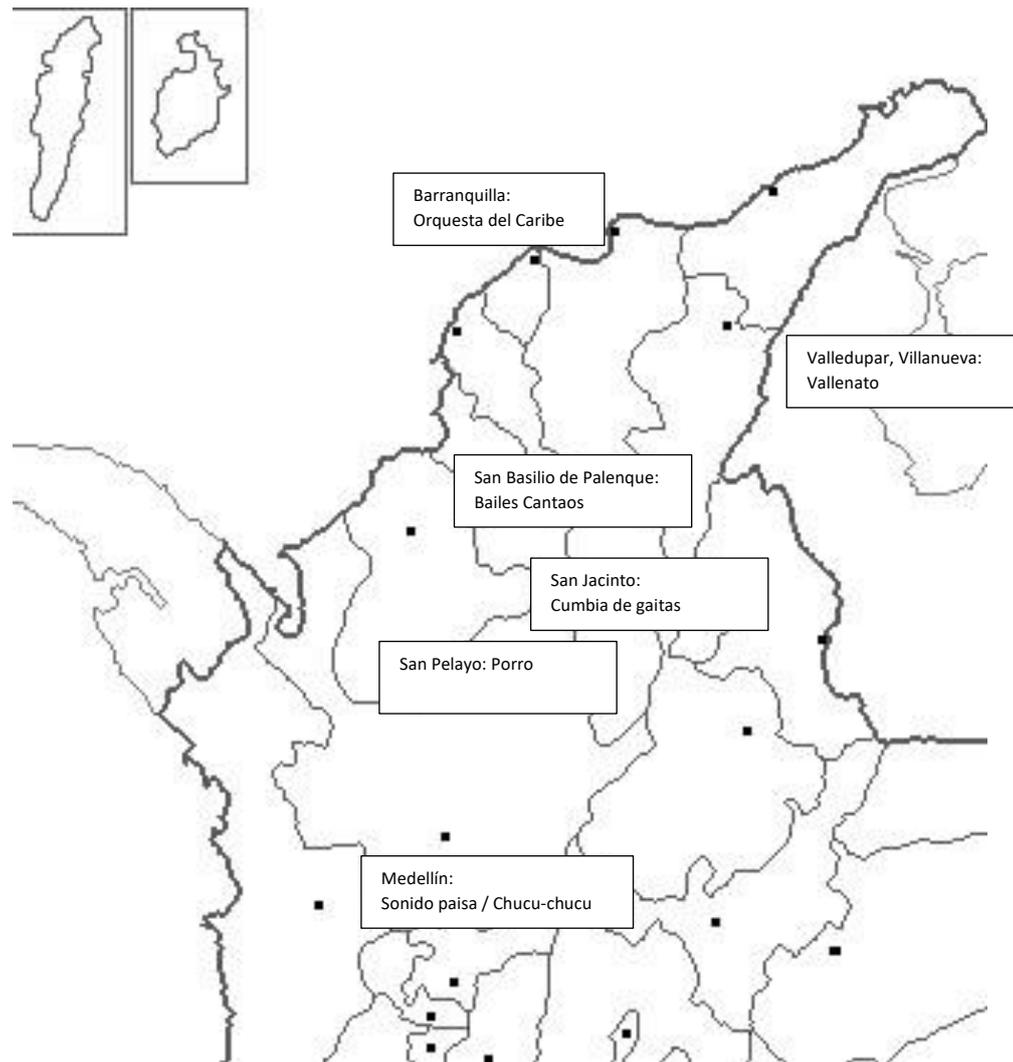


Figura 4. Propuesta de distribución geográfica de la cumbia en Colombia.

En lo que concierne a la internacionalización de la cumbia, el proceso de modernización también contó con el apoyo de las disqueras locales y sus acuerdos de radiodifusión internacionales tal como el de Fuentes y RCA Victor como se mencionó más arriba. En la década de 1960, la cumbia se difundió como música tropical en México, Perú, Argentina y Chile (Brill 267, D'Amico 45), a través de pequeños grupos formados por una sección de viento, una sección de ritmo y un conjunto de acordeón (D'Amico 45). Durante las décadas de 1970 y 1980 la práctica de la cumbia afianzó su presencia a nivel internacional con derivaciones locales en países como Perú y México a través del fenómeno de la música tropical, mientras que su lugar de música de prestigio en Colombia

fue ocupado por la salsa y la preponderancia del ritmo vallenato (Brill 268, Fernández L'Hoeste 261). Brill lamenta que paradójicamente la cumbia como práctica musical de origen colombiano fue más interpretada fuera de Colombia que dentro de ella durante este periodo. Sin embargo, afirmar que la práctica de la cumbia fuera más interpretada fuera de Colombia durante ese periodo tiene solamente en cuenta la interpretación y la difusión fonográfica y no otras prácticas cumbieras adyacentes como el desarrollo de festivales o carnavales.

### 1.2.3 Cumbia de las Américas

Luego, influenciado por la cultura popular, hacia 1970 la cumbia adopta elementos del rock and roll como el bajo y guitarra eléctricos y las baterías, y se convierte en una práctica cultural que no solo opera en Colombia, sino también en la mayoría de los países latinoamericanos llegando a formar parte incluso de sus discursos nacionales. En *Migration and Musical Remittances from Latin America and the Caribbean to Africa*, se afirma que

[T]he African root of many Latin American and Caribbean music forms such as cumbia, salsa, son or reggae has been highlighted on many occasions. Yet the reverse influence of these Latin American and Caribbean music forms in African culture shows the contribution of diasporas to their communities of origin.

(African, Caribbean and Pacific Observatory on Migration 9)

Esto permite inducir que una de las características más importantes de la cumbia es su capacidad de maleabilidad, la adaptación de sus formas a los recursos y discursos locales; y por eso, al considerar la cumbia como una ecología de prácticas, definirla implicaría considerar su historicidad y su territorialidad: coexisten de forma divergente entre diversos entes sociales, entre diferentes territorios y en diferentes temporalidades.

La cumbia colombiana inspiró, de acuerdo con Fernández L’Hoeste, la maduración de las versiones regionales en rincones remotos de México, América Central, los países andinos, Argentina y Uruguay (261). Se puede afirmar entonces que este es un segundo momento (después de la aparición de las orquestas cumbieras en Colombia) en el que la cumbia se transnacionaliza y se adopta y adapta localmente para dar lugar a nuevas variedades nacionales más propicias para la reflexión y problematización de circunstancias más cercanas (Fernández L’Hoeste 261). Esto facilita a su vez un discurso identitario acompañado de una serie de prácticas culturales, lo que permite inducir que la cumbia es viajera, se adapta y se transforma en el territorio como una nueva ecología de prácticas de acuerdo con el gusto local.

La cumbia en Colombia, sin embargo, experimentó un renacer gracias al auge del *World Music* durante la década de los noventa con músicos como Totó La Momposina (Triana 178), Joe Arroyo (Pacini 64) y Carlos Vives (Wade 218), entre otros. De ser un género musical regional con fuertes connotaciones étnico-sociales y una expresión musical de una identidad local colombiana, la cumbia adquirió el estatus de música transnacional latinoamericana (D’Amico 45). En Perú la cumbia se mezcla a partir de los años 60 con sonidos y texturas propios del rock y la psicodelia, por entonces géneros en auge, y con ritmos nativos de los Andes y la Amazonía (Márquez 54, Turino *Music in the Andes* 118). Más adelante evolucionó a la tecno-cumbia (Fernández L’Hoeste 261, D’Amico 42).<sup>16</sup> En Argentina, la atmósfera de bailanta (celebraciones de danza de la clase trabajadora) haría su parte, aunque la puesta en escena de la cumbia se daría con una vertiente denominada la cumbia villera<sup>17</sup> (Seman & Vila, “Gender Tensions” 194). En Uruguay, la denominada cumbia plancha, en que narra amargas denuncias de injusticias políticas y desigualdades económicas o descripciones variadas, a menudo celebradoras,

---

<sup>16</sup> En el capítulo siguiente, se abordará más profundamente la práctica de la cumbia en el Perú.

<sup>17</sup> Cumbia de la villa o los barrios marginales ((Fernández L’Hoeste 262)

de las múltiples formas de violencia y abuso de sustancias (Van Hoosee 242), cohabita con la cumbia cheta, en la que predominan los relatos juveniles de diversión y seducción.

En México, la cumbia ha operado también como artefacto de identidad de grupos migratorios latinoamericanos en búsqueda de oportunidades laborales en Estados Unidos (Ramos Kittrell 193). Existen ritmos como la música norteña y la música de conjunto que se asemejan a los de la cumbia y tienen lugar en el norte de ese país. Sus letras hablan sobre el viaje, el desarraigo y las formas de subsistencia en la zona de la frontera (Brill 104). Según Márquez, en la ciudad de Monterrey también se presenta la denominada cumbia rebajada: “otro tipo de cumbia que se produce a partir de versiones ralentizadas de grabaciones de cumbia con la manipulación de efectos de sonido, la mezcla de fragmentos de diferentes canciones, y la propia voz del sonidero, encargado de animar y saludar a la gente en medio de la música, el baile y la fiesta” (54). En Estados Unidos, la música grupera, género derivado de la cumbia es, según Alejandro Madrid, “the intersection of class, ethnicity, race, and citizenship” (Madrid “Rigo Tovar” 106) y se convierte en un ícono de la migración mexicana en Estados Unidos “in the changing attitude of Mexican media toward marginal working-class traditions.” (106) En Panamá, Edwin Pitre-Vásquez ha inventariado quince tipos de cumbias diferentes, de acuerdo con su instrumentación, letras y territorios (Pitre-Vásquez “La cumbia panameña” 300). En Quebec, existe un movimiento cumbiero, particularmente derivado de tradiciones latinoamericanas y, dado que es un lugar en el que convergen diferentes grupos inmigrantes, la cumbia se mezcla de forma particular como se puede apreciar al escuchar a Gypsyncumbia Orchestra (mezcla de cumbia y géneros musicales balcánicos), el Son Sonó (mezcla de cumbia peruana con ritmos afroperuanos, huayno y jazz), Ramón Chicharrón, (cumbia quebequense en español) y Bogat (cumbia y hip hop).



Figura 5. Propuesta de distribución geográfica de la cumbia en las Américas.

### 1.3 Cumbia de la memoria

Hasta este punto se ha presentado un recorrido histórico de la cumbia y se ha propuesto una visión crítica al acercamiento que las ciencias humanas y sociales han hecho de la cumbia. Se partió de una definición de que la cumbia no es solo un género musical o una danza, no se pueden entender el uno sin la otra. Cumbia es una ecología de prácticas concebida así porque incluye a su vez una fenomenología histórica, una resignificación y una apropiación, juntos con otros elementos transversales. En y con la cumbia la comunidad hace públicas sus identidades sociales, sus estados de ánimo y sus rituales. La cumbia se expande por Latinoamérica resignificándose y se coloca como mediadora en términos identitarios a la vez que se va caracterizando y mutando lo que permite que ayude, como lo mencionan Selma y Vila, en la construcción de sujetos reconocidos en sus dimensiones raciales, de clase, de género y etarias a partir de la manera en que la cumbia los interpela (15). De la Hoz Byrne asegura que los africanos aportaron la estructura rítmica y la percusión, mientras que los indígenas aportaron la melodía proveniente de instrumentos aerófonos como la flauta de millo (295). Los españoles y criollos blancos, dice, aportaron la vestimenta del baile. También, desde el punto de vista musicológico, la cumbia es el conjunto de todas las músicas binarias de subdivisión binaria en tempos moderados con sonoridad del Caribe colombiano, y como categoría de mercado para vender todo lo que suene “costeño” (Ochoa 35). Pero también la cumbia es un conjunto de prácticas que articulan, de acuerdo con Fernández L’Hoeste, “the expansion of the idea of nation, transgressing racial and social barriers and experiencing a strong domestic struggle” (249). Por eso, hablar de “cumbia” involucra un discurso holístico que considera también desplazamiento, lenguaje, evolución musical y significado simbólico.

Indagar sobre la aproximación a la cumbia como un discurso de unidad regional tiene su base en una perspectiva de la memoria como práctica que también forma parte de una ecología, es decir, la cumbia también es memoria. Traigo a colación la categoría de memoria debido al carácter de esta tesis en la que se tendrá en cuenta la literatura y el cine como vías de reivindicación de la cumbia. En el caso de Colombia, Ochoa escribe que, para construir una comunidad homogénea imaginada, se hace necesario encontrar elementos culturales comunes y con una larga historia que permitan crear una continuidad y un anclaje con el pasado (Ochoa 46) lo que deviene en un uso político y una significación de la memoria cumbiera. Según Ochoa al citar a Joel Candau en *Antropología de la memoria* (2002), “las memorias cobran sentido y se producen dentro de marcos sociales particulares, esto es, contextos sociales y configuraciones epistemológicas específicas de las sociedades que funcionan como condiciones de posibilidad de esas particulares construcciones de memoria” (Ochoa 46). Para comprender la memoria como práctica que forma parte de una ecología cumbiera es necesario hacerse la pregunta sobre cuáles son los contextos que operan como marcos, que producen y posibilitan la ecología de prácticas.

La memoria de la cumbia representa la construcción de un ideal moderno de territorio, llámese Caribe colombiano, Colombia o Latinoamérica. En los territorios donde operan las prácticas cumbieras buscan homogeneizar la sociedad y para eso se sujeta de elementos simbólicos que anclan a unas tradiciones y a unas prácticas tradicionales, por lo cual deben preferiblemente ser elementos culturales no hegemónicos, esto quiere decir, elementos asociados a lo indígena o a lo africano, y por eso creo la ausencia de textos académicos y fuentes históricas concretos hacen que la investigación histórica e inclusive arqueológica no pueda concretarse. Este punto toca la idea que plantea Ochoa respecto al caso de Colombia del tránsito del pasado inmemorial hasta las

orquestas de salón del siglo XX, “representan [...] una mirada evolucionista que lleva a Colombia de lo rural-tradicional a lo urbano-moderno” (Ochoa 47). Si se extrapola esta acepción de la cumbia como elemento de memoria con la resignificación que ella misma ha tenido junto con la aceptación de las prácticas en diferentes territorios de América Latina, podemos entonces asegurar que, tanto en Colombia como en otros países, la cumbia se ha convertido en relato nacional que busca homogenizar bajo unos mismos valores culturales a la sociedad.

## Capítulo 2. Cumbias y audiotopías

En el año 2016 yo caminaba por una calle de Lima, particularmente en la localidad del Barranco. El sonido de una cumbia en el interior de un local despertó mi curiosidad así que me acerqué y entré. Era un bar en el que un grupo de personas bailaba al ritmo de una música suave con dos guitarras eléctricas y efectos de distorsión, trémolo, reverberación y wah-wah que marcaban la melodía junto con percusiones. Melodía y compás se combinaban en un ritmo de cumbia que hacía bailar. Sobre el escenario, unos músicos tocaban *Soy provinciano*, una de las canciones más representativas de la cumbia que habla sobre la migración de personas de los Andes hacia Lima. La percusión de un timbal se entrelazaba con las cuerdas distorsionadas de una guitarra eléctrica. El cantante recitaba versos con un tono fluido y cadencioso. La letra de la canción es la siguiente:

Para todos mis hermanos provincianos

Que labran el campo para buscar el pan de sus hijos y de todos sus hermanos

Te canta Chacalón y la Nueva Crema / Ataja, ataja, mi hijo hombre

Soy muchacho provinciano / Me levanto bien temprano

Para ir con mis hermanos / Ay-ay-ay-ay, a trabajar

No tengo padre ni madre / Ni perro que a mí me ladre

Solo tengo la esperanza / Ay-ay-ay-ay, de progresar

Busco una nueva vida en esta ciudad / Donde todo es dinero y hay maldad

Con la ayuda de Dios sé que triunfaré / Y junto a ti, mi amor, feliz seré.

La construcción de la identidad limeña migrante y más allá, de la peruana, o la latinoamericana, a través de esta canción se apreciaba cuando las personas, además de bailarla, la cantaban. La canción, interpretada y dada a conocer inicialmente en 1978 por el cantante Chacalón y su banda La Nueva Crema, constituye hoy un hito fundacional de lo que más adelante se conocería como cumbia peruana o chicha.

En el título de la canción se coloca énfasis en la identidad. El narrador se encuentra en la ciudad, donde trabaja con la esperanza de progresar, en sus términos, y encontrar una nueva vida en la ciudad en la que “todo es dinero y hay maldad.” Existe la necesidad de triunfar, progresar, lo que podría entenderse en términos económicos y en términos de una convencionalidad social que interpreto como una vida de familia.

La figura de Chacalón representa a la comunidad andina marginalizada en el Perú, “within an opportunity structure that favored Lima’s white minority” (Tucker, “From the World” 138). La poesía de sus letras dotó a los barrios marginales migrantes de Lima de un imaginario como un espacio utópico en el que trabajadores humildes se mantuvieron unidos ante la marginalización de la élite limeña. El mismo Tucker diría que las letras “described the alternating opportunities and frustrations of life in Lima in songs that are imbued with a sense of foreboding before the constant threat of failure, even as they are filled with a sense of triumph at staying afloat despite malignant forces” (151). Una canción como *Soy provinciano* representa una forma de ápice a partir del cual los migrantes de los Andes hacia Lima adquirieron voz para cantar tragedias, pérdidas, amores, la indulgencia de abusos de una espiral descendente (Tucker, “From the World” 153) y denunciar la discriminación social y de clases.

La cumbia agencia una sensibilidad estética para hablar de unos desplazamientos de individuos que son forzados por la violencia, la brecha social y económica o las tragedias ambientales. No obstante, los desplazamientos y el ejercicio dialéctico que ofrece la cumbia, ella no solo se ha representado en el Perú, sino que ha dado voz a otras comunidades en diferentes territorios y, por tal motivo, es importante contrastar las formas en cómo la cumbia ofrece la posibilidad de analizar los desplazamientos dentro de lo urbano.

Motivado por el peso de las narrativas de la cumbia procedo a analizar en este capítulo dos filmes sobre el desplazamiento y la cumbia como elemento mediador. Son estos filmes *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, Perú 1985) y *Aquarius* (Kleber Mendonca Filho, Brasil 2014).

El primero de ellos, puede ser considerado como un ícono de la migración interna del Perú durante los años denominados del terrorismo. El filme no ha sido suficientemente analizado en la ontología y bibliografías de narrativas musicales a pesar de que podría considerarse como la primera piedra en las narrativas cumbieras en el cine. Complemento este capítulo con *Aquarius* para comparar las posibilidades narrativas que la cumbia ofrece alrededor de las problemáticas de los desplazamientos urbanos causados por corporaciones constructoras y empresas inmobiliarias, suplantando el espacio íntimo por los espacios alienados y geométricos. De ambos filmes, el punto de partida es la migración, representada como discurso cinematográfico con la cumbia como contexto, como elemento articulador y como audiotopía.

El capítulo está estructurado en dos partes, una dedicada a cada filme. La primera parte profundiza sobre la chicha, término con el cual se conoce también a la cumbia peruana. Se presenta un aparte sobre cumbia y migración en el Perú, en el cual se realiza una síntesis histórica para contextualizarla dentro de una ecología de prácticas de forma que dialoga con el cine. Luego se presenta el análisis de secuencias del filme para analizar las categorías de desplazamiento y de intimidad.

Consecuentemente, en la segunda parte, se profundiza en la cumbia en Brasil, un país con una idiosincrasia de prácticas musicales muy arraigadas y reticente por tradición a la recepción de prácticas musicales de territorios hispanohablantes. Para ello, propondré una aproximación para el creciente interés en el ámbito musicológico de la cumbia brasilera teniendo como punto de partida el filme de Mendonça Filho. Se analizarán las

secuencias del filme para hablar de espacio íntimo partiendo de teorías de Giuliana Bruno en *Surface: Matters or Aesthetics, Materiality, and Media* y *Atlas of Emotion*, y finalmente se presentan unas reflexiones finales.

En ambas secciones tomo el concepto de “audiotopía.” De audiotopía, me ciño a la definición que propone Josh Kun: Las audiotopías son “spaces within and produced by a musical element that offers the listener and/or musician new maps for re-imagining the present social world” (22). Es decir, la convergencia de sonido, espacio y subjetividades se da a través de audiotopías. Kun insiste en el significado crítico del acto de escuchar música como un proceso de reconocimiento de la diferencia para resignificar la complejidad de las articulaciones de la música en diálogo con lo subyacente a ella: la ciudad y los individuos. Por ese motivo, considero que la categoría de desplazamiento / migración dialoga adecuadamente con el concepto de audiotopía.

Dada la capacidad que tiene la música para dialogar con otras prácticas, el cine, como práctica dentro de una ecología, ofrece la posibilidad de resignificar la realidad social y cultural a través de la capacidad de absorber y fusionar tradiciones nacionales y culturales heterogéneas en un espacio y en una temporalidad. Es por eso por lo que el concepto de audiotopía dialoga al mismo tiempo con el de ecología de prácticas. La posibilidad de entender el fenómeno de la chicha en el Perú, o bien la incursión de la cumbia en Brasil y la influencia de los ritmos amazónicos como el carimbó, particularmente en unas urbes con las características de Lima o Recife, convierte estas ciudades en espacios sónicos en donde tienen lugar dichas prácticas: “Sonic spaces of effective utopian longings where several sites normally deemed incompatible are brought together, not only in the space of a particular piece of music itself, but in the production of social space and the mapping of geographical space that music makes possible as well” (Kun 23). Si la audiotopía como espacio sonoro y social propicia un diálogo entre

identidades, culturas y geografías dispares históricamente mantenidas y mapeadas de forma separada, entonces la cumbia es, además de una ecología de prácticas, una audiotopía. Es decir que la cumbia se convierte en un espacio que puede pasar de lo privado a trascender geografías, un espacio que tiene capacidad para transformar sónicamente las experiencias cotidianas y que plantea nuevas preguntas con relación a las disposiciones de individuos y su experiencia social.

La tesis que defiendo en este capítulo es que, en el contexto de la migración o los desplazamientos, la cumbia funciona como una estrategia contestataria de grupos de individuos marginalizados contra la hegemonía social y económica y, también que la cumbia, al dialogar con el cine, le da los diversos tratamientos al sujeto migrante. Mi argumento es que la convergencia del espacio sonoro de la cumbia, la música incidental y la subjetividad de los personajes funciona como “audiotopía,” es decir, que la cumbia otorga una resignificación de la realidad social y cultural a través de la música en un espacio y una temporalidad.

## **2.1 La chicha en su contexto**

Para comenzar con el análisis del primer filme, quiero probar a través de una aproximación histórica la relación entre la migración y cumbia, para argumentar que la cumbia se ha convertido también en espacio narrativo, irrumpiendo las fronteras entre lo individual y lo social. Demostraré a partir de un análisis histórico que la cumbia peruana evolucionó de acuerdo con los contextos político y económico peruanos; y que sus variaciones estéticas y líricas tuvieron lugar al dialogar con otras prácticas culturales como el cine.

Hacia la década de 1950, las ciudades costeras peruanas, y sobre todo Lima, se convirtieron en destino principal de migrantes procedentes de diferentes regiones de la

sierra andina. Las razones principales de este movimiento de personas se dieron, de acuerdo con Cárdenas, “por la crisis en el agro serrano, que pasó a un plano secundario como consecuencia de las actividades de los enclaves mineros y agrícolas exportadores de la zona costanera” (3). Dado que esta migración no fue ordenada y ocurrió de forma masiva y casi inesperada, los migrantes que llegaron a los centros urbanos no encontraron la infraestructura social y económica necesaria para poder establecerse de forma digna, y comenzaron a invadir periferias urbanas, de forma que se ubicaron lejos de los centros, en lugares de difícil acceso como las faldas de los cerros o en arenales, creando barrios informales que hoy pueden observarse cuando se circula por la ciudad.

Además de encontrar un territorio que no estaba preparado para recibirlos, los migrantes, más que resistirse a la industrialización, buscaban ser parte del proceso de modernización y desarrollo del Perú, mientras que:

Los enclaves del llamado Perú oficial se atrincheraron en su cúpula de cristal y se reservaron el derecho de admisión. Los migrantes se vieron obligados a construir un orden paralelo, creando su propia música, levantando ciudades (primero pueblos jóvenes, luego distritos, conos y una nueva Lima) y elaborando sus propios mecanismos de producción y empleo. (Bailón & Nicoli 8)

Las élites limeñas y ciertos grupos sociales determinados juzgaron las estrategias informales, en algunos casos de supervivencia, en este nuevo orden como incómodas y maleducadas propiciando una segregación de clases: “This evaluation was in turn overdetermined by an entrenched racism that held Andean peoples incapable of fully adopting a modern subjectivity” (Tucker, “From the World” 141). Las prácticas culturales adyacentes de esta migración, incluyendo la chicha, como mezcla de diferentes estéticas y realidades, fueron catalogadas como una forma de imitación de la modernidad limeña. Esta situación se traduciría en la extensión del fenómeno de la informalidad a otros

ámbitos sociales como el trabajo, el comercio (De Soto 17), de forma que los migrantes construyeron un orden postcapitalista paralelo a la sociedad limeña (Bailon & Nicoli 8) y esto, a su vez, devendría en la creación de nuevas subjetividades.<sup>18</sup>

Cuando ocurre el asentamiento en las ciudades, los migrantes encuentran una realidad que se compone de dos aspectos importantes. El primero de ellos es que encuentran en este nuevo espacio prácticas culturales y ancestrales de sus lugares de procedencia heredadas de su ascendientes. Los migrantes llevaron consigo a la ciudad un conjunto de tradiciones y costumbres sin dejar de tener un contacto con sus lugares de origen y de esta forma, la migración no se tradujo en “[...] una ruptura en las redes sociales, sino su desterritorialización. A donde llegaban los migrantes, recreaban en asociaciones formales e informales la cohesión de grupos que compartían el mismo origen y organizaban la interrelación con sus parientes y paisanos en las aldeas” (Golte 115), en términos de Cornejo-Polar, el migrante “dota a su aventura personal de una coherencia colectiva” (840). Sin embargo, complemento esta cita diciendo también que, en términos de espacios, la coherencia colectiva se nutre de aventuras personales. La segunda realidad completamente ajena a ellos, la urbana, con instituciones estatales, burocracia está direccionada por un nuevo orden de complejidades que se suman a los nuevos procesos sociales que conlleva el desplazamiento.

Los espacios de coherencia colectiva se dotan de nuevas narrativas con la incursión del inmigrante interno en una nueva y pretendida modernidad, derivada de una alteridad sostenida de épocas anteriores desde la metrópoli hacia la periferia: sierra y selva

---

<sup>18</sup> El antropólogo José Matos Mar en *Desborde popular y crisis del estado. el nuevo rostro del Perú en la década de 1980* propuso una visión dinámica de la sociedad del migrante desde la hibridación que acompañó una demanda de inclusión socioeconómica. Y catalogó las actividades migratorias dispares, incluidas las invasiones de tierras, el comercio ambulatorio y las expresiones culturales como una forma de insurrección popular generalizada contra las antiguas limitaciones de un Estado-nación debilitado. Argumentó que la mayoría marginal de Lima había alcanzado control sobre el espacio público, para estar en una posición de facto de liderazgo social, lo que requería una respuesta de las estructuras menguantes del poder de la élite.

andinas. Las prácticas culturales heredadas y trasladadas a Lima por los migrantes como experiencias colectivas encaminadas a proteger lazos sociales en asociaciones provincianas combinaban la resistencia con la adopción de elementos culturales procedentes de la nueva realidad urbana.<sup>19</sup>

En este escenario de nuevas narrativas y creación de imaginarios colectivos tiene lugar la chicha:

[U]na fusión musical de la cumbia colombiana, guaracha cubana y huayno andino, acogiendo en menor medida elementos de otros géneros musicales de la época, como el bolero, la nueva ola y el rock [...]. [C]omparte el ritmo de la cumbia colombiana, la guaracha cubana y el huayno andino, siendo ejecutada con los instrumentos musicales que adoptó de la música tropical caribeña —la conga, el bongó, el timbal, y el güiro— y la música moderna, sobre todo el rock: la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, el órgano eléctrico o sintetizador y la batería. (Cárdenas 17)

Joshua Tucker complementa esta idea de la fusión al argumentar que la influencia de la música colombiana se hizo popular en todo el Perú, luego de éxitos pan-latinoamericanos anteriores como el tango, la ranchera, el mambo y el bolero (“From the World” 145). Los ritmos colombianos fueron asimilados por artistas y audiencias locales, lo cual generó diferentes fusiones en diferentes regiones del país como lo hicieron Los Pacharacos cerca de 1963, cuando adicionaron al huayno, práctica musical andina por antonomasia, un

---

<sup>19</sup> Tomas Turino se refiere a los espacios de Lima como “[R]eal as well as metaphorical, located in different parts of the city as well as in people’s minds. In all senses, they are lodged within the larger mosaic of Lima that simultaneously defines and is defined by the myriad distinct spaces created by groups of migrants from all over the sierra, and by criollos and African, Chinese, Japanese, and other immigrant groups of different class factions.” (169). Dicha afirmación de Turino vuelve más complejo el posible entendimiento de los movimientos migratorios y la construcción de identidades en el Perú, dado que se presenta la simultaneidad de tránsitos interprovinciales con internacionales. Desde un punto de vista sociocultural, la práctica de la chicha se podría entender como un referente simbólico a un espacio cargado de fenomenología y articulado por lo que Ramos-Kitrell llama una “dinámica social de negociación colectiva” (191) influenciada por factores económicos y políticos.

conjunto de instrumentos de viento que acompañaban al violín, al arpa o al acordeón llevando la melodía de las canciones.

La cumbia ocupó los lugares populares al redefinir las prácticas musicales con la combinación de los ritmos del norte y la música tradicional peruana andina (como el huayno). Esas reformulaciones tuvieron lugar en un marco espacio temporal definido que era el espacio urbano de la capital y refutaron el imaginario nacional heredado del período colonial de delimitar geográficamente las estructuras de raza y poder. Esta idea de redefinir o deconstruir los límites se puede apreciar no solo en *Los Shapis* (en itálico para diferenciarla del nombre de la banda), con la cumbia peruana, sino también en *Aquarius*, con la cumbia villera. En ambos filmes se observa que las prácticas musicales pasan de ser marginales a tener la aceptación de unas élites.

La legitimidad social de la práctica musical trae consigo la práctica de las discusiones públicas de una forma de campo cultural: una red artística, mediadores populares, y comentaristas dotó como también argumenta Tucker, el establecimiento de un discurso socio-musical dentro de la esfera pública del Perú (139). Este discurso que acompaña la nueva clase de migrantes en Lima permite concluir que ellos, antes que integrarse al orden social capitalino, lo que buscaban era crear su propio espacio orgánico.

En 1968, año en que las Fuerzas Armadas al mando del general Juan Velasco Alvarado asumieron el poder en el territorio peruano, el grupo Los Destellos grababa su álbum *El Avispón* y este se constituiría en el disco fundacional de la práctica cumbiera de la chicha. Los Destellos incorporaron a la música popular dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico, un conjunto de timbales, congas y bongos. Romero argumenta que “this instrumentation reflected the strong influence of rock as well, pop, and tropical (Caribbean) music on the Peruvian cumbia” (“Popular Music” 225). Además de Los Destellos, otros grupos como Los Ecos, El Grupo Maravilla y Los Girasoles también

fueron precursores de esta práctica. Este primer momento de la chicha, con bandas conformadas en el litoral peruano, aunque con integrantes de la sierra, se denominó cumbia costeña. Más adelante, a mediados de la década de 1970 y gracias a la radiodifusión, el modelo de estas bandas se llevó a las ciudades del interior como Huaraz, Cuzco, Cajamarca, Ayacucho o Junín y en ese momento aparecería la cumbia andina, que también encontraría en Lima su foco de difusión.

Esta vertiente de la cumbia se caracteriza por la influencia del huayno en la forma de cantar. Entre las bandas más relevantes de la cumbia andina se encuentran Chacalón y la Nueva Crema (que se mencionó antes), Vico y su Grupo Karicia, El Grupo Celeste y Los Shapis (en quienes se profundizará más adelante). Una adaptación similar ocurrió con la chicha en la región selvática del Perú dando origen a la cumbia amazónica o cumbia selvática, “cuya característica principal radica en los motivos típicos de esa región, cuyos elementos amazónicos son utilizados activamente en su estética grupal y composición musical” (Cárdenas 19). Entre las agrupaciones más importantes de la cumbia selvática o cumbia amazónica se encuentran Juaneco y su Combo, Los Mirlos y Los Wemblers.

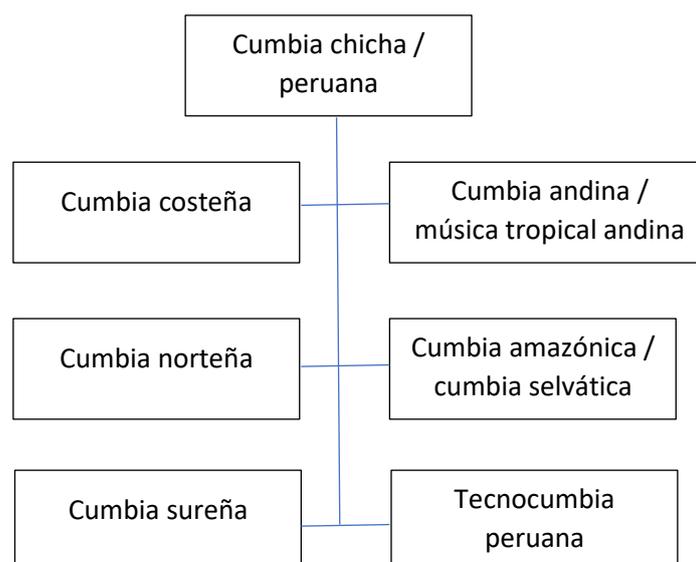


Figura 6 . Variantes de la chicha

Durante los años 80, el panorama político del Perú cambió con la transición de los gobiernos militares a la democracia, con una gran deuda externa, la ineficacia de reformas agrarias (Bailón “La Producción” 279) y los enfrentamientos en las provincias de las fuerzas armadas con los movimientos revolucionarios Tupac Amarú y Sendero Luminoso, hechos que también provocaron la migración masiva de campesinos y comunidades enteras hacia Lima. Es en este contexto que cobran valor también las prácticas musicales de la chicha y ante la incapacidad del Estado para “integrar equilibradamente al sector migrante popular con las actividades sociales, culturales y económicas del espacio urbano y satisfacer las necesidades básicas que requerían” (Cárdenas 22). Muy por el contrario, las condiciones económicas y sociales dificultaron el acceso legal a los servicios básicos de vivienda, salud, trabajo, transporte, y esto contribuyó a la denominada “informalidad” que se mencionó más arriba.

Es este el contexto social que se representa en el filme *Los Shapis en el mundo de los pobres* en que el grupo musical Los Shapis, representantes de la cumbia andina, llegó a su máximo esplendor al contar con la masiva difusión en radio y contribuyeron a crear un imaginario común nacional, proclamando una nueva identidad que cohesionó al pueblo y que sobrellevó los cuestionamientos de la ciudad letrada “llegando a tildarlos de violentos y artísticamente pobres” (Romero, *Andinos y tropicales* 22), asunto que no menguó su popularidad.

En un primer momento de esta práctica musical se apreciaban letras que evocaban los paisajes andinos y remitían a un imaginario consolidado desde la añoranza. Ya en un segundo momento, se interpretaron canciones con alto contenido social, como se muestra en la letra de “Soy provinciano” de Chacalón, lo cual generó la empatía y la identificación de las clases sociales originadas por esa masiva migración. Temas como el trabajo, la pobreza, la nostalgia, el desarraigo formaban parte del repertorio; de modo que dichas

letras acentuaron la aceptación del proyecto moderno de Estado y lo reinterpretaron a través de las tensiones históricas del país (Tucker 159). La chicha adoptó de esta manera una postura de subalterna al apelar a su condición marginal y al celebrar la supervivencia en los términos planteados por la nueva modernidad y las imposiciones sociales de ser ciudadanos exitosos y triunfadores ante un sistema social que se lo impedía.

Esta postura subalterna adquirió más notoriedad durante la década de 1990 cuando, en el régimen de Alberto Fujimori, el Perú se vio inmerso en el panorama de la implantación de un modelo económico neoliberal, junto con la derrota militar de los movimientos revolucionarios, violaciones sistemáticas de derechos humanos y una nueva ola de migraciones de otras latitudes allende de sus fronteras que agudizó la brecha social y económica en las mayores ciudades. En el conjunto de prácticas musicales, se diversificó la oferta sonora con la llegada de nuevos artistas lo que hizo que la florecencia de la cumbia andina menguara dando paso a una nueva vertiente de la chicha: la tecnocumbia, una práctica musical cuyas letras carecían de “traces of melancholy or conflict with its social environment, as possessed by its ancestor, cumbia andina” (Quispe Lázaro, “La Tecnocumbia” 109), pero que combinaba la herencia de la chicha con la vuelta a la raíz de la cumbia colombiana con influencias de prácticas musicales de otros países como Argentina y México, con ritmos de la selva brasileña (Blanco Arboleda 79); y con el uso excesivo de instrumentos electrónicos como sintetizadores, baterías y guitarras eléctricas.

De acuerdo con Romero, esta práctica “Coming from the less affluent social sectors, *techno-cumbia* broke social and ethnic barriers for the first time to become the favorite dance music for all Peruvians, poor and rich, plain and sophisticated, villagers and cosmopolitans” (“Popular Music” 217). Autores como Cárdenas resaltan que una de las mayores contribuciones de la tecnocumbia fue el protagonismo del género femenino (28). Una nueva forma de masificación de los escenarios se presentaba cuando artistas

como Rosy War y su Banda Caliente y Ana Kohler y su Grupo Euforia acompañadas de un ballet coreográfico deconstruía el imaginario femenino inexistente previamente de las agrupaciones chicheras. Así, la imagen grupal globalizada reforzada además por los medios masivos y una estética internacional<sup>20</sup> hizo que esta práctica musical, vertiente de la chicha, se recibiera a nivel nacional.

El siglo XXI trajo consigo la aparición de dos nuevas variaciones de la chicha: la chicha sureña y la chicha norteña. La primera de ellas originaria de las regiones de Puno y Juliaca, cerca de la frontera con Bolivia, se alimentó influenciada por la morenada boliviana,<sup>21</sup> con trajes coloridos, comparsa coreográfica y sintetizadores. Los Puntos del Amor, Águilas de América y Alaska son agrupaciones representativas de esta práctica. Y la norteña que fusiona integralmente elementos musicales de la chicha andina, amazónica y costeña con el juego de instrumentos musicales utilizados como trompetas y trombones, más vocalistas, juego coreográfico con grupo de bailarinas, con temáticas líricas cotidianas sin ninguna crítica al sistema económico y político como sí lo hicieron los chicheros andinos de los años 1980. El Grupo Cinco, Los Caribeños de Guadalupe, Marisol y La Magia del Norte y Los Hermanos Yaipén son representantes de esta vertiente de la chicha.

Sobre los movimientos chicheros contemporáneos urbanos, no existe bibliografía en el ámbito. Documentales cortos como el de Mario Carranza “Making Digital Cumbia in Peru” (2014) o el capítulo siete de la serie documental *Pasos de cumbia* (2014) del italiano Vincenzo Cavallo, extienden la chicha al dominio de lo urbano y lo electrónico al hablar de la cumbia digital en Lima como un “sonido mestizo, que unifica a toda

---

<sup>20</sup> La estética de la Rosy War incorpora elementos estéticos del Tex-Mex procedente de Texas – Estados Unidos de América y de México, sobre todo el aspecto indumentario de la cantante Selena Quintanilla. En el modo de cantar, su voz nos remite inmediatamente a la baladista Ana Gabriel (Cárdenas 30).

<sup>21</sup> Se trata de una danza folclórica que se remonta al período colonial y que emula el traslado de grupos africanos hacia la cordillera. Se practica en el Carnaval de Oruro, en honor a la Virgen del Socavón o en las festividades de la Virgen de La Candelaria en Puno, a orillas del lago Titicaca.

Latinoamérica” (Carranza 0:40), con colectivos artísticos como Dengue Dengue, Animal Chuki que hacen de la chicha una práctica de experiencia performativa. Su sonoridad no se limita a los compases y movimientos armónicos de la chicha tradicional, sino que también se producen y mezclan géneros modernos de música electrónica como el *dubstep*, el *mombahton*, el *kuduro*, el *zouk bass* (Márquez 59), algo que hace de esta cumbia una práctica como algo cada vez menos homogéneo y más parecido a un movimiento urbano de clubes. Esto me permite inferir que, al visitar las canciones tradicionales de la cumbia en forma digital / electrónica, se haya resignificado en nuevas generaciones de oyentes y bailantes.

Hasta este punto se ha hecho un análisis histórico de cómo la chicha fue evolucionando de acuerdo con los contextos político y económico peruanos, y cómo las variaciones estéticas y líricas tuvieron lugar dialogando con otras prácticas culturales. Chicha se entiende como práctica musical que incluye una poética en las letras, una danza en quienes reciben la música, un performance en quienes interpretan y tocan sobre el escenario, una estética particular en la publicidad y en la difusión, una práctica que incluye medios de difusión masivos, y una producción cultural adyacente como la que analizaremos en el filme *Los Shapis*.

Adicionalmente, es necesario resaltar que la chicha aglutina las diferentes prácticas culturales de las regiones peruanas desde la periferia limeña hacia las ciudades andinas y las poblaciones de la selva, es decir que la chicha, en términos de Salinas, “representa una nueva manera de vivir la ciudad, ajena a los patrones culturales y estéticos tradicionales” (244), lo que se traduce también como el fracaso de modelo cultural impuesto “desde arriba” que buscaba la exclusión de manifestaciones de procedencia diferente a la metrópoli o a las influencias del mundo occidental.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Arturo Quispe Lázaro, en su artículo “La cultura chicha en el Perú,” estipula en tres dimensiones lo que puede denominarse cultura chicha: lo estético-cultural (colores estridentes, combinación de comidas,

Dentro de esta nueva forma de vivir la ciudad que es la chicha, analizaremos cómo fue representada en el cine y qué herramientas estéticas se utilizaron. En la siguiente sección comparo las dos formas de aproximación fílmica que tuvieron lugar durante la década de 1980 en el Perú, la primera formulada a través del Grupo Chaski, de libertad ideológica y que le daba valor al proceso migratorio con toda su epistemología, un cine de denuncia y, la segunda, formulada a través de realizadores que buscaban obtener renta a partir de nuevos productos culturales como la chicha.

## **2.2 Los Shapis: del escenario musical al cine y el contraste estético del Grupo**

### **Chaski**

Habíamos descrito que, hacia la década de 1980, el Estado estaba inmerso en la adopción de un modelo neoliberal que consistía en la privatización de diferentes entidades estatales, que libraba una guerra con los grupos revolucionarios y que carecía de autoridad para la organización de las estructuras nacionales. Las producciones culturales locales que durante los periodos militares no tenían apoyo oficial para construir un imaginario nacional, y tampoco para la formación de la nueva subjetividad migrante.

Los medios de comunicación, especialmente la televisión, se limitaron a reproducir fenómenos de identificación con sujetos de otros momentos históricos, prestando poca atención o adoptando distancia crítica frente al fenómeno migrante (Salinas 233), cosa que contrastó con el cine, que mostró su propia diversidad y, ante la ausencia de un proyecto estatal sólido en el terreno cinematográfico, se prestó para descubrir las potencialidades de la representación de los migrantes y todo lo que componía su imaginario. Se trataba entonces de un cine de supervivencia dotado de libertades ideológicas y discursivas en el tratamiento de sus filmes. *Los Shapis* y

---

mezcla de tradiciones y culturas, generalmente asociados con el “mal gusto”; lo informal (la mezcla, el pandemónium); y finalmente, la flexibilidad de las normas y los valores (3).

*Gregorio*, ambas de 1985, *El Rey* (1987) y *Fantasías* (1987) son un claro ejemplo de historias en las cuales el migrante que viene de la sierra va encontrando su propia subjetividad.

El cine peruano de los ochenta tuvo dos vertientes distanciadas estéticamente, la primera formulada a través del Grupo Chaski, que valoraba el proceso de la migración y denunciaba el falso sueño de la industrialización, y la segunda, formulada a través de realizadores que consideraban los nuevos productos culturales, entre ellos, la chicha, valorados como *comodities*. El objetivo de Chaski<sup>23</sup> era generar una forma de malestar que indique a los consumidores que “la actividad de consumo no es gratuita ni placentera sino encubridora de injusticias sufridas por el mismo consumidor” (Salinas 246). Los proyectos fílmicos elaborados por el grupo Chaski, como *Gregorio* (1985) y *Juliana* (1986), hacían parte de un proceso comunicacional colectivo e interdisciplinario para promover lo que Santibáñez define como “la búsqueda de un cine que refleje las imágenes del pueblo peruano, sus realidades, sus vivencias, contradicciones y esperanzas, afrontando paralelamente el reto de la creación colectiva” (97). En ambos filmes se tiene como personaje común a la ciudad de Lima desde la mirada catastrófica, paupérrima y violenta de los niños en estado de abandono.

Los filmes de este grupo se concebían como un intento de reaccionar contra la cultura oficial frente a una nueva interculturalidad al denunciar el correlato de la fragmentación (Santiváñez 98) representado en el centralismo capitalino y la crisis económica, política, social y moral de la sociedad peruana.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Al respecto del Grupo Chaski, Monette complementa: “In Peru, the Grupo Chaski: Comunicación Audiovisual has promoted cinema as a tool for cultural and economic development in the Andes, as well as a mean to fight against injustice and poverty since the 1980s” (9).

<sup>24</sup> Al respecto de los movimientos que influenciaron el cine del Grupo Chaski, Santiváñez resalta la estética del “Realismo social, el Nuevo cine latinoamericano, por el documental social, así como por otras corrientes artísticas, pero principalmente por el ala marxista del Neorealismo italiano” (Santiváñez 100).

El cine que homenajeaba a los grupos de chicha, por el contrario, se centraba en la actividad de los nuevos migrantes quienes, desde la práctica musical, participan de la elaboración de subjetividad que se torna finalmente una nueva práctica discursiva<sup>25</sup> y de la cual hacen parte los filmes *Los Shapis* y *El Rey* (ambas del director Juan Carlos Torrico). Esta postura discursiva tuvo adeptos y contrarios, los segundos argumentarían que el proceso migratorio estaba siendo representado de forma alienada. Si el compromiso de Chaski era deconstruir el fetichismo del producto de la mercancía: modos de vestir, música, diversiones callejeras y la propia actividad cinematográfica, el cine de Torrico se concentraba en el disfrute y la ensoñación (Salinas 246) de las nuevas clases populares, y la exaltación de la perseverancia como valor moral y económico.

Indiferente de cuál sea la vertiente con la cual se aproxime académicamente al cine peruano de la década de 1980, ambas podrán resolver cuestiones sobre la representación narrativa de los migrantes tanto desde sus propias perspectivas como de las condiciones de producción y recepción de estas. No se trata solamente de una narrativa que en términos de Cornejo-Polar forma una secuencia de vivencias con “fluído itinerario a través de distintos tiempos y espacios” (841), sino que en ambas vertientes se plantea la necesidad de remarcar el proceso de resignificación migrante con gestas de desplazamientos e historias que acentuaran cambio, incertidumbre, flujos a través de la nueva subjetividad popular migrante.

Con esta idea clara procedo a hacer el análisis de secuencias del filme en la que argumento que la cumbia funciona como una estrategia contestataria de grupos de individuos marginalizados contra la hegemonía social y económica y, en segundo lugar, que la cumbia, al dialogar con el cine, le da los diversos tratamientos al sujeto migrante en su formación de sujeto popular.

---

<sup>25</sup> En *Cine peruano en tiempos digitales*, Ricardo Bedoya denominaría esta estética como “mestizaje melódico urbano” (ch. 4).

### 2.2.1 La audiotopía de Los Shapis

En esta sección analizo la audiotopía en el filme *Los Shapis en el mundo de los pobres*. Mi argumento es que la convergencia del espacio sonoro de la cumbia, la música incidental y la subjetividad de los personajes funciona como audiotopía, es decir, que la cumbia otorga una resignificación de la realidad social y cultural a través de la música en un espacio y una temporalidad.

En el filme *Los Shapis* se observa una narrativa simple que resignifica la realidad que hasta entonces no se había narrado cinematográficamente con la chicha. A través de la enunciación cinematográfica, cuyo objetivo es generar una empatía del público con el nuevo sujeto urbano, se despliega el espacio musical de la chicha, pasando de ser una actividad íntima a una actividad social (otra idea de audiotopía) y de la cual el cine es una práctica que sirve de instrumento mediador.

El argumento de *Los Shapis* es la historia de dos jóvenes, Jaime Moreyra y Julio Simeón, que migran desde la sierra huancaína hacia la capital con la promesa de regresar algún día a sus tierras como hombres exitosos. Conforman una agrupación musical que se presenta en fiestas comunales en donde tienen gran aceptación. Con el tiempo y el perfeccionamiento de sus músicas y, con el contexto de la Lima del inicio de la década de 1980 de fondo, los dos jóvenes atraviesan momentos de desespero, nostalgia y carencia, junto con el rechazo de las disqueras. Sin embargo, como punto de inflexión, consiguen grabar su primer disco y este se convierte en un éxito rotundo, cosa que los catapulta a la fama, al reconocimiento social y a la abundancia económica en el nuevo espacio referencial urbano que en un principio no los había acogido. Este argumento de complejidad dialéctica por su carga moral se constituye en ideal del sujeto migrante que

sobrepone el rechazo de la sociedad limeña a la cultura vehiculada a través de la chicha, conflicto sublimado a través del lenguaje narrativo de la comedia musical.

Para demostrar que la cumbia otorga una resignificación de la realidad social, es decir, que opera como una audiotopía, comienzo por analizar la primera secuencia en el filme: un escenario de un local cerrado en el cual hay una banda de chicha tocando con una iluminación precaria. Los miembros de la banda y los bailarines lucen todos trajes llamativos, en especial la bailarina principal. Mientras que se realiza la performance de músicos y bailarines, se observa también que diferentes personas que van entrando al local. La cámara en este momento revela tres puntos focales, el primero de ellos es la interpretación de Los Shapis con su canción “Shapis Corazón”; el segundo es mostrar a la bailarina principal en plano contrapicado bailando en traje de plumas haciendo múltiples énfasis en su cuerpo; finalmente, la cámara va hacia los comensales de que son las parejas que entran y salen con muestra de desaprobación de lo que están observando y la reticencia a permanecer allí. Esta puesta en escena de prólogo funciona de forma narrativa que anticipa lo que más adelante se observará, que es el conflicto direccionado por el rechazo a las prácticas cumbieras.

Si la elección de la cumbia en el filme articula una narrativa del territorio, entonces la cumbia funciona como espacio audiotópico. Esto se aprecia en una secuencia en que los dos personajes principales caminan por las calles de Lima defendiendo el discurso del migrante que no puede regresar a su tierra sin tener éxito en términos económicos. Sus trayectos nos muestran una ciudad con vendedores ambulantes que se yergue paralela a las huellas de una ciudad con estructuras coloniales.

Jaime Moreyra y Julio Simeón caminan por la Plaza Dos de Mayo en pleno centro histórico de Lima y recuerdan su vida en Chupaca, en la sierra de Huancayo, su pueblo de procedencia cuando, después de sus labores en la agricultura, se reunían para sus

ensayos musicales. Esta secuencia de analepsis nos habla de unos acontecimientos ocurridos en un espacio y tiempos anteriores. La línea de tiempo que lleva el filme va hacia atrás por un instante para enfatizar en la formación musical coral de Simeón (que será más adelante el cantante de la agrupación y quien se hará llamar también “Chapulín”) en una iglesia católica con la mística de “Ave María.” Esto funciona como marca de empatía con los migrantes al observar que es en el seno de una comunidad religiosa donde se forma el futuro cantante.

El salto narrativo hacia atrás también cuenta la microhistoria de amor de Chapulín con Luisa, una integrante del coro. El padre y los hermanos de Luisa no quieren que ella tenga relación alguna con el cantante debido a que no tiene medios económicos para desposarla. Este sería el primer rechazo social del protagonista y uno de los motivos principales por el cual él decide partir de Chupaca a Lima con la promesa de volver por ella ante la imposibilidad de irse juntos. Los planos de estas secuencias son idílicos: Luisa y Chapulín en un campo de caléndulas, el paisaje natural que contrastará más adelante con los bloques de hormigón, el ruido y el desorden de Lima.



Figura 7. Captura de pantalla del filme *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Dir. Juan Carlos Torrico), 23:13. Chapulín y Luisa antes de la migración.

La cumbia en plano sonoro posterior se enlaza con la propuesta de planos generales de la ciudad para narrar la disyuntiva de los músicos desarraigados. Adoptan lo que Holmes denominaría una posición de “surveyors of the city” caminando como seres marginados (15) que se reconocen en movimiento dentro de una geografía que reitera el vínculo entre espacio y pertenencia. La arquitectura limeña contrasta con las complejidades de la relación de los jóvenes con su nueva ciudad. La Plaza Dos de Mayo, símbolo de la memoria del intento de reconquista borbónica de la Armada española en la Guerra hispano-sudamericana de 1886 cuando Perú recién salía de la Guerra del Pacífico, contrasta con sus vendedores ambulantes, las personas que piden limosna y con la congestión urbana: la motivación que le expresa Chapulín a Moreyra adquiere valor cuando la canción *Ambulante soy* se coloca en plano sonoro general principal:

Ayayayayay que triste es vivir / Ayayayayay que triste es soñar

Ambulante soy proletario soy / Ambulante soy proletario soy

Vendiendo zapatos / Vendiendo comida

Vendiendo casacas / Mantengo mi hogar

Ambulante soy proletario soy / Ambulante soy proletario soy

Panadero soy, periodista soy / muy humilde soy.

La letra de la canción tiene un mensaje simbólico en la medida en que expone las incidencias del trabajador ambulante colocando este oficio a la par del proletario: “Ambulante soy, proletario soy.” Con esto se puede entender que la clase migrante, dentro de lo que respecta a la lucha de clases, está al mismo nivel de la clase obrera. La letra también da a entender que tanto vivir como soñar evocan un sentimiento de tristeza.

El sujeto narrativo en la canción rinde testimonio de una lucha de clases que se libra en solitario y se autodefine en la individualidad de migrante trabajador. La redención

del migrante se produce mediante la lógica del trabajo como fuente de riqueza y de éxito, lo que *a posteriori* le otorgará su estatus de ciudadano. *Ambulante soy* de Los Shapis y *Soy provinciano* de Chacalón, con la que se inició este capítulo, podrían coincidir en el discurso con la ideología del Grupo Chaski, al mismo tiempo como la idea de representar los problemas de la realidad peruana de los años ochenta, en temas como el desplazamiento de individuos. Sin embargo, la estética y la narrativa contradicen lo anterior en la medida en que no deconstruye el fetichismo de convertir al sujeto migrante en un sujeto de consumo estereotipado y supeditado al mercado y al azar del éxito económico.

La estética de la secuencia de ambos músicos en el epicentro colonial, delimitados dentro de la Plaza Dos de Mayo, con la cumbia en plano general sonoro, ejemplifica cómo la chicha funciona como una estrategia contestataria de grupos de individuos marginalizados contra la ciudad de hegemonía social y económica, que es uno de los objetivos planteados en este capítulo. El narrador extradiegético vincula a los personajes con la cultura urbana haciendo de sus andanzas unas crónicas de la ciudad, y con esto pasa de ser una ciudad colonial a una ciudad provinciana, invirtiendo el orden lógico. La narrativa cinematográfica como mediadora contrastará las condiciones expuestas de desigualdad y exclusión con el testimonio de triunfo del migrante que se verá en el epílogo.



Figura 8. Captura de pantalla del filme *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Dir. Juan Carlos Torrico), 26:02. Chapulín y Moreyra en la Plaza Dos de Mayo. Nótese el detalle de la plaza delimitada.

Si retomamos a Kun con su propuesta de concepto de audiotopía como espacios constituidos con elementos sonoros o sónicos, que ofrecen al oyente una cartografía para reimaginar el mundo social, entonces la cumbia funciona como audiotopía en tanto hay una zona de contacto delineada por la analepsis de Chapulín en Chupaca y los límites que circunscriben la Plaza Dos de Mayo en Lima:

Thus, in a sense, audiotopias can also be understood as identificatory “contact zones,” in that they are both sonic and social spaces where disparate identity-formations, cultures, and geographies historically kept and mapped separately are allowed to interact with each other as well as enter into relationships whose consequences for cultural identification are never predetermined. (Kun 23)

El término que utiliza aquí Kun para hablar de zona de contacto remite a Mary Louise Pratt al entender la transculturación como un fenómeno de “la zona de contacto,” en la cual se invocan “the spatial and temporal compresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now interesect” (Pratt

7). En esa medida, en la audiotopía como zona de contacto manifiesta en el filme, los grupos subordinados o marginales se reinventan partiendo de una materialidad heredada y otra transmitida por la cultura dominante o metropolitana, una forma de transculturación.

La ciudad adquiere un poder simbólico no solamente a través de las caminadas de Chapulín y Moreyra por Lima: en el minuto 63' se presenta una secuencia de imágenes cotidianas de la Lima migrante: ventas callejeras, un hombre desnudo caminando por una plaza, puestos de frutas, mujeres trabajando con sus niños, primeros planos de infantes, planos generales de los barrios de invasión; que demuestran el nuevo orden urbano lejos de todo control hegemónico que deconstruye jerarquías de poder urbanas al mismo tiempo que construyen sus propias jerarquías. De hecho, se asemeja mucho a los planos propuestos por el Grupo Chaski en *Juliana* (1988) que es la Lima observada a través de la mirada de una niña marginalizada que busca trabajo en la calle y quien, al ser discriminada, se disfraza de niño.

La musicalidad de la chicha en la secuencia le da prioridad a las guitarras eléctricas para hacer un contraste narrativo con los planos que muestran el nuevo orden de la Lima migrante. Posterior a la introducción con punteos de guitarras, comienza la letra de la canción de chicha *Así es mi trabajo*:

En mi casita / Yo tengo mi merquita,  
para mañana ir a la calle a vender.

No me da vergüenza, así es mi trabajo / Yo a nadie robo, yo a nadie engaño  
por favor déjenme ya / no me quiten mi merca  
trabajar en la ciudad / es mi afán y no robar.

En esta canción se aprecia que existe una jerarquía de poderes que intenta ser subvertida: la venta de mercancía de forma informal, por un lado, dignifica cuando menciona que “no

le da vergüenza” y, por otro lado, impide que esté robando para subsistir, lo que nos remite también a la canción mencionada anteriormente, *Ambulante soy*.<sup>26</sup> En este caso, también la narrativa propuesta por Torrico se vale de una audiotopía: la chicha se agencia como necesidad urgente de una forma de reestructuración social.

Si bien *Los Shapis* actúa como narrativa del migrante en tiempos adversos, tiende a replicar preceptos de una estética heteronormativa lo que me lleva a razonar que la cumbia como audiotopía en el filme no deconstruye la interacción historia / espectador tradicional de una narrativa neo-picaresca de fácil consumo. Para argumentar esta idea, hago hincapié en una secuencia del filme que tiene lugar una vez que el grupo consigue grabar un disco y este tiene aceptación inesperada. De hecho, una de las disqueras, gerenciada por un estadounidense, que se había negado a grabarles, ahora busca a todo lugar el debacle del grupo. La estrategia para conseguirlo es hacer que una mujer seduzca a Chapulín y lo drogue para que no pueda tocar en el concierto que tendrían en el Estadio Nacional de Lima. La intriga planteada por Torrico en esta secuencia tiene como objetivo adicionar a la retahíla de dificultades que tienen los migrantes, la envidia de grupos empresariales, y se representará a través de un encuentro en la playa con una mujer al servicio de las corporaciones disqueras. Amparo Brambilla, la vedette de moda en la televisión peruana durante la década de 1980, toma protagonismo pues es ella misma quien resultará ser la bailarina en traje dorado y de plumas que aparece performando en la secuencia inicial del filme.

Los planos que ilustran esta escena, de posible fatal desenlace, provocan un contraste hilarante en la intencionalidad del personaje femenino quien utiliza su cuerpo como arma seductora. Los primeros planos del cuerpo de la vedette y, luego, los planos

---

<sup>26</sup> Las letras de la chicha, al imitar un discurso coloquial, son criticadas como “vulgares,” y esto la diferencia de otras prácticas musicales peruanas como el huayno o el vals lírico, representativos de la región andina, que tienen una fuerte carga poética y metafórica. Sin embargo, coinciden como prácticas de creación de comunidad y apropiación de los espacios urbanos de Lima desde la década de 1970.

generales de la pareja en la playa enfatizan la diferencia de talla entre ella y el pequeño Chapulín, procedimiento técnico utilizado en el cine de comedia. Esta secuencia da pie para interpelar el sexismo del filme. Es importante para ello volver al asunto musicológico y de performance de la chicha: como se mencionó más arriba, el performance musical chichero fue predominantemente masculino y la representación femenina estaba relegada a un plano de corista, o bien, de bailarina.

Este esquema cambió con la entrada de la práctica de la Tecnocumbia hacia la década de 1990. En ella, las mujeres adquieren un protagonismo importante en la medida en la que se convierten en vocalistas principales y las canciones tienen un fuerte poder simbólico desde lo femenino. Kathryn Metz complementa:

Not only do female singers wear sexy pop-star outfits, gyrating to the rhythms, but additional young female dancers also dominate the stage. The success of the group is due to the implementation of sexy dancers, clothed in bikinis, dancing to sensual choreography. (182)

Al darle mucha importancia a este tipo de estética de lo femenino, se demuestra que en *Los Shapis* la cumbia no deconstruye el estereotipo heteronormativo, sino que lo replica con la representación femenina sin cuestionarla, al mismo tiempo que se refuerza con valores tradicionales el estereotipo de la masculinidad sin la propuesta de la recomposición de estructuras hegemónicas que forman una nueva subjetividad.

En esa secuencia del filme, la sonoridad se limita a una introducción musical general, diálogos y paisaje sonoro de las olas rompiendo en la playa para acentuar la tensión narrativa en el momento en que la mujer que seduce a Chapulín y coloca una sustancia tóxica en su bebida. En este caso, dado que se trata de una escena clave que representa una dificultad para el migrante, no se acude a una audiotopía que pueda generar empatía con el espectador para no crear un referente de memoria asociado con la cumbia.

Para reforzar la idea de la sobrevaloración de los estereotipos heteronormativos y machistas, traigo a colación la secuencia a modo de reportaje que dura alrededor de cuatro minutos en la que Los Shapis se presentan en la radio para promocionar su disco. Cabe anotar que la radiodifusión como fuente informativa, según Ccopa, le sirve a la población migrante no solo para adaptarse a la urbe y su modernidad, sino también para aprender modelos de conducta, nuevas formas de comunicación y de interacciones (114). El poder de agencia de este migrante se puede medir también mediante la capacidad que tiene para incursionar en los procesos de comunicación que le habían sido negados anteriormente (Salinas 249), así dadas las nuevas condiciones en la ciudad, el migrante forma su propio discurso de la narrativa urbana difundiendo a través de la radio comunitaria, y posteriormente en la radio nacional.

El diálogo que entabla el locutor con los músicos se centra no solo en los discos vendidos y el tipo de público que los acompaña, sino también en las seguidoras y si son o no solteros dependiendo del lugar en donde se encuentren. La secuencia y el diálogo refuerzan estereotipos de género atribuyéndoles a los hombres la posibilidad de tener varias relaciones sin contar con lo que opinen sus respectivas parejas. La cumbia, en este caso, se aleja de la posibilidad de deconstruir la estructura tradicional del sujeto atrapado en una disyuntiva eterna entre dos espacios a los que se siente igualmente atraído.

En el análisis de estas secuencias de *Los Shapis en el mundo de los pobres* se demuestra que la incursión de la cumbia en la estética del filme contribuye a la resignificación de la realidad del sujeto migrante, operando como una audiotopía, es decir, como un espacio con capacidad para transformar sónicamente las experiencias cotidianas, al mismo tiempo que dilucida la relación de las disposiciones subyacentes de los migrantes con su experiencia social.

### 2.2.2 Reflexiones finales sobre la audiotopía en *Los Shapis en el mundo de los pobres*

Pedro Ccopa sostiene que la música popular de los migrantes “sirvió como contrapeso a la mentalidad colonial y elitista de los discursos tradicionales limeños, [...] y como soporte emocional y elemento reorganizador de sensaciones, imágenes y experiencias” (114). Con esto en mente, el discurso narrativo propuesto con *Los Shapis en el mundo de los pobres* es el de canalizar el éxito económico de los migrantes en su nuevo territorio. No en vano se valen de la comedia musical para narrar su epopeya moralizadora ya que de este modo se genera empatía con los sectores populares ofreciendo un imaginario audiovisual.

Sin embargo, esta decisión no aporta mucho más al complejo entendimiento de la cumbia como práctica entre los migrantes, porque no se puede limitar la cumbia a una comedia y, por el contrario, la convierte en un producto cultural que poco aportaría al enriquecimiento de la música popular. La práctica de la chicha se complementa, a partir del filme, con una serie de conductas heteronormativas que le resultan desfavorecedoras, asunto que se verá reforzado con la propuesta de la tecnocumbia y más adelante con la aparición de cumbia villera en Argentina que se analizará en la siguiente parte de este capítulo y en el capítulo siguiente.

La gesta del migrante y su narrativa de vicisitudes de la cual se vale la cumbia en el Perú constituye una cultura sonora, que en términos de Ccopa, sirve “como puente entre lo que [los migrantes] dejaban y el lugar donde se asentaban” (115). El filme *Los Shapis* hace parte de ese puente, ya que hace dialogar dos prácticas de una misma ecología: el cine peruano y la música, y ambos con el migrante, que es finalmente su objeto de representación; migrante que, en palabras de Cornejo-Polar, no perdió “sus niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo no pueden dejar

de actuar de acuerdo con los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos” (838). En esta parte del capítulo se han mencionado algunos puntos importantes en la performance de la chicha en el filme como la diégesis narrativa que valoriza con planos el cuerpo femenino que le dan un carácter casi morboso a la comedia musical en la escena del prólogo y en la de la seducción. Sin embargo, un estudio futuro podría encargarse de este asunto partiendo no solo de la representación que se ha dado desde el cine, sino también desde el ámbito de los estudios de performance sobre los escenarios chicheros con coreografías y representaciones escénicas.

Si bien este filme de Torrico puede establecer un diálogo con otras producciones peruanas contemporáneas como las del Grupo Chaski, en términos de prácticas subalternas como símbolos de resistencia, de la cual la chicha es una de ellas, este análisis no profundiza en una perspectiva decolonial. En los filmes del Grupo Chaski es posible sostener que su discurso crítico representa el proyecto migratorio como la imposibilidad de sintetizar los presupuestos culturales del migrante dentro de las condiciones hegemónicas del discurso social de la urbe que niega lo andino dentro de sí.<sup>27</sup> *Los Shapis en el mundo de los pobres*, dada la narrativa, la diégesis y los patrones exaltados, es un producto de mercado hegemónico enteramente colonizador. Todo esto a pesar de que la chicha es “una de las primeras expresiones de juego performativo, que cuestionó cualquier forma de esencialismo y denominación impuesta por el otro (dominador)” (Bailón, “La Producción” 280), asunto que se puede observar en las letras de las canciones analizadas que se tornan símbolos efectivos de resistencia o identidad colectiva.<sup>28</sup> No

---

<sup>27</sup> Filmes posteriores influenciados por el trabajo del Grupo Chaski, a la manera de los relatos de integración simbólica a la ciudad son: *La teta asustada* (2009) o *Cuchillos en el cielo* (2013).

<sup>28</sup> El legado de *Los Shapis* se verá más adelante en filmes como *Motor y Motivo* (2009) que también se constituye en vehículo promocional para el Grupo 5, también de cumbia, y *La lucha por un sueño* (2004), en ambas producciones no se narra la historia de la formación o asenso de grupos musicales o las trayectorias personales de los integrantes, al modo de biografía fílmica. Lo que importa es mostrar el costado celebratorio del éxito vigente y la aceptación del público.

obstante, no se niega el valor simbólico que tiene un filme como este: sobre todo porque desde una estancia privilegiada como lo es el cine se da una descentralización del discurso desde lo provinciano-campesino hacia lo criollo tradicional y dominante.

Si en esta parte se abordó la migración desde la provincia hacia la metrópoli utilizando como concepto mediador el de audiotopía, en la siguiente parte, dialogando con el mismo concepto, se abordará la migración al interior de la ciudad con un filme como *Aquarius*. Si una audiotopía tiene la capacidad de transformar en forma sonora la experiencia cotidiana (Bull 527), entonces en el filme *Mendonça Filho*, no solo la cumbia sino también la música popular brasilera, junto con la propuesta narrativa del director, servirán para yuxtaponer el espacio íntimo con el espacio urbano.

### **2.3 La audiotopía de Clara**

Como se ha mencionado en la introducción, la cumbia, a la luz de este trabajo, es una ecología de prácticas que pone en diálogo la emoción, la memoria y la tradición con los medios sociales, políticos y culturales. Si en una película como *Aquarius* aparece la cumbia, si la cumbia resulta ser una construcción cultural urbana como se observó en *Los Shapis*, y si el espacio íntimo y el espacio urbano funcionan como una cartografía de la memoria,<sup>29</sup> entonces hablar de cumbia, ciudad y memoria tiene todo el sentido. Si se considera la cumbia como una ecología de prácticas que facilita un enfoque de los problemas urbanos, incluso para analizar la violencia subyacente, entonces con ella se pueden analizar otras categorías como el desplazamiento, la identidad y la intimidad.

A pesar de la diferencia de sistemas semióticos que hay en ambos filmes de este capítulo, el uno, por tratarse de una comedia musical y el otro por tratarse de una historia

---

<sup>29</sup> En términos de espacios en donde ocurre la memoria. Espacios que se pueden dimensionar, registrar, es decir, cartografiar.

melodramática,<sup>30</sup> ambos son retratos complejos de individuos en resistencia. En el caso de *Los Shapis*, los migrantes que se valen de todo su talento para encontrar un lugar en su nueva cartografía y, en *Aquarius*, la resistencia de una mujer mayor a ser obligada a desplazarse dejando atrás su espacio de memoria. Ambas narrativas expresan esas resistencias por el orden en que la memoria es representada, y porque tienen un común denominador que es el espacio urbano. Considero por tal motivo pertinente entonces hacer el análisis de *Aquarius* amparado en la categoría de audiotopía, y además considero pertinente colocar este filme en la cartografía cumbiera que se está desarrollando en esta tesis. En ambos filmes la audiotopía asocia sonidos a los espacios y tiempos en donde tienen lugar las emociones de los personajes.

En esta parte del capítulo argumento así mismo que la convergencia del espacio sonoro de la cumbia, la música incidental y la subjetividad de los personajes funciona como audiotopía, es decir, que la cumbia otorga una resignificación de la realidad del personaje de *Aquarius*. Para comenzar con el análisis, en la siguiente sección examinaré dos secuencias para contrastar las conexiones disímiles que la cumbia y la música popular brasilera establecen con la estética cinematográfica. Para ello abordaré algunos aspectos históricos musicales y analizaré cómo la cumbia, como elemento de esa estética en *Aquarius*, irrumpe las fronteras entre lo privado y lo social. En la siguiente sección analizaré el conflicto presente entre el personaje principal, Clara, y su entorno social para demostrar que la cumbia otorga una resignificación de la realidad del personaje.

---

<sup>30</sup> En el sentido clásico del término: “*Melodrama* derives from the Greek *melos*, or “music,” and it originally was used to designate early nineteenth century stage productions in which the drama was interspersed with musical numbers and backed with an orchestral accompaniment that heightened emotional climaxes.” (Sadler 2).

### 2.3.1 Cumbia del espacio íntimo

Clara (personaje interpretado por la actriz Sonia Braga), de 65 años, es una periodista y crítica musical retirada y una sobreviviente de cáncer de mama desde la década de 1970. Viuda durante 10 años y madre de tres hijos adultos es propietaria de uno de los apartamentos del edificio Aquarius, ubicado en la playa de Boa Viagem en Recife. El apartamento ha pertenecido a la familia de la protagonista por generaciones, y ha sido el escenario de aventuras femeninas, como experiencias sexuales, fiestas de cumpleaños, funerales, discusiones generacionales, y de la lucha de Clara contra un cáncer de seno. Con el propósito de demoler el antiguo edificio Aquarius y construir un rascacielos en su lugar llamado *Novo Aquarius*, la constructora *Bomfim*, responsable del proyecto y propietaria de los otros apartamentos del edificio, comienza a ejercer presión sobre Clara de diferentes formas, cada una más intensa y perturbadora, con la esperanza de ella les venda su apartamento y así avanzar con sus planes de especulación inmobiliaria. Clara, sin embargo, se niega a deshacerse de su espacio, lo que determinará el conflicto que dirige la trama.

La propuesta narrativa en la película es la exploración de la vida de Clara como una forma de cartografía que expone las diferentes capas y complejidades del personaje: una intimidad justificada en los actos cotidianos, los objetos y la memoria, al mismo tiempo que sortea la posibilidad de un desplazamiento forzado que opera como una suerte de destierro. El filme de Mendonça Filho es una ficción dividida en tres capítulos: “El cabello de Clara,” “El amor de Clara” y “El cáncer de Clara,” la narración comienza con un flashback, que ya sitúa la importancia del tema de la memoria en la trama.

La cámara hace un paneo del espacio íntimo de la protagonista que es su apartamento: su sala, sus libros, sus discos, la disposición de sus muebles, las cortinas y las paredes, una forma de mapeo de la intimidad como lo menciona Giuliana Bruno: “A

mapping of this intimacy is liminally designed on the surface of dwelling. It unfolds on the wall, the skin, and the screen as folds of matter and pleats of the soul” (Bruno, *Surface* 28). Esa liminalidad que enuncia Bruno (que se produce con el movimiento de cámara que muestra los objetos que ella ha acumulado durante toda su vida que conforman su hogar, su memoria y su cuerpo) se complementa con la audiotopía que propone el director para configurar el semblante de Clara.

Ese espacio sónico propuesto nos induce la idea de que la música resignifica el mundo de Clara al dotar a los lugares íntimos de memoria. Así, la posibilidad de la audiotopía tiene sentido en Clara:

[S]onic spaces of effective utopian longings where several sites normally deemed incompatible are brought together, not only in the space of a particular piece of music itself, but in the production of social space and the mapping of geographical space that music makes possible as well. (Kun 23)

La cita de Kun nos guía en que se da la posibilidad de lo musical solo dentro de un espacio, que puede ser denominado una geografía íntima o un espacio social.

La cumbia en *Aquarius* resignifica la realidad de Clara a través de un espacio y una temporalidad. Al aparecer la cumbia como espacio sónico, se propone la revaluación de que la cumbia en Brasil es una práctica musical reciente y, además, contribuye a promover la idea de cumbia como elemento identitario de todas las Américas.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Simone Pereira en su artículo “Consumo e escuta musical, identidades, alteridades. Reflexões em torno do circuito musical “latino” em São Paulo/Brasil” (2015) presenta y discute aspectos de la presencia y las prácticas musicales y mediáticas hispanohablantes en Sao Paulo basadas en las acciones de los inmigrantes de América Latina que viven en esta ciudad, así como los brasileños involucrados en estas actividades, para pensar en culturas urbanas impregnadas de lógicas comunicacionales y procesos mediáticos. Sus ideas adquieren un valor importante en el sentido de considerar a América Latina como una unidad dentro de su diversidad suficiente. Esta investigación tiene que ver con la articulación de las unidades culturales latinoamericanas que incluyen toda su geografía, en la búsqueda de expresiones de identidad uniformes, lo que incluye a Brasil y para eso utilizo la cumbia como un elemento de exploración y una ecología de prácticas culturales que se originaron en el Caribe colombiano y que más de doscientos años después se extienden por todo el continente americano. Esta ecología de prácticas articula una lectura contemporánea de transformaciones sociales y productos culturales en las áreas de influencia.

El personaje de Clara está en constante movimiento: va a la playa, acompaña a sus hijos, a su sobrino, a la mujer que le ayuda en casa y también va a los clubes de baile para socializar. La puesta en escena de Mendonça Filho en la secuencia que acontece en el *Clube das Pás*, cuando Clara comparte con sus amigas sobre la soledad, la vejez y las necesidades de afecto, trae a colación la problemática del deseo y del cuerpo. Regreso a Bruno en este punto: el club podría considerarse “a place of transit where a community of strangers gathers to practice the public intimacy of surface encounters” (*Surface* 57). Es un lugar donde lo íntimo se vuelve público por un instante. Clara y sus amigas reunidas en el club conversan sobre la juventud, sus formas de acercarse a sus propios cuerpos, la vida en pareja y el deseo.

El espacio que propone Mendonça Filho para incluir esta escena está conectado con el valor simbólico colectivo de lo que representa el baile y la reunión social, y le otorga sensaciones que hacen que allí se genere una subjetividad y apropiación privada, es decir, ese espacio público del club se convierte en espacio privado de Clara y sus amigas. Esto es lo que ocurre en el juego de seducción a través de las miradas que establece la protagonista con un hombre que también se encontraba en ese lugar. Mientras que conversa con sus amigas él se acerca a ella y la invita a bailar la música que suena de forma incidental. En esta secuencia, se escuchan tres canciones de fondo: la salsa *Bonita pero mentirosa* cantada por Louie Ramírez y dos cumbias villeras *La Vecina* y *Yo me enamoré* de la banda argentina Amar Azul.

La cumbia provoca el encuentro de la pareja y, después del baile, Clara y el hombre se encuentran en un carro donde ocurre un desacuerdo cuando ella le dice que se sometió a una mastectomía debido a un cáncer que tuvo años atrás. En ese momento, el hombre dice que necesita terminar la noche y, en su decepción, ella regresa a su casa sola en taxi. Esta microhistoria con la cumbia como telón dentro de la noche en Recife

funciona como un elemento que articula el afecto de Clara, con enfoque dialógico entre el universo de su cuerpo y el universo compartido de la ciudad, ambos, cuerpo y ciudad, mutilados.

En este fragmento fílmico, las escenas de diálogo que mantienen Clara y sus amigas en el club cuando suenan las canciones y el posterior desacuerdo con el hombre permiten inducir que ella y sus amigas no se rigen por un sentimentalismo dramático o subordinado a la sociedad regulada por reglas heteronormativas que vienen con la forma del rechazo social y que se representan, por ejemplo, con la lírica de las letras de cumbia. Clara transforma su deseo en un acto de resistencia con la libertad del sexo casual y la exploración de conectar su mirada como forma de deseo.

Adicionalmente a la elección de dos cumbias para la secuencia, el hecho de que sea una cumbia de origen argentino hace inferir que, la ecología de prácticas funciona como un texto transnacional: “Deconstructing space in transnational texts illustrates [the] flow and melding of the local with the transnational, allowing us to move away from the nation as an overarching framework and examine language, memory and movement from more intimate vantage points” (Raynor 29). Si es así, ¿podríamos aducir que la cumbia es una ecología de prácticas con carácter cosmopolítico? La pregunta tiene cabida en este punto del análisis y por tal motivo considero hacer en este punto un corto paréntesis para entender cómo opera la cumbia argentina y qué acarrea su simbolismo desde lo histórico.

En esta tesis habíamos descrito que la práctica de la cumbia en Colombia durante la década de 1950 tuvo un desplazamiento desde la región Caribe hacia el interior lo que provocó además la difusión en medios radiales y el desarrollo de la industria discográfica. La instrumentación de esta cumbia trajo consigo también cambios en el modo de la interpretación: pasar de una base autóctona con percusiones de origen africano y melodías

de origen indígena a una cumbia orquestada con sesgos comerciales que posteriormente se exportaría al resto de las Américas.

La práctica de la cumbia llegó a Argentina hacia la década de 1950 con dos bandas fundacionales: El Cuarteto Imperial y Los Wawancó. Según Manuel Massone y Mariano de Filippis “La gran explosión de la cumbia en la Argentina se opera en la década de 1990 y coincide con el pico máximo de desarrollo e implementación de las teorías neoliberales en el país y sus consecuencias directas en el campo económico y social” (26). Puede inferirse que la cumbia tiene que ver con formas de expresión política, en la apropiación de los espacios musicales. Este tiempo coincide con el máximo esplendor de la chicha, como se anotó en la sección anterior dedicada a Los Shapis.

He mencionado que en Perú la cumbia había llegado desde Colombia y se adaptó a las diferentes idiosincrasias culturales y sociales del territorio, particularmente con el movimiento de los migrantes desde la sierra hacia Lima. En el caso argentino, esa gran aceptación de la cumbia tuvo el antecedente de la brecha entre clases sociales derivada de las políticas neoliberales, la cumbia se convirtió en la forma de expresión de las clases sociales afectadas por reformas neoliberales.

Al igual que ocurrió con la cumbia en Colombia y en Perú, hubo una forma de censura por parte de las élites que colocaban estas prácticas en territorios periféricos y subalternos. En el caso de la cumbia villera, la complejidad de sus letras sobre robos, sexo, drogas, prostitución, policías contrasta con la simplicidad musical. Considero que esta simplicidad es la que les otorga la posibilidad a las prácticas cumbieras de transformarse en formas de expresión de cotidianidades individuales.

Cerrando este paréntesis sobre las prácticas de la cumbia villera, abordo ahora la inserción en la película que tiene un componente crítico particular que, según mi apreciación, tiene que ver con lo que simboliza dicha práctica en la ciudad, organizada a

partir de la experiencia compartida de quienes la habitan. *La vecina* y *Yo me enamoré* suenan de forma incidental / diegética en la secuencia del club. Es decir que los personajes están escuchando junto con el espectador, y la microhistoria que aparece con las letras de estas cumbias también funciona como una micro narrativa de la ciudad. La cumbias *La vecina* y *Yo me enamoré* dialogan con la atribución de sentido a los espacios y resignifican la realidad los personajes, como se planteó en el argumento. Así, aparece una especie de tensión agónica propuesta en las letras, ya que estas dirigen un acercamiento a las mujeres como un objeto, lo que infiero como una intención subyacente en la historia, es decir que, en un espacio público, fuera de las esferas íntimas, la sociedad consideraría a Clara como un objeto.

*La Vecina*

me emborracho pa' no sufrir  
 todo el día en la cantina  
 si tú no me dices que si  
 me borro con tu vecina  
 Eres tú la dueña de mi vida  
 vivo prisionero de tus besos  
 sueño con el fuego de tu cuerpo  
 que sea solo para mi  
 pero fue difícil conquistarte  
 todas mis palabras fueron vanas  
 Yo me enamoré  
 Me fui pal baile me emborraché  
 mire a una chica y me enamore

*Yo me enamoré*

Cumbia nena  
 Esto es amar azuuuuul  
 Me fui pal baile me emborraché  
 Mire a una chica y me enamore  
 Era tan bella, era tan bella, la quería  
 comer...  
 De minifalda, usaba un top, una tanguita  
 que se le vio  
 Esa colita, esa colita que me enloqueció.  
 Yo me enamore de esa chica me  
 enamore...

era tan bella, era tan bella, la quería  
comer...

Pablo Vila y Pablo Seman, académicos de la semiótica de las letras, en su texto “Gender Tensions in Cumbia Villera’s Lyrics,” anotan sobre las letras de la cumbia:

the complex web of discourses that surround the emission and reception of cumbia villera lyrics [...] is understood as those linguistic and nonlinguistic practices that carry and confer meaning in a field of forces characterized by the play of power relationships. (190)

Teniendo en cuenta este argumento de que las letras hablan de discriminación y segregación, y el hecho de que escoja la cumbia villera, considerada por algunos académicos como práctica marginal<sup>32</sup> hace pensar que la lírica, con todo su poder de enunciación, se antepongan ante un conflicto de género. Vila y Seman complementan: “it allows tensions and subversion points to appear in relation to the initial image of masculine domination that can be perceived as complete and absolute” (42). Sin embargo, pensar estas tensiones presentes en estas letras solo a partir de la problemática de género sería desaprovechar su completo poder narrativo. Es decir, que no solo se presenta un cuadro de referencia sexista, machista y heteronormativo, sino también, que se dejarían de problematizar las categorías de dominación política y social que subyacen a partir de esta práctica estética.

En este sentido, la aparición de estas cumbias en la película de Mendonça Filho exige una atención especial. La semiótica de estas letras no se refiere solamente a la presencia de lo masculino, sino también, de la ciudad patriarcal representada principalmente por la empresa constructora *Bomfim*. La ciudad, como espacio público,

---

<sup>32</sup> Como lo afirma Alejandra Cragolini: “Las agrupaciones de cumbia villera fueron formadas por músicos de sectores bajos y, ocasionalmente, con algún impacto en los actos delictivos” (5).

funciona para la experiencia individual como lugar de memoria de la apropiación social y colectiva, y también de los medios de subyugación o estructuras económicas jerarquizadas.

La ciudad, con sus brechas sociales que se muestran en los planos de la película, el condominio Aquarius con las termitas, y el cuerpo de Clara con el cáncer funcionan como una triada de elementos que se van carcomiendo por dentro. La cumbia en la escena cataliza ese momento, porque en esa secuencia convergen cuerpo, ciudad y espacio íntimo. Cuerpo y espacio íntimo se constituyen en refugio, mientras que la ciudad y sus estructuras jerárquicas amenazan la tranquilidad de Clara y es por eso por lo que la tensión en el bar, y la tensión en otros espacios urbanos hace que Clara se refugie más en su espacio íntimo, todo esto permite inferir que, con la cumbia operando como audiotopía, se irrumpen las fronteras entre lo individual y lo social. Sin embargo, como se mencionó más arriba, otras canciones de la música popular brasilera también tienen esa operabilidad.

La secuencia de la seducción en el club mientras suena la cumbia se yuxtapone con la escena en la que ella contrata a un muchacho para tener relaciones sexuales sin ningún miedo al rechazo, ni físico ni moral. El regreso al apartamento para tener este encuentro y los reiterados planos generales de su biblioteca, como baluarte de los objetos, nos hacen testigos del valor que tiene el espacio de Clara: ella está vinculada a su apartamento y lo considera un refugio de la hostilidad de la ciudad por ser además el espacio donde archiva su memoria.

El rechazo de Clara por parte del hombre con quien se sedujo en el bar no significaría que ella perdiera toda su fuerza y su carácter por lo que representa ese hombre y por eso, no se deja vencer por el deseo del otro. La lucha de Clara contra esa fuerza hegemónica hace que este melodrama adquiera mucha fuerza, en términos de Sadlier:

[T]he term *melodrama* is nearly always used to designate films about domestic or family issues [...]. It also signifies a kind of emotional or stylistic excess that at least theoretically functions as a release from repressive Puritanism and patriarchy. (3)

Esta marca del melodrama en el cine latinoamericano se refleja en *Aquarius* ya que el elemento melodramático apunta, en primer plano de esa escena, a una tensión maniqueísta identificada por la oposición Clara y el hombre.

La tensión también puede extenderse al conflicto entre ella y el dueño de la constructora, por ejemplo, en el momento en que la constructora contrata a un grupo de gente para que tenga una fiesta en uno de los apartamentos vecinos del de Clara o con la invasión provocada de termitas. El espacio íntimo del personaje se yergue como su refugio y la música que acompaña hace parte de ese refugio. Allí, el personaje es soberano y seguro, y en términos de Bruno, tiene cabida un “intimate path of a self-exploration.” (Altas 135). El *locus* de enunciación de Clara parte de su intimidad y de sus emociones que pertenece a su propia “geografía interna” (las cicatrices en la memoria y en el cuerpo). Su hogar-*locus* opera como un refugio para posicionarse como ser político.

En este punto es importante relacionar lo que ocurre en el prólogo de la película para justificar el espacio íntimo: una secuencia de fotografías en blanco y negro que dan cuenta de la vieja cotidianidad de la playa de Boa Viagem. Se muestran familias tomando sol en la playa, perspectivas urbanísticas de las vías, planos aéreos que ilustran la cartografía de la playa, del barrio, de la ciudad. Como se observa, las fotografías van desde lo más íntimo hasta lo público en planos alejados de modo que sirven para colocar al espectador en contexto espacial. Esa secuencia va acompañada de la canción *Hoje* de Taiguara, que habla de las cicatrices en el cuerpo, lo que representa la posibilidad de la renovación del cuerpo. La letra dice así:

Hoje / Trago em meu corpo as marcas do meu tempo

Meu desespero, a vida num momento

A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo

Hoje / Trago no olhar imagens distorcidas

Cores, viagens, mãos desconhecidas

Trazem a lua, a rua às minhas mãos

Mas hoje, / As minhas mãos enfraquecidas e vazias

Procuram nuas pelas luas, pelas ruas

Na solidão das noites frias por você

Hoje / Homens sem medo aportam no futuro

Eu tenho medo, acordo e te procuro

Meu quarto escuro é inerte como a morte

Hoje / Homens de aço esperam da ciência

Eu desespero e abraço a tua ausência

Que é o que me resta, vivo em minha sorte

En 1968 Brasil llevaba cuatro años de la dictadura que terminaría en 1985. La canción que da nombre a su álbum hace alusión a las marcas en su cuerpo que le había dejado la dictadura con la tortura junto con las imágenes distorsionadas que se mezclaban con recuerdos de unos hombres de acero sin miedo, refiriéndose a los generales tecnócratas, colocando el devenir del pueblo en la ciencia y en la “inercia de la muerte.” Con “eu desespero” en el sentido de “perder la esperanza,” Taiguara habla de la imposibilidad de sentirse libre. Traigo esto a colación por el sentido simbólico que tiene esta canción en el inicio de la película de Mendonça Filho.

La canción anuncia la estrategia narrativa de la película: las secuencias siguientes ubican la historia en el Recife de 1980, atribuyéndole al espacio un carácter de memoria

con Clara joven, la canción *Another One Bites The Dust* de Queen sonando incidentalmente, y luego unos planos de una reunión en casa para celebrar un cumpleaños. Dicha secuencia enlaza con el presente de Clara recreando el espacio íntimo.



Figura 9 . Captura de pantalla de la película *Aquarius*. (Dir. Kleber Mendonça Filho), 17:59. Detalle de la casa de Clara, espacio íntimo y el mar atrás de la ventana.

El apartamento de Clara es el primer espacio de memoria y protección, ya que es el lugar donde tiene las raíces de su infancia, su familia, también su esposo, la infancia de sus hijos y la lucha contra el cáncer; y también es el lugar de refugio que protege de la invasión de la empresa constructora. El espacio privado y personal de Clara constituido en términos de Bruno como “a transdisciplinary process that has traveled an intertextual route” (Atlas 234). Esto es que el apartamento es objeto de memoria, ya que allí ella guarda sus libros, sus discos, sus fotos. Y ese apartamento en la ciudad es el baúl de cuida esa memoria, la hace durar, se vuelve un bastión contra la destrucción y el borrado.

La escena final de la película está cargada de tensión: Clara va con su sobrino a la oficina del dueño de la empresa constructora que está con su nieto, y arroja en la mesa frente a ellos los pedazos de madera carcomida por las termitas. Este corte final en el filme no presenta una resolución fácil del conflicto entre ella y la constructora, pero sí aumenta la complejidad de la figura de la mujer. Las termitas representan una destrucción

lenta, gradual y silenciosa, ya que terminan con espacios imperceptibles o inhabitados; hasta que de repente se derrumban; lo que sugiere que las termitas son la metáfora para hablar sobre la preservación de la memoria urbana con lo humano como parámetro. Esto me lleva a afirmar que Clara no es la anciana frágil en la fantasía de sus hijos, no vende el departamento; no es la anciana que no comprende la lógica de la especulación, no es la mujer mayor que ya no siente deseo.

Hasta este punto he analizado dos secuencias del filme para contrastar las conexiones disímiles que la cumbia y la música popular brasilera establecen con la estética cinematográfica. Para ello se abordaron aspectos históricos sobre el tipo de cumbia, sus letras y cómo su práctica funciona como elemento de la estética de *Aquarius*, al operar como una audiotopía.

### **2.3.2 Reflexiones finales sobre la audiotopía en *Aquarius***

La relación que tiene Clara con la ciudad se disloca hacia el apartamento, y es en este punto también en el que entran en contacto la memoria y los recuerdos subjetivos sobre experiencias en una ciudad sobrevenidos con la música: su apartamento como lugar de encuentro, evocación, marcas de vida que se borran en nombre del “progreso” y que representan la lucha emprendida por ella para afirmar que el derecho a permanecer en su hogar y en la ciudad también es resistir las transformaciones y la desaparición de los recuerdos. Con esto llego a la conclusión de que la audiotopía que se plantea en *Aquarius* con la cumbia y con la música popular brasilera se conforma como un elemento dentro de un atlas que funciona para valorizar la memoria en y con el espacio. Esto hace que ese atlas como colección sistemática de imágenes funcione también como un medio de transmisión para Clara. En ese orden de ideas, ella es una cartógrafa que colecciona

imágenes, sonidos, recuerdos, historias todas ellas dimensionadas espacialmente y que la posicionan políticamente desde su espacio de refugio.

La cumbia, en tanto audiotopía, utilizada como herramienta estilística en el filme opera para hablar de estructuras sociales dominantes, la posición masculina dominante del dueño de la constructora y su nieto, y la violencia psicológica que se ejerce sobre ella. Audiotopía que se propone en contraste con la música popular brasilera da acceso al espacio íntimo y a la cartografía de ese espacio.

Este diálogo comparativo permite un análisis que confirma que esta narrativa de Mendonça Filho da valor a la subjetividad femenina a través de un discurso que valora el cuerpo como territorio de memoria y discontinuidad, la casa como hogar, el cuerpo como casa, y al mismo tiempo, la ciudad como cuerpo y hogar, una “arquitectura”: “Sculpted in the corporeality of ‘achitecture’; exposed in the marks of duration impressed on materials inscribed on fragments use of the brick [...] [stories] are written in the negative space of architecture [...]” (Bruno, *Atlas* 105). El espacio y el cuerpo no son solo lugares de actos, sino lugares de memoria que dan valor a la individualidad de Clara. Este valor de memoria es lo que le impide vender su apartamento / refugio. Pero también hay resistencia a la posibilidad de nomadismo en la ciudad impuesta por el modelo de una nueva cartografía. Los desplazamientos reales y simbólicos presentes en el dinamismo de la vida urbana no permiten mirar a sus actores encarcelados en grupos cerrados y homogéneos, o territorios, fronteras y áreas espaciales, estancas y fijas, como dice Pereira (239). Este miedo a la pérdida de memoria con la demolición y construcción de nuevos edificios dialoga con lo que Renato Cordeiro Gomes y Tatiana Oliveira afirman: “O fascínio do projeto de ‘construir’ caminha, entretanto, lado a lado com o imperativo de ‘demolir,’ cuja consequência, dentre outras, é apagar memórias” (4). La ciudad en el filme de Mendonça Filho se presenta como un paisaje de múltiples rostros, algunos de ellos

enmascarados y otros sin máscaras. Digo esto ya que hay un contraste entre las imágenes del encierro o el espacio íntimo que contrastan con los puntos de fuga y los planos del cielo a través de las ventanas.

El espacio íntimo de Clara es la base de las complejidades de una mujer que se niega a encajar en los roles de género o edad tradicionales. Es una mujer madura, jubilada, acomodada, sexual y segura, que afronta a una sociedad todavía basada en modelos patriarcales y masculinos. Clara rompe los estereotipos al vivir sola, tomar sus propias decisiones, ser obstinada y consciente de sus limitaciones físicas, deambular sola por la ciudad, nadar en las aguas de las playas de Boa Viagem, escuchar la música más diversa; fumar *cannabis*, observar escondida escenas de sexo, tener amantes ocasionales, y al mismo tiempo ser abuela, madre, ama de casa y amiga.

## 2.4 Reflexiones finales

La tesis que he defendido a lo largo de este capítulo es que, en el contexto de la migración o los desplazamientos, la cumbia funciona como una estrategia contestataria de grupos de individuos marginalizados contra la hegemonía social y económica. Así mismo, la cumbia, como práctica que dialoga con el cine, le da los diversos tratamientos al sujeto en movimiento: *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, Perú 1985) y *Aquarius* (Kleber Mendonca Filho, Brasil 2014) son ejemplo de ello.

El proceso argumentativo de este capítulo se ciñe al análisis del espacio sonoro, la música incidental y la subjetividad de los personajes, para concluir que la cumbia funciona como “audiotopía,” es decir, que la cumbia otorga una resignificación de la realidad social y cultural a través de la música en un espacio y una temporalidad.

He trabajado dos secciones, una dedicada a *Los Shapis en el mundo de los pobres* y otra a *Aquarius*. En la primera de ellas, la popularidad de la chicha hoy, más de cuatro

décadas después de su origen, suscita preguntas no solo sobre sus orígenes, algo que ya se ha revisitado académicamente en diferentes momentos, sino también sobre la relevancia social de esta práctica en Lima, en el territorio peruano y fuera de sus fronteras. Esto da pie para cuestionarse sobre los procesos transnacionales de colaboración y la influencia que ha tenido en su aceptación y difusión, y el rol que juegan otras prácticas culturales como el cine, la literatura, la danza, solo por citar algunas.

Con el análisis histórico realizado se demostró que la cumbia peruana, o chicha, se ha convertido también en espacio narrativo, ya que describe e irrumpe las fronteras entre lo individual y lo social. Además, la cumbia ha evolucionado de acuerdo con los contextos políticos y económicos, ya que sus variaciones estéticas y líricas tienen lugar al dialogar con otras prácticas culturales y sociales.

Dentro de esa nueva forma de vivir la ciudad migrante que es la chicha, se analizaron las herramientas estéticas y narrativas de su representación en el cine al comparar las dos formas de aproximación fílmica que tuvieron lugar durante la década de 1980 en el Perú: la chicha valorada como un *comodity* de la cual hace uso Torrico, o la chicha valorada como reacción contra la cultura oficial frente a una nueva interculturalidad; y se llegó a la conclusión de que ambas aproximaciones estéticas resuelven cuestiones sobre la representación narrativa de los migrantes. Esto dio pie para entrar en el análisis de secuencias del filme *Los Shapis* con el argumento de que la alternancia del espacio sonoro, la música incidental y la subjetividad de los personajes funciona como audiotopía, es decir, que la cumbia otorga una resignificación de la realidad social y cultural a través de la música en un espacio y una temporalidad. La elección de la cumbia en el filme articula una narrativa del territorio es decir que funciona como espacio audiotópico.

En el análisis de las secuencias de *Los Shapis* se demuestra que la incursión de la cumbia en la estética del filme resignifica la realidad del sujeto migrante al operar como audiotopía, es decir, como un espacio que transforma sónicamente las experiencias cotidianas, al mismo tiempo que dilucida la relación de los migrantes con su experiencia social.

En la segunda parte del capítulo se realizó un análisis de dos secuencias para contrastar las conexiones disímiles que la cumbia y la música popular brasilera establecen con la estética cinematográfica. Se abordaron algunos aspectos históricos sobre la cumbia villera y se argumentó que la cumbia, como elemento de la estética en *Aquarius*, irrumpe las fronteras entre lo privado y lo social. Ya que la narrativa del film está subordinada a la experiencia estética musical, se puede observar en el intrincado juego de capas de exploración de la memoria, el cuerpo y el espacio, que funciona como una audiotopía. La cumbia hace parte de ella y funciona en línea con una posición política que está directamente relacionada con los aspectos sociales normativos de la ciudad de Recife.

La propuesta narrativa en el filme es la exploración de la vida de Clara como una forma de cartografía que expone las diferentes capas y complejidades del personaje: una intimidad justificada en los actos cotidianos, los objetos que hacen parte de su apartamento, y la memoria, materializada a través de los recuerdos. Al mismo tiempo se sorteaba la posibilidad de un desplazamiento forzado que opera como una forma de destierro.

La cumbia aparece en una escena cuyo desenlace es un desacuerdo: el baile y la seducción que llevan a un posterior rechazo. En esta escena la cumbia se conecta con el valor simbólico colectivo de lo que representa el baile y la reunión social, y le otorga sensaciones que hacen que allí se genere una subjetividad y apropiación privada, es decir, ese espacio público del club se convierte en espacio privado de Clara y sus amigas.

Se planteó la cuestión sobre el rol de la cumbia argentina en una película brasilera y se concluyó que la cumbia opera como texto transnacional. La escena revela la necesidad de exponer la pluralidad de los brasileños combinados con la necesidad de narrar sus realidades. El uso de la cumbia ocurre de una manera delicada, entretejiendo el campo audiovisual con el ritmo de la música, y también incluye información del discurso verbal, interfiriendo en el sentido narrativo para mostrar que una cumbia argentina puede tener lugar en un lugar de Recife, lo que remite a un carácter cosmopolita.

Se infirió que las tensiones presentes en las letras de las cumbias escogidas por el director, además de demostrar tensiones de género, problematizan las categorías de normatividad social y política que subyacen a partir de esta estética. El contraste es notorio en el carácter del personaje ya que el punto de intersección de *Aquarius* es la resistencia de su protagonista: una mujer jubilada que resiste las investidas de la sociedad y de sus propios hijos. Su narrativa converge en una mujer cuyos deseos están en constante tensión con el mundo representado por sus propios hijos en función del estereotipo que la sociedad ha dibujado para ellos.

La principal experiencia de Clara son las marcas en su cuerpo y las marcas del espacio que habita en la ciudad. Su espacio está cargado de capas de artefactos actúan como materialidades que evocan recuerdos de experiencias muy antiguas. Abren la posibilidad de reorganizar sentimientos, prioridades y opciones. Esta materialidad, llena de significado personal, contrasta con la estética ordenada e impersonal de los condominios de lujo que se construirán en ese espacio.

En ambos filmes la cumbia, en tanto audiotopía, opera como medio para hablar de estructuras sociales dominantes. En el caso de *Los Shapis*, como narrativa de los desplazamientos dentro del territorio urbano, y en el caso de *Aquarius*, junto con la

música popular brasileira, la cumbia narra el desplazamiento hacia el espacio íntimo de Clara.

### Capítulo 3. Cumbias, territorio y violencias

Al final de mi estancia doctoral en Brasil, me dirigí a Buenos Aires. Caminaba por el centro de la ciudad el diez diciembre de 2019 y el presidente electo de Argentina, Alberto Fernández se posesionaba. Ese día el centro recibió una multitud de ciudadanos que apoyaban al nuevo presidente. Hubo marchas artísticas con cantos y música desde los barrios periféricos hacia la Plaza de Mayo para asistir al acto de posesión. En la medida en que avanzaban, sonaban cumbias con percusiones e instrumentos de viento, combinados con cantos y bailes. Me causó inquietud que un país como Argentina, con tradiciones tan marcadas en el tango, el folclore y su rock nacional, utilizara la cumbia principalmente como manifestación y expresión política. Estas imágenes me llevaron a intentar entender por qué y cómo había llegado la práctica de la cumbia al Cono Sur, quiénes eran sus intérpretes, y dónde tocaban; y observé por encima que eran las comunidades de las villas las que la habían desarrollado en la contemporaneidad de la ciudad, al mismo tiempo que me mi pregunta sobre cómo se narra la cumbia y dónde tiene lugar esta narración podría encontrar en Buenos Aires luces para su entendimiento.

De esta forma, en este capítulo me centraré en el estudio de dos novelas que forman parte de la literatura de la cumbia. La primera de ellas, *Cosa de Negros* (2003) de Washington Cucurto y la segunda *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) de Cristian Alarcón, ambos completamente perimetrales en estilo narrativo pero recurrentes en el tema de la cultura marginal, la ciudad y la violencia.

En el primer capítulo de esta tesis, he teorizado que la cumbia es una ecología de prácticas que nació desde la periferia y, con el pasar del tiempo, se incorporó al centro con el argumento de un desplazamiento cultural que la llevaría a fundar un discurso tardío de identidad pannacional latinoamericano. Este momento precede a su posterior migración a través de las fronteras con países vecinos y de estos hacia el resto del

continente americano. A pesar de que se trata de prácticas con aceptación de diversos grupos sociales, sigue siendo periférica como se analizará en este capítulo con las villas miseria de la ciudad de Buenos Aires, y en el siguiente capítulo con las barriadas de Monterrey, en México.

En ese sentido, siendo la representación de la cumbia un ámbito contemporáneo de narrativas marginales, no se cuenta actualmente con un canon de obras literarias y cinematográficas en las que la práctica de la cumbia esté referenciada. En cambio, obedece a excepciones de autores que, desde una mirada periférica, y sin pertenecer a una élite letrada, desplazan sus fronteras territoriales, sensitivas y estéticas para narrar los universos donde suena la cumbia. Tanto en la novela de Cucurto como en la de Alarcón, los barrios de Buenos Aires son el epicentro de las historias que se analizarán.

Cómo se narran las villas y cómo esta narración reconfigura una cartografía de referentes urbanos son inquietudes que se anidan en los textos que se estudiarán. Para el interés de esta tesis, cabe ir más allá con una nueva inquietud: la referente a la topología propiciada por la práctica cumbiera, y observo que la literatura, en este caso, privilegia los espacios urbanos constituidos con un cambio de percepción. Argumento esto porque en este capítulo sostengo que la narración de la cumbia villera en *Cosa de Negros* y en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* resignifica el topos urbano de Buenos Aires, al otorgarle una centralidad a las villas de forma que deconstruye la percepción blanca, europea y hegemónica de la ciudad, y coloca esta percepción en la periferia.

La variedad de textos de ficción que registran la presencia de la cumbia y del ambiente de las villas informan sobre la banda sonora del imaginario argentino de principios del siglo XXI durante una década en la que el fantasma de un debacle económico asombraba todos los estratos sociales.

Se indaga sobre cómo el poder simbólico de la cumbia está basado en haberse convertido en un “arma cultural” y un elemento de identidad de los habitantes de los barrios periféricos, porque logra incomodar el *status quo* y porque con ella se oponen al sistema neoliberal. En el siguiente apartado se analiza la forma en que surge la *cumbiela*, es decir, la novela de la cumbia, y cómo la narración de la cumbia en la literatura de esas villas marginadas se da a través de una forma diegética, en la que la cumbia aparece enunciada incidentalmente; o a través del argumento principal en el que se narran los bajos fondos, las fronteras invisibles y las vidas marginales, siempre con la cumbia sonando y articulando las posibles relaciones sociales.

Las siguientes dos partes están dedicadas a cada novela. La primera parte profundiza sobre el autor-personaje y la literatura como espejo. Argumento que la narración de la cumbia que hace Washington Cucurto otorga un nuevo significado al topos urbano de Buenos Aires con su personaje Eugenio, e invierte la ciudad al hacer que los barrios populares se vuelvan centro, y la ciudad blanca, europea y hegemónica se mueve a la periferia. La cumbia, elemento catalizador de la felicidad de los personajes, mimetiza su exclusión y se olvida por un momento de la posición de inferioridad que se les impone. La cumbia hace parte de la constelación de fuerzas de discontinuidad y en la que la violencia asociada con el migrante se materializa en los personajes, a tal punto de sentirse responsables de su propia condición marginal. En esta misma parte se analiza cómo el territorio urbano se reconfigura a través de la sinestesia,<sup>33</sup> y cómo Cucurto escritor, con esa sinestesia plantea un revisionismo histórico de la mano de la cumbia.

En la segunda parte, que corresponde a la novela de Alarcón, se aborda la reconfiguración del territorio a través de la violencia narrada con la cumbia. Se analiza

---

<sup>33</sup> Se habla de sinestesia no como figura retórica en la que se le atribuye una sensación de los sentidos a un objeto, sino como percepción o conjunto de estímulos experimentados de una misma sensación a través de distintos sentidos.

que la violencia se da por los vacíos de poder, con grupos sociales restringidos en un territorio con barreras urbanísticas. El Estado pretende dar por superadas las manifestaciones subjetivas de violencia, pero da lugar a violencias sistémicas y simbólicas, que a su vez vuelven a reproducir nuevas explosiones subjetivas en las cuales tiene lugar la cumbia. En *Cuando me muera*, la presencia de forma ambiental de la violencia como un hecho meramente fáctico permite plantear una normalización. En ese punto adquiere valor la literatura de las villas que surge como una forma de romper el cerco y en el que la cumbia se utiliza como voz para subvertir las barreras impuestas desde el centro.

### 3.1 Cumbia de la villas

El camino de la cumbia en Argentina comenzó hacia los inicios de los años 1950 cuando migrantes internos y otros provenientes de los países limítrofes se asentaron en periferias urbanas de la Capital Federal. Estas migraciones trajeron consigo una ecología de prácticas de la cual la cumbia hacía parte. Con las organizaciones comunitarias y con la radiodifusión de grupos musicales como el Cuarteto Imperial y Los Wawancó<sup>34</sup> la cumbia fue tomando su lugar en el cotidiano de las clases populares porteñas.

Araujo Ferreira argumenta que la cumbia se desarrolló en las márgenes del mercado fonográfico nacional, dominado principalmente por el rock nacional y el folclore (54). Hacia la década de los ochenta comenzaron a formarse las bailantas, término que designa, según Silba, “tanto a un conjunto de expresiones musicales como a los espacios de encuentro entre los cultores de la cumbia” (268).<sup>35</sup> Con las bailantas, la radiodifusión

---

<sup>34</sup> Los Wawancó surgieron en 1955 y fue conformado por músicos de Chile, Costa Rica, Perú y Colombia.

<sup>35</sup> Tropitango fue la primera bailanta en el Cono Urbano de Buenos Aires en 1981, luego vinieron Fantástico Bailable en 1987, Metrópolis y Killer, junto con otras 300 hacia el final de la década de los noventa.

y la necesidad de acercar la cumbia a la clase media emergente durante el menemismo surgieron también sellos disqueros que propiciaron una nueva forma de cumbia, la que surgía en las villas miseria y en las regiones periféricas del Conurbano bonaerense.

La cumbia villera deconstruía el romanticismo de la cumbia tradicional que había sido producto de la mezcla con ritmos tradicionales como el chamamé. Se daba prioridad a una nueva narrativa trasgresora que hacía apología a la exclusión, la violencia social, el consumo de drogas, denigración de la mujer, y la incitación al conflicto con la policía (ver apartado 2.6 del capítulo anterior).<sup>36</sup> En suma, relata la tensión derivada de las desigualdades sociales en Argentina durante el gobierno de Menem en la década de 1990 cuando aumentó la tasa de desempleo, la informalidad laboral, la disminución de la asistencia social, motivos que propiciaron la precariedad y la marginalidad e hicieron que la pobreza oculta durante los años de dictadura se hiciera evidente.

Lardone dice que con la cumbia villera se adquiere una voz directa porque hace referencia a temas, tales como: las drogas, el alcohol, la falta de respeto a la autoridad, adoración a personajes polémicos... siempre existieron en la música surgida de la periferia. Sin embargo, las referencias se hacían con sutileza (95). La cumbia villera, en cambio, las aborda en forma directa, sin eufemismos y con una buena carga de ironía casi violenta.

Por las referencias de sus letras y por el grupo social al cual representa, la cumbia villera no ha estado exenta de la censura: en 2001 el Comité General de Radiodifusión argentino prohibió la cumbia villera en la radio argumentando que los robos y la situación de inseguridad en la capital habían aumentado (Blanco Arboleda 89). Esto se interpreta como si los medios de comunicación, en poder de las élites, estuvieran desviando la

---

<sup>36</sup> Los nombres de las bandas como Pibes Chorros, Flor de Piedra, Yerba Brava y Damas Gratis hacen énfasis en una estética en la que el lenguaje está cargado de contenido disidente y/o explícito: Pibes chorros: jóvenes ladrones. Yerba brava: marihuana. Piedra: cocaína.

atención de la crisis económica con el argumento de que las clases populares fueran las culpables de todos los desmanes ocurridos en las calles.

El poder simbólico de la cumbia villera está fundamentado en haberse tornado un “arma cultural” y un elemento de identidad de los habitantes de las villas, porque logra incomodar el *status quo* y porque con ella se oponen al sistema neoliberal. Al respecto de esta afirmación, Fernández L’Hoeste sostiene que “what is most characteristic about this particular variant [cumbia villera] is its celebration of the cultural codes of life in the slums, in many cases glamorizing illegal activities and gang lifestyles” (346). Esta idea del poder simbólico de la cumbia villera dialoga con lo que dice Ignacio Aguiló en *The Darkening Nation: Race, Neoliberalism and Crisis in Argentina*:

[Cumbia villera] not only allows us to look at continuities and ruptures in the racialization of the slum-dweller during the crisis; it also enables us to examine how the intersections of race and cumbia have been interpreted, assimilated, and contested by various sectors of Argentinian society, especially during Menemismo and the crisis. (Aguiló 143)

Los sectores marginales de la sociedad argentina han sobrevivido gracias a empleos informales, y una economía de sobrevivencia que ha propiciado una nueva escala axiológica en la que hay argumentos para acudir a la violencia como medio de subsistencia y a prácticas culturales para elevar una voz de protesta. La cumbia, la literatura y el cine le han dado cabida a una subjetividad villera que ayuda a elevar dicha voz.

### **3.2 Cumbiela: Literatura de la cumbia**

Las villas de Buenos Aires, como espacio diegético de las narraciones de la cumbia, apartadas del centro, han sido también marginalizadas en la industria editorial

argentina. Para argumentar esto me concentro en dos puntos que tocan las dos novelas analizadas en este capítulo. En primer lugar, *Cuando me muera*<sup>37</sup> es una crónica narrada en forma de novela, lo que hace que la aproximación de los lectores a la obra venga por curiosidad periodística o morbo, por eso puede tocar los límites del hiperrealismo. Con este texto se inaugura la narrativa de la cumbia en las villas de la Capital Federal.

El segundo punto surge con lo que Ben Bolling propone en *Modern Argentine Poetry* sobre la forma en cómo se divulgan estas obras escritas desde la marginalidad: “Cucurto’s poetry becomes valued for the circumstances and context in which it emerges, and the manner in which it is published and circulates, without sufficient attention being paid to what is actually written” (180). Esta idea de Bolling hace referencia a que los textos subsecuentes a la novela de Alarcón, como *Cosa de Negros* y otras obras poéticas de Washington Cucurto, fueron primero autoeditados sin tener acceso al mercado editorial y librerías argentinos.<sup>38</sup>

La literatura de las villas valoriza su relación con la cumbia y le otorga a la ciudad un nuevo papel que se convierte también en una nueva cartografía que ayuda a crear el mito de la “villa” en sí. Tomo como ejemplo la novela *La Villa* (2006) de César Aira, puesto que con ella conviene tomar un mapa de Buenos Aires para observar el recorrido que hacen los personajes cartoneros<sup>39</sup> y apreciar las diferentes fronteras urbanísticas como autopistas, viaductos y vías del tren que sirven para segregar a la población de estos barrios. La idea que expone Holmes en *Politics of Architecture in Contemporary Argentine Cinema* (2017) da luces sobre esta cartografía: “The neoliberal era that saw fences and walls erected around previously public spaces –for example, the neighborhood

---

<sup>37</sup> A partir de este punto seguiré escribiendo *Cuando me muera* para referirme al texto de Cristian Alarcón.

<sup>38</sup> Cucurto publicó con la editorial Eloísa Cartonera que funciona en una verdulería. Esta editorial compra a los cartoneros el papel reciclable.

<sup>39</sup> Los cartoneros son personas que se dedican al reciclaje.

or village transformed into a gated community; the restriction of public access to parks – limited the possibilities for public spaces” (24-25). Los espacios públicos están segregados y limitados con barreras físicas que bloquean la libre continuidad de las personas de forma que deben recorrer mayores distancias y esto, al mismo tiempo, los dota de un conocimiento detallado de la ciudad.<sup>40</sup>

Ahora bien, la narración de la cumbia en la literatura de esas villas marginadas con sus habitantes trashumantes se da a través de dos formas: primero, están las novelas o los relatos en los que la cumbia aparece enunciada como un evento o un baile, una convergencia de personas y sirve para ambientar un conflicto narrativo, es decir solamente de forma diegética. Ejemplos de estos son la novela policiaca *El puñal* (2015) en la cual Jorge Fernández Díaz escribe: “en la villa hay gritos de niños, hay cumbia” (196). También aparece la cumbia en *Los otros* (2011) de Josefina Licitra y *El oído absoluto* (1989), novela distópica de Marcelo Cohen, en la que recrea una ciudad perfecta, denominada Lirolei, donde sus habitantes escuchan cumbias: “hombres en grupos y mujeres de a dos merodeaban las puertas entoldadas de los burdeles... De la clínica Trifonov llegaba una música de cumbia” (132).

En segundo lugar, están los textos en los que la cumbia funciona no solo de forma diegética, sino que además es argumento: narran la vida de las villas y más específicamente, desde los bajos fondos como la apropiación del espacio, las fronteras invisibles y la vida de los “pibes chorros,” es decir, los jóvenes ladrones, hijos de la generación que resultó marginada durante los primeros años del siglo XXI. En *El guacho Martín Fierro* (2011), el paraguayo Oscar Fariña retoma la clásica figura de Martín Fierro

---

<sup>40</sup> Reformulan la mítica fundación de Buenos Aires de Borges o de Mujica Láinez con todo el espíritu europeo en contraste con una nueva fundación de la ciudad que se muestra realmente como es: latinoamericana, una ciudad más en un país en vía de desarrollo, y es por eso que esta literatura que privilegia otros espacios urbanos diferentes a los descritos por autores de élites culturales o enmarcados dentro del canon tiene mucho valor.

de José Hernández para otorgarle una nueva geografía y temporalidad al transformarlo de ese idealizado hombre de la tierra a un chorro fugitivo, racista y asesino. En *La virgen cabeza* (2009), Gabriela Cabezón Cámara yuxtapone el amor con el conflicto político de una villa al narrar la historia entre una periodista de la crónica roja con una travesti que recibe los mensajes de una virgen para indicarles a sus vecinos de la villa cómo vivir mejor; y en *Villa Celina* (2008), Juan Diego Incardona formula un personaje que habla de “una orquesta de música clásica, proyecto experimental en Villa Celina puesto que se solía alternar rock and roll, cumbia, tango o folklore” (117). Douglas Diegues en *El astronauta paraguayo* (2007) escribe: “El astronauta paraguayo sigue volando contra los boludos de siempre. Volando como un Xico Sá inflable de verdad. Volando de lujo ritmo cumbia villera caliente” (Diegues 12). Estas novelas pueden constituirse por sí solas en material de análisis literario sobre topologías urbanas y audiotopías.

En todos los casos, los escritores incorporan el paisaje sonoro de las villas a sus narraciones, pero específicamente Cucurto le otorga a su escritura un ritmo narrativo que busca incorporar lo musical. Además de experimentar con el topos de las villas y subvertir la representación del espacio social de la ciudad, “experimenta con el estilo, con la forma y con el modo de difundir la obra literaria” (Rolle 17). Es justamente este aspecto estético de incorporación de la cumbia el que se analizará en la siguiente sección.

### **3.3 Cumbia del espejo: Washington Cucurto y la escritura como autoficción**

Washington Cucurto, además de ser el nombre de un escritor de relatos, es el nombre del personaje principal de su obra: un dominicano inmigrante en Argentina que le da voz a Santiago Vega, su nombre real, y quien representa en sus múltiples facetas literarias a un hombre hipersexual, cumbianchero, irresistible y lleno de aventuras. En la línea creativa que lo caracteriza, Cucurto / Vega hace un juego de alternancia entre las

posibilidades de la ficción y el relato de una vida marginal, es decir entre lo que puede ocurrirle al personaje, Washington Cucurto, en la cotidianidad del autor, Santiago Vega, de forma que él es el autor de su propia obra, para convertirse en un personaje que contiene en sí otras posibilidades de lectura de la sociedad migrante y marginal en Argentina.

Al respecto de esta dicotomía entre autor/personaje/sujeto real, las múltiples identidades de autor – personaje se asumen como un todo, como lo argumenta Diana Klinger en *Escritas de si, escritas do outro*:

Não existe um “autor real,” oculto sobre a máscara do pseudônimo, pois ambos coexistem na composição da figura autoral: Washington Cucurto é o personagem (exterior e anterior ao texto) que Santiago Vega assume na vida real. Cucurto nasceu em San Juan de La Maguana, República Dominicana. Santiago Vega, num bairro suburbano da província de Buenos Aires. No entanto, não é possível traçar uma linha divisória clara entre o sujeito “real” e o personagem “fictício. (Klinger 127)

Santiago Vega, al adoptar a Washington Cucurto, se permite escribir de forma más libre en la medida en que su personaje es extranjero y esto lo excusa de cargar con el peso de la tradición literaria argentina. Esto quiere decir que, en lugar de ubicarse dentro de una genealogía literaria, el escritor recurre a la imagen de un migrante trabajador para estar lejos de una línea canónica.

Los títulos de sus novelas y poemarios evocan la relación de Cucurto con los márgenes culturales y con estéticas de divergencias: “la cumbia abordada como con respecto al contexto completo de la vida del escritor que, inevitablemente, recorre su texto, ficción y biografía confusas” (Araújo 75). La práctica de la cumbia y las estéticas derivadas de ella funcionan en Cucurto escritor como fuga de los estándares clásicos de

la literatura porteña por sus temáticas, el realismo crudo con el que narra, la hipersexualidad de sus personajes y coloca a su obra ante una especie de censura.<sup>41</sup> Cucurto, como escritor negro en una Buenos Aires idealmente blanca cuestiona y expone temas referentes a una franja poblacional que suele ser marginada en todos los niveles.

La novela *Cosa de negros* otorga a la nación argentina un nuevo origen mítico a través de la condición de nación “negra” que incluye a villeros e inmigrantes alrededor de microhistorias de amor y cumbia. Si en el capítulo anterior de esta tesis con *Los Shapis en el mundo de los pobres* y *Aquarius* fue posible indagar y comprobar que la cumbia funciona como elemento articulador de narrativas de inmigrantes y desplazamientos urbanos, con *Cosa de negros* esta idea se complementa en el sentido de poder verificar cómo las discusiones sobre el otro están permeadas por barreras discursivas que prescinden y desvaloran su contribución a la construcción de la nación, negando y marginalizando sus prácticas culturales, lo que complementa el objetivo de este capítulo que es la resignificación del topos urbano.

La novela está compuesta por dos historias, cada una conforma un capítulo: “Noches vacías” y “Cosa de negros” (como el mismo nombre de la novela). En el primero de ellos, el personaje central es Eugenio, un migrante que se acerca a la cumbia como un fanático; y en el segundo es Washington Cucurto, el “Sofocador de la cumbia,” el ídolo dominicano que canta cumbia en las bailantas de Buenos Aires. Ambos personajes ilustran las dificultades alrededor de la idea de identidad negra en la Argentina blanca.

En ambos capítulos, hay dos estereotipos asociados con los negros y los migrantes que son narrados insistentemente: una predisposición hacia la violencia y la disponibilidad exacerbada hacia cualquier tipo de acto sexual, dejando la sensación de

---

<sup>41</sup> Según Marina Yuszczuk, su primer libro, *Zelarayán* (1998), “fue quemado por funcionarios de la Biblioteca de Santa Fé y calificado por el Ministerio de Educación local como xenófobo y pornográfico, considerado inapropiado para su circulación y difusión en las escuelas” (Yuszczuk 257)

que ambos personajes se mueven solo por estos motivos, lo que de entrada pone de manifiesto el artificio que asocia al migrante con la marginalización, asunto que se discutirá en los siguientes apartados.

### **3.3.1 Cumbia y resignificación del topos urbano en “Noches vacías”**

En este apartado argumento que la narración de la cumbia que hace Washington Cucurto otorga un nuevo significado al topos urbano de Buenos Aires con su personaje Eugenio, e invierte la ciudad al hacer que los barrios populares se vuelvan centro y, la ciudad blanca, europea y hegemónica se mueve a la periferia.

Este primer capítulo de la novela de Cucurto, titulado “Noches vacías,” que es en sí una micro-novela dentro de la novela, se desarrolla en el Samber, una popular bailanta del barrio de Constitución que alberga todas las posibles expresiones de la cumbia y de la cual Eugenio, junto con su amigo paraguayo Ramón Villasanti, son fieles visitantes. En este espacio estridente y luminoso el personaje huye de la infelicidad de su vida como portero en un edificio de una ciudad donde no se siente acogido, como se observa en el pasaje: “¡Sambler Vida mía! Bailo, río y aleteo. Soy feliz. Esta noche me desangro bailando, milongueando, cuarteteando, cumbeanteando [...] Me elevo a la máxima potencia el ego, la autoestima, como dicen los terapeutas” (Cucurto 28). En la bailanta se encuentra con otros como él que comparten la misma situación de inmigrantes. El mismo Eugenio lo dice: “Entre paisanos, connacionales, compadres, todo va mejor. La nacionalidad te mata, curepí” (Cucurto 12). Ese espacio de acogida que es el Samber funciona como un lugar para desprenderse de su etiqueta de negro (que incluye la categoría de migrante) y para ser un bailarín más de la noche.

El primer paso en la redefinición del topos se presenta con el tránsito hacia ese espacio identitario hacia el Samber. Se cataliza en la yuxtaposición de la realidad de su

trabajo y de la realidad evasiva que le proponen la cumbia, las sustancias alucinógenas y la fluorescencia del lugar como él mismo lo menciona: “Cabrón, cuando se te encienden las luces se enciende la vida, pero no ésta de bosta sino la otra, la que vale la pena vivir, la que vive adentro de todos, corrediza, que no se deja cachar tan fácil” (Cucurto 15). Las dos vidas que vive Eugenio, la de la feliz y la infeliz, generan el conflicto de la historia que Cucurto nos cuenta.

Eugenio, como personaje, refuerza su propia categoría de migrante cuando argumenta que “la fuerza de la cumbia no tiene paralelos: ‘Única, inimitable. Cascabel. Agradezco infinitamente por no haber nacido en Yugoslavia, Holanda, Francia, Grecia. En esos lugares no existe la cumbia’” (Cucurto 15). De forma que él es un sujeto consciente de su identidad, y en esta reconfiguración de la ciudad, que en un principio se muestra agresiva, él encuentra la posibilidad de generar relaciones de libertad sin la opresión de su jefe.

Considero que es un espacio de alucinación y que su percepción está mediada por lo sensorial y lo estético que propone la cumbia: “La noche está llena de colores silenciosos, colores solo para mis ojos [...] con los ojos hinchados de color” (Cucurto 43). Esta imagen de los colores, las luces y las texturas cromáticas concuerda con lo que Giuliana Bruno menciona en *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (2014): “Suspended in tension between absorption and dislocation, the [character] is attracted to the surface, encountering herself in the sheer externality of impressions and sensory stimuli” (58). Con este dispositivo narrativo que es la subjetividad de la alucinación Cucurto propone al personaje de Eugenio que se sienta parte, de forma temporal, de un espacio y un tiempo que, por cierto, teme perder ya que en él ocurre la simpatía de la forma de vida alegre y fiestera que evade la vida de trabajar sumiso como

serviente. Este tiempo perenne que es el de la noche en la bailanta es efímero, o como dice Zygmunt Bauman, líquido.

Con la cumbia, elemento catalizador de su felicidad, mimetiza su exclusión y se olvida por un momento de la posición de inferioridad que se le impone y en la que, a su vez, se reconoce como “negro” y “pobre.” La cumbia hace parte de la constelación de fuerzas que opera como una forma de discontinuidad para Eugenio en términos de Steiner & Stenberg en *Phenomenologies of the City* (2015):

[T]he constellation of forces in the midst of which the subject emerges’. But the formation of urban individuality is neither a passive absorption of stimuli, nor the erection of a barrier against the disruptive ‘fluctuations and discontinuities of the external milieu’. It is a process in which the individual engages. (Steiner & Stenberg 303)

Esas fluctuaciones y discontinuidades del medio aparecen con la cumbia en la bailanta del Samba y hacen que el mismo Eugenio divague entre su imaginación y lo que efectivamente pasa en su vida. No hay un punto de discontinuidad entre ambos estados. Cucurto escritor simula la idea de que el personaje está alucinando o soñando, lo que le atribuye a la narración una completa subjetividad de la representación de la realidad o de la imaginación de Eugenio.

Esta representación se puede apreciar, por ejemplo, en episodios en los que él habla sobre su vida con su esposa Martu y su hijo Baltazar, de ocho meses, y al mismo tiempo pasa con Cílicia, su amante:

Baile y sueño. Dormir y bailar. Sueño, vaya a saber con quién, con quiénes. Sueño pesado, transpirador. Tonteras, Martu y Baltazar bailando con Cílicia, Silvia, Rocío. Son tres en uno. Una gran parte de algo; bailan, carcajean, forman una familia. Hay felicidad, felicidad en sueños. (Cucurto 28)

Para Eugenio el baile y el sueño están en la misma escala de valores, y es con la presencia de Cicilia y el baile de la cumbia que se materializa dicha posición. La veneración que tiene por la cumbia le da sentido a la vida como se lee en el pasaje: “Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta ahí llega el horizonte de mi vida” (Cucurto 13): su experiencia de vida limitada carga con estigmas de servidumbre, transgresión de reglas morales (como serle infiel a su esposa), y las adicciones al sexo y al alcohol.

El conflicto que se presenta en su hogar suma la problemática a esa necesidad de evasión, pues Eugenio no siente más deseo por su mujer y tampoco quiere compartir con ella: “Mientras me rompo la cabeza pensando cómo hago para escaparme, escucho Gilda.” La cumbia y toda su posible audiotopía hace que Eugenio se abstraiga de su ser en sí en su “noche vacía.” El pasaje anterior justifica el título del capítulo, y hace alusión a la canción interpretada por Gilda (1961-1996), una popular cantante de cumbia de la década de 1990 en Argentina, momento en que, como se ha mencionado, la cumbia comenzó a tener más receptividad. La canción de Gilda tiene la siguiente letra:

Tú me hiciste quererte. Y ahora me haces odiarte. Diste luz a mi vida.

Y ahora me lo quitaste. Cuántas noches vacías.

Cuántas horas perdidas. Un amor naufragando. Y tú sólo mirando.

Yo te di mi cariño. Te entregué mi destino. Y tú mira qué hiciste.

Me tomaste y te fuiste. Noches vacías...

Sin el calor de tus besos... Si tú dices quererme,

Si tú dices amarme, ¿Por qué entonces tus ojos ya no quieren mirarme?

La lírica informa que el espacio íntimo se fragmenta con el desamor, así como se fragmenta su identidad. Sin embargo, para Eugenio, su “noche vacía” es aquella en la que él puede salir de su vida real para deambular en la ciudad hasta el Samber.

En el tránsito que se da entre lo íntimo y el barrio de Constitución, que es donde queda la bailanta, Eugenio experimenta un éxtasis sensorial provocado por la noche, las luces y las vitrinas: “Llego al Samber, llego a mi vida. Veo las lucecitas anunciadoras en la bailanta. Los carteles de neón [...] Antes de llegar la calle está llena de gente [...] Inmensas vidrieras llenas de ropa, camisas blancas, celestes... la fila de televisores” (Cucurto 38). Eugenio está expuesto a necesidades creadas por el comercio y la vida de ciudad y, ante la imposibilidad de acceder a ellas, reflexiona sobre su estatus de negro. Carolina Rolle propone que los personajes de Cucurto “adquieren un conocimiento brindado por el cuerpo a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato a lo que por supuesto se sumará el componente cultural, afectivo e imaginario como modos de relacionarse con los otros y con el espacio” (6). Este es el caso de Eugenio quien quiere satisfacer sus necesidades instintivas pero que al mismo tiempo siente dificultad de la domesticación cultural que le impone el territorio del barrio.

Eugenio es un *flâneur* en el barrio. En un episodio en el que deambula cuando sale del Samber para perseguir a Cicilia luego de que esta se haya ido con otro hombre, Eugenio es testigo de un asesinato: “Contemplo un robo y una pelea en la noche. Un novio le revienta la cabeza a patadas a una gorda embarazada. La gente pasa sin chistar. El novio come el cerebro, tiene las manos ensangrentadas. Se dirige hacia mí. Le doy un golpe y vuelve hacia mí” (Cucurto 39). La crudeza de la descripción de la escena funciona como una advertencia al lector para informarle una vez más del lugar en el que sucede la historia de violencia simbólica que es el barrio de Constitución. Rebecca Biron en su libro *Murder and Masculinity*, afirma:

The murder of women in crime narratives illuminates the problematic intersection of the politically subversive declaration of radical individual freedom on the one hand and the ultimately self-destructive assault on the feminine which such

existential celebration often carries with it for male characters on the other hand.

(Biron 27)

La violencia de género que es señalada por Biron conforma el estereotipo narrado por Cucurto y se materializa en un instante en el cual la música y la droga lo tienen alucinando, al mismo tiempo que se despierta el “yo” violento de Eugenio. En este caso la cumbia propulsa también la posibilidad de un universo que lo aleja de su realidad mientras evoca deseos sexuales, borracheras y violencia:

Lo que me mató es esa cumbia, esa cosa salvaje que tienen los acordeones cuando suenan todos juntos. Son una música del demonio, una música capaz de hacerte matar, una endemoniada música luciferina [...] me da ganas de cantar, de beber, de robar, de asaltar, [...] la que nos llevará a la perdición a todos. (Cucurto 34)

Como lectores tenemos datos básicos que nos permiten generar una imagen de Eugenio: que es paraguayo, que vive con su esposa Martu y su hijo Baltazar, que trabaja como portero, y que frecuenta el Samber. Cucurto refuerza de forma intencional el estereotipo de migrante al asociarlo con un episodio de violencia.

La violencia asociada con el migrante se materializa en Eugenio. Es el personaje el que agencia la imagen que se tiene de todos los inmigrantes como posibles alteridades de Eugenio: el conjunto del paradigma que ilustra los efectos nocivos de borrar de la historia de una nación a una población que ha construido igualmente, desde la marginalidad, el imaginario de un país a pasar de estar en medio de una segregación y de sentirse responsable por su propia condición.

Finalmente, Cucurto también redefine la topografía del barrio / ciudad con el lenguaje en su “escritura sofocante.” Oscar Aquirrez afirma que esta escritura se da cuando “el narrador utiliza un lenguaje sin respiro que va del disparate a la asfixia, de lo sexual a lo reflexivo. En cuanto a la trama y a los personajes, la vida excesiva –relatada

compulsivamente— morbosa y hasta pornográfica es acompañada por un lenguaje que acosa a quien lee” (46). Esta escritura puede compararse con una forma de concatenación de ideas en donde, por cierto, pueden aparecer errores gramaticales o tipográficos expuestos de forma intencional:

Yo me paraba súper multiestelar con una constelación de astros en la cabeza, en los ojos, en las manos, en el ombligo, salsero, chacotero, metabardero; a los costados de mis hombros iban y venían las doncellas cumbianteras. Yo también iba porque uno siempre anda yendo pal lado que el sabor le tira; y viboreaba por la veredita hasta la entrada atronadora del Sambler. A todas luces. ¡Qué bellísimo escándalo! (Cucurto 10)

La forma de narración en primera persona permite entender que el personaje no se detiene en una lógica epistémica, sino que verbaliza sin pensar como un acto cotidiano. El yo narrador, personaje que deambula por las bailantas de Constitución tiene todos sus sentidos puestos en el mundo multicultural que le propone la cumbia. El barrio, espacio real localizable en un mapa, como espacio diegético se resignifica con el tránsito y la mirada de Eugenio, y también a través de su lenguaje.

En este punto la propuesta de la oralidad en la narración coincide con la lírica de la cumbia: ellas tienen una bipolaridad. Por un lado, representan el drama de un sector de la sociedad ocultado y desplazado como observamos también con los *Shapis en el mundo de los pobres*, y aparece en la primera entrega el *Rey de la cumbia* también de Cucurto: “Ay, qué necesidad inaplazable, incorregible, inevitable de mover todo, de entristecerse también por las letras de la cumbia villera, que retratan nuestra vida, que son gota de sangre de nuestras vivencias y sensaciones” (Cucurto *Rey 2*). En la evasión de Eugenio, sumada a la tristeza de las letras, surge el baile que provoca el deseo, la sexualidad, y la necesidad de olvido y liberación.

En el aspecto de antihéroe del personaje se encuentra la complejidad que Cucurto expone que es la ausencia de un lugar para los inmigrantes en lo que sería la idealización de la nación argentina, dado que Eugenio aporta fragmentos a ese imaginario segregado a través de su perspectiva de vida reducida al empleo precario, a la violencia, a la traición, a la cumbia con la que se cuestiona el absurdo y el ridículo. Todo esto hace de él un arquetipo de la población negra. El personaje de Eugenio, quien representa a toda una clase, se encuentra en la dicotomía de pertenecer a una sociedad que lo rechaza. Sin embargo, él acepta su condición. Con esto se demuestra que la narración de la cumbia resignifica el topos urbano de Buenos Aires con Eugenio, y otorga una centralidad a los barrios populares, de forma que deconstruye la percepción blanca, europea y hegemónica de la ciudad, colocándola en la periferia.

### **3.3.2 Cumbia de los sentidos en “Cosa de negros”**

En el segundo capítulo de la novela, titulado también “Cosa de negros,” se deja atrás la historia marginal y neorrealista de Eugenio para dar cabida a otro personaje, que es el mismo Washington Cucurto. Si en “Noches vacías” se presentaba a Eugenio como un negro en estado de sumisión, abandono y miseria, en “Cosa de negros” se presenta a Cucurto como un negro en estado de erotización permanente, hipersexual y dotado de un talento sinigual para interpretar la cumbia. En ambos capítulos, el escenario está enmarcado dentro de la fiesta cumbiera y se describen los estereotipos de manera hiperbolizada como una forma de estrategia literaria para acentuar más la caracterización de los personajes. En este apartado analizo cómo el territorio urbano se reconfigura a través de la sinestesia, y cómo Cucurto escritor, con esa sinestesia plantea un revisionismo de la mano de la cumbia.

En “Cosa de negros,” la idea de una fiesta, precedida por una invitación al mundo de la cumbia, contrasta con el inicio melancólico de la letra de Gilda en “Noches vacías.” Cucurto, un músico dominicano de veinticuatro años, es el invitado de honor para celebrar los quinientos años de la Capital Federal. Allí los blancos lo reciben con insultos: “¡Tucumano sembrador de papas!”; “¡Negro lamedor de caña!”; “Córrete que te piso, mandarina” (Cucurto 57). Ignacio Aguiló afirma que la “cumbia villera suggests a series of analogies between being negro in Argentina and being black (in Afro-descendant terms) that mirror the dialectics between the crisis as a local event and global discourses and trends that produced forms of criticism of Argentinian narratives of whiteness and racial homogeneity” (143). Al referirse a Cucurto como “el negro” junto con los otros personajes que entre sí se llaman “negros,” se acude varias acepciones de “lo negro” como el inmigrante proveniente de países vecinos pobres; el inmigrante interno de la Argentina que ocupa las villas o las periferias del cono urbano; y personajes con fenotipo afrodescendiente o indígena.

Al respecto del término “negro”, hacia 1967, Alfredo Moffat publicaba *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires*, haciendo alusión a la “cultura cabecita” (por “cabezas negras”) que demostraba que existe una mayoría mestiza en Argentina con tradiciones alejadas de las promulgadas por la clase media descendiente de inmigrantes europeos y cuya lógica estaba centrada en negar el lugar y el elemento latinoamericano. En este punto es importante resaltar que, según Klinger, al menos en los últimos cincuenta años, la palabra “negro” ha estado circulando en el imaginario nacional como una forma sumamente despectiva, racista y segregacionista de denominar “a los inmigrantes latinos en general, a las personas de ascendencia indígena, a los pobres, a los habitantes de los barrios marginales, a los desempleados” (155). Según la investigadora, ese estigma se remonta a la Argentina peronista, una vez que los sectores conservadores del país

nombraron “cabezas negras” a muchos de los seguidores de Perón. Todos ellos mestizos migrantes del interior, que habían llegado a los suburbios de Buenos Aires, atraídos por el proceso de industrialización iniciado a finales de los años treinta del siglo veinte. (155). Formando una especie de utopía urbana, para el resto de la ciudad, estos barrios son una amenaza: “es su capacidad de innovación y transformación constante lo que convierte a la villa en un espacio amenazante desde la atemorizada mirada conservadora de una sociedad que ve en peligro su *statu quo* frente a la energía desatada por el tumulto villero” (Muniz 2). Esto genera una contraposición a lo que podría llamarse una “ciudad cerrada” compuesta por barrios de condominios en barrios cercados o guetos voluntarios con vigilancia privada las veinticuatro horas. Así, se abre la posibilidad de que Buenos Aires, como ciudad fragmentada, se ha narrado literariamente desde diferentes puntos de vista y también con diferentes interlocutores y receptores.

La cumbia es una herramienta diegética de Washington Cucurto para narrar esa fragmentación y lo hace también al asumirse como “negro”, para representar el lugar subalterno. Por este motivo los insultos mencionados anteriormente pueden entenderse desde el cinismo. Pues bien, el fracaso de la celebración del aniversario de Buenos Aires, que parecía un espacio para la concordia de los pueblos y los ciudadanos, desemboca en una crisis que llevaría a la posibilidad de una invasión dominicana y una nueva guerra con el Paraguay, lo que se puede entender como una intrusión de los “sectores dominados” en el escenario urbano y en la política argentina, que al mismo tiempo, pretende sustentar las bases de un revisionismo histórico para repensar la nacionalidad.

Como se explicó, una de las herramientas narrativas usadas por Cucurto narrador en la novela es la aproximación de lo escrito a la oralidad del lenguaje, por ejemplo, el narrador de la historia comienza un corto prólogo como si se estuviera presentando ante un programa de radio:

Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. Maravíllense con esta atolondrada historia de amor entre Cucurto, El Sofocador de la Cumbia, y Arielina Benúa... (Cucurto 53)

El tono de esta presentación evoca *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, a *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante por el recurso de la oralidad y el universo de la canción popular, en este caso la cumbia. Los términos usados y la tonalidad deconstruyen la forma literaria tradicional y pulcra.

En el argumento de “Cosa de negros” aparece Arielina quien guarda un secreto de Estado: es hija de Eva Perón y Perseo Benúa, el mayordomo dominicano del general Perón que fue amante de su esposa, Evita. Benúa extorsionó de forma sistemática todos los gobiernos con amenazas de revelar la verdad sobre Evita, la homosexualidad del general y promover una invasión dominicana al país. El papel de Cucurto, después de la fracasada fiesta de celebración, bajo efectos del alcohol y la presión de la policía secreta argentina, consistirá en encontrar a Arielina para que este secreto jamás sea revelado y así evitar la invasión y la destrucción de la nación. Cucurto es el indicado para hacerlo porque posee toda la sexualidad y el erotismo que Arielina busca. Con la obra se revisa en modo de farsa el mito de la identidad nacional peronista y se presenta irreverente con la mayor figura femenina de la mitología política nacional.

El “Sofocador de la cumbia” y su banda de músicos se dirigen en autobús desde San Isidro, en el norte de la ciudad, hacia “El rincón del litoral”, bailanta ubicada en el barrio de Constitución, donde se desarrollará el espectáculo de la celebración. Este pasaje hace referencia literaria directa al cuento de Borges y Bioy Casares llamado “La fiesta del monstruo.” En él el monstruo, como se refieren Borges y Casares a Perón, invita a la

multitud a una concentración en la Plaza de Mayo para la celebración del 17 de octubre. En este cuento, cuando el grupo de simpatizantes del monstruo camina por la avenida Belgrano encuentran a un estudiante al que obligan a saludar al retrato del Monstruo. Cuando este se niega a hacerlo, los simpatizantes lo asesinan. La novela de Cucurto tiene en común ese desplazamiento de simpatizantes, esta vez hacia el barrio de Constitución, sin embargo no recrea la escena de la violencia contra el estudiante.

Idelber Avelar en *The Letter of the Violence*, al referirse a la violencia implícita en los cuentos borgianos, afirma que “in the tone characteristic of Borges’s narrators, the reader is confronted with a tale that prevents any moralization as to a ‘proper’ way of approaching the other” (Avelar 55). Sin embargo, con Cucurto, dicha ausencia de moralización resulta impensable.

La invasión dominicana que se presenta en la novela acabará con Capital Federal. La amenaza no viene del sur como en el cuento de Borges y Bioy, pero sí del norte. Señalar la posibilidad de la invasión no es en forma de ocupar un territorio sino que la metáfora hace alegoría a que la cumbia ocupará todos los lugares de la Argentina gracias a los inmigrantes. Así mismo, la posibilidad de invasión en la historia funciona también como dispositivo para resignificar el territorio.

Al inicio de la novela el narrador, con su verborrea, advierte a Cucurto personaje en un pasaje en el que se detiene a reflexionar sobre el engaño en Buenos Aires: “siempre viva y majestuosa repleta del linaje más extravagante. [...] linda y querida, pero también tétrica y mortuoria [...] Andá con cuidado, a no dejarte impresionar” (Cucurto 61). La ciudad es dibujada de forma que se subvierte su percepción tradicional. Su mundo urbano, tal como está descrito, se circunscribe en una tensa hibridez cultural porque las fronteras impuestas por el urbanismo se derrumban con el tránsito de los personajes.

Cucurto escritor resignifica el barrio de Constitución haciendo de él la diégesis de las historias que narra. Tanto con Eugenio como con Cucurto personaje, se observa que la descripción urbana funciona como espacio de juego literario:

El porteño barrio de Constitución mostraba su singular vitalidad. Vendedores de panchos, helados, garrapiñadas se apretujaban en las esquinas, literalmente arrasados por las multitudes que bajaban de los colectivos y corrían a tomar el tren [...] el olor a barrio ingresa al micro en fuertes ramalazos. (Cucurto 93)

La resignificación del territorio está mediada por una relación de sinestesia con la ciudad, que es la vida urbana cotidiana de la calle. “Sonaron las campanas de la Iglesia de la Sagrada Constitución” (Cucurto 119). Es importante que entendamos que las calles huelen, suenan y se ven de formas particulares y que tanto narrador como personajes son sensibles a ello. Esta sensibilidad y la sinestesia de Cucurto autor evoca el caos-mundo, concepto de Édouard Glissant en *Traité du tout-monde* (1997). El autor valora la poética del espacio tiempo en el que ocurre “le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante” (Glissant 22). El caos-mundo que propone Cucurto con la muchedumbre de migrantes y “negros” ocupa un espacio en el que todas las culturas se rechazan, persisten o se unen.

Ante ese aspect, Bolling afirma “the world that is drawn is one of literature, sex, violence, migration and poor work, but what is particularly striking is the creation of Cucurto’s voice” (209). Así, la poética de Cucurto autor, como conjunto de imágenes y enunciaciones sensoriales y topográficas contribuyen a un cambio de percepción urbano. Esa voz que menciona Bolling habita, construye y resignifica el topos que es Constitución y le otorga una centralidad. La cumbia, junto con el vértigo de las palabras que Cucurto escritor escoge, con la superlativización de las motivaciones de cada personaje, con la

sinestesia el autor mina la institucionalidad literaria y, con el nuevo topos urbano, resignifica la posición del poeta.

Si en esta primera parte de este capítulo se analizó el territorio reconfigurado a través de la sinestesia infundida por la cumbia, en esta segunda parte se abordará esa reconfiguración a través de la violencia narrada con la cumbia. Se deja a un lado el barrio de Constitución en Buenos Aires para ubicar la historia en las villas San Francisco, 25 de Mayo y Esperanza, al norte de la ciudad.

### **3.4 Cumbia de la violencia: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia***

Si en *Cosa de negros* Washington Cucurto es el escritor y a la vez es el *alter ego* de una historia narrada de forma elocuente y musical, en *Cuando me muera* el narrador está inmerso en la historia de los pibes chorros en forma de novela *non fictia*. Para ello, de acuerdo como lo que menciona en el prólogo, el mismo Alarcón tuvo que visitar las villas para hacerse a la confianza de sus habitantes: “Muy de a poco el campo de acción en el lugar se fue ampliando para mí, abriéndose hasta dejarme entrar a los expendios de droga, a las casas de los ladrones más viejos y retirados, a los aguantaderos” (Alarcón 17). De esta forma la novela se presenta como un texto realista en el que se describe la evolución de una generación de jóvenes excluida de la “gran ciudad.”

Alicia Montes, en *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea* (2013), habla de la crónica como un texto realista en el que, de un modo contrahegemónico, “se narrativizan las pequeñas historias cotidianas de los sujetos invisibilizados, marginales o excluidos que no cesan de desarrollar tácticas en sus proliferantes maneras de habitar la ciudad” (17). En este sentido, Alarcón busca con este texto relatar las márgenes sociales para problematizar el territorio y la identidad de los habitantes de la villa, otorgándoles un lugar en la discursividad urbana porteña y esto

contribuye a que la flecha centro periferia cambie de dirección, dándole a la periferia las características de un “nuevo centro.”

Cristian Alarcón (1970) es un escritor y periodista nacido en Chile y radicado en Argentina, donde llegó con cuatro años con sus padres quienes huían de la dictadura de Pinochet. Con *Cuando me muera*, su primer texto, se propone realizar la narración de un relato por una periferia urbana que funciona como un universo con nuevos imaginarios y marcos de legalidad decodificados a través del lenguaje y el testimonio de sus personajes. Alarcón configura su territorio de conflicto: “Cuando llegué a la villa sólo sabía que, en ese punto del conurbano norte, a unas quince cuadras de la estación de San Fernando, tras un crimen, nacía un nuevo ídolo pagano” (13). La trama de su libro es el rumor de un nuevo “santo,” Víctor “El Frente” Vital, un ladrón asesinado por un policía y quien solía distribuir su botín entre sus amigos de la villa y mantenía los “viejos códigos” de la delincuencia (24). El texto se construye a partir del testimonio de familiares y amigos del pibe chorro.

En otra crónica suya, “Fuerte Apache” (2011), hace referencia a lo acontecido en uno de los barrios marginales más peligrosos del Gran Buenos Aires cuyo nombre le da título a la crónica. Alarcón denuncia el asesinato de un policía presentado en un principio como un acto de venganza de los jóvenes locales por el asesinato de uno de sus amigos. La forma en como está narrada la historia hace pensar al lector en que los pibes son, sin ninguna duda, los culpables del hecho. Sin embargo, la narración conduce al lector a la conclusión de que, en las representaciones cotidianas, léase mediáticas, de la vida en las zonas periféricas la violencia tiene un significado: surge como respuesta a la agresión del Estado.

Se puede, en primer lugar, observar que no solo es importante la caracterización de los personajes sino también la escenificación del lugar, es decir, la descripción del

espacio de la villa en la que los callejones, el interior de las casas, las aceras, los pasajes secretos y los comercios están descritos de forma detallada, y el lugar que tiene la cumbia en ese espacio.

La invocación de su nombre fue casi el único pasaporte para acceder a los estrechos caminos, a los pequeños territorios internos, a los secretos y las verdades veladas, a la intensidad que se agita y bulle con ritmo de cumbia en esa zona que de lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo. (Alarcón 16)

Cabe sin embargo la inquietud sobre la minucia de la descripción y, más aún, si la sensibilidad revelada en la descripción de los detalles urbanísticos es una sensibilidad compartida por los habitantes de la villa. Si es así, entonces sería posible que se trate de una sensibilidad generacional. Este dispositivo literario que consiste en la descripción del barrio es indispensable para la valoración de este texto.

La villa fue al comienzo un territorio mínimo, acotado, unos pocos metros cuadrados por donde me podía mover. El extrañamiento del foráneo al conocer los personajes, el lugar, el lenguaje, los códigos al comienzo son incomprensibles. (Alarcón 45)

Se consigue así una sistematización de los cuerpos, los oficios de sobrevivencia y los intersticios de la villa que permite que como lectores nos aproximemos al espacio y a los actos que ocurren en él como se aprecia en el siguiente pasaje:

En un pasillo escondido de la villa 25 de Mayo, por donde cruzó escapando Víctor la mañana de su muerte, Paraná, pelo teñido de rubio, bermudas, pecas y gorro con visera, cuenta que una vez lo que hicieron juntos. Eran ellos dos, menores de edad, y "un muchacho mayor". Robaron un supermercado disfrazados de pibes de escuela que iban acompañados por el profesor de gimnasia. (Alarcón 61)

Los espacios adquieren una dimensión protagónica al retratar que tienen sus propias lógicas y disposiciones sociales, es decir, se manejan de acuerdo con sus leyes, con vidas cruzadas entre pibes chorros, narcos e inmigrantes. Es en este punto donde cabe la hipótesis de la reconfiguración o refundación del territorio. Planteo que el conflicto de la novela subyace en la yuxtaposición de dos Buenos Aires, una marginal y otra acomodada, y que dicho conflicto se desencadena en una violencia simbólica y sistémica en donde la cumbia es mediadora.

En este intento por establecer lazos entre el texto en cuestión y la representación literaria de la violencia, bien valdría la pena detenernos, momentáneamente, en unos acercamientos teóricos. En primer lugar, la estigmatización de la violencia en las villas de Buenos Aires está reducida al enfrentamiento enfermizo entre bandas de pibes donde algunos sobreviven y otros mueren, pero en la que todos pierden. Gabriela Polit y María Helena Rueda, en *Meanings of Violence in Contemporary Latin America* (2011), afirman que hay dos paradigmas para abordar la violencia: “as a pathological phenomenon that disrupts an established social order [and] as a structural problem that shapes a social order, at both the individual and collective levels” (Polit and Rueda 1). Considerando ambos, fenómeno patológico y problema estructural, la violencia relatada en la literatura parten no solo de una ficcionalización verosímil de hechos, sino también, como ocurre con *Cuando me muera*, a partir de la oralidad.

La violencia adquiere una dimensión mítica puesto que los relatos orales de los habitantes del barrio dotan a los personajes de características sobrehumanas y les atribuían una dimensión de ‘santo’, que ayudaba a sus compañeros, que esquivaba las balas o que se hacía invisible delante de sus enemigos. Sin embargo, esta violencia mítica es una forma de designar de forma abstracta lo que ocurre realmente en las villas de forma

que las autoridades del Estado se lavan las manos sobre su responsabilidad, que no es más que una verticalización del discurso de la Historia de la nación.

En este caso, la verdadera violencia se da por los vacíos de poder. Con grupos sociales restringidos en un territorio con barreras urbanísticas el Estado pretende dar por superadas las manifestaciones subjetivas de violencia, pero da lugar a violencias sistémicas y simbólicas, que a su vez vuelven a reproducir nuevas explosiones subjetivas. En otras palabras, parafraseando a Gerardo Ferro, un Estado es responsable de la violencia si no asume su papel en la solución objetiva de los conflictos (Ferro 45). Como estrategia, el Estado intenta desterritorializar la violencia desde el centro hacia los guetos de la periferia porque, además, allí hay una alta segmentación socioeconómica.

Esta operatividad de la violencia como discurso es común en la literatura argentina contemporánea. Ya habíamos mencionado a Borges y Casares con “La fiesta del monstruo,” sin embargo *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh es un ejemplo de narrativa documental, de la cual Alarcón es heredero. En esta novela Walsh hace uso de elementos reales para resaltar la narrativa ficticia al combinar materiales periodísticos reunidos durante sus investigaciones para ficcionalizar un evento real. Walsh cuenta la historia de una masacre que se perpetró en La Plata, en junio de 1956, un año después de la destitución de Juan Perón. En esa ocasión, los peronistas del Campamento de Mayo realizaron un intento fallido de derrocar al gobierno militar de ‘liberación’. La policía los transportó al campo para luego fusilarlos.

A partir de estos textos de Borges y de Walsh entre muchos otros de la tradición literaria hegemónica argentina puedo interpretar que el trabajo literario, siempre que es utilizado en forma de relato inverso, puede dar luz a personajes invisibilizados y silenciados por las fuerzas de poder. Ahora bien, volviendo a las novelas en cuestión, se observa la desterritorialización dentro del centro que está asociada al miedo que aleja y

excluye a los personaje de ciertos sectores que le recuerdan la violencia de la que ha sido víctima. Es el caso de Eugenio, el personaje de “Noches vacías”, pues él está doblemente desterritorializado, primero, por causa del desplazamiento económico (que es una forma de violencia) que lo obligó a salir del Paraguay, y nuevamente encuentra una violencia excluyente que le impide encontrar un trabajo digno y que lo aleja de esa ciudad blanca a la cual, de alguna forma, quiere pertenecer. Tanto Eugenio, como Cucurto personaje, como El Frente en la novela de Alarcón están cercados en territorios residuales de una sociedad organizada desde lo económico.

En *Cuando me muera*, la presencia de forma ambiental de la violencia como un hecho meramente fáctico permite plantear una reflexión sobre el fenómeno de la violencia que pasa al terreno de la normalización absoluta, y en ese orden de ideas, la literatura de las villas surge como una forma de romper el cerco. La cumbia se utiliza como voz para subvertir las barreras impuestas desde el centro. En un pasaje en que uno de los pibes chorros, Manuel, compañero de El Frente, relata su testimonio sobre la zozobra de la violencia:

[S]e vive con cierto odio cuando ya no se asalta, cuando se intenta el ‘rescate,’ cuando las armas a lo sumo sirven para la defensa en el interior del propio territorio, para la intimidación, quizás para la venganza. Manuel, el sobreviviente, el viudo, considera que fue la policía y los jueces quienes los rotularon tempranamente con el sello de la peligrosidad y la violencia como si la portaran en la sangre, como si se trataran de males incurables y congénitos. (Alarcón 54)

De este pasaje, se puede argumentar que las autoridades policiales y judiciales instrumentalizan la violencia vertical.

Ariel Dorfman, en su ensayo *Imaginación y violencia en América* (1972) analiza que los movimientos verticales y horizontales de la violencia presentes en la literatura

latinoamericana antes y después del *Boom* se encuentran en alternancia. Primero hay movimiento vertical del poder ejercido desde arriba hacia las bases populares (que también llama violencia opresora), y luego, desde abajo hacia arriba para frenar la verticalidad de la opresión del poder. El resultado es la violencia horizontal, donde un individuo violenta al otro que está en su mismo nivel, por ejemplo, o se defiende del otro (Dorfman citado por Ferro 54). Dado que la literatura, según esta explicación de Dorfman, tiene como fin último, o bien la denuncia de las atrocidades ejercidas desde la verticalidad del poder, o bien la crítica política desde la construcción novelada de esa verticalidad a través de la propagación horizontal de la violencia. Podríamos argumentar que tanto que *Cuando me muera* como *Cosa de negros* son textos sobre la violencia.

Esa zona horizontal es denominada, en el caso argentino, por Auyero y Mahler como las zonas invisibles:

(in)visible connections, in what we call the gray zone of politics, between official political actors and unofficial political actors who are entrusted with the more unseemly “dirty work” of politics in contemporary Argentina, such as inciting episodes of collective violence [...]. (Auyero & Mahler 197)

Es la zona invisible de la violencia colectiva en la que se da la inversión de la dirección centro periferia, es decir, que la periferia se convierte en el nuevo centro y es allí donde Alarcón trabaja con su dispositivo narrativo.

Una de las llaves para lograr esto es el lenguaje porque el discurso propuesto por Alarcón se articula en dos planos, uno es el de la violencia explícita y esas relaciones de verticalidad como las descripciones de las crudas escenas que se presencian en la villa. El otro es el de la violencia implícita que se expresa en la descripción del territorio, que en suma es el relato de la violencia horizontal.

De forma crítica, el peligro de esta horizontalidad de la violencia es según Avelar:

[N]aturalizing it or taking for granted the ways in which it operates through language and rhetoric. After all, much of the senseless and unilateralist violence that has proliferated in the world in recent years is anchored in particular linguistic operations involving notions such as democracy, freedom, justice, and security. (Avelar 23)

Esta cita de Avelar devela entonces la pregunta sobre ¿cómo la cumbia se puede relacionar con esta forma de instrumentalización de la violencia en *Cuando me muera*? Alarcón nos da las pistas para la respuesta desde el título al integrar la cumbia al impulso *thanático* de las villas, la propulsión del deseo y la mancomunidad que se vive dentro de ellas. El personaje principal de la novela, El Frente Vital, solía celebrar cada hazaña con cumbia: “El cuerpo macizo de Víctor Vital se mecía quebrando la cintura al ritmo de la cumbia colombiana que le gustaba. Había robado, tenía dinero en los bolsillos, y nada le faltaría esa noche para iluminar la oscuridad de los quince pibes y pibas que bailaban armando una ronda” (Alarcón 71). Posteriormente, los mismos pibes serían quienes se reunirían para su funeral mientras escuchan las canciones que le gustaban a su amigo muerto.

La fiesta y la música son las maneras de despedir un pibe muerto y por eso se recrea una especie de carnaval cumbiero:

El baile de los chicos que para cuando mueren quieren cumbia es una ceremonia funeraria convertida en carnaval; es dedicarle lo ganado en *ese* rapto de violencia que implica acercarse demasiado a la muerte, al frenesí de las pistas, a los latidos frenéticos que sólo puede dar la cocaína, a la distorsión de imágenes, colores y significados que regalan las pastillas mezcladas con alcohol. (Alarcón 55)

La experiencia de la cumbianta resignifica el encuentro con el otro, el espacio real en el que se transmite y dignifica la experiencia de El Frente, lo que finalmente contribuye a levantar y sostener su mito de santo.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, me planteo la pregunta sobre el significado de esa figura mitificada de El Frente Vital como “El Santo de los pibes chorros” (Alarcón 2109) desde la perspectiva de la violencia y la cumbia. En la novela se lee que los amigos de Víctor Vital solían rezarle o encomendarse a él antes de asaltar: “La idea de que Víctor Vital puede proteger de las balas se confirmó para los creyentes con aquel incidente en la Santa Rosa.” (Alarcón 96). Con esto en mente y con *Les damnés de la terre* (1961) de Frantz Fanon, me cuestiono sobre cómo explicar que un ladrón pueda devenir un santo – mito, y planteo que la cumbia contribuye a esta mitificación. Como un intento de emancipación de la estructura simbólica, Fanon anota que la reconstrucción del mito, se da en el “l'exercice de la violence, dans son projet de libération” (52), el habitante de una marginalidad, podría decirse, recreará su imaginario para mitificar su acción rebelde en ese proyecto de liberación: “[il] découvre le réel et le transforme dans le mouvement de sa praxis” (52). Es en este punto donde valorizo la cumbia como dispositivo literario que Alarcón utiliza para recrear la construcción del mito, su inmortalidad y su ubicuidad. Una literatura de la violencia, a la cual contribuye Alarcón (y Cucurto) permite que los personajes participen de una suerte de lucha emancipatoria que termina siendo mitificada.

Una última cuestión que quiero abordar tiene que ver con el límite en el que una novela como esta puede obrar como testimonio literario de una cruda realidad barrial sobre la violencia, o bien, si este texto opera como una contribución al espectáculo de la violencia y cómo la cumbia opera en búsqueda de ese objetivo. Esta inquietud me surge leyendo a *La Société du Spectacle* (1967) de Guy Debord y reflexionando sobre como la

violencia puede operar como espectáculo. Si “la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel” (Debord 8), entonces podría pensar que toda esta realidad narrada por Alarcón está mediatizada a través de imágenes que él mismo propone en su relato. Esto lo traigo a colación porque la presentación de la violencia barrial en los medios está dentro de la crónica roja.

Sin embargo, el abordaje que propone Alarcón con las descripciones y el testimonio de los personajes permite concluir que la intención es darle valor a la situación de las villas, de forma realista, y mostrar cuerpos y hechos que, desde una posición dominante (esto incluye medios de comunicación), están marginados o bien adjetivados con morbo.

Justifico esto porque el narrador/escritor construye su experiencia estética a partir de su inmersión dentro de la villa y reconstruye para el relato el sistema de códigos de los pibes chorros (del cual hace parte la cumbia) en continua tensión de forma que, como lectores, entramos en la matriz de percepción de ese mundo. La cumbia en Alarcón es una práctica de resistencia civil dado que a través de ella una población marginalizada y segregada urbanísticamente se narra a sí misma.

La historia de Alarcón no es espectáculo ni crónica roja, sino una exposición de alteridad. El autor propone al lector la posibilidad de emanciparse de esa visión de la violencia como espectáculo al darle profundidad a un tema que puede ser tomado muy a la ligera. Considero que esto produce una ruptura en la manera en cómo se debe aproximar a estas historias, deconstruyendo la ficción hegemónica y resignificando el orden de la realidad de la villa y ubicándola en un lugar en el centro con una visibilidad diferente a la que se le suele otorgar.

### 3.5 Reflexiones finales

En este capítulo se han presentado dos textos argentinos de la literatura de la cumbia. Me he centrado cómo se redefine el territorio a través del lenguaje y la sinestesia y cómo se instrumentaliza la violencia a través de relaciones hegemónicas. En los dos casos me cuestiono cómo la cumbia funciona como dispositivo literario. Las dos novelas no son divergentes, es decir, profundizan en mayor o menor medida esas categorías de territorio y violencia.

Con *Cosa de negros*, tanto Eugenio como Cucurto personaje representan la instrumentalización de unas migraciones tan indeseadas como desprovistas del bienestar cuyo fin último debería ser. Eugenio y Cucurto son nómadas dentro de la ciudad de la cual pretenden hacer parte y que no se revela como una comunidad imaginada utópica sino como un lugar de convergencia de diferencias.

Bolling escribe que Cucurto escritor “takes ‘the vagabonds, the proletarians, who were used to wandering around,’ ‘the travels with a forged passport, the anonymous sojourns in foreign countries, the exile, [. . .], a condition that had always been nomadic,’ and replays it as mordant political farce” (183). El autor caracteriza a ambos personajes de forma superlativa: al cantante dominicano Washington Cucurto lo dota de un deseo mayúsculo e insaciable. A diferencia de Eugenio, al cual dibuja como un infeliz anclado en la idea simbólica de identidad, la cual solo reconoce en el universo cumbiero que es al mismo tiempo el lugar de su catarsis existencial.

Eugenio como Cucurto personaje poseen la carga del preconcepto de lo hegemónico otorgado por el escritor para asegurar que el mensaje político quede claro: ambos son negros, migrantes, están sexualizados, son violentos, son heteronormativos, pertenecen a clases sociales bajas, están estigmatizados por una clase hegemónica para la

cual la presencia de los migrantes en el centro de Buenos Aires erosiona el imaginario de la identidad de la nación.

Al decir que Cucurto utiliza formas despreciativas para referirse a los inmigrantes paraguayos, bolivianos, peruanos y dominicanos, afirmo que el autor no solo refuerza la idea de fijar un lugar de enunciación desde la oficialidad, es decir los contornos de nación, sino que también cuestiona los estigmas acumulados alrededor del individuo marginal específicamente alrededor de la forma que ellos construyen y hacen parte de la idea de contemporánea de lo que es hoy Argentina, por eso utiliza su *alter ego* dominicano.

Seman & Vila comentan que, en Argentina, “si todos los reproches a la cumbia se originan *en* y refuerzan su carácter de ‘música de negros’, es porque la forma de concebir a los pobres se reconoce en una connotación que recoge sedimentos de diversas épocas y determinaciones” (16). En ambos textos se puede apreciar la connotación marginal de la cumbia, sin embargo, sostengo que ella no hace parte de un estereotipo. La cumbia, como práctica en una ecología, representa en ambos textos la posibilidad de las relaciones continuas y necesarias que surgen en torno a la apropiación identitaria de un territorio, pues dilucida la posibilidad de negociar, recrear, adherir préstamos culturales que hacen que las diversas manifestaciones de una matriz afro/indígena/marginal (negra en términos de Cucurto) sea considerada como parte de un todo que es la ciudad. Igualmente, la cumbia se presenta como una práctica de resistencia en la medida en que con ella convergen las voces de una población marginalizada y segregada urbanísticamente.

Aunque las dos novelas manejan historias distintas, se observa que la violencia vertical, la marginalidad y la resignificación del territorio son temas comunes. Hemos apreciado que tanto a través de la ficción narrativa como con la *non fiction* se retrata la realidad del sujeto periférico de Buenos Aires. Estos textos, desde el no-canon, son universales y las historias que relatan pueden entenderse muy bien en toda Latinoamérica.

En el siguiente capítulo, al analizar *Ya no estoy aquí* (2019) completaré mi propuesta de cartografía de la cumbia en las Américas para esta tesis. Si en el tercer capítulo pasamos por Perú y Brasil explorando desplazamientos urbanos y espacio íntimo; en este por Argentina explorando las violencias simbólicas y hegemónicas; en el siguiente pasaremos por México y Nueva York para explorar, a partir de la cumbia como estructura de sentimientos. Algunas ideas de las planteadas en este capítulo y en el anterior volverán a aparecer, en torno a la cumbia, resultan ser un común denominador de los textos y películas analizados.

## Capítulo 4. Cumbias y cuerpo

En un viaje como estudiante doctoral hecho en 2018 a la Ciudad de México tuve la oportunidad de asistir a diferentes tipos de bailes que tenían lugar en la Alameda, cerca de Bellas Artes. La curiosidad de ver cómo se bailaba la cumbia hizo que pasara allí todo el día hasta el momento en que los técnicos de sonido recogían sus equipos. Había varios grupos y cada uno tenía su propio repertorio, público y formas de baile. Dentro de los que más me llamaron la atención, por tratarse sobre todo de personas muy jóvenes, entre los catorce y los dieciocho años, estaban los *chúntaros*, cuyos atuendos eran amplios y en sus coreografías incorporaban pasos del break dance. La cumbia que escuchaban y bailaban era la cumbia clásica de acordeones. Después de observarlos, y conversar con algunos de ellos sobre su práctica, me quedó la inquietud de cómo había llegado la cumbia hasta allí, por qué estos colectivos de jóvenes utilizaban la cumbia como símbolo de rebeldía, y por qué habían incorporado nuevas formas de baile para la cumbia.

Esas preguntas quedaron en discusiones no académicas, hasta que vi la película *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra en Netflix. Con ella, las inquietudes que tuve en ese momento se complementaron con la idea que he venido sosteniendo durante esta tesis que es que la cumbia es una ecología de prácticas, que tiene la propiedad de ser localizable y que, como se ha analizado hasta este punto, es *locus* de enunciación de comunidades marginales.

Después de analizar obras del Perú, de Brasil, y de Argentina, *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra complementa la cartografía de la cumbia en las Américas no solo porque habla de la práctica en Monterrey, sino que también salta la frontera con Estados Unidos y se ubica en las calles de Queens. La tesis de este capítulo es que la cumbia opera como un espacio en el que pueden converger sensaciones y, a partir de ellas, la posibilidad de generar un espacio estético, identitario, comunitario en la

construcción de prácticas culturales locales que operan de forma transfronteriza. Para ello me ciño al concepto de *estructura de sentimientos*.

Arjun Appadurai define la estructura de sentimientos como “a complex phenomenological and local quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity and the relativity of contexts” (“The Production” 204). La estructura de sentimiento brinda la posibilidad de comprender la relación entre las restricciones estructurales de un orden social institucional, llamémoslo dispositivo, y las estructuras subalternas individuales, interpersonales, sociales y culturales provocadas con la práctica de la cumbia. Si la ecología de prácticas busca la construcción de identidades en un territorio, o en términos de Stengers busca “new possibilities [...], or words to connect” (“Introductory” 186), entonces argumento que la estructura de sentimientos y la ecología de prácticas dialogan, y por eso es pertinente su aplicación para este capítulo.

En su artículo Appadurai define además el término vecindario/barrio que, según él, hace parte de la estructura de sentimientos al tornarse el territorio de la misma: “to refer to the actually existing social forms in which locality, as a dimension or value, is variably realised. Neighbourhoods are situated communities characterized by their actuality and their potential for social reproduction” (“The Production” 204). El vecindario es entonces el epicentro donde tiene lugar la localidad y donde esta se realiza de forma variable. Lo local, el vecindario y la estructura de sentimientos dialogan también con lo que Demmers define de comunidad: “social forms in which locality is realised” (90). Así pues, es conveniente aterrizar este concepto de estructura de sentimientos, de vecindario y de comunidad a la práctica de la cumbia y más específicamente a los kolombias en la ciudad de Monterrey.

El objetivo que se desprende en esta parte es demostrar que la cumbia, como ecología de prácticas, funciona como una estructura de sentimiento. Para ello analizaré cómo jóvenes músicos y bailarines marginados adoptaron la cumbia para desarrollar un sentido de pertenencia identitario a partir de una estética de contracultura. Dado que la estructura de sentimientos está asociada a la localía, podemos inducir que este conjunto de prácticas culturales extranjeras, del cual está compuesto la cumbia, adquiere una resignificación, que en términos de Ramos-Kittrell, sería el “embodiment in performance, as an interactive sociocultural practice and as a reflexive communication of experience” (198). Por tanto, argumento que la propuesta estética de la cumbia en Monterrey está agenciada por la corporalidad.

Comenzaré pues por analizar el proceso de llegada de la cumbia a México y su posterior difusión con los sonideros en las barriadas periféricas de Monterrey para entender las formas transnacionales de apropiación cultural. Más adelante abordaré el asunto del cine marginal mexicano para entender los antecedentes de las estéticas cinematográficas como las de Frías de la Parra; y finalmente abordaré cómo la cumbia articula la estructura de sentimientos en el filme.

#### **4.1 Cumbia en México**

Una de las teorías sobre la llegada de la cumbia a México es enunciada por Ramos-Kittrell en “Transnational Cultural Constructions”, y propone que los inmigrantes hacia Estados Unidos se desplazaron de forma ilegal hacia México y de allí a los estados fronterizos de Texas, Nuevo México, Arizona y California. Sin embargo, no todos conseguían pasar la frontera y muchas personas quedaban “varadas” en las principales ciudades fronterizas como Tijuana, Mexicali, El Paso o Monterrey (un poco más al sur). Entre los sueños varados estaban los de bandas de cumbia colombiana que se radicaron

en Monterrey (193). Con el tiempo, la tradición musical de la cumbia tomó un lugar en las fiestas populares y se difundió a través de la radio y de los *DJs* locales que son llamados “sonideros.”

La popularidad alcanzada por la práctica sonora de la cumbia colombiana en los barrios regiomontanos suscita inquietudes, no solo sobre las posibilidades de una industria cultural musical cumbiera, sino también, y es aún más importante, sobre la relevancia de esta práctica en los sustratos sociales de Monterrey y en la deconstrucción de fronteras o construcción de procesos culturales transnacionales (entender que la cumbia viaja a través de las fronteras).

Carlos Monsiváis, en “Notas sobre cultura popular en México,” dice que “a lo que conocemos como música tropical, desde su origen en Cuba, o Colombia, o Puerto Rico y su asimilación y éxito sostenido en los demás países latinoamericanos, la elite la califica de inmediato como corriente eminentemente popular; y localiza los sentimientos que suscita en la zona (difusa y en penumbra) de los instintos” (104). Este argumento de Monsiváis dialoga con lo que se presenta en los diferentes estados de la apropiación cultural de la cumbia por las clases sociales de la periferia de las ciudades mexicanas y se complementa con lo que menciona Blanco Arboleda: “zonas deprimidas, no visibles en los medios masivos ni en las estadísticas, donde el universo de la [cumbia] encuentra su cuna, su apogeo, y termina difundándose hacia otras zonas” (172). Ambas ideas de Monsiváis y Blanco-Arboleda coinciden con lo que vengo argumentando a lo largo de esta tesis sobre cómo el conjunto de prácticas, que son la cumbia, tiene como punto de partida el espacio periférico de las ciudades.

Algunos académicos como Madrid y Ramos-Kittrel proponen que la mayor aceptación de la cumbia por parte de las clases populares tuvo lugar marginal durante la década de 1980, momento que coincide con el inicio del Tratado de Libre Comercio de

Norteamérica (Madrid 4; Ramos Kittrell 195), cuya consecuencia fue la desestructuración económica y social mexicana, haciendo que los niveles de pobreza aumentaran, puesto que la industrialización llevada a cabo durante el siglo XX dio lugar a las maquiladoras y a las industrias de servicios (Blanco, “La cumbia” 173). Hacia 1945, el músico colombiano Luis Carlos Meyer realizó una gira por Centroamérica, y las Antillas, terminando en México, donde tuvo una fuerte recepción y, además, consiguió contratos con la RCA Victor para grabar junto con las orquestas Panamericana y la de Rafael Paz.

Este fenómeno no era nuevo, pues en otras latitudes como en Cuba, Venezuela y Estados Unidos ya se venían grabando éxitos cumbieros colombianos como *Micaela* por la Sonora Matancera y *La múcura* por Benny Moré en Cuba; *El caimán* por la Billo's Caracas Boys en Venezuela; *San Fernando* y *Pachito Eché* por Alex Tovar en México; *Ay cosita linda*, de Pacho Galán, por Nat King Cole en Estados Unidos. La herencia dejada por Meyer en México se vio complementada en la década de 1970 por las versiones de cumbias colombianas mexicanizadas por Rigo Tovar y su Costa Azul, Mike Laure, Linda Vera, Los Guacharacos de Colombia. Posteriormente, músicos colombianos como Aniceto Molina, Humberto Pavón, Lucho Campillo y la Sonora Dinamita se establecen en México, y desde allí realizaron además giras por Texas y California.

La consolidación de la cumbia en México no solo pasaría por el gran movimiento de artistas a través del territorio, sino también agenciado por una ligera adaptación de la estructura musical. Por ejemplo, Mike Laure, según Blanco-Arboleda, “des-africanizaba las melodías colombianas” (“Los bailes” 56), introduciendo baterías, guitarras eléctricas, saxofón, y bajo, con una influencia notoria del *rock and roll*; tendencia de la cual se apropiaría también Rigo Tovar y el movimiento grupero.

Un fenómeno importante dentro de esta tipología de la práctica de la cumbia en México es el de los sonideros, personajes encargados de colocar música en las fiestas

populares regiomontanas. Si bien los sonideros también colocan salsa y otros géneros musicales bailables, es con la cumbia que adquieren mayor popularidad al punto de nombrar su práctica como “cumbia sonidera.” Su aceptación y recepción está ligada a lo que Blanco-Arboleda denomina lo democrático del sonido (“Los bailes” 62), aspecto que va relacionado con la posibilidad de llevar la fiesta a cualquier lugar. Las cumbias difundidas por estos *Djs* son tratadas sea digital o análogamente para disminuir su tempo, convirtiéndolas en un nuevo sonido. Esta práctica de modificación sonora se conoce como “rebajar la cumbia,” y su producto es la “cumbia rebajada.” También mezclan las pistas de los sonidos cumbieros con las canciones de moda. Esto es lo que se conoce como “mega cumbia mix.”

La idea de movilidad del sonidero está relacionada con lo que propone James Clifford con “desplazamiento” en *The Predicament of Culture* (1988). El autor se pregunta si las prácticas de desplazamiento no podrían aparecer como constitutivas de significados culturales, en lugar de ser una simple extensión o transferencia (14). Esto me lleva a inferir que el desplazamiento implica una noción básica de identidad puesto que está relacionada con la deslocalización y relocalización. Así, las posibilidades que ofrecen las prácticas culturales desplazadas, en este caso, la cumbia, no presuponen culturas o tradiciones continuas, pues recurre a medios, símbolos y lenguajes extranjeros, de manera que se vive una experiencia única entre esa movilidad.

Esto me permite inferir dos cosas: primero, que las prácticas del sonidero son territoriales solo de forma temporal, y también que quienes participan de ella no se apropian de forma rígida o definitiva. Este aspecto lo desarrollaré en el apartado 4.3 al profundizar en las motivaciones de Ulises, el personaje principal de *Ya no estoy aquí*, y segundo, que la práctica local de la cumbia está permeada por otras prácticas locales (como rebajar la cumbia).

La importancia del sonidero no tiene solo que ver con las cumbias que programa y el resultado sonoro final de las mismas, o con la posibilidad de desplazamiento y la experiencia temporal; también hay dos aspectos relevantes en esta práctica que no pueden pasar desapercibido. El primero de ellos es considerar la tecnología del sonidero como un sistema sonoro y, el segundo, la propuesta estética que esta práctica suscita.

#### **4.1.1 Cumbia de la tecnocultura**

La performatividad de la cumbia en *Ya no estoy aquí* permite plantear la cuestión sobre si la práctica del sonidero y su producto final están asociados a una serie de dispositivos tecnológicos sonoros, entonces los términos ‘tecnocultura’ y ‘tecnopráctica’ aplican dentro de este dispositivo. En las secuencias de las fiestas de Ulises y su amigos en el filme se observa la creación de un espacio sonoro en el que los individuos construyen sus relaciones alrededor de los sonidos con los que convoca el sonidero.

En *Music and Technoculture*, Lisloff & Gay estudian la “etnomusicología de tecnocultura” y la necesidad de explorar nuevas formas de acercarse a la cultura musical, y piden una redefinición del término ‘cultura’ para reconfigurarlo en términos de lo tecnológico y de la globalización: “ethnomusicology of technoculture was to break from past conventions of examining only folkish or high art ‘traditions’ of music, and to go beyond discussing the music industry in the study of popular culture” (Lisloff & Gay 2). Es posible, por tanto, hablar de los sonideros y su complemento tecnológico (tocadiscos, parlantes, sistema de luces, etc.) como parte de la tecnocultura, ya que, de acuerdo con los mismos autores:

ethnomusicology of technoculture is concerned with how technology implicates cultural practices involving music. It includes not only technologically based musical countercultures and subcultures but behaviors and forms of knowledge

ranging from mainstream and traditional institutions to contemporary music scholarship. (2)

Lo que ambos autores plantean cobra interés en la medida en que se entiende entonces que la cumbia sonidera como práctica de una tecnocultura se define también como una subcultura cuyos comportamientos irrumpen en el *statu quo* como se mencionó más arriba. Adicionalmente, la tecnología, más que ser parte de la experiencia, se convierte en un elemento mediador entre el artista (sonidero, músico o compositor) y su público, lo que ofrece una respuesta a la pregunta de cómo las comunidades se apropian de la tecnología y cómo tales tecnologías pueden cambiar de significado cuando cruzan fronteras nacionales, lingüísticas y culturales.

La práctica sonidera y su producto, la cumbia sonidera, se conforman como espacio espontáneo y perenne de difusión musical. Así, infiero dos elementos relevantes de esta práctica: la fiesta sonidera es espacio de encuentro identitario, y la estética sonidera es espacio de identificación como ocurre en el filme. El concepto de *identidades multidimensionales* de Connel et al., en *Sound tracks: Popular Music, Identity and Place* sirve para argumentar lo anterior:

Identities are multidimensional, constantly being renegotiated, but never divorced from place [...]. Music occupies sites and travels across space, but in the end, we can only hint at the mixture of order and frenzy apparent in the dynamic nature of musical expressions and expansions. (Connel et al 281)

Así, si entendemos que existen identidades multidimensionales, entonces podremos apreciar la práctica de la cumbia sonidera también como el epicentro de una estética que construye un espacio propio. La convergencia que propicia el sonidero y su cumbia se da en el ámbito de lo estético (una estética tecnófila) y la personificación de este: la máquina y el sonidero, juntos se convierten en una suerte de ciborg.

El protagonismo del acto performativo de Ulises en la práctica del sonidero estaría, por tanto, dividido entre la máquina (equipos sonoros – *sound system*) y el *Dj*. En ese caso, el equipo de sonido como artefacto se roba el foco en el primer momento de la experiencia estética (luces y colores) pero, en la medida en que la fiesta avanza, es el sonidero quien se convierte en foco de atracción como en una hibridación hombre-máquina. Adicionalmente, puede hablarse de la corporeidad del equipo sonoro: “Cada sonidero tiene un nombre artístico, un logotipo y un eslogan jactancioso, que lo hacen reconocible como una personalidad” (Ragland 86). Se puede argumentar así que sus dueños los tratan como reflejo de sí, con una identidad estética definida, un nombre y unas imágenes que lo definen, es decir que hay una humanización de la máquina.

Todas estas ideas son acordes con lo que McArthur propone, en *Digital Proxemics: How Technology Shapes the Ways We Move*, a cerca de cómo todo individuo tiene una relación con el espacio, “even if that connection exists under the surface of cognition and behind the walls of cultural understanding” (McArthur vii), lo que se define como proxemia, y cómo esta relación está mediada por lo digital: “Media are extensions of the body and this articulate the complexity of human experience in a digital world [...] (54). En ese sentido, la cumbia como espacio proxémico funciona también como espacio estético y dialoga con la estructura de sentimientos.

Hasta este punto he abordado los diferentes elementos que permiten definir al sonidero y su sistema sonoro como manifestaciones de reterritorialización del espacio con relación al filme, y he planteado que esta práctica de la cumbia sonidera, que es mexicana en origen incorpora elementos culturales extranjeros, propicia una experiencia de desplazamiento / movimiento y se establece una relación sonidero – sistema sonoro.

#### 4.1.2 Cumbia del sonidero

Dado que el sonidero propicia el espacio para la participación de los individuos en la construcción de una visión de identidad comunitaria que mezcla prácticas culturales diversas y adaptadas, y que este espacio tiene lugar en la periferia urbana donde habita una población generalmente marginalizada; entonces, infiero que el sonidero es espacio de hibridación cultural en el que, a partir de desplazamientos (como argumentamos anteriormente) se infunde una identidad compartida como forma de expresión social y estética que se da con la cumbia colombiana a partir de su difusión y recepción. Para argumentar este “giro estético,” tomo como referencia la comunidad de “kolombias” en Monterrey.<sup>42</sup>

Como primera idea, el hecho de formar parte de una comunidad marginal hace que los individuos estén en permanente tensión entre el estigma inscrito a su condición socioeconómica y a la idea de Monterrey como epicentro económico. En este orden de ideas, Ramos-Kitrell argumenta que “Due to their social condition, youngsters sometimes engage in robbery, street gangs, and drug use, thus exacerbating the stigma associated specifically with the popular classes” (196). Los kolombias, desde su condición marginal, simbolizan lo contrario a la idea de una identidad regiomontana basada en la apariencia del progreso económico.

Para los kolombias, la cumbia representa no solo una forma de sensibilidad sino también una experiencia estética para generar resonancia entre sus pares en un contexto de estancamiento económico, la falta de oportunidades de educación y empleo, y la falta de relaciones familiares. Según Ramos-Kitrell,

[I]t is in Colombian music where these youngsters learn strategies of social interaction that they reproduce with each other. In this music, they find a form of

---

<sup>42</sup> También pueden denominarse: “los colombias,” “los cholos,” “los colombianos,”

expression, of how to talk to their girlfriend, to their mom, to their brother, and the music reflects what happens to them or what they are missing socially. (197)

La cumbia colombiana en este sentido funciona en México como experiencia performativa y estructura de sentimientos, y como un espacio de legitimidad social con un conjunto de deseos y preferencias sociales comunes.

Hasta aquí este punto he abordado los diferentes elementos que permiten definir al sonidero como una propuesta estética que sirve al mismo tiempo para reterritorializar del espacio. Con estos elementos sobre el sonidero, la cumbia en México, y la propuesta estética que sugiere la posibilidad de que la la cumbia opere como un espacio en el que pueden converger sensaciones y, a partir de ellas, la generación un espacio identitario, de prácticas culturales locales que operan de forma transfronteriza, entro a analizar desde la perspectiva de la estructura de sentimientos *Ya no estoy aquí* desde una visión del cine marginal mexicano.

#### **4.2 Cumbia de los sentimientos: *Ya no estoy aquí***

*Ya no estoy aquí* realizado en 2019 es el segundo largometraje de Fernando Frías de la Parra después de haber realizado *Rezeta* (2012).<sup>43</sup> La película narra la historia de Ulises Sampiero, un joven de 17 años, de la colonia periférica Independencia en Monterrey, estado de Nuevo León, en el norte de México. La historia tiene lugar hacia comienzos de la década de 2010, durante el sexenio de gobierno de Felipe Calderón (2006-2012) con su política de Guerra contra el narcotráfico en México, que agudizó la lucha por el control territorial de los barrios no solo en Monterrey sino en otras ciudades de México. Es justo en un enfrentamiento entre bandas de la colonia (los F y Los pelones) en el que, por error, Ulises está presente y es testigo de varios asesinatos. Así pues, uno

---

<sup>43</sup> En *Rezeta* también aparece una cumbia colombiana: *Tabaco y ron*, de Los Hispanos.

de los integrantes de Los pelones lo identifica y lo amenaza de muerte, y por este motivo Ulises debe huir de la ciudad cruzando ilegalmente la frontera hacia Estados Unidos.

Junto con Ulises, sus amigos, se hacen llamar los Terkos, un grupo de kolombias con quienes observa la ciudad desde sus terrazas y recorre la colonia buscando espacios de baile en los sonideros e intercambio de cumbia rebajada. Así, la cumbia para Ulises y sus compañeros de pandilla es la que direcciona su cotidianidad y funciona para ellos como estructura de sentimientos, espacio de identidad y de rebeldía.

En este punto es necesario hacer un paréntesis para analizar si *Ya no estoy aquí* cabe dentro de la categoría de cine marginal mexicano. Para ello revisaré la historicidad de esta categoría de cine. Según Jorge Chavarro, hacia el inicio de este siglo el cine mexicano comenzó a experimentar una nueva recepción y reconocimiento que no se veían desde la llamada Época de Oro (1940-1959), y argumenta esto a partir de la visibilidad que ha tenido México en las ceremonias de premiación de festivales de cine internacionales. De esa época dorada, como lo describe Monsiváis, quedó la posibilidad de que el público observe y experimente conductas “con su vida cotidiana sin mayores riesgos de adoptar nuevos hábitos, al tiempo que ve reiterados (y dramatizados, con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres que se normalizan en los hábitos cotidianos. No se acude al cine a soñar; se va a aprender” (“Notas” 105). En efecto, el cine, además de mostrarse como un espejo, se constituye en espacio de identidad y nacionalismo.

Monsiváis afirma que al terminarse la Época de Oro “comienza la hegemonía del cine norteamericano que enseña a vivir en la Ciudad de México como en un escenario ya marcado por la americanización” (“El Cine” 512). Esto no quiere decir que se hayan abandonado elementos de la idiosincrasia mexicana, por el contrario, la representación de

la pobreza se complementa con el alto grado de violencia explícita acompañados por un tradicional costumbrismo y melodrama.

Las representaciones de la marginalidad urbana en el cine mexicano no son nuevas, pues desde la década de 1930 películas como *Juntos, pero no revueltos* de Fernando Rivero (1938) o *La bestia negra* de Gabriel Soria (1938) mostraban un *topos* representado en el ámbito de la vecindad, circunscrita en un modelo urbanístico en el que un conjunto de colonias pobres rodeaba a unos pocos barrios elegantes. Durante el inicio de la Época de Oro en la década de 1940, la representación de la marginalidad de las ciudades no fue considerada planteando, según Siboney Obscura, una aceptación resignada de la desigualdad social (163), pues el cine se tornó de ser un producto cultural con implicaciones sociales a una industria al servicio de una elite dirigente. Esto se puede apreciar en filmes como *La abuelita* de Raphael J. Sevilla (1942) o *La pequeña madrecita* de Joselito Rodríguez (1943).

Durante la posguerra y el inicio de la Guerra Fría, la industria cinematográfica mexicana se supeditó a la política anticomunista estadounidense lo que relegó la producción a narrativas como el melodrama familiar o las comedias rancheras. En este momento la representación de lo marginal se enfocó en grupos de personas atraídas por la oferta de trabajo de la ciudad y se narró a través de los géneros cinematográficos como el arrabal y de cabaret (Obscura 165). Esto direccionó la recepción hacia la esfera de la diversión combinada con la miseria originada por la marcada diferencia de clases sociales. Esto dialoga con la idea de Monsiváis sobre la americanización del cine mexicano mencionada más arriba. Sin embargo, dos directores se salieron de este esquema con películas influenciadas por el Neorrealismo italiano: Luis Buñuel con parte de su obra en México como *Los olvidados* (1950) y el *El bruto* (1953); e Ismael Rodríguez, autor de *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948).

En la década de 1970, durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez, la producción de cine se enfocó en el público de la clase media emergente producto de la movilidad social. Las representaciones de lo marginal querían enaltecer la idea de que “la miseria redime y hace aflorar la solidaridad entre los pobres” (Obscura 172). En la década de 1980 y de 1990 la marginalidad es escasa, las expresiones de lo popular se limitan a estereotipos y el género del melodrama se vuelve la norma en la producción cinematográfica. Esto imperará hasta el inicio del siglo en el que hay un giro sustancial hacia una nueva de lo marginal: la “falsa denuncia” que no tiene la intención de retratar las condiciones de vida marginales con historias de solidaridad, sino por el contrario, darle valor a la degradación moral de ciudades sin ley, como se ve por ejemplo en *Así es la vida* de Arturo Ripstein (2000), *Ciudades oscuras* de Fernando Sariñana (2002) y *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu (2000) y *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano (1999). En estos filmes,

los signos de la miseria asumían una función casi escenográfica, aportando la atmósfera de miserabilismo a un cine-espectáculo que combinaba el realismo tremendista del cine mexicano de los años 70 y 80, con el hiperviolento cine de acción contemporáneo al estilo Tarantino (fusión de la violencia estilizada con una ética de la crueldad indiferente). (Obscura 178)

Así pues, los espacios marginales urbanos adquieren un matiz de sensacionalismo reduciendo su representación a una forma de imaginario persistente sobre la miseria, la violencia y el narco. A este movimiento estético algunos críticos como Chavarro lo denominan “Nuevo cine mexicano” o NCM. Ahora bien, cabe mencionar que no todo el NCM tiene una característica de marginalidad. Al respecto, Monsiváis dice, en forma crítica, que son “un conjunto de películas que capta, desarrolla, hace conscientes a sus espectadores de las sensaciones, el sentimentalismo, la violencia psíquica y las ganas de

no estar solo en la cama” (“El cine” 511), lo que se evidencia estéticamente en el discurso de los personajes articulado por el lenguaje barrial, la sexualidad explícita, la velocidad en el cambio de las secuencias, y una forma de enseñanza moral.

Estas últimas ideas se yuxtaponen en cierta medida con lo que se ha propuesto en producciones desde 2018, lo que Chavarro denomina “etapa transnacional del cine mexicano”. Es posible argumentar que el término “transnacional” agrega conflicto al nominar el cine mexicano y esto se explica porque no todas las producciones están pensadas solamente para un público local, sino que desde un *topos* definido como “lo mexicano” / lo local se proyectan historias universales, a través de una estética cinematográfica “global”. Dos ejemplos de esto son *Roma* de Alfonso Cuarón (2018) y *Ya no estoy aquí* de Fernando Frías de la Parra (2020). Ambos filmes no dejan de abordar “lo mexicano”, pero el hecho de ser producidas por una empresa transnacional del entretenimiento como lo es Netflix hace que entren dentro de esta categoría que además exotiza lo local.

Sobre el cine mexicano marginal, parafraseando a Obscura, hay tres perspectivas: el maniqueísmo sentimental en el que los personajes tienen una visión ingenua que reduce la complejidad social a una división entre ricos y pobres; el costumbrismo populista que evitaba el sentimentalismo para construir personajes populares a partir de tipos sociales fácilmente identificables; y la desmitificación subversiva que representaba el contexto de la miseria urbana de forma crítica (166). Ahora bien, ¿es posible decir que ambas películas hacen parte de la categoría de lo marginal? Con mi razonamiento argumento que sí hacen parte de lo marginal, y esto lo sustento por el origen de los personajes principales de ambas películas.

Ambos filmes se proponen deconstruir, a partir de lo que se podría llamar una radiografía de la cultura popular, el estereotipo de lo denominado “lo mexicano” al

retratar confrontaciones de clase, inmiscuidas en crisis de gobernanza y mediadas por los desplazamientos, sea hacia el interior (*Roma*) o hacia el exterior (*Ya no estoy aquí*) del mismo país. Analizaré estas ideas en la película de Frías para entender cómo se presentan prácticas culturales transfronterizas con la cumbia.

#### 4.2.1 Cumbia del cuerpo

*Ya no estoy aquí* está narrada principalmente en dos cronotopos que se alternan consecuentemente en el discurso fílmico. El primero de ellos tiene lugar en Monterrey y no se presenta en el tiempo actual de narración. Este cronotopo funciona como regreso al pasado a través del recuerdo mientras él se encuentra en Queens. La historia que ocurre en este distrito de Nueva York es el segundo cronotopo, que sería el tiempo en el cual está el *locus* de enunciación. Hay un tercer cronotopo adicional sobre el final de la película que funciona como epílogo y que está caracterizado por el regreso de Ulises a Monterrey.

Mientras la historia se narra en Queens, no conocemos los motivos por los cuales Ulises se vio obligado a huir de su barrio. Todos estos se van revelando en la medida en la que la cámara nos va narrando su historia llena de vicisitudes mientras que deambula por las calles de Nueva York. Es así que la alternancia de cronotopos en la narración que muestra el regreso intermitente de Ulises al pasado hace que entendamos que por más que se encuentre en Nueva York, su semblante sigue anclado a su territorio.

Se nos informa que existió en Monterrey una tribu urbana, los kolombias, una comunidad disidente de los barrios marginales. El término “cholombianos” alude a los cholos chicanos de Los Ángeles que escuchan *hip hop* y se visten con atuendos colgantes. Traigo esto a colación para argumentar que en los kolombias ocurre un doble sincretismo: el de la cumbia colombiana rebajada y el de los cholos, quienes a su vez mezclan el imaginario de la Virgen de Guadalupe con el *hip hop*. Además, su corte de cabello es una

combinación de referencias al *hip hop*, al *punk*, a la música urbana, e incluso a las culturas indígenas precolombinas. Este film no es sobre los kolombias, ni pretende indagar en la sociología de esta tribu urbana, pero sí plantea inquietudes sobre lo denominado *colombiano*.<sup>44</sup> Por tanto, Ulises no se presenta de forma exótica ni cayendo en estereotipos. Por el contrario, simplemente es un personaje con sus propias inquietudes que son las que se nos van a presentar en la historia.

A este respecto, Frías de la Parra nos narra a los kolombias desprovistos de esta forma de estigmatización, solo mostrando el contexto urbano con cámaras fijas en planos generales con secuencias que duran más de un minuto para ubicarnos geoespacialmente: la colonia la Libertad vista desde afuera, con sus casas empinadas en los cerros, caminos de tierra, callejuelas estrechas y pasadizos oscuros. Su intención es la de ubicarnos en la ciudad de Monterrey y destacar la brecha social.

La precariedad de las construcciones contrasta con los rascacielos del distrito financiero o con los trazos urbanísticos perfectamente cartesianos que se superponen con otros planos también generales. Los planos nos hablan de marginalidad, de precariedad y de discriminación. Las tomas fotográficas durante la trama adquieren un sentido casi documental, a pesar de que estamos en un territorio de la ficción. Sin embargo, inmediatamente se nota que no es la intención quedarse en la poética de ese territorio marginal, sino que el director da un vuelco a lo que interesa dentro de la película que es cómo Ulises se mueve en su realidad, en el viaje, y en los episodios de nostalgia. Todo esto en el contexto de su identidad, y desde la contracultura.

---

<sup>44</sup> Torres Escalante define lo *colombiano* como expresión cultural juvenil que es señalada y marginalizada por la sociedad regiomontana (como se le conoce a quienes viven en Monterrey) y coloca a este grupo de jóvenes dentro de un estereotipo de formas de vestir, de hablar, de bailar, y los asocia con el consumo de drogas, el vandalismo, y la violencia (6). Sin embargo, aclara que se ha formado un estigma con relación a la cumbia, negándole la aportación que ha dado a la cultura popular de la ciudad y del país.

La categoría de territorialización es importante en este filme, en primer lugar, como epicentro de lo identitario de estos grupos marginales y, en segundo lugar, cómo la práctica de la cumbia se apropia del territorio cruzando las fronteras artificiales. Al respecto, Ramos-Kittrel afirma:

The practice of cumbia in Monterrey as related to the reterritorialization of foreign cultural practices that, steeped into consumption, give a voice of social legitimacy to historically marginalized individuals. This phenomenon invites inquiries about the relevance of geographical context for the mapping of the *local* in relationship to a transnational arena articulated by networks of migration, consumption, and communication. (192)

Ulises y sus Terkos desarrollan sus identidades a través de la interpretación de la cumbia como referente simbólico de una experiencia social y cultural colectiva, y para buscar su legitimación social. La práctica de la cumbia “ofrece modelos de comportamiento y de identidad, al mismo tiempo que modelos de satisfacción psíquica y emocional” (Vila 338). Esta posición de Vila complementa esa experiencia social que ofrece la música y nos hace pensarla como herramienta cultural, digamos práctica cultural, en una ecología de elementos que los grupos sociales utilizan para la construcción de identidades.

Una de esas prácticas culturales asociadas a la cumbia dentro de su ecología es su performatividad: el baile y la apariencia. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* comenta sobre una tribu urbana muy popular en Los Ángeles y luego en algunas ciudades de México: “El pachuco.” Algunas de las características que enuncia Paz en su ensayo aplican para los kolombias. Paz argumenta que los "pachucos" son bandas de jóvenes, “generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje” (7). Su actitud que demuestra una fanática voluntad de ser no se basa en la reivindicación social sino “la

decisión de no ser como los otros que los rodean” (7). Esta postura del pachuco, de la cual los kolombias se han alimentado, converge en una forma de incapacidad de asimilar un dispositivo social, que los rechaza, por lo que encuentran hostilidad social y, por consiguiente, una forma más profunda de afirmación identitaria.

Esta dificultad de inserción social se observa en el filme en el momento en que Ulises y los Terkos reclutan a Leo, un chiquillo del barrio. Lo primero que hacen con él es asignarle un nuevo nombre diferente al que le han asignado sus padres: Sudadera. Le realizan el corte de cabello característico que los identifica, y luego, lo visten con sus atuendos colgantes, al estilo cholo o pachuco, es decir, lo despojan de lo que el dispositivo social les impone. Más adelante se observa que Sudadera se ha integrado cuando canta *La lejanía*, cumbia de Lizandro Meza. Como se observa en esta secuencia, la cumbia se torna lugar de identidad, pues se relaciona con las vivencias, y el cuerpo funciona como agente para aglutinar el conjunto de mensajes que construyen la identidad y la subjetividad de los kolombias a través de su corporeidad.

En este punto se trae a colación a Appadurai y su estructura de sentimiento: el cuerpo es “a site for the inscription of a variety of signs and values about identity and difference, as well as about duration” (*Modernity* 84). El espacio que genera Ulises con sus Terkos es uno en el cual se implanta una estructura local y lo que la mantiene es el sentimiento de pertenencia que se logra con la cumbia y el agenciamiento que les propone su cuerpo. Esa localidad que tiene lugar en las calles del barrio funciona realmente como una forma de organización de la identidad, y aquí, la cumbia, como práctica escénica, se vuelve fundamental.

Para los kolombias, el tiempo en la calle se torna “the quintessential material moment in which marginal youths appropriate and resignify elements of Colombian expressive culture to produce la kolombia as a phenomenological arena of cultural

production and subject formation” (Ramos-Kittrel 200). Así pues, el proceso de reterritorialización se produce en la socialización del espacio, y la localidad se basa en la puesta en común del conocimiento de las prácticas locales (en el caso de los kolombias, la danza). Esta localidad hace parte de la estructura de sentimiento y el cuerpo se circunscribe en ella.

La danza es un medio de personificación de la localidad a través de la reterritorialización. Como performance, la danza encarna la localidad, que además de ubicar los cuerpos espacialmente, genera también un proceso para la identidad del sujeto. En ese sentido, es a través de la práctica de la cumbia que los kolombias buscan reconocimiento y son reconocidos.

Este sentido performativo de la cumbia se observa en las secuencias de la película en la que se muestran los bailes en el barrio animados por sonideros. Ulises y sus Terkos bailan y sus coreografías son admiradas por el resto de los invitados, haciendo una ronda en la cual los bailarines se encuentran en el centro. Al final de su baile las personas se acercan a él para tomarse fotos. Aunque la forma tradicional de bailar cumbia se hace en parejas de hombres y mujeres, los kolombias suelen bailar solos, predominantemente coreografiando el baile del gavilán (Ramos-Kittrel 199), un movimiento repleto de pasos únicos que engalanan el baile. Los jóvenes bailan en círculos, en cuclillas, girando con los brazos abiertos (ver figura 4.XX), mueven los pies hacia atrás y hacia adelante en alternancia, mientras agitan los brazos y los codos, emulando las alas de un gavilán muy lentamente, como saboreando el momento.



Figura 10. Captura de pantalla de la película *Ya no estoy aquí* (Dir. Fernando Frías de la Parra), 1:11:04. Ulises baila la cumbia. La ciudad de Monterrey con sus rascacielos se encuentra en plano posterior.

Los kolombias adoptaron la cumbia como música identitaria, en una ciudad cercana a los Estados Unidos donde además de haber una identidad normexicana regional marcada, también hay influencias del *rock*, el *punk* y el *hip-hop*. Según Blanco Arboleda, tampoco existe una colonia colombiana ni canales de distribución musical diferentes a los sonideros (*La cumbia* 175). Sin embargo, el mismo autor argumenta que “el ritmo, la invitación inapelable al baile, y el romanticismo de las letras” (176) son lo que hacen que esta tribu urbana se haya identificado con esta práctica musical. Es paradójico, sin embargo, que un movimiento mexicano de contracultura tenga la cumbia colombiana como práctica incorporada, cuyas letras no invitan a las formas de protesta social y sí están más asociadas a las sensibilidades campesinas, y con letras sobre la nostalgia y el desamor, como se lee en las letras de las cumbia que aparecen en el filme. Una de ellas es *La lejanía*, compuesta e interpretada por Lisandro Mesa:

Cómo extraño mi sabana hermosa metido en la cordillera  
 Esperando que llegue la hora de regresar a mi tierra  
 En el Valle de Pubenza me he metido  
 Lejanía que me tiene entristecido. En mi pecho floreció una cumbia  
 De la nostalgia como una lágrima que se escapa  
 Cumbia del alma, cumbia que madruga  
 Sobre Pubenza, con insistencia, buscando Oaxaca  
 ¡Ay, me da!, qué tristeza que me da, me da  
 Me da la lejanía, ¡ay, me da! Qué tristeza que me da  
 Estar tan lejos de la tierra mía, ¡ay, me da!  
 Qué tristeza que me da, me da. Me da la lejanía, ¡ay, me da!  
 Qué tristeza que me da. Estar tan lejos de la tierra mía.

La canción aparece en la película cuando Ulises y sus Terkos bailan fraternalmente en las terrazas de la colonia con el centro de la ciudad en un plano posterior. Las imágenes en esta secuencia servirán como recordatorio cuando Ulises evoque desde el destierro las calles de su barrio y los momentos felices que tenía junto a sus amigos. Esta canción habla de la tristeza que provoca la distancia y evoca la necesidad del regreso. En la letra se aprecia que hay un apego por la tierra que se desvela desde lo lejano. La cumbia está asociada, según el compositor, a la nostalgia, luego florece desde el pecho.

La otra cumbia que aparece en la película es *Te llevaré*, también compuesta e interpretada por Lisandro Mesa. Ambas canciones describen los espacios y los desplazamientos, por ejemplo, en *La lejanía*, el personaje-cantor yuxtapone su relato entre los valles interandinos del interior colombiano (El Valle de Pubenza, en Popayán) y la sabana (los llanos del Caribe), y Oaxaca. En *Te llevaré*, la espacialidad está

delimitada, no por paisajes concretos, sino por la acción de “llevar,” contrastada con el “quedarse,” el lugar que ocupa en la memoria el ser amado que es el del corazón y el del cantar.

En ambas canciones los referentes espaciales e interrelacionales funcionan como textos semióticos en una estructura de sentimientos. Argumento esto ya que, a partir de su lírica, podemos evocar un sinnúmero de emociones sostenidas a partir de los signos y el lenguaje materializadas en el cuerpo. Esta idea dialoga con Dorrá: “el cuerpo (del *performer*) es la sede de las emociones y también el punto desde el cual se focalizan las percepciones” (66). Esto quiere decir que, desde el punto de vista de la relación entre las músicas y su comunicación, el cuerpo se potencializa para reproducir las emociones devenidas de la lírica.

Hasta este punto he argumentado que en *Ya no estoy aquí* la práctica performativa de la cumbia y sus líricas funcionan como medio de personificar la localidad y sirven como herramientas de reterritorialización y reconocimiento social.

#### **4.2.2 Cumbia de la frontera**

El mundo de Ulises, como se enunció, gira alrededor de la cumbia. En una secuencia Ulises y sus amigos se acercan a un joven estudiante de una escuela del barrio para pedirle plata para comprar unas canciones que les vendían en el mercado del barrio. El estudiante les da la plata, pero un pandillero/narco del barrio infiere esto como un acto de desafío a su estatus de poder. Como mencioné también más arriba, la historia de Ulises en Monterrey ocurre durante el gobierno de Calderón y esto se deduce por los fragmentos de radio insertos en las secuencias en que los kolombias piden canciones y dedicatorias en la emisora.

Durante el sexenio de gobierno se instauró, apoyado por el gobierno de Estados Unidos la llamada “Guerra contra el narcotráfico,” que buscaba acabar con los carteles que se habían hecho al poder territorial en varios estados del norte de México. Sin embargo, esto tuvo como consecuencia la intensificación de la violencia entre carteles, pues los carteles extintos dejaban un vacío territorial y rápidamente otros carteles se disputaron la nueva ocupación. Lo que acabo de mencionar no es explícito en el filme, así como tampoco lo es que esta guerra sería la razón por la cual años más adelante se extinguirían los kolombias en Monterrey.<sup>45</sup>

Las secuencias de la película que transcurren en Monterrey tienen el trasfondo de la violencia: Ulises con los Terkos deambulando por Independencia siendo observados por pandillas en las esquinas, momentos en las que el narco amenaza a Ulises, su familia observando en las noticias las muestras de violencia que deja la Guerra, y los asesinatos que presencia Ulises. Si bien hay todo un paquete de violencia representado en la historia de Monterrey, no es este un relato que profundiza en los estereotipos de la violencia por la violencia. En este caso, funciona como detonante, para poder argumentar que esta fue la razón del destierro de Ulises, y este destierro desencadenaría la nostalgia que haría que él no se adaptara a su nuevo lugar, que la territorialización no se llevara a cabo.

La violencia es un componente de la realidad de los personajes, lo que sugiere que se ha normalizado y que se habita un país secuestrado por el narco. Si bien Frías de la Parra denuncia la realidad de la violencia junto con ese secuestro de la sociedad y las pérdidas de sus libertades ya normalizadas, no es la violencia la que hace relevante esta historia sino las preguntas que Ulises se hace sobre la identidad.

---

<sup>45</sup> Sabemos de su extinción al inicio de la película cuando se nos informa de que “Hace algún tiempo en el noreste de México y en particular en la Ciudad de Monterrey, floreció un movimiento contracultural que por su amor a la cumbia se autodenominó kolombia” (Frías 0:35).



Figura 11. Captura de pantalla de la película *Ya no estoy aquí* (Dir. Fernando Frías de la Parra), 1:22. Ulises y su madre en el momento de la despedida por su destierro. La ciudad de Monterrey se encuentra en segundo plano.

Es por este motivo que las secuencias en Monterrey sirven sustento de lo que le Ocurrirá a Ulises al llegar a Queens que es donde él sufre las dificultades para integrarse, para subsistir, y la pérdida paulatina de su identidad. La identidad de Ulises es multicapas y el personaje va perdiendo cada una de sus capas durante la historia, de forma que al final, se encuentra completamente despojado de su identidad, como si Queens quisiera hacer a todos iguales.

Como mencioné antes, el viaje de Ulises no es ocasionado por la necesidad de tener un futuro mejor, aquello que suscita el llamado “sueño americano”, como suele ser el caso de la mayoría de los migrantes que asumen riesgos por un futuro mejor. La figura 11 muestra el momento de la despedida de Ulises en Monterrey. La ‘odisea’ de este Ulises no es producto de una voluntad propia, sino del destierro, y tiene en común con el Ulises de la mitología griega su deseo de volver a su lugar de origen. A Ulises el Terko no lo

espera una Penélope que deshace su hilada mientras atiende a sus pretendientes, a este Terko no lo espera nadie, pero su deseo es el de converger de nuevo con sus amigos en el espacio del barrio. Este deseo se suscita porque, a pesar de hacer todo lo posible por adaptarse a su nuevo territorio, Ulises se da cuenta que prefiere estar en Monterrey, con sus amigos, aun sabiendo del riesgo que corre su vida, a afrontar la soledad que siente en Estados Unidos. Allí es visto como un *étranger* (extraño y extranjero al mismo tiempo).

Su apariencia provoca dos tipos de reacciones: la primera es una sensación de rechazo, como ocurre cuando es interpelado por un hombre en el metro mientras bailaba su cumbia, o por el policía que lo arresta, o bien, por sus compañeros de trabajo en la construcción. La segunda es una sensación de curiosidad que toca los límites del morbo. Esto se evidencia en la escena en la que Ulises, con su atuendo cholombiano, es perseguido por un fotógrafo que quiere retratarlo, o cuando baila cumbia en la calle, y con Lin, la adolescente de origen chino, nieta de un propietario de tienda de barrio, que lo trata como un objeto exótico, un *souvenir*. Ese exotismo que desprende Ulises, que es él fuera de su contexto, es la primera capa de identidad que se pierde, pues él deja de ser él mismo fuera de su núcleo y se convierte en una entidad cuyo valor se da a través del exotismo y no de la disidencia o rebeldía que tenía en Monterrey.

A pesar de las muestras de generosidad de Lin, es posible observar que su acercamiento hacia Ulises es ambivalente pues, en primer lugar, hay una fascinación por él y por su apariencia, que la lleva un día incluso a vestirse como él. El hecho que Lin sea de origen asiático reforzaría la posible idea de que ella podría ser renuente a la cultura estadounidense y, por tal motivo, tendría empatía hacia Ulises, y se podría decir que ambos están fuera de su zona de confort, pues ella entiende lo que implica ser minoría en Estados Unidos. No obstante, ella ya ha asimilado de alguna forma las reglas culturales de ese país, pues esto es lo que Estados Unidos exige de sus minorías, y este es el punto

de conflicto entre ambos, ya que él se niega a hacerlo y no se ajusta a las expectativas de su anfitriona y eso coloca en riesgo la permanencia en el cuarto que ella le ofrece para dormir.

Esta diferencia es lo que Demmers llamaría “the erosion of the relationship between spatial communities” (90), y coloca en peligro la localidad y la estructura de sentimiento pues Appadurai señala cómo la relación entre la producción de sujetos locales y las comunidades (en este caso, la comunidad de acogida sería la que propone Lin, y más adelante, la prostituta colombiana) en las que dichos sujetos pueden ser producidos, nombrados y empoderados para actuar socialmente es histórica y dialéctica. Además, enfatiza la importancia del contexto y el poder al analizar el vínculo entre localidad y comunidad. Transformar espacios en lugares es inherentemente un ejercicio de poder (“The Production” 208-209). Esto también ocurre con un grupo de mexicanos con quienes él trabaja en la construcción. Ellos escuchan *hip hop* y se burlan de las cumbias que escucha Ulises, así como de su forma de bailar y el atuendo que lleva. La discusión con ellos se enmarca en la categoría de la identidad, pues él les reprocha que, escuchando *hip hop*, quieren ser negros sin serlo.

Ulises percibe en su periplo neoyorquino que el baile de la cumbia, como código más representativo de su cultura, no es universal, y esto lo coloca en conflicto con Lin y con sus compañeros de trabajo. Su cumbia lleva consigo una conciencia de clase, un rechazo hacia los dispositivos establecidos y una rebeldía y esto lo coloca en conflicto dialógico con otras comunidades, similar a lo que ocurre con los pachucos. Paz escribe: “por caminos secretos y arriesgados el ‘pachuco’ intenta ingresar en la sociedad norteamericana. Mas él mismo se veda el acceso. Desprendido de su cultura tradicional, el pachuco se afirma un instante como soledad y reto” (4). Ulises, al ser colombiano, niega el *stato quo* regiomontano, y en Queens, niega el norteamericano. Si para Paz, el pachuco

se lanza al exterior, no para fundirse con lo que lo rodea, sino para retarlo, entonces se puede inferir que Ulises adopta una postura de pachuco, en los términos de Paz.

En Queens Ulises es un ser transnacional pues tiene realidades compartidas en dos territorios separados por la frontera y lo convierte al mismo tiempo en un hombre de ningún lugar. Atravesando la frontera Ulises lleva consigo el puñado de culturas resignificadas en las que encarna en sus capas de identidad. Es un personaje sincrético. La idea de frontera como “puerta,” según Corona y Madrid, “brings a shift in understandings of identity, belonging, as well as dichotomist models of civilization/barbarism and center/periphery. At a fluid border, acknowledged as a transnational formation, identity constructions are sites of multiplicity that transcend the nation-state as a unit of identification” (3). Es decir que la frontera, no solo como línea definida políticamente, porta consigo la categoría de ser espacio de representación de resistencias expresadas en experiencias de vida. Para Ulises el estar al otro lado de la frontera, además de albergar la lejanía y la nostalgia, funciona como límite de su destierro.

En el segundo cronotopo que muestra a Ulises en Queens, la cumbia funciona como vínculo con el pasado y la nostalgia. Vuelven *La lejanía* y *Te llevaré*. Como espectadores empatizamos con Ulises, podemos ponernos en su lugar, y lo acompañamos en su periplo nostálgico hasta la colonia Independencia en Monterrey. *La lejanía* suena mientras que Ulises baila en el metro para recoger dinero: se resigna, cierra los ojos y la nostalgia lo lleva de nuevo a Monterrey.

El director utiliza el recurso de la nostalgia para actualizarnos sobre lo que ha pasado en Independencia durante la ausencia de Ulises: allí la estructura de poderes ha cambiado, y ahora es el narco, el mismo que los habría amenazado, quien controla las esquinas y compra la simpatía de los vecinos con mercados. La cámara en esta secuencia hace un travelling hacia un plano americano de La Chaparra, la compañera de Ulises,

ahora despeinada, con el rostro angustiado y una vestimenta gris que contrasta con las ropas coloridas de los Terkos antes de la huida de Ulises.

La cumbia tiene lugar de nuevo cuando se da el encuentro entre Ulises y la prostituta colombiana. Cuando él le da a escuchar *La lejanía* ella le dice que eso no es cumbia, pues la canción se encontraba en su versión rebajada. Ulises se sorprende que sea una mujer colombiana quien se lo dice. En esta secuencia Ulises se despoja de otra capa de identidad.

Se explicó que el fenómeno de las cumbias rebajadas consiste en extender la duración de la canción de forma que se hace más lenta. La película dialoga de forma diegética con esa ralentización, pues contiene una gran cantidad de tomas extensas que funcionan como metáfora de la lentitud o la contemplación, por ejemplo, Ulises es reflejado en la vitrina de un local comercial en Queens y que dura quince segundos; Ulises está sentado en el bar con la prostituta colombiana, secuencia que dura treinta y siete segundos; Ulises sube clandestinamente por las escaleras externas del edificio del abuelo Lin, dura diez y nueve segundos; y Ulises le explica a Lin cómo funcionan los kolombias en Monterrey, escena que dura treinta y siete segundos también. Esta variación regionmontana de la cumbia colombiana propone una forma de bailar lenta, y en esta medida deduzco que esas secuencias tan extensas también nos obligan a contemplar la lentitud de la vida de Ulises en Queens con detalle.

#### **4.2.3 Cumbia del retorno**

Los encuentros que tuvo en Estados Unidos hacen que Ulises no encuentre su lugar de ni satisfacción ni integración, por el contrario, la nostalgia de la lejanía de su tierra y de sus amigos hace que se encuentre en permanente estado de tristeza que, al final, sorteas con inhalante y deambula solitario por las calles de la ciudad en estado de

indigencia. Este punto es el de la decadencia absoluta y la pérdida completa de su identidad. En este punto el director complementa el espacio sonoro al suplantar la música por el paisaje sonoro urbano. La cumbia en este punto ha desaparecido a tal punto que los recuerdos de Los Terkos que antes estaban acompañados de cumbia ahora están acompañados de silencio.

En una de sus salidas por las calles de Nueva York, Ulises es abordado y detenido por un policía, y después de estar un tiempo en la prisión, es deportado a Monterrey. Su regreso no es voluntario, es nuevamente forzado, no por las fuerzas del mal, y sí por la fuerzas del orden, sin embargo, era lo que deseaba. La imposibilidad del retorno previa a la detención de Ulises hace de toda su experiencia en Queens un rito de iniciación, un estado liminal, una historia épica para el personaje. Argumento esto porque en su soledad, las vivencias del personaje lo llevan por un viaje: encontrar trabajo, conocer a Lin, bailar en las calles. El héroe, en su viaje de iniciación, debe sortear toda clase de dificultades antes de regresar a su casa, y cuando lo hace, es notorio que ya no vuelve él, vuelve otro.

En Monterrey, su regreso está mediado por toda la nostalgia y por comenzar a hacer recorridos por el barrio para percatarse que todo cambió. Algunos de Los Terkos han sido asesinados, otros se han adherido a iglesias cristianas y toda la idea de su barrio ha desaparecido. Sin embargo, aún en Independencia, Ulises mantiene viva la idea utópica de ese momento en el pasado en el barrio, con sus amigos a través de la música. Ulises se refugia en la nostalgia, prolongada y rebajada como las cumbias que escucha y que lo vincula con los momentos felices del pasado, pero cuando se agota la batería de sus audífonos, se detiene la música, él para de bailar y se escucha de nuevo el paisaje sonoro de la ciudad: sirenas, gritos... la ciudad real.

No se puede estipular que a su regreso Ulises se reconcilia con la ciudad y con su barrio. Su emancipación y su nostalgia son elementos que no están más presentes, y por

tanto la acción diegética en el punto de convergencia de su retorno presenta a un Ulises divergente del que es al inicio de la historia, es decir, que su estructura de sentimientos se modificó.

### **4.3 Reflexiones finales**

Este capítulo demuestra que la cumbia funciona como una estructura de sentimiento en jóvenes músicos y bailarines marginados que adoptaron la cumbia para desarrollar un sentido de pertenencia identitario. Su estética es local y está asociada a una contracultura urbana que adopta la cumbia para agenciarla a través de su corporalidad.

Los sonideros jugaron un papel fundamental en la reterritorialización de la cumbia en Monterrey, y es en sus fiestas donde se propicia el diálogo entre lo tecnológico y lo cultural y, por tal motivo, es importante considerar que justamente la intersección entre el artefacto y el uso que se le dé a él es el punto de donde tiene lugar la subversión, la coerción y la dominación. Esta es la razón por la cual los espacios digitales adquieren un carácter político lleno de identidad, comunidad, saberes e ideologías en conflicto.

Inferí que la cumbia, como ecología de prácticas, dialoga y se completa con el concepto de estructura de sentimientos de Arjun Appadurai. Dicha estructura es local, pero se proyecta comunitariamente en el vecindario. Los kolombias como comunidad barrial, proponen una serie de prácticas sensoriales con la cumbia en las que hay emociones, sentido de la aceptación, y práctica estética; lo que hace que esta devenga estructura de sentimientos. Este fenómeno es en sí una reterritorialización de las prácticas culturales como la cumbia. Aclaro esto para argumentar que se da una localización en el espacio y, también, una producción de sujetos que a través de su corporalidad proponen un espacio identitario.

Según Néstor García Canclini, la reterritorialización se refiere a un proceso de resignificación de las formas culturales como modalidades de organización identitaria (304). Deduzco que la reterritorialización implica una reconfiguración de simbologías y prácticas. Para Ulises y sus Terkos la danza parte de ese proceso al resignificar la cumbia a través del cuerpo.

Las prácticas de cumbia de los kolombias dan indicios de las redes transnacionales de producción, circulación y consumo. De este fenómeno surge una forma de nueva ciudadanía que, más allá de las nociones de derechos políticos e ideologías acordadas por el Estado, ofrece a los individuos los medios para organizarse e identificarse. La cumbia como estructura de sentimiento en los kolombias opera como una estrategia contestataria contra la hegemonía social y económica de la ciudad.

En los cronotopos que propone Frías de la Parra en Monterrey y en Queens, la cumbia tiene un papel de unidad. En México, la cumbia funciona como elemento identitario, y en Queens, funciona como el elemento que evita que él se identifique con su nuevo *topos*, y por lo tanto se vea expuesto a una pérdida de identidad, que es lo que finalmente le sucede. Para Ulises el estar al otro lado de la frontera, además de albergar la lejanía y la nostalgia, funciona como límite de su destierro.

## Conclusiones

En esta investigación se ha planteado realizar un recorrido de la cumbia en las Américas a través de dos novelas y tres filmes. Colombia, Perú, Brasil, Argentina, México y Estados Unidos son territorios, no los únicos, en los que la cumbia ha tenido presencia a través de prácticas culturales. La cumbia se ha movido, como trashumante a través de sus geografías, se ha resignificado localmente y ha servido como elemento contestatario de sociedades marginadas.

El propósito de esta tesis era determinar cómo la literatura y el cine actuales han narrado la cumbia y qué tiene que decir esta narración sobre audiotopías, violencias y cuerpo. Para ello se resignifica a la cumbia como categoría de análisis al definirla como un conjunto de prácticas, una ecología. El viaje propuesto para la cumbia no se limita a determinar que funciona como instrumento contrahegemónico. Por el contrario, el objeto de estudio de esta tesis propicia un diálogo entre diferentes saberes y geografías, y cubre tanto obras, resignificaciones, historicidad y lenguajes que reflejan la realidad de la práctica de la cumbia en cada territorio.

Esta tesis llena un vacío epistemológico sobre las posibles aproximaciones al análisis de textos culturales de diferentes hemisferios; entiéndase novelas, filmes o productos artísticos. Igualmente, actualiza posturas académicas sobre la interacción y cruce de saberes entre las artes.

El concepto de ecología de prácticas en esta tesis permite abordar, con la cumbia, la complejidad de los posibles vínculos y las heterogeneidades que hay en ella como práctica en tanto conjunto de acciones sociales y culturales. La ecología de prácticas sirve para mapear sus relaciones, develar configuraciones en los hechos históricos que la acompañan, y para trazar los trayectos de la cumbia como fenómeno cultural y social en América Latina.

Pensar en la coexistencia de prácticas en diferentes ámbitos geográficos brinda la posibilidad de entenderlas como una unidad, un espacio político en donde ningún individuo se reserva el derecho de decidir por los otros cuál será el punto de vista privilegiado. La cumbia no sobrepone una idiosincrasia cultural de una práctica sobre otra. Es así que esta investigación optó por un punto de vista humanista de forma que da pie a la conexión de los debates sociales con la academia, y esta a su vez con las comunidades.

Se ha analizado cómo la cumbia, a pesar de las diferentes idiosincrasias latinoamericanas, se enriquece, mimetiza, muda, y es apropiada en su totalidad como práctica por comunidades locales, no sin enfrentar antes censura y estigmatización política o sociocultural. Sin embargo, encontró con la tecnología, el internet, y las plataformas sociales, el medio más idóneo para seguir su camino.

Como alternativa, en este trabajo se revisó la historiografía de la cumbia con una postura crítica, que se aleja de considerarla solo como una danza o una música. Se analizó cómo la cumbia aparece como un conjunto de prácticas de origen rural que mezcla tradiciones africanas, indígenas y europeas y que, en su materialidad, se compone de música instrumental, coreografías y letras dentro de una amalgama de géneros específicos como los son las gaitas, los porros y vallenatos (lo que hace de la práctica cumbiera una forma representativa y tradicional de la identidad colombiana). La experiencia de la práctica se traduce en su poder performativo, de enunciación y legitimador de identidades en la subversión de dispositivos hegemónicos.

Se mencionó también que la cumbia en las ciudades del Caribe colombiano surgió como una práctica clandestina, de carácter instrumental y dancístico, y que posteriormente evolucionó hacia una forma más orquestada que propició su expansión

por el interior del país y más adelante por Latinoamérica, lo que redefinió su estatus regional y se convirtió en una práctica pannacional.

La cumbia colombiana inspiró el surgimiento y desarrollo de las versiones regionales en rincones remotos de México, América Central, los países andinos, y el Cono Sur. Se concluyó que la cumbia se transnacionaliza, se adopta y adapta localmente para dar lugar a nuevas variedades nacionales o regionales más propicias para la reflexión y problematización de circunstancias sociales y culturales locales.

Fruto de esta historicidad y de la identidad que propone la cumbia, se procedió a analizar las diferentes posibilidades narrativas que ofrece el diálogo entre la práctica cumbiera, el cine y la literatura. Para eso, se trabajaron tres ejes temáticos: la audiotopía, la violencia y el cuerpo. A cada uno de ellos les correspondió un capítulo.

Si la audiotopía como espacio sonoro y social propicia un diálogo entre identidades, culturas y geografías dispares históricamente mantenidas y mapeadas de forma separada, entonces la cumbia es, además de una ecología de prácticas, una audiotopía. Es decir que la cumbia se convierte en un espacio que puede pasar de lo privado a lo público, un espacio que se transforma sónicamente las experiencias cotidianas y que plantea nuevas preguntas con relación a las disposiciones de individuos y su experiencia social.

Con *Los Shapis en el mundo de los pobres*, la cumbia agencia una sensibilidad estética para hablar de unos desplazamientos de individuos que son forzados a movilizarse debido a la violencia, o a la brecha social y económica. Complementé este capítulo con, *Aquarius*, y así, se compararon las posibilidades narrativas que la cumbia ofrece alrededor de las problemáticas de los desplazamientos urbanos causados por corporaciones constructoras y empresas inmobiliarias, suplantando el espacio íntimo por los espacios alienados y geométricos. De ambos filmes, el punto de partida es la

migración, representada como discurso cinematográfico con la cumbia como contexto, como elemento articulador y como audiotopía.

Se observó que la cumbia ocupó los lugares populares redefiniendo las prácticas musicales con la combinación de los ritmos del norte y la música tradicional peruana andina (como el huayno). Esas reformulaciones tuvieron lugar en un marco espacio temporal definido que era el espacio urbano de la capital y refutaron el imaginario nacional heredado del período colonial de delimitar geográficamente las estructuras de raza y poder. Esta idea de redefinir o deconstruir los límites se puede apreciar no solo en *Los Shapis en el mundo de los pobres*, con la cumbia peruana, sino también en *Aquarius*, con la cumbia villera. En ambos filmes se observa que las prácticas musicales pasan de ser marginales a tener la aceptación de unas élites.

El filme peruano nos permitió inferir sobre las posibilidades de narrar fílmicamente las inquietudes de los inmigrantes con una narrativa simple que resignifica la realidad que hasta entonces no se había dilucidado cinematográficamente con la cumbia peruana. A través de la enunciación cinematográfica, cuyo objetivo es generar una empatía del público con el nuevo sujeto urbano, se despliega el espacio musical de la chicha, pasando de ser una actividad íntima a una actividad social, lo que converge con la idea de audiotopía y de la cual el cine es una práctica que sirve de instrumento mediador. En esa medida, con la audiotopía como zona de contacto manifiesta en el filme, los grupos subordinados o marginales se reinventan partiendo de una materialidad heredada y otra transmitida por la cultura dominante o metropolitana, es decir una forma de transculturación.

En *Aquarius* la audiotopía se entiende como la capacidad de transformar en forma sonora la experiencia cotidiana. En este punto coincide con *Los Shapis*. En el primero la cumbia dialoga con la música popular brasilera y, junto con la propuesta narrativa del

director, servirán para yuxtaponer el espacio íntimo con el espacio urbano. En esta sección argumenté que la convergencia del espacio sonoro de la cumbia, la música incidental y la subjetividad de los personajes funciona como audiotopía, es decir, que se otorga una resignificación de la realidad del personaje de *Aquarius*, en este punto coincide con *Ya no estoy aquí*. El apartamento de Clara es el primer espacio de memoria y protección, ya que es donde tiene las raíces de su infancia, su familia, también su esposo, la infancia de sus hijos y la lucha contra el cáncer; y también es el lugar de refugio que protege de la invasión de la empresa constructora. Su hogar-*locus* opera como un refugio para posicionarse como ser político. Ese apartamento en la ciudad es el baúl que cuida esa memoria, la hace durar, se vuelve un bastión contra la destrucción y el borrado.

Con esto llego a la conclusión de que la audiotopía que se plantea en *Aquarius* con la cumbia y la música popular brasilera se conforma como un elemento dentro de un atlas que funciona para valorizar la memoria en y con el espacio. Esto hace que ese atlas como colección sistemática de imágenes funcione también como un medio de transmisión para Clara. En ese orden de ideas, se concluye que su entidad es una cartógrafa que colecciona imágenes, sonidos, recuerdos, historias todas ellas dimensionadas espacialmente y que la posicionan políticamente desde su espacio de refugio. Para Ulises en *Ya no estoy aquí*, no hay un espacio físico privado que sirve como baúl de recuerdos: la ciudad y la cumbia ocupan este papel.

Al analizar la categoría de violencia y cumbia en *Cosa de negros* se concluyó que la resignificación del territorio está mediada por una relación de sinestesia con la ciudad, que es la vida urbana cotidiana de la calle. El caos-mundo que propone Cucurto autor con la muchedumbre de migrantes y “negros” es un espacio en el que todas las culturas se rechazan, persisten o se unen. Este aspecto también se puede apreciar en *Los Shapis*.

La cumbia, elemento catalizador de la felicidad de los personajes, mimetiza su exclusión y con ella se olvidan por un momento de la posición de inferioridad que se les impone y en la que, a su vez, se reconoce como “negro” y “pobre.” La cumbia allí hace parte de la constelación de fuerzas que opera como una forma de discontinuidad y en el que la violencia asociada con el migrante se materializa en los personajes que llegan a sentirse responsables de su propia condición marginal.

Al respecto, el lenguaje, en forma de cumbia como herramienta narrativa usada por el autor, permite entender que el personaje no se detiene en una lógica epistémica, sino que verbaliza sin pensar como un acto cotidiano. El yo narrador, personaje que deambula por las bailantas de los barrios bajos de Buenos Aires tiene todos sus sentidos puestos en el mundo multicultural que le propone la cumbia. El barrio, espacio real localizable en un mapa, como espacio diegético se resignifica con el tránsito y la mirada de los personajes.

Se observó que la ciudad es dibujada de forma que se subvierte su percepción tradicional. Su mundo urbano, tal como está descrito, se circunscribe en una tensa hibridez cultural porque las fronteras impuestas por el urbanismo se derrumban con el tránsito de los personajes.

Al continuar con el análisis sobre la violencia en la novela de la cumbia, se observó en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* que el relato de los márgenes sociales se problematiza en el territorio y la identidad de los habitantes de la villa, otorgándoles un lugar en la discursividad urbana de Buenos Aires. Se infirió que con esta problematización la dirección centro periferia cambia de dirección, y la periferia es el “nuevo centro.”

Se concluyó que la cumbia narra la violencia y que violencia adquiere una dimensión mítica, esto porque la oralidad de los habitantes del barrio dota a los personajes

de características sobrehumanas. Sin embargo, esta violencia mítica es una forma de designar de forma abstracta lo que ocurre realmente en las villas. En este caso, la verdadera violencia se da por los vacíos de poder o ausencia instituciones. Con grupos sociales restringidos en un territorio con barreras urbanísticas el Estado pretende dar por superadas las manifestaciones subjetivas de violencia, pero da lugar a violencias sistémicas y simbólicas, que a su vez vuelven a reproducir nuevas explosiones subjetivas.

En ambas novelas se puede apreciar la connotación marginal de la cumbia. Lo mismo se pudo evidenciar en *Los Shapis*, *Aquarius* y *Ya no estoy aquí*. Sin embargo, sostengo que la cumbia no hace parte de un estereotipo. La cumbia, como práctica en una ecología, representa la posibilidad de las relaciones continuas y necesarias que surgen en torno a la apropiación identitaria de un territorio, pues dilucida la posibilidad de negociar, recrear, adherir préstamos culturales que hacen que las diversas manifestaciones de una matriz afro/indígena/marginal (negra en términos de Cucurto) sea considerada como parte de un todo que es la ciudad. Igualmente, la cumbia se presenta como una práctica de resistencia en la medida en que con ella convergen las voces de una población marginalizada y segregada urbanísticamente.

Finalmente, la categoría de cuerpo se analizó con el filme *Ya no estoy aquí*. Se concluyó que la cumbia opera como una estructura de sentimientos y que dicha estructura comienza de forma local en un territorio y una temporalidad, y transmuta hacia otros espacios y tiempos. En este punto coincide con *Aquarius*. El análisis de la localía cumbiera dirigió la atención en el filme de Frías de la Parra hacia los sonideros, personajes encargados de colocar música en las fiestas populares de la región de Nuevo León y se observó que la práctica sonidera y su producto, la cumbia sonidera, se conforman como espacio espontáneo y perenne de difusión musical.

El filme está contextualizado en el fenómeno de los kolombias, una tribu urbana de Monterrey. Para ellos la cumbia representa no solo una forma de sensibilidad sino también una experiencia estética que les permite generar resonancia entre sus pares en contextos socioeconómicos marginales.

Una de esas prácticas culturales asociadas a la cumbia sonidera dentro de su ecología es su performatividad: el baile y la apariencia. Con esto en mente se infiere que el proceso de reterritorialización se produce en la socialización del espacio, y la localidad se basa en la puesta en común del conocimiento de las prácticas locales (en el caso de los kolombias, la danza). Esta localidad hace parte de la estructura de sentimiento y el cuerpo se circunscribe en ella. La danza es un medio de personificación de la localidad a través dicha reterritorialización. Como performance, la danza de la cumbia encarna la localidad, que además de ubicar los cuerpos espacialmente, genera también un proceso para la identidad del sujeto. En ese sentido, es a través de la materialidad del cuerpo que otorga la cumbia que los kolombias buscan reconocimiento y son reconocidos.

Con los personajes del filme la cumbia llega a Queens, en Nueva York. En esa trashumancia de la migración forzada el personaje pierde paulatinamente su identidad, de forma que al final, se encuentra completamente despojado de ella, la cumbia se despoja del individuo y deja de ser la estructura de sentimientos. En los dos espacios narrativos del filme, en Monterrey y en Queens, la cumbia tiene un papel de unidad. En México, la cumbia funciona como elemento identitario, y en Queens, funciona como el elemento que evita que él se identifique con su nuevo *topos* que se abstraiga en sí mismo, y por lo tanto se vea expuesto a una pérdida de identidad, que es lo que finalmente le sucede al personaje.

En los filmes y novelas de esta investigación se analizó que la cumbia, a pesar de las diferentes geografías en las que ocurre, opera como un conjunto de prácticas que

permiten un diálogo sobre desplazamientos, violencias, territorios y cuerpo. Sin importar el género de los productos culturales, se observó que la cumbia puede actuar como ápice para un análisis sociocultural de territorios y comunidades. Ahora bien, se puede formular la pregunta sobre ¿qué pasaría entonces donde no se cuenta con un producto cultural como una novela o un filme? En ese caso, al tratarse de una ecología de prácticas, la cumbia puede abrir el camino de un análisis de esta naturaleza desde su performance, su lírica o su musicalidad.

De esta investigación, muchos temas quedan expuestos para posibles análisis futuros. Valdría la pena profundizar en tópicos no cubiertos en esta tesis. Una epistemología de la cumbia podría avanzar dentro las posibles categorías con las que dialoga esta ecología de prácticas. Una taxonomía de la cumbia podría abarcar la relación entre cumbia y disidencia; cumbia y semiótica; cumbia y erotismo, cumbia y género.

Este análisis también discurriría en la observación de cómo se incorporan diferentes prácticas performativas e instrumentales en la medida en que la cumbia se desplaza a través de los territorios; ¿cómo se ejecutan las prácticas disidentes y decoloniales en la cumbia?, ¿cómo alrededor de la cumbia se generan tribus urbanas de resistencia a los estamentos sociales y políticos? Así mismo, a partir de la semiótica se pueden abordar las problemáticas que se desprenden de la lírica cumbiera en donde se plantea la pregunta sobre cómo las letras cumbieras abordan las dinámicas de poder, de género y de clase.

Dado que la cumbia tiene un tiempo y un espacio precisos, otra posibilidad que puede cautivar análisis futuros sería el completo mapeamiento de las prácticas cumbieras: un atlas cumbiero, una cartografía que incluya todo texto, toda transmutación de esta práctica. En ese sentido, la posibilidad de análisis en el acervo bibliográfico y filmográfico de la cumbia es extenso.

## Bibliografía

- Abello, Alberto and Francisco Javier Flórez Bolívar. *Los desterrados del paraíso: raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*. Maremágnum, 2015.
- Abello, Alberto. "Del arte de prohibir, desterrar y discriminar: cartagena y sus disímiles narrativas de desarrollo y pobreza." *Los desterrados del paraíso: raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, edited by Alberto Abello and Francisco Javier Flórez Bolívar, Maremágnum, 2015, pp. 21-56.
- African, Caribbean and Pacific Observatory on Migration. "Migration and Musical Remittances from Latin America and the Caribbean to Africa." 2012.
- Aguierrez, Oscar "Palimpsesto profano: La escritura de Washington Cucurto." *Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán*, 2016, p. 185.
- Aguiló, Ignacio. *The Darkening Nation: Race, Neoliberalism and Crisis in Argentina*. University of Wales Press, 2018.
- Aira, César. *La villa*. Emecé Editores, 2006.
- Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Norma, 2003.
- "Fuerte Apache." *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*, edited by Gabriela Polit Dueñas and Maria Helena Rueda, Springer, 2011, pp. 223-234.
- Appadurai, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.
- "The Production of Locality." *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*, edited by R. Fardon, Routledge, 1995, pp. 204-225.
- Araújo Ferreira, Shagaly. "Escritas villeras de nação: perspectivas discursivas sobre a Argentina negra em *Cosa de Negros*, de Washington Cucurto." *Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia*, 2014.

- Auyero, Javier and Matthew Mahler. "(in) Visible Connections and the Makings of Collective Violence." *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*, edited by Gabriela Polit Dueñas and Rueda Maria Helena, Springer, 2011, pp. 197-222.
- Bailón, Jaime and Alberto Nicoli. *Chicha Power: El márketing se reinventa*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2013.
- "La producción de la multitud. Migrantes, chicheros, piratas y otras bandas." *Contratexto*, no. 024, 2015, pp. 271-285.
- Bedoya, Ricardo. *El cine peruano en tiempos digitales*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity. Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America*. Vanderbilt University Press, 2000.
- Blanco Arboleda, Darío. "La cumbia como matriz sonora de latinoamérica. los colombianos de monterrey méxico (1960-2008). interculturalidad, identidad, espacio y cuerpo." *Ciencias Sociales*, Colegio de México, 2008. General editor, Roberto Blancarte.
- "Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad." *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera.*, edited by Mariana Delgado and Marco Ramírez Cornejo, Tumbona Ediciones, 2012, pp. 53-73.
- Bollig, Ben. *Modern Argentine Poetry*. University of Wales Press, 2011.
- Borges, Jorge Luis and Adolfo Bioy-Casares. "La Fiesta Del Monstruo." *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1977, pp. 85-103.
- Brill, Mark. *Music of Latin America and the Caribbean*. Prentice Hall, 2011.

- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso Books, 2018.
- . *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press, 2014.
- Bull, Michael. "Ipod Culture: The Toxic Pleasures of Audiotopia." *The Oxford Handbook of Sound Studies*, edited by Trevor Pinch and Karin Bijsterveld, 2012, pp. 526-543.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Eterna Cadencia, 2009.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Rayo, 2008.
- Cárdenas, Hubert. *Música chicha: La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Interculturalidad, 2014.
- Carranza, Mario. *Making Digital Cumbia in Peru*, 2014.
- Carrasquilla, Tomás. *La marquesa de Yolombó*. Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Cavallo, Vicezo. "La gasolina del pueblo." *Pasos de Cumbia*, 2014.
- Ccopa, Pedro. "Música popular, migrantes y el nuevo espíritu de la ciudad." *Foro Urbano. Los nuevos rostros de la ciudad de Lima*, Colegio de Sociólogos del Perú, 2009, pp. 114-116.
- Chavarro, Jorge. "El Nuevo Cine Mexicano." *Otrolunes. Revista hispanoamericana de cultura*. <https://otrolunes.com/50/el-nuevo-cine-mexicano/>. Accessed 2021/02/16.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, 1988.
- Cohen, Marcelo. *El oído absoluto*. Grupo Editorial Norma, 1997.
- Connell, John et al. *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place*. vol. 17, Psychology Press, 2003.

- Convers, Leonor & Juan Sebastián Ochoa. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista iberoamericana*, vol. 62, no. 176, 1996, pp. 837-844.
- Corona, Ignacio and Alejandro Madrid. *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lexington Books, 2007.
- Cucurto, Washington. *El rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América*. Editorial Cuarto Propio, 2010.
- . *Cosa de negros*. Interzona, 2012.
- D'Amico, Leonardo. "Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 29-48
- De La Hoz O'Byrne, Julio. "Cumbia y Cartagena de Indias : entre las leyendas y la fiebre de exportación." *Villes en Parallèle*, vol. 47-48, 2013, pp. 286-301.
- De Soto, Hernando. *El otro sendero: La revolución informal*. Instituto de Libertad y Democracia, 1987.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Gallimard, 1967.
- Delgado, Mariana and Marco Ramírez Cornejo. *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. Tumbona Ediciones, 2012.

- Demmers, Jolle. "Diaspora and Conflict: Locality, Long-Distance Nationalism, and Delocalisation of Conflict Dynamics." *Javnost-The Public*, vol. 9, no. 1, 2002, pp. 85-96, doi:10.1080/13183222.2002.11008795.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, 2000.
- Diegues, Douglas. *El astronauta paraguayo*. Eloísa Cartonera, 2012.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Anagrama, 1972.
- Dorra, Raúl. *Fundamentos sensibles de la discursividad*. Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
- Escobar, Luis Antonio. *La música en Cartagena de Indias*. Intergráficas, 1985.
- Fanon, Franz. *Les Damnés de la Terre*. La Découverte, 2002.
- Fariña, Óscar. *El gaucho Martín Fierro*. Interzona, 2011.
- Fernández Díaz, Jorge. *El Puñal*. Destino, 2015.
- Fernández l'Hoeste, Héctor D. "On Music and Colombianness: Toward a Critique of the History of Cumbia." *Cumbia! : Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 248-268.
- Fernández l'Hoeste, Héctor D. and Pablo Vila. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke University Press, 2013.
- "All Cumbias, the Cumbia: The Latin Americanization of a Tropical Genre." *Imagining Our Americas: Toward a Transnational Frame*, edited by Sandhya Shukla and Heidi Tinsman, Duke University Press, 2007, pp. 338-364.
- Ferro Rojas, Gerardo. "La literatura de la neo-violencia en Colombia: manifestaciones thanáticas en el siglo XXI." Université de Montréal, 2016. general editor, Ana Belén Martín.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*.

Siglo XXI, 1968.

Frías De la Parra, Fernando. *Ya no estoy aquí*. 2019.

Friedmann, Susana. "Cumbia: A Dance from Colombia's Caribbean Coast." *Music in Latin America and the Caribbean : An Encyclopedic History*, edited by Malena Kuss, vol. 2, University of Texas Press, 2007, pp. 473-481.

Gilbert, Helen and Jacqueline Lo. *Performance and Cosmopolitics : Cross-Cultural Transactions in Australasia*. Palgrave Macmillan, 2008.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989.

Glissant, Édouard. *Traité du tout-monde* Gallimard, 1997.

Golte, Jürgen. *Cultura, racionalidad y migración andina*. Instituto de Estudios Peruanos, 2001.

Gomes, Renato Cordeiro and Tatiana Oliveira Siciliano. "Rastros E Imagens Sobreviventes Na Era De Aquarius: Corrosão E Gentrificação Na Metrópole De Kléber Mendonça Filho." *E-Compós*, vol. 21, no. 1, 2018, doi:<https://doi.org/10.30962/ec.v21i1.1438>.

González Henríquez, Adolfo. "La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX." *Latin American Music Review*, vol. 9, no. 2, 1988, pp. 187-206.

Holmes, Amanda. *Politics of Architecture in Contemporary Argentine Cinema*. Springer, 2017.

Incardona, Juan Diego. *Villa Celina*. Grupo Editorial Norma, 2008.

Katz Montiel, Marco. *Music and Identity in Twentieth-Century Literature from Our America: Noteworthy Protagonists*. Palgrave Macmillan, 2014.

- Klinger, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. 7Letras, 2007.
- Kun, Josh. *Audiotopia: Music, Race, and America*. University of California Press, 2005.
- Lardone, Luz. "El "Glamour" de la marginalidad en Argentina. Cumbia villera: la exclusión como identidad." *Revista de ciencias sociales Universidad de Costa Rica*, vol. 116, 2007, pp. 87-102.
- Licitra, Josefina. *Los otros*. Debate, 2011.
- Lysloff, René T. A. and Leslie C. Gay. *Music and Technoculture*. Wesleyan University Press, 2003.
- Madrid, Alejandro. "Rigo Tovar, Cumbia, and the Transnational Gruperero Boom." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 105-118.
- . *Transnational Encounters : Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. Oxford University Press, 2011.
- Márquez, Israel. "Cumbia digital: tradición y postmodernidad." *Revista musical chilena*, vol. 70, no. 226, 2016, pp. 53-67.
- Madrid, Alejandro L. *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. Oxford University Press, 2011.
- Massone, Manuel and Mariano De Filippis. "'Las palmas de todos los negros arriba...'" origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera." *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*, vol. 6, no. 2, 2006, pp. 21-44.
- Matos, José. *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

- Maya Restrepo, Luz Adriana. "Instrumentos de la música tradicional." *Atlas de las culturas afrocolombianas*.  
<http://colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>. Accessed April, 14 2019
- Mendonça Filho, Kleber. *Aquarius*. 2016.
- Metz, Kathryn. "Pandillar in the Jungle. Regionalism and Tecno-Cumbia in Amazonian Peru." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 168-187.
- McArthur, John A. *Digital Proxemics: How Technology Shapes the Ways We Move*. Peter Lang International Academic Publishers, 2016.
- Miranda, Ricardo and Aurelio Tello. *La música en latinoamérica*. secretaria de relaciones exteriores, dirección general del acervo histórico diplomático 2011.  
*La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Mercedes De Vega, vol. 4.
- Moffatt, Alfredo. *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires*. 1967.
- Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Corregidor, 2013.
- Monsiváis, Carlos. "El cine mexicano." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, no. 4, 2006, pp. 512-516.
- . "Notas sobre cultura popular en México." *Latin American Perspectives*, vol. 5, no. 1, 1978, pp. 98-118, doi:10.1177/0094582X7800500108.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes., 1989.

- Muniz, María Gabriela. "Villas de emergencia: Lugares generadores de utopías urbanas." *Ciberletras*, vol. 20, 2008.
- Obscura Gutiérrez, Siboney. "La construcción del imaginario de la pobreza en el cine mexicano." *Cultura y representaciones sociales*, vol. 6, no. 11, 2011, pp. 159-184.
- Ochoa, Juan Sebastián. "La cumbia en Colombia: Invención de una tradición." *Revista musical chilena*, vol. 70, no. 226, 2016, pp. 31-52.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality : Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press, 2014.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca de Ayacucho, 1987.
- Pacini Hernández, Deborah. "Amalgamating Musics: Popular Music and Cultural Hybridity in the America." *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/O America*, edited by Frances Aparicio and Cándida Jáquez, Springer, 2003, pp. 13-32.
- "A View from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat." *The World of Music*, vol. 35, no. 2, 1993, pp. 48-69.
- Paz, Octavio. *El Laberinto De La Soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Pratt, Mery Louise. *Imperial Eyes: Travel, Writing, and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Pereira, Simone Luci "Consumo e escuta musical, identidades, alteridades. Reflexões em torno do circuito musical "latino" em São Paulo/Brasil." *Chasqui: Revista latinoamericana de comunicación*, no. 128, 2015, pp. 237-251.

- Pimentel, Ary. "Presencia de la cumbia villera en la literatura argentina reciente." *IV Congreso internacional Cuestiones Críticas*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2015.
- Pitre-Vásquez, Edwin Ricardo. "La cumbia panameña: relatos sonoros." *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX*, edited by Graciela Pulido Llano and Ricardo Chica Geliz, Universidad de Cartagena, 2019, pp. 285-328.
- , "Veredas sonoras da cúmbia panamenha: Estilos e mudança de Paradigma." *Escola de Comunicação e Artes*. PhD, Universidade de São Paulo, 2008. general editor, Eduardo Seincman.
- Polit Dueñas, Gabriela and Maria Helena Rueda. *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*. Springer, 2011.
- Portaccio Fontalvo, José. *Colombia y su música: canciones y fiestas de las llanuras caribe y pacífica y las islas de San Andrés Y Providencia*. vol. 1, Logos Diagramáticos, 1995.
- Posada Gutiérrez, Joaquín. *Memorias histórico-políticas*. vol. II, Editorial América, 1920.
- Quispe Lázaro, Arturo. "La tecnocumbia: ¿Integración o discriminación solapada?" *Revista Quehacer*, vol. 135, 2002.
- , "La "Cultura Chicha" En El Perú." *Interculturalidad. Construyendo Nuestra Interculturalidad*, vol. 1, no. 1, 2004, pp. 1-7.
- Ragland, Cathy. "Comunicando la imaginación colectiva: el mundo socio-espacial del sonidero mexicano." *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera.*, edited by Mariana Delgado and Marco Ramírez Cornejo, Tumbona Ediciones, 2012, pp. 83-90.

- Ramos-Kittrell, Jesús. "Transnational Cultural Constructions: Cumbia Music and the Making of Locality in Monterrey." *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, edited by Alejandro L. Madrid, Oxford University Press, 2011, pp. 191-206.
- Raynor, Cecily. "Towards a Transnational Aesthetic in Latin American Literature." Georgetown University, 2015.
- Rice, Timothy. *Ethnomusicology : A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2014. *Very Short Introductions*.
- Rivera, José Eustacio. *La vorágine*. Dracena, 2014.
- Romero, Raúl R. *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- . "Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha, and Techno-Cumbia in Lima." *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. edited by Walter Aaron Clark, Routledge, 2013, pp. 217-239.
- Rolle, Carolina. "El barrio porteño de Constitución en la poética cucurtiana: un espacio para la diversidad cultural Latinoamericana." *Argus-@. Arts & Humanities*, vol. 2, no. 7, 2013, pp. 1-45, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/21663>.
- Salinas, Pablo. "La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta." University of Ottawa, 2013.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Ediciones de la Flor, 2001.
- Sadler, Darlene J. *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. University of Illinois Press, 2010.
- Santiváñez Guarniz, Stella. "La generación del 60 y el cine del Grupo Chaski." *Debates en Sociología*, no. 35, 2010, pp. 95-106.

- Semán, Pablo and Pablo Vila. *Cumbia: Nación, Etnia Y Género En Latinoamérica*. Editorial Gorla, 2011.
- "Gender Tensions in Cumbia Villera's Lyrics." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 188-212.
- Sternberg, Maximilian and Henriette Steiner. *Phenomenologies of the City: Studies in the History and Philosophy of Architecture*. Ashgate Publishing, Ltd., 2015.
- Silba, Malvina. "La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva." *Cumbia: Nación, etnia y género en Latinoamérica*, edited by Pablo Selman and Pablo Vila, Editorial Gorla, 2011, pp. 245-297.
- Stengers, Isabelle. *Cosmopolitics*. University of Minnesota Press, 2010. *Posthumanities*.
- "Introductory Notes on an Ecology of Practices." *Cultural Studies Review*, vol. 11, no. 1, 2013, pp. 183-196.
- Torres Escalante, Benito. "Sentimiento vallenato: permanencia y cambios en el estilo de vida de los jóvenes colombianos de Monterrey, 1990-2014." *Facultad de Trabajo Social*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014. general editor, Raúl López.
- Torrico, Juan Carlos. *Los Shapis en el mundo de los pobres*. 1985.
- Triana, Gloria. "Totó La Momposina: nuestra cantadora transhumante." *Nómadas*, no. 28, 2008, pp. 164-179.
- Tucker, Joshua. "From the World of the Poor to the Beaches of Eisha. Chicha, Cumbia, and the Search for a Popular Subject in Peru." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 138-167

- Turino, Thomas. *Moving Away from Silence : Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. University of Chicago Press, 1993.
- . *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press, 2008. *Global Music Series*.
- Van Hosee, Matthew. "El "Tú" Tropical, El "Vos" Villero, and Places in Between: Language, Ideology, and the Spatialization of Difference in Uruguayan Tropical Music." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, edited by Héctor D. Fernández l'Hoeste and Pablo Vila, Duke University Press, 2013, pp. 226-247.
- Vila, Pablo. "Música e identidad. la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales." *Recepción artística y consumo cultural*, vol. 5, 2000, pp. 331-369.
- Vila, Pablo et al. *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Temple University Press, 2011.
- Viloria De la Hoz, Joaquín. "Un paseo a lomo de acordeón: aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870-1960." *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, vol. 33, 2017, pp. 7-34.
- Wade, Peter. *Music, Race & Nation: Música Tropical in Colombia*. University of Chicago Press, 2000. *Chicago Studies in Ethnomusicology*.
- Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Ediciones de la Flor, 2008.
- Zapata, Delia. "La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana." *Revista colombiana de folklor*, vol. 3, no. 7, 1962, pp. 187-204.