

DESTEJIENDO LA FICCIÓN DE LA CUMBIA EN COLOMBIA

Carolina Santamaría Delgado¹ y Juan Sebastián Ochoa Escobar²

¹² Universidad de Antioquia

E-mail: carolina.santamariad@udea.edu.co, juan.ochoa5@udea.edu.co

Resumen

La idea de la cumbia como género representativo de Colombia ha venido tomando cada vez más fuerza en el país en los últimos años, en gran medida motivado por el auge que el término está teniendo en Latinoamérica en cuanto a difusión mediática y alcance en la industria musical. Sin embargo, el término “cumbia” no siempre fue relevante en el imaginario sobre las músicas populares y tradicionales del Caribe colombiano. El texto busca abordar cómo y cuándo comenzó a posicionarse el término cumbia como abarcador de las músicas del Caribe colombiano, qué agendas lo movilizaron y qué implicaciones llevó. A la manera de la microhistoria propuesta por autores como Carlo Ginzburg, el texto se basa en la búsqueda de indicios a través de un rastreo histórico de diferentes documentos escritos desde inicios del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX, tales como crónicas de viajeros, textos históricos, canciones, artículos de publicaciones periódicas y textos académicos. De una manera diferente a como se suele hacer en muchas investigaciones sobre la historia de las músicas populares, este texto no busca comprender cómo fue el pasado de la cumbia colombiana, sino cómo se ha construido la idea de una música llamada cumbia. En ese sentido, la aproximación es crítica y deconstructiva, no esencialista. La hipótesis que se intenta defender es que el término “cumbia” comenzó a usarse con fuerza desde la década de 1950 en reemplazo del término “porro”, y lo hizo principalmente de la mano de los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella, quienes fueron figuras relevantes al ayudar a tejer una ficción acerca del origen y desarrollo de las músicas de la región, y acerca de la configuración cultural de la nación colombiana.

Abstract

The idea of cumbia as a representative genre of Colombia has been gaining more and more strength in the country in recent years, largely motivated by the boom that the term is having in Latin America in terms of media diffusion and reach in the music industry. However, the term "cumbia" was not always relevant in the imagination of the popular and traditional music of the Colombian Caribbean. The text seeks to address how and when the term cumbia began to be positioned as encompassing music from the Colombian Caribbean, what agendas mobilized it and what implications it had. In the manner of the microhistory proposed by authors such as Carlo Ginzburg, the text is based on the search for clues through a historical search of different documents written from the beginning of the 19th century to the 1960s, such as chronicles of travelers, historical texts, songs, periodical articles and academic papers. In a different way from what is usually done in many investigations on the history of popular music, this text does not seek to understand what the past of Colombian cumbia was like, but rather how the idea of a music called cumbia has been built. In this sense, the approach is critical and deconstructive, not essentialist. The hypothesis that is tried to be defended is that the term "cumbia" began to be used with force from the 1950s to replace the term "porro", and it was mainly done by the brothers Delia and Manuel Zapata Olivella, who were relevant people to help weave a fiction about the origin and development of music in the region, and about the cultural configuration of the Colombian nation.

Keywords: Cumbia, Cultura, Caribe Colombiano, Historia Musical, Deconstrucción Cultural

-Entonces, ¿todo es ficción?

-No, no... La realidad existe. Cuando alguien muere en una guerra ¡es muy real! Las ficciones son importantísimas porque facilitan la cooperación. (...) Pero los sapiens no deberían olvidar que las ficciones no son más que herramientas. Las ideó para su beneficio. Uno no debe ser esclavo de sus propias herramientas. Sería terrible que los sapiens lo olvidaran y librarán guerras por los beneficios de una empresa o la gloria de una nación. (Harari, Vandermeulen, & Casanave, 2020, p. 100)

Queremos creer que nuestra vida tiene algún sentido objetivo, y que nuestros sacrificios son importantes para algo que trascienda las historias que habitan nuestra cabeza. Pero, en realidad, la vida de la mayoría de las personas tiene sentido únicamente dentro de la red de historias que se cuentan las unas a las otras. (...)

Sin embargo, con el transcurso de décadas y siglos, la red de sentido se desenreda y en su lugar se teje una nueva red. Estudiar historia implica contemplar cómo estas redes se tejen y se destejen, y comprender que lo que en una época a la gente le parece lo más importante de su vida se vuelve totalmente absurdo para sus descendientes. (Harari, 2016, p. 169)

Introducción

La idea de que la cumbia es el género musical representativo de Colombia ha venido tomando cada vez más fuerza en el país en los últimos años, en gran medida motivado por el auge que el término ha alcanzado en Latinoamérica por su difusión mediática y alcance en la industria musical. Prueba de esto es que el Ministerio de industria y Turismo lanzó en 2022 su “Ruta de la cumbia y las músicas tradicionales del Caribe” (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, 2022); el Ministerio de Cultura, por su parte, se encuentra apoyando la realización de un plan de salvaguardia de la cumbia a partir del cual fue declarada como patrimonio nacional en octubre de 2022 (s.n. El Espectador, 2022); además, varios personajes de relevancia nacional e internacional, pero particularmente la estrella del pop latino Carlos Vives, han comenzado a centrar su discurso estético alrededor de este término (Vives 2020 y 2022; Vives y Barreto, 2022). Sin embargo, “cumbia” no siempre tuvo ese impacto en el imaginario sobre las músicas populares y tradicionales del Caribe colombiano. En este texto, a través de un rastreo histórico de documentos escritos desde inicios del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX, pondremos una posible respuesta a la pregunta de cómo y cuándo comenzó a posicionarse en la esfera pública el término cumbia como abarcador de las músicas del Caribe colombiano, qué agendas lo movilizaron y qué implicaciones tuvo ese giro narrativo. Metodológicamente, nos adscribimos a la propuesta de la microhistoria

planteada por autores como Carlo Ginzburg (2014), en cuanto buscamos indicios esparcidos en diferentes tipos de fuentes como crónicas de viajeros, textos históricos, canciones, artículos de publicaciones periódicas y textos académicos. Este abordaje resulta especialmente útil para indagar por el pasado de las culturas populares en cuanto permite recabar información no necesariamente oficial, y permite mirar en los intersticios, en las grietas o los márgenes, de los archivos y documentos. La hipótesis que intentaremos defender es que el término “cumbia” comenzó a usarse con fuerza desde la década de 1950 en reemplazo del término “porro”, y lo hizo como parte de una configuración mítica que tuvo un claro trasfondo nacionalista, una narrativa que buscó centrarse en el origen y desarrollo de las músicas de la región como símbolo y síntesis del mestizaje.

De las cumbiambas y los bundes al porro

Como se señaló anteriormente, una revisión superficial de fuentes históricas muestra muy rápidamente que el término “cumbia” no siempre fue el más utilizado para hablar del conjunto de las músicas tradicionales y populares del Caribe colombiano. De hecho, en los textos del siglo XIX, el término más común era cumbiamba, no cumbia, y con frecuencia resulta ambiguo saber con exactitud a qué hace referencia. En la época de las guerras de independencia se usaba para nombrar un tipo de festividad o un formato instrumental y posiblemente danzario, como se evidencia en la siguiente cita de un escrito del almirante José Prudencio Padilla, jefe de las fuerzas navales patriotas, que rememoraba actividades ocurridas días antes de la batalla que logró la liberación de Cartagena:

No era noche de luna la del 18 de junio de 1821; pero la pintoresca población de Arjona ostentaba la más pura serenidad en el cielo tachonado de estrellas, y en el alegre bullicio de las gaitas y cumbiambas con que festejaban los indígenas, al abrigo de las armas republicanas, la aproximación de la celebrada fiesta de San Juan (Padilla en González Henríquez, 1990, p. 96).

Alrededor de setenta años después, para la década de 1890, “cumbiamba” aparece como una expresión asociada a unos bailes al aire libre que se realizaban en las fiestas del mes de mayo en Riohacha. Esto aparece mencionado en un libro de 1915 en el que el riohachero Florentino Goenaga describió la cumbiamba como un baile acompañado por un conjunto que incluía acordeón,

tambor y guacharaca (Goenaga en Viloria de la Hoz, 2017, p. 21). Por su parte, Emirto de Lima, un músico nacido en Curazao que se interesó por el folclore colombiano, señalaba en un libro publicado por primera vez en 1942:

En los bailes populares del Caribe colombiano tales como el bunde, los porros, la cambiamba y otros, existe una variedad inmensa de ritmos, tanto en las medidas regulares como en las irregulares, producida por el uso frecuente de las síncopas, los acentos tardíos, el constante empleo del puntillo y del doble puntillo, etc. Intervienen en estos bailes diversas clases de tambores (pequeños, grandes, regulares y de variadas formas), cuyo hábil manejo brinda constantemente nuevos ritmos y nuevas sensaciones a los bailarines ebrios de alegría y buen humor (De Lima, 2015, 21).

Como se aprecia, las observaciones técnicas de De Lima son muy generales y no permiten individualizar rasgos genéricos específicos de cada uno de los ritmos a los que hace referencia. En la misma época, una nota de Antonio Brugés Carmona publicada en *El Tiempo* ofrece pistas sobre la conexión discursiva entre cumbia y porro que por entonces comenzó a abrirse paso en la narrativa de algunos autores de la intelectualidad costeña:

Hace un tiempo – unos diez años – el porro era el vástago menor de esa gran familia musical que preside las fiestas de la Costa Atlántica. Precisamente, por ser de la rama de las cumbias, solo bajo el signo fulgurante y caliente de las noches en que se bailaba cumbia, aparecía el hijo menor en el ruedo encendido de locura para introducir nuevos matices rítmicos en la monótona algarabía de la cumbia. Las gentes, ya embriagadas y envueltas en el sortilegio que el baile trepidante de tambores suele poner en el ambiente, seguían danzando, pero ahora llevadas de la mano por otra métrica musical. El círculo de la cumbia se hacía menos arbitrario y más acompasado, de alegría más ordenada y lavada de individualismo. El porro se fue imponiendo con la fuerza de las cosas que se universalizan (Brugés Carmona, 1943).

Cabe señalar que, más que un relato etnográfico que intenta analizar relaciones entre prácticas musicales, el párrafo tiene un tono metafórico y un propósito reivindicativo que no deben considerarse productos de una escucha experta.[1] La personificación del porro como descendiente de la familia de la cumbia va a convertirse en un tropo que va a ir ganando cada vez más espacio hacia mediados de la década de los cincuenta, como veremos más adelante.

A pesar de ciertas divergencias entre estos y otros autores frente a las terminologías exactas para determinar el tipo de expresiones musicales a las que hacen referen-

cia, parece claro que en tales espacios festivos se podrían escuchar expresiones musicales que hoy en día reconoceríamos con diferentes nombres como bullerengues, son de negro, gaitas, chandés, berroches, chalupas, entre otras posibilidades. Más que géneros musicales o “ritmos” –como sugiere explícitamente la cita de De Lima–, cumbia, cambiamba, merengue, porro y bunde se usaban con frecuencia como sinónimos y señalaban de forma genérica eventos festivos con música y baile.

En contraste con esa diversidad terminológica, a partir de la década de 1940 “porro” pasó a ser el término predominante en los medios de comunicación masiva de la mano con el surgimiento de la radio y la industria fonográfica. Eso explica el intento de Brugés Carmona por establecer una genealogía y un linaje que le otorgara cierta respetabilidad al advenedizo porro, que por entonces empezaba a difundirse en el interior del país. Gracias al estudio de Peter Wade (2002) sobre el impacto de la música tropical colombiana en las ciudades del centro del país, y de los hallazgos de otros investigadores de los medios como Maryluz Vallejo (2004), es bien conocida la controversia que se dio en 1947 entre algunos lectores de la revista *Semana* y del periódico *El Tiempo*. El cruce de cartas airadas entre unos y otros puso de relieve la incomodidad que creaba entre algunos la popularidad de la que gozaban los ritmos musicales del Caribe colombiano entre los oyentes de las urbes andinas. El choque comenzó con la opinión de Fabio Londoño Cárdenas, un lector de *Medellín*, que señalaba que:

*Es inaudito, horrendo, macabro, anticultura, y lo más que se pueda decir, que en *Semana* se hable de esos ritmos ruidosos y estridentes llamados porros, expresión de salvajismo y brutalidad (Vallejo, 2004, p. 89).*

Dejando de lado el evidente racismo del comentario que suscitó el debate, lo que se quiere resaltar con esta cita es que para 1947 la voz “porro” ya estaba instalada en la esfera pública colombiana como el término sombrilla utilizado por las orquestas y la industria discográfica para comercializar las expresiones musicales del Caribe colombiano. En el mismo sentido, vale la pena recordar que Luis Carlos Meyer, reconocido cantante de música tropical que se hizo famoso en ese entonces por las grabaciones que realizó en México con la orquesta de Rafael de Paz, fue reconocido tanto en Colombia como en el exterior como “El rey del porro” aunque su repertorio no se limitaba únicamente al género porro – de hecho, su versión de “La cumbia cienaguera” fue muy popular en toda América Latina – sino que interpretaba varios géneros de música tropical colombiana.

Algo similar sucedía con el amplio uso del término por parte de la naciente industria fonográfica nacional, como se hace evidente en los catálogos de grabaciones de Discos Fuentes de 1952 y 1961 que reposan en los archivos de Carlos Javier Pérez, uno de los mayores coleccionistas de discos de música tropical colombiana, en los que el término porro es predominante, mientras el término cumbia aparece minoritariamente. Igualmente, una revisión incluso superficial de la discografía de la época muestra que las orquestas y agrupaciones grababan mucho más frecuentemente piezas identificadas en los marbetes de los discos como porros que como cumbias.

Más aún, en un artículo que celebra la popularidad de Lucho Bermúdez titulado “Un oligarca del ritmo”, publicado en *Semana* en 1949, la palabra porro figura 22 veces, mientras que, en contraste, la palabra cumbia solo aparece en 3 ocasiones. Quien escribe afirma que “El porro es actualmente el más popular de los aires festivos de Colombia” (s.n. *Semana*, 1994 [1949]). El mismo Lucho Bermúdez usó el término con el mismo sentido en la letra de su canción “Son de porro”, compuesta y grabada alrededor de 1956, poco después de que el famoso “Merecumbé” de Pacho Galán se convirtiera en un éxito radial. En la canción, Lucho opina que el merecumbé es solamente una forma más del ya conocido porro.

Qué ha pasado con el porro que ahora es merecumbé

Que lo han hecho patuleco con chandé que no es de ayer

Han dañado nuestro ritmo, el más bello y popular

Los tambores van llorando con la pena en el palmar.

Como último ejemplo, es importante advertir que simultáneamente la palabra “porro” comenzó a ser usada con frecuencia por una nueva generación de folkloristas de la región Caribe. Por ejemplo, el libro *La cuna del porro: insinuación folklórica del departamento del Magdalena en Colombia*, escrito por Enrique Pérez Arbeláez en 1953, afirma lo siguiente:

Y llegamos ya al porro. Al porro que no viene solo sino en grupo con el paseo y la cumbiamba, el merengue, la gaita, la cumbia y la academia y con otros bailes inseparables de la música. Porque la raza negra y sus mezclas tienen inquietas las caderas y los pies.

El porro es para esa gente como su ambiente. (...)

No hace mucho preguntaba yo a un negro en la isla de Trinidad (Port of Spain), cuál era la música que allá más les gustaba. Y me respondió:

-La de Colombia; los porros.

A lo largo de mis andanzas magdalenenses, con tendencia a penetrar el alma popular, he oído a muchos compositores de porros.

A “Mon”, al Mocho Filemón, a Chicbe Guerra, a Lorencito Morales, a Tobías Enrique Pumarejo y a otros.

El instrumento clásico del tronador magdalenés es el acordeón, exótico, venido tal vez con los piratas o los marinos nórdicos, pero tan connaturalizado y arraigado que no se comprende bien el porro sin ese elemento dominante” (Pérez Arbeláez, 1953, p.76-77).

En otro apartado del mismo libro, el autor asevera que el porro es “el más famoso de los bailes populares que se bailan en el Magdalena” (Pérez Arbeláez, 1953, p. 82). Esta última cita es especialmente llamativa porque presenta al porro como una expresión significativa para el departamento del Magdalena Grande, y lo asocia incluso con los músicos de acordeón a quienes hoy en día relacionamos directamente con los juglares vallenatos. Para Pérez Arbeláez, “porro” sugiere un conjunto no diferenciado de diversas manifestaciones musicales, de la misma manera como antes se usaron las palabras *bunde* o *cumbiamba*.^[2]

Del porro a la cumbia

Ahora bien, los ejemplos examinados anteriormente indican que en los años 40 y comienzos de los 50 del siglo XX el término genérico para las músicas tropicales era “porro” y no “cumbia”. La prevalencia de un término sobre el otro en el contexto de la industria discográfica y los medios de comunicación ya ha sido advertida en los trabajos de otros investigadores que han explorado fuentes históricas de mediados de siglo como Lucas Guingue Valencia (2020) y Daniella Cura (2019).^[3] Pero si el término porro predominaba en la esfera pública, ¿en qué momento y por qué motivos fue desplazado en la narrativa por el término cumbia?

Al intentar resolver este interrogante, es importante subrayar que ese giro discursivo tuvo múltiples matices; al fin y al cabo, en su uso actual el término cumbia es bastante polisémico ya que puede remitir, dependiendo del contexto, a una categoría de mercado, a un baile, a un evento festivo o a unos géneros musicales particulares (ver Ochoa, Pérez y Ochoa, 2017). Sin embargo, existen evidencias interesantes de cómo se modificó su uso en los años 50 al menos en dos frentes: en el discurso de los intelectuales y los folcloristas, y en los avisos publicitarios de la industria discográfica. En lo que queda de este texto nos centraremos en dilucidar el uso del término entre los primeros y no tanto en las narrativas comerciales propiciadas por las disqueras, un asunto de gran importancia pero que excede los alcances de este texto.

Los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella parecen haber sido unos actores clave en el giro discursivo en el mundo intelectual. Para la década de 1940, Manuel se adscribía también a la idea del porro como el género principal, como un término sombrilla que servía para referirse en general a las músicas del Caribe colombiano. Por ejemplo, en 1947 publicó en la revista *Cromos* un artículo titulado “El porro conquista a Bogotá”, en el que afirma:

Pero no está de más clarificar, puesto que nutre más su contenido, que el porro, palabra con que se quiere generalizar la múltiple variedad del folclor musical costeño, tuvo su origen en el acoplamiento de las gaitas de los pescadores caribes y de los tambores africanos. (Zapata Olivella, M., 2010, p. 54)

Y luego agrega:

Hoy se le quiere llamar porro, pero bajo ese término, propio para disimular la ignorancia que se tiene de su abigarrada composición, se esconde un gran filón de nuestra alma colombiana, fusión de razas, complejos psicológicos, las páginas más bellas de nuestra historia colonial y la génesis de fórmulas tradicionales en nuestro temperamento. (Zapata Olivella, M., 2010, p. 55)

Sin embargo, apenas unos años más tarde, en 1954, Manuel publicó otro artículo titulado “Del folclor costeño”, en el que cambia el uso del término. Desde el primer subtítulo, “La cumbia, baile del litoral atlántico”, se comienza a evidenciar el cambio. Vale la pena citarlo in extenso:

Desde la bahía de Cispatá al golfo de Morrosquillo, la cumbia es el baile popular de todos los pueblos. Hay circunstancias históricas por las cuales su nombre, una sola palabra, hace deformar la realidad del folclor. Esto ha sucedido con la generalización de la palabra porro y el variado folclor costeño. Para muchos en el país, y mucho más fuera de él, el porro es el baile más característico del litoral Atlántico colombiano. Sin embargo, la realidad es otra. Tal vez ninguno de los bailes costeños sea bailado en un sitio más reducido como el porro. Podríamos afirmar sin temor a error que el porro es el baile típico de los cartageneros. Su radio de acción se limita a Cartagena y alrededores. No obstante, este nombre se utiliza como genérico de muchas modalidades folclóricas del litoral. Fue el porro el que tuvo el honor de ser grabado por vez primera en discos, y por este mismo hecho de salir y popularizarse fuera del país. En esta gran hazaña de la música costeña, el nombre de Lucho Bermúdez tiene un puesto de honor, puesto que fue él quien musicalizó y grabó los primeros porros que se hicieron populares en el país y fuera de él. Sin embargo, muchos de los ritmos que después alcanzaron popularidad, como El cafetal y otros, a los que se les llama porro, nada tienen que ver con este género.

Si realmente queremos ser exactos respecto al baile más extendido del litoral Atlántico, tendremos que citar a la cumbia como su auténtico exponente. La cumbia no tiene fronteras a todo lo largo de los pueblos costeños. Su ritmo es el mismo, báuse en Ciénaga o en Sampués. Lleva un aliento nostálgico de gaitas y un retumbar demoníaco de tambores. Sus notas agudas y sentidas alborotan el alma del costeño y lo obligan a gesticular en

cualquier circunstancia. Sucede con ella entre los costeños como con la rumba entre los cubanos. Cualquier baile regional los entusiasma y los excita, pero ninguno como los citados para identificar el júbilo popular frente a la música autóctona. Por eso también, ocasionalmente, se ponen de moda uno u otro ritmo, pero la cumbia continuará siendo el baile ritual, ecuménico, de los pueblos del litoral. (Zapata Olivella, M., 2010, p. 115-116)

Luego, continúa explicando las “modalidades de la cumbia”, y habla de la cumbia de Ciénaga, de la de Cartagena, de la sampuesana, entre otras, y agrega:

La cumbia, donde quiera que se baile, en Santa Marta o en Montería, en Barranquilla o en Cartagena, ha de celebrarse bajo el fuego de las espermas. Ha de figurar siempre un centro musical en torno al cual danzan los bailarines. Este epicentro melódico puede recaer en la flauta de millo, en las gaitas, en el acordeón o en la banda de viento, pero cualquiera que sea su modalidad, el ritmo de la música ha de ser el mismo: la cumbia. (Zapata Olivella, M., 2010, p. 118)

En estas citas encontramos ya varios de los elementos narrativos que comenzaron a articular con más fuerza el mito de la cumbia como un supuesto “género madre” de las músicas del Caribe colombiano, un argumento que ya había aparecido en el mencionado texto de Bruges Carmona en 1943: una música que se toca a lo largo y ancho del Caribe, que se asocia con las gaitas y los tambores -aunque también con el millo, las bandas o el acordeón- y que se describe como un ritual autóctono que se baila bajo la luz de las velas. La sustitución de un término por el otro parece obedecer a la necesidad, muy presente en el folclorismo naciente en la década de 1950, de buscar antecedentes ancestrales y más campesinos a las recientes músicas populares masivas que en ese entonces se estaban difundiendo por la radio y la industria discográfica. Es decir, si el porro era esa música difundida y popularizada por grandes figuras y orquestas de aire cosmopolita, tal manifestación de lo popular masivo debería tener un origen más antiguo relacionado con las prácticas rurales de flautas, tambores y voces típicas del Caribe colombiano. Y, ante la enorme diversidad de esas prácticas, se hacía necesario encontrar algo en común, una especie de matriz esencial que amalgamara todo y lo vinculara a un remoto pasado bucólico. El término escogido fue cumbia.[4] El poético inicio de un cuento corto de Héctor Rojas Herazo, publicado en 1960, muestra ese tono que escenifica los tambores y las gaitas de la cumbia en un ambiente campesino perdido en el ocaso del tiempo:

En el principio la cumbiamba es un tambor hablando bajito, desuniendo tímidamente las hojas del aire. Se oyen lejanas las gaitas. Como mujeres llorando, en patios invisibles, por la muerte de un niño. Es apenas el llamado, el alerta, la constancia auditiva de que ha llegado la música. (Rojas Herazo, 1960)

Además de la reivindicación del origen ancestral de la

cumbiamba, el término cumbia adquiere otros sentidos en el artículo que Delia Zapata Olivella, hermana de Manuel, publicó en 1962 en la Revista colombiana del folklore. Se titula “La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana” (Zapata Olivella, D. 1962), y allí no solo refuerza algunos aspectos de la construcción mítica - la mención a las gaitas, el millo, los tambores y las velas - sino que adicionalmente convierte a la cumbia en un elemento identitario adicional: construye la idea de la cumbia como expresión triétnica en la cual confluyen lo africano, lo indígena y lo español. Veamos, por ejemplo, un fragmento de este artículo:

La comprobación del origen de la cumbia se liga a la integración del coctel americano y llega a las raíces de nuestro ancestro triétnico, cuyos tres ingredientes, mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la Nación colombiana. (Zapata Olivella, D., 1962, p. 190)

Posiblemente esa noción de triétnicidad que articula Delia en este artículo sea el resultado del trabajo conjunto con Manuel, pues se convirtió en un concepto recurrente en posteriores textos de ambos y llegó a constituirse en su principal aporte teórico al estudio de las tradiciones populares colombianas.[5] La triétnicidad tuvo una incidencia importante en el mundo académico por la relación entre Delia, Manuel y el etnomusicólogo norteamericano George List, quien llegó a Colombia en 1964 a realizar un estudio extenso sobre las músicas tradicionales del Caribe colombiano. Fruto de este estudio, en el que Delia jugó un papel fundamental como mediadora entre el investigador norteamericano y los músicos tradicionales, List publicó su libro *Música y poesía en un pueblo colombiano* (1994) en el que la noción de triétnicidad resulta ser el eje central de la investigación.

Además del efecto en la cristalización de la noción de triétnicidad y en su uso simbólico como síntesis de la nación, más tarde el discurso de Delia sobre la cumbia se concentró en establecer un estándar folclórico de la coreografía y velar por la conservación de su pureza. Es interesante conocer su perspectiva en varias notas de la prensa de la época, en las que manifiesta su descontento porque “en Colombia no se sabe bailar la cumbia; quien lo creyera, además de que existe una degeneración tanto en su baile como en su música” (s.n. *El Tiempo*, 1968). Esa frase crítica fue registrada en el marco de la Feria de Manizales, pero no deja de sorprender su reiteración nada más ni nada menos que en el desarrollo del Festival de la Cumbia en El Banco (Magdalena), en 1970:

Anoche, en las eliminatorias, Delia Zapata que integra el jurado calificador presenció horrorizada la “mezcolanza” de instrumentos, vestuarios y pasos de baile. En varias oportunidades debió preguntar a los concursantes el nombre del baile que

ejecutaban, pues ciertamente nunca se supo si aquello era cumbia o simplemente porro... (Levy, 1970)

En este contexto narrativo, el porro resulta siendo apenas una degeneración de la cumbia, un factor que desdibuja su supuesta pureza y por lo tanto amenaza su estatus simbólico. Pese a al disgusto de Delia, lo cierto es que para la década de 1970 ambas expresiones, cumbia y porro, están por todas partes identificando aires musicales particulares bajo los títulos de las canciones en los marbetes de los discos y en la publicidad de las disqueras. Como se señaló anteriormente, queda pendiente la tarea de estudiar las estrategias discursivas de la industria discográfica que facilitaron la comercialización de la música tropical colombiana en otros países latinoamericanos bajo la etiqueta comercial de “cumbia”, una labor que por lo pronto excede los propósitos de este artículo.

Conclusión: La actualidad del mito y las tentativas por destejer la ficción

Al proponer un análisis crítico de los discursos nacionalistas, Benedict Anderson señalaba la importancia de abandonar las ficciones como una manera de aprender al máximo de la experiencia real e imaginada del pasado (Anderson, 1993, p. 226-227). A lo largo de este texto, hemos buscado retomar la crítica a la construcción mítica de la cumbia con el propósito de intentar destejer las redes que le han dado sentido a la ficción a lo largo del siglo XX y que siguen informando las maneras como se hace referencia a la cumbia en pleno siglo XXI. Tal narrativa está tan sedimentada que aún permea los discursos de la política cultural. Tanto es así, que el 16 de octubre de 2022, tras la declaratoria de “la cumbia” como patrimonio de la nación, Patricia Ariza, en ese entonces ministra de Cultura de Colombia, afirmó que:

*la Cumbia es el resultado del encuentro y mestizaje entre indígenas, africanos y europeos [y su] historia consolidó la identidad de los pueblos del Caribe colombiano y en general de la nación. (s.n. *El Espectador*, 2022)*

Como se aprecia, sesenta años después de la publicación del artículo de Delia, la ficción sigue siendo enunciada en un discurso oficial casi de forma literal. Surge entonces la pregunta: ¿por qué esta ficción tiene tanto peso?, ¿cuál es su potencia?

Nuestra hipótesis es que la palabra “cumbia” resulta

poderosa narrativamente porque es inaprehensible; no se sabe bien a qué música o músicas remite, cuáles expresiones, qué formatos instrumentales o qué patrones rítmicos caben en esa categoría y cuáles no. Dada la diversidad cultural del Caribe colombiano, difícilmente se podría encontrar una expresión común a toda la región. Así, la palabra cumbia -en este uso amplio que remite de forma genérica a las músicas del Caribe colombiano- es etérea, puesto que, en estricto sentido, funciona de forma similar a la noción griega de éter, que significa una hipotética sustancia invisible, sin peso y elástica, que se suponía que llenaba todo el espacio y constituía el medio transmisor de las diferentes formas de energía.

Para decirlo de otra manera, la cumbia se concibe como un aire musical y danzario hipotético, no definible, que se considera que aglutina y está presente en todas las músicas tradicionales del Caribe colombiano, una especie de material “sin peso y elástico” que une a todas las músicas con su esencia. Y, al igual que el éter, esta hipotética cumbia no existe en términos concretos, no cuenta con una materialidad real, sino que se trata de una ficción que tiene un sentido simbólico. Su potencia está en que permite imaginar una comunidad humana unida al Caribe que proyecta a Colombia como nación o, como pensaba Delia, representaba una síntesis de la nación colombiana.

Sin embargo, el carácter etéreo de la ficción puede ser también su gran debilidad al momento de intentar usar su potencia discursiva en el presente. Es así como el ejercicio de patrimonializar la cumbia es una labor difícil, porque no es posible saber con precisión a qué remite en concreto, ni establecer un canon de repertorios o definir quiénes encarnan la tradición de la cumbia y quiénes no, con lo cual la ficción (o el mito, como lo define Peter Wade, 2002) queda expresada solo en un plano abstracto. [6]

Pese a todo, parece que el plan de salvaguarda que se está gestando actualmente por parte de varios actores en el departamento del Magdalena está sacando provecho de esa naturaleza indefinida. Entender que el término cumbia es polisémico les permite aprovechar conscientemente la naturaleza etérea de la noción para incluir muchas otras expresiones dentro del concepto de patrimonio cultural. A este respecto, vale la pena resaltar la mirada crítica que se expresa en el prólogo de un libro reciente sobre la cumbia en Guamal, Magdalena:

El proceso de patrimonialización de la cumbia tiene una correlación con la comercialización del propio concepto para referirse de forma genérica a unas músicas con cierto aire Caribe, lo cual ha llevado al interés estatal en Colombia por reclamar dicho elemento como parte del acervo cultural del país. Sin embargo, para garantizar que futuras generaciones de colombianos puedan disfrutar del capital musical que se ha construido

colectivamente y que se ha transmitido de generación en generación en el territorio nacional, es necesario un compromiso, tanto público como desde la sociedad civil, por salvaguardar la verdadera columna vertebral del patrimonio que llamamos cumbia, que son sus diversas acepciones, construcciones y deconstrucciones que se dan a lo largo de la región. (Ramírez Lascarro y Ramírez Lascarro, 2023, p. 11)

De esta manera, una lectura crítica de la historia da pie a una conceptualización mucho más amplia de la cumbia que no se queda en la imagen estática del folclor. Tal aproximación se aleja de la postura pesimista de Delia frente a la “mescolanza” y la pérdida de una pretendida pureza ancestral, y da paso a la construcción de unas políticas públicas capaces de incluir la diversidad y el cambio.

Para cerrar este texto, queremos retomar las citas de Harari en el epígrafe para señalar la importancia de estudiar la historia. Rastrear la manera en que se tejen, destejen y se vuelven a tejer las redes de sentido ayuda a comprender el poder simbólico de las músicas que en algún momento histórico han sido consideradas como representativas del espíritu nacional, y estudiar el paso de porro a cumbia como término abstracto que cambia de significados es un buen caso de este tipo. Este análisis nos hace pensar que el trabajo de evidenciar los hilos de la ficción permite no solo revisar críticamente el pasado, sino incluso elaborar mejores herramientas discursivas y criterios claros para definir un posible futuro. La propuesta de Harari permite pensar las ficciones no como simples historias falsas que sirven a los Estados para manipular a las personas, sino como complejas tramas urdidas por hilos que las mismas personas podemos aprender a tejer y destejer con el propósito de crear narrativas más ajustadas a nuestras necesidades. Al fin y al cabo, las ficciones son apenas herramientas que hay que aprender a usar conscientemente para no convertirnos en esclavos de ellas mismas.

Notas al pie

[1] Jacques Gilard advierte que “Brugés, jurista y literato, no disponía de mejores instrumentos científicos que la mayoría de los que se interesaron por el folklora de la Costa” (Gilard, 2004, p. 230).

[2] No obstante, al mismo tiempo que Pérez Arbeláez hacía este uso generalista del término, discursos folcloristas de otras élites regionales del Caribe apuntaban en una dirección completamente opuesta, buscando impulsar la escisión de la región del Sinú de la gobernación de Bolívar al delimitar el porro como una expresión musical propia de las bandas de viento de las sabanas. Una crónica publicada en un número monográfico del semanario

Sábado de Montería en 1948, dedicado específicamente al proyecto de creación de un nuevo departamento, afirmaba que el Sinú era la cuna del porro (s.n. Semana, 1948). En 1952, se constituyó el departamento de Córdoba y se asumió el porro interpretado por las bandas de vientos como insignia musical de la región. Agradecemos al profesor Carlos Miñana Blasco por indicarnos la existencia de este material de archivo.

[3] Guingue dice que cuando Hernán Restrepo Duque reportaba en el periódico El Diario de Medellín acerca del éxito del “porro” en Estados Unidos y en México, lo hacía “entendiendo el término «a la manera norteamericana», es decir “contando como tal los paseos, las cumbias, y los merengues” (Guingue Valencia, 2020, p. 183). Cura, por su parte, a partir de una conversación con el investigador Julio Oñate, señala que para la década de los 40 del siglo XX “A ojos del mundo el porro era el sonido de todo el Caribe colombiano” (Cura, 2019, p. 297).

[4] Una mirada a esa construcción mítica del término cumbia en Colombia ya ha sido abordada en otros textos. Al respecto, ver Juan Sebastián Ochoa (2016, 2019), Federico Ochoa (2014) y Ochoa, Pérez y Ochoa (2017).

[5] Para una reflexión crítica sobre la noción de trietnicidad promulgada por los hermanos Zapata Olivella ver Viveros (2013) y Ochoa y Santamaría-Delgado (2020).

[6] Es importante aclarar que consideramos el término “cumbia” como una ficción específicamente para el caso en que se usa como término sombrilla para referirse de forma general a las músicas del Caribe colombiano. No obstante, de manera más acotada, el término también se usa para referirse a algunos pocos géneros musicales particulares en la región, con características concretas y definibles, y con repertorios e intérpretes reconocidos. Existen al menos tres géneros diferentes llamados cumbias que son: cumbias de acordeón, cumbias del conjunto de flauta de millo, y cumbias de orquesta de salón. Para un análisis de estas músicas ver Ochoa, Pérez y Ochoa (2017).

Bibliografía

Anderson, B (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bermúdez, L. (c. 1956). *Son de porro. Lucho Bermúdez y su Orquesta: aires tropicales*. Medellín: Silver.

Brugés Carmona, A. (28 de febrero de 1943). *Noción del porro*, El Tiempo., p.2, sec. 2 [https://books.google.com/books?id=jQodAAAIAAJ&lpg=PA6&dq=porro&hl=es&pg=](https://books.google.com/books?id=jQodAAAIAAJ&lpg=PA6&dq=porro&hl=es&pg=PA6#v=onepage&q=porro&f=false)

[PA6#v=onepage&q=porro&f=false](https://books.google.com/books?id=jQodAAAIAAJ&lpg=PA6&dq=porro&f=false) (último acceso: 28/08/2023)

Cura, D. (2019). *Esther Forero: la caminadora*. Bogotá: Artimaña.

De Lima, E. (2015). *Folklore colombiano*. Barranquilla: La iguana ciega.

Gilard, J. (2004). *Literatura colombiana, 1940*. Un texto precursor de Brugés Carmona. *Caravelle*, 82, 225-244. doi: <https://doi.org/10.3406/carav.2004.1471>

Ginzburg, C. (2014). *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

González Henríquez, A. (1990). *La música del Caribe colombiano durante la Guerra de Independencia y comienzos de la República*. *Historia Crítica* 4, 85-112.

Guingue Valencia, L. (2020). *Debates sobre bambuco y la emergencia fonográfica de la “música de carrilera” en el periodismo cultural colombiano en la década de 1950*. En S. Botero (Ed.) *Un informe y siete ensayos relacionados con la patrimonialización y la ciencia abierta en la Universidad de Antioquia (2017-2027)* (pp. 169-228). Medellín: Universidad de Antioquia, Vicerrectoría de Extensión.

Harari, Y. N. (2016). *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Bogotá: Debate.

Harari, Y. N., Vandermeulen, D. y Casanave, D. (2020). *Sapiens. El nacimiento de la humanidad*. Bogotá: Debate.

Levy, A. (2 de febrero de 1970). *Al fin ¿De dónde es la cumbia?*, El Tiempo, p. 10 <https://books.google.com/books?id=eOMeAAAIAAJ&lpg=PA6&dq=cumbia&hl=es&pg=PA6#v=onepage&q=cumbia&f=false> (último acceso 28/08/2023)

List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. (18 de marzo de 2022). *Ruta de la Cumbia y las Músicas del Caribe impulsará el turismo cultural en el país*. <https://www.mincit.gov.co/prensa/noticias/turismo/ruta-de-la-cumbia-impulsara-el-turismo-cultural> (último acceso: 27/01/2023).

Ochoa, F. (2014). *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla*. (Tesis de maestría en antropología). Universidad de Antioquia, Medellín.

Ochoa, J. S. (2016). *La cumbia en Colombia: invención de*

una tradición. *Revista Musical Chilena*, 226, 31-52.

Ochoa, J. S. (2019). *Una deconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia*. En J.D. Parra (Ed.) *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas*, pp. 29-64. Medellín: ITM, Discos Fuentes.

Ochoa, J. S., Pérez, C. J., y Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín: Fundación Cultural Latin Grammy.

Ochoa, J. S., y Santamaría-Delgado, C. (2020). Presentación. En *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo*, de Manuel Zapata Olivella, pp. 15-34. Cali: Sello Editorial Javeriano.

Pérez Arbeláez, E. (1953). *La cuna del porro: insinuación folklórica del departamento del Magdalena en Colombia*. Bogotá: Antares.

Ramírez Lascarro, D. A. y Ramírez Lascarro, L. C. (2023). *La cumbia en Guamal Magdalena*. Santa Marta: Fundalibro.

Rojas Herazo, H. (11 de septiembre de 1960). Purgatorio de la cumbiamba, cuento del libro *El pueblo que agoniza bajo los almendros*. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*. <https://books.google.com.co/books?id=XKIC-AAAIAIBAJ&lpg=PA15&dq=rojas%20herazo&hl=es&pg=PA15#v=onepage&q&f=true> (último acceso: 28/08/2023)

s.n. (29 de mayo de 1994) [1949] *Un oligarca del ritmo*. *Semana*, <https://www.semana.com/nacion/articulo/un-oligarca-del-ritmo/22531-3/>.

s.n. (17 de 10 de 2022). *Se declaró a la cumbia tradicional del Caribe patrimonio de la Nación*, *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/se-declaro-a-la-cumbia-tradicional-del-caribe-patrimonio-de-la-nacion/> (último acceso: 25/10/2022).

s.n. (23 de octubre de 1948). *El porro nació en el Sinú*. *Sábado* (Montería), p. 11.

s.n. (9 de enero de 1968). *Aquí no saben bailar cumbia: Delia Zapata*. *El Tiempo*, sec. 2. <https://books.google.com.co/books?id=wuchAAAIAIBAJ&lpg=PA8&dq=cumbia&hl=es&pg=PA8#v=onepage&q=cumbia&f=false> (último acceso: 28/08/2023)

Sánchez Mejía, H. (2009). *De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970*. En M. Pardo Rojas (Ed.) *Música y sociedad: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, pp. 80-99. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Vallejo, M. (2004). *Los lectores de Semana (1946-1961): Cartas de un país paradójico*. *Signo y Pensamiento* 45 (23), 89-103.

Viloria De La Hoz, J. (2017). *De la cumbiamba al vallenato: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960*. Cartagena: Banco de la República.

Viveros Vigoya, M. (2013). *Manuel Zapata Olivella 1920-2004*. En C. Millán, S. Castro-Gómez y G. Hoyos (Eds.) *Pensamiento colombiano del siglo XX*. Tomo III, pp. 465-497. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Vives, C. (2020). *Cumbiana*. Sony Music Latin.

Vives, C. (2022). *Cumbiana II*. Sony Music Latin.

Vives, C., y Barreto, G. A. (2020). *Cumbiana, relatos de un mundo perdido*. Bogotá: Planeta.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Traducido por A. González Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Zapata Olivella, D. (1962). *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana*. *Revista colombiana de folklore* 3(7), 187-204.

Zapata Olivella, M. (2010). *Del folclor costeño*. En A. Múnera (Comp.) *Por los senderos de sus ancestros*. Textos escogidos: 1940-2000, pp.115-120. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Zapata Olivella, M. (2010). *El porro conquista a Bogotá*. En A. Múnera (Comp.) *Por los senderos de sus ancestros*. Textos escogidos: 1940-2000, pp. 53-60. Bogotá: Ministerio de Cultura.