

**“NO HAY UN SONIDO LATINOAMERICANO TAN ARRAIGADO Y
EXPANDIDO COMO LA CUMBIA”*: TRANSITANDO POR REDES
TRANSNACIONALES Y SUPER-LUGARES.**

Nidymar Constanza Solórzano Parada

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al
título de antropóloga

Dirigido por:
Tania Pérez Bustos

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología
Bogotá
Febrero de 2012

Tabla de Contenido

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	4
<i>El género musical latinoamericano más expandido del continente: la cumbia</i>	6
<i>La producción de músicas locales en el contexto de la globalización</i>	16
<i>Desde Bogotá y Buenos Aires: El Frente Cumbiero y el Hijo de la cumbia</i>	24
PRIMER CAPITULO TRANSITANDO Y TEJIENDO LAS REDES	34
La producción.....	40
<i>Primer Nodo: Las mezclas como punto inicial y convergente de diferentes conexiones de la red</i>	41
<i>Segundo Nodo: Los discos, el sustento material de la red.</i>	51
La Distribución.....	56
<i>Tercer Nodo: los sellos y la definición de la música.</i>	56
<i>Cuarto Nodo: Los Festivales, otorgando un lugar y un significado a la Nueva Cumbia</i>	62
<i>Conclusiones: las redes como elementos comunicativos claves para las sociedades contemporáneas</i>	67
SEGUNDO CAPÍTULO LO LOCAL Y LA AMPLIACIÓN DE LAS FRONTERAS	70
Lo urbano y el barrio: Bogotá y la provincia de Buenos Aires.	74
<i>El Hijo de la Cumbia y “el barrio” de los barrios</i>	75
<i>El Frente Cumbiero y los fragmentos compositivos de lo urbano y Bogotá</i>	80
<i>Conclusiones: lo urbano/barrio y la ciudad Bogotá/Buenos Aires, de lo general y lo particular</i>	87
Latinoamérica y la extensión de las fronteras de lo local	88
<i>El Hijo de la cumbia y lo latinoamericano insinuado: la construcción implícita de una referencia amplia.</i>	89
<i>El Frente Cumbiero y Latinoamérica como eje conceptual, político y sonoro de su propuesta</i>	94
<i>Cumbia = Latinoamérica</i>	100
<i>Un súper-lugar compuesto de fragmentos</i>	101
CONCLUSIONES. A PROPÓSITO DE LOS PROCESOS DE HIBRIDACIÓN EN LA GLOBALIZACIÓN	105
BIBLIOGRAFÍA	112
ANEXOS	118

AGRADECIMIENTOS

A pesar de lo que dice una página atrás, esta es una obra colectiva. Si bien figuro como autora única, este texto fue escrito a más de dos manos. Por tanto, en primer lugar quiero agradecer a Tania, mi directora, pues sin su luz no habría sido posible dar un destino antropológico y coherente a todas las ideas y terquedades que tenía en la cabeza. Muchas gracias por la paciencia que has tenido en leerme y en esperarme. Gracias por darme la posibilidad de aprender a tu lado, y por ayudarme a construir este texto. Otras manos que me ayudaron a escribir fueron las de Margarita y Andrés, que desde el principio estuvieron opinando, leyéndome, comentando y dándome ánimos. También a Lina, que me leyó desde lejos, me leyó en voz alta, me corrigió y también opinó y me consoló; y también a Laura que estuvo pendiente todo el tiempo y haciéndome barra. A ustedes cuatro, adicionalmente, quiero darles las gracias inmensas y cariñosas por su amistad, por compartir conmigo momentos y pedacitos de sus vidas. Los quiero y los admiro mucho.

Quiero y debo también agradecer a Emiliano Gómez y a Mario Galeano, los músicos que son protagonistas en este texto. Muchas gracias por abrirme las puertas de sus casas y sus proyectos, Gracias por la paciencia con las entrevistas, las preguntas y los e-mails, gracias por las sugerencias, los encaminamientos y por dejar que desde la antropología yo los mire y escriba sobre ustedes. Y también, muchas gracias por hacerme conocer y valorar una música que viene desde la realidad en donde vivimos, sin pretensiones de ser otra cosa, mirándose al espejo con dignidad y pasión.

También quiero agradecer a personas que me ayudaron de una forma u otra, estuvieron pendientes y me apoyaron; entre ellos Luis Daniel Pico, Darío Blanco Arboleda y especialmente Julio Arias que con su paciencia como maestro me animó siempre en seguir este camino detrás de la música en búsqueda de encrucijadas interesantes.

A Juan Pablo, mi compañero de vida y sueños, muchas gracias por acompañarme y apoyarme en este camino, por ir conmigo a las entrevistas en lugares que no conocía, por tenerme paciencia y servirme un té mientras escribía, por consolarme cuando me desesperaba y por estar pendiente todo el tiempo. Gracias por hacerme soñar todos los días y por abrirme la puerta de tu casa con la más grande hospitalidad.

Finalmente, pero más importante, gracias a Pedro Solórzano y Martha Parada, mi padre y mi madre. Todo lo que soy se los debo, mis sueños cumplidos, mis sueños por cumplir, mi felicidad, mi curiosidad y los rasgos más importantes de mí. Gracias por su dedicación y entrega, y a mi mamá, muchas gracias por ser el viento que sopla todos mis barquitos llenos de sueños.

INTRODUCCIÓN

La siguiente historia está incompleta sin el sonido. Los viajes que a continuación van a ser relatados no se pueden entender sin escuchar el transversal sonido de la guacharaca. Este trabajo no puede comprenderse, ni analizarse sin escuchar algo de los sonidos cumbieros del continente.

El 20 de julio del 2008 en Urubamba, Perú, se celebraba la bienvenida a los participantes del Foro Estudiantil de Antropología y Arqueología -FELAA- en el cual varios colombianos participábamos. Era el día de la independencia de Colombia por lo que el animador del evento propuso una tanda de cumbias para “honrar” a los colombianos y para que los asistentes bailáramos. Para nuestra sorpresa -la de mis compañeros y la mía- no sonó *Lucho Bermudez* o *Los Corraleros de Majagual*, ni nada parecido a lo que nosotros conocíamos como cumbia¹. En cambio el animador presentó con entusiasmo a *Juaneco y su Combo y Grupo 5*, donde no sonaba una tambora o un bombo que marcara el compás, tampoco figuraban vientos o guacharaca y en cambio predominaban teclados y guitarras. Quedamos confundidos y asombrados, ¿cómo era posible que llamaran cumbia a un sonido diferente al de la costa Caribe, que ni siquiera tenía un acordeón, un clarinete o una tambora? Minutos después, unos compañeros limeños nos explicaron que esa era la cumbia en su país, que tuvo su auge alrededor de los años 70-80 y que ahora estaba de moda otra vez; además que en su mayoría eran sonidos selváticos, del Amazonas². ¿El Amazonas? ¿Qué tenía que ver el Amazonas con Barranquilla o Cartagena, epicentros de la música caribeña colombiana? En ese momento, no entendí bien de qué se trataba y asumí que llamar a esa música “cumbia” podía ser un mal entendido o un capricho peruano. A pesar de qué había escuchado hablar de la *cumbia villera* y la *tecnocumbia* nunca había

* Frase pronunciada por el músico Mario Galeano para explicar su interés por abordar la cumbia como foco de su proyecto musical.

¹ Estas dos agrupaciones son importantes para la cumbia colombiana en tanto marcaron una transformación instrumental y melódica de este ritmo tradicional y llevaron sus presentaciones por numerosos países de América desde los años 40 del siglo XX. (Blanco 2008) (Comunicación personal con Mario Galeano, Octubre 2010)

² La cumbia en Perú tuvo un desarrollo importante gracias a migrantes del amazonas establecidos en Lima (Bailón, 2004) (Romero, 2008) y también a grupos con sede en el amazonas, como Juaneco y su Combo que se originó en la ciudad de Pucallpa.

escuchado con cuidado estas músicas, ni imaginaba que tuvieran que ver algo con el sonido caribeño de mi país.

Posteriormente en el 2009, en cuanto hacía un intercambio en ciencias sociales en São Leopoldo, Brasil, a propósito de una conversación sobre Pastor López con mi amigo chileno Pedro Pablo, escuché por primera vez el sonido de la cumbia chilena. No podía creer lo que Pedro me contaba: Pastor y otros cumbieros colombianos eran populares en Chile, y además había grupos locales que hacían cumbia, como *Chico Trujillo*, que entre otras cosas, tituló uno de sus discos *cumbia chilombiana*³. En esa misma ciudad escuché *Caracol*, el grupo más popular de la cumbia uruguaya.

Después, en el 2010, mientras caminaba por Buenos Aires dirigiéndome a mis clases de fotografía y conociendo la ciudad, me sorprendí al escuchar en muchas esquinas el ritmo de esta cumbia que ya no me sonaba tan extraña. No entendía las letras de las canciones directamente, pues el sonido venía de carros que pasaban por la calle con alto volumen, locales comerciales por donde yo caminaba casualmente y algunos canales de televisión que encontraba haciendo zapping ... el sonido remanente era el “*chquich chquich chquich*” característico de la Guacharaca; pero sonaba un poco diferente y acompañado de teclados electrónicos. ¿Cumbia sonando ampliamente en la capital del tango? Eso me empezó a intrigar.

Mi relación con la cumbia se fortaleció a través de viajes y visitas a varios lugares en donde este género se escucha y es reinterpretado; digo se fortaleció, porque como colombiana, este género estuvo muy presente en numerosas fiestas familiares, y en general en los medios de comunicación y en las clases de danza en el colegio. Por lo tanto, mi imaginario caribeño de este sonido se readaptó a una multiplicidad de lugares que le dan hogar a la cumbia y que tienen contextos diferentes al del Caribe, aunque esos nuevos contextos no son muy diferentes entre sí.

³ El título nace de la reinterpretación que el grupo hace en este disco de cumbias clásicas colombianas interpretadas por grupos como Los Corraleros de Majagual con canciones como “la medallita” “Festival en Guararé” y “La escoba”; lo cual comprueba la conexión musical entre ambos países que trataba de explicarme Pedro.

No puedo decir el momento exacto en el que entendí que la cumbia se había diseminado por el continente y había sido reinterpretada en muchos países; no lo recuerdo y no llegó como una revelación, sino como una sospecha que se construía conforme pasaba el tiempo y escuchaba otras cumbias ya con un oído curioso. De la mano de esa sospecha comencé a escuchar las cumbias como parte de un mismo sonido reinterpretado de maneras diferentes. Entendí -con la ayuda de las opiniones de amigos músicos- que se trataba de la misma base rítmica, puesta en escena con elementos que variaban según cada cumbia –villera, colombiana, mexicana, peruana, uruguaya...-. La incomodidad que sentí cuando escuché la cumbia peruana en el foro de antropología se transformó en curiosidad después de escuchar varias cumbias y este es un intento por indagar qué pasó con la cumbia en el continente y qué nos puede decir el género más expandido de Latinoamérica sobre las relaciones establecidas en el mundo contemporáneo a través de la música.

En adelante presentaré el acercamiento que hice a la cumbia a partir del sub género *nueva cumbia*, indagando por las implicaciones de hacer cumbia en este tiempo de globalización, avances tecnológicos y alta comunicación mediática (García Canclini, 1989). Esto partiendo del entendimiento de esta música como fenómeno social relevante en Latinoamérica a través de la perspectiva de varios autores del continente.

El género musical latinoamericano más expandido del continente: la cumbia

La cumbia es un género que nace en la costa Caribe de Colombia. Siguiendo a Darío Blanco (2008) a partir de los años 40 del siglo XX y gracias a la labor de la creciente industria musical viaja rápidamente a otros países del continente americano. Entre los años 40 y 70 Músicos como Luis Carlos Meyer, Lucho Bermúdez y *los Corraleros de Majagual* se desplazan a países como México, Argentina y Estados Unidos a grabar discos y hacer presentaciones junto a músicos locales. Por este tiempo, gracias a la industria musical, la radio y su presencia fortaleciéndose a lo largo y ancho del mundo, la cumbia recorre amplios mercados, tiene éxito y se afianza en varios países (Blanco 2008). Entrados los años 70 y gracias a su éxito comercial se arraiga en diferentes países de América Latina como México, Argentina, Perú, Ecuador, Chile, Paraguay, Bolivia, Uruguay, entre otros. Las fechas para cada caso pueden variar así como la historia de la cumbia en cada país. Sin

embargo es un factor común que en cada uno de estos lugares se haya hecho una reinterpretación basada en el ritmo de la cumbia y se haya arraigado y consolidado este género insertándose en nuevos contextos enmarcados mayoritariamente en los barrios marginados de las ciudades capitales (Blanco 2008).

La literatura académica de las ciencias sociales que retoma a la cumbia como su objeto de estudio - (Bailón, 2004), (Blanco, 2008), (Gallego, 2007), (De Gori, 2005), (Lardone, 2007) (Perez, 2004), (Romero, 2008), (Ramírez, 2004), entre otros- se concentra principalmente en los casos de Argentina, México, Perú, Ecuador y Colombia. Esta producción se caracteriza principalmente por una mirada hacia la cumbia -y en algunos casos las cumbias- como elementos expresivos de particularidades identitarias en el marco del estado-nación.

Para el caso de Argentina las investigaciones se concentran en el fenómeno de la cumbia villera⁴. Diego Martín Pérez (2004), hace un recorrido por la historia de la cumbia y la música tropical en Argentina que empieza con la llegada a Buenos Aires de artistas colombianos para la grabación de discos y se asocian a los bailes de club donde orquestas ejecutaban repertorios de tango y música caribeña. Esto sentó las bases para la popularización de la cumbia favoreciendo su inclusión a mediados de los años 70 en las *bailantas*. Estas fiestas que aparecen en el Gran Buenos Aires consistían básicamente en un espacio muy grande –galpones- en donde se presentaban grupos de Chamamé, Cuarteto Cordobés y música caribeña, entre otros. A ellas empieza a acudir un público mayoritariamente migrante del interior del país, que se dirigía a la capital en busca de trabajo y que traía consigo sus influencias musicales; cuestión que determinó los ritmos que se tocaban en dichas fiestas. Es así como a partir de las bailantas, la cumbia fue popularizándose y mezclándose con otros ritmos argentinos.

Ya en los años 80 el término *bailanta* “*se homogeneizó en un conjunto heterogéneo de prácticas vinculadas al hacer musical de los sectores subalternos residentes en Capital Federal y el Cono Urbano*” (Flores, 1993:60 Citado en Pérez 2004:3) y para los años 90,

⁴ Sub género de la cumbia argentina que nace en la zona norte del Gran Buenos Aires (cinturón industrial de la capital) en plena recesión económica (1998) que en sus letras hace referencia a la droga, el delito, el sexo, la corrupción, los dramas sociales de la villa y de la Argentina (Lardone 2007, Pérez 2004). El sonido tiene una prelación de los teclados electrónicos y la percusión con tambores es sustituida por una batería. Ejemplos de este género son los grupos *Damas Gratis*, *Flor de Piedra* o *Yerba Brava*.

gracias al fortalecimiento de la música tropical argentina comenzó la moda de la cumbia y la casi inmediata producción masiva de este género. Debido a que las letras de estas cumbias encajaban muy bien con la situación de los migrantes –letras sobre las dificultades en las ciudades, letras de amor y pérdidas- De Gori apunta que *los dramas de las grandes urbes se enlazaban con las existencias sufrientes y alegres de las pequeñas ciudades, transformándose de alguna manera, la cumbia en una transhumancia cultural y simbólica* (De Gori, 2005:360)⁵.

En el año 1998, en plena recesión económica, hizo su primera aparición un nuevo motor del mercado tropical: la *cumbia villera*. Los autores Luz M Lardone (2007) y Esteban de Gori (2005) coinciden en su caracterización de esta cumbia como una manifestación discursiva y simbólica, territorializada en la villa sobre las condiciones urbano-marginales y el drama social; así como un lenguaje y una lectura de la devastación social provocada por las políticas neoliberales sobre los sectores populares en la Argentina (De Gori 2005; Lardone 2007). Esta situación marginal de la población villera es el punto de partida que toman varios autores para entender la construcción de unas identidades que a través de la música contrastan radicalmente con el “deber ser” y los discursos hegemónicos de argentinidad representados en gran parte por el tango. Ejemplo de este lenguaje y temáticas se puede encontrar en la canción “100% Industria Argentina” del grupo *Damas Gratis*; y también en la letra de la canción “botellero” del grupo *Pibes Chorros* respectivamente:

*Ay, ay, ay
Que risa que me da.
Tu casa van a quemar
Mataste hasta Norma Plá
Vendiste a la Argentina
sos capaz de vender a tu mamá.
Patacones, Quebracho, Lecop
La puta que te parió.
Devolvé la plata*

⁵ Un ejemplo de estas temáticas lo ofrece este fragmento de la canción “Yerba lavada” del cantante Santafecino de cumbia Leo Mattioli:

*Sé que no es para mí q andas todo el día pintada
Y hasta te teñiste el pelo y usas la ropa más ajustada
Quizás me dedique demasiado a mi trabajo
Y descuide a la mujer que yo amaba tanto
No podía creer esto que está pasando
Me mató tanto ver cómo me estas tratando...*

*Que te llevaste al exterior
Políticos de porquería
Se robaron
Lo poco que quedaba en la Argentina*

*Con un carro y sin dinero
Voy gritando botellero
Voy buscando algún morcalaco
Juntando fierro botella y trapo
Botellero botellero
Me gusta el faso me gusta el vino
Botellero botellero
Tomo del blanco tomo del tinto
Yo me paso los días tomándome la vida.
Hay hambre, Pibes Chorros*

A partir de este contexto, Mariano Gallego (2007) y De Gori (2005) abordan la cumbia y el tango como antagonistas en la construcción de la nación y de la argentinidad. Gallego señala que la elección del tango como relato sobre la nación “*no es inocua sino que obedece a patrones hegemónicos que hablan de la nación que se está construyendo y de la imagen concreta bajo la que esta se representa*” (2007:13). Por lo tanto, el tango, ya constituido como símbolo nacional se torna, desde el discurso manejado por la clase media y alta porteña, como el referente de nación antagónico de la cumbia, y particularmente de la villera; ampliamente rechazada por esas clases sociales y censurada por los medios de comunicación. De esta forma, diferentes facciones de la sociedad, -y con ellas el tango y la cumbia como herramientas identificatorias- libran una lucha por el sentido y la participación de/en la nación argentina.

Pérez y De Gori señalan una fase nueva de la cumbia que surge aproximadamente desde el año 2004 y que consiste en un nuevo fenómeno con letras de dramas amorosos y cotidianos desprovistos de las temáticas fuertes y directas que caracterizaban la cumbia villera en los inicios. Para estos dos autores, la mano de la industria musical está apuntando a públicos adolescentes a partir de una cumbia con estéticas y sonidos de la *murga*, el *hip hop* y el *reggaetón*. Esto constituye una despolitización de la cumbia principalmente a manos de la industria discográfica y televisiva, que se dio a partir de su “aceptación” en los medios de comunicación. En este contexto, desde la primera década del siglo XXI han venido surgiendo mezclas entre cumbia argentina y músicas como la *electrónica*, el *reggae*, el *hip hop*, el *dub*, entre otros. Dichas mezclas tienen la particularidad de abrir espacios antes

cerrados para la cumbia, como clubes de jóvenes de clase media y alta en Buenos Aires. Esta nueva corriente ha sido encabezada por los trabajos de productores y artistas como *DJ Taz* y *Dick el Demasiado*, quienes además de haber sido pioneros, abrieron nuevos espacios para la cumbia en los medios de comunicación e incluso el cine⁶. Esto sacó gradualmente a la cumbia del rechazo público por parte de los medios, y sentó las bases para trabajos como los del colectivo *Zizek*, que desde el 2006 reúne varios DJs en torno a la mezcla de sonidos de cumbia con música electrónica (Guerra, 2011)⁷.

Para el caso de la cumbia Peruana y Ecuatoriana si bien no encontré una producción investigativa tan abundante como la argentina, hay una conexión en los trabajos encontrados, pues se trata de fenómenos sociales íntimamente ligados entre ambos países. Al mismo tiempo están relacionados con el caso argentino, pues el éxito de la cumbia en estos países también dependió de las migraciones a las grandes ciudades.

Los autores Raúl Romero (2007) y Jaime Bailón (2004) destacan el surgimiento de la *Chicha* o cumbia peruana como una mezcla entre el Huayno rural-andino, ritmos cubanos diversos y sonidos de la selva peruana que tuvieron contacto con la música caribeña colombiana a través del Amazonas. El *huayno* rural al llegar a Lima en los años 70, a través de los migrantes andinos, paulatinamente pasa a ser reinterpretado en el contexto de la globalización, mezclándose con música tropical y corrientes del rock. En esta mezcla se agregan nuevos elementos al formato y se consolida la *chicha*⁸ (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, congas, sintetizador). Esta mezcla de sonoridades y formatos tiene éxito dentro de un público popular-migrante también por el contenido de las letras, basadas en la vida del nuevo habitante en la ciudad, el amor, así como los nuevos oficios y retos en la urbe. Un ejemplo de estas líricas y sonoridades lo dan estas dos canciones de los reconocidos grupos *Manzanita y su Conjunto* y *Los Shapis*, que además del sonido característico de la chicha en donde el bajo y la guacharaca son los remanentes cumbieros, ilustran el contexto social tanto de los integrantes de los grupos como de sus seguidores:

⁶ Según (Guerra, 2011) la película “*El Bonarense*” tiene la primera pieza de cumbia “electrónica” que se conozca, fue grabada en el 2002 y esta música estuvo a cargo, precisamente, de DJ Taz.

⁷ Para este caso vale la pena escuchar “Flaca de las Coloradas” de Dick el Demasiado (Pista 1) y “Cumbia Lescanera” de *El Remolón*, miembro del colectivo *Zizek* (pista 2)

⁸ Nombre alternativo de la cumbia en Perú.

*Paga la cuenta sinvergüenza
Para pedir cerveza, si tienes plata
Para pagar la casa no tienes nada(...)
Para emborracharte si tienes plata
Para pagar la luz no tienes plata(...)
Para jalararte si tienes plata
Para pagar el agua no tienes plata.
(“Paga la Cuenta Sinvergüenza”, Manzanita y su Conjunto)*

*Ay, ay, ay, ay, ay que triste es vivir
Ay, ay, ay, ay, ay 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
(“Ambulante Soy”, Los Shapis)⁹*

Teniendo en cuenta este contexto, Romero destaca la cumbia como el marco musical de los grandes procesos de migración y modernidad en Lima y Bailón afirma que la *chicha* en este contexto es un género musical “*producto de una multiplicidad de agenciamientos y punto de encuentro de matices culturales y globales*” (2004). Posteriormente, las manifestaciones de violencia en las fiestas de *chicha* protagonizadas por públicos de agrupaciones musicales rivales que terminaban muchas veces en “batallas campales” fueron acontecimientos que determinaron que sectores de clase media y alta de Lima estigmatizaran a los chicheros como gente de mal vivir (2004). Este contexto urbano-migrante-marginal condiciona esta música a producirse y distribuirse en redes al margen de la gran industria musical, de tal modo que en Lima se fueron formando “sellos discográficos” desde la informalidad que consistían principalmente en empresas individuales o familiares (Bailón, 2004)¹⁰. Es interesante ver cómo está conectado este fenómeno con el caso argentino enmarcado en la migración del campo a la ciudad, lo cual va a ser el caso de México también; y vale la pena destacar que estos procesos de autoproducción van sentando las bases para las producciones independientes de cumbia que aflorarían años después por todo el continente.

⁹ Para escuchar las canciones y ver los videos pueden visitarse los siguientes link <http://youtu.be/-6EOGYgELUI> y <http://www.youtube.com/watch?v=DRka9IJCl38>

¹⁰ Ejemplos de estos negocios son: Discos Universal, Producciones Elsi, Dalma, Lady Vanesa y Rosita Producciones. (Bailón, 2004)

En los últimos años de la década del 90 nace en Perú la tecnocumbia como una fusión de la denominación de los géneros “cumbia” y “*techno*”. Aunque musicalmente no constituye una fusión entre ambos, ya que este desarrollo no incluye nada del género *techno*¹¹ sino que se utiliza esta palabra para señalar un *ritmo que incita al baile mediante la utilización intensiva de lo electrónico* (Santillán y Ramírez 2004:2). Como en los anteriores casos, hay una innovación en el formato de esta cumbia que es central para explicar el porqué de su nombre y que radica en los modos en que ella introduce instrumentos como la tumba, el sintetizador y la batería eléctricas; lo que para estos autores es un ejemplo de hibridación pues se introducen códigos de modernidad (instrumentos electrónicos) en una música que es popular.

La tecnocumbia viaja en la voz de mujeres provenientes de la Amazonía peruana hasta el Ecuador. Santillán y Ramírez (2004), en el caso ecuatoriano, ubican este género en un marco de producción, circulación y consumo más amplio: el campo de la música rocolera, la cual en sus shows incluye temas siempre bailables y coreografías ejecutadas por mujeres jóvenes con trajes pequeños y apretados. Estos autores apuntan a que la tecnocumbia se introdujo en este escenario porque además de que los grupos de este género hacían *covers* de canciones bailables y daban importancia a este tipo de presentaciones que incluían las coreografías; se insertaron en las relaciones de mercado, medios de comunicación y el público que tenía la música rocolera. Este campo está atravesado por unos temas comunes –que se manifiestan en letras amorosas y de migración- así como unos espacios y formas de consumo propias similares a las de la producción autodidacta de la *chicha* peruana enmarcada en pequeños sellos, junto con una *legitimación que apela a lo popular y lo nacional*¹² (Santillán y Ramírez 2004). De este modo, la tecnocumbia se constituye en un fenómeno que está enmarcado principalmente en una estética de las clases populares. Para estos autores es clave la influencia de sonoridades de otros países como Colombia, Argentina y Perú en la constitución de la tecnocumbia, su mercado y su público, y ubican este género dentro del fenómeno de la globalización y sus consecuencias económicas y creativas. Por lo tanto concluyen que dichas fusiones señalan que la tecnocumbia ha

¹¹ Género de la música electrónica que es “bailable” y que nació en mediados de los años 80 en los Estados Unidos.

¹² Un ejemplo de tecnocumbia es la conocida cantante Rossy War.

generado un intercambio de flujos *translocales*. Es importante agregar que estos autores retoman bajo la categoría de *hibridación*, unos equivalentes de la tecnocumbia en toda la región; en sus términos: la *cachaca* en Paraguay, la *bailanta* en Argentina, la *chicha* en Perú, la cumbia Andina en Bolivia y la cumbia norteña en México. En esta hibridación que ellos señalan y en la expansión de la cumbia que relatan, se basa mi interés por abordar la *nueva cumbia*.

Para el caso de México, Darío Blanco Arboleda (2005, 2007, 2008) presenta un estudio multilocal y transnacional de la cumbia colombiana en ese país, tomando como caso *los colombias* de Monterrey. Señala Blanco Arboleda que a partir de los años 60 la música caribeña colombiana comienza a ser consumida masivamente en México por intermedio de versiones mexicanizadas por la industria discográfica. A esta transformación de la cumbia marcadamente comercial, pues buscaba ampliar el público, se le llamó *cumbia tropical*. Sus principales cambios estuvieron dados en el ritmo y en el formato, sustituyendo el acordeón por el órgano y los tambores tradicionales por tumbas y batería (Blanco,2008). Recientemente, esto va a implicar unas reinterpretaciones del género enmarcadas en su éxito comercial, que con cantantes como Selena y Margarita “*La diosa de la cumbia*” ayudan a generalizar el gusto por la cumbia en ese país y a difundirla incluso hacia los Estados Unidos. Para la década de los 60 se establece en Monterrey la cumbia colombiana y tiene un enorme éxito entre los migrantes del interior y sus hijos, *los colombias*. Blanco explica cómo a través de la cumbia se da la construcción de una identidad marginal y contestataria que se contrapone a las clases media y alta de esta ciudad en el norte de México:

Los hijos de los migrantes campesinos, nacidos en Monterrey pero determinados por una retícula cultural constituida con los valores campesinos del interior, se ven necesitados de una elección musical que les sirva como herramienta identitaria. Una música que les brinde unidad como grupo social y generacional que les permita mantener una cotidianidad con sus padres, y que, al mismo tiempo, los diferencie del resto de la sociedad (Blanco 2007: 103).

En este contexto, Blanco explica cómo las identidades ya no están más determinadas por, ni delimitadas en, el estado nación y destaca la insuficiencia de las teorías de aproximación a las culturas que se basen en este marco para explicar los fenómenos transnacionales actuales. Esto circunscribe sus planteamientos en el contexto de las dinámicas de

globalización contemporáneas, en donde este autor siguiendo a Ulrich Beck (1997), señala el establecimiento de relaciones e intercambios de mundos sociales sin mediar distancias ni tiempos, y por tanto, contextos en donde las fronteras se funden o no intervienen. El aporte principal del trabajo de Blanco es su mirada panorámica del fenómeno de la cumbia del continente y las similitudes estructurales que encuentra. En este sentido, destaca la semejanza de la tecnocumbia peruana y ecuatoriana, la cumbia villera y las cumbias regio-colombianas: *Todas estas versiones de la cumbia tienen preeminencia de teclados electrónicos y se cambian las percusiones de tambores por la batería. Incluso los grupos regio-colombianos tuvieron éxito en los noventa, en el cono sur* (2008:94). Esta similitud entre las cumbias va más allá del sonido y Blanco agrega -basándose en que el desarrollo de este género en todos los países ha estado en estrecha relación con el gran proceso de migración interna que confluía hacia las capitales- que estas versiones híbridas del género son fundamentales en los mundos de vida de las clases populares latinoamericanas, porque *por intermedio de la cumbia pudieron generar comunidad e identidad y al mismo tiempo enviar numerosos mensajes a los otros sociales* (Blanco 2008:11). Lo cual, según Blanco, ha hecho que la cumbia sea la música popular latinoamericana más vigorosa, más producida y más bailada del continente.

La cumbia continental debido a sus redes de producción, distribución y consumo muchas veces al margen de la gran industria, constituye un fenómeno que Blanco cataloga como subterráneo, *underground*. Esto está conectado al enfrentamiento estético entre los migrantes y las sociedades hegemónicas, lo cual lleva al rompimiento de las etiquetas de “música nacional”. Blanco concreta:

De fondo lo que se disputa es la estética válida para representar la nación, los grupos hegemónicos la poseían y antes de la inmigración no era desafiada. Desde ahí se puede entender el porqué de muchos de los conflictos y reivindicaciones que se dan con la cumbia y porqué ha sido tan rechazada y bloqueada por ciertos sectores sociales (2008:130.)

Este autor concluye que las características, las sonoridades, los contextos y las conexiones de la cumbia la posicionan como un fenómeno intercultural-continental sin precedentes en el marco latinoamericano, ya que ningún otro género ha tenido tal difusión y reinterpretación en contextos aparentemente disímiles, pero representando la realidad social de Latinoamérica de mediados del siglo XX, enmarcada en grandes migraciones internas.

Así mismo, sitúa a la cumbia en el ámbito de la globalización y sus dinámicas, ya que ésta lleva inmanente una *des-localización*, anclada en la transnacionalidad y el desdibujamiento de fronteras a través de la visible expansión que tuvo. Pero, al mismo tiempo implica una *re-localización*, ya que la cumbia también presenta un desplazamiento global que para poder llevarse a cabo requiere del desarrollo de relaciones locales que se enmarcaron en las reinterpretaciones la cumbia en muchos países latinoamericanos y que aún continúan (Blanco 2008).

En este contexto, y citando a Néstor García Canclini, Blanco resalta que con la globalización *se plantea una interacción de las actividades económicas y culturales dispersas mundialmente, donde la verdadera importancia la tiene la velocidad con que se superen el territorio geográfico, los múltiples centros y las fronteras* (Canclini, 1995: 13,32; citado en Blanco 2008:53). Finalmente, el caso de la cumbia para Blanco es un *desplazamiento musical desde una periferia local del sur, a otra periferia local del sur*, sin mayor intervención de la comercialización internacional y de los medios masivos, que se ha mantenido por más de 40 años sincretizándose y difundándose por medio de las migraciones. Por lo tanto, la música caribeña colombiana, y en especial la cumbia,

Es un caso atípico dentro del estado del arte sobre la transnacionalización de los productos culturales y puede brindar valiosos aportes a la teoría general sobre la globalización, transnacionalización y transculturalidad, alejándonos y brindándonos elementos para contrapesar la posición neocolonialista con que se ha manejado este campo y su teoría (Blanco, 2005:193).

Encuentro valioso el aporte que han hecho estos autores para el entendimiento de las particularidades de las cumbias en cada país y así mismo los factores en común entre todas ellas. Con base en este contexto, mi intención es indagar más por esos factores en común y entender nuevas producciones de cumbia dentro del marco de la globalización con una mirada hacia las particularidades locales. Teniendo en cuenta esto, ¿qué tipo de conexiones hicieron posibles las reinterpretaciones de la cumbia colombiana en el contexto de las villas y bailantas de Argentina, las barriadas de Lima, las colonias de Monterrey y Ciudad de México y los otros casos latinoamericanos? ¿qué clase de relaciones de creatividad se establecieron a partir de esas conexiones?

Por otro lado, encuentro un vacío que no explica qué implicaciones trae sobre las concepciones territoriales o de localidad que usualmente acompañan a las cumbias -como que este género es de la costa atlántica de Colombia o que es el sonido característico de las villas del Gran Buenos Aires-, que el mismo género esté expandido y reinterpretado por todo el continente bajo un mismo nombre y base rítmica. Para ir abordando estas preguntas será necesario recurrir a la conceptualización de las músicas latinoamericanas en el contexto de la globalización, cómo este contexto determina directamente el proceso de creatividad y producción de estas músicas y cómo estos factores contribuyen a explicar las relaciones sociales y de intercambio que se establecen a través de la música.

La producción de músicas locales en el contexto de la globalización

El siglo XX trajo consigo enormes transformaciones en numerosos campos. Hubo una densificación en los medios de comunicación al mismo tiempo que una masificación de la información, lo cual fue formando audiencias masivas y con ello la estandarización de ciertas expresiones culturales (García Canclini, 1989), (Ochoa, 2006). En el campo de la música se vivió una aceleración y complejización de las producciones sin precedentes. La invención del gramófono en 1880 impulsó una industria musical que en el siglo XX empezó a grabar sonidos de diversas latitudes y también a masificar ciertos géneros musicales. En este contexto empieza a fortalecerse la industria musical mundial de la mano de producciones masivas como el jazz, y posteriormente el rock y el pop. Aunque esta industria se concentró en los Estados Unidos, sonidos populares de regiones diferentes, a través de sellos disqueros locales, no fueron excluidos de los procesos de grabación; ejemplo de esto son el tango en Argentina, las Rancheras en México y la cumbia en Colombia. La industria musical se expandió y con ello su capacidad de registrar una diversidad de sonidos (Ochoa, 2003).

En un principio, el hecho de que músicas de América Latina, Asia y África no alcanzaran un nivel de masividad en el norte, las limitó a ser vendidas como productos exóticos en esos mercados. Sin embargo, a mediados de los años 80, debido al creciente número de esas producciones “locales” y su dificultad para categorizarlas, la industria musical encabezada

por las *majors*¹³ crea el “género” *World Music*, o *Músicas del Mundo*. Esta categorización nace como respuesta al incremento en sus almacenes de músicas que no entraban dentro de las clasificaciones comerciales de ese momento (Ochoa, 2003). Ana María Ochoa comenta que otras categorías de comercialización en la industria musical global como *música latina*, *rock en español*, *música celta*, *música de la nueva era*, *también surgen en esta época atestiguando una intensificación del mercado sonoro globalizado y una fragmentación de los gustos y músicas disponibles para el consumo a nivel global* (Ochoa 2003:28). A partir de este periodo se exalta aún más lo “exótico” resaltado en algunas particularidades de lo local como ciertos instrumentos, lenguajes, atuendos y sonidos para el mercado de las *Músicas del Mundo*. Con lo cual, la producción y distribución de estas músicas, que aunque no se limita a las *majors* sino que también se hace desde sellos independientes, se inserta en ciertas relaciones de poder. Según autores como Ana María Ochoa y Steven Feld, se trata de relaciones desiguales entre productores del “primer mundo” y músicos del “tercer mundo”, problemas de apropiación -de derechos de autor de músicas ceremoniales, por ejemplo-, hibridaciones marcadas por la desigualdad en la definición estética del sonido, entre otras (Ochoa 2003).

Ochoa señala que el cambio tecnológico ha propiciado una velocidad en la transformación de estas músicas, anclada en la posibilidad de reproducirlas en cualquier lugar del mundo, hacer copias exactas, compartirlas a través de internet, la velocidad de estos intercambios, las amplias ofertas acústicas y la facilidad para acceder a ellas. Por lo tanto, a medida que la tecnología se sofisticada y empieza la digitalización, suceden grandes cambios para el campo de la música en general, y especialmente para el de las *músicas locales*. Este último concepto es importante en este trabajo, pues entiendo las cumbias como unas músicas locales y a partir de ello enfoco este trabajo. Específicamente, Ochoa define el concepto de *Músicas Locales* como *músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos -aún cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica-* (2003:11).

¹³ Las *majors* labels son las principales compañías que dominan el mercado musical a nivel mundial por ejemplo *Universal*, *Warner* y *Sony*.

Por lo tanto, debido a las transformaciones que han traído los cambios tecnológicos para las músicas locales, se propician unas nuevas relaciones entre lugar y producción simbólica, lo cual implica una resignificación de los sonidos en el marco de un mundo altamente mediatizado y globalizado (Ochoa 2003). Es decir, ya que las músicas locales están ligadas a un lugar de origen a veces resaltado para el mercado –sobre todo en la *Músicas del Mundo*¹⁴-, se generan nuevos contextos para los músicos en donde diferentes nociones de *lugar* pueden adscribirle diversos sentidos a las músicas, para ingresarlas o no en mercados específicos; esto de la mano de la manipulabilidad de la música que ofrecen las nuevas tecnologías, así como las numerosas ofertas simbólicas que corren a través de los medios de comunicación (Ochoa 2003). En este marco de resignificación de sonidos a partir del contexto y de nuevas nociones de lugar adscritas a la música, el caso de la *nueva cumbia* vale la pena ser observado, pues éste subgénero está estrechamente ligado a las nuevas tecnologías, a la combinación de sonidos de diferentes procedencias y a la inclusión de esta música en diferentes mercados.

Estas reconfiguraciones de las músicas locales en la globalización que señala Ochoa contrastan con algunas perspectivas teóricas que predicen la *Mcdonalización de la sociedad* (Ritzer, 2007), en donde debido a la comunicación masiva y la estandarización de las expresiones culturales en la globalización, tales especificidades atadas a conceptos como *lugar* irían extinguiéndose de la mano de procesos de homogeneización. Sin embargo, Néstor García Canclini no cree que sea así de simple. Este autor retoma casos¹⁵ en donde producciones “tradicionales” o “locales” transforman diferentes aspectos en pro de ingresar a mercados más amplios. Lo que permite observar el conflicto entre elementos de lo tradicional y lo moderno, a través de los cuales se definen múltiples producciones locales actualmente. Esta tensión entre lo tradicional o lo moderno está en el centro de la producción de *nueva cumbia*, ya que, por ejemplo, los músicos de este género frecuentemente retoman sonidos de cumbias clásicas y las combinan con música

¹⁴ Por ejemplo, el conocido sello *Putumayo Records* edita compilados de músicas de varios lugares las que adscribe y reúne bajo títulos como “*Putumayo Presents: Brazilian Café*” “*Putumayo Presents: Colombia*”, “*Music From the Coffee Lands*” “*From Mali to Memphis*” o “*Music from the Tea Lands*”; y otros títulos por el estilo que exaltan como atractivos lugares alejados del centro global.

¹⁵ Por ejemplo las artesanías de Ocumicho, Michoacán, México.

electrónica; creando así unas mezclas no sólo de sonidos sino de estos elementos que antes se identificaban con lo culto o lo popular, por separado.

Para entender esos procesos de “*entrar a la modernidad*” a través de mezclas e intersecciones, García Canclini (1997) propone el concepto de *hibridación* como una categoría que da cuenta de las diversas mezclas interculturales en las que se entrelazan lo tradicional y lo moderno; lo culto, lo popular y lo masivo. La hibridación consiste entonces en diversos procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existen en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Por ejemplo, Lucho Bermúdez agenció una hibridación cuando decidió reinterpretar varios ritmos tradicionales de la costa caribe colombiana como el porro y la cumbia, a la luz de formatos instrumentales y líneas melódicas de las Big Band de jazz y de la música clásica. Por ello, varios periodistas apuntaron que “vistió de frac la cumbia”¹⁶.

Cabe aclarar que García Canclini no utiliza el término *hibridación* para defender la idea de entidades culturales prístinas y puras que se fusionan en nuevos objetos y prácticas, sino que señala el carácter “mestizo” o híbrido que ya tienen estas prácticas previamente, de la mano de los inevitables cruces culturales que han existido siempre. Está interesado, más bien, en ver los procesos mediante los cuales se generan las hibridaciones y destaca la considerable multiplicación de estos procesos durante el siglo XX. Por lo tanto, este autor desde una mirada a los círculos de producción y consumo que determinan los bienes simbólicos dentro de la lógica de la globalización y el capitalismo, sugiere necesario ver la hibridación en medio de las ambivalencias de la industrialización y la masificación globalizada de los procesos simbólicos. Con esto destaca la importancia de concentrarnos en los procesos de hibridación, pues es en éstos en donde se configuran formas particulares de situarse en medio de globalización; como es el caso de la mencionada *tecnocumbia* de Ecuador y Perú, a la cual se incorporaron instrumentos electrónicos como signo de modernidad, como vimos páginas atrás. En este sentido, el autor orienta la mirada hacia el poder explicativo del término al volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que

¹⁶ No hice una búsqueda de cuándo ni quién acuñó esta frase, sin embargo, ya que en enero de 2012 este músico habría cumplido 100 años de nacido, esta frase estuvo de nuevo en el centro de muchas publicaciones periodísticas. Algunos ejemplos: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/reportaje-maestro-lucho-bermudez> , <http://www.radiosantafe.com/2012/01/25/homenaje-al-maestrisimo-lucho-bermudez/> , http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-11016685.html

se construyen en las mezclas entre lo tradicional y lo moderno, lo popular, lo culto y lo masivo en Latinoamérica. En palabras de García Canclini, *el problema no se reduce a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan con las fuerzas de la modernidad (1989:203).*

En el marco de esa globalización en donde convergen procesos económicos, comunicacionales, tecnológicos y migratorios, según García Canclini se acentúa la interdependencia entre vastos sectores de muchas sociedades y se generan nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacional (García Canclini, 1999). En este contexto se sitúa también la práctica musical.

Como comenta Ochoa, los músicos locales están creando sus sonidos cada vez más desde un orden intercultural de relaciones sociales, políticas, económicas y estéticas; ya que a partir del desarrollo tecnológico y la masividad de ciertas músicas empiezan a generarse mezclas acústicas que pueden intervenir lo local con flujos globales. Por ejemplo la mezcla de vallenato con rock que hizo Carlos Vives desde su emblemático disco “Clásicos de la Provincia”. Pero esta interconexión va más allá, músicos de África o Latinoamérica, como el mismo Carlos Vives o el grupo de músicos cubanos que se conformó para el álbum “Buena Vista Social Club” por el caso, son grabados por sellos norteamericanos o ingleses como *Emi* en el caso de Vives, y *World Circuit* en el caso del *Buena Vista*; y la distribución –oficial y alternativa- de su música puede abarcar los cinco continentes teniendo en cuenta no solo la materialidad del disco sino los contenidos digitales por internet. Las producciones de estos músicos pueden por ejemplo conseguirse desde las páginas web de los sellos, o desde páginas de descarga como *Taringa* y la censurada *Megaupload*.

Esto, para las músicas locales es un proceso clave, pues músicos que proceden de lugares muy específicos -en donde probablemente su quehacer musical se centraba en las presentaciones en vivo- empiezan a grabar y a editar trabajos que a partir de las nuevas tecnologías pueden no solo ser distribuidos en numerosos países sino que sus producciones pueden ser modificadas y reinterpretadas a una gran velocidad. Por lo tanto, estos músicos saltan de contextos muy específicos a escenarios globales. Por ejemplo, Totó la Momposina que empezó su carrera musical con un grupo musical integrado por su familia oriunda de

Mompox, posteriormente graba discos con sellos de Francia e Inglaterra, lo cual da una amplia difusión a su música. Esto permite que músicos como Emiliano Gómez, *El Hijo de la Cumbia*, incluya un sample¹⁷ de su canción “el pescador” en una producción de *cumbia dub* que hizo en colaboración con DJ Taz, y que subieron a la red de *Youtube*.

Estos cambios de producción, distribución y consumo, siguiendo a Ochoa (2003), han jugado un papel en la transformación de las estéticas musicales; por lo que todo cambio en las formas de comunicación de una obra artística conlleva transformaciones en el orden formal de lo estético y de su construcción de sentido. De este modo, las nuevas tecnologías junto con las nuevas formas de crear, transmitir y consumir música, mediadas por las dinámicas de la globalización, están determinando no sólo nuevas prácticas en el quehacer musical y nuevas relaciones sociales, sino también nuevas formas de situarse en el mundo a través de éstas.

Según García Canclini (1989), la transnacionalización de la cultura mediada por las tecnologías comunicacionales su alcance y eficacia, así como las culturas urbanas, las migraciones y el turismo de masas, son elementos que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad. De este modo, la expansión urbana es una de las causas que intensifican la hibridación, porque allí se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación. En este punto vale la pena recordar que la cumbia logró expandirse por todo el continente gracias a las migraciones internas hacia las capitales que se dio en países como México, Perú y Argentina; lo cual determinó que años después nazcan reinterpretaciones de esas cumbias como es el caso de la *nueva cumbia*.

En este contexto, las músicas locales pueden tener significados diferentes para un abanico muy diverso de personas que tienen la posibilidad de escucharlas, incluso dentro o fuera de la nación. Todas estas significaciones están mediadas no solo por su percepción de la música en sí, sino también por el discurso a través del cual se intercambia la música, por la historia de producción e interpretación musical de cada contexto y por el espacio de poder diferenciado que se establece a través de la comunicación de esta música (Ochoa, 2003). Nos encontramos entonces, ante un escenario que no sólo plantea nuevas formas de hacer

¹⁷ Los Samples son fragmentos de grabaciones previas que se incluyen en una nueva producción.

música, distribuirla y consumirla, sino también un contexto que determina los significados que se construyen a partir de la música y el sentido que se adscribe a ella por parte de los músicos. En este sentido y siguiendo a Ochoa, hay que considerar la música como *un sistema particularmente denso de significación: sus modos de narrar y construir significado son múltiples* (2003:90). Esta perspectiva me permite enfrentar diferentes modos de significación que sientan sus bases sobre la práctica musical y los marcos en los cuales ésta es creada y distribuida. Más allá de la acelerada relación entre tradición y cambio de las músicas locales, a través de múltiples procesos de hibridación musical, ha desestabilizado la manera de definir las fronteras de los géneros. Por lo tanto, en este proceso de definición se han hecho fundamentales los terrenos de lo transnacional y lo intercultural. Por lo tanto, estamos ante un desbordamiento de los géneros musicales, de las fronteras territoriales a las cuales estaban circunscritos y de las fronteras de definición y forma que se les asignaron en ciertos momentos históricos (Botero y Ochoa 2006).

Por ello, el caso de la cumbia en los diferentes países de América Latina, brinda un contexto en donde el género determina una estética, identidad y movilizaciones, y con ello una valoración específica por parte de “los otros” sociales –dentro del estado nación-. Esto nos acerca a un mapa ideológico en torno a la música que se reconfigura principalmente a partir de la movilización de lo local que caracteriza el mundo contemporáneo (Ochoa 2003) y que estas cumbias experimentan desde hace décadas. La mencionada separación de los sonidos con los lugares, da paso a la deslocalización de esas músicas, sin embargo, este proceso no acontece sólo; paralelamente se da una relocalización que puede ser conflictiva con los modos de definir los territorios originales en los cuales se anclaron históricamente los géneros musicales, pero que carga de sentido a la música. Por lo tanto, la importancia y uno de los principales intereses en este trabajo se centran en mirar la conceptualización de lo local, ya que sigue siendo un marco de definición de esta música.

Teniendo esto en cuenta, lo interesante de retomar la *nueva cumbia* en este punto es que debido a esa deslocalización y relocalización, la noción de localidad pasa a ser un elemento inestable y constantemente replanteado. De esta forma, estos modos de producción y la aceleración del mercado de las músicas locales a nivel global se dan sobre una redefinición

cultural en los modos de presentar y representar estas músicas a diversos tipos de públicos (Ochoa 2003:113) y ese proceso es el que quiero ver.

Con todo, esta conceptualización depende del contexto en que la música es creada y distribuida. En este sentido y citando a Veit Erlmann, Ochoa señala la principal paradoja de las *músicas del mundo*:

Crean su experiencia de autenticidad a través de medios simbólicos cuya diferenciación depende vitalmente de una construcción en la cual se borren las diferencias originales (...). En este escenario las fuerzas y procesos de producción cultural se dispersan y se rompen sus referencias a cualquier tiempo y lugar, aun si precisamente son la tradición local y la autenticidad el primer producto que está vendiendo esta industria del entretenimiento global. Así, desde esta lectura, world music aparece como el paisaje sonoro de un universo que bajo toda la retórica de raíces, ha olvidado su propia génesis: las culturas locales (Erlmann 1996:13 citado en Ochoa 2002:5)

Sin embargo la anulación de la diferencia original a nivel transnacional para el mercado de las músicas locales, no necesariamente implica la negación de lo local y tampoco la *hibridación ecualizada*¹⁸ (García Canclini, 1997) de esta música; ya que también pueden circular de forma independiente y desligada de las *majors* y por lo tanto liberarse de las exigencias de ese mercado. Por lo mismo, la *música del mundo* como categoría supeditada a la gran industria, no es el único espacio de producción-distribución que encuentran las músicas locales. La cumbia es un ejemplo de tránsito por circuitos alternativos caracterizados por la autoproducción y la piratería, como vimos en el caso de la *chicha* en Perú y de la *tecnocumbia* en Ecuador, por ejemplo.

En el marco de estas des/relocalizaciones y de los avances tecnológicos que cada vez determinan más la producción de estas músicas locales, Botero y Ochoa (2006) resaltan la necesidad de pensar el género musical como una forma de nuclear redes sociales específicas. Es decir, para ellas todo lo que implica un género musical desde las actividades creativas, de distribución y de consumo está mejor explicado desde una práctica de trabajo en red a través de múltiples asociaciones que como producto de una mezcla de elementos sonoros discretos; así ésta última instancia sea constituyente del género en sí. En tránsito

¹⁸ Con este término García Canclini quiere designar procesos de hibridación que frecuentemente ocurren con las músicas locales, en donde, mediante los procesos de producción, se ecualizan literalmente los sonidos para gustos más planos y que obedecen a patrones impuestos por la industria musical. Un ejemplo de eso son las músicas de ambientación en donde todos los elementos son apaciguados para crear una música que no dé cuenta de la diferencia.

por esta red articulada a través de múltiples relaciones espacio temporales, están los músicos que precisamente revisten su quehacer musical con esas articulaciones que consolidan. Por lo tanto, las autoras señalan que lo que es crucial para pensar los procesos de creación entre estos músicos es esta red que influye directamente en sus producciones.

Esta perspectiva me lleva de plano a considerar seriamente la red de relaciones y de sentido que se teje a través del quehacer musical local en el marco de la globalización. Adoptar este punto de vista no significa renunciar a la conceptualización y el análisis de lo sonoro en sí, sino complementarlo y nutrirlo para dilucidar esos sustratos simbólicos que subyacen al gran ejercicio de producir, distribuir y consumir músicas locales en nuestro tiempo.

Desde Bogotá y Buenos Aires: El Frente Cumbiero y el Hijo de la cumbia

Después de haber escuchado las cumbias de *Juaneco y su Combo*, de *Chico Trujillo* e incluso del mexicano *Celso Piña*; un día tuve noticias de un proyecto colombiano de *nueva cumbia*. Abrí un video en *Youtube* y escuché atenta cuando Mario Galeano, director del *Frente Cumbiero* decía las siguientes palabras:

Mi interés principal es la cumbia, como un sonido latinoamericano muy poderoso. No hay ningún sonido latinoamericano tan arraigado y tan expandido como la cumbia. Desde Buenos Aires hasta Nueva York. Este es un fenómeno que está pasando en todas partes.

Estas palabras hicieron que yo conectara las cumbias del continente con las nuevas reinterpretaciones que traían otras implicaciones tanto para la música en sí como para sus formas de creatividad y producción. El video en cuestión –[Video 1](#)– retrata el proceso de grabación de un disco con la participación del productor guyanés de *dub*¹⁹ *Mad Professor* y del énfasis que hace Galeano en la transnacionalidad de la cumbia. Viendo como este músico estaba dando una nueva faceta a la cumbia a través de su producción me empezaron a surgir preguntas acerca de las implicaciones que tiene, en términos de relaciones transnacionales y conceptualizaciones de lugar, reinterpretar una música ya tantas veces deslocalizada y relocalizada en el contexto de Latinoamérica.

¹⁹ El *dub* es para algunos un género y para otros una técnica que surgió a partir del reggae en los años 1960. Según Wikipedia (<http://es.wikipedia.org/wiki/Dub>), musicalmente, el *dub* consiste una la versión o remezcla instrumental de grabaciones previamente existentes. Estas versiones se logran mediante la profunda manipulación y reelaboración de la toma original, normalmente a través de la eliminación de las vocales y enfatizando las partes de batería y bajo. Grandes exponentes de este género son *Lee Perry*, *King Tubby*, *The Scientist*, *Augustus Pablo* y *Mad Professor*, entre muchos otros.

En el video, cuando Galeano habla de su proyecto también refiere a la *nueva cumbia* buscando con ello denominar a los nuevos desarrollos de cumbia que ha tenido el continente en la última década. Estos suelen mezclar alguna o varias cumbias con músicas ligadas al género electrónico y otros sonidos referentes al *hip hop*, el reggae, el reggaetón, entre otros. Tal proceso ha estado en manos de diferentes músicos y DJs inicialmente de Argentina y México; sin embargo la escena no ha estado limitada a esos países, ya que también hay proyectos en Colombia, Perú, Estados Unidos, Alemania e incluso Australia²⁰. Algunos otros nombres que se le han dado a este fenómeno han sido *cumbia digital* y *cumbia electrónica*; sin embargo, en este trabajo me referiré a éste como *nueva cumbia*, ya que no todos los nuevos proyectos tienen que ver directamente con la música *digital* y adjetivar la cumbia como “*electrónica*” la pone en un plano en el que necesita remarcar en su mezcla con un flujo global para tornarse válida. Con esto estoy en desacuerdo pues si bien se pueden mezclar diferentes géneros a criterio de los músicos, nombrar su mezcla con estos adjetivos que remiten más a estos géneros foráneos da continuidad a una dinámica de poder desigual, pues se busca encontrar aceptación por haber mezclado la cumbia con estos flujos globales y no por ser cumbia en sí misma. Además, estos dos últimos nombres son controvertidos entre varios de estos exponentes de nueva cumbia porque el adjetivo digital y electrónica implica que se trabaja la cumbia sólo bajo esta estética lo cual limitaría el trabajo creativo de los músicos para explorar más técnicas y fuentes. Emiliano Gómez, *El Hijo de la Cumbia* por ejemplo, enfatiza en su desacuerdo con estas denominaciones:

A mí me molesta olímpicamente que me digan, que hago cumbia digital, ya se pudre todo. Una persona que usa la palabra, el nombre “cumbia digital” ¿es porque no entiende nada! La cumbia no puede ser digital si no, no sería cumbia ¿entendés? O sea, la cumbia necesita del fuego, necesita de la esencia, necesita del Groove, lo digital eso no te lo banca.

Teniendo en cuenta estas particularidades de las nuevas producciones de cumbia en el continente, me concentré en buscar más músicos y DJs que estuvieran en esa escena y me entrevisté con Galeano para profundizar en el tema. A través de estas búsquedas y de las charlas, me interesé por el trabajo del argentino Emiliano Gómez, *El Hijo de la Cumbia*, porque a pesar de tener un sonido diferente al del *Frente Cumbiero*, ya que hacen

²⁰ Como el caso de Sonido Changorama y Toy Selectah en México, el colectivo *Zizek* y el grupo *Fantasma* en Argentina, *Bomba Estereo*, *Pernett* y *Systema Solar* en Colombia; *Piraña Sound System* en Perú; el grupo de Brooklyn *Chicha Libre*, y *Very Be Careful* de Los Angeles para el caso de los Estados Unidos, *DJ Tio Chango* y *Jaky Tuff* en Alemania y los *Cumbia Cosmonauts* en Melbourne, Australia, entre otros.

aproximaciones distintas a la cumbia en cuanto lo melódico y técnico, ambos tienen elementos en común. Principalmente la exploración de las cumbias del continente que hacen a través del sonido, por ejemplo integrando samples de cumbias clásicas en el caso del *Hijo de la Cumbia* o retomando bases melódicas y rítmicas de la cumbia colombiana y peruana en el caso del *Frente Cumbiero*.

La escena de la *nueva cumbia* crece constantemente y actualmente gracias a los medios de comunicación, principalmente el internet, goza de un espléndido momento, en donde muchos trabajos están siendo editados por sellos locales e internacionales, al mismo tiempo que gana popularidad en todo el mundo²¹. Los exponentes de esta escena son además de bastantes, muy diversos, desde músicos de academia hasta DJs empíricos. Si bien la escena es grande porque muchos grupos han empezado a hacer *nueva cumbia* —como los citados en el pie de página 21 entre otros- no todos dedican su proyecto 100% a la exploración de este género. Por el contrario, la cumbia es un elemento más dentro de un universo de géneros que retoman muchos de estos grupos. Esto determina el sonido, la estética y el discurso que se genera detrás de estas producciones el cual no está enfocado en la cumbia sino en una diversidad de géneros.

En este panorama el caso de músicos como Mario Galeano y Emiliano Gómez, es interesante pues su exploración musical está centrada en retomar la cumbia en sí como foco de exploración sonora; lo cual es evidente desde el nombre mismo de sus proyectos. Por ello los he escogido para este trabajo que busca dar cuenta de los desarrollos de la cumbia continental en el marco de la globalización y las hibridaciones. En este sentido, es importante resaltar que estos son músicos que tienen proyectos con intenciones similares pero que vienen de contextos y países diferentes —Emiliano es argentino y Mario es colombiano-; lo cual tiene el potencial de darme pistas acerca de los nuevos desarrollos de cumbia en distintos rincones del continente.

²¹ Ejemplo de ello es la visible participación de la *nueva cumbia* en festivales locales como *Ciudad Cultural Konex* en Argentina en donde ha participado desde *Dick el Demasiado* hasta *el Hijo de la Cumbia*, el *Festival Centro* en Colombia donde han participado *Chicha Libre*, *Hijo de la Cumbia*, *Frente Cumbiero*, *Fantasma*, entre otros; festivales internacionales como *Chicotrópico*, *Womex* y el *Roskilde Festival* en donde también han participado el *Frente Cumbiero*, el *Hijo de la Cumbia*, el *colectivo Zizek* y también *Bomba Estéreo*.

Si bien Darío Blanco (2008) y otros autores como Santillán y Ramírez (2004) ubicaban a las cumbias del continente como un proceso adyacente a la globalización, el caso de la *nueva cumbia* es interesante porque trasciende esos espacios tradicionalmente cumbieros – la bailanta, los barrios marginados- y se inserta en lógicas variadas que tienen lugar en diferentes partes del mundo. Un ejemplo de eso son las giras de estos músicos por Europa y Estados Unidos que lejos de llegar a poblaciones migrantes latinoamericanas se adentran en espacios de música alternativa como Nu Jazz, música electrónica, psicodelia, entre otros. Lo que se perfila aquí es una segunda etapa del proceso de transnacionalización de la cumbia, con nuevos sujetos surgidos de contextos diferentes a sus antecesores, que articulan nuevas tramas de una red de sentido que se teje alrededor de la cumbia y que está profundamente relacionada con el contexto de la globalización. Esto, siguiendo a Ochoa (2003), se da en el marco del avance tecnológico, la visible presencia en el mercado de músicas locales y las nuevas formas de producción y distribución que esto implica. Al mismo tiempo, los músicos en ese tránsito por las diferentes redes reivindican y se apartan de diferentes nociones de *lugar*. ¿Cómo abordar este fenómeno de la *nueva cumbia* que implica constantes reinterpretaciones y tránsitos?

Como abordé anteriormente retomando a Ochoa y a García Canclini, las músicas locales en el contexto de la globalización afrontan unos cambios que tienen que ver con la combinación de fronteras acústicas, un mercado que puede o no estar vinculado a las *músicas del mundo* y lo que esto implica en términos de relaciones poder, las mezclas de elementos que involucran de una forma u otra lo tradicional y lo global, y la transnacionalización de expresiones que antes estaban contenidas en territorios específicos. Esto conlleva una novedad no solamente en el campo del sonido, sino en el campo simbólico que subyace a la conceptualización de la música y el lugar en el mundo que los músicos le dan.

En este orden de ideas, me interesa indagar por la construcción de sentido que hacen los músicos alrededor de sus producciones. Esto con el fin de dar cuenta de cómo es que el contexto anteriormente descrito determina las formas de producir sonidos híbridos y significaciones alrededor de los mismos y cómo esto afecta las formas de crear, producir y distribuir la música. Por lo tanto propongo en este trabajo los siguientes objetivos:

Objetivo General: Tomando como caso la nueva cumbia, entender cómo las músicas locales en la contemporaneidad están configurando unos tránsitos particulares entre lo local-global y unas resignificaciones de lo local a partir de su producción y distribución concentrada en redes de circulación musical

Objetivos específicos:

1. Rastrear y analizar las redes de producción y distribución por las que circula de la nueva cumbia así como el sentido que le es adscrito a esta música a través de dichos procesos.
2. Indagar por la construcción de localidad implícita en la producción y distribución de músicas locales, teniendo en cuenta las des/relocalizaciones que ha tenido la cumbia a lo largo del siglo pasado.

Por lo mismo, *¿cómo es que en la contemporaneidad latinoamericana se crean y resignifican músicas locales?* Para responder esta pregunta, me enfocaré en dos categorías importantes, las redes y lo local, que retomo desde los autores ya mencionados (García Canclini y Ochoa).

Utilizo la idea de redes como una estructura compuesta por serie de relaciones articuladas, en este caso, por músicos y productores desde la creatividad y la distribución de la música; buscando con ello observar cómo los marcos creativos y de producción se fundamentan en las relaciones transnacionales que tejen los músicos a través de su que hacer. Relaciones que son determinadas, una vez más, por el contexto de la globalización que en el marco del desarrollo tecnológico ofrece una diversidad y velocidad de información al mismo tiempo que una conectividad sin precedentes. Por otro lado, me intereso por la categoría de local asociada a la idea de músicas locales de Ochoa (2003), por ser el elemento más problemático dentro de todo el planteamiento de la situación de la cumbia, ya que desde sus comienzos tuvo lazos transnacionales que se fueron complejizando con el tiempo haciendo que esta música fuese relocalizada en diferentes contextos a través del continente. Y aunque esos lazos hoy en día puedan relacionarse con algunos barrios marginales del continente, al mismo tiempo son resbaladizos e inestables a medida que la cumbia sigue expandiéndose y reinterpretándose, pues a partir de este tránsito va encontrando nuevos espacios en donde es

escuchada y reinterpretada, por lo que su producción y consumo ya no se restringe sólo a esos barrios.

Con todo, sigue siendo clave la idea de *música local* en la práctica musical de este género, bien sea si esa localidad se resume en la costa Caribe de Colombia, la villa en Argentina, la colonia en Monterrey o en América Latina como una unidad. Estos factores, conllevan a un cambio de sentido en estas músicas, por lo tanto, ¿cómo se construye el sentido de una música que navega por diferentes corrientes de la globalización, entre la tecnología y diferentes lugares? ¿Cómo pensar una música local que en gran medida está en diferentes partes a la vez?

Para abordar estos dos factores dispuse como instrumento de trabajo metodológico la etnografía, particularmente la *etnografía multilocal* propuesta por George E. Marcus (2001). Ya que la función comparativa y la posibilidad que ofrece esta etnografía de concentrarse en elementos móviles y múltiplemente situados, permite hacer un seguimiento a diferentes aspectos de la *nueva cumbia* que transitan por contextos diferentes. Esta metodología resulta especialmente útil porque tiene en cuenta los múltiples lugares en los que puede tener sustento un mismo fenómeno social; lo cual encaja con el contexto de este trabajo enmarcado en la movilización y el tránsito de producciones locales en la globalización capitalista.

Para observar las redes me concentré en lo que Marcus denomina el *seguimiento a los objetos*, enfocándome en trazar la circulación, a través de diferentes contextos, de los dos principales discos de estos músicos: *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* y *Freestyle de Ritmos*. A partir de este seguimiento, rastree los diferentes tránsitos de los músicos comenzando desde la primera instancia de producción del disco. Esto me permitió encontrar diferentes tipos de relaciones que se tejen alrededor de estas producciones musicales particulares, interfaces con otras redes y con ello, unos nodos que sustentan las redes que tejen estos músicos y que ayudan a definir su música. Por lo tanto, esta metodología permitió que a través de esas relaciones que seguí, surgieran aspectos de la globalización en la cual se mueven estos objetos y por tanto, en el cual los músicos realizan y ven determinada su labor creativa.

Para el caso de lo local hice lo que Marcus llama un *seguimiento a las metáforas*, lo cual me permitió identificar símbolos y metáforas que constituyen la conceptualización mediante la cual se construye el sentido de lo local. Esta modalidad, siguiendo a Marcus, implica trazar los sustentos sociales de las asociaciones que están condensadas en el lenguaje a través del uso de medios visuales e impresos, lo que permite, en sus palabras, *unir locaciones de producción cultural que no han sido conectadas de manera evidente y, por tanto, para crear nuevas visiones, empíricamente argumentadas, de panoramas sociales* (2001:120). Concretamente, esto me permitió encontrar conceptualizaciones de lo local hechas de fragmentos de los lugares por donde transitan estos músicos, y al mismo tiempo ver un cambio en los paradigmas de lugar para situar sus producciones, que antes se centraba en el estado-nación o en lugares muy delimitados para el mercado de la *música del mundo*.

Las herramientas que usé para estos dos seguimientos son las siguientes:

- *Entrevistas semiestructuradas*. Realizadas a Mario Galeano en Bogotá en dos oportunidades: en la Universidad Javeriana –octubre de 2010- y en la casa del músico, ubicada en el barrio La Macarena –noviembre de 2011-. Tres entrevistas realizadas a Emiliano Gómez en su casa, en el partido de San Martín, provincia de Buenos Aires y en el barrio Palermo, entre abril y junio del año 2011.
- *Revisión etnográfica de entrevistas* de estos músicos hechas para medios de comunicación digitales e impresos, buscando referencias a mis categorías en concreto. Esta revisión se hizo paralelamente al trabajo de campo en Buenos Aires – febrero-junio de 2011- y Bogotá –Julio-Noviembre de 2012- para buscar otras referencias en planos más generales y públicos sobre los temas que me interesaba profundizar en estos dos casos. Estas entrevistas corresponden a un periodo comprendido entre abril de 2010 hasta noviembre de 2011, ya que en este periodo la nueva cumbia gana una atención importante en diferentes medios de comunicación y en noviembre de 2011 se finalizó el trabajo de campo. En todos los casos estas entrevistas fueron buscadas y consultadas en internet por medio de las páginas oficiales de los músicos y de medios de comunicación como el diario colombiano El Espectador y la revista Rolling Stone de Argentina.

- *Observación participante*²² en dos de las presentaciones en vivo del Frente Cumbiero en Bogotá realizadas para el lanzamiento y promoción del disco “Frente Cumbiero Meets Mad Professor” que tuvieron lugar en el barrio Chapinero en el bar “boogaloo” , y en el barrio Las Nieves del centro de la ciudad, en “Billares Londres”. Así mismo observación participante de dos presentaciones en vivo de *El Hijo de la Cumbia* en el partido de Vicente López en el bar “Style Fun” y en el bar “La Junta” en el municipio de Morón, ambos en la provincia de Buenos Aires. .
- *Revisión etnográfica de videos* de las presentaciones subidos a internet por parte de los músicos y seguidores, procurando esas metáforas que mencioné anteriormente. Esta revisión se hizo dada la imposibilidad de seguir a los grupos en giras que ya hechas de ante mano, o que estarían por realizarse en otros continentes. Los videos retomados fueron hechos entre el año 2010 y 2011 en las giras por Europa y América de los dos grupos, así como presentaciones en sus países de origen. Todos los videos fueron consultados a través de internet y las redes Youtube, Vimeo y Facebook.

El trabajo de campo basado en el método de Marcus y en las anteriores herramientas se realizó entre octubre de 2010 y noviembre de 2011 en Bogotá-Colombia, principalmente en los barrios *Chapinero* y *La Macarena*. También se realizó por un periodo comprendido entre febrero y junio de 2011 en la ciudad de Buenos Aires-Argentina, y principalmente en el partido *San Martín* de la provincia de Buenos Aires. El trabajo de campo se concentró en estos lugares pues es en donde los músicos tienen su residencia y hacen parte de sus presentaciones. Sin embargo, éste trabajo de campo no siempre implicó la presencia física en un lugar geográfico, pues parte importante de las evidencias, como detallé anteriormente, fueron recogidas a través de internet, principalmente a partir de las páginas oficiales de los grupos, páginas oficiales de festivales musicales y sellos discográficos y las cuentas de los grupos en redes sociales. Estas presencias virtuales fueron consideradas porque los músicos tienen una intensa actividad a través del internet; por lo tanto esta

²² Basándome en Rosana Guber (2011) entiendo la observación participante como un método para dejar la posición de investigador externo y entrar al contexto de los sujetos en cuestión con una “*participación en términos nativos*”. Es decir, la participación en la observación me permite sopesar en la interacción con los músicos la reciprocidad de los sentidos que ellos integran en su que hacer. Más específicamente, al mismo tiempo testificar y experimentar lo que estos músicos están dando a conocer a través de su trabajo.

herramienta se utilizó no solo como proveedor de fuentes sino como “campo” en sí para realizar observación.

La sistematización de los datos recogidos se hizo paralelamente al trabajo de campo, en la cual se organizó la información de acuerdo a las categorías escogidas -hibridación, redes, local-. El análisis de estos datos tuvo como prioridad una comparación entre los datos y los contextos de donde fueron extraídos; es decir, fueron comparados entre sí los datos recogidos sobre cada grupo y la fuente y el contexto de esos datos, lo cual permitió encontrar elementos en común y diferencias entre ambos casos, los cuales sustentan los argumentos de los siguientes capítulos. Por lo tanto, este análisis se hizo principalmente en tres pasos que consistieron en a) la identificación de las características observables de los elementos relacionados a las categorías y sus contextos específicos como por ejemplo, partes que refieren a lo local en el performance de los grupos, ciertos recorridos del disco a través de sellos disqueros específicos, entre otros-, b) el contexto, la explicación y la interpretación ofrecida por los músicos de esos elementos que yo identifiqué en el primer paso. Es decir, las opiniones y los conceptos que en las entrevistas expresaron los músicos para referirse y explicar esos elementos identificados por mí a partir de su quehacer musical, y c) contexto teórico enmarcado en la hibridación, la transnacionalización y las músicas locales –Néstor García Canclini y Ana María Ochoa- para interrelacionar e interpretar los datos recogidos²³, es decir, la última etapa del análisis de estos datos se hizo especialmente de la mano de los categorías escogidas.

A partir de estas herramientas tracé unos recorridos espaciales que tuvieron los discos escogidos y a partir de allí detallé las relaciones que se tejieron para que esos recorridos fueran posibles. También identifiqué referencias a lo local que componen el sentido que estos músicos dan a sus producciones desde una noción de localidad específica.

La descripción y el análisis que hago en este trabajo están divididos por referencias, fragmentos de la obra de los músicos y fragmentos de su discurso. Sin embargo, el sentido que adscriben a su música a partir de sus experiencias en las redes y a partir de las

²³ Esta estructura de análisis es similar a la propuesta por Victor Turner para el análisis de los símbolos del ritual ndembu, en su libro “La Selva De los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu”; hecha por este antropólogo para la interpretación simbólica de los rituales a través de su perspectiva como etnógrafo y las opiniones de algunos nativos-

referencias a lo local, se presenta como un conjunto coherente y unificado. Las fragmentaciones y divisiones son métodos propios para facilitar la labor descriptiva y analítica ya que esas fragmentaciones fueron encontradas gracias a la observación y el análisis de los datos, en campo no se manifestaron divididas.

En este orden de ideas y siguiendo a García Canclini (1989), estas músicas pueden ser comprendidas abarcando a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y los procedimientos con los que los artistas las retrabajan. En ese sentido el objetivo de este trabajo es mostrar cómo el *Hijo de la Cumbia* y el *Frente Cumbiero* resignifican una práctica musical a partir de su quehacer enmarcado en las dinámicas de la globalización; con el objetivo último de entender cómo el contexto en el que viven y crean estos músicos determina sus producciones y el sentido que adscriben a las mismas. Así mismo, comprender estos casos como ejemplos que nos ayudan a entender cómo se hace músicas locales en la globalización.

Cabe anotar que la escogencia de la cumbia para observar estos procesos de hibridación y des/relocalización no es fortuita. Si bien otros géneros musicales como el rock o el reggae presentan características que los hacen potencialmente interesantes para abordar estos procesos, pues se encuentran reinterpretados y dispersos por todo el mundo; estos géneros no surgieron de contextos específicamente latinoamericanos como es el caso de la cumbia. Precisamente a partir de la historia de expansión y reinterpretación tan particular que ha tenido la cumbia en Latinoamérica, más que ningún otro género propio –como lo detallé en el primer apartado de esta introducción de la mano de Darío Blanco Arboleda-, nace interés por abordar este género para observar y entender estas nuevas dinámicas en las músicas locales, que implican nuevos tránsitos, y otras des/relocalizaciones que van de la mano de los procesos de globalización contemporáneos.

Sin embargo, mi interés va más allá de la *nueva cumbia* y se concentra, como dije, en entender cómo las músicas locales están configurando en la contemporaneidad unos tránsitos particulares entre lo local-global y unas resignificaciones de lo local a partir de su producción y distribución concentrada en redes de circulación musical.

PRIMER CAPITULO TRANSITANDO Y TEJIENDO LAS REDES²⁴

Emiliano Gómez es oriundo de San Martín, Buenos Aires. Años atrás cuando compraba discos de cumbia a un colombiano que vivía en México-DF no se imaginó que de esa relación saldría el nombre de su proyecto musical. Emiliano pedía cada vez discos más específicos a este vendedor, quien al verse enfrentado al conocimiento de Emiliano sobre cumbia, un día lo apodó “*el hijo de la cumbia*”. Tiempo después, este colombiano se fue a vivir a New York y le sugirió a Emiliano que no gastase tanto dinero en teléfono y abriera un MSN. Así lo hizo Emiliano, y el nombre de ese MSN fue “*el hijo de la cumbia*” -como era conocido por el vendedor-. Posteriormente Emiliano fue haciendo más contactos con productores, músicos, sonideros y gente en general dentro de la escena de la cumbia a través de ese MSN. Es así, como se consolida el nombre del proyecto musical de Emiliano Gómez: *El Hijo de la Cumbia*.

No fue igual con el *Frente Cumbiero*. Después de sus estudios musicales en Bogotá y Holanda, Mario Galeano, director de la banda, conoce a *Dick el Demasiado* quien tiene un proyecto que llama *cumbias lunáticas* y viaja junto con él y otros músicos por varios países alrededor del mundo presentando el Festicumex²⁵. Posteriormente hace una residencia artística en México en donde investiga y compone cumbias para bandas de vientos. Al mismo tiempo, Galeano está por esta época -año 2004- familiarizado con varios músicos que trabajan alrededor de la cumbia en Latinoamérica y empieza a hacer colaboraciones con ellos. Estas conexiones que se generaron con otros músicos de cumbia a partir de sus estudios en Holanda, su viaje por México y su gira con el Festicumex son parte del origen no sólo del proyecto musical actual de Galeano, sino también del nombre mismo: *El Frente Cumbiero Transnacional*.

²⁴ A partir de este capítulo haré uso y expondré parte de mis notas de campo que constituyen los datos de este trabajo.

²⁵ Un Festicumex (Festival de Cumbia Experimentales) es un menú artístico que junta lo mejor de la cumbia con la posibilidad del experimento. Bajo el disfraz de un festival de música se unen músicos y artistas plásticos en una programación extremadamente diversa. Esto para contrastar con los muchos otros pensamientos más comunes de lo que es un Festival: programación previsible. (Entrevista con Dick el Demasiado tomada de <http://www.elciudadano.cl>)

Tanto Emiliano como Mario crearon sus proyectos a partir de las conexiones transnacionales que establecieron con otros músicos, productores y distribuidores. Es la red de relaciones que transitan y tejen estos músicos la que hizo posible la creación de los proyectos, sus nombres y principalmente su sonido. Durante su carrera estos músicos han viajado para educarse, por motivos de su quehacer musical y por turismo. Al mismo tiempo, están viviendo en una época en donde hacer conexiones con otros músicos y escuchar música de otros lugares está al alcance de un clic, gracias al internet. Esto, junto con los cambios que ha traído el siglo XX en materia musical, tecnológica y comunicativa, forma un contexto muy particular en el que ellos se relacionan y tejen redes a través de su labor musical.

A través de la constante interconexión a partir de la música, las hibridaciones que se generan de estos procesos y los instantes de producción y distribución musical que surgen de allí, los músicos tejen redes de relaciones que determinan su quehacer. Ana María Ochoa señala que lo acústico es un campo importante del sentido del ser y de la sociabilidad en pleno siglo XXI, por lo que tiene preocupación por entender cómo funcionan estas relaciones a través del sonido. En este sentido señala en diálogo con Carolina Botero que *“la posibilidad de intermediación de lo sonoro y su capacidad para traspasar las fronteras (Kahn, 1994) cada vez se posiciona más como un lugar privilegiado para la constitución de los diferentes modos de sociabilidad y participación que constituyen la esfera pública”* (Botero y Ochoa, 2009:5). Por lo tanto, la música y el quehacer ligado a ella son tomados aquí como elementos comunicativos importantes en la sociedad contemporánea que contribuye a constituir modos de sociabilidad. En este sentido, las autoras se interesan por interpretar la red que determina la creatividad musical y que se teje a través de *las prácticas de escucha de esos sonidos, las prácticas de interpretación y reinterpretación musical de los mismos, los usos de la tecnología para transformarlos y las ideologías sobre la estética a través de las cuales se manipulan los sonidos* (2009:6). De este modo para ellas, rastrear la red de relaciones que se teje a través de lo acústico significa seguir las formas en que se crean las músicas a través principalmente de su producción y distribución; para comprender las dinámicas sociales implícitas en ellas y el sentido que se construye alrededor de las músicas en el mundo contemporáneo.

Las autoras enfatizan en que la adquisición del objeto musical es apenas uno de los momentos de intercambio de la red. Citando a Novak (2008), entienden la *escucha* como *una relación histórica de intercambio, que no es la última etapa de transmisión de la música, sino que es el eje de la innovación musical* (2009:5). Por lo tanto, la *escucha* es un aspecto fundamental que interviene en el proceso de creación, producción y transferencia tanto de la obra musical como de su significado social. Ochoa y Botero hacen énfasis en este concepto como una forma de circulación necesaria para la teorización del sonido y de esta forma quieren *trasladar el problema de pensar las políticas de intercambio de la música a los múltiples lugares de creación y constitución de una obra musical, desde su composición hasta su eventual distribución* (2009:5). Con esto presente para este trabajo asumo la *escucha* como un elemento transversal en toda la red que da cuenta no solo de cómo intercambiamos la música, sino de cómo ésta es creada, cómo la piensan los músicos y cómo estos transitan por otras redes que ayudan a definir la suya particular.

Pero ¿cómo rastrear la red de cada músico? Basándome en el *seguimiento a los objetos* Marcus (2001), seguí las conexiones, las relaciones y asociaciones que establecen los músicos desde su quehacer, lo cual me permitió al mismo tiempo observar el contexto de sujetos –los músicos- y objetos –los discos- muy situados, y también *construir etnográficamente* aspectos del sistema en el que están insertos.

De este modo, las conexiones, la música y sus procesos de creación, sirven en este trabajo para explicar parte de las “sociedades contemporáneas” o la “sociedad globalizada”: altamente mediatizada, con un amplio uso de diversas tecnologías y con incontables intersecciones que propician a su vez diversas e infinitas hibridaciones (García Canclini, 1989). En esta línea, Ochoa y Botero afirman que *[la] reconfiguración de sonidos como conjuntos constituidos a través de las redes no es sólo un elemento estético, sino la clave para la comprensión de las ideologías económicas y sociales arraigadas en prácticas estéticas* (Botero y Ochoa, 2009: 33). Es así como uso el concepto de redes en este trabajo como una herramienta para entender, a través del *Hijo de la Cumbia* y del *Frente Cumbiero*, las relaciones y conexiones que se generan a partir de la *nueva cumbia*; bajo la premisa de que dichas interacciones obedecen a procesos más amplios que se articulan a través de prácticas específicas enmarcadas dentro de la red. En otras palabras, a través de

las relaciones que articulan en su quehacer los dos grupos, se pueden rastrear y entender algunas dinámicas y contextos que hacen posibles estas músicas y que obedecen a un plano más amplio: el de la globalización (social, tecnológica, comunicacional). Retomando estos autores escuché y observé las redes, también para atrapar el sentido que se adscribe a la música a partir de la *reformulación simbólica* (Canclini 1989) en medio de los cruces e intercambios diversos que enfrentan en su creación. Con atrapar el sentido, me refiero puntualmente a entender cómo y con qué intención están agenciados los procesos de hibridación dentro de la red del *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia* y desde donde dicho proceso tiene lugar. Así como *reformulación simbólica* hace referencia a los cambios que se hacen a las expresiones de lo local y lo popular para insertarlos dentro de espacios más amplios, transnacionales, que en ocasiones tienen que ver con el mercado.

Por lo tanto, considero la red y sus múltiples conexiones, como un elemento producto de infinitos tránsitos de músicos y producciones musicales que hibridan no solamente sonidos, sino también técnicas, estéticas, procedimientos, mercados y hasta públicos. En esa medida, teniendo en cuenta el ya largo proceso que ha tenido la cumbia desde los años 40 del siglo XX, retomo los tránsitos del *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia*, apenas como una nueva parte de la gigantesca red tejida por diferentes músicos a través de la cumbia durante el último siglo. Sin duda, los proyectos de estos músicos de *nueva cumbia* han sido determinados por el trabajo de los cumbieros anteriores y las hibridaciones que estos han hecho previamente; por lo que el análisis y seguimiento de la red no se desligó de esta circunstancia. De este modo, escuchar/mirar/rastrear la red de estos músicos será un ejercicio que a partir del seguimiento a los discos, identifica la naturaleza de las conexiones que la conforman, describe los elementos que las componen y analiza los sentidos que emergen de este conjunto. Ello con el fin de entender cómo estos músicos, a partir del tejido de su red, reconfiguran formas de relacionarse con diferentes sistemas simbólicos, tanto propios como ajenos, dando así un sentido particular a sus producciones influenciadas por la red y agenciando procesos de hibridación particulares; para finalmente comprender estas dinámicas en el marco de la globalización capitalista.

En este sentido, hay que tener cautela a la hora de observar/escuchar y analizar estas conexiones, porque si bien, según Ochoa y Botero (2009), las actuales formas de

creatividad musical funcionan generalmente a través de la combinación de sonidos de distintos lugares, esto puede llegar a entenderse apenas como la mezcla de dos géneros musicales o tradiciones culturales previamente desconectadas. Al respecto, las autoras llaman la atención y nos preguntan: *¿de qué manera esta perspectiva nos inhibe de pensar los procesos de creación en sí?* (2009:6). Este llamado es importante, pues es una invitación a ir más allá de lo que se privilegia en estas creaciones, y llegar al sustrato que permite que éstas sean posibles. Es decir, más allá de registrar las diferentes mezclas de ritmos, técnicas y estéticas, el objetivo es entender cómo esto articula aspectos de la cultura en la que vivimos actualmente, tanto local, como global y las intersecciones entre una y otra en las que transitan los dos grupos. De este modo, “creación” en este trabajo y en los términos de Ochoa, se refiere no solo a la parte compositiva de sonidos, sino a la creación de estos nuevos híbridos de diferente tipo a través de la red, y con ello a la creación de una globalización particular.

Teniendo en cuenta lo anterior, ¿Qué nos pueden decir las redes que tejen el *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia* acerca de las interconexiones globales, los nuevos procesos creativos, los procesos de hibridación, la música como medio de comunicación y el sentido de todo esto en la configuración de una cierta cultura híbrida global contemporánea? Esto para entender ¿cómo las producciones -el sonido y el sentido- de los músicos están determinadas por el tipo de relaciones que entablan en la red y por el marco de la globalización?

Como ya mencioné, hice este seguimiento de la red a través de los discos y su producción y distribución, pues son elementos centrales de la red que dependen de músicos, productores y sus esquemas de trabajo. Además, la producción y distribución ocupan gran parte del quehacer musical de estos artistas, y son las actividades desde donde se empiezan a generar las conexiones. Privilegié los discos *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* y *Freestyle de Ritmos* para observar: a) la escucha como influencia sonora determinante en la composición y producción, b) la conexión con otros músicos y productores para la producción de la música, c) las presentaciones públicas (giras), pues constituyen un elemento central en la distribución de la música y es un campo de hibridación importante, y d) los medios de

distribución; pues estos son agentes externos a los grupos que sin embargo, ayudan en gran parte del tejido de la red.

Las preguntas que guiaron este análisis fueron encaminadas hacia el sustrato de las redes, más allá de las conexiones observadas; para indagar por los procesos de hibridación que se tejen junto con la red, así como por los contextos específicos que permiten que esa red sea posible y tenga características particulares. Tales preguntas fueron: ¿Cuál es el sustrato de las redes de estos dos grupos?, ¿Cómo están construidas las redes desde las hibridaciones que hacen desde su quehacer estos músicos?, ¿Cuáles son los nodos de estas redes, que clase de conexiones agrupan?, ¿Qué factores en el mundo contemporáneo hacen posible la existencia de estas redes y sus características? ¿Desde las hibridaciones y el contexto particular de los músicos, qué sentido están dando estos grupos a su música?, ¿Qué tipo relaciones surgen a través de las redes?, ¿desde donde se conforman las redes -puntos geográficos, tecnológicos y simbólicos-?, ¿qué me dicen las redes de el mundo contemporáneo globalizado y capitalista?

En el rastreo de las redes encontré diferentes interfaces o nodos que son epicentros de diferentes conexiones e hibridaciones; que no tienen una jerarquía determinada entre sí, y que sin embargo, recogen gran parte del funcionamiento de la red, sus actores, características y posicionamientos. Estos nodos son: las mezclas, los discos, los festivales, y los sellos discográficos. En lo que sigue haré la descripción y explicación de las redes a partir de estos nodos.

Bajo este enfoque encontré que la música de ambos casos no sólo está determinada por la red que han tejido, sino que a partir de ésta y de la red de cumbia que han transitado, los músicos definen, reconocen y posicionan su música. Es decir, los músicos se basan en su red como lugar de pertenencia musical y piensan sus producciones también como un resultado de transitar/pertenecer a la gran red de la cumbia. Por lo tanto, la red de cada grupo y las relaciones que la componen se constituyen mutuamente. Es decir, si bien la red de los músicos propicia ciertas conexiones con otros músicos y productores, y determina los trabajos creativos; de igual manera, esas relaciones son constituyentes de la red y ayudan a tejerla hacia ciertas direcciones y características.

Mediante la revisión de la producción y distribución, observé que a través de la red que tejen, los músicos agregan un sentido de colectividad a sus producciones. Cuando ellos enfatizan en las colaboraciones y las creaciones colectivas de su música, ponen en evidencia el carácter cosmopolita y de tránsito de su sonido que al mismo tiempo cuestiona los estándares de creación y derechos de autor predominantes en la industria musical. Esto, me dio pie para caracterizar las relaciones de creación en la red como multilocalizadas-transitorias, lo cual en estos dos casos específicos, muchas veces funciona como una posición reivindicatoria de sonidos y estéticas populares-latinoamericanas; que cuestiona o revierte las relaciones de poder que determinaban la participación de las músicas locales en la globalización hasta hace unas décadas; lo que -como ya mencioné- refiere a lo que Ochoa (2003) denomina como *Músicas del Mundo* en tensión con las llamadas *músicas locales*.

Encontré también que los procesos de hibridación en estos casos son una cuestión transversal en el tejido de la red por parte de los músicos y que determinan el sentido que le imprimen a la música. Al mismo tiempo las características de estos procesos, y su tránsito por las redes de los músicos, hacen que éstas funcionen como elementos comunicativos -siguiendo a García Canclini- de nuevas estructuras simbólicas que reordenan la categorización de las músicas locales en nuevos espacios.

Bien vale aclarar que este texto contiene el seguimiento a la red que tejen por su cuenta el *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia*. Aunque estas dos redes tienen muchos puntos en común y en general identifiqué un tejido muy similar en ambas, hay particularidades y detalles que pueden no estar presentes en ambas redes, o no estar tan explícitos en una como en otra. Hago este llamado de atención para subrayar que aunque son redes paralelas y que muchas veces hacen interfaz, no son una sola red ni están tejidas de igual forma.

La producción

En este apartado retomo las influencias musicales que integran los músicos a sus proyectos, pasando por el instante compositivo del sonido y llegando hasta la realización de una producción musical, que involucra: grabación, edición, prensaje y sello discográfico. El papel de la escucha en la producción es transversal (Botero y Ochoa, 2009), pues desde el

momento en que estos músicos deciden hacer proyectos a partir de sus influencias musicales, empieza a generarse una hibridación musical y estética que no parte de un punto cero, sino que parte de las hibridaciones anteriores contenidas en sus influencias, a las cuales ellos dan una continuidad y un giro particulares.

Primer Nodo: Las mezclas como punto inicial y convergente de diferentes conexiones de la red

Tanto Mario Galeano, director del *Frente Cumbiero*, como Emiliano Gómez, el *Hijo de la Cumbia* basan sus proyectos en sus influencias musicales; ambos están al corriente de las cumbias latinoamericanas e incluyen en sus producciones a los principales exponentes de éstas. Al mismo tiempo están influenciados por una diversidad de géneros como el reggae, el dub, dancehall, el jazz, el rock, el afrobeat, entre otros.

Mario Galeano tiene un amplio recorrido con la experimentación de música colombiana; es músico de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, así como los demás integrantes que componen el cuarteto, con quienes cofundó en 1999 el “Ensamble Polifónico Vallenato”²⁶. Este fue un proyecto de música caribeña colombiana en el que reinterpretaban ritmos como el vallenato y la cumbia con un corte ruidista y disonante, en donde se alejaron de versiones armónicas, y crearon un sonido que reta al oído desprevenido. Posteriormente, Mario hizo un posgrado de composición en Rotterdam con énfasis en músicas del mundo, entró en contacto con el artista holandés Dick Verdult y participó en el grupo “*Dick el Demasiado y sus exagerados*” en donde compuso e interpretó *nueva cumbia* en países como México, Honduras, Francia, Argentina y Holanda en el marco del festival *Festicumex*, creación del mismo Dick. Alrededor del año 2005, ganó una beca en México para componer e investigar cumbia en ese país, en donde conoció diferentes músicos, DJs y productores de cumbia. Este sería el inicio de su proyecto y de la red que tejería a través del mismo. Los orígenes del *Frente Cumbiero*, son pues, estas experiencias de Mario Galeano con la Cumbia y sus diferentes viajes; en cuya propuesta musical se condensan sonidos estadounidenses de principios del siglo XX, sonidos africanos, colombianos y

²⁶ <http://www.myspace.com/polifonicovallenato>

latinoamericanos de mediados de siglo, las cumbias del continente y parte de la música electrónica de las últimas décadas²⁷.

El caso del *Hijo de la Cumbia* es similar al del *Frente Cumbiero*. Tanto el nombre de su proyecto como el sonido del mismo surgieron de conexiones transnacionales que Emiliano Gómez tuvo con músicos, productores y distribuidores. Desde chico ha sido músico de cumbia y en años posteriores gracias al contacto con otros músicos empezó a escuchar sonidos como *dub*, *dancehall*, *reggae* y a mezclar estos géneros con Cumbia, esto de la mano de DJ Taz quien tenía contacto con diferentes músicos y productores, que entre otras cosas, le llevaban del exterior vinilos de esos géneros. Trabajó como productor de bandas de *hip hop* y cumbia en México y Argentina, por lo cual, desde su quehacer musical tanto anterior como posterior al proyecto *Hijo de la Cumbia*, los viajes le han permitido explorar otros sonidos y otras fronteras combinatorias para los mismos. Incluso en sus canciones Emiliano deja clara esa transición que ha hecho entre diferentes corrientes musicales y lugares. Por ejemplo, la primera pista del álbum *Freestyle de Ritmos* “intro” -pista 6- está a cargo de *Sonido Cóndor*²⁸ de México en donde presenta una “cumbiecita” que “ha salido de la computadora” y que se llama “Mara”. Esta presentación es para la segunda pista del disco que es “Mara Tomasa” – pista 7- en donde también hay un sample de una voz con acento mexicano y además donde Emiliano hace una mezcla de canciones mexicanas y colombianas que abordaré con detalle más adelante.

Siguiendo éstas influencias puedo dar cuenta de la multiplicidad de espacios y tiempos que estos músicos recogen e integran en sus composiciones, y cómo estos constituyen hibridaciones musicales que están soportadas en las redes que han transitado los músicos y la que tejen especialmente desde sus proyectos. Al mismo tiempo, explorar estas influencias me permitirá explicar porqué las mezclas son un nodo importante de las redes que tejen el *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia*.

²⁷ Sugiero escuchar las canciones “La Bocachico” -Pista 3-, “Gaita del Profesor Loco” -Pista 4- y “Bestiales 77” -pista 5- en donde el sonido tiene elementos del jazz, de ritmos caribeños como la cumbia y la gaita, fraseos melódicos que remiten a ritmos africanos, elementos como las guitarras y teclados que remiten a la cumbia argentina, peruana y ecuatoriana, y efectos electrónicos de fondo. Esto sin tener en cuenta las versiones Dub de estas canciones hechas por Mad Professor en donde lo electrónico toma protagonismo.

²⁸ Los *Sonidos* en México son un equivalente de los *Soundsystem* de Jamaica o de los *Picó* de Colombia: un sistema de alto sonido que difunde música a través de fiestas y reuniones. Para el caso de la cumbia, gracias a los *Sonidos* de México y particularmente en Monterrey, este género se expandió y se hizo popular.

En una entrevista para Bomb Magazine²⁹, Mario explica cómo empezaron a generarse conexiones con otras sonoridades, músicos de una variedad de procedencias, y sobre todo con otros músicos latinoamericanos interesados en la cumbia:

Well, I had started to do things with Colombian music and then I went to study composition in Rotterdam. So I was learning about African and Arabic music, slowly starting to find the connections between all of this stuff. I was learning about other music and playing with musicians from all over the world, doing the scholar thing. Then around 2004, I started to do some cumbia projects in Holland and I got in touch with Dick el Demasiado. (...) I was more interested in cumbia as a Latin American music style so I started doing projects with guys from Argentina and from Mexico.

A través de estas palabras, es posible observar cómo las diferentes conexiones que Mario estableció pueden ser parte de otras redes y éstas propician ciertas conexiones que este músico va a fortalecer posteriormente. Por ejemplo él habla de que toca con músicos de diferentes partes del mundo y conoce a Dick el Demasiado, lo cual después va a implicar que enfoque su interés en la cumbia y esto a su vez propicie que conozca músicos con intereses similares, como el argentino *Sonido Martines*, con quien posteriormente va a colaborar en proyectos. Al mismo tiempo, a partir de estos intereses musicales particulares se van estableciendo lazos y conexiones con ciertos segmentos de esas redes. Por ejemplo, Mario aunque estaba estudiando en Europa, gracias a su interés enfocado en la cumbia empieza a generar conexiones con músicos que tienen inclinaciones similares, como mencioné anteriormente y con esto va tejiendo su propia red al hacer trabajos en conjunto con esos músicos.

En este caso, aun conociendo una escena raizal de la cumbia en Colombia, así como habiendo hecho parte de una escena que está incluyendo la cumbia en lugares de Europa y Estados Unidos –*Dick el Demasiado y sus Exagerados*–, Mario se muestra posteriormente interesado por trabajar con músicos latinoamericanos –como *Sonido Martines* o *Sonido Macaco*– y hacer conexiones no sólo a través de estas labores musicales colectivas, sino a través de la escucha cuidadosa de las cumbias latinoamericanas. Esto está detallado en la producción del disco *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* en donde se incluyó no solo referencias de otras cumbias latinoamericanas desde algunos instrumentos y melodías, sino

²⁹ Revista cultural estadounidense editada por artistas y escritores compuesta principalmente por entrevistas de interés a referentes importantes en diferentes niveles de creatividad artística e intelectual. <http://bombsite.com/>

la colaboración de varios músicos en la grabación del disco; cuestión que profundizaré más adelante. De este modo, Mario establece relaciones no solo de producción musical, sino que a través de la escucha –en este caso de las cumbias de Argentina, México y Perú- va tejiendo la orientación de su red hacia un epicentro cumbiero latinoamericano a partir de la conexión con otros músicos del continente y de la escena cumbiera, y también a través de los sonidos de las otras cumbias que son integrados a las canciones del disco. Por lo tanto, se van perfilando conexiones de orden colaborativo entre los músicos que son articuladas mediante la escucha.

Por otro lado la música que Emiliano empezó a escuchar determinaría sus posteriores contactos y trabajos musicales:

yo soy músico de cumbia desde chiquito, empecé a los 12 años, y allá como a los 17, 18 años empecé a escuchar reggae, dub, dancehall, hip hop, y encontré la similitud de los ritmos, con un amigo: Dj Taz. Y a partir de ahí la onda de querer mezclar estos ritmos originarios de África. Tanto la cumbia, el reggae, son ritmos hermanos y creo que se pueden llegar a fusionar. (Entrevista Dérapage Prod) (...) Después ahí entran otras materias, otros ritmos, me comí todos los discos de Lee Perry, de Mad Professor, Massive Attack, Asia Dub Foundation, y eso más que nada, las postas más conocidas, pero después en los viajes, vas conociendo productores, compartiendo música, y esas influencias están en mi.

Emiliano pone la mezcla de los géneros que lo han influenciado como el pilar de su trabajo, a partir de lo cual empieza a transitar otras redes y a establecer conexiones particulares mediante la escucha. Por ejemplo establece conexiones con músicos de Jamaica e Inglaterra a través del dub y el reggae y al mismo tiempo conecta la cumbia con estos géneros a partir de las semejanzas que él ve entre ellos, lo cual va integrar posteriormente a su trabajo. Al igual que Mario, Emiliano al estar en tránsito empieza a entablar, mediante la escucha de sus influencias, nuevas conexiones y a encontrar, a partir de su contacto con otros músicos y productores, otras influencias que van a determinar su trabajo. De este modo, el papel de los viajes es central en la constitución de muchas conexiones de la red de los músicos, por ejemplo el caso de Emiliano con otros productores que no sólo abren posibilidades en términos de escucha, sino que establecen relaciones que posteriormente pueden terminar en la reedición de su disco en otro país³⁰. De igual manera, es importante subrayar el papel de

³⁰ Este fue, precisamente, el caso de Emiliano, que a partir de una visita a París conoce por casualidad al productor de *Gotan Project* y fundador de *Ya Basta!* records. A través de esta relación se hace una reedición

las influencias en las mezclas y las conexiones que se establecen a partir de éstas. Por ejemplo, Emiliano desde chico empieza a transitar por las redes de la cumbia a través de la escucha de discos provenientes principalmente de México:

Empezaron a llegar grupos de México y a los músicos de acá no nos salía ni en pedo tocar como los mexicanos. La cumbia acá en la Argentina era otra cosa, no nos salía con tanta onda, entonces lo que queríamos hacer nosotros era tocar como los mexicanos. Y para igualarnos a los mexicanos, (...) creo que nos pusimos como “vamos a conseguir música de México” y se conseguía de piratería (...) por ahí me llegó un CD pirata, tenía un teléfono, llamé allá a México, no había internet, era llamada por teléfono, y dale que va. Y así empecé a coleccionar música, creo que me influyó un montón la música sonidera de México.

En esta frase Emiliano retrata cómo las influencias musicales se insertan directamente en las instancias de composición del sonido, y así mismo cómo éstas propician conexiones que van constituyendo la red que Emiliano teje desde su actividad musical, por ejemplo con esa llamada que hace al distribuidor de discos en México, conexión que después le valdría el nombre de su proyecto, como mencioné páginas atrás. Además, es otro ejemplo de cómo las influencias y las mezclas que se hacen a partir de éstas propician conexiones particulares -en este caso Emiliano con distribuidores de México-, al mismo tiempo que son otras conexiones previas -la red amplia de cumbia- las que articularon esta mezcla específica -Emiliano mezclando cumbias latinoamericanas- dentro del trabajo musical y dentro de la red que va tejiendo. Es decir, así como las conexiones que establecen los músicos propician las mezclas particulares, estas combinaciones acústicas no están aisladas ni son primigenias, sino que obedecen a redes previamente establecidas, redes que transitan los músicos y que posteriormente determinan directamente sus conexiones. Esto pone en evidencia cómo las redes de estos músicos -sus conexiones- y el nodo de las mezclas son mutuamente constituyentes, dependen y se alimentan las unas de las otras.

Por lo tanto, la escucha materializada en las influencias musicales se inscribe en el sonido de estos proyectos creando mezclas que surgen a partir de las conexiones que establecieron los músicos a través de diferentes redes. Por ejemplo, Mario se refiere puntualmente a artistas africanos como Orchestra Polyritmo, El Rego & ses Comandos, Fela Kuti, entre otros, como sonidos que abren *amplias e interesantes posibilidades para las músicas*

de su disco *Freestyle de Ritmos* con una distribución más amplia que la que tenía en Argentina. Este caso lo retomaré más adelante a profundidad.

colombianas (Entrevista Radio Mixticius). Esta influencia, está presente, por ejemplo, en la canción “cumbiEtiope” [-Pista 8-](#) en donde no solo el nombre hace referencia a sonidos provenientes de Etiopía, sino que, en palabras de Mario:

Es un tema que tiene algunas referencias a la música moderna de Etiopía que es uno de los sonidos más contundentes que sale de África el siglo pasado; sumado a todo lo demás pero que es interesante por la forma en que manejan los modos menores, tiene unas cercanías chéveres con la cumbia y entonces se hizo ese experimento.

Este ejemplo ilustra cómo la escucha determina las influencias y las mezclas que propician la creación de un sonido específico -una canción basada en la mezcla entre música etíope y cumbia- gracias a unas conexiones musicales previas establecidas entre África y América que el *Frente Cumbiero* con su canción refuerza e integra a la red que teje desde su proyecto a través de estas mezclas y conexiones. Mario Galeano no es el primero en establecer conexiones musicales entre Colombia y África³¹, sino que retoma parte de estas conexiones previas y les da una continuidad en su proyecto a través de la mezcla con la cumbia. De este modo, la red que teje este músico hace interfaz con otras redes musicales – en este caso con redes de música africana como *Soukous*, *high life*, *ethio-jazz* o *afrobeat*, lo cual ayuda a expandir su red a través de estas interfaces.

Emiliano también, a través de sus conexiones con otros productores y músicos, empieza a generar mezclas que posteriormente determinarían el sonido de su proyecto:

A los 16 años, yo armo mi propia banda (...) era corte un estilo colombiano, más sonidero. Conozco Dj Taz que era en ese entonces uno de los productores número uno de la movida tropical, que bueno él era productor de Damas Gratis. Y bueno él después empezó a escuchar reggae, lo conoció a Fidel Nadal, y empezó a tocar con Fidel Nadal. Fidel Nadal le compraba vinilos en Jamaica a él de reggae, y después (...) nos juntábamos en la casa y era mezclar los vinilos de reggae con vinilos de cumbia colombiana. Y era una mezcla perfecta (...) Y ver como se mezclaban los ritmos de origen negro, origen africano ¿no? Tanto el reggae, como la cumbia son ritmos, para mí son hermanos que tienen su origen en África. (En: Guerra 2011)

Vemos cómo las conexiones que tiene Emiliano influyen directamente en los géneros que retoma para su proyecto y esto determina las mezclas que hace. Por lo tanto los contactos y conexiones con otras redes que establece este músico son la base no solo de sus mezclas sino de la red que teje desde su actividad musical pues a partir de estas conexiones es que la

³¹ Al respecto de estas conexiones basta recordar el éxito del “Pata Pata” de Miriam Makeba en el país, o el desarrollo de la champeta en Cartagena, basado claramente en ritmos africanos como el Suokuos.

labor creativa sienta sus bases y posteriormente va a propiciar nuevas conexiones. Con estas palabras Emiliano ayuda a subrayar la importancia de las conexiones con otros músicos y de las interfaces con otras redes, para la labor compositiva del sonido; y refuerza el papel central que tienen los viajes tanto en el quehacer musical como en el establecimiento de esas conexiones entre músicos y diferentes sonidos.

Pero hay un punto que quiero subrayar, y es la relación de Emiliano con Gabriel Baglione, *Dj Taz*. *Taz* es una de las figuras más importantes dentro de la escena de la *nueva cumbia*, Agustín Guerra (2011), quien es un investigador independiente de las cumbias continentales, le atribuye los primeros intentos, desde mediados de los 90, de mezclar diferentes cumbias con géneros electrónicos como el Dub y el Dancehall³². De esta amistad empieza a surgir el estilo particular del *Hijo de la Cumbia* quien enmarca su trabajo en la experimentación y mezcla de cumbias con géneros cercanos a la electrónica y el *reggae*. *Taz* además tuvo una importancia central en el desarrollo de la cumbia en Argentina, ya que además de ser un conocedor del movimiento tropical argentino, de las cumbias colombiana y mexicana, ayudó a impulsar el boom que la cumbia tuvo en ese país a mediados del año 2000 siendo el productor de una de las bandas más importantes de la cumbia villera: *Damas Gratis* (Guerra Agustín: 2011, Inédito).

Por otra parte, Fidel Nadal es un reconocido cantante de reggae argentino, quien viajaba constantemente a Jamaica y a Estados Unidos, de donde traía dichos vinilos de *reggae*, *dub* y *dancehall* a *Taz*, quien posteriormente los compartía con Emiliano y hacían dichas mezclas de estas músicas con cumbia. Estos contactos de Emiliano están relacionados con las migraciones y con las posibilidades que éstas traen para las hibridaciones. Por más que no fueran Emiliano o *Taz* quienes viajaran a conseguir los vinilos, los viajes de Fidel propiciaban estas mezclas que posteriormente serían el germen del trabajo del *Hijo de la Cumbia*, quien gracias a estas escuchas y conexiones previas, consolidaría su sonido, sus relaciones con otros músicos y tejería su propia red. Así mismo, la figura de *Taz* en este comienzo del proyecto de Emiliano es clave, pues hace de intermediario entre la cumbia, la

³² El ejemplo más importante de esto es la canción “su majestad” que hizo DJ Taz junto con “el Yanqui” la cual fue incluida en la película *El Bonarense* y los créditos fueron dados, erróneamente a Pablo Lescano del grupo *Damas Gratis* (Guerra 2011). Puede escucharse parte de la canción y ver el tráiler de la película en el siguiente enlace: <http://youtu.be/nADus4wBFSA>

escena tropical en Argentina y la incursión de nuevos géneros para mezclar con cumbia. Vemos entonces, cómo la red que teje Emiliano está soportada en una diversidad de conexiones previas que no solo tienen que ver directamente con la cumbia, sino también con las otras influencias que retoma para sus creaciones.

Esta interconectividad entre diferentes músicos, productores y géneros musicales caracteriza a las mezclas en sí como un nodo, un punto en el que convergen influencias, colaboraciones con otros músicos y productores que a la vez determinan y propician nuevas conexiones, mezclas e influencias. Al mismo tiempo, las mezclas son el punto base de las propuestas de ambos proyectos, pues en los dos casos los músicos quieren reinterpretar las cumbias de Latinoamérica a la luz de otros sonidos que son flujos globales –*hip hop, dub, reggae, afrobeat*, entre otros-. Las mezclas son pues, el nodo que recoge y propicia diversas conexiones y otras nuevas mezclas, es la base del sonido y el discurso de ambos músicos así como el epicentro de los diferentes procesos de hibridación que se tejen junto con las redes.

Es así como a partir de este nodo empiezan Mario Galeano y Emiliano Gómez a establecer relaciones, que a través de la escucha de las influencias y de las mezclas que hacen en sus proyectos, generan las diferentes conexiones e interfaces con otras redes, que son, en últimas, las relaciones que sustentan su red. Es así que los intereses musicales particulares de estos músicos y sus influencias van conectando segmentos de las redes que transitan – como ciertos desarrollos de géneros como el dub o el ethio-jazz, que estos músicos incorporan en sus mezclas, por ejemplo-, los cuales posteriormente van a integrar a su red mediante sus producciones. Es decir, si bien la red de estos músicos hace interfaz con otras redes, las relaciones que se generan a partir de esto y que propician mezclas específicas, corresponden sólo a un fragmento de esa red externa con la cual se hizo interfaz. Por ejemplo, el *Frente Cumbiero*, al integrar en una de sus canciones elementos de la música contemporánea de Etiopía no está estableciendo una fusión de redes entre la suya y la de la música de ese país, sino que está retomando y transitando un fragmento de esa red externa a través de esa conexión para su actividad creativa. Este factor se repite constantemente en los dos grupos. Por lo mismo, Mario está especialmente interesado por mantenerse en

contacto con otras cumbias y con los músicos involucrados con ellas para crear el proyecto *Frente Cumbiero Transnacional*:

El primer momento de creación del grupo surge a raíz del intercambio con los compañeros mexicanos y argentinos, de la escena. O sea la idea surge en el año 2005 haciendo unas residencias artísticas en México, participando en los festivales de Dick el Demasiado, donde conocimos al grupo de los sonidos argentinos. Entonces en realidad el germen de esto es esa cuestión transnacional de la cumbia y en realidad el nombre completo del proyecto es “Frente Cumbiero Transnacional” es como el apellido del proyecto. Y nos ha nutrido mucho conocer la chicha, conocer cómo funcionan las guitarras eléctricas, y como fue toda esta revolución psicodélica en el Perú, como fue la cuestión de los sintetizadores en la villera, cual es la cuestión que aporta la sonidera... eso es fundamental para nosotros.

En este fragmento Mario destaca que es fundamental para el proyecto haber conocido los procesos de las cumbias peruanas, argentinas y mexicanas principalmente. Dichas influencias que corresponden principalmente a la red amplia de la cumbia, van a definir no solo el sonido del proyecto, sino que van a conectar la red del *Frente* con esta otra red, y de este modo expandir sus alcances. Es importante subrayar en el carácter *transnacional* de las conexiones que menciona Mario, pues esta característica tanto de la música como de las conexiones es un sustento discursivo del grupo, visible desde el nombre mismo y fundamental en la intención del proyecto: reinterpretar estas cumbias y crear un sonido que dé cuenta de la transnacionalidad de la cumbia (comunicación personal con Galeano). Al mismo tiempo, el carácter transnacional que Mario destaca, deja entrever que las relaciones que se establecen mediante la escucha de otras cumbias y la colaboración con músicos de otros países desplazan la actividad creativa de la música a múltiples espacios. La red, por lo tanto, es el epicentro de una labor creativa que tiene lugar en diferentes espacios simultáneamente.

A propósito de estas conexiones entre diferentes lugares y músicos a través de la red que tejen los músicos Mario comenta:

Queríamos crear un puente entre Jamaica y Colombia que no fuera el obvio de hacer una cumbia con reggae, y de meterle la guitarrita reggae; ya lo hicieron Sargento García, Mano Negra, etc. Encontramos que las técnicas del Dub funcionaban muy bien con la cumbia y eso tiene que ver con un acercamiento a la cumbia rebajada de Monterrey, que al echarla hacia abajo y echarla hacia atrás descubre este universo más psicodélico de la cumbia lenta. Posteriormente Mad Professor se llevó las mezclas para Londres. (Entrevista Radio Mixticius)

Es posible entender a través de estas palabras, cómo la red es retomada discursivamente como el sustento creativo de la música y también cómo ésta condición es el soporte de los métodos y las formas de hacer y distribuir música. En este caso, Mario relaciona el *dub* con la cumbia rebajada de Monterrey, algo que parecería ser diferente y distante, pero que sin embargo él, gracias a las conexiones que estableció previamente con estos géneros y con los músicos a través de la escucha, encuentra la posibilidad de relacionarlos y hacer una mezcla familiarizada con ambos; enfatizando públicamente en esta mezcla y generando unas conexiones que van a sustentar su labor creativa y sus posteriores relaciones con otros géneros y músicos.

Por lo tanto, las mezclas como nodo, determinan las formas de crear, no solo la música sino la red entera de producción y distribución. A partir de este nodo se conforman diferentes hibridaciones y por lo tanto se van sentando bases para la configuración de nuevas estructuras simbólicas que tienen lugar a través de la red y que tienen que ver con las combinaciones de fronteras sonoras que están haciendo estos músicos. Las hibridaciones, son pues, además de transversales, determinantes para este nodo pues son la base de su constitución.



Imagen 1



Imagen 2

A través de las mezclas que parten de las influencias que expliqué anteriormente, estos músicos empiezan a hibridar sonidos, estéticas y técnicas musicales de una forma particular. Ambos, tienen la cumbia latinoamericana como principal objeto de su música, y a partir de este principio empiezan a agregar músicas que en su mayoría son americanas y que en algún momento fueron periféricas, pero que ahora son flujos globales –*reggae, dub, hip hop, dancehall y afrobeat*, este último africano-. Estos elementos hacen que las hibridaciones que el *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia* ejercen sean particulares, pues mezclan géneros que son próximos acústicamente y tienen historias similares, las cuales remiten principalmente a la influencia africana en las músicas americanas. Sería diferente, si estos músicos mezclaran, por ejemplo, cumbia con *bastard pop, techno* o *pop*,

porque en cambio, estos últimos ejemplos han sido músicas que surgen de los centros globales y están atados radicalmente a una estética “primermundista” que poco tiene que ver con la música de las periferias y los “marginados”³³. Por el contrario, estas hibridaciones a partir de géneros periféricos con flujos globales encaminan a la cumbia a públicos más diversos haciéndola un poco más “comprensible” para oyentes que no están familiarizados con ese tipo de ritmos. Al mismo tiempo, al incluir en un género “tradicional” elementos de reconocidos flujos globales, da un giro importante a la apreciación de esa hibridación en los países de origen de la cumbia, pues la relaciona con otras sonoridades y al mismo tiempo le da una trascendencia que no se aleja de la tradición. Por lo tanto, estos híbridos pueden acoger, al mismo tiempo, a los conocedores de cumbia y a los que recién la descubren y entienden a través, precisamente de esa hibridez. ¿Pero, - basándome en García Canclini- cómo entender las características de esas hibridaciones, que pueden hacer que sean músicas tranquilizadoras y homogéneas, y no diversas y heterogéneas? ¿Cómo asegurarnos de que estas hibridaciones no borran las diferencias de las músicas locales para acentuar los flujos globales, y dejar esta localidad apenas como un accesorio para el mercado? Para responder estas importantes preguntas, será necesario hacer un recorrido por el resto de los nodos, para entender el entorno de estas hibridaciones, y dar esta respuesta en las conclusiones de este capítulo.

Segundo Nodo: Los discos, el sustento material de la red.

Los discos materializan en sí diversidad de conexiones y relaciones previas mediante las cuales pudieron ser creados; al mismo tiempo son el instrumento que, a través de la distribución, va a establecer nuevos vínculos, conexiones y relaciones que van a expandir la red de los grupos y que va a permitir interfaces con otras redes. Por tanto, los discos son un nodo de la red soportado en unas relaciones materiales –grabación, producción, prensaje, distribución- que también están mediadas por la escucha (Ochoa, 2003). Este nodo es central para entender cómo los músicos tejen su propia red, pues los discos materializan los vínculos y conexiones de los músicos. Es importante mencionar que este nodo tiene como base el trabajo colaborativo y muchas veces colectivo para la creación del disco, lo cual

³³ Un ejemplo de estas mezclas las hace *Villa Diamante* quien hace parte del colectivo *Zizek* y centra su trabajo en las mezclas con bastard pop y hip hop. Sus producciones pueden escucharse a través de los siguientes enlaces: <http://www.myspace.com/villadiamante> o <http://soundcloud.com/villadiamantezzk>

está basado por entero en la red que han ido tejiendo los músicos hasta ese momento de producción. Al mismo tiempo, el disco está soportado en las posibilidades comunicativas y técnicas que ofrecen el internet y las nuevas tecnologías de grabación, así como en los viajes que han hecho los músicos a través de su carrera.

A mediados del año 2009 El Frente Cumbiero invitó al músico y productor de *dub*, *Mad Professor* a Bogotá para grabar lo que sería su primer disco; esto fue posible gracias a una convocatoria del British Council y su proyecto Incubator. El Frente Cumbiero ganó con la propuesta de un encuentro entre la cumbia y el *dub*.

Durante 3 días y bajo la orientación de Mario Galeano, *Mad Professor* y su hijo Joe Ariwa se grabaron en los estudios de la facultad de artes de la Universidad Javeriana los temas que harían parte del disco y que *Mad Professor* intervendría bajo la estética del *dub*. Además de grabar composiciones originales del *Frente Cumbiero*, el proyecto buscaba involucrar diferentes músicos importantes de la escena colombiana y cumbiera latinoamericana para componer e improvisar canciones colectivas. Para ello fueron invitados varios músicos de la Universidad Javeriana, y otros como *Sonido Martines*, Lucho Gaitán del grupo *La Mojarra Eléctrica*, Andrés Martínez de *Monareta*, José Miguel Vega de *La 33*, Javier Fonseca, Pablo Araoz y otros de *Alerta Kamarada* y Liliana Saumet de *Bomba Estereo*, entre otros. El resultado fueron 4 composiciones originales del *Frente Cumbiero* grabadas por el cuarteto y varios de los músicos invitados, además de las 3 composiciones colectivas para formar un total de 7 temas que fueron remezclados bajo la estética y las técnicas del *dub*, por *Mad Professor* en su estudio en Londres, las versiones “limpias” por Manuel Schaller en el estudio *Oídos Contentos* en Buenos Aires; y editado en Colombia por el Sello independiente *Salga el Sol* en cabeza de Mario Galeano.

El folleto del disco concluye: “*el resultado de este disco, además de convertirse en uno de los primeros encuentros tangibles entre la Cumbia y el Dub, aporta un nuevo sonido Colombiano al poderoso movimiento de cumbia continental. ¡GUACHARACA TRANSNACIONAL!*”. A través de estas palabras el grupo está conectando/insertando su disco en la red amplia de la cumbia que tiene que ver con un tránsito transnacional, al mismo tiempo que está estableciendo relaciones que son agenciadas desde el país de origen del grupo con otros géneros como el *dub*, que es un flujo global.

Este proceso de composición y producción del disco está por completo basado en conexiones que han sido establecidas previamente por Galeano. Por lo tanto condensa en sí mismo, las influencias, los tránsitos y conexiones por otras redes, las relaciones establecidas desde el quehacer musical del *Frente* y el fortalecimiento de ciertos vínculos, junto con la expansión de esas conexiones, vínculos e interfaces a partir de este disco material y sonoro.

Al mismo tiempo, el proceso de producción está también soportado por las relaciones colaborativas y creaciones colectivas que, en este caso, cuestionan las formas convencionales de crear música desde la industria. Es decir, al producir *abiertamente* un disco en el que participan diferentes músicos y productores que no están permanentemente vinculados con el grupo, no para crear una canción, sino la estructura del disco en sí, desafía los procedimientos de la gran industria discográfica que se preocupa por sostener artistas más que géneros, se basan en formatos musicales estables y visibles al público y privilegian el trabajo “individual” al colectivo.

Por lo tanto, ese trabajo colectivo y la forma de involucrar a los otros músicos en la producción, es la forma en que este grupo desafía los métodos convencionales de producción de la gran industria. La producción general de esta pieza es por tanto, multilocal y abiertamente colectiva; prueba de ello es que músicos mexicanos, estadounidenses, guyaneses, ingleses y colombianos hayan colaborado en la producción del disco desde Colombia y otros países. La participación de estos músicos y el carácter colectivo de la composición de varias de las canciones quedaron consignados en el folleto del disco, en donde se detalla quién compuso cada tema, quien interpretó los instrumentos y quién cantó.

En noviembre de 2010, para el lanzamiento del disco se subió la siguiente invitación por medios digitales a la fiesta del evento: “*Convocando a los bombardinos Pelayeros, a los ayahuasqueros de la Chicha, a los fantasmas de la Rebajada, a los animadores Sonideros, a los ojos Lunáticos, a los vagos Villeros. ¡ESTA NOCHE CELEBRAMOS QUE TENEMOS NUESTRA CUMBIA!*”. Con esta frase se invitó a la mayoría de los cumbieros del continente -a las bandas de viento de Colombia, la *chicha* de Perú, la cumbia rebajada de Monterrey, La cumbia sonidera del DF y de Monterrey, a la *cumbia lunática* holando-argentina de *Dick El Demasiado* y la *cumbia villera* argentina- a participar del lanzamiento

del disco, que no sólo dialoga con todas estas variantes de la cumbia en el marco de una nueva interpretación, sino que las retoma, las mezcla y las conecta. Es decir, a través del trabajo exploratorio musical que hace el *Frente* se conectan estas otras cumbias y éste las integra a su red, al mismo tiempo que a través de estas conexiones se integra en la red amplia de la cumbia. Es por ello que los discos son un nodo pues en el marco de su producción, como hemos visto hasta ahora, se condensan las relaciones y conexiones previamente establecidas y también se generan nuevas relaciones y conexiones para el proceso de producción en sí, que como vimos, en este caso las relaciones están fundamentadas en la colectividad y el reconocimiento del trabajo en equipo.

*

El disco *Freestyle de Ritmos del Hijo de la Cumbia* tiene una producción más acotada que no cuenta con la participación de tal variedad de músicos como la que acabo de mencionar. Sin embargo, también se basa en el trabajo colaborativo para su creación. Así, Emiliano Gómez al trabajar como productor de bandas mexicanas de cumbia y *hip hop* principalmente, también hace mezclas y experimenta con sus influencias:

Yo, Freestyle de ritmos, mi disco, lo hice sin querer, loco (...) la cumbia, ya me cansaba, quería escuchar la cumbia de otra manera, y los temas los hice para mí, ¿entendés? Y cuando menos me di cuenta tenía un disco, y vino un loco me dijo “¿querés sacar un disco?” ¡Dale! Y así fue ¿entendés? Pero no lo hice en ningún momento pensando.

La creación casi fortuita de este disco -como elemento material – revela que Emiliano, no tenía planeada una gran producción. Sin embargo, su disco también tiene el trabajo explícito de otros músicos; lo cual nos deja ver que Emiliano no sólo considera lo colectivo a la hora de sacar a la luz una nueva producción, sino esto que se inserta en el quehacer musical en sí, ya que incluye *samples* y ejecuciones de otros músicos, como voy a mostrar a continuación.

Basilisco Records una productora argentina independiente, se encargó de la fabricación del disco. Emiliano tenía con antelación todos los temas producidos en colaboración con los músicos Marcos Zarate y Pablo Gómez quienes son, respectivamente amigo y hermano de Emiliano. Además, en varias canciones se incluyen *samples* de artistas como el cantante de *hip hop* *Mc Jonas*, la cantante de reggae y *hip hop* argentina *Alika* y voces de *Sonido*

Cóndor de México. Por lo tanto, Emiliano no estuvo solo en este camino, sino que su trabajo se basó en las relaciones tanto personales como profesionales que había cultivado anteriormente, para componer una creación colaborativa. Vale la pena recordar que en el caso de las relaciones profesionales que se integran en el disco –en este caso *Alika*, *Sonido Cóndor* y *Mc Jonas*- están determinadas por las influencias musicales que Emiliano retoma en su trabajo, de las cuales hablé en el apartado anterior. Al igual que el *Frente Cumbiero*, el *Hijo de la Cumbia* basa su producción en unas relaciones transnacionales. Ejemplo de estas colaboraciones son las canciones “Mara Tomasa” –Pista 7-, en donde *Sonido Cóndor* hace la introducción de la canción y “Para Bailar” –Pista 9- que es una reinterpretación de la canción de *Alika* con el mismo nombre.

Dicho esto, este disco también sienta sus bases en conexiones colaborativas pues la inclusión de *samples* de otros artistas en sus canciones y la colaboración de otros músicos en la composición y grabación, determina una producción abiertamente colaborativa que descansa en las relaciones y conexiones que Emiliano ha establecido a lo largo de su carrera como productor y músico. Al mismo tiempo, las técnicas y posibilidades de mezclas, recordemos, fueron reforzadas a través de sus conexiones con productores y músicos como *DJ Taz* y los sonideros mexicanos. Con todo, estas referencias a otras músicas a través de *samples* son explícitas en las canciones y no están subordinadas, sino que son protagonistas al encontrarse como centro de la canción o como elemento que rompe el “silencio” de las canciones que no tienen letra, en el caso de la voz de *Sonido Cóndor*, por ejemplo. Al mismo tiempo, las condiciones de producción que tuvo este disco o demuestran que el trabajo del *Hijo de la Cumbia* no obedece a una intención de ingresar a algún mercado con requerimientos específicos de estética y de sonido, sino que estas canciones son, directamente, fruto de sus intereses personales.

Estos son dos ejemplos de las mismas importantes características: el disco como un nodo por las relaciones que integra y genera, como una producción colaborativa y colectiva, y como un elemento que conecta las cumbias del continente. Al mismo tiempo, da cuenta de las intensiones con las cuales se va haciendo la música, las cuales corresponden a intereses personales y no al de algún mercado en especial. A continuación abordaré con más detalle cómo los discos ayudan a expandir el tejido de la red.

La Distribución

La distribución de esta música está soportada por dos dimensiones: la primera desde la materialidad del disco y las presentaciones en vivo, y la segunda a través de internet, donde se puede comprar el disco material, comprar o descargar las canciones en formato digital, ver videos de la banda en vivo, escuchar las canciones e interactuar con los músicos a través de las redes sociales como Twitter, Facebook, MySpace y SoundCloud³⁴. La exploración a estas dos vías deja entrever que este nodo se teje en diferentes planos materiales y puede, al mismo tiempo, conectar lugares físicos con lugares digitales través de las facilidades para duplicar y compartir archivos que ofrece el internet.

De este modo, se va expandiendo la música de estos grupos a través de públicos mucho más amplios. Esto propicia nuevas formas de interactuar con estos trabajos musicales, pues además de que pueden ser comprados por internet, también pueden ser descargados gratuitamente a través de diversos sitios ajenos a los músicos, como *Taringa*, por ejemplo; que no tiene en cuenta los “derechos de autor” para la descarga. Por lo tanto, a partir del momento en que sus producciones llegan a internet, estos músicos dejan de influir directamente en la expansión de su música; y esto sucede con un efecto “bola de nieve”. Sin embargo, hay que aclarar que estos músicos no son defensores de la protección a los derechos de autor en internet. Teniendo lo anterior en cuenta, la distribución es llevada a cabo por los músicos y sus contactos, los sellos discográficos e incluso el público; sin embargo, este último no será abordado por ser demasiado amplio, por lo cual no puedo observarlo por limitaciones de tiempo y porque mi interés central es la producción musical no el recibimiento de la música por parte del público.

Tercer Nodo: los sellos y la definición de la música.

El primer tiraje del disco *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* contó con aproximadamente 2000 copias que actualmente se distribuyen en Colombia a través de la *tienda itinerante de música independiente colombiana “Bulla”*, en el marco de la distribución de música independiente, los músicos y las presentaciones en vivo. Adicional a

³⁴ SoundCloud es una plataforma digital de audio que permite a los creadores de sonidos subir, grabar, promocionar y compartir sus creaciones en internet. <http://soundcloud.com/>

esto, se puede comprar en formato digital por *Amazon*, *Itunes*, *Emusic*, *Napster* y *Spotiffy*, entre otros; lo cual va dando pistas de que esta distribución se mueve con diferentes métodos y en diferentes redes de distribución. En el mes de Septiembre de 2011 hubo una re-edición del disco en España por el sello independiente *Vampisoul* en Vinilo doble de 12” y CD; el cual será inicialmente distribuido en España, Colombia y por Internet. *Vampisoul* es un sello español que re-edita discos de diferentes músicas, la siguiente es la descripción de su fan page en Facebook:

Starting in 2002, Vampisoul is now established as one of the hippest and most respected reissue labels on the planet. New Orleans funk, deep southern R&B, East Harlem boogaloo, Cuban jam sessions, exotic soundtracks, tail-shaking soul, trippy tropical sounds, Peruvian groovers, West African highlife, East European jazz, Nigerian Afrobeat... Based in the frenetic, beating heart of Madrid, Vampisoul is ideally situated to access the wild and wonderful music of Latin America, Europe, West Africa and the USA. Since 2002, we've built up a wealth of contacts across these continents (<https://www.facebook.com/pages/Vampisoul/109987245254>).

Este extracto resalta las diversas conexiones establecidas desde diferentes sonidos que son agrupados por *Vampisoul* en algunos géneros y varios lugares geográficos; tránsito al que se le da especial atención. A partir de estas conexiones mencionadas, se integra la música del *Frente* a esas diferentes escenas para reforzar esos contactos “a través de los continentes” que están estableciendo, con lo cual la red del grupo hace interfaz con la que teje este sello, así como la que tejen los otros músicos editados por el mismo.

Por otro lado, el disco *Freestyle de Ritmos del Hijo de la Cumbia* ha tenido una reedición por parte del sello *¡Ya Basta!* con sede en París y Londres. Al mismo tiempo, otras canciones suyas han sido incluidas en diversas compilaciones por sellos con sede en Buenos Aires y Estados Unidos como *Zizek Records*, *Bersa Records* y *Soot Records*; así como *Vibrations Music*, ubicada en Francia.

Esta reedición de los discos en Europa para el mercado de la música “independiente” y de la música para bailar, implica una conexión directa con sellos y productores que con su trabajo dan una continuidad a la red de ambos grupos a través de la distribución del disco; lo cual también da a conocer su sonido a otros públicos, músicos y productores que pueden ser o no, especializados en ciertas corrientes musicales. Al mismo tiempo, conecta la red del *Frente* y del *Hijo de la Cumbia* con redes más amplias que tienen que ver con

producciones independientes y músicas de diferentes lugares del mundo. Esto contribuye a que los sellos sean un nodo, pues ayudan a ampliar la red de los músicos y al mismo tiempo conecta esta red con otras redes relacionadas, principalmente, a partir del trabajo independiente o de las músicas que no son *mainstream*.

Todos estos sellos independientes manejan pequeños catálogos y están interesados en músicas que exploren diferentes fronteras combinatorias de sonidos. Por ejemplo *¡Ya Basta!* que reeditó *Freestyle de Ritmos*, en palabras de su fundador Philippe Cohen Solal,

Include music from the entire world, but never tried to make fusions like 'world music' (..) I'd like to make it my laboratory of ideas, without getting headaches. This does not mean I'm against collaborations, on the contrary. (<http://www.yabasta-records.com/about.php>)

Este sello maneja otros artistas como *Gotan Project*, *David Walters* y *Feloché*, producciones que van desde el tango electrónico, hasta cantautores que mezclan géneros de África y América con rock. Por tanto, la red, en este segmento, es tejida desde varios lugares muchas veces distantes los unos de los otros y con la colaboración de agentes “externos” a los grupos: *los sellos*. Esto posteriormente va a influir en la agenda de los músicos así como en sus contactos, lo cual en un futuro puede desembocar en nuevas influencias y mezclas enmarcadas en la transnacionalidad de estos movimientos y en la diversidad de sonidos que este tránsito puede otorgar.

Que a través de los sellos la música de ambos grupos sea llevada a esos planos musicales más amplios también va adjunto a un cambio de significación de la música latinoamericana: están dejando de ser tomadas como músicas radicalmente locales y casi tribales -como en el caso de la *Música del Mundo*- y se están insertando en escenas con percepciones más amplias de sonidos diferentes que las toman como posibilidades musicales que no tienen que ver con directamente con algo exótico y tribal, sino relacionado casi siempre con el baile. Por lo tanto se abre el camino para que dejen de considerarse músicas “raras” y lejanas y sean entendidas por una amplitud de públicos como alternativas a la música del mainstream. Esto no significa que la huella de lo local sea borrada, sino que es integrada a través de estos sellos de una manera que no exalta su rareza ni su lejanía para vender, sino que se concentra en la novedad y calidad del sonido para conquistar nuevos públicos. Es decir, si bien estos sellos mencionan el lugar de procedencia

de las músicas que editan, no se concentran en el lugar de origen para caracterizar o adjetivar la música que están vendiendo, sino que enfocan en el virtuosismo del sonido, y en la novedad de ese sonido en esos mercados europeos.

Por otro lado, en 2010 el sello neoyorquino *Names You Can Trust* editó *Pitchito* un vinilo en formato de 7'' del *Frente Cumbiero* con las canciones *Pichitcho* y *Ananas Tornillo* las cuales fueron hechas por Mario y previamente subidas a *SoundCloud*. Posteriormente el sello se contactó con él a través de internet para proponerle la edición del vinilo y Mario envió las canciones también por ese medio. Una parte de este tiraje se distribuyó en Colombia por Mario, otra la distribuyó el sello en tiendas en Estados Unidos, del Reino Unido, y por internet. Vemos entonces cómo a través de internet es soportada gran parte de la red, pues a través de este medio se establecen relaciones que posteriormente van a materializarse en producciones físicas. Al mismo tiempo, internet permite una elaboración más amplia y rápida de las conexiones, gracias a la inmediatez de la comunicación y a la amplia oferta de información, lo que determina que la red de los músicos sea tejida en diferentes espacios – materiales, digitales, geográficos- determinando relaciones que pueden ir desde esporádicas fortuitas –por ejemplo la audiencia- hasta multilocalizadas y permanentes –como con los sellos-.

Es importante mencionar, Siguiendo a Ochoa, que en este tipo de músicas basadas en mezclas, las categorías que se les otorgan en su comercialización no aparecen como campos privilegiados de distinción, sino como prácticas articuladoras de redes. Es decir, las categorías o géneros que se imprimen a estas músicas nos dicen mucho más sobre tránsitos y conexiones específicos en la red que sobre la música en sí. Por lo tanto, la clasificación impuesta en la distribución a estas músicas, por ejemplo *cumbia digital*, *música latina* o *música del mundo*, es un buen elemento para rastrear por donde está siendo encaminada esta parte de la distribución y qué dirección va tomando, esta vez, por parte de las disqueras y distribuidoras.

Por ejemplo, a través las páginas web de los principales sellos discográficos que editaron trabajo del *Frente Cumbiero* y del *Hijo de la Cumbia* (*Names You Can Trust*, *Vampisoul*, *¡Ya Basta!*) se puede comprar el disco. Los tags, categorías o palabras de referencia que usan estos sellos para referirse a estos trabajos musicales son: *international cumbia Scene*,

cumbia, nueva cumbia movement y new cumbia. Por otro lado, en páginas de internet como *BandCamp* dedicada a vender música directamente a partir de los artistas, la categoría que se da es *tropicalismo, cumbia digital, cumbia electrónica, y latin dub*. Al mismo tiempo las líderes *Itunes* y *Amazon* la clasifican como *latin music, international y World Music*. Adicional a esto, Mario Galeano, apunta a que estos discos frecuentemente son clasificados por bloggers y distribuidoras como “*Nu Jazz*”; versión confirmada con la página *JunoDownload* que clasifica a *Freestyle de Ritmos y Pitchito* como *Nu Jazz, Nu Soul, Broken Beat*.

Estas categorías describen tránsitos específicos trazados a partir del disco y su distribución por parte de los sellos. Es significativo que los sellos que editan al *Frente Cumbiero* y al *Hijo de la Cumbia* utilicen categorías específicas de cumbia y no recurran a grandes generalizaciones como “*world music*”. Esto es precisamente porque están al margen de las grandes *majors* y porque impulsan estos sonidos de tal forma que legitiman su existencia y reconocimiento como género consolidado. Para este tipo de sellos como *Vampisoul, Names You Can Trust* y *¡Ya Basta!*, que se dedican a editar músicas provenientes de muchas latitudes la categoría de “*world music*” o músicas del mundo no es útil ya que todo lo que editan podría “técnicamente” entrar en esa categoría. Sin embargo, tampoco están visiblemente interesados en entrar en esas dinámicas de comercialización de las *majors*, ya que no hacen uso de las categorías relacionadas a la *Música del Mundo*, que tantos debates ha generado alrededor del mundo, precisamente por las dinámicas desiguales y de exclusión que se generan desde la *world music*³⁵.

En cambio, categorías como “*world music*” y “*latin music*” están presentes en las grandes compañías de venta de música por internet: *Amazon* y *Itunes*. Esto debido a los enormes volúmenes de música que manejan y sobre todo, porque están concentrados en el mainstream musical. Por lo tanto, para esta clase de distribuidor si es conveniente, o mejor, es más fácil categorizar este tipo de producciones dentro de esos referentes, pues no están especialmente interesados en vender ese tipo de música ya que no representa el mismo volumen de ganancias que pueden dar los artistas más reconocidos de la industria. Por lo tanto, a partir de estas distribuidoras no se extiende ni se hace interfaz con la red de los

³⁵ Para más referencias acerca de la música del mundo y sus debates: *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*, Ana María Ochoa 2003.

músicos; apenas se genera un contacto con las *Músicas del Mundo*, relación que los músicos no están interesados en nutrir ni consolidar.

Desde otra perspectiva como la de *BandCamp* las categorías relacionadas al disco *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* lo conectan directamente con el resto de la escena de la cumbia actualmente: *Cumbia digital* y *cumbia electrónica* remiten directamente a los desarrollos de diferentes Djs en Latinoamérica y algunos otros países como Estados Unidos, Alemania y Australia. Aquí destaca el trabajo del colectivo *Zizek* de Argentina que acuñó el término *cumbia digital* en el compilado del mismo nombre que salió en 2009 con contenidos de varios músicos y Djs que mezclan cumbia con música electrónica; entre ellos el *Hijo de la Cumbia*.

En cuanto a otras páginas como *JunoDownload* que tienen catálogos muy amplios, pero que no se concentran en el mainstream musical, las categorías referidas a la música del *Frente* y del *Hijo de la Cumbia* son *Nu Jazz*, *Nu Soul*³⁶ y *Broken Beat*³⁷, haciendo referencia a músicas que son mezclas de elementos del jazz y el soul con elementos de otros géneros, incluida la música electrónica. De este modo, estas categorías conectan las producciones de estos músicos con circuitos más amplios que tienen que ver con la experimentación musical alrededor de los géneros relacionados al jazz, la electrónica y el *hip hop*.

Por lo tanto, la definición de estas músicas está determinada por las relaciones establecidas a través de la producción y la distribución; así como a la vez estas relaciones configuran la categorización de la música. También, esta clasificación es un marco valorativo del género mismo. Esto no es evidente ni natural, sino que está asociado a ciertos procesos históricos de valoración de lo musical y de movilización cultural (Ochoa 2003); que estos músicos están revertiendo partir las conexiones establecidas en la distribución de su música por parte de los sellos y de su actuación en vivo.

³⁶ Tanto el *Nu Jazz* como el *Nu soul* son géneros que hacen referencia a la mezcla del jazz con elementos de la música electrónica, el funk, la improvisación, entre otros.

³⁷ Este es un subgénero de la música electrónica que tiene raíces en la experimentación con elementos del jazz o el hip hop, haciendo de esto una música de baile más “sofisticada”.

http://es.wikipedia.org/wiki/Broken_beat

Cuarto Nodo: Los Festivales, otorgando un lugar y un significado a la Nueva Cumbia

Las presentaciones en vivo de los dos grupos son un hecho importante para la distribución de su música, pues a partir de éstas se refuerzan relaciones previamente establecidas con productores y sellos y se da pie para establecer nuevas conexiones. Sin embargo, especialmente las presentaciones que se dan fuera del país y de la ciudad de origen de los músicos, son importantes para expandir y multiplicar conexiones, pues a partir de éstas los músicos están llevando su proyecto a nuevos públicos, nuevas radios, sellos, otros músicos que no están familiarizados previamente con su sonido, y por lo tanto a diferentes contextos sociales. De este modo empiezan interactuar con diferentes conceptualizaciones que se dan a nuevos desarrollos musicales o a músicas “extranjeras”; por lo cual, muchas veces el performance tiene la función de introducir estas músicas en nuevos espacios, otorgándole cierto lugar y significados específicos.

En Julio y Agosto de 2011 y por 3 semanas el *Frente Cumbiero* en formato de cuarteto estuvo transitando por diferentes escenarios en Europa y América. Se presentó en Madrid, Barcelona, Frankfurt, Gagnef, Estocolmo, New York y Tegucigalpa. Esta gira incluyó la participación en los festivales *Roskilde* en Dinamarca y *Chicotrópico* en España. El primero es uno de los festivales más importantes de Europa pues reúne músicos famosos del pop y el rock, así como músicos locales, independientes y de músicas “extranjeras”, y tiene una asistencia que ronda las 80.000 personas³⁸. En la edición de 2009 y 2011 de este festival se presentaron el *Hijo de la Cumbia* y *Frente Cumbiero*, respectivamente; con lo cual compartieron escenario con diversos músicos que interpretan desde músicas locales hasta heavy metal.

Por otro lado, el *Hijo de la Cumbia* está en gira activa varios meses al año desde 2009. Estas giras lo han llevado a Europa, principalmente a festivales y bares de baile y experimentación musical en Francia, Alemania y España, y en América especialmente a México en presentaciones que van desde eventos multitudinarios hasta públicos reducidos. Muchas de estas presentaciones han tenido lugar en pequeños sitios como bares y salones de baile y música tropical, pero parte importante, también ha sido en grandes festivales

³⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Roskilde_Festival

como *Roskilde*, *Fusion Festival* en Alemania, *Mundial Festival* en Holanda, *Festival Détours du Monde* en Francia, y *Festival Centro* en Bogotá. Estos festivales por lo general, buscan dar un espacio a nuevas corrientes musicales o tienen un segmento destinado a este fin, por lo que están en relación y movilizan ciertas categorías de clasificación para estas músicas como *cumbia*, *músicas del mundo*, *música tropical*, *dub*, *música extranjera*, etc. Por lo tanto, la importancia de las presentaciones en festivales, y la razón de porqué son un nodo de la red de cada grupo, es porque en estos escenarios hay una interlocución de los grupos no solo con el público, sino con otros grupos y estas categorías musicales que se usan para describir y organizar tanto los sonidos como los festivales. A partir de esta interlocución los grupos se conectan con diferentes escenas musicales –relacionadas con las categorías que mencioné anteriormente- que brindan un marco de referencia de su música y también que van a propiciar nuevas conexiones.

Siguiendo a García Canclini (1989), este tipo de performances generan procesos de conflicto, cambio y transición en donde diferentes concepciones alrededor de la música, o lo que este autor refiere como “pensamientos simbólicos” están siendo reestructurados a partir de una serie de clasificaciones sobre las obras de arte que se entrecruzan; por lo que posteriormente empieza a ser entendida de X o Y forma en estos nuevos espacios.

Por ejemplo, el festival *Chicotrópico* que tuvo lugar en Madrid, tiene como propósito la exploración de músicas venidas de América Latina y España. La descripción del festival que hay en su página web incluye:

El paisaje es todo menos homogéneo, pero sí tiene en común una experimentación sin prejuicios, que no renuncia al tiempo a una concepción nada acomodada de raíz. Es más, la explota, la exprime, le busca el giro. CHICO-TRÓPICO pretende ser el canal para escuchar estos caminos zurdos del tropicalismo en España. Más allá de la escena de música latinoamericana comercial, o del rock en español, o del Indie y de los cantautores y músicos tradicionales. Existe un paisaje musical ecléctico que no cabe en los recopilatorios de músicas del mundo, ni en el llamado mestizaje y que reúne a músicos que provienen del rock, la electrónica, el hip hop... y que ponen sus influencias a jugar con las cadencias del folk de sus países(...) Chico-Trópico se interesa particularmente por las rutas experimentales y psicodélicas que toman ritmos tropicales como la cumbia, el mambo, el chamamé, el merengue, el regaetón y cuya influencia y alcance vive una enorme expansión. (<http://www.chicotropico.com/>)

Este festival busca claramente reunir músicas de experimentación que incluyen elementos de géneros raizales y los combinan, por ejemplo, con electrónica o rock. Abre un espacio

para músicas más experimentales e independientes, y con ello va sentando las bases para su difusión y entendimiento en otros públicos que no están familiarizados con ellas. Ediciones anteriores de este festival han contado con la participación de *Dick el Demasiado* y sus *Exagerados*, *Sonido Changorama*, y miembros del colectivo *Zizek*, como *Tremor*; por lo cual, la nueva cumbia ha tenido una participación relevante, aunque no exclusiva. De esta forma el festival es un nodo que permite diferentes interfaces ya que reúne a varios exponentes de las nuevas corrientes musicales iberoamericanas con lo que, al mismo tiempo, está ayudando a conformar una escena que otorga un marco para que estas músicas sean entendidas a partir de esas categorías que el festival retoma: “rutas experimentales y psicodélicas”, “cumbia”, “psico-tropicos”, “experimentos tropicales”, “mambo”, etc. A través del reconocimiento de la música de este grupo bajo esas categorías se van estableciendo conexiones con otras personas activas en el quehacer musical, ya que la clasificación permite unos contactos según intereses.

Por ejemplo, a través de este festival la radio española de “*global sound*” *Gladys Palmera* interesada en la difusión de la música latinoamericana, entre otras, no solo transmitió en vivo la presentación de este y otros grupos en el festival, sino que entrevistó varias veces a sus integrantes, hizo reseñas del disco *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* así como de los nuevos proyectos del grupo.³⁹ A partir de esta conexión, este grupo está estableciendo relaciones no solo con un medio de comunicación sino con un público más amplio que el del festival y con productores que están relacionados con esa radio y con otros grupos musicales.

Por lo tanto a través del uso de esas categorías para referirse a la música que van desde algunas generalizaciones al reconocimiento del nombre del género en si, el festival posiciona este tipo de sonidos en un marco independiente al de la *música del mundo* y sus dinámicas de explotación de lo exótico ya que no se están borrando las diferencias de la música a través de su adscripción a un solo género, sino que permite el reconocimiento de la música a partir del nombre que le dan los propios músicos y lo relaciona con otras diversas categorías.

³⁹ Para ver en detalle estas publicaciones ir a los siguientes enlaces:

<http://www.gladyspalmera.com/en/news/detail/3589/frente-cumbiero-to-record-with-fruko-and-quantic.html>
<http://www.gladyspalmera.com/news/detail/3551/la-historia-de-un-graffiti-sin-spray.html>

Otro caso son algunos de los festivales en los cuales ha participado el *Hijo de la Cumbia*, como *Fusion Festival*, *Mundial Festival* y *Festival Détours du Monde* en donde desde el nombre, la intención es reunir músicas de otras latitudes y darle espacio a estos sonidos en Europa. Estos festivales tienen como objetivo *integrar sonidos de todo el mundo*, poner *el mundo en escena*, *explorar el mundo sin fronteras étnicas o sociales*⁴⁰. Categorías cercanas a la de *músicas del mundo*, que aunque no están directamente relacionados con las *majors* y esta categoría comercial, están sin embargo familiarizados con esta forma de clasificación a las músicas “extranjeras” y le dan algo de continuidad a ese discurso.

Por lo tanto, en este caso, la red del *Hijo de la Cumbia* se conecta con otras redes de otros músicos relacionados con las mismas categorías, hace interfaz con la red de las *Músicas del Mundo*, y llega a otros públicos que van a identificar estos sonidos dentro de esas categorías referencia como músicas del mundo, música extranjera, sonidos del mundo, entre otras. Esta clase de festivales serían una suerte de punto intermedio entre la red de los músicos y otras redes, digamos, un poco más “convencionales” para las músicas extranjeras, como es la asociación al término *Músicas del Mundo*. Esto muestra también, que no están del todo acabadas las nociones relacionadas a esta categoría para caracterizar una diversidad de músicas, sino que más allá de la asociación con las *majors*, esta categoría funciona para clasificar músicas que son muchas veces locales y extranjeras en lugares en donde no están familiarizadas con ellas. Sin embargo, esta asociación, como hemos visto, no es exclusiva.

Las experiencias acerca de las presentaciones evidencian que los tránsitos, así como las interfaces entre redes y las conexiones con otros músicos, productores y públicos; no son siempre los mismos. Es decir, los grupos no transitan por públicos y festivales “estables” sino que se presentan en escenarios que pueden variar de intensidad, número de audiencia, categorías que se le da a la música y propósito de la presentación; lo cual hace que las posibilidades de conexiones e interpretaciones sean amplias y diversas. Así mismo, queda claro que estos músicos transitan por redes musicales, incluso de cumbia y *nueva cumbia*, que ya habían sido tejidas y transitadas por otros músicos previamente. Por ejemplo Mario Galeano comenta:

⁴⁰ <http://www.détoursdumonde.org/>, <http://www.festivalmundial.nl/>, <http://www.fusion-festival.de/>

Encontrarnos con públicos muy diversos desde bares para 15-20 personas hasta escenarios como Roskilde para 8000 personas y todo tipo de intermedias. Fue muy bacano encontrar recepción en la gente, como hasta en los sitios más inesperados la propuesta se recibe muy bien. Por ejemplo, tocamos en un festival en una población al norte de Suecia que se llama Gagnef casi que en el círculo polar; y era muy bizarro encontrar que los DJs que pusieron música antes que nosotros, muchachos de 18-20 años, botaron las cumbias más tezas para calentar a la gente. Nos subimos a tocar nosotros y la gente se pegó la enloquecida del año, una mano de vikingos re metidos en la onda. Después, por ejemplo seguía The Bug, una de las estrellas del Dubstep, y la gente lo gozó a la par que estos sonidos del Dubstep. (Entrevista para Radio Mixticius)

Estas palabras son un ejemplo de cómo las redes que tejen los músicos hacen interfaz frecuentemente con otro tipo de músicas, en este caso específico con el *dub* y el *dubstep*. Vale la pena recordar, siguiendo a García Canclini (1989), que esta clase de cruces, en este caso de la *nueva cumbia* con otros géneros, no son enteramente arbitrarios, sino que a éstos subyace un orden basado en las categorías –como *cumbia*, *sonidos globales*, *tropicalismo*, *música tropical*, *cumbia dub*, *cumbia electrónica*, *cumbia digital*, *músicas del mundo*- que usaron sellos, músicos, productores y periodistas musicales para clasificar estas músicas. Es decir, a partir de estas clasificaciones y de las mezclas que hacen los grupos es posible que por ejemplo, sin ser nada extraño, una noche en Suecia se reúnan los principales exponentes de la *nueva cumbia* y el *dubstep* en un solo escenario; ya que las bases para esa conexión fueron establecidas previamente a través de las mezclas que hicieron los grupos y de las categorías que fueron atribuidas a esos trabajos posteriormente.

Vale la pena recordar que la producción del disco y su material físico es una parte importante que hace posibles estos tránsitos por diferentes lugares, ya que a través de las presentaciones se promocionan las canciones contenidas en esas producciones musicales. Por lo tanto, esto sugiere que los nodos de la red de cada grupo están también conectados entre sí ya que el disco que en sí mismo es un nodo por las relaciones que integra e impulsa, y permite que en los festivales los grupos sean reconocidos a través de una producción material y sonora. En este sentido, los festivales son un nodo intermedio entre la producción y distribución del disco que propicia las conexiones ya establecidas y genera posibilidades para consolidar nuevas. Esto debido a que son un escenario para presentarse ante un amplio número de personas, entre las que se encuentran no solo público general sino productores, medios de comunicación, sellos discográficos y otros músicos .

Conclusiones: las redes como elementos comunicativos claves para las sociedades contemporáneas

En este capítulo hice un recorrido por los principales y más importantes nodos que componen las redes de relaciones del *Frente Cumbiero* y del *Hijo de la Cumbia*, así como las características que explican su funcionamiento. Destaco estas redes como espacios de creación en donde no se trata de compositores excepcionales sino de interacciones y acuerdos entre diferentes participantes en diversos planos físicos y digitales. Por lo tanto, la creación de la música en sí y de todo lo que está al alrededor de la *nueva cumbia* no es de autoría exclusiva de Mario Galeano y Emiliano Gómez, sino que se construye interdiscursivamente con otros músicos, géneros, flujos globales, productores y sellos. En el tejido de estas redes participan una diversidad de personas con referencias culturales particulares, lo cual hace de esta cumbia un producto multideterminado y heterogéneo de actores del centro, de la periferia, populares, locales, transnacionales, urbanos, etc. Esta es una de las características que hacen que estas músicas sean híbridas, pues no mezclan o hibridan simplemente sonidos, sino que a través de su actividad creativa integran diferentes estéticas, discursos, sonidos y en resumen, formas de conceptualizar, entender y darle significado la música.

Por otro lado, en lo que pude indagar, las relaciones que se tejen en la red, sobre todo entre los grupos y los sellos discográficos nacionales y extranjeros, no son desiguales como serían, por ejemplo, en el circuito de las *Músicas del Mundo*. Para este caso, la participación de grupos locales en otros espacios implicaría una relación desigual en donde músicos y productores del centro harían el “descubrimiento” de estos grupos locales, antes “perdidos” y “aislados”, como si existiesen sólo a partir del reconocimiento del centro. Por el contrario, en los dos casos que revisé, a simple vista, sugeriría que en efecto son relaciones igualitarias entre los grupos y los sellos, pues, por ejemplo, tanto *Vampisoul* como *Names You Can Trust*, que editaron discos del *Frente Cumbiero*, daban buena parte de las copias al grupo para ser distribuidas autónomamente y en ambos casos los derechos de las canciones siguen siendo de los músicos; además tanto *Vampisoul* como *Ya Basta!* hicieron re-ediciones de los discos de estos grupos, que ya habían sido editados con anterioridad de manera independiente.

Cabe la salvedad de que no abordé a profundidad los sellos locales que editan estas músicas, pues en ambos casos se trata de pequeños sellos independientes y locales con distribuciones limitadas; que aunque en ocasiones –no siempre- permitieron la conexión con los sellos descritos anteriormente, no reúnen la densidad de interacciones que logran estos sellos, los cuales, además, ayudaron a coordinar la presentación de los grupos en otros países.

Por este camino, y de acuerdo con García Canclini (1989), las relaciones de poder en estos contextos de entrecruzamientos e hibridaciones son el resultado de un tejido complejo y descentrado de las tradiciones reformuladas y los intercambios modernos de actores múltiples que se combinan. En este sentido, debo destacar que estos grupos a través de su labor musical y con la ayuda de los sellos discográficos están revertiendo unas relaciones de desigualdad instauradas con las músicas locales desde el auge de las *Músicas del Mundo* en los años 80. Esto, como lo describí en el nodo de los sellos, se da a través de la legitimación que se hace del género *cumbia* por parte de los sellos en la distribución y de los músicos en sus presentaciones en los festivales. También se da a través de la producción colectiva y de las mezclas, pues en ambos casos éstas se hacen según criterio de los músicos entre cumbias latinoamericanas y flujos globales; lo cual obedece directamente al contexto en el que viven los músicos –ciudades capitales, globalización- y torna un poco más “familiar” esta música para públicos más amplios. Con ello, los músicos van instaurando la *cumbia* como un género válido por sí mismo pues se refieren a ella como “nueva *cumbia*” y no como una versión electrónica de la *cumbia*, por ejemplo.

Es importante destacar en este punto, que en estas mezclas no se trata de igualar o imitar la música del centro para poder sonar allí, ni tampoco se trata de un sentimiento nostálgico que se agarra de las *tradiciones inventadas* (Hobsbawm, 1992) para la constitución del estado-nación. Lo remarcable de estas mezclas es que los músicos que las hacen están fusionando sus influencias musicales, que parten directamente de sus experiencias de vida, y tienen que ver con un conocimiento de la música local, así como con un contexto globalizado de la música, la comunicación y la tecnología. Por lo tanto, esta música acaba con el exotismo “puro” de esos discursos, muy frecuentes en las *Músicas del Mundo*, que ponen por delante del sonido una comunidad alejada o diferente, para tildar como

interesante de “descubrir” y comprar un disco. *El Frente Cumbiero* y *el Hijo de la Cumbia*, desde su música híbrida minan las bases de ese paradigma, y ponen a dialogar e interactuar diferentes flujos, tanto locales, como globales, generando nuevas conceptualizaciones y significados para su música, distanciados de las dinámicas de lo exótico, lo tribal y lo desigual.

Por lo tanto, estos revertimientos así como los cruces entre lo “periférico” y los flujos globales implícitos en las hibridaciones que hacen estos grupos, concordando con García Canclini (1989), vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico –centrales/periféricas- y relativizan las relaciones entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos distintos y enfrentados.

Estos procesos señalan una característica importante acerca de las redes que tejen estos grupos y es que son redes de comunicación. Las relaciones que se establecen a través de éstas ayudan a comunicar cambios y nuevas conceptualizaciones sobre la música en diferentes planos sociales que desafían las concepciones polares entre centro/periferia. Al mismo tiempo, estas relaciones implícitas en las redes van muy acorde al mundo contemporáneo, centrado en los desarrollos tecnológicos y en la creación multisituada. Por lo tanto, las redes, al colocar en relación expresiones de lo local con flujos globales y difundirlas masivamente, coordinan múltiples actores, temporalidades y conceptualizaciones sobre la música que, en el caso de estos dos grupos, muchas veces revierten relaciones desiguales en el marco de las músicas locales. Siguiendo a Ochoa (2003), estos músicos y los sellos que editan sus trabajos, definen no solo un tipo o estilo de música sino todo un campo comunicativo a través del cual se definen o re definen este tipo de expresiones de lo local tanto en sus lugares de origen como fuera de ellos.

Finalmente y para un posterior análisis a mayor profundidad sobre las redes de este tipo de músicas, las formas cómo interactúan tecnologías, mercados e imaginarios entorno a estos géneros musicales nos proveen claves sobre las relaciones de poder entre las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria y el mercado (Ochoa 2003).

SEGUNDO CAPÍTULO

LO LOCAL Y LA AMPLIACIÓN DE LAS FRONTERAS

En el 2008, cuando en Perú escuché la *chicha* a manos de *Juaneco y su combo*, fui informada por mis colegas peruanos que la cumbia, en ese país, era un sonido amazónico. Según Raúl Romero en su libro *Andinos y Tropicales* (2007), muchos de los integrantes de los conjuntos de *chicha* eran migrantes que venían de pueblos amazónicos como Iquitos, en busca de oportunidades en la Lima de los años 60.

La cumbia peruana tiene a primera vista unas claras y delimitadas referencias a lo local geográfico: el Amazonas y Lima. Por otra parte, en Argentina, la cumbia villera es claramente una música que es demarcada desde las villas del gran Buenos Aires así como la cumbia en Colombia ha sido referida al Caribe y la cumbia en México es la música de *los colombias* y los barrios marginales en Monterrey. Varias localidades tanto geográficas como sociales son referenciadas a las diferentes cumbias, según la historia de su desarrollo particular.

Estas referencias a lo local en los anteriores ejemplos que están ligadas a territorios concretos y delimitados empiezan a complicarse en la *nueva cumbia* con representantes de este movimiento como el *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia*. La explicación de esta complejización de la relación música-lugar en esta cumbia se encuentra en el contexto de los músicos que las interpretan y sus procesos creativos. En primer lugar, estos músicos retoman como principal influencia las diversas cumbias del continente –como la mexicana, la colombiana y la peruana, por ejemplo-, sin embargo no imitan ese sonido ni pertenecen al contexto en el que se dieron esas cumbias hace varias décadas –las migraciones internas de cada país-, demarcado por la tecnología análoga y desprovisto del frenesí digital y comunicacional que hay actualmente en los desarrollos de la *nueva cumbia*. Por lo mismo, gracias a las nuevas tecnologías estos músicos están expuestos a infinitas posibilidades acústicas para explorar y crear. Con estas herramientas, en cuestión de segundos pueden relacionarse con músicos de cualquier parte del mundo y sus producciones. Esto lleva a que los músicos, a comparación de sus colegas de hace 30 años –como Lucho Bermúdez, *Los*

Shapis o *Los Guaguancó*-, involucren gran cantidad de influencias de diferentes rincones del mundo y del tiempo y se relacionen de forma diferente tanto con sus creaciones como con las de otros músicos.

Los constantes tránsitos físicos, la interactividad e inmediatez que ofrece el internet y las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías musicales, complejizan la forma en que estos músicos relacionan sus creaciones con los lugares de origen, los diferentes géneros que integran en su música y los lugares por los que transitan. Esta relación se torna aún más compleja teniendo en cuenta que la propuesta de *El Frente Cumbiero* y de *El Hijo de la Cumbia* descansa sobre la idea de retomar las cumbias del continente y hacer un sonido basado en éstas; lo cual ha implicado involucrar músicas locales –como las cumbias- y ponerlas en planos más amplios a través de su mezcla con flujos globales como el *jazz*, el *reggae* o el *afrobeat*. Por lo tanto, estos músicos, que en su quehacer están interactuando con músicas locales -y las referencias a lo local que esto implica- junto con otros sonidos que son flujos globales, integran de formas específicas esos factores a sus producciones. En comprender la relación con lo local que hay en las producciones de los casos escogidos yace el interés de este capítulo.

Con todo, el concepto de *músicas locales* no está atado por completo a un lugar de origen histórico –aunque ese lugar eventualmente es importante en la definición de esa música- ya que puede haber diferentes lugares de origen para una música ampliamente expandida y reinterpretada. Por ejemplo, la cumbia, según Diego Martín Pérez (2004) quien retoma a D'Amico (2001), es originaria de Colombia, pero tiene diferentes sentidos de lo local adscritos desde diferentes contextos: bien sea la villa argentina, las colonias regiomontanas, las barriadas limeñas o el Caribe colombiano, como lo han planteado autores como Darío Blanco (2008), Santillán y Ramírez (2004) y De Gori (2005). Así mismo, siguiendo a Ochoa, el concepto de lo local está separado de la denominación “*músicas locales*” y en ninguno de los casos es sinónimo de lugar de origen histórico. Lo local en este trabajo, es entendido como un sentido adscrito al quehacer musical, y construido desde allí mismo, que refiere frecuentemente a un lugar de origen de la obra creativa que es determinado por los músicos y su contexto y no por unas referencias históricas del género musical en sí. Es

decir, lo local es una referencia a una idea de lugar como un ámbito de definición musical, que es enunciada por las y los intérpretes de modos diversos (Ochoa, 2003).

En este capítulo escuchar/observar lo local será una forma para indagar cómo se configuran y articulan nuevos sentidos de lo local a las *músicas locales* en el contexto de la globalización y en qué medida esto está atravesado por unos procesos de hibridación, en el sentido propuesto por García Canclini (1989). ¿Cómo se articula lo local en una música local -valga la redundancia- que frecuenta múltiples y variados contextos en el marco de un mundo globalizado, y qué me dice esa articulación del sentido adscrito en la música del *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia*? Son las preguntas que intentaré responder en las siguientes páginas.

Quiero resaltar que la importancia de dar cuenta de estos procesos en las músicas locales hoy en día, reside en que según Ochoa (2003) se da primacía a la continuidad de la idea de lo local como marca constitutiva de estas músicas, pues esta idea o referencia actúa como un aspecto crucial de su movilización. Por lo tanto, en la producción y distribución de estas músicas, lo local es más que un remanente, un sustrato discursivo que opera como movilizador en distintos ámbitos y públicos ayudando a adscribirle sentido y significado a esta música. En otras palabras, lo local se retoma de diferentes formas en el quehacer musical para dar sentido a lo sonoro en espacios como la nación y el mundo.

La relación música-lugar que posteriormente va a constituir un sentido de lo local está determinada por la globalización. La portabilidad de los sonidos a través de las grabaciones, el empleo de nuevas tecnologías, la velocidad de la transformación de las músicas y la masividad de muchas músicas locales, ha configurado no sólo un cambio cuantitativo en la disponibilidad de muchos sonidos, sino una manera novedosa de establecer la relación entre sonidos locales y la globalización (Ochoa 2003).

Por ello, para antropólogos y etnomusicólogos como José Jorge de Carvalho y Ana María Ochoa (2003), La relación entre *música local* y lo local no es evidente y frecuentemente se inscribe en los procesos de creatividad y transmisión de la música. Pero también, señalan, está presente en los discursos que los músicos generan sobre sus creaciones. Por lo tanto,

debido a la intensificación en los procesos de traslado y modificación de lo musical a lo largo y ancho del planeta se complejiza esa relación música-lugar; la cual, apunta Ochoa, se establece cada vez más desde la mediación entre lo local y lo transnacional.

Este es mi punto de partida para observar lo local en el caso del *Frente Cumbiero* y del *Hijo de la Cumbia*. Enfoqué mi mirada en las distintas prácticas del quehacer musical, con el propósito de encontrar y analizar referencias y metáforas, bajo la premisa de Ochoa de que lo local es un elemento crucial en la movilización y significación de estas músicas. Puntualmente, realicé un acercamiento a partir de:

- **Los discos:** los dos más recientes incluyendo fotografías y dos canciones de cada disco.
- **Videoclips:** Un videoclip oficial en el caso del *Hijo de la Cumbia* y dos videos promocionales en el caso del *Frente Cumbiero*.
- **Puestas en escena:** incluyendo instrumentos, integrantes, ropa y visuales o veejing⁴¹
- **El discurso de los músicos:** A través de entrevistas a Mario Galeano y Emiliano Gómez.

El método de análisis para los datos recogidos consistió en encontrar las referencias y metáforas de lo local, ordenarlas según características como lugar o espacio referido y a partir de allí indagar por el sentido de esta referencia en el contexto en que era expuesta por los músicos. Las siguientes preguntas guiaron mi análisis: ¿Qué lugar tiene lo local en las prácticas musicales?, ¿de qué manera se estructura lo local en éstas prácticas? ¿Cómo desde los músicos se da sentido a las referencias a lo local? ¿De qué manera están presentes estas referencias? ¿Cuándo priman algunas referencias y cuando éstas se encuentran subordinadas en relación con el resto del performance?

Este ejercicio me permitió encontrar que no existe UNA referencia a lo local que se defiende, transmite o integre; sino que hay múltiples referencias, que a su vez retoman diferentes lugares de definición y que son integradas de maneras diversas y en diferentes

⁴¹ El término videojockey o VJ se aplica a aquellos creadores que generan sesiones visuales mezclando en directo loops de video con música u otro tipo de acción. Por extensión, al acto de mezclar video de esta forma se le llama "veejing". (<http://es.wikipedia.org/wiki/Videojockey>)

estratos de la práctica musical. Es decir, diferentes referencias de lo local actúan como definitorias de la música en diferentes niveles. Así mismo, los lugares retomados como referencia aparecen fragmentados, se rescatan ciertos aspectos de los lugares referidos y se ponen en diálogo tanto con otros lugares de referencia como con “el mundo” y diferentes flujos globales. En resumen, encuentro que en los dos casos escogidos se construyen diversos y fragmentados sentidos de lo local.

Con esto, en el campo más amplio del análisis, entendí que no sólo son múltiples las referencias a lo local y diferentes las formas de retomarlas, sino que a la vez estas referencias son fluidas e interconectadas entre sí. Aunque hay referencias a lo local que se enfatizan más que otras, ninguna es defendida exclusivamente, sino que frecuentemente están interrelacionadas y puestas en escena como un conjunto armonioso; no disonante ni confuso.

Para abordar a profundidad estas afirmaciones, describiré y explicaré las referencias a lo local más retomadas por los músicos, las cuales son: *lo urbano* -Bogotá-Buenos Aires- y *el continente* -Latinoamérica-. Posteriormente abordaré las condiciones que hacen posible que estas referencias sean fluidas e interconectadas y las implicaciones de estas características sobre lo local en el sentido adscrito al quehacer musical. Debo subrayar que aunque estas referencias a lo local tienen un primer sentido geográfico -por ejemplo la ciudad de Bogotá- que apela a generalizaciones de aquel lugar al que esta referenciando; dentro de esa referencia geográfica se encuentran también lugares sociales -por ejemplo los bogotanos en contraposición a los costeños-, que aunque no son centrales para el sentido que se le adscribe a la música desde lo local, ayudan a construir esa referencia geográfica.

Lo urbano y el barrio: Bogotá y la provincia de Buenos Aires.

Los discos *Freestyle de Ritmos* y *Frente Cumbiero Meets Mad Professor*, los mismos que retomé en el primer capítulo de este trabajo, son importantes aquí también porque tienen un contenido musical, gráfico y discursivo que ilustra la estética, la música y el discurso de estos dos grupos. Comenzaré este análisis hablando del material gráfico de los discos.

En ambos casos el espacio público urbano es retomado a través del arte callejero –mural/Graffiti- y la fotografía, como un escenario de intervención y de representación de su estética y su sonido. Sin embargo, aunque ambos músicos retoman ese espacio y lo vuelven una referencia a lo local, lo hacen desde posiciones e intereses distintos que tienen que ver muchas veces con los contextos en los cuales va circulando la música.

El Hijo de la Cumbia y “el barrio” de los barrios

La portada del disco *Freestyle de Ritmos* –**Imagen 3**- es una foto del Fuerte Apache: un barrio “marginado” en la zona del gran Buenos Aires, y la portada de otra edición que tuvo el mismo disco –**Imagen 4**- es la foto de un chico con atuendo de *hip hop* al frente de una construcción con láminas de aluminio.



Imagen 1

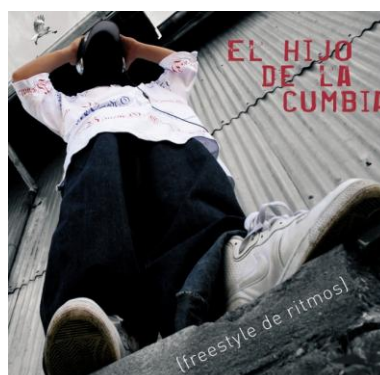


Imagen 2

Ambas imágenes muestran un contexto urbano en donde, por la perspectiva y el plano contrapicado, se exaltan elementos que hacen parte de un paisaje urbano-marginal, como la frontera demarcada con pedazos de vidrio y la construcción de tejas de aluminio detrás del chico. Al mismo tiempo el contrapicado hace que las figuras se vean más grandes, lo que constituye un refuerzo e importancia de eso que se quiere transmitir: una imagen del barrio-marginal. Esto pone como carta de presentación del disco y del artista una representación de lo local enmarcada en un espacio social específico: el barrio popular; sin embargo el lugar geográfico no es claro. Al respecto hay que anotar que es una representación despojada de particularidades muy puntuales sobre un lugar, es decir, no se sabe si las fotos fueron tomadas, por ejemplo, en un barrio de Argentina, México o Perú; lo cual

posteriormente va a coincidir con el resto del trabajo del *Hijo de la Cumbia*, como va a confirmar Emiliano:

Eso es muy loco porque cuando decía “ya voy a hacer el disco” tenía que encontrar un lugar que represente a los ghettos de Argentina, a las villas de Argentina. Y digo yo, ¿cuál es? ¡El Fuerte Apache!

Constanza: ¿qué es eso?

E: El Fuerte Apache es como el ghetto, uno de los más peligrosos, ahora está re tranquilo pero en su momento era peligroso mal. El barrio de Carlitos Tevez. Y entonces yo estaba produciendo una banda de hip hop de ahí y hicimos las fotos de ahí, que el Fuerte Apache fuera como un símbolo de los barrios de Argentina, no se nota que es El Fuerte Apache, pero se nota que es un barrio y que es un contexto Urbano, cemento. Pensás que puede ser una cárcel, ¡la frontera! Los vidrios, la separación de una pared y ese es el sentido; los barrios.

El contexto urbano, pero sobre todo, el “barrio” popular, como un concepto genérico es un eje central en la propuesta musical y política del *Hijo de la Cumbia*. Ello está incluido de diferentes formas a través de su trabajo, empezando por las imágenes que acabamos ver, e insertándose en sus canciones a través de *samples*, letras y hasta en los nombres. Me remontaré a los primeros contactos de Emiliano con la cumbia para describir mejor cómo es que este músico decide hacer del barrio, como concepto genérico, un elemento central de su trabajo.

Emiliano empieza a acercarse a la cumbia en su infancia, cuando su padre, que era chofer de colectivo, llevo a su casa un casete de música tropical que le habían regalado en el trabajo, el cual contenía una cumbia mexicana⁴². Esta canción llamó su atención por el ritmo en general y por la melodía que hacía el saxofón. Emiliano conseguía parte de la música gracias a la piratería, en los tiempos en que la cumbia en Argentina era bailada en “galpones” en los barrios de la periferia y empezaba a tildarse de “villera” cuando las letras comenzaron a contar la situación de los barrios marginados en el Gran Buenos Aires y de la situación política del país. Este contexto es sin duda, un eje en la actividad de Emiliano como músico:

E: Nací en un barrio y vivo en un barrio y la cumbia se escucha en los barrios... no un barrio a nivel villa sino un barrio popular. Creo que donde uno vive es reflejo de lo que es, o la situación económica (...) la música tiene que ver con la cultura y la cultura a veces

⁴² La canción era “el llorón” del grupo Los Reyes Locos de Coahuila-México. Este grupo es una de las bandas de cumbia mexicana que tuvo éxito sobre todo en los 80 y 90s (Comunicación personal, Emiliano Gómez, Abril de 2011)

tiene que ver con la economía del lugar. Nos toca hablar siempre, de repente de la diferencia que hay entre la gente de capital [Buenos Aires] y la gente de provincia, porque estamos hablando de una música que es muy marginada, la cumbia. Entonces creo que siempre nos toca hacer referencia a esos temas. Y la música es como... sabes que El Hijo de la Cumbia hace esa música, y porque hace esa música te das cuenta de que es obvio que el pibe no vive en Palermo, vive del otro lado de la General Paz⁴³. O sea, una persona que hace ese tipo de música es porque escuchó cumbia, es porque de repente ya (...) están esas realidades, están esas diferencias y se notan (...) Eso es de repente lo que El Hijo de la Cumbia muestra, como una evolución del barrio. Un sonido diferente que vino de acá, de este lado de la general paz.

Como vemos, tanto en sus producciones como en su discurso, Emiliano enfatiza en “el barrio” como un lugar popular, marginado de la alta cultura y la alta sociedad, referido en ocasiones a la provincia de Buenos Aires. Al mismo tiempo, una de las principales intenciones del *Hijo de la Cumbia* es reivindicar esos sonidos populares urbanos dándole una “evolución” mediante la mezcla con otros géneros urbanos de otras procedencias. En este orden, que la cumbia sea la base de su trabajo musical cobra fuerza y sentido, pues este género se encuentra disperso por toda Latinoamérica, con base especialmente en los barrios populares⁴⁴.

A partir de este contexto en el que se desarrolla como músico, Emiliano va relacionando los géneros musicales que le gustan –cumbia, *dub*, *hip hop*, etc.- con su historia personal; lo que desemboca en un estilo particular de hacer música y puntualmente de adscribirle sentidos a la misma. Así, este protagonismo del barrio como referencia a lo local, también se encuentra al interior del disco. Varias de las pistas del álbum *Freestyle de Ritmos*, aunque no tienen letra, hacen referencia al “barrio” y a lo urbano como lugar de origen de lo sonoro a través de los nombres y de *samples* de programas de radio, de fragmentos de entrevistas o de saludos de otros músicos. Por ejemplo, en su canción “*Soy El Control*” –

Pista 10- Emiliano pone al comienzo un fragmento de una entrevista que le hicieron:

Locutor: Bueno, Emiliano, contó un poco del giro que le diste a la cumbia.

Emiliano: Nada, solamente vamos a la raíz, al root de la música; yo pienso que la cumbia

⁴³ Avenida que separa la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la “provincia”, o los barrios que conforman el Gran Buenos Aires. Estos barrios varían, pues en provincia hay desde villas hasta barrios con casas de lujo.

⁴⁴ Por ejemplo, la cumbia en Perú tuvo su desarrollo en las “barriadas” o barrios populares de Lima, de las “villas” de Buenos Aires nació uno de los estilos más reconocidos de cumbia del continente y de las “colonias” regiomontanas ser gestó gran parte del fuerte movimiento de la cumbia en México (Bailón, 2004) (Blanco, 2008). (De Gori, 2005) (Gallego, 2007) (Lardone, 2007) (Ramírez, 2004)

como cualquier otro género, pertenece al barrio, pertenece a los negros⁴⁵, ¿verdad? Y mezclamos ritmos, ¡es Freestyle de ritmos! Corta, sencillo.

Locutor: sos DJ?

Emiliano: Tengo el control, cuando quiero apreto el play y cuando quiero apreto stop.

El resto de la canción es instrumental, por lo que le da una importancia especial a estas frases. Emiliano a través de las referencias que hace del barrio en el anterior ejemplo, se refiere al cimiento de la propuesta de su trabajo, que consiste en mezclar varios géneros musicales tomando como centro la cumbia y posicionando “el barrio” como lugar de origen no solo de la cumbia sino en especial de su música. Además, este ejemplo pone en evidencia la fluidez y fragmentación de las referencias de lo local que este músico retoma, porque por un lado hace una referencia “genérica” del barrio, pues no da detalles para identificar alguno en particular, pero al mismo tiempo, y sin contradecirse, menciona los *negros* como autores de la cumbia, lo cual implícitamente nos transporta a su contexto específico enmarcado en el barrio General San Martín del Gran Buenos Aires, ciudad en donde el término “negro” tiene un significado específico.

Otro ejemplo de esa fragmentación son canciones como *El ghetto va a mover* –Pista 11-, *Conciencia de barrio* –Pista 12- o *Los barrios* –Pista 13-, que desde el título están mencionando esta referencia a lo local. Puntualmente la canción *Los barrios* –Pista 13- da cuenta de la fluidez entre lo general y lo medianamente específico –enmarcado en las referencias que se hacen de los principales equipos de fútbol argentino junto con la referencia seguida que se hace de los *Sonidos* de México- así como de lo fragmentado de esta referencia: la mayor parte de la canción es instrumental, pero tiene a través de toda la canción una voz que dice: *Desde Buenos Aires, Argentina, El hijo de la cumbia (...) somos del barrio (...)* *Para que lo bailes, desde argentina, Chimango⁴⁶ (...) La gente de los barrios, ¿dónde está?, ¿Dónde?(...) lo escucha el de Boca, lo escucha el de River, ¿Dónde? (...) Como lo bailan en México, el sonido!⁴⁷*. En este ejemplo Emiliano también alude a un *barrio* estándar, no hace precisiones sobre alguna localidad muy específica cuando retoma esta categoría que es la principal en la canción, sin embargo, a ésta le

⁴⁵ La palabra “negros” en Buenos Aires, es usada comúnmente para referirse personas de baja clase social, bajos recursos o sin educación, y asociada muchas veces con los habitantes de los barrios marginales y villas.

⁴⁶ Seudónimo que usa Emiliano ocasionalmente, que refiere a un ave representativa argentina. Una referencia implícita a la localidad país.

⁴⁷ Hace referencia a los *Sonidos* de México.

acompañan referencias directas a Buenos Aires – desde el nombre hasta los equipos de fútbol-, a Argentina y a México. Es decir, las referencias a lo local en esta canción se concentran sobre todo en el “barrio” como figura estándar, sin embargo, nos deja entrever que no se construye sola a pesar de que sea una generalización. Por el contrario se conforma en diálogo con fragmentos de las localidades influyentes en Emiliano –Buenos Aires con los equipos Boca Juniors y River Plate, Argentina con la referencia al ave Chimango, y México con los *Sonidos*-, las cuales, en este caso, están subordinadas ya que giran alrededor de la generalización al “barrio”.

Emiliano complementa esta referencia estándar del “barrio” retomando sobre fragmentos de la estética del *hip hop*, movimiento que surgió de los barrios populares neoyorquinos hace décadas pero que es relacionado con lo urbano en todo el mundo, ya que la industria musical y los medios de comunicación se han referido a este género como música “urbana”. Este músico no solo integra sonoridades de este género en su música sino que se viste a diario y en sus presentaciones bajo esa estética –[Imágenes 5 y 6](#):-



Imagen 3



Imagen 4

Hay que tener en cuenta que el *hip hop* es una reapropiación del norte en el sur, pues sale de los Estados Unidos en los años 80 y tiene una enorme influencia en todo el mundo y especialmente en Latinoamérica, en donde en todos los países se conformaron grupos que cantan la realidad de los barrios marginales al ritmo de este género. Por lo tanto, el *hip hop* es un flujo global con varios años de tránsito y reapropiaciones, por lo cual, retomarlo en una labor creativa no implica de por sí una *hibridación ecualizada* (García Canclini, 1997) que subordina el resto de las referencias y géneros retomados, sino que se genera un diálogo con esas otras referencias el cual es regulado y condicionado por los músicos. En el caso del *Hijo de la Cumbia*, Emiliano Gómez retoma este género en sus prendas de vestir, en el marco estético de las fotografías de sus discos y en algunos fragmentos o bases

rítmicas de algunas de sus canciones. A nivel musical este músico se concentra especialmente en la cumbia como sustento de su sonoridad y a partir de esto va integrando otros géneros musicales, con lo cual subordina el *hip hop* a las diferentes cumbias del continente. Por lo tanto, éste género es un elemento representativo de los flujos globales que influyen a los músicos en estos tiempos y en este caso es retomado por fragmentos para nutrir y complementar la referencia a un *barrio* estándar.

Por lo tanto, a través de ese concepto del “barrio” Emiliano pone su música en un plano más amplio y accesible que le da la oportunidad de difundir sus mezclas a públicos más amplios y con un mensaje específico: la reivindicación de lo popular. Sería una interpretación rápida decir que borrar algunas especificidades de lo local en un concepto general como el “barrio” es un índice de eculización, o de homogeneización. Sin embargo, teniendo en cuenta las charlas que tuve con Emiliano, la observación participante que hice en algunas de sus presentaciones y la escucha de su música; esa referencia generalizada esconde tras sí, más que una homogeneización de los lugares, una hibridación que busca sintetizarlos y recogerlos, una nueva forma de ubicarse y de pensar los lugares de referencia conforme a las experiencias de vida multisituadas e hipercomunicadas en la globalización. Con todo, la huella de lo local no está borrada sino que es transformada en una conceptualización más amplia de lo local que se construye en diálogo con algunas especificidades.

El Frente Cumbiero y los fragmentos compositivos de lo urbano y Bogotá

El caso del *Frente Cumbiero* tiene elementos en común con el del *Hijo de la Cumbia*, sin embargo, aunque en los dos hay una construcción de una referencia a lo local que descansa en lo urbano como referencia general, el *Frente Cumbiero* tiene una construcción especial de esa localidad enmarcada también por el contexto particular de sus músicos y por los fragmentos que componen la referencia, veamos:

La portada del disco *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* es la foto de un mural hecho por el artista plástico bogotano Mateo Rivano⁴⁸ en una pared del barrio *La Macarena*, en Bogotá –[Imagen5](#)-. Al interior del disco hay otra foto del mural, esta vez con el contexto

⁴⁸ Este artista está involucrado también con los movimientos de arte gráfico callejero de Bogotá

completo de la calle y los alrededores de dicha pared, fotos de Rivano pintando el mural y una mención escrita a este trabajo y su ubicación en el barrio bogotano –[imagen 7](#)–



Imagen 5



Imagen 6

La inclusión de un mural como parte del álbum refiere a un interés diferente al de reivindicar una periferia urbana, como vimos con el *Hijo de la Cumbia*. En entrevista con Mario Galeano, este músico comenta que el mural se había concebido a partir de un interés por abordar la estética del *Dub* y de los discos de *Mad Professor* -que tienen que ver con las ilustraciones y el arte callejero⁴⁹- y por eso fue planteada la idea de hacer un mural en un barrio bogotano como *La Macarena*. Galeano explica:

Nos dimos cuenta, aparte de haber escuchado a Mad Professor durante mucho tiempo, que muchas de sus carátulas son ilustraciones (...) Y empezamos a ver una cuestión en la ilustración, pero pues terminamos ampliándolo hasta que llegamos a un mural. Y básicamente nos pareció una muy buena forma de también como saltar la cuestión de la ilustración del photoshop, como de hacerlo en computador y pues Mateo fue el que dijo “no pues hagamos un mural” así con una onda de la calle...

Por lo tanto, en estas palabras y en el trabajo visual del disco está presente retomar el espacio público, en este caso una pared de un conocido barrio del centro bogotano -hoy conocido por sus restaurantes gourmet y por ser la sede de numerosos artistas- como lugar de intervención, socialización del proyecto y como medio para integrar y relacionarse con diferentes estéticas que tienen que ver directamente con Bogotá –el arte callejero bogotano- otras más generales como el Graffiti⁵⁰, y con la estética visual que aporta *Mad Professor* desde el *Dub*.

⁴⁹ Veanse por ejemplo las portadas de: “Fine Style” de *Augustus Pablo*, “Mad Alien Dub” y “Kung Fu Meets the Dragon” de *Lee Perry*, “Mad Professor & Jah Shaka A New Decade of Dub” y “mad professor method to the madness” de *Mad Professor*, “Scientist Meets the Roots Radics” y “Scientist Meets the Space Invaders” de *The Scientist*. –[Anexo 1](#)–

⁵⁰ Aunque el mural no fue hecho con spray como se acostumbra en el Graffiti, remite a este tipo de intervención urbana pues usa el espacio público.

La referencia a lo urbano a demás de la estética visual del disco, también se va generando desde lo específicamente acústico, por ejemplo, en la canción *Ariwacumbé – Pista 14-*, el concepto de lo urbano transita entre referencias explícitas a Bogotá y expresiones que coinciden con lo urbano *estándar* que retoma elementos del *hip hop*, y del arte callejero. Para esta canción fue invitado el cantante de *hip hop* residente en los Ángeles Shaun Turner, quien entona frases como:

We're on the gypsy, rock, non-stop
Cumbia, hip hop,
Playing for the cats
Rocking tags
At the bus stop
Been in Bogotá
Just about a week
Creating Rhythms (...)

Desde este ejemplo, la referencia a lo local se construye en diálogo con elementos del *hip hop*, no sólo porque la letra lo mencione, sino por la alusión que se hace de escribir *tags*⁵¹ en el espacio público -“*the bus stop*”-, lo cual es una alusión al *graffiti*, y porque es un cantante de este género quien entona la canción. Al mismo tiempo se menciona a Bogotá como lugar en donde el sonido de ese disco está siendo creado, lo cual remarca el lugar de origen del sonido en esta ciudad. Esta referencia a Bogotá está siempre dialogando con otros fragmentos de localidades y de referencias siendo algunas veces primaria y otras veces complemento de referencias más específicas y centrales.

Sin embargo, Bogotá como referencia a lo local toma protagonismo en el discurso del grupo al respecto Mario Galeano comenta

El frente tiene un sonido un poquito diferente de otras propuestas no solo de Colombia sino de afuera (...) no queremos meterle una identidad muy costeña. Nosotros somos de Bogotá, y crecimos aquí con el rock, y con el jazz, y con otras vainas y creemos que nuestro potencial de exploración con ese sonido está en el viaje instrumental, está en las melodías que conocemos y cómo tratarlas de una forma propia a través de un tratamiento de sonido, utilizar los computadores, utilizar los sintes, y el hecho de por ejemplo no querer meter voces, y no tratar de forzar un viaje costeño, sino más bien desde Bogotá ponerle contundencia a la vaina y mostrar que es lo que conocemos nosotros de ese sonido (...) nosotros no somos costeños y a veces yo he notado que de parte de algunos proyectos bogotanos tiende a haber la necesidad de forzar al cantante o la cantante para que sea

⁵¹ Es un género del Graffiti en el que se marcan firmas de personas o de grupos de personas, utilizando generalmente seudónimos y asociado frecuentemente al *Hip Hop* y otros géneros urbanos (<http://es.wikipedia.org/wiki/Graffiti#Tagging>)

costeño, que tenga acento costeño o que tenga un viaje costeño en la forma de cantar o de hablar... entonces me parece que eso es un poco forzar, irse ajustando al mercado, que es algo que no necesariamente nosotros necesitamos. Entonces ni queremos poner un cantante costeño o del pacífico, del Chocó al frente de la banda, ni queremos cantar como si fuéramos costeños. (Entrevista revista Siderola)

En estas palabras aunque la referencia a lo urbano no desaparece, tiene un tinte diferente. Lo urbano aquí no es generalizado, sino que está compuesto especialmente de una referencia específica y fragmentada de una Bogotá como gran ciudad poli-acústica y como lugar de origen y desarrollo de la propuesta musical de este grupo. Al mismo tiempo, ellos resaltan su pertenencia a la escena musical de esta ciudad que incluye diversos géneros musicales y que es el epicentro del desarrollo musical del país. Esta intensión no está sólo en el discurso de los músicos sino que permeó la producción y el sonido del disco ya que, como está consignado en el folleto del disco, “*parte importante del proyecto buscaba reunir a músicos claves de la escena bogotana a improvisar y crear juntos en estudio*”; con lo cual, esta perspectiva también se inscribe en los instantes de creatividad.

Adicionalmente, esta referencia a Bogotá se construye en relación a la costa Caribe, lugar donde no sólo ha surgido la cumbia sino varios de los exponentes más importantes de la música caribeña y colombiana del siglo XX. Mario desde Bogotá como referencia a lo local intenta legitimar un sonido que proviene de la capital desprovisto de un tradicionalismo y un exotismo que comúnmente es representado en una inclusión, a veces forzada, de lo caribeño como marca legitimadora; como indicaba Mario en la anterior cita y como se puede ver por ejemplo en grupos como *Bomba Estéreo* que nace en Bogotá pero tiene una cantante de Santa Marta, o *Curupira* que también es de músicos bogotanos pero incorporan en las vocales a un cantante del Pacífico. Por lo tanto, a través de esta referencia el grupo adscribe un sentido capitalino, bogotano y urbano a su música sin desatender el contexto y la historia de la cumbia como género en sí. Esto hace parte de un giro que el *Frente* quiere darle a la cumbia en Colombia, pues este género ha sido reconocido como caribeño gracias a los aportes de músicos como Lucho Bermúdez, *Los Corraleros de Majagual*, Alfredo Gutiérrez, Pacho Galán, entre otros; por lo que este grupo defiende un concepto de cumbia más amplio, en donde la escena de Bogotá tiene grandes aportes.

Otro fragmento que compone a Bogotá como referencia de lo local son las alusiones a la cultura popular, la cual reivindican como una fuente válida y rica de ser explorada. Siguiendo a García Canclini (1989) lo popular vendría a ser un conglomerado heterogéneo de grupos sociales que designa las posiciones de ciertos actores, situándolos ante los ojos hegemónicos, no siempre bajo la forma de enfrentamiento. Es decir, lo popular como lo antagónico a lo de élite y a lo hegemónico. Por lo tanto, este término no tiene el sentido inequívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral.

Hay que anotar que también este fragmento enmarcado en lo popular se construye en relación con lo caribeño que está implícito en la cumbia. Por ejemplo en los videos promocionales que el grupo realizó para una de sus fiestas más importantes, La Rompecadera⁵², se integra de una manera particular a Bogotá como origen del sonido y a la cultura popular como elemento válido que aporta a la creación. Uno de estos videos –[Video 2](#)- fue grabado en el centro de Bogotá en donde salen los integrantes del *Frente* tocando en la calle mientras un vendedor de sandías con su megáfono promociona al grupo y a la fiesta –[Imagen 9](#)-. Posteriormente los muchachos del *Frente* están tocando *la piña madura* de Guillermo Buitrago en la carrera séptima con unos músicos callejeros venidos de la costa Caribe armados de acordeón y platillos, mientras una señora que sale del público que los rodea baila con todos los músicos –[Imagen 10](#)-. Por otro lado, la fiesta que estaban promocionando, se realizaría días después en *Billares Londres*, un billar del centro de Bogotá conocido por su pintoresca decoración que mezcla fragmentos de grandes ciudades como la torre Eiffel, el Big Ben, el Taj Mahal, el coliseo romano y la torre Colpatria.



Imagen 9



Imagen 10

⁵² La Rompecadera es una fiesta que organiza Mario Galeano en donde no sólo hay una presentación del *Frente Cumbiero*, sino que también participan otros músicos y DJs, además de tener la exploración del vinilo tropical como un eje de la fiesta. Este evento ya ha contado con más de 3 ediciones en las ciudades de Bogotá y Medellín.

A partir de este ejemplo puede verse cómo lo costeño – representado por el grupo musical callejero- continúa siendo un referente inevitable en la construcción de esa “localidad bogotana” que concibe el *Frente*, ya que esta ciudad está atravesada también por una migración costeña que empezó desde mediados del siglo XX. Al mismo tiempo, la banda no elimina ni estigmatiza lo costeño, sino que sigue estando en interlocución constante con esto sin integrarlo de una manera forzada a sus producciones. Esta interlocución se hace desde referentes bogotanos de gran importancia como la carrera séptima con su flujo de personas, con las expresiones callejeras del arte -esta vez, músicos callejeros interpretando cumbias típicas al frente del público transeúnte- así como con los itinerantes vendedores de frutas y sus megáfonos, que aprovecharon estos músicos para amplificar su mensaje hacia diferentes públicos. Por lo tanto, teniendo en cuenta las localidades en donde fue grabado el video, los elementos que lo componen y en donde se realizó *La Rompecadera*, el grupo integra la cultura popular representada en *Billares Londres*, el público, los músicos y la canción que estaban tocando en la carrera séptima, como parte importante, y no como un elemento secundario del que busca apenas hacer una mención. Al mismo tiempo, este ejemplo da cuenta de la fragmentación de las referencias a lo local, así como de su mutabilidad dependiendo de los contextos. Es decir, algunas veces se resalta una referencia a lo urbano estándar –portada del disco y canción-, y otras se recalca la especificidad del contexto bogotano como una ciudad poli-acústica y como escenario de diferentes expresiones de lo popular.

Este fragmento de lo popular que integra la referencia a Bogotá también está presente en partes más formales del performance del grupo, como su uniforme. A partir de su primera gira internacional el grupo escogió un uniforme que consistía en una camisa roja y un pantalón verde adornado con varios parches. Mario explica:

Nosotros siempre como que salíamos con ropa normal y el hecho de no tener un cantante, pues tenemos que tener algunas cosas en escena que nos ayuden a unificar y llamen un poco más la atención de la gente (...) nos pareció divertido uniformarnos por primera vez, entonces nos fuimos al centro en donde venden toda la ropa de dotación, donde venden los uniformes de obrero y todo eso, y básicamente nos compramos un pantalón verde y una camisa roja y ahí en San Victorino hay una tienda en donde venden parches de todo, y entonces tienen como sobrantes de trabajos que habían hecho antes, entonces compramos como uno 25- 30 parches aleatorios de todo, pues habían parches como de escudo de

Bogotá, luego una cosa de anarquía, luego una cosa como de Adpostal, o sea así... no había ningún tema, sino que simplemente dijimos: bueno compremos estos parches y pongámoselos encima. Y nos funcionó muy bien el uniforme (...) lo usamos durante toda la gira, y aquí desde que llegamos lo hemos usado como intermitentemente, algunas veces sí, otras veces no, y otras veces como sí y no: algunos con el pantalón, otros con la camisa, mezcladitos.

Como explica Mario, la intención del uniforme era ser visibles y unificados ante el público, y aunque los parches no fueron escogidos premeditadamente, el lugar en donde fueron comprados sí. De ante mano, los músicos sabían qué buscar y qué encontrar en un lugar como *San Victorino*, punto central del comercio popular bogotano, en donde se



Imagen 7

consiguen mercancías de toda clase a muy bajo costo que surten gran parte del comercio bogotano. Estaban buscando integrar mejor visualmente estos fragmentos de lo popular que transitan a diario por Bogotá. Por un lado comprar ropa de dotación obrera ya va retomando un fragmento e integrándolo a la referencia y estos parches aleatorios dan cuenta de que el interés del grupo no era específicamente colgarse una bandera de Bogotá que representase al instante el lugar de origen, sino retomar elementos que transitan y componen ese lugar para sugerir su particularidad. El resultado de todo eso fue una camisa roja con varios parches “aleatorios” entre los que también se encontraban el escudo y la bandera de Bogotá –Imagen 12-, junto con parches de ensaladas de frutas, del correo nacional Adpostal –Imagen 11- el escudo del deportivo Cali, la bandera de Colombia y demás imágenes de la cotidianidad de la ciudad –Imagen 13-.



Imagen 12



Imagen 13

Estos parches son la materialización de la fragmentación, la imagen de los pedazos a partir de los cuales se construye lo local no solo enmarcado en Bogotá sino de lo local en general. Los parches, escogidos de forma aleatoria, en este caso representan una Bogotá como capital de Colombia, como ciudad que reúne a personas de diferentes procedencias, trabajos

y formas de vida –recordar parche de anarquía que mencionó Mario, de Adpostal y del Deportivo Cali-; y esto contrasta con la ropa de dotación obrera que utilizaron.

Por lo tanto, las referencias a lo local no sólo son actos de referenciación directa a una localidad sino que también entran en un plano metafórico el cual alude a la visión de Bogotá que tiene este grupo. Los músicos del *Frente Cumbiero* con el objetivo de integrar elementos del contexto en el que viven y trabajan, terminan nutriendo una referencia que se enmarca en Bogotá como lugar de origen y reunión de diferentes expresiones populares que no se restringen a esta localidad, sino que abarcan diferentes procedencias que la ciudad, como capital del país, recoge. Todos estos elementos que componen la referencia terminan adscribiendo también un sentido a la música de esta banda, centralizado en el aspecto urbano que ofrece Bogotá como ciudad capital.

Conclusiones: lo urbano/barrio y la ciudad Bogotá/Buenos Aires, de lo general y lo particular

Vemos entonces cómo en ambos casos se retoma lo urbano y sus fragmentos compositivos como lugar de origen de la música. También, cómo esta referencia a lo local es pensada a partir de retomar otras estéticas musicales urbanas como el *hip hop*, el *dub* y la cultura popular, y cómo esta referencia es conformada por fragmentos de otros lugares geográficos y sociales -como el caso de la provincia de Buenos Aires con la ciudad autónoma y el caso de Bogotá con la costa Caribe- y relacionada con el mundo. Cabe señalar que estos fragmentos de estéticas musicales que provienen del norte nutren las referencias a lo local tanto explícitas como generales, estos flujos globales influyen no sólo la estética de imagen y sonido de los grupos sino que también son integradas a las referencias a lo local; lo cual es muy significativo ya que lo global empieza a calar en esas representaciones de localidad, y las representaciones de una y de otra se establecen desde el diálogo entre ambas. El ejemplo concreto de esto es la inclusión de elementos del *hip hop* y el *dub* que hacen ambos grupos a partir de las portadas de sus discos, la forma de vestir de Emiliano y la letra de la canción *Ariwacumbé*; para referirse al barrio y a lo urbano.

Con todo, hay que tener en cuenta que en ambos casos lo local enmarcado en lo urbano tiene orígenes e intenciones diferentes. Para el *Hijo de la Cumbia* se trata de la reivindicación de sonidos y estéticas tradicionalmente marginados, lo cual se convierte en una apuesta política de su trabajo; en cambio en el caso del *Frente Cumbiero* lo urbano estándar y *Bogotá* concretamente son retomados con el fin remarcar el lugar de origen de su propuesta basada en la cumbia, sonido que tradicionalmente ha sido considerado del Caribe, y también para reivindicar la cultura popular como elemento creativo. En este sentido, es muy importante insistir en que estas referencias a lo local se convierten en elementos constitutivos del sentido que los músicos dan a sus creaciones a través del uso de esas referencias a lo largo de su quehacer musical –En las imágenes de los discos, en las canciones, en las presentaciones, en la vestimenta, en los videos, etc.-

A pesar de que pareciera que las referencias a lo local muchas veces se diluyen en contextos más amplios que obedecen tanto a estilos personales de los músicos como a dinámicas más amplias concernientes a la globalización, lo local sigue primando como un lugar de definición de la música. Sin embargo, con estos ejemplos es claro que aun cuando se refiera a espacios similares, estas referencias retoman apenas fragmentos de dichos lugares, se ponen en diálogo con otros fragmentos de otras localidades y tienen intenciones e interpretaciones diferentes según el contexto. Con todo, esto deja entrever que las referencias a lo local no sólo hacen parte de posturas políticas y estéticas, sino que son un sustrato muchas veces metafórico enmarcado en el contexto de los músicos – como en el caso de las portadas del *Hijo de la Cumbia* y de los uniformes del *Frente Cumbiero*-. Por lo tanto, lo local no siempre es una referencia explícita de lugar, sino que también es una consecuencia del contexto inmediato, una referencia que se creía sería eliminada por la globalización y sus flujos globales.

Latinoamérica y la extensión de las fronteras de lo local

Hay una referencia a lo local muy importante y transversal en el trabajo del *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia* la cual no sólo se alimenta de fragmentos de otras localidades, sino de fragmentos de las otras referencias a lo local que tienen los músicos. *Latinoamérica*, como referencia, reúne aspectos de lo *urbano* y *el barrio* y les da tanto un

piso geográfico como una trascendencia que termina de ubicar sus creaciones en un espectro de lo local diverso. Ambos grupos tienen una propuesta que emerge de entender la cumbia como un sonido expandido por muchos -sino todos- los países del continente. Sin embargo, las formas e intenciones de integrar esta referencia como parte importante en los trabajos de ambos casos, como en las demás referencias, varía.

A través principalmente de la puesta en escena, la mención del género musical y el discurso de los músicos encontré cómo es articulada *Latinoamérica* como una referencia a lo local fragmentada, híbrida, plural, a veces metafórica, a veces explícita y sobre todo con diversos sentidos. Al mismo tiempo se nutre de diversos fragmentos que mediante la observación cuidadosa pude identificar, pero que en plano general la referencia es coherente y unificada. Algunos de estos fragmentos están apenas insinuados, se alimentan de alusiones a músicas y lugares latinoamericanos pero no lo hacen explícitamente; por lo tanto, en los ejemplos que voy a retomar, estos fragmentos son a veces insinuados y difusos y otras veces explícitos.

El Hijo de la cumbia y lo latinoamericano insinuado: la construcción implícita de una referencia amplia.

El Hijo de la Cumbia tiene varias canciones que son una alusión a Latinoamérica como lugar de origen de su música, entre esas, está “cumbia regional” -[Pista 15](#)- que a pesar de ser en su mayoría instrumental, tiene dos características muy importantes que quiero destacar: el uso particular de la melodía de un acordeón y un *sample* de voz. El acordeón es el instrumento más utilizado y retomado en las cumbias principalmente colombianas y mexicanas; y en esta canción es gran protagonista. Aunque la melodía del acordeón es original de esta canción, tiene unos acordes que remiten a la “cumbia sampuesana” de Aniceto Molina; y por otro lado, durante toda la canción se repite varias veces un *sample* que dice “*es la cumbia regional que no para de sonar*”. Estos dos factores que son fragmentos de localidades –Colombia y México por el acordeón y una *región* insinuada en la letra- sumados al conjunto sonoro de la canción, hacen que en sí misma sea una referencia a lo local y que esa *región* que se insinúa sea fácilmente relacionada a

Latinoamérica, por la labor de los diferentes instrumentos –como el acordeón, la percusión y el bajo- y por el ritmo general de cumbia. Sin embargo, esta no es una apreciación que se pueda hacer del todo aislada del resto de la obra del *Hijo de la cumbia*; sino que estas referencias en la “cumbia regional” funcionan en conjunto con otras referencias a Latinoamérica dentro de las canciones y el discurso de Emiliano Gómez. Por ello, para estos ejemplos en que la referencia no es completamente consignada a través de la palabra ni de la imagen, es indispensable la escucha. En este punto cabe recordar que lo local es una referencia a un lugar no solo como origen del sonido sino también como ámbito de definición musical, y en este ejemplo el músico no sólo está tomando las características básicas de las cumbias –compas, bajo, ritmo, acordeón- que tienen que ver directamente con el desarrollo de este género que se da en Latinoamérica desde hace 60 años, sino que también está señalando ese el lugar de origen de ese sonido en una región unificada. Es decir, en vez de decir “es la cumbia argentina” o “es la cumbia de barrio” “*que no para de sonar*”, el *Hijo de la Cumbia* está llamando la atención para una unidad regional, que teniendo en cuenta lo anterior, descansa en Latinoamérica.

Con todo, la referencia a Latinoamérica no es tan principal ni política para el *Hijo de la Cumbia* como es la del “barrio”, sin embargo, tiene una dimensión que va más allá de la simple referencia superficial a un lugar. Latinoamérica, como mencioné anteriormente, es para este músico otro de los lugares de origen de su sonido, y él que está conectado con lo que implica hablar de cumbia en este continente, lo integra tanto en su sonido como en su discurso. Emiliano comenta desde su experiencia con la mezcla de ritmos cuál es el lugar de origen de su sonido:

Cuando me preguntan, qué carajo haces vos, yo no sé qué contestar a veces, porque si, hago cumbia, pero ya me tengo que bancar a todos los ortodoxos que vienen “eso no es cumbia, que pin, que pan” pero le doy una cátedra de cumbia que lo dejo sentado. Me cuesta mucho ponerle un nombre a ver qué carajo es lo que yo hago entendés? Porque mi idea era mezclar todos los ritmos negros, así, originarios de África, de Latinoamérica, con cumbia... y de alguna forma poder volver a unir eso que se separó en algún momento. A mí me molesta olímpicamente que me digan que hago cumbia digital, ya se pudre todo. Una persona que usa la palabra, el nombre “cumbia digital” es porque no entiende nada! La cumbia no puede ser digital si no, no sería cumbia. (...)Y así viaja la cumbia, así, y en la realidad tiene esa función, que se yo. Pienso que es una música súper popular, de tradición de los indígenas (...) Y, nos guste o no la raíz latinoamericana se junta, entendés? es el esqueleto. Entonces viste cuando aparecen, que se yo, un holandés tocando cumbia no le creo ni aquí.

Con estas palabras Emiliano conecta esa referencia a Latinoamérica con un discurso de autenticidad de la música que tiene que ver, precisamente, con el lugar de origen del sonido y los músicos. Siguiendo a Ochoa (2003), el *mapa ideológico* entorno a los géneros musicales se constituyó a través de la historia sonora del estado nación, y se resignifica a partir de la reconfiguración de lo local que se da en el mundo contemporáneo. En este caso, Emiliano liga la cuestión de la autenticidad de la música con la procedencia del sonido y de los músicos, por lo tanto a través de una resignificación de la localidad de la cumbia anclada en lo latinoamericano cuestiona la autenticidad de expresiones que retoman la cumbia pero desde otros lentes –*cumbia digital*- y con participantes que no son latinoamericanos- “*un holandés*”-. Por lo tanto, a partir de esta noción de autenticidad y los límites que Emiliano le adscribe a la cumbia está demarcando lo local en Latinoamérica, como lugar de origen de la cumbia y de su sonido, como lugar desde donde se puede legitimar la reinterpretación de ese sonido.

Otras referencias implícitas que son integradas a la música y que van dando pistas de lo local como elemento de movilización y categorización de la música, se encuentran en las puestas en escena. Por ejemplo, en el video del *European summer tour 2010* -[Video 3](#)- se puede ver cómo Emiliano junto con Marcos Zarate y las cantantes Patricia Gajardo y Yaite Ramos incluyen en el performance instrumentos como acordeón, teclados, melódica, maracas y trompeta; al mismo tiempo, además de las composiciones de Emiliano, se integran *covers* de cumbias clásicas colombianas y mexicanas. Esto en conjunto con la vestimenta y actitud de las cantantes – baile, faldas, flores en el pelo; -[imágenes 14 y 15](#)-, van creando un escenario en donde éstos elementos junto con el ritmo de cumbia van constituyendo una referencia a lo local amplia, que no hace explícito un lugar en particular pero que remite a Latinoamérica precisamente por el sonido, los instrumentos y sus melodías. Esto es precisamente, porque al retomar instrumentos como las maracas que son originarias de la América indígena (Blades, 2005), y que hoy son usadas en géneros tan conocidos como la salsa y la cumbia; se asienta el lugar de origen del sonido en Latinoamérica debido a la inclusión de este instrumento en el performance. Sin embargo esta referencia no puede hacerse sólo mediante las maracas, los demás instrumentos como acordeón, trompeta y melódica, aunque no son de origen americano las melodías que se

ejecutan a través de estos sí; y el acordeón tiene un protagonismo, que como señalé anteriormente, remite a la importancia de este instrumento en la cumbia sobre todo colombiana y mexicana.



Imagen 14



Imagen 15

Este formato del *Hijo de la Cumbia* acompañado de instrumentos en vivo así como de cantantes prima para las presentaciones que se han hecho en Europa. En Buenos Aires, Bogotá y Ciudad de México, por ejemplo, Emiliano se ha presentado solista en las consolas como DJ set. Esto es significativo pues el formato con instrumentos ayuda a referenciar un lugar de origen unificado y fácil de referir, como Latinoamérica, en lugares en donde las especificidades como Buenos Aires o el barrio General San Martín serían mucho más difíciles de insinuar.

Por lo tanto, en este caso las referencias a lo local se integran y varían según el contexto en donde se esté presentando la música, con lo cual da a entender que también es una construcción interdiscursiva de la localidad, pues en lugares lejanos, esta referencia anclada en Latinoamérica facilita una asociación rápida de la música con un lugar de origen y por tanto con un sentido y carácter otorgado a partir de ello. Sin embargo, aunque estas referencias varíen, los fragmentos a partir de los cuales están conformadas son constantes. Es decir, aunque el performance con instrumentos en vivo no se haga en el 100% de las presentaciones del *Hijo de la Cumbia*, las influencias sonoras latinoamericanas están contenidas en su música y en las grabaciones estos instrumentos como el acordeón son indispensables. Para ilustrar mejor los fragmentos que retoma Emiliano Gómez para construir su referencia a Latinoamérica, y cómo estos fragmentos están conectados e interpretados referiré al primer videoclip del *Hijo de la cumbia*.

“Mara Tomaza” es el nombre de la canción del primer videoclip de este artista -Video 4-, y desde el título se trata de una mezcla de fragmentos de localidades, pues esta canción –y el título- es una mezcla de la canción *Mara del Carmen* de Andrés Landero y *Negra Tomasa* de *Caifanes*⁵³. El video fue grabado en México D.F y se trata principalmente de Emiliano paseando con unos audífonos por diversos lugares como el mercado de Tepito, tiendas de discos, y calles de barrio –Imagen 16-. Se muestra como Emiliano habla con los personajes del mercado, visita lugares de comida, pega afiches en las paredes y escucha discos en las tiendas. Además, las imágenes también muestran esquinas con graffitis, personas transitando por las calle, parejas bailando cumbia al estilo mexicano y máscaras de lucha libre, mientras se interpone una imagen de los pies de Emiliano caminando –Imagen 17-.

Emiliano Gómez es argentino, sin embargo en este videoclip recorre calles mexicanas que muestran cosas muy representativas de ese lugar. Alrededor del minuto 1:25 Emiliano entra a una tienda de discos y mientras escoge entre varias pilas de LPS, se interpone la imagen del continente latinoamericano y el africano, y se juntan las dos imágenes enfatizando en la unión de estos dos continentes –Imagen 18-. Durante el video también se interponen varias veces una imagen de una las figuras más representativas de la cumbia Colombiana: Andrés Landero quien viste un sombrero vueltaio; Estas imágenes de Landero coinciden con los *samples* su canción *Mara del Carmen* que Emiliano incluyó en esta canción –Imagen 19-.



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19

⁵³ Esta canción de Caifanes es un cover de la canción del mismo nombre interpretada por Compay Segundo. Sin embargo, el fragmento que recoge Emiliano para su trabajo, es original de Caifanes y no se encuentra en la original.

Este video muestra un tránsito en varios niveles y agrupa en sí mismo varias referencias a lo local, entre ellas las más importantes para el *Hijo de la Cumbia* como son el barrio y América Latina. En el video se da importancia a un recorrido a nivel geográfico y a nivel musical; sin embargo, aunque es claro que el video fue filmado en México no se hace alusión a fronteras, banderas o nombres de países, sino que a través de estas imágenes se refuerza un tránsito enmarcado en una localidad popular latinoamericana. Junto con esto es importante mencionar la referencia a Colombia a partir de las imágenes de Landero y la referencia a Latinoamérica mediante la unión explícita que se hizo de los mapas de éste continente y el africano. Con todo, Emiliano no hace una referencia directa al viaje de un país a otro, ni pone fronteras; sin embargo hace un recorrido entre los diferentes fragmentos que componen su referencia general a Latinoamérica.

Pero no sólo el video de esta canción da cuenta de esta localidad fragmentada, también su sonido. Al principio hay un sample de una chica con acento argentino diciendo: “*desde Argentina, Buenos Aires, El hijo de la cumbia*”; Inmediatamente después, en la voz de un sonidero mexicano se escucha: “*Y en Buenos Aires, Argentina, el Hijo de la Cumbia*” y finalmente otra voz dice: “*Y en Los Angeles, el chimango*”. Estos tres *samples* son muy significativos pues están referenciando a localidades enmarcadas principalmente en Buenos Aires-Argentina y esto contrasta con el video en donde las referencias visuales se fragmentan en Colombia y México. Al mismo tiempo, hay que recordar los *samples* de Andrés Landero y de *Caifanes* que fueron incluidos en la canción. En conjunto, música y video llaman la atención sobre una concepción abierta y transitable de los lugares más significativos de la cumbia a través del lente de Emiliano; una referencia a lo transnacional como lugar de origen y de tránsito enmarcado en Latinoamérica.

El Frente Cumbiero y Latinoamérica como eje conceptual, político y sonoro de su propuesta

A través del caso del *Hijo de la Cumbia* vimos como la referencia a lo local enmarcada en Latinoamérica funciona principalmente como un elemento de comunicación que ayuda a construir un sentido y un lugar de origen a la música en nuevos contextos. Con el *Frente Cumbiero* esta referencia se complejiza un poco y permea aún más el trabajo musical y conceptual de este grupo.

Para Mario Galeano enmarcar el trabajo de *Frente Cumbiero* en Latinoamérica significa un entendimiento y una reinterpretación de las cumbias del continente como eje su propuesta, lo cual influye directamente la actividad creativa en varias facetas –composición, grabación, edición...- Como explica Mario:

El sonido del Frente se quiere nutrir precisamente de esas otras cumbias de Latinoamérica. Entonces por ejemplo, las guitarras tienen una gran influencia de las guitarras de la chicha peruana, los síntes (sintetizadores) tienen también mucha influencia de la cumbia villera argentina, las bases de percusión de la sonidera... Entonces nosotros, más que estar haciendo fusiones o con reggae o con rock, o con cualquier otra cosa, estamos encontrando dentro de los primos hermanos de la cumbia unas nuevas sonoridades para explorarlas.

(entrevista blanco y negro)

El cuento de la cumbia es muy chévere si se mira el recorrido que ha tenido desde los años 50 que salió de Colombia. Y en 30 años conquistar todo el continente es algo súper notable. Digamos otros géneros no han tenido esa suerte (...) y ya está así desde el norte-norte casi todos los países tienen su versión. Lo cual es chévere que en este momento esté cogiendo un vuelo nuevo porque por mucho tiempo estuvo considerada por ciertos parches, como una música de segunda clase, como un ritmo fácil de tocar, como una vaina gallega (...) Ahora eso se está reevaluando por completo y el poder de ahora de Latinoamérica viene por completo de la cumbia (...) además, teniendo en cuenta que la escena de la cumbia es tan grande en Latinoamérica, pues es chévere tener ese sonido colombiano que nos identifique de otras cosas de México, de Argentina. (entrevista Siderola)

A través de estas palabras es posible ver cómo el director de esta banda retoma las cumbias del continente para crear su propio proyecto basado también en la importancia social y sonora de la cumbia para toda Latinoamérica. Tal importancia radica en que, como dice Mario, la cumbia es el género propio más expandido y reapropiado del continente, por lo que profundizar en esas reinterpretaciones es el paso para comprenderlas y configurar un lugar de representación a partir de ello. Partiendo de este punto, es inevitable que el grupo se refiera a Latinoamérica como el lugar de origen de su sonido, y que dependa de ese lugar gran parte del sentido que le dan a su música. Por lo tanto, la cumbia constituye una herramienta para conectar lugares antes relacionados pero separados, y hacer de esta conexión un lugar en sí mismo. Las formas que tiene este grupo de materializar esa referencia se encuentran básicamente en las canciones y en la puesta en escena. Para empezar, el formato del grupo ya es algo que está llamando la atención sobre la inclusión de las diferentes cumbias en su propuesta; son un cuarteto que integra clarinete, saxo, guitarra eléctrica, batería, guachara y teclados. Este formato da cuenta de las influencias

que retoma el Frente de las guitarras de la chicha peruana, los sintetizadores de la cumbia villera, el clarinete y el saxo de la cumbia de salón colombiana, y la guacharaca un elemento central tanto en el sonido del *Frente* como en el de las cumbias latinoamericanas.

Al respecto, Mario comenta:

La guacharaca es la cosa que ayuda a empastar las cumbias de todo el continente, la guacharaca es el común denominador, lo que de verdad amarra todo. Entonces por un lado a mí siempre me había gustado la guacharaca, también la guacharaca en una época... pues era un chiste un grupo de rock con guacharaca, como que nada que ver, entonces nosotros empezamos a meter mucha guacharaca. Y luego cuando armamos la banda... antes yo también estaba haciendo muchos DJ sets en donde sacaba la guacharaca y me ponía a tocar encima de los discos, cuando estábamos haciendo fiestas (...) y en vivo la guacharaca le da un drive y una energía que me parece que le aporta mucho al grupo (...) en vivo la estridencia de la guacharaca le da todavía más golpe a la cuestión. Y la guacharaca que es un instrumento, que claro, en Argentina lo conocen como el guiro y está la guira en República Dominicana, y la onda en el son... entonces la guacharaca como tal también es una palabra como que al posicionarla como dentro del entorno latinoamericano tiene una cosa muy colombiana, guacharaca colombiana total.

Mario encuentra en este instrumento la forma de materializar y comunicar esa conceptualización acerca de Latinoamérica y la cumbia como lenguaje común, pero al mismo tiempo refiere un fragmento importante, que para este grupo, integra esta referencia general: Colombia. Este fragmento es importante no sólo porque la cumbia sea originaria de ese país, sino porque revela que aunque se empiecen a configurar localidades más amplias y generales, este tipo de “especificidades” que tienen que ver directamente con el lugar de origen del grupo no son ignoradas, sino que pasan a ser constitutivas de la referencia amplia, encuentra lugar y voz dentro de la misma. Esto puede apreciarse también a través de las palabras de Galeano en donde puntualiza:

Mi compromiso, mi interés como músico para continuar creciendo es conocer mejor y poder experimentar con la música de nuestro país. Y saber cuál es como la fibra de la que está hecha y saber cómo se puede mezclar con otros elementos, de donde podemos sacar nuevas influencias para meterle, saber de dónde viene (...) Llevar la cumbia afuera es súper interesante porque de verdad es algo que nos identifica y es algo característico de Latinoamérica en general, pero puntualmente de Colombia. Entonces eso es interesante saber que uno tiene algo, tiene un producto, tiene un sonido, tiene una característica única, y que es algo que solamente desde acá se puede sacar así (...) O sea, todo este viaje de mostrarnos como parte de la cultura latinoamericana y parte fuerte, contemporánea, actual. (Entrevista vidas al 100%)

Adicionalmente, a través de su propuesta en estas palabras y del tratamiento al sonido que hace este músico en su grupo -incluyendo diferentes cumbias a través de una composición cuidadosa- Mario sugiere una reivindicación de la cumbia a partir de su estética y su riqueza musical; lo cual lo convierte no en una propuesta utilitarista, sino en una propuesta reinterpretativa de una música que ha sido considerada por años periférica al lado de músicas latinoamericanas más europeizadas o músicas provenientes de los Estados Unidos y Europa. Propongo que el uso que este grupo hace de la cumbia no es utilitarista porque su eje consiste en entender y reinterpretar este género a la luz de una experimentación anclada en el conocimiento de las reinterpretaciones que ha tenido a lo largo del continente. Si bien puede haber infinitas formas de reivindicar ritmos populares latinoamericanos para el público interno y externo, ellos escogieron una música transversal en el continente, lo cual hace su trabajo más participativo e integrador; y esto está relacionado, precisamente, con Latinoamérica como una referencia a lo local.

Esto constituye una postura política que busca dar un giro a las representaciones latinoamericanas sobre sí misma a través del arte, que busca descentralizar el sonido y proponer fusiones que entiendan esas expresiones latinoamericanas y que las pongan en diálogo con flujos globales, lo cual lo convierte también en una herramienta comunicativa. Siguiendo a García Canclini (1989), estas expresiones que se enmarcan en la afirmación de un espacio regional o nacional no deben verse como una crítica o condena de lo exógeno, sino debe concebirse como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas desde posiciones propias. En este sentido, esta posición política se complementa también con las referencias a la cultura popular que exalta el *Frente cumbiero* -como lo detallé en la descripción de las referencias a Bogotá-; lo cual hace que no sea un discurso inestable e infundamentado, sino que revela que hay una exploración de la estética y el sonido popular comprometida. Esto implica, que en el sonido del *Frente cumbiero*, se integre de una forma respetuosa y no *ecualizada* elementos de las cumbias, así como de fragmentos de lo local. En el sonido del *Frente* no hay una cumbia que prime sobre otra, de hecho no hay

otra música que prime sobre la cumbia o que sea una base a la que apenas se sumen elementos de cumbia⁵⁴.

Volviendo a la guacharaca como elemento materializador de la referencia a Latinoamérica y sus fragmentos, en la puesta en escena este instrumento es una pieza fundamental porque llama la atención y da dinámica al grupo, ya que éste no cuenta con un cantante como figura central. Mario es el encargado de tocarla y con el grupo en el escenario es evidente que este instrumento es protagonista ya que está en las manos del líder - [Imagen 20 y 21](#)- , en el sonido frecuentemente es central y los visuales que acompañan las presentaciones giran alrededor de la guacharaca -[Imagen 22 y 23](#)- :



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 8

Pero la guacharaca como símbolo y referencia a Latinoamérica trasciende las presentaciones en vivo. El logo del Frente Cumbiero es una guacharaca y en la descripción del grupo que hay en sus páginas oficiales es la siguiente frase:

Cabalgando a lomo de guacharaca el FRENTE CUMBIERO recorre las cumbias del continente y más allá. Desde sus más bizarras manifestaciones raizales hasta las más novísimas tendencias (pasando por todo tipo de intermedias), pone exploradoras al estilo musical más popular de América.

⁵⁴ Escuchar, por ejemplo *Bestiales 77* -[Pista 5](#)- y *CumbiEtiopie* -[Pista 8](#)-, canciones que parecen muy diferentes entre sí, pero que logran integrar elementos de la cumbia peruana, por ejemplo las guitarras y los vientos de la cumbia pelayera colombiana, de una forma en que la pieza parece coherente y completa, no compuesta de retazos en donde interponen algunos sobre otros. Este ejercicio puede acompañarse de la escucha de la canción “El Gauchito Gil” de *Fauna* uno de los grupos que componen el colectivo *Zizek* -[Pista 16](#)- en donde claramente el tratamiento que se le da a la cumbia es diferente, reduciéndola a un *loop* de una guacharaca sin mayor trascendencia y en donde otros elementos de la música electrónica y el *hip hop* priman.

También en el disco *Frente Cumbiero Meets Mad Professor* hay una importante referencia a la guacharaca: (...) *El resultado de este disco, además de convertirse en uno de los primeros encuentros tangibles entre la Cumbia y el Dub, aporta un nuevo sonido Colombiano al poderoso movimiento de la cumbia continental. ¡GUACHARACHA TRANSNACIONAL!*



Mediante estos ejemplos es posible ver cómo la guacharaca como símbolo logra reunir diferentes fragmentos que integran la gran referencia a Latinoamérica con un solo sentido que el grupo tilda de transnacional. Por lo tanto, esta referencia a Latinoamérica pasa por el discurso, por lo implícito en el sonido mediante la integración de las influencias de las otras cumbias del continente y se materializa en la guacharaca como símbolo de esa referencia. Es importante anotar que esta inclusión de diferentes fragmentos –Colombia, elementos de las otras cumbias de países como México, Perú, Argentina, la guacharaca- implica también una ampliación imaginaria de las fronteras, la construcción de un lugar que reconfigura fragmentos de lugares poniéndolos en diálogo para generar un nuevo súper-lugar –una referencia a lo local- compuesto de esos fragmentos que son complementarios y además heterogéneos.

La anterior frase también demarca otro fragmento importante dentro de la referencia a Latinoamérica de este grupo, es el de la transnacionalidad. Vale la pena aclarar que este fragmento no escapa de los límites latinoamericanos, sino que condensa en sí mismo una apreciación fragmentada y discontinua de Latinoamérica que ellos a través de sus relaciones –transnacionales- intentan conectar. Mario comenta al respecto que el concepto de transnacionalidad dio origen al nombre y a la intención del proyecto:

En realidad el germen de esto es esa cuestión transnacional de la cumbia y en realidad el nombre completo del proyecto es “Frente Cumbiero Transnacional” es como el apellido del proyecto. (Entrevista Siderola)

El Frente Cumbiero Transnacional comenzó de plano reconociendo la escena internacional, de plano, reconociendo que somos un parche muy grande. Obviamente, hoy en día las cosas son muy diferentes, porque por ejemplo cuando empezamos con el Frente, que eso fue en el año 2005-2006, no existía ningún tipo de infraestructura armada, ningún

tipo de vista puesto sobre la cumbia, entonces en ese momento era como una posición medio política de decir “somos el Frente Cumbiero Transnacional” (...)Entonces, para nosotros es súper importante que nos reconozcan como parte de una escena y nos gusta hacer parte de esa escena (...)En ese momento, hablar de un frente cumbiero transnacional era algo como una postura medio radical, hoy en día es una cosa casi del mainstream, en algunos ámbitos. Entonces eso es lo que yo he visto que ha cambiado en los últimos años y por supuesto yo voy a seguir como súper interesado en las ondas de todos los países. (...) pero básicamente esa cuestión de lo transnacional va a seguir firme, por supuesto.

Estas palabras de Mario ayudan a ver Latinoamérica como una referencia que ayuda a conectar esos lugares y expresiones musicales –México, Argentina, cumbia- que sin embargo no está compuesta de fragmentos aislados e independientes, sino que es un lugar imaginado continuo, pero que de todas maneras se sabe fragmentado, dividido por fronteras. Al mismo tiempo, el fragmento de lo transnacional hace énfasis en lo que implica pasar de una frontera a otra: que no es un conjunto homogéneo sino que implica un tránsito por diferentes contextos, lugares, y expresiones; por una reunión de lugares heterogéneos. Por lo tanto, lo transnacional en este caso integra de manera armónica y enmarcada en Latinoamérica los diversos fragmentos que componen estas referencias. En lo transnacional-híbrido-latinoamericano queda condensado todo el sentido adscrito a esta música.

Cumbia = Latinoamérica

Recordando a Ochoa, debido a los múltiples procesos de hibridación musical, se ha desestabilizado la manera en que se definen las fronteras de los géneros musicales híbridos; por ello, un tipo específico de darle sentido y significado a estas músicas es, por ejemplo, su adscripción a un género anclado en algún tipo de localidad referido a un estado nación, una región, o un continente. De este modo, lo local en diálogo con otros terrenos se torna un lugar privilegiado para la construcción de sentido de estas músicas. El género musical al cual se adscribe la producción de los dos casos escogidos, es por supuesto la cumbia - teniendo en cuenta el nombre de los proyectos, las influencias que retoman, su discurso y su sonido- y con esto se construye una referencia de lo local que se enmarca en Latinoamérica y por lo tanto da un sentido específico a esta sonoridad. Voy a detallar cómo estos músicos involucran el género, en este caso la palabra *cumbia*, como una movilización de lo local.

Como primera medida, la mención del género ya está presente desde el nombre de estos proyectos musicales; además de esto, tanto Emiliano como Mario tienen posiciones políticas definidas en cuanto a la cumbia latinoamericana, el sonido de sus proyectos y la autenticidad que puede existir o no, en los trabajos del movimiento de la *nueva cumbia*. Sin embargo, hay una alusión especialmente explícita de esta referencia que toma lugar en muchas de las canciones de estos músicos, pero sobre todo en sus puestas en escena. Es la mención, en crudo, de la palabra “cumbia” como parte del performance y como un elemento sobresaliente en las músicas.

El *Frente Cumbiero* se toma esto en serio, y además de las menciones que hace Mario en la tarima, los visuales que acompañan la presentación tienen la palabra *cumbia* repetidas veces –[Imagen 24](#) y [25](#)–.



Imagen 24



Imagen 25

Por su parte, el *Hijo de la Cumbia*, hace esta mención del género numerosas veces en varias de sus canciones – *Soy el Control* –[Pista 10](#)–, *Cumbia Regional* –[Pista 15](#)–, y *El Ghetto va a mover* –[Pista 11](#)–, por ejemplo–, incluyéndola tanto en títulos como en *samples* de las canciones. También en la puesta en escena Emiliano hace esta alusión y eso, generalmente anima y capta la atención del público; “*uuuuuumbiaaa*”.

Por lo tanto, que persista la definición de “cumbia” en las nuevas reinterpretaciones de este género es significativo pues esta mención ubica al sonido dentro de un marco estético de definición sonora así como dentro de un marco de localidad que en este caso descansa sobre Latinoamérica, teniendo en cuenta las referencias que describí y desarrollé en el apartado anterior.

Un súper-lugar compuesto de fragmentos

A través de estos ejemplos ha sido posible ilustrar cómo lo local está compuesto de

diferentes referencias y como esto da sentidos diversos y fragmentados a la música del *Frente Cumbiero* y del *Hijo de la Cumbia –el barrio, Latinoamérica–*. A través de la observación detallada de estas referencias en los dos casos, es posible distinguir que al final, se trata de un sentido de lo local híbrido, compuesto de numerosos fragmentos heterogéneos que retoman tanto lugares como sentidos diversos; pero que como conjunto funcionan armónicamente, ayudando a remarcar la hibridez del sonido. A través de los ejemplos fui mostrando que aun cuando se retoman diversos sentidos de lo local, estos no son mutuamente excluyentes, sino que están relacionados los unos con los otros ayudando a conformar unidades distinguibles de referencia a lo local, que en este caso son principalmente el “barrio” y Latinoamérica.

El *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia* son dos ejemplos de que lo local lejos de dejarse a un lado o ecualizarse para un mercado amplio, puede tomar un giro diferente y construirse a partir de diversos sentidos de lo local de acuerdo al contexto e intenciones de los músicos. Constituyendo, de esta forma, estos sentidos en una voz propia ante diversos flujos globales y ante otras expresiones en los países de origen. Estos casos también son ejemplos de cómo a pesar de las deslocalizaciones que han enfrentado varias músicas locales, esta separación del sonido con un lugar de origen no es una regla inmutable. Existe la posibilidad de generar relocalizaciones a partir de la hibridación de lugares que se hace a través de fragmentos representativos de los mismos; lo cual, a la vez, implica la expansión de las fronteras que antes contenían a esas músicas locales. Lo cual, posteriormente, como en los casos aquí descritos, esta relocalización pasa a componer un sentido de lo local.

Sin embargo, es muy importante destacar que la referencia a lo local para Emiliano Gómez y Mario Galeano está ligada a la noción de autenticidad de la música; lo local que ellos referencian desde su discurso, su sonido y su estética, ayudan a inscribir un sentido de autenticidad a sus producciones. Por ello Mario recalca en la importancia de rescatar la riqueza melódica de la cumbia colombiana y Emiliano habla de la poca autenticidad que tienen las “cumbias” hechas por europeos, o latinos con mentes europeizadas.

Cabe anotar que muchas veces los fragmentos de lugar retomados no se convierten en referencias a lo local por sí solos, sino que necesitan de la interacción y la relación con los otros fragmentos para tener sentido y armar una categoría sólida. Por lo tanto, las

referencias a lo local –incluyendo sus fragmentos- están relacionadas entre sí, al mismo tiempo que en un marco transnacional dialogan e interactúan con otras localidades.

Por otro lado, a pesar de la crisis del estado-nación -debido a su debilitamiento como regulador de la actividad económica y como establecedor de marcos identitarios- éste aún tienen alguna participación como referencia en estas músicas. Lo que acontece específicamente en estos casos, es que el país pasa a conformar un fragmento que alimenta referencias más amplias que se caracterizan por la desestabilización o ampliación de las fronteras. Con todo, estas referencias se ven articuladas dentro de un plano más grande: el transnacional.

Esto podría originar, tal vez, una crisis de sentido en la música local ya que las referencias integran diversos fragmentos, en diferentes niveles y con distintos sentidos. Sin embargo, es a partir de esta diversidad que componen las referencias, que los músicos adscriben un nuevo sentido a sus producciones, que se basa en la hibridación de los fragmentos para generar un súper-lugar que descansa en lo transnacional, de la mano del género más popular de América Latina. Por lo tanto y siguiendo a Ochoa, lo local se establece en la mediación entre lo local y lo transnacional; con lo cual, esto ha pasado a ocupar un lugar fundamental en determinar aspectos que definen los géneros musicales (Ochoa 2003). Esto se ve reflejado en las referencias a lo local que abordé anteriormente, pues a través de éstas los músicos además de adscribir un sentido a sus creaciones, comunican unos parámetros para la valoración de su obra.

Aun cuando la cumbia, en manos de los músicos que colaboraron para esta investigación, está siendo mezclada y reinterpretada bajo la influencia de otras estéticas, el sonido de la cumbia es lo que prima, y ambos músicos se esfuerzan por hacer una reinterpretación “digna” de este ritmo. Sin embargo, debo mencionar que estos dos casos son especiales; muchas de las personas que están de alguna manera involucradas con el movimiento de la nueva cumbia, se dedican poco a una exploración profunda de este género. Por el contrario lo que hacen muchos -entre esos el polémico colectivo *Zizek*- es tomar la cumbia como un elemento más dentro de una variedad de géneros retomados. La cumbia en estos casos es un

accesorio que se reduce en la mayoría de los casos al *loop*⁵⁵ de una guacharaca sobre una base de música electrónica. El sonido y la estética de estos casos ecualizados son diferentes a los del *Hijo de la Cumbia* y el *Frente Cumbiero*, y están enfocados mucho más hacia una estética y un sonido europeo. La diferencia se puede apreciar también desde la imagen que tiene este colectivo –[Imágenes 26 y 27](#)–.



Imagen 26



Imagen 27

Por lo tanto, en el caso de los proyectos musicales aquí analizados, se trata de la reivindicación de una música que ha sido considerada marginal, y que ahora, mediante la reinterpretación que estos músicos le están dando desde su contexto de sujetos cosmopolitas, toma un nuevo giro que hace posible que el señalamiento de periferia y marginalidad pueda ser reevaluado, sobre todo, en Latinoamérica.

Concluyo que en estos casos lo local dejó de ser un territorio estrictamente delimitado y con fronteras claras que determinan unas expresiones musicales concretas. Lo que pude observar fue que lo local puede expandirse a diversos lugares y concepciones; casi como a experiencias significativas formadoras de discursos en los músicos. Local puede estar representado en una cumbia que mezcla sonidos peruanos, colombianos y argentinos y se presenta una noche en Monterrey o París. El contexto de la globalización ha expandido las fronteras y permite que imaginemos como local un sonido que recoge todas las cumbias de Latinoamérica, permite que un continente entero sea referenciado como un solo lugar de origen. Va cambiando entonces, la forma en que las personas imaginan, representan y habitan los espacios de la mano del arte y navegando por las dinámicas de la globalización.

⁵⁵ Un Loop en música electrónica consiste en uno o varios *samples* sincronizados que se repiten indefinidamente, enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad [http://es.wikipedia.org/wiki/Loop_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Loop_(m%C3%BAsica))

CONCLUSIONES. A PROPÓSITO DE LOS PROCESOS DE HIBRIDACIÓN EN LA GLOBALIZACIÓN Y LA ETNOGRAFÍA MULTILocal

A lo largo de estas páginas, retomando principalmente a Ana María Ochoa y a Néstor García Canclini, y con la ayuda de las palabras, imágenes y sonidos del *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia*, intenté dar cuenta de cómo en la contemporaneidad se crean y resignifican músicas locales. Particularmente la cumbia y su subgénero *nueva cumbia*. Cabe aclarar que la escogencia de la cumbia para este propósito no es desinteresada, sino que obedece a que es, según varios autores como Blanco (2005, 2007, 2008) y músicos como Mario Galeano, el género latinoamericano más expandido y reinterpretado del continente.

Esto supuso una complejidad anclada en los múltiples procesos de hibridación, deslocalización y relocalización por los que ya ha atravesado la cumbia, lo cual complejiza su abordamiento desde las categorías escogidas –hibridación, músicas locales, redes transnacionales, lo local-. Esto debido a que la cumbia ya lleva un camino recorrido respecto a estos procesos –como se detalló en la introducción de este trabajo-. Por lo tanto, la complejidad reside especialmente en que para analizar los más recientes desarrollos de la cumbia, los conceptos anclados a la categoría de *hibridación*, como “tradicional”, “moderno”, “popular” o “masivo” no encajan del todo, pues la cumbia ya los ha atravesado previamente. Es decir, antes de que surgiera la *nueva cumbia*, músicos como Lucho Bermúdez o la misma *Rosy War* ya mezclaban un género “tradicional” con elementos de “modernidad” como una *Big Band* en el caso de Lucho e instrumentos musicales electrónicos en el caso de *Rosy War*. Por lo tanto, la aplicación de estos conceptos al análisis de los procesos de hibridación de la *nueva cumbia* fue hecha cuidadosamente, teniendo en cuenta las hibridaciones anteriores.

En este sentido, la hibridación que se presenta en la *nueva cumbia* no es la combinación de esos elementos discretos atados a lo “tradicional” o a lo “moderno” sino que es una hibridación de la hibridación. Es decir, una suerte de *hibridación 2.0* en donde el objetivo ya no es hibridar lo popular con lo culto para acceder a un mercado más amplio -este

proceso ya tuvo lugar 60 años atrás con el inicio de la expansión de la cumbia⁵⁶-, sino hibridar para construir una posición propia en medio de redes globales de comunicación, para validar un género musical latinoamericano por su sonido y no por estéticas impuestas por la industria. Con todo, lo que se busca con esta validación del género por sí mismo es desestabilizar los mecanismos por los cuales las músicas locales han sido comercializadas y escuchadas en otros lugares de la mano de categorías como *músicas del mundo* y ligadas frecuentemente con lo exótico y lo tribal; y por otro lado, legitimar un sonido propio latinoamericano dentro de la diversidad de músicas que circulan actualmente en el mundo por diferentes medios.

Teniendo esto en cuenta, abordé estos procesos de hibridación en el marco de la innovación tecnológica, la masificación globalizada de ciertas músicas, la presencia en el mercado internacional de músicas “alternativas” y las redes transnacionales que son tejidas y transitadas por los músicos. Este contexto me exigió una revisión de diferentes tipos de fuentes, diferentes “presencias” en campo y una forma específica para articular las evidencias entre sí; la cual fue propiciada e inspirada por la etnografía multilocal de Marcus (2001). Esto consistió específicamente en hacer del seguimiento al tránsito de los discos y de la observación de la ubicuidad del fenómeno de la *nueva cumbia* mi “visita” al campo. Es decir, el primer reto al que debí enfrentarme fue que no había un lugar geográfico único ni estático al que yo pudiera acceder para hacer el trabajo de campo, por lo tanto, el “campo” se desplazó a muchos lugares a la vez, a los cuales intenté asistir, observar, describir y analizar dentro de mis posibilidades.

Por ello este trabajo de campo incluyó desplazamientos a Buenos Aires y al partido de *San Martín* particularmente, desplazamientos por diferentes barrios de Bogotá como *Chapinero* y *La Macarena*, y la visita a diferentes lugares dentro de estos espacios geográficos como bares, discotecas y las casas de los músicos. Pero también este campo involucró incontables visitas a páginas web oficiales y cuentas de los músicos en redes sociales como Twitter, Facebook, Youtube y Soundcloud, en donde no sólo realicé una observación y recolección

⁵⁶ Desde los primeros desarrollos de la cumbia de la mano de la industria musical con músicos como Lucho Bermúdez, *Los Corraleros de Majagual* o la *Sonora Dinamita* para el caso de Colombia, con *Los Destellos* o *Los Shapis* para el caso peruano, Rossy War de Perú o Selena de México para el caso de la tecnocumbia, entre otros.

de datos, sino que también por medio de estas plataformas interactúe en diferentes momentos con los músicos. Incluir internet como un espacio válido para realizar parte de mi trabajo de campo fue importante para poder seguir eventos a los que no podía asistir personalmente, para conocer la opinión de los músicos en otros contextos diferentes a las entrevistas que hice y para explorar un espacio intensamente usado por los músicos para darse a conocer, relacionarse, vender su música, comunicar sus eventos, etc. Las nuevas tecnologías, como comenté en la introducción, abrieron un mundo de posibilidades para las músicas en el siglo XX (Ochoa 2003), pero especialmente el internet como herramienta de comunicación y trabajo abrió un abanico de posibilidades y consecuencias para estos músicos en su quehacer y para mí como investigadora.

Estos factores determinaron diferentes formas de estar en campo, diferentes tipos de presencias –presencia física, presencia virtual- y finalidades de cada visita, en donde muchas veces había observación, otras veces observación participante y otras veces, entrevistas a profundidad. Esto plantea un cambio en las formas de hacer etnografía y de situarse en un “campo” que va a ser observado, pues el “estar allí” ya no es tan simple como acceder a un lugar geográfico único. Por lo tanto, así como lo que se quiere observar –en este caso los procesos de hibridación y resignificación de la *nueva cumbia*- está en un estado constante de movimiento y tránsito por diferentes espacios, el trabajo de campo exige también desplazamientos. Con ello el énfasis vira hacia una distinción de esos desplazamientos, una caracterización de los lugares en que se dan esos tránsitos, diferentes formas de adquirir fuentes y de ponerlas en diálogo para el análisis en conjunto de un fenómeno multisituado.

Debido a que este seguimiento a las músicas locales se hizo a partir de algunos de sus protagonistas, en este caso los músicos, constituyó una ventaja poder hacer una descripción de los significados que los actores dan a sus prácticas, y con ello llegar a una dimensión más íntima y aterrizada del fenómeno y no abordarlo desde generalidades muy amplias; sino con una visión muy situada.

Por lo tanto, este método supuso ciertas ventajas enmarcadas en la posibilidad de observar y analizar un fenómeno que pasa en diferentes lugares al mismo tiempo, con el fin de dar cuenta de unas relaciones y de un contexto más amplio que posibilita ese fenómeno. Por lo

tanto, da la posibilidad de entender diferentes fenómenos sociales no como hechos aislados sino como parte de otros fenómenos y de un mapa específico de relaciones que pueden estar dispersas pero interconectadas. Por ello, la posibilidad de ver la interrelación de diferentes procesos sociales a diferentes escalas –local, global, personal- es una ventaja importante para abordar el mundo en el que vivimos actualmente. Esto también supuso una ventaja y una virtud del método ya que a través de éste se pone de plano la heterogeneidad de espacios involucrados en un solo fenómeno, y la diversidad de lugares que puede implicar la práctica etnográfica, que en este caso transitó entre lugares geográficos específicos y diferentes sitios en internet.

Este trabajo, por lo tanto, comprende un análisis de los diferentes tránsitos del *Frente Cumbiero* y *El Hijo de la cumbia*, en el marco de la comprensión de unos desplazamientos específicos hechos por mí como investigadora, y como Constanza, en un plano personal. Es decir, al mismo tiempo que yo seguía los tránsitos de estos músicos, seguía también los míos detrás de esas huellas, por lo tanto no sólo se trató de un seguimiento formal de los músicos -que fue consignado en este trabajo-, sino también un seguimiento a los desplazamientos que yo como mujer bogotana, estudiante universitaria, tuve la posibilidad de hacer. Esto implicó también una apreciación subjetiva y un posicionamiento específico frente al tema de investigación con lo cual pasé a hacer parte del fenómeno que estaba observando; me identifiqué con las propuestas de estos músicos y me vi reflejada en muchos de sus tránsitos. Estos factores, sin duda influenciaron mi perspectiva sobre el tema y la escritura.

Teniendo esto en cuenta, este trabajo condensa también un interés por observar y entender cómo mediante la música los latinoamericanos damos cuenta del contexto en el que vivimos, de dónde venimos, como nos posicionamos a partir del sonido, y cómo queremos hacer parte del mundo. Este interés se cruzó inevitablemente con el de Emiliano Gómez y Mario Galeno quienes desde su propuesta musical están posicionando una música que para ellos es propia y a la vez compartida con muchos; y como me dijeron en varias oportunidades es un sonido latinoamericano. El interés por conocernos como latinoamericanos nos unió, y creó no solo una empatía muy favorable en el trabajo de campo, sino también muy grata en términos personales.

Por lo tanto, con este tipo de trabajo estaba siguiendo las huellas no sólo de unos músicos de *nueva cumbia*, y mis pasos personales, sino también de los desplazamientos cada vez más comunes e intensos que las personas están haciendo actualmente entre diferentes lugares geográficos y planos físicos y virtuales; y con ello las consecuencias en términos de producción cultural de esos desplazamientos. Estas reflexiones surgían constantemente y se fueron complejizando mientras decidí el tema del trabajo, hice el trabajo de campo y escribí este texto. Por lo tanto, el ánimo por seguir la pista y entender las consecuencias sociales en Latinoamérica fruto de este tipo de tránsitos, es una cuestión que queda para proyectos futuros.

Con todo, la etnografía multilocal, me permitió observar el contexto en el que circulan y se producen estas músicas para entender cómo a partir de allí se les imprimen sentidos particulares, que en estos casos tienen que ver con las creaciones colectivas. Al mismo tiempo, con la marca de lo colectivo en estas músicas, se desafía tanto los procedimientos convencionales de la industria musical como los marcos de derechos de autor sobre estas músicas.

Esta observación, también me permitió comprender cómo se resignifican los lugares de procedencia de esta música, ahora enmarcados en Latinoamérica como unidad. En este sentido, la importancia de Latinoamérica como sentido de localidad se centra en que la expansión de la cumbia ya no se da dentro de esos límites continentales sino que está aconteciendo alrededor del mundo. Por lo tanto y teniendo en cuenta la diversidad de cumbias, se unifica un lugar de origen que pueda dar razón de todas ellas ante un público interno y conocedor, así como uno externo e iniciante.

Con todo, en los casos del *Frente Cumbiero* y el *Hijo de la Cumbia* la actividad creativa no se puede enmarcar simplemente en la deslocalización y relocalización de diferentes géneros incluida la cumbia, pues este fenómeno ya tuvo lugar décadas atrás. Lo que es posible ver a través de estos casos es una redefinición de los marcos de creatividad y de lugar en los que se adscribe esta música, constituyendo de este modo una nueva forma de producir música local en los marcos de la globalización; la cual no está para nada supeditada a una industria que restringe posibilidades y propicie hibridaciones ecualizadas.

Hay que resaltar, siguiendo a García Canclini (1989), que las tecnologías comunicativas y la reorganización industrial de la cultura no siempre van a sustituir a las tradiciones, ni a masificar homogéneamente. Por el contrario ofrecen la oportunidad de crear otro tipo de vínculos de la cultura con el territorio, de lo local con lo internacional, otros códigos y métodos de identificación para de desciframiento de sus significados y otras maneras de compartirlos; lo cual está en permanente transformación. En este sentido los procesos de hibridación aquí examinados no suprimen diferencias sino que las replantean en medio de los cruces entre flujos globales y contextos localizados.

Esto ayuda a desacreditar los enfoques en los que se oponen radicalmente dominadores y dominados, metropolitanos y periféricos, emisores y receptores; y en cambio muestran la multiplicidad y heterogeneidad de las iniciativas sociales. En este sentido, las hibridaciones minan las maneras binarias de pensar la diferencia (García Canclini, 1999). Concordando con este autor, este tipo de hibridaciones deben verse más que como una fuerza ajena dominante y homogeneizante que sustituiría lo propio y lo particular, como un intento de renovación con que los músicos se hacen cargo de la heterogeneidad en la que habitan y que les habita.

Por otro lado, a pesar de la transnacionalización de la producción y distribución de la música de estos dos casos y las mezclas con flujos globales, persiste la necesidad de adscribir a la música un sentido de lugar en donde los referentes nacionales pierden protagonismo y se abren las fronteras a conceptualizaciones de lugar más amplias para situarse en un mundo en donde imperan otras divisiones, atravesadas quizás por otro tipo de relaciones de poder que se tensionan ya no desde el estado-nación sino desde centro-periferia o norte-sur. Esta posición, como vimos en el apartado de “lo local”, está fragmentada y a partir de allí se defiende la idea de poder comunicarse en y con lo local y lo global sin conflicto; como una posibilidad de afirmarse como sujetos con vidas fragmentadas y poder hablar libremente desde varios lugares, bien sea el barrio *La Macarena*, Latinoamérica o como habitante del mundo. En este sentido y siguiendo a García Canclini (1999), la globalización nos ofrece la posibilidad de aprehender fragmentos, no totalidades, de otras culturas, y a partir de allí reelaborar lo que imaginábamos como propio en interacciones y acuerdos con otros. En sus palabras, *la*

oposición ya no es entre lo global y lo local, entendiendo global como subordinación general a un solo estereotipo cultural, o local como simple diferencia. La diferencia no se manifiesta como compartimentación de culturas separadas sino como interlocución con aquellos con los que estamos en conflicto o buscamos alianzas (1999:123).

¿Será esto, el marco de una nueva concepción espacial -que abandona cada vez más el estado-nación como marco de representación- y que restablece las fronteras de los lugares según contextos específicos?, ¿estamos ante la conformación de fronteras móviles y maleables? La cumbia es nómada, es el sonido de viajes y migraciones, de mezclas y traducciones. Si bien un día se popularizó y se expandió por toda América Latina, hoy dialoga con flujos de lo global constituyéndose en una voz propia y acompaña el viaje de la estética popular latinoamericana por el resto del mundo.

Para otro momento, queda un lado B de estos procesos. ¿Por qué si los sonidos africanos e incluso África como lugar son referenciados en la producción de estas músicas, no hay unas conexiones concretas, por parte de los músicos, que establezcan relaciones recíprocas entre el sur global? ¿Por qué, en cambio si se establecen relaciones de producción entre América Latina, Europa y Estados Unidos? ¿La expansión de las fronteras como marca de lo local tendrá que ver con una reivindicación de lugar surgida por una inquietud del “pasado” colonial que ha tenido Latinoamérica y enmarcado en las nuevas divisiones mundiales? ¿Qué pistas sobre las nuevas relaciones de poder nos pueden ofrecer las respuestas a estas preguntas?

BIBLIOGRAFÍA

- Bailón, Jaime. 2004. "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma". *Iconos, Revista de Ciencias Sociales* No. 18 Flacso.
- Blades, James. 2005. *Percussion instruments and their history*. Londres: The Bold Strummer.
- Blanco Arboleda, Darío. 2005. "La música de la costa atlántica de Colombia. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica". *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 41, enero-diciembre, pp 171-203.
- 2007. "mundos de frontera". *Revista Trayectoria*. Año IX No. 25 Septiembre-Diciembre, pp 89-105.
- 2008. "La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los Colombias de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo". Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencia Social con Especialidad en Sociología, El Colegio de México.
- Botero, Carolina y Ochoa, Ana María. 2009. "Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro". *Revista Acontratiempo* No. 13 [versión electrónica], pp 01-39
- De Gori, Esteban. 2005. "Notas Sociológicas Sibre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano". *Convergencia*. Año 12, No. 038, mayo-agosto. Universidad Autónoma del Estado de México, pp 353-372
- Gallego, Mariano. 2007. "Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como "constructores" de nación". *Papeles de CEIC*, vol. 2007/2, septiembre, pp 01-25
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo.
- 1997. "Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales". *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*. Universidad de Colima, México. Junio Vol. III, No. 005, pp 109-128.

- 1999. *La Globalización Imaginada*. México DF: Editorial Paidós.
- Guber, Rosana. 2011. *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guerra, Agustín. 2011. *Rockumbieros*. Buenos Aires. Inédito.
- Hobsbawm, Eric J. 1992. *The invention of tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Lardone, Luz. M. 2007. "El "glamour" de la marginalidad en Argentina: Cumbia Villera, la exclusión como identidad". *Revista Ciencias Sociales*. San José, No. 116, pp 87-102 .
- Ochoa, Ana María. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música". *Revista Transcultural de Música* No.6, pp 01-08 [versión electrónica]
- 2003. *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. Bogotá: Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma.
- 2006. "El sonido y el largo siglo XX". *Revista Número* No.51, [versión electrónica], pp 62-67.
- Perez, Diego Martín. 2004. "La Cumbia en Argentina: su estado actual". *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N° 4 ed. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño, pp 28-33
- Perret, Gimena. "Territorialidad y práctica antropológica: Desafíos epistemológicos de una antropología multisituada/multilocal.". *Revista Kula, Antropólogos del Atlántico Sur*. Buenos Aires, Argentina. Pp 52-60.
- Ramírez, Alfredo y Santillán Jacques. 2004. "Consumos Culturales Urbanos: El caso de la tecnocumbia en Quito". *Iconos, Revista de Ciencias Sociales* No.18 Flacso.
- Ritzer, George. 2007. *La McDonaldisación de la sociedad*. Madrid, España: Editorial Popular S.A.

Romero, Raúl. 2008. *Andinos y Tropicales*. Lima, Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú.

Turner, Victor. 1999. *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. México, Siglo XXI editores.

FUENTES

Entrevistas

- Entrevista 1 a Emiliano Gómez. 30 de Abril de 2011. Partido de San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Por Constanza Solórzano.
- Entrevista 2 a Emiliano Gómez. 20 de Mayo de 2011. Palermo, Capital Federal, Buenos Aires, Argentina. Por Constanza Solórzano.
- Entrevista 3 a Emiliano Gómez. 04 de Junio de 2011. Partido de San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Por Constanza Solórzano.
- Entrevista 1 a Mario Galeano. 27 de Octubre de 2010. Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Por Constanza Solórzano.
- Entrevista 2 a Mario Galeano. 17 de Noviembre de 2011. La Macarena, Bogotá, Colombia. Por Constanza Solórzano.

Entrevistas Consultadas

- Bermúdez Nancy. “El Exquisito sabor de la cumbia de avanzada”. Entrevista a los integrantes del Frente Cumbiero, *Revista Siderola*. Bogotá, Marzo de 2011. <http://siderola.com/el-exquisito-sabor-de-la-cumbia-de-avanzada/>
- Derapage productions. “El Hijo de la Cumbia - Interview 2009”. Mini Documental del músico. Enero de 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=Z-R9f4weZ2g>
- El Parlante Amarillo. “Frente Cumbiero”. Entrevista a Mario Galeano *Blanco y Negro*. Bogotá, Marzo de 2011. <http://elparlanteamarillo.com/v/frente-cumbiero/>
- Gallón Salazar Angélica. “La revancha de la Cumbia”. Entrevista a Mario Galeano *El Espectador*. Bogotá, Diciembre 07 de 2011.

<http://www.elespectador.com/impreso/cultura/gente/articulo-315539-revancha-de-cumbia>

- Gómez Andrés y Vivas Ángela. “Frente Cumbiero”. Mini documental del grupo, *Vidas al 100%*, Federación Nacional de Cafeteros. Bogotá, Octubre 15 de 2010.
<http://www.vidasal100.com/frente-cumbiero/>
- Inzillo Humphrey “Conocé al Frente Cumbiero”. Entrevista a Mario Galeano *Revista Rolling Stone Argentina*. Buenos Aires, Diciembre de 2010.
<http://www.rollingstone.com.ar/1328121-conoce-a-frente-cumbiero>
- Javeriana Estéreo. “Frente Cumbiero”. Entrevista a Mario Galeano, Programa *Sonidos contemporáneos*. Bogotá, Diciembre 02 de 2010.
- Sáenz Consol. “Frente Cumbiero y Nueva Cumbia”. Entrevista a Mario Galeano, programa *El Gran Quilombo* de Radio Televisión Española. España, Agosto 31 de 2011. <http://www.rtve.es/alcarta/audios/el-gran-quilombo/gran-quilombo-frente-cumbiero-nueva-cumbia-31-08-11/1186530/>
- Radio Mixticius. “Visitantes con Mario Galeano”. Entrevista con Mario Galeano para el programa *Visitantes* de *Radio Mixticius*. Bogotá, Agosto 18 de 2011.
<http://mixticius.net/2011/08/576/>

Videos

- Almanza Arturo y Silva Jorge. “Loco por la Cumbia = Mad Professor en Bogotá”. Realizado para el proyecto *Cumbia, poder y Porro*. Junio de 2009.
<http://www.youtube.com/watch?v=ciBGtC2NzrA>
- Bayer in Brooklyn. “Cumbia Music With Frente Cumbiero”. Entrevista con el grupo en Brooklyn para *Names You Can Trust*. Julio de 2012.
<http://vimeo.com/26707850>
- Bouquet Grégoire. “El Hijo de la Cumbia- European Summer Tour 2010”. *Derapage productions*. Septiembre de 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=AwVYGzG80JY>
- Casa de América. “Frente Cumbiero en Chicotrónico”. Agosto de 2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=Q2VTZjdWABI>

- Guevara Daniel. “La rompecadera vol 1, Frente Cumbiero” Diciembre de 2010
http://www.youtube.com/watch?v=ZP_Oov_BW_U
- Riachuelo, Regla Moisés y Apolorama Crew. “La Mara Tomasa”. Video Clip Oficial. *Emayo Cutz*. Febrero de 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=A-F-Syvy-DY>
- RMS. “Frente Cumbiero, Especial Festival Estéreo Picnic 2011,RMS”. Marzo de 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=TDxSymf7IOU>
- Roloalarcon (Usuario de Youtube). “Frente Cumbiero en el Festival Estéreo Picnic 2011”. Realizado para *Revista Shock*. Abril de 2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=OeW1jT26wzA>
- Villamizar Catalina. “Frente Cumbiero en Vivo”. Agosto de 2011
<http://www.youtube.com/watch?v=PFyme7t1BK8>

Imágenes

Imagén 1	Diana Sánchez. Tomada de El Espectador http://www.elespectador.com/impreso/cultura/gente/articulo-315539-revancha-de-cumbia
Imagen 2	Derapage Productions. Tomada del video “ <i>El Hijo de la Cumbia creating Live Act, Rehearsal feb 2010</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=mr5iStEKsWQ
Imagen 3	Emiliano Gómez. Tomado de http://www.elhijodelacumbia.com.ar/
Imagen 4	Emiliano Gómez. Tomado de http://www.elhijodelacumbia.com.ar/
Imagen 5	Emiliano Gómez. Tomado de http://www.elhijodelacumbia.com.ar/
Imagen 6	Emiliano Gómez. Tomado de http://www.elhijodelacumbia.com.ar/
Imagen 7	Frente Cumbiero.
Imagen 8	Frente Cumbiero.
Imagen 9	Guevara Daniel. Tomado del video “ <i>La rompecadera vol 1, Frente Cumbiero</i> ” http://www.youtube.com/watch?v=ZP_Oov_BW_U
Imagen 10	Guevara Daniel. Tomado del video “ <i>La rompecadera vol 1, Frente Cumbiero</i> ” http://www.youtube.com/watch?v=ZP_Oov_BW_U
Imagen 11	Casa de América. Tomado del video “ <i>Frente Cumbiero en Chicotrópico</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=Q2VTZjdWABI

Imagen 12	Casa de América
Imagen 13	Casa de América
Imagen 14	Emiliano Gómez. Tomado de http://www.elhijodelacumbia.com.ar/
Imagen 15	Emiliano Gómez. Tomado de http://www.elhijodelacumbia.com.ar/
Imagen 16	Riachuelo, Regla Moisés y Apolorama Crew. Tomado del video “ <i>La Mara Tomasa</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=A-F-Syvy-DY
Imagen 17	Riachuelo, Regla Moisés y Apolorama Crew. Tomado del video “ <i>La Mara Tomasa</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=A-F-Syvy-DY
Imagen 18	Riachuelo, Regla Moisés y Apolorama Crew. Tomado del video “ <i>La Mara Tomasa</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=A-F-Syvy-DY
Imagen 19	Riachuelo, Regla Moisés y Apolorama Crew. Tomado del video “ <i>La Mara Tomasa</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=A-F-Syvy-DY
Imagen 20	Roloalarcon (Usuario de Youtube). Tomado del video “ <i>Frente Cumbiero en el Festival Estéreo Picnic 2011</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=OeW1jT26wzA
Imagen 21	Roloalarcon (Usuario de Youtube). Tomado del video “ <i>Frente Cumbiero en el Festival Estéreo Picnic 2011</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=OeW1jT26wzA
Imagen 22	RMS. Tomado del video “ <i>Frente Cumbiero, Especial Festival Estéreo Picnic 2011, RMS</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=TDxSymf71OU
Imagen 23	Casa de América. Tomado del video “ <i>Frente Cumbiero en Chicotrópico</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=Q2VTZjdWABI
Imagen 24	RMS. Tomado del video “ <i>Frente Cumbiero, Especial Festival Estéreo Picnic 2011, RMS</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=TDxSymf71OU
Imagen 25	Villamizar Catalina. Tomado del Video “ <i>Frente Cumbiero en Vivo</i> ”. http://www.youtube.com/watch?v=PFyme7t1BK8
Imagen 26	Zizek Records
Imagen 27	Zizek Records

ANEXOS

CD con videos relacionados, pistas musicales referenciadas y video del trabajo.

- Canciones:
 01. Flaca de las coloradas - Dick el Demasiado
 02. Cumbia Lescanera - El Remolón
 03. La Bocachico - Frente Cumbiero
 04. La Gaita del Profesor Loco - Frente Cumbiero
 05. Bestiales 77 DUB - Frente Cumbiero y Mad Professor
 06. Intro - El Hijo de la Cumbia
 07. Mara Tomasa - El Hijo de la Cumbia
 08. CumbiEtiopie - Frente Cumbiero
 09. Para bailar - El Hijo de la Cumbia
 10. Soy el control - El Hijo de la Cumbia
 11. El ghetto va a mover - El Hijo de la Cumbia
 12. Conciencia de Barrio - El Hijo de la Cumbia
 13. Los Barrios - El Hijo de la Cumbia
 14. Ariwacumbé - Frente Cumbiero
 15. Cumbia Regional - El Hijo de la Cumbia
 16. Gauchito Gil - Fauna
- Videos
 01. Loco Por la Cumbia, Mad Professor en Bogotá (Almanza Arturo y Silva Jorge, *Cumbia Poder y Porro*)
 02. La Rompecadera Vol 1. (Daniel Guevara)
 03. European Summer Tour El Hijo de la Cumbia (Bouquet Grégoire, *Derapage Productions*)
 04. Mara Tomasa (Riachuelo, Regla Moisés y Apolorama Crew)
- Video del trabajo por Constanza Solórzano.

Portadas de los discos de *dub* referenciadas en el pie de página 51.

Tabla de Imágenes.

