



Institución Universitaria
Acreditada en Alta Calidad



El libro de la **CUMBIA**

Resonancias, transferencias y
trasplantes de las cumbias
latinoamericanas

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

Compilador: Juan Diego Parra Valencia
Prólogo: Julio Mendivil

EL LIBRO DE LA
CUMBIA

RESONANCIAS, TRANSFERENCIAS Y TRASPLANTES
DE LAS CUMBIAS LATINOAMERICANAS

EL LIBRO DE LA
CUMBIA
RESONANCIAS, TRANSFERENCIAS Y TRASPLANTES
DE LAS CUMBIAS LATINOAMERICANAS

Compilador

Juan Diego Parra Valencia

Autores

Juan Sebastián Ochoa/Federico Ochoa

Juan Diego Parra Valencia/Arturo Quispe Lázaro

Juan Mullo Sandoval/Juan Francisco Sans

Lorenzo Escamilla/Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros

José Juan Olvera/Manuel Massone

Mario Celentano/Mariano De Filippis

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

Incluye referencias bibliográficas

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

781.638. SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM

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

Coeditores

© Instituto Tecnológico Metropolitano

© Discos Fuentes Edimúsica S.A.

Edición: diciembre 2019

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

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

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

Hechos todos los depósitos legales

Compilador

Juan Diego Parra Valencia

Autores

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

Juan Mullo Sandoval • Juan Francisco Sans • Lorenzo Escamilla •

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

Mario Celentano • Mariano De Filippis

Directora editorial

Silvia Inés Jiménez Gómez

Comité editorial

Jorge Iván Brand Ortíz, PhD.

Jorge Aubad Echeverri, PhD.

Silvia Inés Jiménez Gómez, MSc.

Eduard Emiro Rodríguez Ramírez, MSc.

Viviana Díaz, Esp.

Correctora de textos

Juana María Alzate

Asistente editorial

Viviana Díaz

Diseño y diagramación

Alfonso Tobón Botero

Editado en Medellín, Colombia

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

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

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

CONTENIDO

Prólogo por Julio Mendivil	10
Introducción	12
CAPÍTULO I	
Una deconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia / Juan Sebastián Ochoa	25
Introducción.....	27
Los imaginarios de la cumbia en Colombia.....	28
Los diferentes tipos de cumbia	38
Sobre José Barros y su canción «La piragua».....	41
Conclusiones	48
Referencias	55
CAPÍTULO II	
La cumbia folclórica colombiana / Federico Ochoa	60
Introducción.....	61
El conjunto de caña de millo	62
Panorama musical barranquillero	64
La Cumbia Soledaña	78
La Gran Parada de Tradición	78
El folclor entra a los clubes sociales	81
«La pollera colorá»	82

Presencia histórica de la música de caña de millo en	
Barranquilla.....	86
Y con ustedes, el conjunto de caña de millo	96
Conclusiones	99
Referencias	101

CAPÍTULO III

Cumbia urbana en Colombia. Entre el rock tropical bailable y el chucu-chucu / Juan Diego Parra Valencia 104

Breve contexto socio-cultural y artístico para la aparición de la cumbia urbana en Colombia	106
Fabricación cultural de lo costeño colombiano	106
Medellín, la aparición de la industria discográfica y adaptación al imaginario musical costeño	109
Emergencia del rock tropical bailable y la cumbia urbana o chucu-chucu.....	111
¿Qué es el chucu-chucu?	117
Chucu-chucu: entre pugnas ideológicas, estilísticas y folclóricas.....	120
Características y desarrollo del chucu-chucu.....	127
Breve inventario de la cumbia urbana o chucu-chucu ...	132
Revolución juvenil tropical: rock and roll tropical bailable	134
Formalización del género música tropical: formatos de orquesta.....	136
Conclusiones	137
Referencias	140

CAPÍTULO IV

Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades / Arturo Quispe Lázaro 143

Configuración de la música chicha y nuevas identidades	146
La música chicha y la generación de los 70	147
La chicha andina, Los Shapis	156
La chicha amazónica: la tecnocumbia	158

La chicha norteña o cumbia norteña.....	162
Conclusiones	166
Referencias	169

CAPÍTULO V

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

Antecedentes: territorios e ideologías de la cumbia.....	171
Escenario social de las orquestas históricas ecuatorianas	181
Cultura tropical	187
Cumbia yaravizada o cumbia «triste»	191
Nacionalidad blanqueada y tropicalizada	195
Circuitos de consumo y la música tropical en el territorio	
Tsáchila	200
Referencias	207

CAPÍTULO VI

Cumbia venezolana / Juan Francisco Sans y Lorenzo Escamilla

¿Cumbia venezolana?	210
Venimos de los porros y a los porros vamos.....	214
Cumbiamberos venezolanos.....	219
Raspacanillas.....	224
Cumbia mansa para un pueblo salsoso.....	226
La gente no quiere porro, lo que quiere es guaguancó ...	230
Referencias	237

CAPÍTULO VII

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

Trópico chilensis.....	242
Latinoamericanización de la cumbia	246
Colonización cumbiera del tropical.....	249
Esbozando una cumbia «a la chilena».....	253

Del sonido al baile: una mirada desde el cuerpo.....	256
Algunas circunstancias históricas de nuestra poco agraciada corporalidad.....	261
Acá no hay indios ni negros: la chilenidad arribista e impopular	262
Ni chingana, ni challa: la prohibición del carnaval y la fiesta popular	264
La cuestión del disciplinamiento.....	266
A modo de conclusión: el baile como resistencia y la carnavalización del disciplinamiento	267
Referencias	270

CAPÍTULO VIII

Cumbia norteña mexicana / José Juan Olvera	273
Contexto regional.....	275
Panorama de estilos de cumbia en el noreste mexicano ..	279
La cumbia norteña.....	280
Beto Villa y la cumbia norteña.....	282
Los Corraleros de Majagual, influencia determinante....	283
Apropiación de la cumbia colombiana, construcción social de la norteña	288
Conclusiones	293
Referencias	295

CAPÍTULO IX

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

Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera /

Manuel Massone, Mario Celentano, Mariano De Filippis

La cumbia en la Argentina hasta 1955	298
La cumbia en la Argentina en la segunda mitad del siglo XX.....	301
Cumbia Santafesina	305
Bailantas	307
Transculturación.....	309
La cumbia peruana y su influencia en la Argentina	310

Amar Azul: Gonzalo Ferrer y Pablo Lescano	316
Análisis musical	324
Ritmo	325
Armonía.....	326
Melodía	329
Morfología.....	330
Instrumentación.....	331
Orquestación (acompañamiento)	340
Reflexiones	342
Conclusiones	342
Referencias	347
Figuras	350
Tablas	352
Biografía de los autores.....	353

PRÓLOGO

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

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

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

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

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

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

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

Julio Mendivil, Viena, 18 de diciembre de 2019

INTRODUCCIÓN

–Juan Diego Parra Valencia–

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

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

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

CAPÍTULO I

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

-JUAN SEBASTIÁN OCHOA-

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

(«La piragua», José Barros)

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

Introducción

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

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

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

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

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

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

una característica que deben tener los análisis históricos y sociales de la música, y los trabajos académicos en general. Si a un melómano puede acusársele de aguafiestas por desmitificar las imágenes poéticas en las letras de los compositores, para el ejercicio académico es precisamente un deber deconstruir los discursos sobre los que se basan los imaginarios sociales. Quisiera aprovechar entonces el caso de la conmemoración de los 100 años del natalicio de José Barros, los múltiples homenajes que se le rindieron y la exaltación que se hizo de su cumbia «La piragua», para hacer las siguientes preguntas: ¿fue realmente José Barros un compositor representativo de la cumbia tradicional colombiana?, ¿es «La piragua» realmente una cumbia, o una cumbia tradicional?, o mejor aún, ¿qué es una cumbia en Colombia?

Para contestar estas preguntas he dividido la argumentación en tres partes. Primero, presento los imaginarios más comunes que se han construido sobre la cumbia colombiana y sus orígenes. Segundo, propongo una tipología de las diferentes músicas que en Colombia han sido catalogadas específicamente bajo el género de cumbia y describo sus características básicas. Y tercero, presento el caso de José Barros y su canción «La Piragua» para pensar en qué parte de esta narrativa encuadra. El texto cierra con unas conclusiones que proponen una desesencialización de los estudios de las cumbias en el país.

Los imaginarios de la cumbia en Colombia

Aunque la cumbia es un tipo de música ampliamente difundido en América Latina, desde Argentina hasta México, e incluso llegando a algunas zonas de Estados Unidos, aún es poca la producción académica que sobre ella se ha realizado. Si bien en los últimos años han surgido algunos textos que abordan el tema en países como Argentina y México, principalmente (Blanco, 2008; Olvera, 2000; Semán & Vila, 2011; Vila, 2011; Fernández L'Hoeste & Vila, 2013; 2005), la producción académica sobre la cumbia en Colombia aún es incipiente.¹

Como una forma de comenzar a abordar los imaginarios que en Colombia se han construido sobre la cumbia, podemos mirar la letra de

¹ Sin embargo, algunas investigaciones recientes sobre las cumbias colombianas han abierto un poco el camino de estudios académicos sobre el tema (Ochoa, 2014; Ochoa, 2016; Ochoa, Pérez & Ochoa, 2017). El trabajo de Juan Diego Parra sobre la música tropical de los conjuntos antioqueños también es un referente importante (Parra Valencia, 2014).

tres cumbias famosas. La primera, «Navidad negra», compuesta por el mismo José Barros, dice:

En la playa blanca
de arena caliente, (bis)
hay rumor de cumbia
y olor a aguardiente. (bis)
En toda la ranchería
se ven bonitos altares,
entre millos y tambores
interpretan sus cantares.
El pescador de mi tierra
el pescador de mi tierra (bis)

La gaita se queja,
suenan los tambores, (bis)
en la Nochebuena
de los pescadores.
La noche en su traje negro
estrellas tiene a millares,
y con rayitos de luna
ilumina sus altares.

La segunda, la canción «Güepajé», compuesta por Edmundo Arias (1922-1933),² dice:

Para bailar la cumbia costeña,
pa' bailar la cumbia candela,
se precisa un llamador,
una buena tumbadora,
se precisa un acordeón,
una buena guacharaca,
un buen ron para beber,
una buena flauta'e millo
y una negra bien sabrosa
que me grite Uepajé.

Y en la tercera, «La pollera colorá» de Wilson Choperena (1923-2011) y Juan Madera, dice:

² Compositor, arreglista y director de orquesta nacido en Tuluá (Valle del Cauca). En las décadas de 1950 y 1960 su orquesta de baile competía en calidad y reconocimiento con las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán.

Aaay
Al son de los tambores
esta negra se amaña
y al sonar de la caña
va brindando sus amores.
Es la negra Soledad,
la que goza mi cumbia,
esa negra zaramulla, ¡oye caramba!
con su pollera colorá.

En la primera encontramos una idea de cumbia como música de tambores, gaitas y flauta de millo. En la segunda aparecen nuevamente los tambores y el millo, y se le suman el acordeón, la guacharaca e incluso la tumbadora –o conga–, instrumento de origen cubano asociado más a las orquestas de baile que a las músicas tradicionales colombianas. Y en la tercera, nuevamente los tambores y la caña de millo o flauta de millo figuran como los instrumentos principales.³

La idea de la «cumbia original» como aquella interpretada por los conjuntos de tambores y flautas, específicamente los conjuntos de gaitas y de flauta de millo, es hoy en día una idea generalizada, asentada en el sentido común cumbiero. Imágenes semejantes podemos encontrar, por ejemplo, en la canción «Yo me llamo cumbia» del compositor Mario Gareña (1932-) o en el poema «La cumbia» de Jorge Artel (1909-1994).⁴ Pero esta idea no aparece solamente en canciones o poemas, sino que se ha vuelto moneda corriente dentro de los discursos de melómanos, folcloristas e incluso algunos académicos. Por ejemplo, lo encontramos de forma reiterada en trabajos de folcloristas como Delia Zapata Olivella (1962), Javier Ocampo López (1970) y Abadía Morales (1995), en el documental *40 años de la música costeña* (Apuleyo & Forero, 1967), en algunos libros publicados por Discos Fuentes (Jaramillo, 1992), en el disco compilatorio *The Original Sound of Cumbia. The history of Colombian cumbia & porro as told by the phonograph. 1948-79* (Holland, 2011), así como en algunos textos académicos como los de Néstor Lambuley (1988), Leonardo D'amico (1993), George List

³ Sobre esta canción dice el investigador Adolfo González Henríquez: «una cumbia inmortal, *La pollera colorá* (1962), estuvo de moda durante casi todo un año y Colombia adquirió, en el exterior, la imagen de país de la cumbia» (2000, pp. 159-60).

⁴ Ambos textos los analicé en otro artículo donde también abordé la construcción mitológica del origen de la cumbia (Ochoa, 2016). Algunos apartados de esta sección están basados en ese artículo.