

“DE LA TIERRA AL CIELO”

INFORMALIDAD, MÚSICA, DANZA, FÚTBOL Y BARRISMO:  
TRANSFORMACIONES DEL MOVIMIENTO TECNOCUMBIERO EN  
BUCARAMANGA AÑOS 1990-2010.

FABIAN SNNEIDER SOLANO PICO.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE HISTORIA

BUCARAMANGA

2022

“DE LA TIERRA AL CIELO”

INFORMALIDAD, MÚSICA, DANZA, FÚTBOL Y BARRISMO:  
TRANSFORMACIONES DEL MOVIMIENTO TECNOCUMBIERO EN  
BUCARAMANGA AÑOS 1990-2010.

FABIAN SNNEIDER SOLANO PICO.

TESIS DE GRADO PARA OSTENTAR TITULO DE HISTORIADOR Y  
ARCHIVISTA.

DIRECTORA

MARIA DEL PILAR MONROY MERCHAN- DOCTORA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON ORIENTACIÓN EN HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE  
GUADALAJARA.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE HISTORIA

BUCARAMANGA

2022

*A la memoria de Sergio Andrés Gonzales Plata. Un joven fanático a las tecnocumbias quién no será olvidado.*

## **AGRADECIMIENTOS**

En primera medida debo agradecer a mis padres quienes por más de cinco años financiaron mi carrera profesional, creyendo en mí en todo momento y alentando la continuidad de mis estudios pese a que reconocen la dificultad laboral que tiene el historiador frente al mercado laboral.

También agradezco enormemente el trabajo arduo y profesional de los profesores María del Pilar Monroy y Nelson Cayer, sin la intervención de ellos no existiría esta investigación. Sus correcciones, asesorías y jornadas de reuniones explicativas las atesoraré durante el resto de mi vivir tanto personal, como profesional. Menciono también la importancia que tuvo el profesor Jhon Janer Vega y su materia “Historia cultural” en mi escogencia de enfoque investigativo y devenir como estudiante de historia.

Juan Sebastián Vargas, Francisco Naranjo, Eduar Vargas, Sat Naam Devi, Josué Rangel, Andrés Ferreira, Juan Sebastián Montañez, Nathalia Lizarazo, Yesica Díaz, Juan Sebastián Rueda, Sady Calderón, Mathius Gil, a todos estos compañeros de carrera, mil gracias. Ustedes son unos genios, artistas, estudiantes y amigos espectaculares que marcaron mi paso por la universidad, aportando también consejos y conocimientos a mi investigación.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	13
1. COLOMBIA: “¡YO ME LLAMO CUMBIA!” .....	30
1.1 LA CUMBIA Y EL PUEBLO (1826- 1900).....	31
1.2 CUMBIA COLOMBIANA Y EL SIGLO XX: DE LA MARGINALIDAD AL RECONOCIMIENTO. ....	34
1.3 LA INDUSTRIA MUSICAL DEL CARIBE COLOMBIANO: DE LAS EMISORAS A DISCOS FUENTES.....	37
1.4 LA PLURICULTURALIDAD DE LA CUMBIA A TRAVÉS DE OTROS PAISES. ....	44
1.5 “HIJO PRODIGO VUELVE A CASA”: EL REGRESO DE LA CUMBIA A COLOMBIA Y SU RELACIÓN CON BUCARAMANGA. ....	54
2. BUCARAMANGA. “CAPITAL DE LAS CUMBIAS” .....	56
2.1 BUCARAMANGA EN LA DÉCADA DE 1990. ¿INICIOS DE LA CUMBIA, O UN FENÓMENO YA ESTABLECIDO? .....	57
2.1.1. Las cumbias y los vendedores ambulantes bumangueses de los años noventa y dos mil. Su importancia en la historia del fenómeno tecnocumbiero .....	62

2.2 AÑOS 2000 A 2008. LA “ERA DORADA” DEL FENÓMENO TECNOCUMBIERO EN BUCARAMANGA.....	73
2.2.1 Los DJ’S en la “era dorada” de la tecnocumbia bumanguesa.....	75
2.2.2 Javier Martínez, Saúl Naranjo y Jhon Jairo Quiñonez. Las denuncias sociales de los sectores populares de Bucaramanga hechas canción.....	81
2.3 “NUNCA ME OLVIDES”. TECNOCUMBIAS Y TECNOCUMBIEROS AÑOS 2009-2010. ENTRE LA PROHIBICIÓN, RECONOCIMIENTO Y RESURGIR DE UNA NUEVA ETAPA “DORADA”. .....	92
2.4 APRECIACIÓN HISTORIOGRÁFICA.....	100
3. “BAILELAS”. LA TECNOCUMBIA BUMANGUESA A TRAVÉS DE LA DANZA. ....	102
3.1 SOBRE LA DANZA Y TECNOCUMBIA EN BUCARAMANGA.....	103
3.1.1 Los pasos dancísticos.....	109
3.1.2 Danza tecnocumbiera en Bucaramanga: Planteamiento del nuevo problema investigativo.....	116
3.1.3. El mensaje detrás de la danza tecnocumbiera. Su historia.....	116
4. LA TECNOCUMBIA DE BUCARAMANGA, FÚTBOL Y BARRISMO.....	123
4.1 EL FÚTBOL COMO FENOMENO HISTÓRICO-SOCIAL. ....	123

4.2 “LA BANDA DE LAS KUMBIAS”. CUANDO LA HISTORIA DEL BARRISMO BUMANGUÉS SE CRUZÓ CON EL FENÓMENO TECNOCUMBIERO. .... 127

4.3 APRECIACIONES FINALES SOBRE EL FENÓMENO TECNOCUMBIERO Y EL BARRISMO BUMANGUÉS. .... 145

CONCLUSIONES..... 145

BIBLIOGRAFIA ..... 149

## FOTOGRAFIAS.

- Figura 1: Discos Fuentes. Los corraleros de Majagual en Nueva York. En: Discos Fuentes. Barranquilla., 1968.
- Figura 2: Andrés Landero en carátula publicitaria de Discos Fuentes durante la década de 1960. En: Discos Fuentes Edimúsica S. A.
- Figura 3: Ex futbolista argentino Diego Maradona con el cantante de cumbia villera **El pepo** (derecha en la fotografía). En: <http://elaguante.uy/diego-y-el-pepo-en-un-show-aparte/> .
- Figura 4: Futbolista argentino Sergio Agüero, cantando cumbia con **Los leales**. En: <https://www.youtube.com/watch?v=UKRuwtzsKAq>
- Figura 5: BBC MUNDO. Los Cholombianos: la tribu urbana mexicana que hizo suya la cumbia (en línea). En: BBC News. 19 de agosto de 2015.
- Figura 6: Selena Quintanilla recibiendo un premio Grammy en 1994. En: <https://www.debate.com.mx/>
- Figura 7: Centro comercial “San Bazar”. En: <https://www.vanguardia.com/area->

[metropolitana/bucaramanga/exvendedores-informales-piden-la-salida-de-comerciantes-de-las-calles-ETVL180206](http://metropolitana/bucaramanga/exvendedores-informales-piden-la-salida-de-comerciantes-de-las-calles-ETVL180206)

- Figura 8: Denuncia pública al comercio de la piratería musical en Bucaramanga del año 2000. En: VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, lunes 14 de agosto del 2000.
- Figura 9: Confiscación de material con utilidad para comercializar música pirata. En: VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, septiembre 1 del 2003.
- Figura 10: Entrevista de Vanguardia Liberal a Rodolfo Aicardi a mediados del año 2000. En: VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 1 del 2000.
- Figura 11: Consola DENON usada por los DJ'S de tecnocumbia en Bucaramanga. Fotografía inédita.
- Figura 12: Fuente: Bailarines en miniteca de tecnocumbia bumanguesa año 2011. En: <https://www.youtube.com/watch?v=hKJvdahDQ-U>
- Figura 13: Paso **básico** de tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA [https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)
- Figura 14: Paso **la trenza** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA [https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)
- Figura 15: Paso **la sentada** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA [https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)

- Figura 16: Paso **el resorte** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA [https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)
- Figura 17: Paso **la sentada acrobática** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Documental Cumbia urbana Bucaramanga <https://www.youtube.com/watch?v=hC03hr48BR4&t=600s>
- Figura 18: Paso **el helicóptero** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Documental Cumbia urbana Bucaramanga <https://www.youtube.com/watch?v=hC03hr48BR4&t=600s>
- Figura 19: Trapo “LA BANDA DE LAS KUMBIAS” de la “Fortaleza Leoparda Sur”.
- Figura 20: Fotografía tomada a Camilo Herrera portando su camiseta oficial como miembro del parche **Kumbieros**, enseñando también su tatuaje alusivo al amor que él sostiene por el club **Atlético Bucaramanga** y la barra **Fortaleza Leoparda Sur**. Fotografía inédita.

## RESUMEN

**TÍTULO:** “DE LA TIERRA AL CIELO”. INFORMALIDAD, MÚSICA, DANZA, FÚTBOL Y BARRISMO: TRANSFORMACIONES DEL MOVIMIENTO TECNOCUMBIERO EN BUCARAMANGA AÑOS 1990-2021.

**AUTOR:** FABIAN SNNEIDER SOLANO PICO.

**PALABRAS CLAVES:** Fenómeno, tecnocumbia, género musical, movimiento, cultura, historia cultural.

### **DESCRIPCIÓN:**

La tecnocumbia ha sido desde la década de 1990 hasta la actualidad uno de los fenómenos culturales que ha marcado la historia de los jóvenes y demás ciudadanos de los barrios populares de Bucaramanga, dotando a aquellos sectores de la sociedad una identidad artística que les ha ayudado a sobrevivir las desigualdades económicas y políticas que tradicionalmente han padecido. La presente investigación parte de la siguiente hipótesis: el comercio informal está relacionado directamente con el inicio y desarrollo de la tecnocumbia, pues este se ha encargado de la difusión y comercialización en los sectores populares de la ciudad de Bucaramanga. Además, la tecnocumbia hace parte de la cultura popular de la ciudad, y en torno a esta se ha generado expresiones que abarcan la danza y el barrismo. Por tanto, no se puede comprender al movimiento tecnocumbiero de manera singular, sino que es necesario tener en cuenta su influencia en estas manifestaciones. Para reconstruir la tecnocumbia como cultura popular de la ciudad de Bucaramanga se trabajó con distintas fuentes primarias como material hemerográfico, audiovisual, fotográfico y musical. Sin embargo, en esta investigación se le dio prevalencia a la historia oral y al desarrollo de entrevistas semiestructuras, pues el objetivo era un acercamiento a los actores sociales iniciadores y protagonistas de este género musical, y las distintas personas, en particular, comerciantes encargados de su difusión y distribución.

## **ABSTRACT**

**TITLE:** “DE LA TIERRA AL CIELO”. INFORMALITY, MUSIC, DANCE, FOOTBALL AND BARRISMO: TRANSFORMATIONS OF THE TECNOCUMBIERO MOVEMENT IN BUCARAMANGA YEARS 1990-2021.

**AUTHOR:** FABIAN SNNEIDER SOLANO PICO.

**KEY WORDS:** Phenomenon, technocumbia, musical genre, movement, culture, cultural history.

### **DESCRIPTION:**

From the 1990s to the present, tecnocumbia has been one of the cultural phenomena that has marked the history of young people and other citizens of the popular neighborhoods of Bucaramanga, giving those sectors of society an artistic identity that has helped them to survive the economic and political inequalities that they have traditionally suffered. The present investigation is based on the following hypothesis: informal commerce is directly related to the beginning and development of tecnocumbia, since it has been in charge of the diffusion and commercialization in the popular sectors of the city of Bucaramanga. In addition, tecnocumbia is part of the popular culture of the city, and expressions that include dance and barrismo have been generated around it. Therefore, the tecnocumbiero movement cannot be understood in a singular way, but it is necessary to take into account its influence on these manifestations. To reconstruct tecnocumbia as a popular culture in the city of Bucaramanga, different primary sources were used, such as hemerographic, audiovisual, photographic and musical material. However, in this research oral history and the development of semi-structured interviews prevailed, since the objective was an approach to the initiating social actors and protagonists of this musical genre, and the different people, in particular, merchants in charge of its diffusion and distribution.

## INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Bucaramanga es frecuente escuchar música tecnocumbiera acompañada de jóvenes que bailan aquellas sonoridades con frenesí. Los ciudadanos de a pie comentan que Bucaramanga es “la capital mundial de las cumbias”, algunos lo hacen con un sentimiento de orgullo, otros con resentimiento y rechazo. Hablar sobre el fenómeno tecnocumbiero en Bucaramanga es describir la historia de los barrios populares, ya que este movimiento artístico surgió en primera medida dentro de ciudadanos pertenecientes a las zonas marginales de la ciudad, para luego extenderse a otros sectores sociales.

La tecnocumbia bumanguesa describe la historia socio-cultural de los barrios populares y periféricos de la ciudad de Bucaramanga desde la década de 1990, siendo este un fenómeno cultural sucesor a una tradición cumbiera que desde años previos ha existido. La economía, conflictos socio-políticos, relaciones interpersonales, la danza y la fiesta, la noche, el fútbol, barrismo y todo lo que engloba la historia de los sectores populares están relacionados con el fenómeno tecnocumbiero, siendo este la expresión de su cultura.

El objetivo general fue entender la influencia que ha tenido la informalidad comercial, música, danza y el barrismo en la construcción de la cultura tecnocumbiera, siendo aquel fenómeno cultural el que ha perdurado por más de tres décadas en la ciudad y sigue atrayendo a nuevas generaciones en la actualidad.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Describir los procesos de difusión musical de la tecnocumbia en Bucaramanga y su relación con el comercio informal.

- Identificar las características de los eventos tecnocumbieros (específicamente las minitecas) en Bucaramanga para los años de 1990 y 2000.
- Analizar la injerencia del contexto de la violencia urbana bumanguesa en la construcción de dicha identidad para las décadas a trabajar.

Sobre la tecnocumbia en Bucaramanga existen distintas investigaciones que describen aspectos importantes de su historia que van desde medios de comunicación, el proceso de globalización y su presencia en la consolidación de la cultura tecnocumbiera, la fiesta nocturna (minitecas), los conflictos sociales y demás hechos que marcaron y definieron la vida de los sectores populares de la ciudad.

El común denominador de estas investigaciones radica en la aceptación de las minitecas, ventas de discos, antenas de televisión, zonas recreativas y demás espacios físicos pertenecientes a los sectores populares de la ciudad de Bucaramanga como los lugares donde se originó la cultura tecnocumbiera de esta ciudad entre los años de 1990 y década del 2000, como lo exponen los profesores Yaneth Vargas y Julio Acelas en los escritos que serán citados a continuación. Las investigaciones no se contradicen, pero sí se complementan en tanto cada una desarrolló un enfoque distinto. Además, los estudios desarrollados por Iván Aguirre, Hernán Mejía, Ricardo Rey García y los autores anteriormente mencionados evidencian al movimiento tecnocumbiero peruano como una influencia importante dentro de Bucaramanga debido al proceso de globalización que aquella música desarrolló a través de los medios de información del momento (televisión, radio, comercio internacional), como también a las similitudes sociales que comparten.

Una de las investigaciones es la desarrollada por Iván Aguirre titulada *“Tecnocumbia como conformadora de identidad juvenil en Piedecuesta. El caso del barrio Villanueva”*. La investigación de Aguirre publicada para el año 2002 y perteneciente a la escuela de educación de la Universidad Industrial de Santander, tiene como

objetivo clave la descripción de la importancia de las tecnocumbias en la vida cotidiana de los jóvenes habitantes del barrio popular *Villanueva* del municipio de *Piedecuesta* (área metropolitana de Bucaramanga). La investigación evidencia que los jóvenes piedecuestanos del sector de Villanueva, para principios de la década del 2000, usaban la cultura tecnocumbiera bumanguesa dentro de sus fiestas, relaciones sociales y afectivas, peleas y demás conflictos callejeros. La relación tecnocumbias y las juventudes marginales del barrio Villanueva es entendida mediante el reconocimiento de los medios de entretenimiento “globalizados” como los programas de televisión de música peruana, lugares específicos de consumo y venta de tecnocumbias y el surgimiento de “minitecas” como los espacios donde la cultura permeó a dicha juventud <sup>1</sup>.

El autor menciona la relevancia del canal de televisión “*Piedecuesta Metrovisión*” al ser uno de los medios que presentaban músicos de tecnocumbia peruana, mexicana y de otras latitudes a los televidentes del barrio Villanueva, generando una mayor popularidad del género musical en el sector<sup>2</sup>. Junto a la televisión también se hace mención de la influencia que ejerció sobre los jóvenes del barrio Villanueva las minitecas que solían organizarse en la terraza del centro comercial de Bucaramanga “*La Rosita*” (se menciona especialmente a la miniteca “Mundo Tropical”) y de otras áreas metropolitanas como el municipio de Floridablanca, las cuales siempre eran ambientadas con música tecnocumbiera de artistas tanto bumangueses, como extranjeros. Las fiestas en su mayoría eran animadas por una serie de *DJ’S* que fueron naciendo dentro del movimiento popular<sup>3</sup>.

Pero al ser Villanueva un barrio popular, es decir, marginal dentro de las realidades urbanas de la contemporaneidad, el fenómeno tecnocumbiero de esta zona se vio

---

<sup>1</sup> AGUIRRE GALLO, Iván Hernando. Tecnocumbia como conformadora de identidad juvenil en Piedecuesta. El caso del barrio Villanueva. Trabajo de investigación para título de especialista en juventud. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2002. [Consultado el 3 de abril de 2022].

<sup>2</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, 49.

impregnado por las problemáticas de la delincuencia juvenil, consumo de sustancias psicoactivas o drogadicción, pelea entre pandillas (muchas de las peleas entre pandillas ocurrían durante las minitecas tecnocumbieras), lo que mantuvo por ciertos periodos de tiempo a la cultura tecnocumbiera inmersa en sus realidades socio-políticas de exclusión estatal y social<sup>4</sup>.

Sin embargo, las minitecas en el barrio de Villanueva, tal como sucedía en el centro de Bucaramanga y Floridablanca, siguieron funcionando, incluso se hace mención de la intromisión de emisoras de radio como “*Olimpica estéreo*” en la difusión de la cultura tecnocumbiera dentro del sector. Es así como en un estudio realizado para el año 2002 se describió desde un proceso local de una barriada pequeña el surgimiento y auge de la tecnocumbia en la ciudad<sup>5</sup>.

También es relevante mencionar un artículo de la *Revista UIS Humanidades* publicado en el año 2005 por el profesor José Ortiz titulado “*La crisis pasional en el rito de entierro desarrollado por un grupo de jóvenes de la periferia de Bucaramanga*”<sup>6</sup>. Uno de los ejes centrales del escrito está en exponer a las cumbias como musicalidades usadas por bandas o pandillas de las periferias de Bucaramanga para despedir a un difunto de su agrupación durante el ritual del sepelio. La razón por la que dicha musicalidad está relacionada a estas situaciones dolosas se debe en parte y según información usada por el autor, a ese acercamiento de los tecnocumbieros bumangueses nacidos de las periferias con unas situaciones socio-económicas críticas producto de la segregación estatal y violencia con la *cumbia chicha*<sup>7</sup> del Perú, ya que este género musical nació precisamente de los indígenas y campesinos de los años 1960 y 1970 que fueron desplazados de sus pueblos para migrar a ciudades como Lima y presenciar

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 51-53.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, 49.

<sup>6</sup> ORTIZ, José. La crisis pasional en el rito de entierro desarrollado por un grupo de jóvenes de la periferia de Bucaramanga. En: *Revista UIS Humanidades*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2005. vol. 35, nro. 2. p. 12-22. [Consultado: 14 de abril de 2022].

<sup>7</sup> Se expondrá sobre este género musical a mayor detalle en el primer capítulo de la tesis.

situaciones difíciles como la delincuencia, hambre, desempleo y demás circunstancias que lograron ser expresadas mediante aquella musicalidad.

En otra investigación titulada “*La proyección de las cumbias peruanas en la ciudad de Bucaramanga*” publicada para el año 2008, los autores Hernán Mejía y Ricardo Rey García esclarecen la valoración que tuvieron las tecnocumbias peruanas en los barrios populares de Bucaramanga tras haber sido un género musical que ingresó primero por la zona fronteriza entre Venezuela y Colombia a mediados de la década de los noventa y dos mil, luego, mediante el uso de las *perubólicas*<sup>8</sup> y después por personas de la ciudad que salían del país para viajar a lugares como Perú y Argentina con el objetivo de traer las tecnocumbias que allí se hacían a Bucaramanga, bien para difundirlas en las minitecas, como también para la venta de ellas en los negocios ambulantes e informales<sup>9</sup>.

El comercio de cumbias y tecnocumbias peruanas, sumado al surgimiento de minitecas tecnocumbieras como “*La Mansión*” y “*Mundo Tropical*” donde se escuchaban tecnocumbias peruanas, generó una cultura nueva sobre las juventudes bumanguesas quienes ambientaron su cotidianidad de vida en aquellos sonidos musicales. Aquí es cuando las problemáticas sociales de los barrios populares como drogadicción, robos, pandillas, riñas callejeras, prostitución y demás, se interpelaron con los espacios tecnocumbieros, generando que dicha cultura no se extendiese durante aquellos años a otros sectores de la ciudad, sino que el fenómeno fuese casi exclusivo de las periferias y el centro de Bucaramanga<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Las *perubólicas* eran antenas de televisión económicas que transmitían programas musicales, deportivos, noveleros y demás contenido del país Perú en las casas populares de Bucaramanga entre las décadas de 1990 y 2000. Sobre ellas se profundizará en el capítulo 2.

<sup>9</sup> MEJÍA, Hernán., REY GARCÍA, Ricardo. *La proyección de las cumbias peruanas en la ciudad de Bucaramanga*. Trabajo de investigación para título de licenciados en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2008. [Consultado el 3 de abril de 2022].

<sup>10</sup> *Ibíd.*

Tal como el autor Iván Aguirre, la autora Yaneth Vargas en su tesis de grado titulada “*Cumbieros y cumbieras: cantando y bailando al son de la exclusión en Bucaramanga*” (tesis publicada en el año 2011) resalta la importancia de aquel fenómeno cultural dentro de las juventudes bumanguesas pertenecientes a los barrios populares en la década del 2000. También se relaciona con el trabajo investigativo de Hernán Mejía al exponer que en la ciudad de Bucaramanga se popularizó el escuchar tecnocumbias peruanas<sup>11</sup> debido a que estas musicalidades reflejan las condiciones de vida dolorosas que enfrentan las clases económicamente pobres, socialmente desplazadas por la violencia y las vivencias urbanas de los desempleados, situaciones históricas que también padecieron los jóvenes de las periferias de Bucaramanga adeptos a este género musical<sup>12</sup>.

Bajo el enfoque investigativo de la autora, la tecnocumbia significó para los jóvenes de Bucaramanga el fenómeno cultural que los ayudó a sobrevivir en el mundo de los adultos donde son marginados, prejuiciados y rechazados. Yaneth Vargas expone diversos factores que hicieron de la tecnocumbia la expresión cultural de las zonas populares de Bucaramanga, una de ellas es la venta ambulante y pirata de música tecnocumbiera. Uno de los datos usados por la autora para enfatizar sobre la informalidad comercial y su injerencia en la conformación de la cultura tecnocumbiera bumanguesa fue el siguiente: “Según la Corporación Compromiso para el 2004 el 51% de la población desplazada de Bucaramanga terminó ocupándose en empleos informales, el 11.6% en oficios varios, un 8% se dedica a las ventas ambulantes, un 7% a la vigilancia privada y en menor proporción a actividades como la construcción, guarnición, confecciones, reciclaje, otros 48%. Del total de la población desplazada el 47% no posee ingresos, el 12% recibe entre \$60.000 y \$100.000, el 11% entre \$110.000 y \$150.000, y el 10% entre \$260.000 y

---

<sup>11</sup> Se habla de la cumbia *chicha* del Perú, pero de ella se profundizará a mayor detalle en el capítulo primero

<sup>12</sup> VARGAS, Yaneth. *Cumbieros y cumbieras: cantando y bailando al son de la exclusión en Bucaramanga*. Trabajo de investigación para título de magister en comunicación educativa. Pereira: Universidad tecnológica de Pereira, 2011.

\$300.000 mensuales<sup>13</sup>. Según las investigaciones del Observatorio para los Derechos Humanos de la Presidencia de la República, el 68% de las personas desplazadas hacen migración dentro del mismo departamento y un 32% lo hace fuera del debido a las continuas amenazas por parte de grupos armados”<sup>14</sup>.

Es en ese espectro social que surge la cultura tecnocumbiera de Bucaramanga, pero la autora también centró su investigación en la descripción de las minitecas tecnocumbieras creadas a los alrededores de la ciudad durante la década de los años 2000. Se hace mención de las minitecas “*La Mansión*” que estuvo ubicada en la vía de Bucaramanga a Cúcuta y “*Mundo Tropical*”, la cual funcionó dentro del centro comercial *La Rosita*, indicando que en esos lugares confluía todo el espectro cultural de las tecnocumbias bumanguesas, desde los DJ’S y músicos tecnocumbieros (se mencionan a los artistas *Javier Martínez* y *Saúl Naranjo*, de los cuales se hablará en el capítulo dos), bailarines, como también pandilleros, delincuentes y demás personas relacionadas con las problemáticas sociales que están ligadas a las zonas periféricas de las ciudades latinoamericanas contemporáneas<sup>15</sup>.

Julio Acelas en su texto titulado “*La cultura juvenil de las cumbias en Bucaramanga: Discriminación y reconocimiento*” (publicado en el año 2017) detalla la importancia que tuvieron las cumbias y tecnocumbias en los sectores barriales de estratos bajos y medios de la ciudad de Bucaramanga a la hora de generar una cultura que agrupara a una serie de jóvenes golpeados por la delincuencia urbana (hurtos, asesinatos, guerras entre pandillas, etc.) y la persecución y rechazo estatal (brutalidad policial, violencia estatal hacia los jóvenes por motivo de escuchar y tener afinidad a la cultura cumbiera), para dotarlos de alegría y de identidad comunal-tribal-familiar a través de músicas que los ayudase a sopesar aquellas

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, 61.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 71-111.

situaciones legalmente inhumanas, tomando como punto de referencia los *Derechos Humanos* promulgados por la *ONU* (Organización de Naciones Unidas)<sup>16</sup>.

Uno de los aspectos importantes que nombra Acelas sobre la cultura cumbiera y tecnocumbiera en Bucaramanga está en la aceptación de que dicha cultura musical coexiste desde finales de la década de 1980 en los mismos espacios socio-políticos de delincuencia juvenil. Durante el recorrido del texto se mencionan nombres de pandillas como “*El parche*”, “*Rasguño*”, “*Killers*”; estas agrupaciones llevaron sus realidades delincuenciales producto de la desigualdad estatal a espacios musicales como minitecas de tecnocumbia, generando a la postre, la persecución estatal a los espacios tecnocumbieros de naturaleza recreacional (rechazo de sectores de la ciudad a estas culturas cumbieras)<sup>17</sup>.

Se ha vinculado a los fenómenos cumbieros de Bucaramanga con la violencia urbana porque los jóvenes víctimas y victimarios de esta problemática adoptaron a la tecnocumbia y sus espacios socio-culturales (minitecas, sitios de ventas de música, concierto de artistas, fiestas barriales) como parte de su identidad. Acelas explica desde el concepto de “juventud” que cada joven necesita un referente cultural y musical para crear una identidad. Para el caso de los jóvenes que crecieron dentro de las zonas populares y pertenecientes a las “pandillas” de estos sectores, las cumbias fueron la musicalidad y arte que les acompañó<sup>18</sup>.

Acelas hace mención de la miniteca creada para la década de 1990 “*Tumbaranchos*” y la posterior creación de otra, esta vez para los años 2000 “*Mundo Tropical*”, como sitios específicos donde la juventud popular, las pandillas, los músicos, DJ’S, vendedores de música y demás personas vinculadas a las cumbias de Bucaramanga coexistían. Otro punto clave de análisis visto en su texto fue la

---

<sup>16</sup> ACELAS, Julio. La cultura juvenil de las cumbias en Bucaramanga: Discriminación y reconocimiento. Trabajo de investigación para título de magister en derechos humanos. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2017. pp. 13-29.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 29-40.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 13-60.

mención de “*San Bazar*” como sitio de compra y venta de cumbias y tecnocumbias predilecto por los jóvenes a la hora de actualizarse en su cultura popular<sup>19</sup>.

Al igual que el profesor Julio Acelas, el historiador Álvaro Acevedo en el artículo titulado “*Tecnocumbias y cumbieros. Baile, canto y marginalidad en Bucaramanga*” menciona la relevancia de las fiestas de “*Mundo tropical*” en la tarea de difundir la cultura cumbiera por la ciudad, la organización de minitecas a puerta cerrada, y la constante lucha, tanto de los artistas como de los jóvenes simpatizantes con la movida musical por preservar sus tradiciones, gustos y manifestaciones culturales frente a una constante represión estatal y comunitaria contra todo lo que esté relacionado con “cumbia” y “tecnocumbia”. Acevedo reconoce a las “*perubólicas*” como el medio de comunicación esencial para el nacimiento de la cultura tecnocumbiera de la ciudad, revelando también uno de los motivos por el que este movimiento se ha gestado, en su mayoría, por los sectores populares de la ciudad<sup>20</sup>.

Rompiendo un poco con la línea de textos sobre tecnocumbia en Bucaramanga para darle relevancia al fenómeno de la economía informal en la ciudad, la siguiente investigación de los autores Esteban Landínez y Heriberto Rojas titulado “*Caracterización del comercio informal callejero en la ciudad de Bucaramanga*”, publicada en el año 2004, describe en un panorama general los sectores de dicha economía que estuvieron tanto en el centro de Bucaramanga, como en el barrio “Cabecera del Llano”. Se evidencia que la gran mayoría de comerciantes informales que fueron analizados en la investigación pertenecían a los sectores sociales con estratificación económica tres (clase media), dos y uno (clases bajas), la mayoría

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*,49-60.

<sup>20</sup> ACEVEDO, Álvaro. *Tecnocumbias y cumbieros. Baile, canto y marginalidad en Bucaramanga. Revista UIS humanidades*. 2003, vol. 41, nro. 1, pp. 61- 62. ISSN 0120-095X.

de sus ingresos eran utilizados para vivir el día a día (rebusque) más que para un mayor enriquecimiento del capital y contaban con estudios básicos<sup>21</sup>.

Según los autores, se entiende por informalidad comercial a una serie de actividades económicas donde los trabajadores usualmente no poseen beneficios que sí tienen los empleados formales como salud, pensión y salario fijo, sino que dependen netamente de la producción de su actividad (salario a destajo) y la demanda que tengan de sus productos. No existe un contrato legal por empleo<sup>22</sup>.

La informalidad comercial es una problemática de los países en vía de desarrollo debido a la sobreproducción de mano de obra, más el flujo de migración de sectores rurales a la ciudad y menor demanda laboral. La informalidad nace dentro de sectores de la sociedad con estratificación socio-económica pobre<sup>23</sup>.

En Bucaramanga para el año en que se hizo la investigación, había 100 vendedores ambulantes, 51% mujeres, 48% hombres. 69,07% expresaron ser vendedores ambulantes debido a falta de oportunidades laborales, 11,2% dijeron gustarles el ser independientes, 2,8% alegaron ser ambulantes por desplazamiento forzado y el resto se debe a otros motivos<sup>24</sup>.

El precedente de la investigación de los autores sobre la informalidad en Bucaramanga para los años 2004 ha sido de ayuda para complementar el perfil social de quienes vendieron música tecnocumbiera de forma ambulante y luego en el recinto *San Bazar* desde la década de 1990 hasta la actualidad, sin embargo, sobre este sector económico de la ciudad se hablará con mayor detalle en el transcurso de este escrito.

---

<sup>21</sup> LANDÍNEZ, Esteban., ROJAS, Heriberto. Caracterización del comercio informal callejero en la ciudad de Bucaramanga. Trabajo de investigación para título de economistas. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2004.

<sup>22</sup> *Ibíd.*,13-24.

<sup>23</sup> *Ibíd.*,13-17.

<sup>24</sup> *Ibíd.*,67.

Ahora bien, teniendo en cuenta las lecturas realizadas a las diferentes investigaciones anteriormente citadas, la hipótesis que esta investigación plantea es la siguiente: La tecnocumbia se ha consolidado como *cultura popular* (sobre este concepto se hablará a mayor detalle en párrafos siguientes) en la ciudad de Bucaramanga desde la década de 1990 debido a que este es un movimiento musical que no ha desistido de expresar mediante la música, comercio, danza, fútbol y barrismo la vida del ciudadano bumangués de los sectores marginales en contraste con las demás clases sociales “dominantes”.

Sobre las fuentes primarias utilizadas en la investigación se acudió a la prensa, especialmente en noticias encontradas en el periódico *Vanguardia Liberal*, esto con el objetivo de hallar la versión de los medios de comunicación locales sobre el fenómeno tecnocumbiero en los años de estudio. Al reconocer a la tecnocumbia como un fenómeno histórico reciente, fue necesario dar importancia al manejo de la fuente oral (entrevistas a vendedores ambulantes e informales de música tecnocumbiera, DJ’S de tecnocumbia, cantantes, bailarines y barristas), ya que estos actores sociales han experimentado la historia de la cultura tecnocumbiera desde la década de los años 1990 hasta la actualidad.

Para un mayor entendimiento de estudio sobre las fuentes orales, se valoró el trabajo realizado por Paul Thompson en su texto *“Historia, memoria y pasado reciente”* donde expone a la “historia oral” como el método que indaga la información histórica a partir de diversas entrevistas y la evaluación objetiva de las mismas por medio de la comparación de los relatos expuestos por los agentes históricos entrevistados con otras fuentes históricas<sup>25</sup>.

Thompson explica en su artículo la relevancia que tienen las experiencias de vida al momento de reconstruir acontecimientos históricos, pues la ciudadanía sobreviviente

---

<sup>25</sup> THOMPSON, Paul. Historia, memoria y pasado reciente. *Universidad Nacional de Rosario* [en línea]. 2004, nro. 20, pp. 15-34. Disponible en: [https://www.fhuc.unl.edu.ar/oliphistoria/paginas/manual\\_2009/docentes/modulo3/e-Historia,%20memoria%20y%20pasado%20reciente.pdf](https://www.fhuc.unl.edu.ar/oliphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo3/e-Historia,%20memoria%20y%20pasado%20reciente.pdf)

a los hechos investigativos posee en su memoria información igual de valiosa a los vestigios físicos que un historiador debe escudriñar (fuente escrita, arquitectura, fotografía, arte, etc.). Similar a *Lucien Febvre* en el texto *combates por la historia*, Thompson valora la interdisciplinariedad en la historia como el método más eficiente para recrear mediante los relatos orales, una historia fidedigna donde los datos personales de los entrevistados poseen una carga emocional por los recuerdos y memorias de sus experiencias de vida <sup>26</sup>.

Pero dicha fuente oral debe ser analizada bajo otros vestigios que logren conectar los relatos de los entrevistados con hechos cuantificables o al menos, reconocidos por otras personas o instituciones, a tal grado de que se logre una reconstrucción cualitativa y cuantitativa de la historia<sup>27</sup>.

En el transcurso de los capítulos 2 a 4 se dará cita a diversos relatos obtenidos mediante el empleo de entrevistas estructuradas a músicos, DJ'S y bailarines, así como comerciantes informales, trabajadores de radio, difusores musicales, barristas de fútbol y demás, para luego comparar aquellas historias con la información en prensa, documentales, datos estadísticos y demás fuentes escritas.

Gran parte de los entrevistados han protagonizado y vivido el fenómeno tecnocumbiero en Bucaramanga desde su génesis hasta la actualidad, de ahí la importancia de realizar una investigación histórica mediante el empleo de fuente oral (pues son actores sociales vivos).<sup>28</sup>

Otra fuente importante en la investigación es la música (álbumes musicales de tecnocumbieros bumangueses e internacionales escuchados en Bucaramanga).

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> Se ha entrevistado a cantantes como *Javier Martínez*, managers musicales como *Oscar Ramos*, DJ'S como *DJ Fabián Mix*, vendedores de música como *Mario Araque* alias *el pecosó*, entre otras personalidades de la tecnocumbia bumanguesa para evaluar sus historias y relatos históricos de lo que ha sido el fenómeno tecnocumbiero bumangués a través de los años, comparando sus relatos con las fuentes escritas existentes en la prensa local (*Vanguardia Liberal* principalmente), institucional (DANE), documental y fílmica, así como también la investigativa (fuente secundaria) que también han expuesto su visión de lo que ha acompañado históricamente a la construcción de las tecnocumbias en Bucaramanga.

Las letras encontradas en las canciones, junto a sus respectivas fechas de publicación y posterior popularidad en la ciudad reflejan realidades socio-políticas, económicas y culturales de los sectores populares de Bucaramanga, lo que permite validar a estos trabajos musicales como fuentes primarias de investigación histórica.

Para el desarrollo de la investigación se tomó en cuenta el concepto de “*cultura popular*” manejado por diversos historiadores y sociólogos, esto con el fin de entender el fenómeno artístico de la tecnocumbia. A continuación, se presentan los autores tomados en cuenta para la conceptualización de “*cultura popular*”.

Pierre Bourdieu en su libro “*La distinción. Criterios y base sociales del gusto*” resalta el concepto de cultura popular a través del análisis del gusto hacia toda expresión artística realizada por los diversos sectores y clases sociales de la sociedad contemporánea, enfatizando a partir de aquí, su valoración de lo que es la construcción del “gusto musical” en la “psicología de la sociedad”. Según Bourdieu, la cultura musical y el gusto que el ser humano realiza frente a este arte (entendiendo “gusto” como preferencia humana de escoger algo que desborda sentimientos de alegría, emoción, pasión y pertenencia, así como identidad) no es más que una condición social donde la formación escolar, académica, cultural y económica desempeñan un papel primordial, es decir, depende de la realidad social y “capital cultural” el tipo de música que se escuche y siempre habrá una necesidad de que un sector de la sociedad (en este caso las clases altas económicamente) quiera a partir de sus músicas separarse de otros y excluir toda aquella composición artística que no les represente (la cultura popular)<sup>29</sup>.

A partir de esta premisa, Bourdieu sustenta el gusto musical estudiando a los artistas, composiciones y géneros musicales escuchados por diversos sectores sociales de Francia desde finales del siglo XIX, hasta primeros decenios del XX, concluyendo que, aquellas personas que poseen un capital intelectual y económico alto, prefieren músicas con una composición musical compleja afín a las academias

---

<sup>29</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Bogotá: Editorial Santillana, 1998. p. 1-3. ISBN 84-306-0338-7.

y escuelas profesionales de música (como ejemplo se menciona la alta demanda y apreciación musical que estos sectores sienten por obras como “Música para la mano izquierda”), mientras que, en los sectores populares con bajos índices de educación y prosperidad de ascenso social de clases, el gusto musical estará marcado por la preferencia de piezas con una composición básica, fácil de comprender y sentir, siendo el “sentimiento” el factor clave para que dichas sonoridades tomen popularidad dentro de aquellos sectores (como ejemplo, Bourdieu toma la popularidad de la composición “Danubio azul” en las clases obreras, trabajadoras y de estratos “bajos” y “medios” de la población francesa) <sup>30</sup>. Así que la *cultura popular* representa para Bourdieu a las creaciones artísticas de las clases trabajadoras y de estratificaciones económicas bajas que han sido históricamente excluidas por las elites de poder <sup>31</sup>.

Por otra parte, el autor Néstor García Canclini en su texto titulado “*Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?*” expone a la *cultura popular* como aquella invención artística, política e intelectual hecha históricamente por grupos humanos “minoritarios” para rebelarse contra la dominación de lo hegemónico<sup>32</sup>. Ahora bien, el texto en sí resulta siendo una crítica a toda postura que trate de definir al concepto *popular* como una identidad que solo se expresa bajo tradiciones o folclor no hegemónico, exponiendo cómo los medios masivos de la hegemonía social también expanden aquellas visiones populares<sup>33</sup>. Un ejemplo sobre lo anterior puede verse en el hecho de que una historia oral de una tribu indígena (cultura popular) se traspase a un escrito o libro (cultura masiva), las musicalidades de una subcultura exclusiva (cultura popular) sean sintonizadas en la televisión (cultura masiva), rompiendo la brecha entre lo *popular* y lo *masivo*, más estas representaciones

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 16.

<sup>31</sup> *Ibíd.*

<sup>32</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?* En: *Diálogos de la comunicación* [en línea]. Lima: Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, 1987. nro. 17. Consultado: [14 de junio del 2022]. Disponible en: [https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/garcia\\_canclini1.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf)

<sup>33</sup> *Ibíd.*

humanas no carecen en lo absoluto de aquella rebeldía hacia lo hegemónico, a pesar de que este último puede absorberle y convertirle en un bien de consumo <sup>34</sup>.

En cuanto a investigaciones sobre *cultura* y *cultura popular* realizadas por historiadores, Edward Thompson en su escrito "*Costumbres en común*" definió el concepto *cultura* como aquel conjunto de acciones colectivas escogidas por un grupo humano (en este caso, Thompson describió las costumbres de la población obrera europea de los siglos XVIII y XIX) para la legitimación de unos ideales sociales, políticos y humanos que resalten lo que para ellos son los valores éticos y morales a proseguir. En otras palabras, para que un movimiento social, artístico, político, económico, folclórico o de cualquier índole humana se le considere "cultura", aquellos deben reposar sobre unos ideales comunes, es decir, necesitan de una aceptación grupal, no existe una cultura individual<sup>35</sup>. Ahora bien, la *cultura popular* para el autor sería aquella identificación comunitaria creada por los sectores subordinados de las élites políticas para resistir ante la dominación de estas últimas<sup>36</sup>.

Complementando al concepto trabajado por Thompson, el historiador Peter Burke en su escrito titulado "*La Cultura popular en la Europa moderna*" conceptualiza a la *cultura popular* como las tradiciones realizadas por las clases "subordinadas" y la cultura no oficial de la élite social<sup>37</sup>. Un ejemplo de lo anterior lo demuestra con la resistencia que se tuvo por parte de la *cultura popular* medieval de Europa cuando sobrevivieron los relatos fantásticos de tradición oral (se hace mención especial en las historias mágicas de los hermanos Grimm), devoción a imágenes religiosas, fiestas de artesanos y campesinos y el guardar los sacramentos tras el nacimiento de la *cultura ilustrada*, la cual ganó peso dentro de las esferas de poder avasallando públicamente las tradiciones anteriormente mencionadas, pero sin lograr socavarlas

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> THOMPSON, Edward. *Costumbre en común*. Traducido por Editorial Crítica. Barcelona: Editorial Crítica, 2009. p. 1-20. ISBN 84-84-32-033-2.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> BURKE, Peter. *La Cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Editorial. Madrid: Alianza Editorial, 2014. ISBN 9788420690872.

en una totalidad, pues incluso estas permearon a los *ilustrados*<sup>38</sup>. En otras palabras, aunque se rechazó públicamente la *cultura popular* de la edad media tras las nuevas ideas ilustradas traídas por la incipiente burguesía, en privado se evidenció cómo las nuevas clases poderosas disfrutaban de aquello que no era “ilustrado”, aparte de mencionar la existencia de una resistencia realizada por las clases subordinadas para que sus tradiciones *populares* no fallecieran<sup>39</sup>.

Es de esta forma que se puede concluir que los autores teorizan a la *cultura popular* como la invención tradicional, artística y espiritual de todo aquello que siempre contrapone a la *cultura* aceptada públicamente por las esferas privilegiadas de poder político y económico, pero aceptando que estas élites también consumen en privado aquellas invenciones culturales de los sectores “subordinados”. Por ello se demostrará durante el trascurso de la investigación el *por qué* la cultura tecnocumbiera de Bucaramanga es *popular*.

La periodización de la investigación se demarcó entre los años 1990 a 2010. La década de los noventa es primordial debido a que es en ella donde se evidencia los primeros vestigios de la cultura popular tecnocumbiera en Bucaramanga, esto debido a la venta masiva de dicha música en las calles, surgimiento de minitecas y conciertos de los artistas populares, llegando a una etapa de mayor difusión hacia los años 2000 hasta el 2010 con el inicio musical de cantantes locales, el centro comercial *San Bazar* y la miniteca *Mundo Tropical*. Luego de esa temporalidad, el contexto histórico cambió, pasando por un pequeño proceso de clandestinidad tras la persecución estatal a las fiestas tecnocumbieras y las amenazas mediante panfletos realizadas por agrupaciones paramilitares con fines de evitar la vida nocturna en la ciudad, situación que cambia con el pasar del tiempo.

Acerca de los capítulos de la investigación, el primer capítulo titulado *COLOMBIA: ¡YO ME LLAMO CUMBIA!* introduce la historia de la cumbia en Colombia a partir de la etapa colonial, pasando por la republicana y la industria musical del caribe

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> *Ibíd.*

colombiano del siglo XX (décadas de 1950 hasta 1990), hasta llegar al periplo de esta musicalidad por los demás países tanto latinoamericanos como de Europa y Estados Unidos. En este capítulo se analizan los antecedentes cumbieros y tecnocumbieros tanto nacionales, latinoamericanos, como internacionales que en cierto punto sirvieron como influencia para la posterior consolidación del fenómeno tecnocumbiero en Bucaramanga.

El segundo capítulo titulado *BUCARAMANGA. “CAPITAL DE LAS CUMBIAS”* describe el proceso histórico de la tecnocumbia bumanguesa desde los años de 1990, mencionando particularmente la importancia de los vendedores ambulantes de música tecnocumbiera y las minitecas hasta el año 2010. Se menciona principalmente el proceso de la década del 2000 al 2010 como el más visible dentro de la historia del fenómeno cultural debido a la participación de DJ’S, músicos, bailarines, locutores de radio y la población popular de Bucaramanga, como de la posterior presencia de la política y el paramilitarismo a la historia de la cultura tecnocumbiera.

El tercer capítulo titulado *“BAILELAS”. LA TECNOCUMBIA BUMANGUESA A TRAVÉS DE LA DANZA* analiza la importancia de los pasos de baile y zonas de esparcimiento dancístico de la tecnocumbia como lugares de resistencia y memoria histórica de los jóvenes bumangueses desde los años 2000 hasta la actualidad.

Para finalizar, el capítulo titulado *LA TECNOCUMBIA DE BUCARAMANGA, FÚTBOL Y BARRISMO* aborda la génesis de la relación del fenómeno tecnocumbiero con el futbolero y barrista de Bucaramanga, explicando a su vez los motivos por los cuales desde los años 2000 ambas culturas comparten los mismos espacios de convergencia y seguidores.

Enunciado el contenido de la investigación, se procederá a presentar el desarrollo del trabajo.

## 1. COLOMBIA: “¡YO ME LLAMO CUMBIA!”

*“Todo el espectáculo se acompaña de una música que, para quién no está acostumbrado a oír, resulta una variante del parloteo de los papagayos sentados en las puertas y en los balcones: es decir, el lenguaje del pueblo inferior”.*

(Fragmento de la crónica de Carl August Gosselman “Viaje por Colombia. 1825-1826”).

Cuando se aborda el tema de las tecnocumbias dentro de una conversación cotidiana en Bucaramanga, siempre se relaciona a la musicalidad con la población pobre de la ciudad, incluso, hablar de tecnocumbia para muchos bumangueses es conversar sobre los “ñeros” y sus “gustos”.

Para entender el fenómeno tecnocumbiero en Bucaramanga se debe analizar los orígenes de la cumbia en Colombia, su reconocimiento dentro del país, la diáspora del género musical en Latinoamérica y Estados Unidos, los cambios y adaptaciones musicales que aquella musicalidad recibió por cada lugar donde fue acunada y la importación de estas cumbias en Colombia y Bucaramanga. Las diferencias entre la cultura cumbiera primigenia de Colombia con la tecnocumbia bumanguesa son evidentes, pero no se puede realizar una historia completa del fenómeno tecnocumbiero en Bucaramanga y su relación con la población popular (barristas, músicos, bailarines, etc.) sin valorar la historia social y cultural que ha vivido el país a partir del nacimiento de la cumbia.

Debido a ello, a continuación, se expondrá el inicio y desarrollo de la cumbia en Colombia mediante un breve barrido histórico que data desde tiempos de la colonia y el siglo XIX, para después dar un mayor énfasis al fenómeno musical durante la década de 1990 tanto a nivel nacional, como internacional.

## 1.1 LA CUMBIA Y EL PUEBLO (1826- 1900).

La descripción que *Carl August Gosselman* realizó sobre las músicas populares en el caribe colombiano (en especial, las que hablan de los músicos de Santa Marta) no solo se sostuvo en un juicio valorativo de carácter personal, catalogando a esas composiciones como “lenguaje del pueblo inferior”, sino que, al continuar su crónica describió con lujo de detalle todo el entorno artístico y cultural que rodeaba al “parloteo de los papagayos”. Adolfo González en su texto titulado *La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX*, rescata aquellos fragmentos de la crónica de Gosselman, en especial, un párrafo que da luz sobre la posible existencia de la cumbia antes de su etapa popular en el siglo XX<sup>40</sup>.

El siguiente fragmento de la crónica de Gosselman usado también dentro de la investigación de González expresa lo siguiente:

*Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle. Limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y a los bailarines. La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos por donde escapa el sonido: otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que solo usa la mano derecha, pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea, una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos. A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. Enseguida todos se emparejan y comienza el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él, pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española que la hacen tan famosa y popular. Mezclados a las canciones un negro indígena acompañándose con una pequeña guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva*

---

<sup>40</sup> GONZÁLEZ, Adolfo. La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, abril, 1989. vol. 26, nro. 19. p. 8-12. [Consultado: 14 de junio del 2020]. Disponible en: [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/2660/2738](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2660/2738)

*siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija. Era una canción sobre la toma de Santa Marta durante la guerra de independencia, que declamaba con emoción, teniendo en cuenta que él participó en ella. 41*

González expone la idea de que Gosselman realizaba una crónica sobre una fiesta de Bunde y fandango, musicalidades coloniales conocidas desde el siglo XVIII y emparentadas con la cumbia, la cuales han poseído una alta carga satírica y política, es decir, estas creaciones musicales han sido composiciones de “protesta social”<sup>42</sup>.

En los territorios del caribe colombiano las orquestas pelayeras eran las protagonistas de las fiestas populares en los siglos XVIII y XIX, sin embargo, la cumbia evolucionó a lo largo del siglo XIX, pasando de la “cumbia orquesta” a fusionarse con otros géneros musicales de Latinoamérica<sup>43</sup>.

Se debe tener en cuenta que gran parte de la música popular colombiana con pasado colonial no se encuentra bajo soportes escritos, pues dichas comunidades eran orales principalmente<sup>44</sup>. Aun así, la tradición oral de las comunidades negras, indígenas, mestizas y demás sectores subalternos dentro de la colonia, se sostuvo mediante bailes y cantos que demostraron el carácter crítico y burlesco de una realidad social esclavista, católica y monárquica<sup>45</sup>: las rondas de juego y arrullos de la costa pacífica fue uno de aquellas invenciones artístico-culturales.

Según la tradición oral, las rondas de juego y arrullos realizados en la costa pacífica durante tiempos coloniales (dentro de los siglos XVII a XIX), consistían en pequeños

---

<sup>41</sup> GOSSELMAN, Carl August. 1979. *Viaje por Colombia (1825-1826)*. Versión castellana de Ann Christien Pereira, Bogotá, Publicaciones del Banco de la República (“Archivo de la Economía Nacional”, 41), 2ª ed., 1981. Texto original: *Resa i Colombia åren 1825 och 1826*, Estocolmo, Johan Hörberg, 1830.

<sup>42</sup> GONZÁLEZ, Adolfo. Op.cit., p. 11.

<sup>43</sup> OCHOA, Juan. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. En: *Revista musical chilena*. Santiago de Chile, julio-diciembre, 2016, nro. 226. p. 33-39. ISSN 0716-2790.

<sup>44</sup> HERNÁNDEZ, Oscar. Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. En: *University of Texas Press*. Texas, enero, 2007, nro. 28. p. 8-18. ISSN 10-1353.

<sup>45</sup>Ibíd.

cantos y bailes creados bajo la finalidad de disfrutar una fiesta mientras, a su vez, se burlaban o criticaban a alguien en particular.

Y es que sobre lo anterior también se debe tener presente que de la cumbia no se conoce a profundidad todo lo referente a su génesis, o relación con otros tipos de musicalidades colombianas de orígenes negros y tri-étnicos, por lo cual, aquellas rondas y arrullos del pacífico no dejarán de ser casualidades líricas que congeniaron bajo la temporalidad en que la cultura pre-cumbiera del país empezó a sobresalir.

Otro aspecto a resaltar sobre la cumbia como fenómeno popular, social y subalterno frente a las realidades históricas del país está en el rol que cumplió las músicas con pasado colonial durante las ceremonias oficiales del centenario de la independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1911, festividad con una duración de ocho días.

De 1903 a 1910 se vivió en la ciudad de Cartagena un jolgorio, festividades en las que participaron escuelas públicas, profesionales en historia, entidades gubernamentales, la iglesia católica y toda la población popular cartagenera. Durante aquella temporalidad, junto a la algarabía por el 11 de noviembre de 1911, se unieron procesos de memoria histórica que contrastaban con el discurso católico y elitista de dichos acontecimientos independentistas: Se escribían poemas, libros de historia, canciones y demás obras que relataban la versión subalterna de la independencia de Cartagena<sup>46</sup>.

En medio de largas misas, peregrinaciones y discursos sacros por el centenario de la independencia de la ciudad se bailaban fandangos, bullarengues, cumbias y

---

<sup>46</sup>ACEVEDO, Rafael. Memorias, lecciones y representaciones históricas: La celebración del primer centenario de la Independencia en las escuelas de la provincia de Cartagena (1900-1920). Bogotá: UniAndes, 2011. p. 80.

demás sonidos populares<sup>47</sup> y “profanos” que exaltaban la participación negra, indígena, mulata, mestiza y trabajadora en la insurrección de 1811<sup>48</sup>.

El hecho de que la cumbia haya formado parte de la fiesta en celebración del aniversario de la independencia de Cartagena de 1911 obedece a la naturaleza insurrecta que esta musicalidad ha tenido desde tiempos coloniales, al ser aquel baile y canto que desahogaba los sentires de sectores de la sociedad marginal. Sin ahondar en detalles sobre la corporalidad, la danza y el desahogo humano, la cumbia se ha caracterizado desde sus inicios como un medio catalizador de emociones y respuesta a realidades históricas fuertes como la conquista, pobreza, persecución, muerte, imposición y demás sucesos que cambian el devenir de una sociedad.

Lo particular con respecto a la cumbia está en entender el proceso histórico vivido a nivel nacional y qué hizo a esta música una cultura aceptada en gran parte de Colombia, hasta convertirse en un género musical exitoso pese a su historia marginal.

## **1.2 CUMBIA COLOMBIANA Y EL SIGLO XX: DE LA MARGINALIDAD AL RECONOCIMIENTO.**

---

<sup>47</sup> MURILLO COA, Luz Estela. Desarrollo histórico de la fiesta de independencia de Cartagena de Indias 1911-1958 [En línea]. Trabajo de investigación para título de historiadora. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2019. 14 p. [Consultado el 8 de enero de 2021]. Disponible en: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/9072/TRABAJO%20DE%20TESIS%20DE%20LUZ%20ESTELA%20%20%20%20%20%20COA%20PARA%20EMPASTAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>48</sup> OVIEDO MÁRQUES, Carmen Elvia. Fiesta y Cultura Popular en la Conmemoración del Centenario de la Independencia de Cartagena de Indias, 1911 [En línea]. Trabajo de investigación para título de historiadora. Cartagena: Universidad de Cartagena. Facultad de Ciencias Humanas, 2015. 34-38 p. [Consultado el 8 de enero de 2021]. Disponible en: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/2468/tesis%20fiesta%20y%20cultura%20popular.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

A partir del siglo XX, la cumbia tomó vigencia e importancia no solo en Colombia<sup>49</sup>, sino a través de Latinoamérica, Estados Unidos y demás países. Sin embargo, resulta interesante el hecho de analizar los motivos por los cuales dicha adopción sucedió con una musicalidad dancística rechazada, marginada y criticada durante la conquista y colonia, rechazo incitado por sectores de poder dentro de las sociedades neogranadinas con privilegios nobles, eclesiásticos y burocráticos<sup>50</sup>. En conformidad con la construcción de las músicas nacionales, alrededor del año 1876 surgió un proceso de venta masiva de instrumentos musicales como la flauta de millo, el acordeón, partituras de vals y demás composiciones populares con el objetivo de reforzar el turismo y la identidad colombiana ( los nacientes mercados musicales)<sup>51</sup>.

Además, el Estado colombiano centró parte de su economía hacía los negocios del turismo, esto a partir del primer decenio del siglo XX. El hecho de sumar a las ciudades colombianas identidades musicales y culturales fue siempre una idea atractiva en que se especulaba podría reavivar el interés de los extranjeros por vacacionar o conocer el país<sup>52</sup>. Claramente, aquel proceso facilitó la difusión y popularidad de las músicas que, para el estado colombiano, eran “músicas nacionales”.

---

<sup>49</sup> Otro proceso político colombiano de fines de siglo XIX que aportó a la popularidad de la cultura cumbiera fue “La Regeneración”. “La Regeneración”, proyecto impulsado bajo la presidencia de Rafael Núñez que buscaba una construcción imaginaria de “orgullo e identidad nacional”, logró que músicas antes marginadas por la sociedad criolla y cortesana se academizaran hasta el punto de denominarlas como “músicas nacionales”. Músicas como el bambuco, pasillo, algunos valeses, fandangos y la cumbia comenzaron a salir de la zona marginal aproximadamente para los años de 1875, llegando poco a poco a otros lugares del país.

BERMUDEZ, Egberto. Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica [en línea]. p. 715. [Consultado el 2 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://fubainvestigadores.files.wordpress.com/2013/04/las-musicas-afrocolombianas-en-la-construccion-de-la-nacic3b3n.pdf>.

<sup>50</sup> WADE, Peter. Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Bogotá: Multiletras Editores, 2002. p. 19-21. ISBN 9589670725.

<sup>51</sup> BERMUDEZ, Egberto. Op.cit.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 712-714.

Volviendo sobre lo anterior, se puede percibir a la cumbia como una cultura musical que salió de las zonas populares y marginadas, para llegar a un grado nacional, todo esto mediante políticas de construcción de identidades nacionales y regionales, es decir, imaginarios colectivos en pro al fortalecimiento de una idea de “Nación”. La cumbia, más allá de su naturaleza insurrecta, también tomó partido de su entorno para crecer alrededor del país, no siendo un fenómeno estático, sino cambiante, pues evolucionó su musicalidad y estética<sup>53</sup>.

No fue sino hasta los años treinta del siglo veinte que las industrias nacientes dentro de Colombia se atrevieron a invertir, así como crear medios comunicativos que permitiesen mayor facilidad de acceso y que la masificación de la música fuera posible, específicamente, la música de caribe; esto debido a que fue la región que más invirtió en la industrialización musical del país<sup>54</sup>.

Al renunciar a estéticas, o sonidos naturales por alcanzar la popularidad nacional e internacional, o al profesionalizar lo mencionado anteriormente dejándose influir de otros movimientos artísticos-culturales, lo que se debe reconocer es la intrínseca relación vigente entre el ascenso económico que buscaba el estado colombiano a partir de las industrias económicas de los años treinta y los medios difusivos que masificaron las músicas costeñas durante la misma década<sup>55</sup>.

El crecimiento de la industria cafetera antioqueña de 1930, las tensiones regionales entre las elites bogotanas con las antioqueñas y el surgimiento de clubes sociales exclusivos como el *Country Club* en Bogotá y el *Club Unión en Medellín*, fueron factores que crearon nuevos oyentes deseosos por escuchar músicas nuevas propicias para ambientar las fiestas pomposas propias de estos sectores de la sociedad. Junto al crecimiento de Barranquilla y Cartagena como ciudades comerciales a nivel nacional e internacional la joven industria musical “costeña” de los años de 1930 a 1940 aprovechó el nuevo escenario para darse a conocer y, de

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> WADE, Peter. *Op.cit.*, p. 35-36.

<sup>55</sup> *Ibíd.*

paso, sembrar ideas a otras ciudades sobre construcción de industrias musicales en Colombia donde la cumbia tuvo su papel y acción importante<sup>56</sup>.

### 1.3 LA INDUSTRIA MUSICAL DEL CARIBE COLOMBIANO: DE LAS EMISORAS A DISCOS FUENTES.

Fue en la región Caribe de Colombia donde surgieron los primeros inversores privados y comerciantes independientes creadores de las emisoras radiales con temática musical, siendo la primera “*La voz de Barranquilla*”. Su primer programa piloto se realizó en 1929 y terminó por ser un éxito tanto en el caribe colombiano, como en las demás zonas del país. A raíz de aquél acontecer, otras ciudades pertenecientes a la costa atlántica, con sus comerciantes e inversores locales y extranjeros, empezaron a participar en este nuevo proyecto radiodifusor. Algunas de aquellas radioemisoras primigenias fueron: “*La voz de la patria*”, “*Emisora variedades*”, “*Radio Barranquilla*”, entre otras, nombrado por última a “*Emisora Fuentes*” (de la cual se hablara más tarde)<sup>57</sup>.

De la relación intrínseca de la cumbia primigenia con el caribe colombiano y las industrias musicales nacientes, surgieron artistas con renombre y popularidad nacional, siendo ellos las orquestas de *Lucho Bermúdez*, *Guillermo Buitrago* y *Pacho Galán*<sup>58</sup>.

Entre todos los éxitos nacionales conseguidos por estos artistas, se destaca “*Grito vagabundo*”, canción de Guillermo Buitrago que se convirtió en éxito de los años

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 139-145.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, 119-122.

<sup>58</sup> Tanto a Lucho Bermúdez, como a Pacho Galán, se les considera los primeros músicos colombianos que introdujeron a la cumbia dentro de la industria musical nacional. Luego del éxito y aceptación en Colombia, junto a orquestas como “Los Corraleros de Majagual”, llevaron la Cumbia colombiana al resto de países latinoamericanos, generando a su vez el primer oleaje cumbiero que se ha descrito en el texto.

Véase en:

Luchobermudez.com: [luchobermudez.com](http://www.luchobermudez.com/), acceso el 14 de julio de 2020.

<http://www.luchobermudez.com/>

[http://www.fundacionjosequillermocarrillo.com/sitio/muspopular\\_pacho\\_galan.php](http://www.fundacionjosequillermocarrillo.com/sitio/muspopular_pacho_galan.php)

cuarenta y cincuenta en el país, hasta ser en la actualidad una canción tradicional de los diciembres en los barrios populares y cuya composición musical y rítmica tiene fuertes influencias de la cumbia<sup>59</sup>:

*“Como me compongo yo en el día de hoy*

*Como me compongo yo en el de mañana*

*Como me compongo yo en el día de hoy*

*Como me compongo yo en el de mañana*

*Como me compongo yo si vivo triste*

*Como me compongo yo me duele el alma*

*Como me compongo yo si vivo triste*

*Como me compongo yo me duele el alma*

*Yo quiero pegar un grito y no me dejan*

*Yo quiero pegar un grito vagabundo*

*Yo quiero pegar un grito y no me dejan*

*Yo quiero pegar un grito vagabundo*

*Yo quiero decirte adiós, adiós mi vida*

*Yo quiero decirte adiós desde este mundo*

---

<sup>59</sup> Una de las razones en que se entiende a esta canción como un tema influenciado por la cumbia, la hallamos en el ritmo a contragolpe con los demás instrumentos, un compás típico de este género. A esto se suma otra cantidad de cumbias realizadas por aquel artista.

*Ya quiero decirte adiós, adiós mi vida*

*Yo quiero decirte adiós desde este mundo*<sup>60</sup>

Con la aceptación gradual de la población colombiana hacia la cumbia luego del surgimiento de músicos como los mencionados anteriormente, fue cuestión de tiempo para que un hombre perteneciente a esta primera ola de capitalistas musicales<sup>61</sup> dejara de centrarse solamente en la radio, para comenzar con la innovación de dar a Colombia su primera casa discográfica, siendo este *Antonio Fuentes*, quién pasó de su emisora radial a “*Discos Fuentes*” en 1934<sup>62</sup>. Es durante los primeros años de *Discos Fuentes*<sup>63</sup> que el sello discográfico decidió incluir a su empresa musical, para los años 1950 y 1960, orquestas, artistas y agrupaciones como el ya nombrado *Guillermo Buitrago*, *Los Corraleros de Majagual*<sup>64</sup> y *Andrés Landero*.

---

<sup>60</sup> BUITRAGO, Guillermo. Grito Vagabundo. En: Discos Fuentes. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qp8JGclUt9I>

<sup>61</sup> Se entiende por capitalistas musicales a los empresarios colombianos que crearon sellos discográficos, emisoras radiales, artistas y agrupaciones musicales durante el proceso modernizador colombiano desde 1930, hasta la última década del siglo XX.

<sup>62</sup> SOLANO, Carlos. Tras 80 años, en Discos Fuentes la rumba no se acaba [en línea]. En: El Tiempo. Medellín, 23 de diciembre de 2014. [Consultado: 4 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15015959>

<sup>63</sup> En los años cincuenta la cumbia colombiana llegó a El Salvador a través de los viajes de la “*Orquesta Internacional de Lito Barrientos*” a Colombia, llevando las músicas colombianas al país centroamericano en sus idas y vueltas. En Venezuela, la cumbia llegó para los años sesenta, influenciando agrupaciones como la “*Billo’s Caracas Boys*”, *Pastor López* y *Nelson Enríques*. Una particularidad a resaltar sobre los artistas cumbieros venezolanos fue la realización de sus carreras artísticas en Colombia, ya que, tanto *Pastor López* como *Nelson Enríques*, firmaron contrato para discográficas colombianas, nombrando a *Discos Fuentes* y *Codiscos* como alguna de estas disqueras. De hecho, uno de los mayores éxitos musicales de *Pastor López* se lanzó en Medellín, “*El hijo ausente*”, convirtiéndose al igual que los temas artísticos de *Buitrago*, *Los Hispanos* y demás cumbieros colombianos, en canción escuchada tradicionalmente dentro de las fiestas decembrinas colombianas.

EL HERALDO [En línea]. Barranquilla. Marzo 3 de 2014. [Consultado el 23 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/tendencias/nelson-henriquez-una-muerte-que-genera-remolinos-de-nostalgias-144975>

<sup>64</sup> Considerada popularmente como la primera orquesta colombiana de talla internacional (Y la primera del país en tocar en los Estados Unidos), fue creada en 1962 por la influencia de la disquera “*Discos Fuentes*”, y hasta el día de hoy, sigue siendo una “institución musical del folclor costeño”. Dentro de su repertorio, se encuentra cumbias, porros, fandangos y vallenatos.

Véase en:

Buenamúsica: Buenamúsica, acceso el 14 de julio de 2020.

<https://www.buenamusic.com/los-corralleros-de-majagual/biografia>

Luego del éxito de aquellos artistas, surgieron otros como *Enrique Díaz, Aníbal Velásquez, Lisandro Mesa, Los Graduados, Los Golden Boys y Los Hispanos*. Las orquestas mencionadas en este párrafo formaron parte de la segunda ola de la cumbia de orquesta colombiana y también impulsores de la *cumbia tropical*. Después del éxito de “*Los Corraleros de Majagual*”, aquellas agrupaciones experimentaron con la cumbia, añadiéndole sonidos de músicas como el rock, vallenato, porro y salsa, siendo este último género el más usado, amén al fenómeno masivo que imperaba en Latinoamérica para los años de 1970 <sup>65</sup>.

Algunos de los artistas y agrupaciones mencionados anteriormente como *Los Hispanos* formaron parte de la nueva industria musical antioqueña quien, al igual que la barranquillera, creó sellos discográficos, e incluso, aceptó una sede de *Discos Fuentes* dentro de su ciudad. Es así como, poco a poco, la costa atlántica dejó de ser la única región con industria fonográfica en el país<sup>66</sup>.

A partir de la creación de *Discos Fuentes*, la cultura cumbiera dejó de ser una cultura exclusivamente marginal, para convertirse en un género masivo que llega a distintas regiones del país. El éxito nacional de la cumbia fue solo un entremés para lo que vendría después: la internacionalización de la cumbia. Aquella musicalidad influyó y se dejó influir por todos aquellos procesos que le permitieron salir de los palenques, resguardos indígenas, rancherías y demás lugares marginados por las élites españolas, criollas y republicanas, logrando que dicha cultura tocara incluso las puertas de países extranjeros.

---

<sup>65</sup> WADE, Peter. Op.cit.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, 193-197.

Figura No 1.



Fuente: Discos Fuentes. Los corraleros de Majagual en Nueva York. En: Discos Fuentes. Barranquilla., 1968.

Para los años sesenta y setenta, la cumbia alcanzó a ser popular tanto dentro como fuera del continente americano. El que fue líder de la banda rock-punk británico de los años setenta “The Clash”, Joe Strummer, en un documental autobiográfico titulado *The future is ungritter*, al igual que en su emisora radial *London calling*, comentó acerca del cumbiero colombiano Andrés Landero lo siguiente:

“... This is Andrés Landero, the king of colombian music, African music...I’m love it...If that was no toe tapper or no body shaker, boy you need to see the undertaker... he was Andrés Landero, el rey del acordeón”<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> TEMPLE, Julien. The Future Is Unwritten (Documental). Internet Movie Database. Consultado el 1 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0800099/releaseinfo>

Sobre *Andrés Landero* se debe comentar la gran importancia de su música alrededor de América Latina, ya que, si bien no es reconocido en Colombia, son muchos los músicos de cumbia como el mexicano *Celso Piña*, o argentinos como *Pablo Lescano* y demás latinoamericanos, incluyendo a músicos de otro continente como *Joe Strummer*, quienes reconocen en el músico nacido de San Jacinto de Bolívar su importancia dentro de la historia de la cumbia <sup>68</sup>.

Su mayor novedad e influencia a la cumbia colombiana e internacional fue rescatar las letras de denuncia social y política, al mismo tiempo que incursionaba con el acordeón, instrumento que para aquellos años no era muy popular en la cumbia. Es debido al uso que *Andrés Landero* le dio al acordeón que en el año de 1979, tras su gira por México en ciudades como México DF, Monterrey o Acapulco, se notó un crecimiento en la cumbia mexicana con alto sonido de acordeón, algo que era inusual en las industrias musicales de Colombia hasta la fecha, razón por la que Landero no era muy popular en su propia nación<sup>69</sup>. Respecto a las letras políticas, un fragmento de la canción *Cuando lo negro sea bello* expresa:

*“...Yo soy un tigre dormido que todas las noches sueña,  
con el mundo que dejé,  
y quitaré vengativo cuando lo negro sea bello,  
La cadena de mi piel...”*<sup>70</sup>

El hecho de tocar temas no aceptados para las élites conservadoras colombianas de los años cincuenta, siendo estos la negritud, la insurrección, venganzas, fiestas a altas horas de la noche y sexo, acompañado bajo un inusual instrumento no

---

<sup>68</sup> LOSADA, Samuel. 20 años sin Andrés Landero, el rey de la cumbia en Latinoamérica [En línea]. En: *infobae*. 1 de marzo de 2020. [Consultado el 1 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/america-latina/2020/03/01/20-anos-sin-andres-landero-el-olvidado-artista-colombiano-que-es-el-rey-de-la-cumbia-en-latinoamerica/>

<sup>69</sup> *Ibíd.*

<sup>70</sup> LANDERO, Andrés. Cuando lo negro sea bello. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pKFPszl1cw4>

relacionado a lo que se creía que era “cumbia” colombiana, permitió que su música fuera recibida en culturas cumbieras de otros países<sup>71</sup>.

Figura No 2.



*Fuente: Andrés Landero en carátula publicitaria de Discos Fuentes durante la década de 1960. En: Discos Fuentes Edimúsica S. A.*

El fenómeno artístico ocasionado por *Andrés Landero* a nivel internacional demuestra que la cumbia no es una cultura popular exclusivamente colombiana, pues tribus urbanas cumbieras como *los chichas* en Perú, *los villeros* y *pibe chorros* de Argentina, *los kolombianos* de México y demás agrupaciones nacieron en Latinoamérica durante finales del siglo XX, por lo cual es necesario esbozar el fenómeno cumbiero y tecnocumbiero a nivel internacional.

---

<sup>71</sup> LOSADA, Samuel. Op.cit.

## 1.4 LA PLURICULTURALIDAD DE LA CUMBIA A TRAVÉS DE OTROS PAISES.

Luego del éxito de los cumbieros colombianos firmados por las disqueras musicales más reconocidas de Colombia en la industria musical, el ahora “género musical moderno” entró poco a poco sobre las dinámicas capitalistas y del mercado citadino, siendo popular entre los jóvenes latinoamericanos que formaron parte de los años sesentas y ochentas del siglo XX, tiempo caracterizado por las dictaduras militares coercitivas de las libertades democráticas, crisis económicas y los estragos de la guerra fría. No es un gran descubrimiento comentar la relación cercana de una música con antepasado contestatario y denunciante, siendo esta la cumbia, con las voces de las generaciones latinas de segunda mitad del siglo XX, quienes usaron y aún en fechas actuales utilizan las nuevas tecnologías para reinventar las cumbias, hasta llegar a un punto en que dicho movimiento es consumido y difundido en ciudades altamente desarrolladas y con antecedentes industriales como Londres, Berlín o París, recordando que dicha cultura empezó como una expresión clandestina de los sectores rurales subordinados de la historia colonial colombiana<sup>72</sup>.

La cumbia como género musical alcanzó a otros países de la región como: Perú, Argentina y México, resultado de la diáspora y el reconocimiento que esta música ha tenido.

### **Perú**

Cuando la cumbia llegó a Perú en los años sesenta, el género se dividió en varias vertientes, siendo aquellas la *cumbia andina*, *cumbia amazonense*, *cumbia piurana* y, en medio de este espectro, surgieron grupos como “*Los Demonios del Mantaro*”, “*Los Mirlos*”, “*Los Destellos*”, “*Los Shapis*”, entre otros. A finales de los años setenta surge la “*música chicha*”. Más allá del aspecto artístico-musical, la *chicha peruana*

---

<sup>72</sup> MARQUEZ, Israel. Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. En: *Revista musical chilena*, Chile: Rev. Musi. Chi. 2016, vol.70, n.226, pp.53-67. ISSN 0716-2790.

es un movimiento cultural propio de los sectores indígenas que habitan en la ciudad de Lima desde los años setenta en adelante, lo que conlleva a una apropiación de la cumbia, transformando aquello en una forma de aceptación social y denuncia popular frente a situaciones acaecidas sobre aquellos sectores de la sociedad peruana.

Entre la década de 1970 y 1980 se organizaron durante los alrededores de la ciudad de Lima una serie de fiestas llamadas “*chichódromos*”, lugares donde artistas como *Chacalón*, *Juaneco* y los ya mencionados anteriormente se presentaban constantemente. La mayoría de oyentes y participantes de estos eventos eran trabajadores, campesinos migrados a la ciudad e indígenas, es decir, los sectores sociales rechazados tradicionalmente por las élites de poder, sumado a ello, las constantes riñas ocurridas en los *chichódromos* por causa del exceso de alcohol dotaron al fenómeno musical de aquella realidad marginal (cultura popular) y distante de lo hegemónico <sup>73</sup>.

Ahora bien, en cuanto a la música chicha, es necesario exponer uno de los primeros cambios trascendentales que permitieron a la cumbia peruana alejarse del estilo colombiano, creando sus propias características, ya que muchos de sus exponentes han expresado lo innovadores que fueron al integrar a este género sonidos psicodélicos e instrumentos propios del oleaje rockero estadounidense y británico<sup>74</sup>.

Bien lo expresan canciones del año 1982 como “*El aguajal*” o “*El proletario*” que la chicha peruana es un movimiento cultural perteneciente a los sectores vulnerables del Perú, donde sus artistas han intentado plasmar históricamente el devenir de un

---

<sup>73</sup> PRUDENCIO SOTELO, Eunice. “A RITMO DE CUMBIA”: Representaciones de Feminidad en la Cumbia Peruana. [En línea]. Trabajo de investigación para título de Magister en Estudios de Género. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016. pp 25-27. [Consultado el 21 de agosto del 2022].

<sup>74</sup> MARQUEZ, Israel. Op. Cit.

pueblo trabajador que entre el mestizaje y lo indígena combate contra la injusticia social, buscando a su vez la igualdad de condiciones <sup>75</sup>.

Ya para la década de 1990 se desarrolló la tecnocumbia peruana con artistas y agrupaciones como *Aguamarina*, *Rossy War*, el grupo *Néctar*, *Aguabella*, entre otros. Paralelamente en Ecuador y Bolivia, la tecnocumbia se desarrolló con artistas como *Azucena Aymara* y “*Los Ronisch*” respectivamente<sup>76</sup>.

Un aspecto importante a resaltar dentro de la tecnocumbia peruana es que aquella nació entre la juventud hija de la generación de la cumbia *chicha*, un nuevo grupo cultural que, en medio de cambios políticos como la presidencia de Alberto Fujimori y la implantación del Neoliberalismo a Perú, decidieron alejarse un poco de las raíces indígenas para conectarse con el mundo globalizado. La tecnocumbia peruana, al igual que la *chicha* se aceptó entre las clases populares, pero poco a poco se extendió en cuanto a apreciación y gusto musical hasta llegar a la aprobación de la hegemonía política y económica<sup>77</sup>.

También y como se logró evidenciar en la introducción de esta investigación, una serie de investigadores relacionaron el movimiento cumbiero peruano con el bumangués debido a la existencia de un mercado musical vigente entre peruanos y colombianos (venta de cumbias peruanas en las calles de Bucaramanga), las “perubólicas” y minitecas (temáticas que se tratarán con mayor detalle en el siguiente capítulo).

## México

---

<sup>75</sup> MEJÍA, Julio. La cumbia peruana. Entre el mestizaje y la globalización. En: *Investigaciones Sociales*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos. 2022, nro. 46, pp 235-242. DOI <https://doi.org/10.15381/is.n46.22819>.

<sup>76</sup> El movimiento cumbiero peruano tiene gran relevancia en la formación del fenómeno tecnocumbiero de Bucaramanga, más adelante se profundiza. BAILÓN, Jaime. La chica no muere, ni se destruye, solo se transforma. En: *Íconos. Revista de ciencias sociales*, Quito: Íconos. 2004, vol. 18, pp 53-62. ISSN 1390-1249. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/509/50901807.pdf>

<sup>77</sup> PRUDENCIO SOTELO, Eunice. Op. Cit.

La cumbia posiblemente inició en México alrededor de los años cuarenta del siglo XX con la llegada del músico barranquillero *Luis Carlos Meyer*, quien llevó consigo ritmos como la cumbia y el porro, músicas que grabó con la orquesta de *Rafael Paz*<sup>78</sup>, influenciando desde ese momento al movimiento cumbiero en esa nación. Posteriormente y gracias a este acumulado, en los años setenta surgieron agrupaciones como *Celso Piña* y su “*Ronda Bogotá*”, con la *cumbia sonidera* y su *cumbia poder*<sup>79</sup>, y en la década de 1980, como una variante de la cumbia Mexicana y de la technobanda, surgió la tecnocumbia y el Tex Mex (sobre el Tex Mex se hablará más adelante).

Lo más sobresaliente de la cumbia en México se ve con el nacimiento en los años noventa de la cultura urbana de los “*Kolombianos*”, o “*Cholombianos*”. Catalogada como una tribu urbana en la ciudad de Monterrey, estos jóvenes se caracterizan por vivir su día a día en torno a la cumbia colombiana y mexicana, generando a su vez estéticas propias y lenguaje exclusivo para los miembros de las distintas comunidades kolombianas<sup>80</sup>. En la actualidad, dichas tribus urbanas han sido reducidas por el Estado mexicano mediante la limpieza social, pues sus vestimentas, arte, y forma de hablar distintas a los demás jóvenes mexicanos, ha llevado a que sean vistos como diferentes y sean asociados con los carteles del narcotráfico que poco o nada tienen que ver con los Cholombianos. En octubre de 2019 *Netflix* lanzó un film titulado “*Ya no estoy aquí*”, cuyo personaje principal es un kolombiano migrado a Estados Unidos, lo anterior debido a situaciones y

---

<sup>78</sup> La orquesta surgió profesionalmente en el año de 1974, siendo su primer disco un recopilado de cumbias y porros tradicionales de Colombia, sumando algunas canciones de “Latin Jazz”. Véase en: BUMBABlog: BUMBABlog, acceso el 14 de julio de 2020

<https://www.bumbablog.com/release/?rel=2578665>

<sup>79</sup> Tanto la cumbia sonidera, como la cumbia poder, son reconocidas por su incursión musical y cultural en la mezcla de la cumbia colombiana con ritmos como el son cubano, los norteños y demás sonidos folclóricos propios de la sociedad mexicana.

Véase en:

Cuartetocontinental: cuarteto continental, acceso el 14 de julio de 2020.

[www.cuartetocontinental.unlugar.com/cuartetocontinental/cumbiamexicana.html](http://www.cuartetocontinental.unlugar.com/cuartetocontinental/cumbiamexicana.html)

<sup>80</sup> BBC MUNDO [En línea]. Los Cholombianos: la tribu urbana mexicana que hizo suya la cumbia [en línea]. En: BBC News. 19 de agosto de 2015. [Consultado: 4 de enero de 2021]. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2015/08/150818\\_fotos\\_galeria\\_cholombianos\\_amanda\\_w\\_atkins\\_aw?fbclid=IwAR083dWdccfyLCKVvn4Xjod82SnqaAVUL4Vs24b4vjA5z49KjMPjbvi43ZI](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/08/150818_fotos_galeria_cholombianos_amanda_w_atkins_aw?fbclid=IwAR083dWdccfyLCKVvn4Xjod82SnqaAVUL4Vs24b4vjA5z49KjMPjbvi43ZI)

malentendidos con grupos tanto al margen de la ley, como instituciones del Estado mexicano.

Figura No 3.



*Fuente: BBC MUNDO. Los Cholombianos: la tribu urbana mexicana que hizo suya la cumbia (en línea). En: BBC News. 19 de agosto de 2015.*

## **Estados Unidos**

Pese a que la cumbia no es precisamente un género popular, o apoyado por las grandes industrias musicales en Estados Unidos, la tecnocumbia mexicana fue aclamada por el público estadounidense durante las décadas de 1980 y 1990 tras el surgimiento en Texas de la artista *Selena Quintanilla*.

A Selena Quintanilla se le reconoce por la tecnocumbia y máxima exponente del género “*Tex Mex*”, que consiste en mezclar musicalidades típicas de México (donde la cumbia y tecnocumbia mexicana forman parte) con la música “*Country*” de Texas. Durante este proceso musical, la artista formó junto a sus hermanos “*Selena Quintanilla y los Dinos*”. Es en esta agrupación donde fueron compuestas para Selena los sencillos musicales con fuertes influencias de la tecnocumbia mexicana

y el Tex Mex “*Como la flor*”, “*Amor prohibido*”, “*Bidi bom*” y demás hits musicales que ayudaron a fortalecer la visibilidad de las comunidades latinas en Estados Unidos. Al momento en que Selena recibió un *premio Grammy* en la edición del año 1994, las calles de New York experimentaron un proceso de furor donde las marchas por el reconcomiendo y orgullo de las comunidades latinas tomaron popularidad, ya que la artista fue activista de estos movimientos sociales<sup>81</sup>.

Figura No 4.



Fuente: Selena Quintanilla recibiendo un premio Grammy en 1994. En: <https://www.debate.com.mx/>

A pesar de la muerte de Selena, la tecnocumbia sigue formando parte dentro del colectivo cultural de Estados Unidos, pues el *Tex Mex* sigue siendo en fechas actuales, una derivación cumbiera que ha sido usada por tejanos y migrantes para dotarlos de identidad histórica.

---

<sup>81</sup> LÓPEZ, Ana. ¿Cómo el asesinato de un ídolo latino le dio vida a una comunidad entera? [En línea]. En: *Revista Vanity Fair*, 2008. Disponible en: <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/selena-quintanilla-asesinato-legado/23870>

## **Argentina**

A finales de los años ochenta, los primeros representantes de la música chicha viajaron a Argentina y luego, en los años 2000, se creó en dicho país la “*cumbia villera*” con agrupaciones como “*Noa*”, “*Grupo Uno*”, los “*Pibes Chorros*”, “*Yerba Brava*”, entre otras<sup>82</sup>. Sobre aquella musicalidad, la escritora Eloísa Martín en su trabajo “*La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90*” expone la relación existente entre las composiciones musicales (letra y melodía) de las cumbias villeras, con las realidades sociales de la gente que vive en las villas argentinas, explicando el porqué del cambio extremo de la “cultura del trabajo” como tema musical identitario de la población villera popular.

Eloísa Martín analiza dentro de su investigación la cara de una Argentina que ni el tango ha podido describir por temor a la censura: la vida de los “pibes chorros” (ladrones), los haraganes, la “yuta” (Policía) y la constante imagen de la mujer como la “golfa”, así como su contraste con la “piba libertina”, siendo esta un modelo de “empoderamiento” femenino popular, y la santificación de las “madres” cabezas de hogar.

Los constantes temas que ha tocado la cumbia villera dieron un vuelco a toda la tradición moderna que el rock, vals y tango argentino realizaron durante su historia, por lo cual, la temática del argentino “trabajador” es, en ciertos casos ignorada, en otros menospreciada, y en el menor de ellos, elogiada (incluso, la imagen del ladrón suele ser exaltada, pese a las negativas que mantienen sus compositores cuando se les acusa de generar apologías a la delincuencia). La cumbia villera resulta ser un género aún controversial, según Martín, responde a una necesidad de hacer escuchar la vida real y cotidiana que el argentino procedente de las villas pobres y marginales debe enfrentar constantemente. Así pues, las cumbias villeras se

---

<sup>82</sup>MARTIN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. En: *Revista transcultural de música*, Barcelona: TRANS Revista Transcultural de Música, julio, 2008, vol. 5, nro. 12, p. 8-20. ISSN 1697-0101.

convierten en un diario catalizador de la vida de los “pibes”, algo incomprendido y callado por las demás vertientes musicales<sup>83</sup>.

Lo valioso de la cumbia villera al momento de entender su relación con las clases populares argentinas se debe al tiempo en que aquél género se tornó popular y visible frente a los sectores económicamente estables de Buenos Aires, siendo estos los años de 1998 a 2002, fechas en que la democracia argentina vivía una de sus peores crisis económicas y políticas. A partir de 1998, tanto la inflación y el desempleo argentino se elevó hasta casi un 13%, sumado a lo anterior, para los años de 2001 a 2003 pasaron por *Casa Rosada* (casa presidencial de Argentina) un número de tres presidentes (Adolfo Rodríguez, Eduardo Duhalde y Ernesto Kirchner posteriormente), quienes trataron de recuperar a Argentina luego de la deuda externa excesiva con países europeos, esto a causa de una serie de políticas con cortes neoliberales que sumieron al país en precariedades humanas y la concentración de pobreza dentro de las villas<sup>84</sup>.

En este contexto, las cumbias villeras se convirtieron en relatos de vida y memoria histórica de aquellos sectores sociales afectados por las crisis económicas. Sumado a lo anterior, la fuerte relación que dicho género ha sostenido con otro fenómeno cultural como lo es el fútbol, un deporte que se ha utilizado como actividad idílica para los jóvenes villeros y del resto del país que no han tenido otras oportunidades para sobresalir y subsistir sino a través de este deporte, sirve como prueba de la importancia que ha sido la cumbia dentro de los sectores marginales de la población argentina<sup>85</sup> (aquí podemos mencionar los casos de *Diego Armando Maradona* y *Carlos Tevés*, así como otros futbolistas argentinos que han sido oriundos de

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, 16-17.

<sup>84</sup> MAYO, Manuela. La crisis de orden neoliberal en Argentina y la respuesta antiglobalizadora contra el ALCA. En: *HAOL*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 3 de enero de 2007. nro. 13. p. 111- 125. [consultado el 2 de marzo de 2021]. ISSN: 1696-2060.

<sup>85</sup> MICELELL, Jorge. Cumbia Villera y Pobreza. Algunas Reflexiones sobre la Acción Identitaria en Contextos de Exclusión. En: *Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: marzo de 2010. p. 151-167. [consultado el 2 de marzo de 2021]. DOI: 10.14409. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/article/view/2884/4166>.

aquellas familias afectadas por el desempleo y la inflación y que, casualmente, también son figuras importantes dentro de la cultura cumbiera de los villeros)<sup>86</sup>.

A modo de conclusión, las letras en las cumbias villeras con contenidos eróticos manifestados entre mujeres y hombres mientras beben en los andenes sin trabajo, también las historias de maleantes, micro-trafficantes, jóvenes en riñas con la policía o la *yuta*<sup>87</sup>, así como líricas románticas esbozadas hacia un club de fútbol, son situaciones que narran el contexto político-social de quienes interpretan esta música, pero también de quienes las escuchan, y por ello se sienten identificado con dicho género musical.

Para los casos peruanos, mexicanos y argentinos, las cumbias son aquella *cultura popular* que le da música y arte a aquellas clases marginales para que se levanten en contra de su situación de dominación ejercida por la hegemonía política y económica. A pesar de que las nuevas tecnologías y la globalización ha hecho consumible a las cumbias (*cultura masiva*), estas siguen perteneciendo a las clases pobres de Latinoamérica (*cultura popular*)<sup>88</sup>.

Figura No 5.

---

<sup>86</sup> CHICAGO TRIBUNE [Online]. Carlos Tevé: De la pobreza extrema al futbolista mejor pagado de la historia. 12, diciembre, 2016. Disponible en: <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8776781-carlos-tevez-de-la-pobreza-extrema-al-futbolista-mejor-pagado-story.html>

<sup>87</sup> Término coloquial usado en las villas argentinas para referirse a la policía.

<sup>88</sup> GARCÍA, Néstor. Op. Cit.



*Fuente: Ex futbolista argentino Diego Maradona con el cantante de cumbia villera **El pepo** (derecha en la fotografía). En: <http://elaguante.uy/diego-y-el-pepo-en-un-show-aparte/>*

Figura No 6.



*Fuente: Futbolista argentino Sergio Agüero, cantando cumbia con **Los leales**. En: <https://www.youtube.com/watch?v=UKRuwtzsKAq>*

### **1.5 “HIJO PRODIGO VUELVE A CASA”: EL REGRESO DE LA CUMBIA A COLOMBIA Y SU RELACIÓN CON BUCARAMANGA.**

Se relaciona a la cumbia con “lo negro, indígena y mestizo colombiano”, “villero y pandillero” de Argentina, “indígena y pobre” del Perú, “latino y minoritario” de Estados Unidos y “joven y peligroso” de México. Esta musicalidad ha sido fuente clara e histórica al momento de analizar las diversas subculturas nacidas dentro de urbes capitalistas con problemas económicos y sociales a causa de situaciones políticas tensas, que van desde dictaduras militares, hasta la implantación del neoliberalismo.

Para cuando la cumbia en sus formatos internacionales retornó a las ciudades colombianas mediante las nuevas tecnologías y telecomunicaciones, fue cuestión de tiempo para que en el país se masificara dichos estilos cumbieros. En otras

palabras, no solo se exportaba la cumbia, sino que también se importaba. Bucaramanga se convirtió en el epicentro de la tecnocumbia en Colombia, importadora de diversas culturas, y capaz de generar a partir de lo ya existente un nuevo producto. Lo anterior se consolidó por medio del comercio informal o ambulante, fiestas y minitecas, surgimiento de músicos tecnocumbieros de la ciudad y el fenómeno barrista.

Bucaramanga, al igual que las demás ciudades y países con cultura cumbiera y tecnocumbiera, no ha sido exenta de sopesar calificativos negativos como “cultura inferior” o “de malandros”, incluso, gran parte de aquellos comentarios negativos surgen dentro de otras comunidades populares bumanguesas.

Los tecnocumbieros bumangueses poseen historias y características tanto semejantes como diferentes a las culturas cumbieras ya mencionadas, motivo por el cual se expresará el carácter histórico de dicho fenómeno en el siguiente capítulo.

## 2. BUCARAMANGA. “CAPITAL DE LAS CUMBIAS”.

El 6 de diciembre de 2020 es una fecha importante para el fenómeno cumbiero y tecnocumbiero en Bucaramanga, pues esta cultura fue visibilizada tanto por la prensa local, como por la política : El alcalde de Bucaramanga, Juan Carlos Cárdenas, *“Le salió al paso a la cumbia en apoyo a este género musical”*<sup>89</sup>.

El evento donde el alcalde participó bailando cumbias se llamó “Cumbias BGA”, espectáculo que, según en palabras del propio alcalde, “estudiará los impactos sociales, económicos y culturales del género en la ciudad”<sup>90</sup>. Aparte de las palabras de Cárdenas durante el evento del 6 de diciembre de 2020, él mismo manifestó lo siguiente, esta vez desde sus redes sociales: “Entre todos debemos impulsar a los artistas locales que trabajan en su posicionamiento. Escuchémoslos y compartamos su trabajo. Desde el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Bucaramanga reciben apoyo. Hay que rentabilizar su talento. Las cumbias hacen parte de la cultura bumanguesa”<sup>91</sup>.

Ahora bien, ¿Por qué el énfasis en la noticia sobre el alcalde de Bucaramanga y su apoyo a la cultura cumbiera y tecnocumbiera de la ciudad? Algunas instituciones de poder y la población bumanguesa que no se incluye dentro de dicha cultura, describen a la tecnocumbia como música de criminales, “mariguaneros”, “ñeros”, entre otras expresiones usadas para desacreditar el valor simbólico tanto de una identidad, o tradición comunal, como de las personalidades afines a las tecnocumbias y demás cumbias (situación que se reflejará en el recorrido del capítulo).

---

<sup>89</sup> Título de la noticia de prensa que narra este hecho en la ciudad VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga, diciembre 6 de 2020. [Consultado: 6 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/el-alcalde-de-bucaramanga-le-salio-al-paso-a-la-cumbia-en-apoyo-a-este-genero-musical-AJ3182561>

<sup>90</sup> *Ibíd.*

<sup>91</sup> *Ibíd.*

A continuación, se describen algunos puntos clave de la génesis de las tecnocumbias en Bucaramanga y su vínculo con la memoria histórica de los ciudadanos.

## **2.1 BUCARAMANGA EN LA DÉCADA DE 1990. ¿INICIOS DE LA CUMBIA, O UN FENÓMENO YA ESTABLECIDO?**

Reconociendo la tradición cumbiera que tiene la ciudad desde años previos, la tecnocumbia en Bucaramanga se ha escuchado alrededor de la década de los años ochenta, siendo los noventa el espacio temporal donde se construyó una identidad social y cultural con ella. Normalmente se piensa que la tecnocumbia surgió como fenómeno social en los años 2000, temporalidad donde surgieron los cantantes bumangueses de esta musicalidad, por eso y a continuación, mediante fuente escrita y oral se detallará las evidencias que respaldan el hecho de que desde la década de 1990 ya existía un vínculo entre las clases populares y las tecnocumbias.

Dentro del estudio del fenómeno tecnocumbiero bumangués es necesario mencionar el artículo de Álvaro Acevedo "*Tecnocumbias y cumbieros. Baile, canto y marginalidad en Bucaramanga*", donde se relatan algunos detalles importantes que ocurrieron durante la consolidación de la cumbia y tecnocumbia en Bucaramanga para aquel momento, subrayando la importancia de las "perubólicas"<sup>92</sup>.

Se le llamaban "perubólicas" a las antenas de televisión económicas (o de bajo presupuesto) que transmitían en gran parte de su catálogo, canales pertenecientes a la televisión nacional peruana a lo que Acevedo describe que, si bien en Colombia ya existía una industria cumbiera grande y reconocida, el gusto bumangués por la cumbia estaba inclinado hacia las corrientes cumbieras peruanas que veían en la TV. En cuanto a la cumbia de otras nacionalidades, el autor nunca deslegitima ni el

---

<sup>92</sup> ACEVEDO, Álvaro. Op. Cit.

sonido cumbiero colombiano, ni de otros países como el argentino y demás; solo expresa que por medio de las transmisiones de música peruana en la programación de las antenas de TV bumanguesas, los estilos cumbieros y tecnocumbieros de Perú fueron en su mayoría los que se escucharon por la ciudad, ayudando a gestar el primer oleaje tecnocumbiero y sentando las bases para el siguiente proceso: el momento en el que no solo se escuchaban y difundían cumbias en Bucaramanga, sino que también se componían.<sup>93</sup>

Sumado a las perubólicas existentes en Bucaramanga durante los años novena, Julio Acelas en su investigación titulada *“Bucaramanga: capital mundial de las cumbias”*, describe la conformación de los primeros jóvenes “cumbieros” de Bucaramanga que se desarrollaron en medio de la cultura tanto pandillera de la ciudad en los años ochenta, así como también de su entorno marginal dentro de zonas de clase media-baja. El autor concluye que fue en estas localidades donde el crimen suburbano y las cumbias rodearían a muchos jóvenes dentro de Bucaramanga, generando a la postre la popularidad del fenómeno cumbiero en la ciudad <sup>94</sup>.

Pero aquel crecimiento de la cultura cumbiera estaría marcado por la violencia delincuencial, acompañado del constante rechazo de las élites políticas y los sucesos de asesinatos sistemáticos de jóvenes “pandilleros”, como de civiles ajenos a estos problemas por manos de las “justicias privadas”. Las fiestas bumanguesas con ritmos de cumbias pasadas por televisión de parabólica y la radio desde los años ochenta y noventa marcaron a una nueva generación de bumangueses quienes para finales de los años noventa y principios del dos mil, comenzaron a componer, difundir y disfrutar de sus propios estilos cumbieros <sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, 63- 69.

<sup>94</sup> ACELAS, Julio. Bucaramanga: “capital mundial de las cumbias”. *Red santandereana* [en línea]. Bucaramanga (Colombia): La silla llena, 05 de noviembre de 2017. [Consultado 24 de junio de 2020]. Disponible en: <https://lasillavacia.com/silla-llena/red-santandereana/historia/bucaramanga-capital-mundial-de-las-cumbias-63337?fbclid=IwAR2qCWLIYCHABDvwi-31GcR9aW7ns0UH-RWWMs7ZWtC1ioEhorhF7PvV55c>.

<sup>95</sup> *Ibíd.*

De este modo, se tienen como puntos convergentes entre el profesor Acevedo y Julio Acelas la consolidación de la cultura cumbiera y tecnocumbiera de Bucaramanga para la década de 1990 a partir de la popularidad de las perubólicas, así como de programas musicales de televisión con altos contenidos de cumbias peruanas. A su vez, la cumbia orquestal, o música tropical colombiana y venezolana, formaba parte de la música escuchada por esta cultura tecnocumbiera.

Otro detalle de mayor valor dentro de la consolidación de una cultura tecnocumbiera en los sectores marginados fue el nacimiento de las minitecas. En entrevistas realizadas a *Javier Martínez*, *Oscar Ramos*, *DJ Mario cumbias*, *Mario el pecoso* entre otros, afirmaron que entre los años de 1990 y 1995 era común la conformación de fiestas cumbieras y tecnocumbieras en las casas de los barrios populares.

*DJ Mario Cumbias* expresó que en un primer momento aquellas noches de miniteca se cobraban a \$200 pesos colombianos, pues la mayoría de ellas se realizaban en casas y no en grandes salones, o espacios abiertos. Aquel lugar se ambientaba con discos en vinilo de los cumbieros tropicales como *Rodolfo Aicardi y los Hispanos*, *Pastor López* y demás, pero tras la irrupción de las cumbias peruanas y la tecnocumbia de artistas como *Grupo Celeste* y *Rosy War*, estas nuevas formas de cumbia irrumpieron en la fiesta bumanguesa <sup>96</sup>.

Aun así, no todas las minitecas de la década de los noventa eran en casas, pues tanto en palabras de los entrevistados, como del autor Julio Acelas (citada previamente en la introducción), se evidencia la existencia de la *Tumbarranchos*, el cual fue un espacio abierto y ambulante que sirvió como zona de acopio de los cumbieros entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, la miniteca era popular por realizar eventos cumbieros por los alrededores de Bucaramanga en horas de la noche <sup>97</sup>. No obstante, fueron en su mayoría las casas de los ciudadanos bumangueses los sitios de festividad cumbiera dentro de las barriadas.

---

<sup>96</sup> DJ MARIO CUMBIAS. [Entrevista investigativa]. 45minutos. Julio 25 del 2022. Observación inédita.

<sup>97</sup> ACELAS, Julio. Op.cit.

El fenómeno tecnocumbiero se consolidó en Bucaramanga en la década de 1990 y el artista tecnocumbiero *Javier Martínez* (de quién se hablará con mayor énfasis durante el transcurso del capítulo) expresó en una entrevista lo siguiente:

*“Cuando empecé, la gente estaba muy contenta, pues aceptaron muy bien el primer tema que yo grabé, lo aceptaron muy bien, yo lo grabé al mes y la canción comenzó a pegarse, no era lo que yo quería, o sea, yo dije que iba a hacer una canción, voy a grabar una cumbia porque esa cumbia siempre me ha acompañado mi infancia, yo crecí escuchando **Pastor López, Marquá, Rodolfo Aicardi, etcétera**” ...<sup>98</sup>*

La respuesta fue realizada luego de que se le preguntase por sus inspiraciones artísticas durante el proceso de composición, estética, ritmo y musicalidad, a lo que él enfatizó en aquellos artistas colombianos y venezolanos pertenecientes al proceso de “música tropical”, o “cumbia de orquesta” de los años 1960 a 1990 que él escuchaba dentro de Bucaramanga en la década de los años noventa.

*Oscar Ramos*, difusor y manager de artistas de este género musical desde finales de década de 1990, expresó durante una entrevista la cultura cumbiera en la ciudad de Bucaramanga lo siguiente:

*“Cuando estaba en Santa Marta, el género que mayor escuchaba era la champeta, pues este movimiento se hizo más grande que la cumbia propia de los costeños y cuando llegué a Bucaramanga, me encuentro que las cumbias que escuchaban no era **la Pollera colorá, o La cumbia sienagüera**, sino algo más moderno, parecido a lo que se hace en Argentina, o Perú. La cumbia de Bucaramanga es algo de los grupos populares de la zona, fue algo que me gustó e hizo que me metiera al cuento de las cumbias, codearme con la gente del pueblo hace ya veinticinco, veintiséis años (entre 1996 y 1997).*

---

<sup>98</sup> MARTINEZ, Javier. [Entrevista investigativa]. 56 minutos. Octubre 30 de 2020. Observación inédita.

*Por eso fue aquí, en Bucaramanga, que comencé a meterme con la cumbia, siendo gestor y precursor de ideas innovadoras para el movimiento y trato de hacer esto lo mejor que puedo para que las cumbias se conviertan en el pan de cada día, es decir, mi intención es luchar para que todas las emisoras de Bucaramanga pongan cumbia, es mi intención...”<sup>99</sup>*

Pero un aspecto mayor dentro de la década de 1990 y la consolidación de un público tecnocumbiero que luego creció hacia la década del dos mil está en el comercio ambulante y callejero de cumbias. Algunos de los entrevistados mencionaron la existencia de un señor a quién se le apodaba *Javier Cheetah*<sup>100</sup>, considerado uno de los primeros personajes dentro de la ciudad en viajar a países como Perú para comprar discos cumbieros y tecnocumbieros y traerlos a Bucaramanga para la colección<sup>101</sup>. Al igual que él, otras personalidades de la ciudad vieron la oportunidad no solo de coleccionar cumbias, sino de hacer comercio con esta música, generando una mayor difusión entre los bumangueses.

Es de resaltar entre los entrevistados *Javier Martínez, Oscar Ramos y DJ Mario Cumbias* el hecho de que dentro de sus relatos resaltaron la importancia que tuvieron los conciertos multitudinarios de grupos peruanos de cumbias y tecnocumbias como *Grupo Celeste y Cielo Gris* en Bucaramanga entre los años 1995 al 2001. Las músicas compuestas por ambas agrupaciones ya eran conocidas dentro la ciudad previa a sus presentaciones (sobre el mercado musical de aquellas músicas se hablará más adelante), pero aquellas fechas de conciertos lograron llamar la atención de un buen sector popular, especialmente en los entrevistados quienes a raíz de aquellos sucesos decidieron adentrarse y popularizar la tecnocumbia para años posteriores.

---

<sup>99</sup> RAMOS, Oscar. [Entrevista investigativa]. 60 minutos. Abril 28 de 2021. Observación inédita.

<sup>100</sup> Tras su conversión al cristianismo, Javier Cheetah se ha mantenido al margen de los espacios tecnocumbieros de la ciudad y cualquier actividad relacionada con aquella musicalidad.

<sup>101</sup> La autora Yaneth Vargas en la investigación citada durante la introducción de este escrito menciona, al igual que los entrevistados, la importancia que tuvieron los viajes de bumangueses hacia Perú para más adelante consolidar las tecnocumbias y demás cumbias modernas a la ciudad.

Se relata por parte de *Oscar Ramos* y uno de los miembros de la agrupación *Grupo Celeste* de nombre *Víctor Horacio Casahuaman* que uno de sus primeros conciertos dentro de la ciudad de Bucaramanga (año 2001) realizado en el “Parque Recrear del Norte” surgió luego de una petición y contrato por parte de Ramos a la orquesta peruana, esto debido a la alta demanda que desde finales de los años noventa tenía entre las minitecas de la ciudad la canción “Te esperaré” <sup>102</sup>.

Tampoco se puede ignorar el aspecto social del fenómeno, siendo este la relación intrínseca entre el fenómeno tecnocumbiero y la memoria histórica de los jóvenes pertenecientes a los barrios y sectores populares de Bucaramanga desde finales de los años ochenta hasta la actualidad. Es también necesario describir otro factor clave en la cultura de la cumbia y tecnocumbia de la década de los años noventa, siendo esta la economía informal bumanguesa.

### **2.1.1. Las cumbias y los vendedores ambulantes bumangueses de los años noventa y dos mil. Su importancia en la historia del fenómeno tecnocumbiero.**

*“...No hay chamba, no sabemos qué hacer, productos, bamba, tenemos que vender. Por las calles, somos los ambulantes, y así nos corran, echamos pa delante...”*<sup>103</sup>

Sobre la importancia de la economía informal y ambulante en Colombia desde la década de los noventa, el siguiente informe del DANE realizado a inicios de los años dos mil informa lo siguiente: “...En el primer quinquenio de los años noventa, la participación de la ocupación informal dentro del empleo urbano se situaba alrededor del 54%, pero a partir de 1996 dicha proporción empezó a crecer sostenidamente, hasta ubicarse en el 61% en el año 2001 (Universidad Externado, 2001). En los primeros años del presente decenio, la ocupación informal continúa

---

<sup>102</sup> CASAHUAMAN, Víctor Horacio. Entrevista realizada en torno al concierto del *Grupo Celeste* en Bucaramanga año 2022. Guane films. Julio 23 de 2022.

<sup>103</sup> Fragmento de la tecnocumbia “*Habla barrio*”, compuesta por la agrupación peruana *Grupo Celeste*.

manteniendo la misma participación, lo que significa que de cada 100 personas ocupadas, 61 tienen labores informales...”<sup>104</sup>. En cuanto a cifras de Bucaramanga sobre empleo informal, DANE posee cifras a partir de los años 2001 a 2003. Para el año 2001, el porcentaje de empleados informales era del 68,5% y para el 2003, estuvo en 68,1%<sup>105</sup>.

A mediados de los años 1990 a 1999, la identidad tecnocumbiera bumanguesa también se consolidó en medio de la economía informal, ambulante, o no profesional, siendo los vendedores ambulantes algunos de los principales difusores e inversores en proyectos pro-cumbias y pro-tecnocumbias que iban desde minitecas, consolas para el surgimiento de *DJ'S* y músicos, hasta otras actividades relacionadas con dicho fenómeno y que involucraban a municipios y barrios en su totalidad. Luego de dicha temporalidad, nació un sitio comercial de vendedores informales que ayudó a dar mayor difusión del fenómeno tecnocumbiero, siendo este *San Bazar*.

Mediante las entrevistas realizadas a los vendedores informales y ambulantes de música de la década de 1990 y *DJ'S* del género musical, así como la información hallada en prensa, se expondrá la importancia que tuvo las ventas de música pirata para la difusión de la cultura tecnocumbiera en Bucaramanga, generando posteriormente una juvenil *cultura popular*.

Al respecto, Mario alias *El pecoso*, relató lo siguiente sobre su experiencia como vendedor ambulante de casetes y *CD'S* de música cumbia y tecnocumbia en la ciudad de Bucaramanga desde los años 1995 a 1997:

---

<sup>104</sup> DANE. Dirección de Metodología y Producción Estadística. Documentos técnicos sobre mercado Laboral. Bogotá: Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2004. p. 7. Disponible en: [https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/empleo/mercado\\_lab\\_colombiano/analisis\\_informalidad\\_urbana.pdf](https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/empleo/mercado_lab_colombiano/analisis_informalidad_urbana.pdf)

<sup>105</sup> *Ibíd.*,

*“ Cuando empiezo a vender música ya para el año de 1995 y comencé por las calles que te mencioné antes, para ese tiempo no habían CD’S, sino casetes y acetato, pero yo vendía casete remasterizado, ya cuando llego a la 37, fue cuando empezamos a ver los CD’S, a mirar los artistas y Bucaramanga es una ciudad de buenos DJ’S, se impulsaron demasiados, ahorita hay gente internacional que trabajó la música conmigo, como por ejemplo Mario Andreti, un DJ de los mejores que ha tenido Bucaramanga, gran parte de Colombia y el mundo. Y trabajó conmigo grabando, de los mejores que hay. Pero sí fue en el año de 1995, que comenzamos a vender casetes y nosotros mismos comprábamos el DECK, grabábamos la música, ya fue con el tiempo que tuvimos una torrecita para grabar CD’S....”<sup>106</sup>*

El señor *Juan Carlos Vargas*, conocido por su alias “*Dálmata*”, actual comerciante de *San Bazar*, también expresó mediante una entrevista su experiencia como vendedor en las calles de Bucaramanga de los años noventa:

*“...Yo también trabajé como vendedor ambulante en Bucaramanga antes de llegar a San Bazar, se tenía un puesto fijo dónde vender mercancía en la 31 con 15, de ahí fue que luego salió el proyecto para llegar acá (a San Bazar). En la calle vendía calzado, juguetes, ropa, maletas de viaje y también venta de música. Para esos años, antes de 1999, se vendía música en casete, no en CD. Se vendía todo tipo de música, pero en Bucaramanga siempre ha existido la tecnocumbia, los jóvenes, sobre todo, fueron los que dieron popularidad a las cumbias acá. Yo comencé a vender música de tecnocumbia en Bucaramanga entre 1989 y 1990, era demasiado joven cuando empecé con eso”.<sup>107</sup>*

Hasta el momento, las conversaciones con *Mario* y *Juan Carlos* tienen como puntos en común la existencia de un mercado de música tecnocumbia en las calles de la

---

<sup>106</sup> ARAQUE, Mario. [Entrevista investigativa]. 54 minutos. Mayo 29 de 2021. Observación inédita.

<sup>107</sup> VARGAS, Juan. [Entrevista investigativa]. 15 minutos. Junio 9 de 2021. Observación inédita.

ciudad previo a la creación de *San Bazar*. *DJ Fabian Mix*, oriundo de la vereda *Acapulco* del municipio de Floridablanca (área metropolitana de Bucaramanga) comentó sobre su experiencia con los primeros vendedores ambulantes de tecnocumbia lo siguiente:

*“...Mis inicios musicales empezaron cuando le compraba casetes de cumbia a Mario el pecoso, él me pasaba toda la música que salía de tecnocumbias, las compraba en las calles donde él las vendía, hasta que en Bucaramanga repatriaron a esos vendedores, llevándolos al Sol de la alegría, conocido ahora como San Bazar...”*<sup>108</sup>

*DJ Viiko C* también expresó sobre su experiencia con los vendedores de música:

*“...El comercio informal, o el popular por decirlo así, sí influyó mucho con la tecnocumbia porque ahí se movió el negocio de la piratería y usted sabe que el mayor consumidor de eso (música pirata o regrabada de un disco original) es la gente de escasos recursos y también es un medio fácil para escuchar música y llegar a ese consumidor final...”*<sup>109</sup>

No obstante, y tal como puede ser evidenciado en el trabajo de los autores *Esteban Landínez* y *Heriberto Rojas* titulado “*Caracterización del comercio informal callejero en la ciudad de Bucaramanga*”, hacia mediados de la década del 2000 las políticas del gobierno local construyeron un objetivo de reducir el número de vendedores ambulantes y así recuperar el espacio público<sup>110</sup>. La prensa local hacia el año 2000 informó constantemente cada proceso de recuperación del espacio público, así como otro factor que está vinculado directamente con la tecnocumbia en la ciudad: La lucha institucional contra la piratería musical.

---

<sup>108</sup> DJ FABIÁN MIX. [Entrevista investigativa]. 65 minutos. Marzo 11 de 2021. Observación inédita.

<sup>109</sup> DJ VIIKO C. [Entrevista investigativa]. 24 minutos. Junio 21 de 2021. Observación inédita.

<sup>110</sup> LANDÍNEZ, Esteban., ROJAS, Heriberto. Op.cit.

El 16 de enero del año 2000 se informaba un número de 83.000 desempleados, de los cuales un 50% de ellos no poseían ningún ingreso económico. La Fundación para la Promoción de la Cultura y el Desarrollo Popular (Funprocep) detalló en su momento que el desempleo en la ciudad para dicha temporalidad era un fenómeno de carácter estructural y se pronosticó un aumento en las cifras <sup>111</sup>.

*Vanguardia Liberal* publicó el 10 de marzo del 2000 una noticia que informaba un acuerdo firmado entre el entonces alcalde de Bucaramanga *Luis Cote Peña* con 800 vendedores ambulantes. El acuerdo consistía en que la alcaldía compraría un lote cerca de *San Andresito Centro* evaluado en dos mil millones de pesos colombianos para construir un lugar que les diera un puesto de trabajo a los vendedores ambulantes y ellos deberían dejar las zonas públicas de la ciudad para reacomodarse a este nuevo recinto<sup>112</sup>. Aunque esta noticia no menciona el nombre del predio, el lugar cerca de *San Andresito Centro* que se usó para la reacomodación de los vendedores ambulantes terminó siendo *El sol de la alegría*, también conocido como *San Bazar*<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 16 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>112</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, marzo 10 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022]

<sup>113</sup> En los siguientes párrafos se muestra evidencias de que el predio del acuerdo entre el alcalde y los vendedores ambulante fue “San Bazar”.

Figura No 7.



Fuente: Centro comercial “San Bazar”. En: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/exvendedores-informales-piden-la-salida-de-comerciantes-de-las-calles-ETVL180206>

Pero el acuerdo que se menciona en la prensa de marzo del 2000 no resolvió de manera instantánea la lucha constante entre el gobierno local y los vendedores ambulantes, ya que las calles aún estaban “invasadas” por el comercio informal. *Vanguardia Liberal* expuso el domingo 25 de junio del año 2000 la problemática vigente con vendedores ambulantes que hacían caso omiso al acuerdo realizado con el alcalde *Cote Peña* de trasladarse al nuevo centro comercial, manteniendo sus puestos de trabajo sobre las calles del centro de Bucaramanga. Los vendedores ambulantes desobedientes al acuerdo no aceptaban pagar \$1.200.000 pesos colombianos por el modulo del techo del centro comercial al que serían reubicados,

ya que aspiraban a que la alcaldía costeara dicho dinero, situación que agudizó el conflicto entre ellos y la institucionalidad, convirtiendo el proceso de reubicación en un conflicto de la ciudad<sup>114</sup>.

El viernes 20 de octubre del 2000 se da la noticia de una confrontación entre los vendedores ambulantes que aún no se habían trasladado al “*Sol de la alegría*” y la administración de la ciudad acompañada de vehículos de carga que hicieron la labor de destruir las casetas de comercio ubicadas en la vía pública<sup>115</sup>. Algunos vendedores ambulantes solicitaron un plazo más para trasladarse, otros se llevaron sus mercancías, dejando las casetas abandonadas, pero también hubo un sector que confrontó de forma violenta el desalojo, pese a ello, la recuperación de la vía pública continuó y todos los locales fueron destruidos y echados al “*Carrasco*”<sup>116</sup>. Después de los desmanes de la noche anterior, para el 21 de octubre del año 2000 se avisaba que el lunes 23 del mismo mes se realizaría la inauguración del “*Sol de la alegría*” o “*San Bazar*”<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, junio 25 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>115</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 20 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>116</sup> *Ibíd.*

<sup>117</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 21 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

Por otra parte, el 28 de enero del 2001 inquilinos del sector de *San Francisco* realizaron un derecho de petición exigiendo a la institucionalidad la recuperación de la vía pública debido a la invasión de vendedores ambulantes<sup>118</sup>. Uno de los denunciantes comentó sobre los vendedores ambulantes de *San Francisco* lo siguiente: “es inaudito que pasen las administraciones, que la Constitución exija la defensa del espacio público y que aun así nadie haga algo para que los informales dejen de invadir toda la manzana que bordea la plaza”<sup>119</sup>.

Junto al proceso de reubicación de vendedores ambulantes a espacios legalizados por la alcaldía, se realizó una lucha constante entre las instituciones con la piratería de música. Recordando las entrevistas a *Mario el Pecoso*, alias *Dálmata*, *DJ Fabián Mix* y *Dj Viiko C* citadas en párrafos anteriores, la música tecnocumbiera también se logró conocer en la ciudad por medio de la piratería musical, pues los precios eran más accesibles tanto para los ciudadanos como para los DJ’S de minitecas, así que esta problemática no es ajena a esta *cultura popular*.

En una noticia relacionada con la piratería musical en Bucaramanga durante el año 2000, *Vanguardia Liberal* denunció las “pérdidas” millonarias que estaba presentando la industria musical luego de que en la ciudad se vendiese álbumes y discos de artistas nacionales e internacionales a un precio no mayor de siete mil pesos colombianos. Dichas pérdidas oscilaban entre los cien y doscientos millones de pesos mensuales y se agravaba la situación, pues, cada vez se incrementaba el número de vendedores ambulantes de música pirata en la ciudad <sup>120</sup>.

Hacia la fecha del 1 de septiembre del año 2003 se informó la noticia de una incautación de al menos seis mil adhesivos de diversos artistas musicales y cinco

---

<sup>118</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 28 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>119</sup> *Ibíd.*

<sup>120</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, lunes 14 de agosto del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

mil quinientos estuches de CD que serían destinados para uso en venta de discos piratas, esta labor fue organizada por la Policía Nacional. La incautación se realizó dentro del barrio *La Joya*, perteneciente al centro de Bucaramanga <sup>121</sup>.

Y retornando a investigaciones previas sobre tecnocumbia en la ciudad, el texto titulado *La proyección de las cumbias peruanas en la ciudad de Bucaramanga* relata cómo ciertos vendedores de música pirata (incluso mencionan el nombre de *Mario el pecoso* entre los implicados) hacían constantes viajes hacia países como Perú y Argentina entre las décadas de 1990 y 2000 para traer discos originales de cumbieros y tecnocumbieros, pirateaban esa música a formatos más económicos y los vendían al por mayor en los sectores populares, o lugares con mayor movimiento comercial<sup>122</sup>.

Figura No 8.



<sup>121</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, septiembre 1 del 2003. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>122</sup> MEJÍA, Hernán., REY GARCÍA, Ricardo. Op.cit. pp. 18.

*Fuente: Denuncia pública al comercio de la piratería musical en Bucaramanga del año 2000.  
En: VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, lunes 14 de agosto del 2000.*

Figura No 9.



*Fuente: Confiscación de material con utilidad para comercializar música pirata. En: VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, septiembre 1 del 2003.*

Es en medio del mercado musical pirata e informal que reaparece “*San Bazar*”, espacio comercial de la ciudad de Bucaramanga creado bajo iniciativa de la Gobernación y alcaldía de la ciudad para recuperar el “espacio público” (calles de la ciudad) afectado por vendedores ambulantes. Dentro de la historia de la tecnocumbia, entre los años 2000 hasta la actualidad, *San Bazar* ha sido reconocido por ser uno de los establecimientos físicos que comercializa, promociona y disfruta

la cultura cumbiera y tecnocumbiera bumanguesa, pues este lugar recibió desde su inauguración un vasto número de vendedores ambulantes que, desde los años de 1990 a 1999, vendían música cumbia y tecnocumbia por las calles de la ciudad.

En las palabras de *Mario el pecoso*, *Juan Carlos “Dálmata”* y los DJ’S *Viiko C* y *Fabián Mix* se comprende una serie de procesos que coexisten entre sí, generando una construcción completa del fenómeno tecnocumbiero y cumbiero bumangués durante los años noventa que van desde los sectores populares con trabajos informales, hasta los artistas tecnocumbieros de la década posterior influenciados en su entorno musical difundido por los comerciantes ambulantes<sup>123</sup> (o al menos, durante los primeros años de dichos procesos), siendo estos:

- 1) La relación: *vendedor ambulante-pirata de música-DJ de cumbias*.
- 2) Popularidad de las tecnocumbias y consolidación de una cultura tecnocumbiera a raíz de la venta de discos en los comercios ambulantes e informales.
- 3) Éxito de los artistas tecnocumbieros bumangueses de los años 2000 hasta la actualidad como resultado de la consolidación de la cultura bumanguesa tecnocumbiera de la década de los noventa formada en las minitecas, fiestas familiares y facilidad a este tipo de musicalidades por medio de la piratería y el comercio ambulante e informal.

---

<sup>123</sup> Si bien el negocio de la tecnocumbia se realizó en los barrios centrales de Bucaramanga, por medio de eventos culturales que serán mencionados en siguientes acápite se llevó dicha musicalidad a ciudadanos de otras localidades. También se evidencia en el caso del *DJ Fabián Mix* que las personas que no vivían en el centro de Bucaramanga llegaban a este espacio de la ciudad con la intención de comprar música tecnocumbia, esto debido a que allí se encontraban las canciones de los artistas populares por grandes cantidades y a precios bajos.

La tecnocumbia bumanguesa surgió y se consolidó para los años de 1990 hasta 1999 desde los sectores populares de la ciudad, encontrando acobijo y subsistencia económica en la economía informal y el comercio ambulante (sobre problemáticas económicas y sociales en la ciudad se hablará con detalle en siguientes acápite).

Al momento de ser creado *San Bazar* el proceso de difusión musical pasó del comercio ambulante a concentrarse dentro de los locales comerciales de este recinto y otros cercanos como *San Andresito La Isla* y *La rosita*, pero sin abandonar a la piratería musical, la organización de minitecas y demás fiestas pequeñas como actividades también válidas en la consolidación de la cultura tecnocumbiera.

Analizar el fenómeno tecnocumbiero bumangués de los años 1990 a 2000 es entender también las dinámicas económicas de una ciudad con un número elevado de comerciantes informales y ciudadanos alejados de cargos públicos, o contratos formales de empleo, por lo cual la historia musical bumanguesa de la tecnocumbia describe los procesos históricos de los sectores populares no solo desde sus pasiones, sino también desde sus realidades socio-económicas, recalcando sobre la idea que, aquel fenómeno nació dentro de lo que la historiografía llama “sectores subalternos”<sup>124</sup>, para luego extenderse a otras clases sociales vigentes dentro de la ciudad de Bucaramanga.

## **2.2 AÑOS 2000 A 2008. LA “ERA DORADA” DEL FENÓMENO TECNOCUMBIERO EN BUCARAMANGA.**

Desde los años 1998 a 1999, la cultura tecnocumbiera bumanguesa había tomado popularidad y crecimiento en los sectores populares de la ciudad y sus zonas

---

<sup>124</sup> “Sectores subalternos” forma parte de una reivindicación discursiva en la labor del historiador realizada dentro de la historiografía moderna hacia poblaciones humanas que no fueron reconocidas dentro de las “historias tradicionales” de principios de esta profesión (o sobre el ser historiador). En Colombia, y a modo personal, se puede mencionar el trabajo de la historiadora Margarita Pacheco en su trabajo “La fiesta liberal en Cali” como referencia del trabajo historiográfico de los sectores subalternos al historiar la importancia de las “plebes”, así como de las mujeres de Cali en la construcción del Estado-Nación colombiano.

PACHECO, Margarita. La fiesta liberal en Cali. Cali: Universidad del Valle, 1992.

metropolitanas, en especial, dentro de barrios con estratificación socio-económica baja, siendo estos *La Joya, La Cumbre, Kennedy* (y otros sectores pertenecientes al norte de Bucaramanga), inclusive en zonas rurales como *Acapulco* (ubicado en el municipio de Floridablanca). Las minitecas, perubólicas, ventas masivas de música por casete en las calles y conciertos de músicos como *Pastor López, Grupo Celeste* y demás artistas, fortalecieron el fenómeno cultural y social de la tecnocumbia en la ciudad de Bucaramanga.

Por otra parte, el periódico local *Vanguardia Liberal* aportó en la cultura cumbiera de la ciudad al invitar a artistas como *Rodolfo Aicardi* a espacios de entrevista donde los ciudadanos podían conocer más a fondo la vida de sus “ídolos”. En esta entrevista *Aicardi* da detalles de cómo recibe el cariño de quienes asisten a sus conciertos y de su interés por seguir sobre los escenarios tocando su repertorio musical donde las canciones más aclamadas son las cumbias que ha interpretado, dando mención especial a las canciones “*Adonai*” y “*Colegiala*”<sup>125</sup>. Es por ello que en los siguientes párrafos se describe el surgimiento de la etapa “dorada”<sup>126</sup> de la tecnocumbia en Bucaramanga vista desde la óptica de los DJ’S y cantantes que surgieron entre los años 2000 a 2008.

---

<sup>125</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 1 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022]

<sup>126</sup> Los términos “era dorada”, “caída”, o “resurgimiento de la era dorada” suelen ser usados por la colectividad popular de Bucaramanga para expresar la historia de la tecnocumbia en la ciudad. Más allá de si estos son objetivos o no, lo que no se refuta es la construcción política, económica y cultural de la ciudad de Bucaramanga a partir de las tecnocumbias, convirtiendo la música en un empleador de aquellos jóvenes “desocupados”, o con carencias socio-económicas para cursar estudios superiores y conseguir un empleo formal.

Figura No 10.

**ENTREVISTA**

# Rodolfo Aicardi

## INOLVIDABLE



Con su chaqueta azul turquesa que resplandece con el sol de las 2 de la tarde



Rodolfo con la orquesta dirigida por Nacho Velásquez

por CESAR AUGUSTO ALMEIDA  
VANGUARDIA LIBERAL.

**VANGUARDIA LIBERAL:** "Adonal por qué te casaste Adonal... Adonal por qué no esperaste mi amor... Adonal por ti se creció mi pasión... por tí corre siempre veloz, la sangre de mi corazón..."  
Rodolfo: ¿Por qué se casó Adonal?

**RODOLFO AICARDI:** "No tengo ni idea, eso toca preguntárselo a Julio Erazo que es el compositor de ese asunto".

Este hijo de un inmigrante italiano nació en Magangré un mes de marzo de 1946. A sus 54 años mantiene vigente un poder de convocatoria para llevar a los escenarios una cantidad de seguidores de la vieja guardia y de la nueva. Su voz tan personal, tan característica que se oye como un rastrollo en un tragal, permanece sólida, fuerte, resplandeciente bajo el sol de las dos de la tarde. Y entonces pregunta a sus fanáticas, que son parejas de edades diversas, qué quieren oír: si música de la vieja o de la nueva.

"De la viejaaa..." Y arranca con esa garganta privilegiada que tiene la virtud de magnificar un canto:

"Una noche me soné...  
divisando el panorama...  
y entonces yo divisé  
un lucero que brillaba.  
Lucero por qué ha perdido  
tus raras encarnas en la tierra...  
Una de las muchas personas presentes me alargó el brazo y comentó: "míre cómo se me ponen los pelos de punta". No era para menos.

Y Rodolfo, con su chaqueta azul turquesa y el pantalón azul marino, se destacaba dentro de su orquesta de uniforme oscuro y dirigida por Nacho Velásquez, seguía haciendo vibrar a la concurrencia: "Hoy te he visto, con tus libros caminando y tu cartita de coqueta... colegiala de mi amor..."

Estudiaba tercer bachillerato y a sus catorce años cantó una ranchera de Antonio Aguilar. "El que hiciera parte de los coros de los Carraleros de Majagual y terminó en Medellín. Las disqueras después no lo aceptaban porque tenía una voz "rara".

Ha estado en Barcelona, Madrid, París, Milán.

Con Carlos Julio Ramírez, el famoso intérprete del himno nacional, han sido los dos únicos colombianos que han estado en el teatro Olympia de París.

Va a grabar "De siglo a siglo" con la disquera Dago y vuelve a Fuentes.

Su música abarca tres géneros: popular, balada y tropical.

**V.L.:** ¿Rodolfo ha compuesto?  
**R.A.:** "Como tres cosas pero no me han entusiasma nada. Me considero mejor intérprete que compositor. Lo mejor fue "La cumbia de diciembre".

Felizmente casado, padre de Rodolfo Junior de diecinueve años, Marco de dieciséis, Clara de diecisiete y Carolina de dos.

Va para Ecuador y después a cumplir compromisos en Europa.

Este hombre cordial, jovial y, por supuesto, querido.

Aicardi con su constancia de siempre

Fuente: Entrevista de Vanguardia Liberal a Rodolfo Aicardi a mediados del año 2000. VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 1 del 2000.

### 2.2.1 Los DJ'S en la "era dorada" de la tecnocumbia bumanguesa.

Hablar históricamente del nacimiento y surgimiento del DJ como músico y figura principal dentro de la cultura popular en las ciudades occidentales contemporáneas es rememorar su génesis dentro de la escena Hip-Hop en los barrios del Bronx de Estados Unidos alrededor de los años 1970 a 1978. Aquellos "mezcladores musicales" y creadores de beats (ritmo musical corto que acompaña al MC, o

rapero), junto a las rimas compuestas por los MC'S, surgieron dentro de una situación de precarización laboral, desempleo, racismo, analfabetismo y segregación, situaciones vividas dentro de las comunidades negras y migrantes del Bronx de Nueva York<sup>127</sup>. Tras su popularidad en Estados Unidos, la cultura Hip hop que abarca no solo a la música sino también a aspectos político-artísticos como el *graffiti*, masificó la idea del *DJ* como agente social de representación popular y *underground* (o contra-cultura), llegando a países latinoamericanos como Colombia.

En Bucaramanga, la imagen del DJ dentro de las minitecas tecnocumbieras y cumbieras ha sido esencial, pues, de él depende el éxito de la fiesta. En Bucaramanga el *Disc jockey* (seleccionador de discos) ha tenido un rol fundamental, pues estos coexistían con el comercio informal y a partir de esta actividad podían financiar la tecnología que sirviera en la realización de sus mezclas musicales.

Se puede decir que los DJ'S bumangueses generaron empatías entre ellos y los sectores populares de la ciudad, pues, dichos artistas eran parte del mismo grupo social. Ya para inicios de los años 2000 a 2008, comenzaron a surgir una serie de DJ'S que en convenio con los vendedores informales y ambulantes lograron popularizar el fenómeno tecnocumbiero que ya existía en la ciudad, llevando dicha contracultura a los oídos de clases sociales más "acomodadas" económicamente hablando, inclusive, a sectores políticos (de quienes se hablará más adelante), evidenciando cómo aquellos sectores marginados evitaron ser dominados bajo las tradiciones de las clases privilegiadas y políticas de la ciudad, a tal punto de que al final la tecnocumbia permeó a miembros de estos grupos "dominantes" (la *cultura popular* en contra de lo establecido por la *cultura masiva*).

*DJ Fabian Mix*, actual DJ independiente de la ciudad y también amigo del cantante tecnocumbiero *Javier Martínez*, comentó lo siguiente acerca de sus inicios en la tecnocumbia:

---

<sup>127</sup> CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLIGÍA SOCIAL. (6: 5-8, AGOSTO, 2008: Posadas, Argentina). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto socio histórico. Posadas: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Misiones, 2008, 9 p.

*“Yo empecé a escuchar cumbias a mis catorce años de edad aquí mismo en Acapulco, los DJ’S hacían guerras musicales entre ellos, fui a salones comunales, casas, diversas minitecas.... De comprarle música al pecoso, pasé a trabajar con él y ahí comencé a tener gusto por ser como DJ de cumbias, en mi mente ya empezaba a sentir las mezclas, ver cuáles canciones sonaban mejor al mezclarse con otras...<sup>128</sup>”.*

Fabián Mix también comentó que junto al Pecoso trabajaron en la formación de la miniteca llamada **Tecnotronics**, también tocó en otras como **Enterprise**, y **Star Móvil**. Aquellas minitecas, relata él, funcionaron desde el año 2001 en la ciudad<sup>129</sup>. En cuanto a los equipos de mezcla usados por los DJ’S bumangueses, para los años 2001 en adelante, *DJ Fabián Mix* relata que se usaba la máquina 240, donde se ponían dos discos a la vez, pero que en año 2003 se hizo popular la Denon, siendo una de las más usadas en las minitecas hasta el día de hoy<sup>130</sup>.

De acuerdo con el relato de *DJ Fabián Mix*, se refleja la relación vivida entre los vendedores ambulantes y comerciantes informales con los DJ’S de tecnocumbias en Bucaramanga. También se presencia la existencia de minitecas y fiestas que ayudaron a la difusión popular de los *Disc Jockeys* en la ciudad, convirtiendo a dichas reuniones sociales en espacios de encuentro para la creación de una movida cumbiera donde también participaban habitantes de veredas y zonas urbanas de estratos socio-económicos medio-bajos y bajos, quienes a su vez solidificaron al fenómeno tecnocumbiero de Bucaramanga.

No obstante, un suceso musical generó que la popularidad de los DJ’S en Bucaramanga se masificara por la ciudad y el área metropolitana de Bucaramanga, pues un DJ conocido por su nombre artístico *Mil libras* promocionó una mezcla de la canción “*Maldito vicio*”, perteneciente al grupo mexicano “*Los Askis*”, con una serie de características musicales propias de Bucaramanga las cuales difieren de

---

<sup>128</sup> DJ FABIÁN MIX. Op.cit.

<sup>129</sup> *Ibíd.*

<sup>130</sup> *Ibíd.*

otros estilos tecnocumbieros de países como México, Perú, Ecuador, Argentina, entre otros.

La canción original de los *Askis* contiene en su ritmo una velocidad lenta, acorde al estilo de la *Cumbia rebajada*, estilo también usado por los DJ'S mexicanos que ralentizan las velocidades de las canciones de cumbia pertenecientes a diversos artistas<sup>131</sup>. En caso de Bucaramanga y el *DJ Mil libras* ocurre lo contrario: La canción es llevada a velocidad más rápida que la original, ocasionando un cambio en el ritmo, melodía, e incluso voces de los cantantes<sup>132</sup>.

Un aspecto curioso acerca del éxito de la mezcla "Maldito vicio" de *DJ Mil Libras* y su popularidad en Bucaramanga, fue la novedad en el uso de plataformas de internet como medios difusores de música.

Sobre el manejo de páginas web para difusión de cumbias y tecnocumbias en Bucaramanga la autora Yaneth Vargas en el texto "*Cumbieros y cumbieras: cantando y bailando al son de la exclusión en Bucaramanga*" mencionó la existencia de blogs de internet, programas para editar cumbias y subida de estas musicalidades a dichas páginas web<sup>133</sup>. Se menciona especialmente la existencia de la página web *Bucacumbias.tk* en los 2000 para aglomerar cumbieros y tecnocumbieros en chats, esto para lograr concretar eventos de conciertos, minitecas, reuniones y demás festividades relacionadas con estas músicas. La página se canceló tiempo después por roces entre pandilleros<sup>134</sup>. Con *DJ Mil libras* se evidencia que su popularidad también se debió al uso de la plataforma *You Tube*,

---

<sup>131</sup> A continuación, un ejemplo del trabajo de los DJ'S mexicanos con una cumbia colombiana del artista Lisandro Meza que fue ralentizada, acorde al estilo de la cumbia rebajada.

Canción original de Lisandro Meza: <https://www.youtube.com/watch?v=9nhW3cLF6zs>

Versión de la cumbia de Lisandro Meza en cumbia rebajada hecha por DJ'S mexicanos: <https://www.youtube.com/watch?v=M9v4hMlazqo>

<sup>132</sup> Canción original de los *Askis*:

Versión hecha por *Dj Mil libras*: <https://www.youtube.com/watch?v=r3lZD5-NVjs>

<sup>133</sup> VARGAS, Yaneth. Op.cit., p. 100-102.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 106.

al visitar el video que contiene la canción mezclada “Maldito vicio”, esta sostiene una visualización de 39.280 reproducciones <sup>135</sup>.

No se puede confirmar a *DJ Mil Libras* como el primer DJ tecnocumbiero en usar dichas plataformas de internet para dar a conocer su trabajo, pues existen videos con mayor longevidad pertenecientes a otros DJ’S de Bucaramanga que han usado medios como *You tube* para dar a conocer sus trabajos, pero sí es posible afirmar que la mezcla de “Maldito vicio” hecha por él ayudó a visibilizar aún más la labor del DJ en el fenómeno tecnocumbiero, llegando dicha mezcla a ser escuchada no solo por los sectores populares de Bucaramanga, sino por todas las clases socio-económicas de la ciudad.

Solamente dentro de la plataforma de *You Tube* se encuentran cuentas oficiales de DJ’S bumangueses como *DJ Viiko C*, *DJ Luigi*, *DJ Pantera Martínez*, *DJ Fabián Mix*, entre otros más que diariamente publican su música en internet, la misma que a fechas actuales suelen tocar en las minitecas que se realizan en todos los sectores y barrios de la ciudad de Bucaramanga.

Sobre la relevancia que ha tenido internet en la masificación del trabajo de los DJ’S de Bucaramanga, *DJ Viiko C* quién ha estado en este medio desde el año 2010, relató lo siguiente:

*“...Mi canal de You Tube vigente, el actual que está próximo a alcanzar los treinta mil suscriptores, fue mi segundo canal en la plataforma, ya que el primero me lo eliminó la red social con setenta mil. Tenía setenta mil suscriptores hace cuatro años (2017), me lo eliminaron por problemas de Copyright con un escritor peruano, ya que él expresaba que la cumbia colombiana era una copia de la peruana, cuando aquí fue (Colombia) que nació la cumbia en primera medida y que es una música de todos los hermanos latinoamericanos. Pese a dicho inconveniente, siempre he tenido éxito en You Tube con los canales musicales porque a la gente a lo mejor les gusta mi estilo*

---

<sup>135</sup> Cifra con actualización del 6 de junio de 2021.

*de hacer mezclas, o que uso cumbias que identifica mucho a las personas en la calle...*<sup>136</sup>.

DJ Viiko C expone también que desde el año 2016 hasta la actualidad, puede subsistir de su música gracias al pago que *You Tube* le brinda por los videos subidos y la cantidad de visualizaciones, así como de “Me gusta”. El DJ relata que la monetización de sus videos se debe a que él hizo acuerdos con los artistas para usar sus canciones en las mezclas y así evitar otro cierre de canal por problemas de Copyright (políticas de autoría)<sup>137</sup>.

También se puede concluir que los primeros DJ’S bumangueses de la década del 2000 dependieron del negocio de la piratería musical manejada en *San Bazar*, ya que este lugar fue el afluente de la quema de discos musicales y venta de los mismos a precios bajos y de gran disponibilidad para la ciudadanía bumanguesa perteneciente a las zonas populares. Analizar la historia de los DJ’S bumangueses durante la era “dorada” de la tecnocumbia en Bucaramanga es entender la tradición creada por los ciudadanos, sus realidades sociales marcadas por la falta de oportunidades estatales y una inexistente industria musical capaz de apoyar a los artistas nacidos en los barrios con costumbres y tradiciones cumbieras y tecnocumbieras.

Pese a la falta de oportunidades, Bucaramanga fue durante el periodo 2000 a 2008 el hogar de los artistas colombianos más reconocidos en cuanto a tecnocumbia nacional y en la actualidad las plataformas de internet han funcionado para que la cultura tecnocumbiera bumanguesa sea conocida a nivel local e internacional. Curiosamente, de entre los mismos DJ’S bumangueses surgieron los cantantes que marcaron una nueva etapa en el fenómeno tecnocumbiero, apropiándolo de discursos y denuncias sociales fuertes contra el “status quo” y familiarizados con las minitecas populares de Bucaramanga, al igual que con los comerciantes informales

---

<sup>136</sup> DJ VIIKO C. Op.cit.

Enlace del canal de *You Tube* del DJ Viiko C: <https://www.youtube.com/user/EhtVicoKarvajal>

<sup>137</sup> *Ibid.*

y la población de la ciudad en general: *Javier Martínez, Saúl Naranjo y Jhon Jairo Quiñonez*. Los primeros cantantes y compositores de tecnocumbia en Bucaramanga.

Figura No 11.



*Fuente: Consola DENON usada por los DJ'S de tecnocumbia en Bucaramanga. Fotografía inédita.*

### **2.2.2 Javier Martínez, Saúl Naranjo y Jhon Jairo Quiñonez. Las denuncias sociales de los sectores populares de Bucaramanga hechas canción.**

*Agrupación ginebra, Fernando León, Richard el profe, Richi Oviedo y la popular style Jerry Jhons*, son algunos nombres y marcas de artistas cumbieros y tecnocumbieros de Bucaramanga que en los últimos años surgieron en medio de la ciudad consiguiendo gran atractivo, popularidad y aceptación social. Gran parte de los nuevos artistas lograron realizar conciertos multitudinarios, no obstante, muchos de ellos reconocen en entrevistas la importancia de los primeros cantantes de la ciudad

a la hora de abonar un terreno fértil para la tecnocumbia, siendo *Javier Martínez, Saúl Naranjo y Jhon Jairo Quiñonez*, los más reconocidos.

Retornando al acápite anterior, desde los años de 1990 a 2000 entre vendedores ambulantes, comerciantes independientes y demás personajes pertenecientes a los barrios populares de Bucaramanga y su zona metropolitana, se formaron los primeros DJ'S de tecnocumbia bumanguesa como *Dj Mario cumbias, Dj Borojó Mix DJ Pecosó, DJ Mil libras*, y demás Disc Jockeys, pero en dicho grupo también se encontraban activos *Javier Martínez y Saúl Naranjo*. En otras palabras, *Javier Martínez y Saúl Naranjo*<sup>138</sup> antes de incursionar en el canto y composición de música tecnocumbia, fueron DJ'S en Bucaramanga.

*Javier Martínez* relató sobre su experiencia como DJ previa a ser cantante de tecnocumbia lo siguiente:

*“...Los inicios musicales con la cumbia mía, con la cumbia, fueron en el año 2000, para nadie es un secreto que fui DJ hasta cierto año y antes de ser DJ, era cantante de otro género musical. Con respecto a la cumbia, empecé en el 2000 y se me han abierto puertas, he conocido muchas personas, he podido transmitir en mis canciones la representación de muchas dolencias de las familias...”*<sup>139</sup>

Aun así, no siempre se le relaciona a *Javier* o a *Saúl* con la labor de ser DJ'S de tecnocumbia, sino que su popularidad se debe en su mayoría a sus carreras como cantantes. En sus canciones reposan las memorias de miles de jóvenes que habitaron una ciudad económicamente desigual y violenta.

Una de las canciones que tomó mayor popularidad en Bucaramanga perteneciente a *Javier Martínez* citada en el título de esta investigación y titulada “*De la tierra al cielo*”, refleja en su letra una lírica incensurable: la violencia urbana acaecida sobre

---

<sup>138</sup> El artista *Saúl Naranjo* se abstuvo de participar de las entrevistas diseñadas en esta investigación.

<sup>139</sup> MARTINEZ, Javier. Op. cit.

los jóvenes habitantes de los barrios marginales, o de estratificación económica baja:

*“Así se marchó un guerrero que a sus 13 años cayó al mundo que conquista la maldad...*

*Y así empezó un duro conflicto, una vez, le iban a matar. A su hermano, su hermano del alma una banda lo quiso atentear. Y en su arma la desenfundó para hacer valer el honor de hermano y de pasó, cayó, con su cuerpo frío y gritó “¡Hoy me iré de aquí!”.*

*Su espalda sangró. Su vida expiró. Murió en su ley guerreando seis años de luchas y dolor.*

*A su alrededor, lloran de dolor, escrito en la memoria ésta que fue muerte por honor...”<sup>140</sup>*

Javier Martínez comentó sobre esta canción, lo siguiente:

*“...**De la tierra al cielo** como les comentaba en un principio, siempre les comentaba que mis canciones tienen algo que representa la vida de algunas familias de algunos barrios y **De la tierra al cielo** es una canción que un muchacho me buscó y me dijo “Javier, quiero que me haga esta canción porque a mí hermanito me lo mataron”, y entonces yo le dije “claro, cuénteme la historia”, y empezó a contármela y yo comencé a hacer la canción. Esa canción primeramente menciona a un muchacho que se llamaba Oscar y la hice con base en la historia que me contó el hermano sobre él...”<sup>141</sup>*

Sobre sus palabras previas a la confesión acerca de la inspiración que hizo nacer la canción “*De la tierra al cielo*”, Javier Martínez expresó:

---

<sup>140</sup>MARTINEZ, Javier. De la tierra al Cielo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QQiXS5hSTXs>

<sup>141</sup> Ibíd.

*“...Mucha gente piensa que yo soy de los barrios del Norte, o la cumbre, pero no. Yo sí he ido y viví en **Villa Rosa** (barrio popular perteneciente a la zona norte de Bucaramanga) un tiempo corto, póngale unos meses, pero en todo mi recorrido desde que inicié en esos barrios he hecho varias amistades y he visto situaciones a las que yo refiero en mis canciones, entonces esto hace que Javier Martínez sea como el que le muestra al mundo lo que de verdad sucede con los barrios, porque muchas veces es como la gente querer ser escuchada pero no ser escuchada, entonces uno a través de la música hace eso...”<sup>142</sup>*

Resulta curiosa la relación que realizó Javier Martínez entre sus letras en las canciones (de contenido social) con los barrios populares de estratificación baja y media baja que rodean a Bucaramanga y sus zonas metropolitanas. Si bien es importante realizar investigaciones profundas sobre la historia de barrios como *La Cumbre*, *Villa Rosa*, *La Joya*, entre otros, el hecho de ser la tecnocumbia una música usada por los habitantes de estas localidades para identificar sus problemáticas sociales demuestra la relevancia que este movimiento cultural ha alcanzado en los sectores populares.

Desde los años 2000 hasta el 2003 se reportaron en prensa una serie de acontecimientos difíciles para la ciudad en materia social y económica. Justamente en el año 2003 la inflación se elevó a un 7.57%, siendo la cuarta ciudad del país con el coste de vida más alto, afectando mayormente la canasta familiar y la gasolina<sup>143</sup>.

Tras aquellos hechos de depresión económica, en Bucaramanga se percibió un aumento de inseguridad y delincuencia común, los actores de aquellos hechos eran mayoritariamente jóvenes desocupas habitantes de los barrios populares organizados en pandillas o “parches”. Según la prensa local, las agrupaciones más

---

<sup>142</sup> *Ibíd.*

<sup>143</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 4 del 2003. [Consultado: 10 de junio de 2022].

peligrosas entre los años 2000 a 2003 y que existían desde finales de la década de 1990 eran <sup>144</sup>:

***Pandilla del Fercho:*** Se localizaron en el norte de la ciudad y su trabajo fue el tráfico de bazuco (droga sintética popular mayormente entre los habitantes de calle).

***Pandilla del Indio:*** Dedicados al hurto a mano armada (cuchillos y pistolas).

***La yija:*** Del “Barrio Bucaramanga” se dedicaron a la extorción, hurto y venta de estupefacientes.

***El club de doña Juana:*** Del barrio “Café Madrid” manejaron la prostitución de la zona y a su vez, hurtos en las autopistas.

Lo que en su momento preocupó a la población de la ciudad no era el surgimiento de estos grupos en los barrios populares (pues estos existían desde antes del pronunciamiento público), sino el hecho de que aquellos dejaron sus territorios “naturales” para tomarse los sectores comerciales y aglomerados de Bucaramanga, especialmente el sector del centro <sup>145</sup>.

Para el 19 de octubre del año 2000 se publicó el número de 108 asesinatos en toda la ciudad, 48 de ellos fueron dentro del centro. Los hurtos ascendieron a 846 casos, de los cuales 201 eran en el centro. Los comerciantes del sector anunciaban constantemente las problemáticas frente al incremento de la prostitución, delincuencia, mendicidad e indigencia que crecían en medio de sus comercios, tanto así que para el 5 de enero del 2003 Pedro Elías Rincón, presidente de la Junta de Acción Comunal del centro lanzó un llamado a la alcaldía invitando a esta a trabajar en el mejoramiento de la zona tras las problemáticas que ha traído la drogadicción

---

<sup>144</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 16 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>145</sup> *Ibíd.*

juvenil, los negocios ambulantes y la indigencia a los locales formales de ese sector<sup>146</sup>. Se debe recordar que espacios tecnocumbieros como *Mundo Tropical* (se hablará más adelante de esta miniteca) y *San Bazar* estaban ubicados en el centro de la ciudad.

Retornando a la relación de los contextos sociales de Bucaramanga y las tecnocumbias *Jhon Jairo Quiñonez*, artista oriundo del municipio de Piedecuesta (área metropolitana de Bucaramanga), para los años de 2008 a 2010 tomó gran relevancia dentro del fenómeno tecnocumbiero bumangués a partir del éxito musical que le trajo su canción titulada “*Plata no hay*”, en cuya lírica contiene la siguiente historia:

*“Muriendo de frío por la calle un hombre va, con sus ojos rosados ve un carro en la esquina parar. Sin preguntar quién era, o de su billetera, con su arma en la mano le apunta queriendo robar. ¡Discúlpeme señor, deme su dinero, por favor! Y entre mil forcejeos el gatillo aprieta y disparó. Sale una patrulla que estaba de ronda por allí, y queriendo escapar perforaron su cuerpo muriendo allí...”*<sup>147</sup>

Tal como lo señala Tamara Ortega en su texto “*Criminalización y concentración de la pobreza urbana en barrios segregados. Síntomas de guetización en La Pintana, Santiago de Chile*”, no es casualidad que la exclusión de la población pobre permita un aumento del número de bandas criminales, así como de la violencia juvenil generada por pandillas, o “guetos” en las ciudades latinoamericanas del siglo XXI<sup>148</sup>. La delincuencia juvenil nacida a partir de realidades económicas de segregación es un mal del siglo XXI en Latinoamérica<sup>149</sup>, del cual Bucaramanga no ha sido ajena. Para los años 2000 a 2010, muchas de estas juventudes procedentes de barrios

---

<sup>146</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 5 del 2003. [Consultado: 10 de junio de 2022].

<sup>147</sup> QUIÑONEZ, Jhon. Plata no hay. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=e2dWY\\_M4Yw](https://www.youtube.com/watch?v=e2dWY_M4Yw)

<sup>148</sup> ORTEGA, Tamara. Criminalización y concentración de la pobreza urbana en barrios segregados. Síntomas de guetización en La Pintana, Santiago de Chile. *EURE*. 2014, nro. 120, pp. 242-247. ISSN 0717-6236.

<sup>149</sup> *Ibid.*, 242-246.

marginales de Bucaramanga se caracterizaban por la introducción de sus vidas bien al mundo de la tecnocumbia (comercio informal, DJ, danza o composición musical), o en otra medida, al de las bandas delincuenciales organizadas en pandillas o “parches” de los diversos barrios populares de la ciudad. En algunas ocasiones, dichos parches y la tecnocumbia se encontraban bajo los mismos espacios sociales.

Un relato de Javier Martínez sobre sus experiencias con la miniteca *Mundo tropical*<sup>150</sup>, espacio que se convirtió en el mayor lugar de concentración de tecnocumbieros de la ciudad para los años 2000 a 2007, demuestra que las líricas de la tecnocumbia bumanguesa tenían contenido violento porque los mismos compositores o intérpretes fueron testigos oculares de aquellas vivencias narradas en sus canciones:

*“...Pero me gustó **Mundo Tropical** en la Rosita porque Sam era una persona que no permitía nada con nadie, ni siquiera con sus propios hermanos, o sea si los hermanos de él iban a entrar un arma ahí “NO, NO, NO Y NO” y se paraba feo y no dejaba, o sea, uno decía que adentro se pudiese sentir seguro, los problemas eran afuera, o a veces la gente se armaba sus artimañas para poder colar armas...”*<sup>151</sup>

Pese a las circunstancias violentas que las letras en la tecnocumbia expresaron y aún expresan, el género musical terminó por consolidarse en la ciudad, pues, a falta de una industria musical que la adoptase, los jóvenes pertenecientes no solo de Bucaramanga sino de toda el área metropolitana de la ciudad buscaron formas económicas y sencillas de poder acceder y comprar los discos musicales de los tecnocumbieros locales, así como también de músicos internacionales pertenecientes también a la tecnocumbia. La piratería bumanguesa que ya no

---

<sup>150</sup> Relato de Javier Martínez, sobre el surgimiento de **Mundo tropical**: “...Era un lugar en el que empecé con DJ Sam, que era uno de los organizadores, muy conocido en Bucaramanga, pero a él, desafortunadamente le cegaron la vida. Cuando yo inicié *Mundo Tropical*, ya había visto y estado en muchas rumbas porque antes de **mundo Tropical**, existían muchísimas minitecas de cumbias y yo de joven iba a eso, incluso dejé de ir porque eso era problemas por todos lados.

<sup>151</sup> MARTINEZ, Javier. Op.cit.

estaba solamente en las calles de Bucaramanga (vendedores ambulantes), sino que reposaba sobre los locales de *San Bazar* y nuevas minitecas, sobresaliendo la existencia del gremio *Mundo tropical* y las fiestas populares en barrios con alto gusto hacia la tecnocumbia donde participaban los DJ'S bumangueses, facilitó la popularización y escucha de artistas como *Javier Martínez*, *Saúl Naranjo* y *Jhon Jairo Quiñonez*, aceptando el contenido crítico que ellos plasmaron en diversas piezas musicales.

Ahora bien, más allá de si lo que sucedió con políticos locales de la década actual y su interés hacia la tecnocumbia fuese honesto o no, con la tecnocumbia en auge por los cantantes, DJ'S y la población bumanguesa como tal, alcaldes de Bucaramanga como *Iván Moreno Rojas* (2000-2004) y *Honorio Galvis* (2004-2007), se interesaron por el fenómeno musical y le brindaron apoyo mediante realización de eventos y demás herramientas de difusión.

Oscar Ramos comentó lo siguiente respecto a la participación de políticos locales en esta etapa de la tecnocumbia bumanguesa:

*“... Entonces empecé con las actividades y los alcaldes de esos momentos me copiaron en campaña, por ejemplo, en 2003 el alcalde Iván Moreno Rojas, que en campaña hicimos bastantes eventos con cumbias, él optó por traer al grupo **Cielo gris, Teodoro Arellano del Perú**, para una feria que se llamó **“Rumba al norte”**, que se realizó en el **Kennedy**, ahí está en mi canal de YouTube (Oscar Ramos Solo cumbias original Bucaramanga) ...”*

*“...Después de aquello, en una feria con el alcalde **Honorio Galvis**, trajimos a **Los maravillosos del Perú**. Ese mismo año yo los había traído para **“La Rosita”**, en privado en el mes de mayo de 2005, luego en la cancha del Kennedy. Después trajimos a Manolo del Ecuador dos veces, pero ese ya fue evento privado.”<sup>152</sup>*

---

<sup>152</sup> RAMOS, Oscar. Op.cit.

Sumado a la atención popular y política por la tecnocumbia, es durante los años 2005 en adelante cuando los artistas locales de Bucaramanga fueron invitados a programas radiales bajo la propuesta de presentar sus sencillos musicales. El hecho de que se presente por emisora radial de Bucaramanga a un artista y teniendo en cuenta de que este es uno de los pocos medios de difusión musical industrializada de la ciudad, demuestra lo importante que resultó siendo la tecnocumbia para la población bumanguesa.

En cuanto al uso de las emisoras para difundir la tecnocumbia de Bucaramanga, Javier Martínez expuso su experiencia:

*“...yo dije, “voy a grabar una canción por asalto y la canción pegó, una segunda y pegó, luego la tercera y pegó y así todas fueron pegando hasta que llegó el momento en que en 2004, unas emisoras me buscaron para que les pasara la música y eso es algo extraño porque los artistas por lo general tienen que ir a las emisoras a rogar a que les pongan la música, pagar para que les pongan la música, a mí fue al contrario., a mí me pidieron para que pusieran música a varias emisoras e incluso emisoras fuera del país...”<sup>153</sup>*

Ahora bien, la popularidad a través de las emisoras no cambió la dinámica de las minitecas como epicentro de esparcimiento, ocio y fiesta de las tecnocumbias bumanguesas, recalcando lo anterior en la importancia de *Mundo tropical* como la miniteca más sobresaliente de la ciudad para los años 2005 a 2008.

Ubicada en la terraza del actual centro comercial “*La Rosita*”, la miniteca *Mundo Tropical* organizó a los DJ’S y cantantes más sobresalientes de la ciudad en un solo espacio nocturno, creando una corporación en pro a la continuidad de fiestas tecnocumbieras y descubrimiento de nuevos artistas. El profesor Acelas en su artículo mencionado previamente, describe a *Mundo Tropical* como el primer espacio donde artistas como *Javier Martínez* y *Saúl Naranjo* dieron a conocer sus

---

<sup>153</sup> MARTINEZ, Javier. Op. cit.

obras musicales, frecuentando la miniteca noche a noche hasta el deceso, o “caída” de la misma a partir del año 2008 <sup>154</sup>.

Un artículo de la revista *Rolling Stone* publicado en el año 2005 relata la historia de un domingo habitual dentro de la miniteca *Mundo Tropical*. Dentro del relato se explica el anillo de seguridad contratado por los organizadores de la miniteca para evitar el ingreso de armas, la relevancia y popularidad de las cumbias peruanas dentro de la fiesta, pues estas siempre ha sido la musicalidad más popular en la ciudad debido a las ya conocidas “perubólicas” y la venta masiva de música pirata en sitios como *San Bazar*, la imagen casi sacra que tenían los DJ’S en la animosidad del evento, los bailarines y en general la aglomeración de adultos y jóvenes (gran parte de ellos menores de edad) de los sectores populares de la ciudad en un solo lugar cada domingo después de las cuatro de la tarde<sup>155</sup>.

Se mencionó dentro del artículo a *Palomino, Papa Frank, Dj Mario cumbias* y *DJ Sam* como los máximos responsables del nacimiento y permanencia de *Mundo Tropical* como la miniteca más popular de Bucaramanga en ese año, 2005. El ambiente del lugar se describió como una festividad de cumbias donde se solía parar la fiesta si algún fiestero robaba algo, u ocasionaba una riña, no se permitía el uso de drogas, sin embargo, existían lugares apartados de la miniteca donde el consumo era frecuente, las mujeres en su mayoría ya estaban con acompañamiento masculino y recaía sobre los DJ’S la responsabilidad de mantener a los más de 1.500 espectadores, o 400 si aquella noche era de poco movimiento, bailando en la pista sin cesar<sup>156</sup>.

Mario *El pecoso*, relató sobre *Mundo Tropical*:

“...**Mundo Tropical** por DJ Sam y otro muchacho también llamado Mario, no fue de las primeras minitecas de tecnocumbias en la ciudad, pero sí la que

---

<sup>154</sup> ACELAS, Julio. Op. Cit.

<sup>155</sup>ABDAHLLAH, Ricardo. Aquí se baila. *Rolling Stone*. 2005. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/aqui-se-baila-nid706684/>

<sup>156</sup> *Ibíd.*

más movió gente. Lo recuerdo por la cantidad de gente que frecuentaba el sitio, muy buenos Disc Jockeys, una iluminación excelente, ellos hacían una excelente logística. Yo no pertenezco al gremio de esa miniteca, pero les fue excelente, escogieron personas que ayudaron a brindar los conciertos y eventos que, a su vez generaban dinero. Solían meter a más de 1.500 personas en **La Rosita** por evento, lo taquillaban tanto que casi no había espacios para bailar. **Mundo Tropical** fue una columna para mover la tecnocumbia en Bucaramanga...”<sup>157</sup>

De 2005 hasta 2008, *Mundo Tropical* cumplió su misión de catapultar a los músicos tecnocumbieros en la ciudad de Bucaramanga, dando a conocer sus sencillos musicales y enseñando los nuevos trabajos a la comunidad que frecuentaba la miniteca y sirviendo como espacio impulsador de nuevos talentos. Pero al ser la tecnocumbia un fenómeno musical existente dentro de los sectores marginales de la ciudad, con cifras de violencia urbana elevadas, fue cuestión de tiempo para que DJ'S impulsores de minitecas, como *DJ Sam* con *Mundo Tropical*, formaran parte dentro de la lista de personajes asesinados por la criminalidad barrial de Bucaramanga<sup>158</sup>.

El fenómeno cultural de la tecnocumbia nace en los barrios populares de Bucaramanga y es allí donde la violencia criminal y urbana ocurre como resultado de la segregación económico-social, por esta razón el fenómeno cultural comparte ciertas características en cuanto a líricas y estilos artísticos con la *cumbia villera* de las villas argentinas.

Más allá de dichos sucesos, tanto los vendedores ambulantes y de *San Bazar*, como DJ'S y cantantes de tecnocumbias bumanguesas construyeron identidades urbanas en los sectores populares de la ciudad de Bucaramanga y su área metropolitana, siendo los años 2000 a 2009 la etapa donde dichos personajes y el género musical vivió un proceso de evolución y florecimiento comparando a su etapa predecesora

---

<sup>157</sup>ARAQUE, Mario. Op. cit.

<sup>158</sup> Sobre el asesinato de *DJ Sam* se hablará más adelante.

de los años 1990 a 1999. Ahora bien, ¿Qué sucedió con el fenómeno cultural tecnocumbiero desde los años 2009 a 2010? ¿Realmente ha ocurrido un cierre de proceso histórico entre el 2000 y el 2010?

### **2.3 “NUNCA ME OLVIDES”. TECNOCUMBIAS Y TECNOCUMBIEROS AÑOS 2009-2010. ENTRE LA PROHIBICIÓN, RECONOCIMIENTO Y SURGIR DE UNA NUEVA ETAPA.**

El asesinato de *DJ Sam* fue uno de los sucesos que conmocionó a los tecnocumbieros que frecuentaban *Mundo Tropical* a tal grado que aquella miniteca para los años 2010 en adelante, dejó de funcionar en la terraza de *La Rosita*, culminando así con un proceso histórico de fiestas y reconocimiento a artistas de dicho género musical realizados allí <sup>159</sup>.

Sumado al asesinato contra uno de los fundadores de *Mundo Tropical*, así como el declive de lo que fue antes el epicentro de las minitecas bumanguesas de tecnocumbia, el constante rechazo de sectores de la sociedad bumanguesa hacia el fenómeno cultural tecnocumbiero debido a su relación fuerte con las clases populares, o de bajos recursos económicos de la ciudad, terminó por llevar a toda actividad tecnocumbiera a la prohibición, censura y rechazo.

Si bien, algunos alcaldes vieron en la tecnocumbia una oportunidad para elevar su popularidad con la población pertenecientes de los barrios del norte y centro de Bucaramanga, muchos políticos locales que estuvieron bajo el cargo administrativo de la alcaldía posterior al año 2008 se alejaron del fenómeno musical, nunca se pronunciaron e incluso, permitieron el cierre de minitecas a manos de la policía y demás instituciones del control estatal.

---

<sup>159</sup> VANGUARDIA LIBERAL [en línea]. Bucaramanga, junio 30 de 2011. [Consultado: 19 de julio de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/110793-cayo-el-autor-del-crimen-del-senor-de-las-tecnocumbias-NBVL110793>

Una publicación de *Vanguardia Liberal* que detallaba información sobre el asesinato de un joven en una miniteca comentó que aquél hecho ocurrió en medio de una zona de minitecas tecnocumbieras del barrio *Gaitán* de Bucaramanga. También se informaba que la miniteca donde sucedió el asesinato había sido cerrada en múltiples ocasiones por la Policía Nacional, debido al exceso de ruido a partir de las 9:00 pm<sup>160</sup>.

Hasta la actualidad y según las investigaciones del profesor Acelas, las minitecas de tecnocumbia son vistas por las élites económicas e instituciones del poder local y estatal como focos de drogadicción, criminalidad y “malas costumbres” en Bucaramanga, motivo por el cual la mayoría de estos recintos permanecen bajo el anonimato, inclusive, algunos no operan en espacios fijos, sino que cambian de dirección, casa, o local, para evitar un cierre definitivo por manos de la policía<sup>161</sup>.

Esto no significa que antes del año 2010 la tecnocumbia disfrutaba de una libertad total, pues siempre ha existido un control estatal en cada evento tecnocumbiero de la ciudad, más bien, se explica cómo a partir de dichas situaciones conflictivas el fenómeno musical no continuó con un proceso masivo de evolución y largo alcance ocurridos entre los años 1999 hasta mediados del 2009. Luego del 2010, el control estatal aumentó dentro de los espacios tecnocumbieros de la ciudad, ayudando al decaimiento de fiestas masivas de tecnocumbias que solían realizarse previamente.

Otro factor que pudo incidir en el declive de las actividades tecnocumbieras en Bucaramanga fue el resurgimiento de amenazas de muerte bajo concepto de “limpiezas sociales” en los barrios de la ciudad a manos de las “Águilas negras” y la “Mano negra” después del año 2010.

María Catalina Rocha en su tesis de maestría titulada “Estado de derecho, seguridad y marginalidad: representaciones en prensa sobre el fenómeno de la

---

<sup>160</sup> VANGUARDIA LIBERAL [en línea]. Bucaramanga, abril 16 de 2019. [Consultado: 19 de julio de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/rina-en-establecimiento-nocturno-dejo-un-muerto-AG800882>

<sup>161</sup> ACELAS, Julio. Op. Cit.

limpieza social en Colombia 1988-1996”, describe la violencia urbana acaecida sobre los sectores populares de las ciudades colombianas desde la visión nacional escrita en la prensa. En otras palabras, la autora expone algunos de los imaginarios negativos que los medios de comunicación sostenían al momento de hablar sobre los sectores de la sociedad colombiana víctimas de las limpiezas sociales<sup>162</sup>, en especial, de individuos que cabían dentro de estas características: habitantes de barrios populares que venían desplazados por la violencia del conflicto armado entre militares y guerrilleros, jóvenes con vestimenta, cortes de pelo o gustos fuera de lo aceptado tradicionalmente (el gusto musical entra en juego) y los indigentes<sup>163</sup>. En el caso bumangués, y también a nivel nacional, se resalta la participación de las *Águilas Negras* y la *Mano negra* como agrupaciones paramilitares que actuaron como organizaciones claves para la realización de limpiezas sociales en los barrios populares de las décadas de los años noventa y primeros dos decenios del dos mil.

En cuanto a la historia paramilitar dentro de Bucaramanga y el fenómeno de las limpiezas sociales se reconoce a la *“Mano Negra”* como el grupo armado que perpetuó estas acciones violentas entre los años de 1986 a 1991. Coincidentemente se evidencia que fue en estos años cuando dentro de los barrios populares y marginales de la ciudad creció la población migrante de otras ciudades de Colombia sin acceso a trabajo, o educación, los cuales huían del conflicto armado entre las guerrillas, paramilitares y el Estado <sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> En Colombia, la limpieza social se refiere a actos de asesinatos colectivos hacia personas que, bajo conceptos de los perpetradores, representan todo lo que está “mal” en la sociedad. Las mayores víctimas de dichas limpiezas sociales van desde políticos, periodistas, prostitutas, jóvenes en problemas de drogadicción y demás ciudadanos pertenecientes a sectores marginales de la sociedad, o alejados de los convencionalismos tradicionales de una población mayoritaria.

<sup>163</sup> ROCHA, María. Estado de derecho, seguridad y marginalidad: representaciones en prensa sobre el fenómeno de la limpieza social en Colombia 1988- 1996. Tesis, maestría en historia. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá D, C: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de humanidades. Escuela de historia, 2009. 129p.

<sup>164</sup> ACEVEDO, Álvaro., CORREA, Andrés., MEJÍA, Andrea. Limpieza social: “La Mano Negra” en Bucaramanga. Ciudad de México. *Revista Mexicana de Sociología*. 2022, nro. 2, pp. 389-416. ISSN: 0188-2503/22/08402-04

Tras el aumento de la pobreza y falta de oportunidades, sumado el creciente número de pandillas en los barrios, delincuencia común (hurtos en la mayoría de los casos), drogadicción y el negocio de la prostitución, la *Mano negra* decidió ser aquella agrupación paramilitar que, a través del asesinato colectivo, tortura y amenazas bajo el uso de panfletos pretendía “erradicar” dichas situaciones de la ciudad, aparte de atacar también a líderes de juntas de acciones comunales o políticos con inclinaciones opositoras a la extrema derecha santandereana. Para el año de 1986 se reconoció el lugar de la ciudad llamado “La Cemento” como el espacio en donde se arrojaban los cadáveres de personas asesinadas por agrupaciones de limpieza social. Incluso se conoció por la declaración de un posible comandante de la *Mano negra* que aquella labor de exterminio se le bautizó “Operación estrella” y se extendió por casi 5 años <sup>165</sup>.

La mayoría de los asesinados en estos periodos de tiempo eran personas con antecedentes judiciales, lo que evidenció una participación de funcionarios públicos y políticos dentro de las limpiezas sociales, pues eran estos quienes accedían a los archivos personales de aquellos ciudadanos que luego fueron perfilados para después ser ejecutados. Después de una pequeña baja de cifras de asesinados en 1987, se replicaron los asesinatos masivos durante los años de 1988 hasta 1991 por concepto de limpieza social, colocando sobre los cadáveres de las víctimas hojas con una marca de mano de color negro. Uno de los métodos mayormente usados en barrios como el “*Café Madrid*” para llevar a cabo la limpieza social era el uso de camionetas blindadas cuyos copilotos disparaban indiscriminadamente balas de ametralladoras contra objetivos claros y perfilados, pero también transeúntes y demás personas que estuviesen cerca de los lugares demarcados para “limpiar”, o que anduviesen conversando con los amenazados minutos previos al ataque <sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 390-402.

<sup>166</sup> *Ibíd.*, p. 400-416.

A partir de 1991 el mayor objetivo de la *Mano Negra* pasó a ser la comunidad LGTB, específicamente los travestis que efectuaban la labor de prostitución dentro de Bucaramanga<sup>167</sup>.

*Vanguardia Liberal* ha estimado que entre los años 1989 y 1992, los muertos asesinados por la *Mano negra* se estimaron en 300. El mismo medio de prensa comentó en el año **2016** que dentro de los barrios "*La Feria, Girardot y Villas de Girardot*" (barrios del norte de Bucaramanga) habían retornado panfletos de amenazas a nombre de la agrupación *Mano negra*, misma perpetuadora de la violencia en la ciudad para fines de los años ochenta y principios de los noventa en los sectores populares de Bucaramanga <sup>168</sup>.

En contraste, bajo uso de panfletos, herramienta aún usada por esta organización, las *Águilas negras* han amenazado en sectores de barrios populares a jóvenes de Bucaramanga por sus presuntos nexos con el microtráfico, la delincuencia barrial, la prostitución e ideologías políticas que no pertenezcan a la tradición política colombiana. Si bien, algunas instituciones de orden estatal afirman que *Águilas negras* solo es un nombre de fachada usado por criminales no paramilitarizados para generar temor en los ciudadanos, lo cierto es que desde principios de la década del 2000, e incluso en la actualidad, las listas con nombres de jóvenes amenazados de muerte por los factores mencionados anteriormente se han replicado año a año<sup>169</sup>.

"*Los niños buenos se acuestan temprano, los malos los acostamos nosotros*" fueron algunas de las palabras reposadas en panfletos de amenazas realizadas por las *Águilas negras* en las localidades de "*Betania* (todas las etapas), *Campo Madrid*,

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 405-406.

<sup>168</sup> VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: octubre 26 del 2016. [Consultado: 1 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/lo-que-los-bumangueses-no-recuerdan-de-la-mano-negra-DFVL377730>

<sup>169</sup> EL TIEMPO [en línea]. Bucaramanga, enero 20 de 2020. [Consultado: 1 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/que-son-los-aguilas-negras-y-quienes-estan-detras-de-las-amenazas-453538?fbclid=IwAR1gfReOhva49AelwZOKnum3KkySzqnu4U-ViRcoSaPcqY6ZIJrdhgXb0zQ>

*Altos de Betania, Babarúa II, Villas de San Ignacio y Café Madrid*” durante el año **2017** <sup>170</sup>. La tecnocumbia es también un fenómeno de fiesta nocturna avalada por las minitecas de diversos sectores populares de la ciudad. De esta manera se muestra el peligro latente de sostener una vida nocturna o actividad de fiesta en esas zonas debido a las constantes amenazas de grupos paramilitares que buscan la prohibición de toda actividad realizada a altas horas de la noche, razón por la que muchos eventos tecnocumbieros pasaron de la popularidad masiva a un bajo perfil.

La limpieza social en Bucaramanga no solo ha sido una actividad realizada en contra de consumidores y vendedores de droga, delincuentes y prostitutas, sino que cualquier transeúnte que se encuentre en la calle a altas horas de la noche puede ser víctima fatal. Citando palabras halladas en un panfleto de la organización *Águilas negras*: “*Pedimos perdón a la sociedad si caen gente inocente, si usted encuentra esta hoja sáquele copia y entréguesela a sus amigos, vecinos y familiares, que no caigan por no enterarse...*” <sup>171</sup> .

Ahora bien, sobre cifras de asesinados por actos de limpieza social en Bucaramanga después de los años 2000 hay cierto desconocimiento debido a una falta de estudio riguroso sobre los hechos.

*Jahir Muñoz*, bailarín activo de tecnocumbias comentó lo siguiente respecto a las limpiezas sociales en los barrios populares de Bucaramanga:

*“... Cuando mataron a mucha gente, cayó también mucha persona inocente. A esa gente (paramilitares) solo les importó buscar a los que les gustaba la tecnocumbia, decir que eran malandros e ir a matarlos, entonces eso fue lo que pasó. La cumbia por un tiempo se paró y no volvieron a hacerse las mismas minitecas por esa situación, ya luego y de forma suavecita fue que*

---

<sup>170</sup> VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: marzo 15 de 2017. [Consultado: 22 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/que-hay-detras-de-los-panfletos-de-limpieza-social-que-circulan-en-bucaramanga-DQVL391983>

<sup>171</sup> *Ibíd.*

*empezaron de nuevo los eventos y a estar la situación como ahora, suave con las tecnocumbias...*<sup>172</sup>

Se debe recordar que la tecnocumbia también creció y se ha desarrollado hasta la actualidad dentro del ambiente nocturno (factor minitecas) y muchos de sus partidarios viven o han pertenecido a barrios con índices altos en amenazas de muerte por limpieza social (barrios como Kennedy, Girardot, La Feria, entre otros), de ahí el que se entienda un decrecimiento de aquellas fiestas luego del resurgimiento de amenazas de muerte por agrupaciones paramilitares después del 2010.

Canciones de *Javier Martínez* y otros artistas de tecnocumbia bumanguesa reflejan conflictos y problemas por drogadicción vigentes en los sectores pobres o marginados de la ciudad. Son los jóvenes de esos sectores quienes han vivido en carne propia las líricas de las canciones tecnocumbieras de Bucaramanga y a su vez, el conflicto de las limpiezas sociales.

Una canción de *Javier Martínez* compuesta alrededor del año 2005 expresa lo siguiente:

*“Cuando yo era chiquillo caí en las drogas por los amigos que me decían que qué pasaba si era normal. Y así mi madrecita sufriera tanto, llorara en vano, pues no importaba si su palabra no iba a escuchar...*

*Y de un sueño yo desperté y a mi hijo lo vi crecer consumiendo drogas también y nada podía yo hacer. Yo lloraba sin compasión y él no entendía la razón, no sabía yo qué hacer y empezaba a enloquecer...”*<sup>173</sup>

Lo particular a examinar ahora es el hecho de presenciar desde el año 2020 (momento en que la alcaldía se pronunció a favor de las cumbias en la ciudad) un resurgimiento de apoyo *masivo* a aquella *cultura popular* que sigue

---

<sup>172</sup> MUÑOZ, Jahir. [Entrevista investigativa]. 38 minutos. Mayo 15 de 2021. Observación inédita.

<sup>173</sup> MARTINEZ, JAVIER. Mi mejor sueño (las drogas). Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Ikx\\_KzqaAz0](https://www.youtube.com/watch?v=Ikx_KzqaAz0)

perteneciendo a los sectores marginales y aún lucha contra unas instituciones de poder (mayormente agentes de la Policía Nacional) que las estigmatiza, prohibiendo la realización de sus espacios de goce, sumando a su vez la historia de control estatal, como de amenazas a la vida nocturna presenciada en los barrios tecnocumbieros después del año 2010.

Pero la política no solo se la inmiscuido en la aceptación de lo *popular*, sino que prensas locales como *Vanguardia Liberal*, luego del evento “Cumbias BGA”, se han relacionado con personajes dentro del gremio tecnocumbiero bumangués como *Oscar Ramos*, *Javier Martínez*, entre otros, a tal grado de demostrarle a la población de Bucaramanga que ellos también son afines al fenómeno tecnocumbiero.

El artículo titulado *¿Qué hay tras el estigma de las tecnocumbias?* contiene entrevistas con los actuales artistas de la tecnocumbia bumanguesa, donde el mensaje principal está en desacreditar todo aquel imaginario despectivo, o negativo que puedan tener comunidades o ciudadanos de Bucaramanga con el fenómeno tecnocumbiero. El artículo de *Vanguardia Liberal* marcó un acontecer diferente en la relación de la prensa local con el fenómeno cultural bumangués <sup>174</sup>.

La pertenencia de la población de Bucaramanga con la tecnocumbia ha ido en aumento a tal punto que se han usado canciones, grafiti, danza y canto, como herramientas de lucha política y reivindicación de sectores marginados luego del estallido social del 28 de abril del año 2021 en Colombia<sup>175</sup>. Y es debido a la magnitud del fenómeno tecnocumbiero sobre la ciudad que no es posible entenderlo únicamente desde los artistas musicales como compositores, DJ’S y cantantes, sino que es preciso reconstruir el papel de los bailarines, los pasos de baile, el fútbol y

---

<sup>174</sup> VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: marzo 22 de 2021. [Consultado: 22 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/video-que-hay-tras-el-estigma-de-las-tecnocumbias-CF3546224?fbclid=IwAR1uknr9bPIUGYIIXWp2h3hhWV0vqVF4EuwcP0uVxiYb1IFVeOgU3wSzH-w>

<sup>175</sup> RAMOS, Oscar. LO BUENO DEL PARO BAILANDOLAS LAS MELODÍAS. 28 de abril de 2021. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=pKdJ84oZykw>

la relación de todas las creaciones artístico-deportivas con el colectivo popular de la ciudad.

## 2.4 APRECIACIÓN HISTORIOGRÁFICA.

Edward Thompson en su libro “*Costumbres en común*”, planteó a la cultura como aquel conjunto de acciones colectivas escogidas por un grupo humano (en este caso, Thompson describió las costumbres y cultura de la población obrera europea de los siglos XVIII y XIX) para la legitimación de unos ideales sociales, políticos y humanos que resalten lo que para ellos son los valores éticos y morales a proseguir<sup>176</sup>.

Bajo palabras que Thompson cita a su vez de Carter:

*Porque una costumbre nace y crece hasta la perfección de esta manera. Cuando un acto razonable, una vez hecho, se comprueba que es bueno y beneficioso para el pueblo, y conforme a su naturaleza y disposición, entonces se usa y se practica una y otra vez y, de este modo, mediante la iteración y multiplicación frecuente del Acto, se convierte en una Costumbre; y continuando sin interrupción durante tiempo inmemorial, adquiere la fuerza de una ley*<sup>177</sup>.

Ahora bien, en cuanto al concepto de *cultura popular* trabajado desde los autores referenciados en la introducción se evidencia que la tecnocumbia en Bucaramanga ha pertenecido históricamente a las clases marginales, aquellas que desde su tradición musical (venta de discos piratas, minitecas, cantantes de tecnocumbias) se mantienen en un conflicto contra el establecimiento y las élites (continuar con el negocio de la piratería musical y las minitecas pese a los constantes conflictos con la policía) aunque estas afirmen estar de su lado.

---

<sup>176</sup> THOMPSON, Edward. Op. Cit.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 117.

A modo de conclusión, la tecnocumbia se transformó en una *cultura popular* de la ciudad de Bucaramanga cuando cada músico, vendedor ambulante, DJ, dueño de minitecas y la población bumanguesa en general persistió en continuar actuando sobre la consolidación del género musical pese a situaciones conflictivas y el constante rechazo de sectores de la institucionalidad hacia estas tradiciones. La constante lucha entre lo *popular* contra lo establecido socialmente se reflejará también en la danza, tema que será tratado en el siguiente capítulo.

### 3. “BAILELAS”. LA TECNOCUMBIA BUMANGUESA A TRAVÉS DE LA DANZA.

El lenguaje como creación humana capaz de expresar una identidad o sentimiento comunal se ha valido del uso y manejo de la escritura, conversación, idiomas, música, danza y el arte en general para subsistir. Al igual que las canciones, la danza surge como un catalizador humano de emociones, transformándose en cultura al momento en que un grupo humano acuna dichos movimientos corporales coreografiados y “profesionalizados”, repitiéndolos vez tras vez hasta calar en el colectivo de una sociedad<sup>178</sup>. Entre otras palabras, la danza es un lenguaje humano usado también para narrar el acontecer pasado de las sociedades.

La danza ha sido desde la pre-historia e inicios de la historia, un descriptor de realidades cotidianas de la humanidad. Desde tiempos griegos de Aristóteles, temáticas como el sexo, la adoración a dioses, las guerras y demás fenómenos vigentes en *las polis*, se presentaron dentro de las sociedades mediante el baile y la danza. Es por medio de la corporalidad organizada en coreografías precisas y movimientos sensoriales del cuerpo que la humanidad también expresa su devenir durante el paso del tiempo<sup>179</sup>, subsistiendo un sinfín de danzas contemporáneas como el ballet, la salsa, el tango, flamenco y por supuesto la cumbia. Una danza es aquel estilo de baile que subsiste por medio de la repetición constante de movimientos físicos que acompañan a un determinado estilo musical, llegando a ser *cultura*<sup>180</sup> cuando un colectivo o sociedad la práctica constantemente, es decir, a través de la corporalidad acompañada de música se genera un lenguaje compartido por sociedades.

---

<sup>178</sup> BARAÑANO, Kosme. Ensayos sobre danza. Bilbao: Diputación foral de Vizcaya, 1985. p. 57-60.

<sup>179</sup> *Ibíd.*, p. 60-65.

<sup>180</sup> *Ibíd.*

Tal como toda música puede ser bailada<sup>181</sup>, el baile también se podría convertir en danza cuando aquella pasa de movimientos casuales del cuerpo impulsados por un sentir o musicalidad, a una coreografía organizada, razón esencial para el estudio del fenómeno tecnocumbiero de Bucaramanga desde ambos aspectos: baile y danza. ¿Cuál es la historia detrás de la danza tecnocumbiera de Bucaramanga? Será la pregunta a responder en este capítulo.

Se debe comentar que cada uno de los entrevistados en este capítulo forman parte de etapas diferentes dentro del fenómeno tecnocumbiero en Bucaramanga. *Mario el pecos*, es representante de los primeros tecnocumbieros en Bucaramanga, quienes existieron entre los años de 1980 al 2000. *Jahir Muñoz* es un bailarín de tecnocumbias que, de niño, estuvo rodeado por la generación ochentera y noventera de tecnocumbieros como Mario, pero cuya carrera artística surgió entre los años 1999 a 2001, es decir, inició en la danza durante la segunda etapa del fenómeno tecnocumbiero (años 2000 a 2008). *Marlon Gamarra* es un joven de dieciocho años de edad que comenzó desde el 2016 a frecuentar las minitecas del norte y centro de Bucaramanga y a partir de allí, ha desarrollado su carrera como bailarín de tecnocumbias, siendo él el artista más actual y reciente de la danza de la tecnocumbia entre los otros entrevistados.

### **3.1 SOBRE LA DANZA Y TECNOCUMBIA EN BUCARAMANGA.**

Dentro de los mismos espacios urbanos donde DJ'S y músicos bumangueses de tecnocumbia se formaron, surgió una tradición dancística marcada por pasos de baile definidos, vestimenta, estilo y un lenguaje corporal que dotó al fenómeno musical de mayor visibilidad para la ciudad. Las minitecas han congregado un vasto número de melómanos tecnocumbieros procedentes de diversos barrios populares de la ciudad. Entre estos espacios y tal como alguna vez en Cali sucedió con los

---

<sup>181</sup> SEPÚLVEDA, Fidel. El ballet. Santiago de Chile. *Pontificia Universidad Católica de Chile*. 1971, nro. 6, pp. 75-80. DOI <https://doi.org/10.7764/ais.6>.

bailarines *agua e lulos* y *coca-colos* dentro de sus respectivas *viejotecas*<sup>182</sup>, en Bucaramanga se formaron bailarines que poco a poco vieron en el baile tecnocumbiero una forma de representar a su cultura, profesionalizando pasos hasta construir una danza.

¿Por qué la danza de la tecnocumbia en Bucaramanga tiene relevancia dentro de los sectores populares de la ciudad? La respuesta está en el hecho de que juntas, canción y danza tecnocumbiera son creaciones de un mismo fenómeno socio-cultural.

A través de las entrevistas, imágenes y análisis de un material fílmico sobre tecnocumbia en Bucaramanga, se evidenciará en primera medida, la primera etapa de la danza tecnocumbiera que data de los años 1990 a 1999, temporalidad acompañada por los asistentes de las minitecas realizadas en dichos años, existiendo un proceso de creación de pasos dancísticos básicos y casuales que, para la temporalidad de 1999 a 2005 tomaron una profesionalización y complejidad mayor, siendo protagonistas los bailarines que tenían apoyo tanto de los artistas de la “*era dorada*” (Javier Martínez, Saúl Naranjo, etc.), como de la miniteca “*Mundo tropical*” y tiempo después, de los años 2005 hasta la actualidad (2021), la danza tecnocumbiera evidencia una subsistencia en su tradición de décadas, ahora practicada y heredada por las generaciones más jóvenes, pero con algunos bailarines de la primera era (1990-1999) y la “*era dorada*” (2000-2008) aún en estado activo (los bailarines sobreviviente)<sup>183</sup>.

*Vanguardia Liberal* ha informado por su parte, la participación masiva de la población bumanguesa en eventos como una bailatón organizada en Floridablanca

---

<sup>182</sup> WAXER, Lise. Record Grooves and Salsa Dance Moves: The Viejoteca Phenomenon in Cali. Cambridge. *Cambridge University Press*. 2001, nro. 20, pp. 61-81. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143001001313>

<sup>183</sup>Se intentó conversar con un bailarín perteneciente a las primeras dos etapas de la danza tecnocumbiera, pero aquél no mostró interés en ser entrevistado para función de la investigación. Solo se logró conversación con el también bailarín Mario *el pecoso* (primera etapa), Jahir Muñoz (Segunda etapa) y Marlon Gamarra (etapa actual), aparte del análisis al documental “Cumbia urbana Bucaramanga”, del año 2004 y otras fuentes. Las entrevistas fueron realizadas durante el transcurso del año 2021.

(para el año 2018) en que 450 participantes bailaron diversos géneros musicales, incluyendo por supuesto a las cumbias.<sup>184</sup> Eventos masivos como los nombrados anteriormente también son espacios de encuentro importantes al momento de construir una identidad dancística como lo es la tecnocumbia, sin embargo, dichas actividades no fueron ni son las únicas, pues en las minitecas bumanguesas de tecnocumbias también se han hallado indicios que aclaran la génesis y consolidación de la danza tecnocumbiera de esta ciudad.

Oscar Ramos comentó sobre uno de sus eventos lo siguiente:

*“...También hicimos por primera vez con Willie Santamaría un evento que se llamó **Primera maratón de baila-cumbia**, diez horas bailando cumbia desde las 9 de la mañana hasta las siete de la noche, con un descanso de diez minutos. Participaron más de 150 parejas, estuvo llenísimo y son cosas que yo realicé. Trajimos también a **Pandillas guerra y paz** (serie colombiana en aire desde 1999, hasta 2003 y con retransmisiones en años posteriores) y en ese momento, personajes como “**Richard, Javi, Mateo, Pecueca y Carroloco**” (nombres ficticiales de los personajes en la serie) los traje para que fueran jurados dentro de los bailes de cumbia. Ellos no sabían nada, pero la gente iba con tal de verlos en el recrear del Mutis y en el recrear de la Victoria. Al lado de los actores les puse gente que sí sabían sobre el baile de cumbias, para que les ayudaran a calificar a los participantes...”<sup>185</sup>*

En cuanto al evento mencionado por el señor Ramos, Jahir Muñoz comentó su experiencia en una maratón de danza similar al comentado por Oscar Ramos, siendo esta su vivencia:

*“...Mi primer concurso fue hace veintitrés años y lo organizó “**Olímpica estéreo**” en el barrio de Lagos (municipio Floridablanca). Fue una bailatón de*

---

<sup>184</sup> VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: julio 30 de 2018. [Consultado: 10 de agosto de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/floridablanca/mas-de-450-personas-participaron-de-la-bailaton-en-floridablanca-EBVL440477>

<sup>185</sup> RAMOS, Oscar. Op.cit.

*12 horas de cumbias sin parar y aquel evento me abrió las puertas para luego bailar con agrupaciones de cumbias peruanas. En los concursos premiaban con petacos de cerveza y todos los domingos iba a participar con mis parejas de baile. Cuando no quedábamos primeros, siempre estábamos de segundos, o terceros, pero siempre nos llevábamos algo. Los concursos siempre se hacían en las **minitecas**, pero la gente que participaba venían del norte, o Florida, Piedecuesta, de toda la zona metropolitana de Bucaramanga...*<sup>186</sup>

Mario El pecoso conversó sobre la danza y las minitecas:

*“... Antes de pasos como **la trenza, el resorte y el helicóptero**, veía de niño en las fiestas cómo la gente bailaba pegadito las cumbias tropicales, pero de los años 1982 y 1985, pude ver el cambio de danza a lo que se hace ahora, con todas esas acrobacias que tomaron mayor popularidad a principios del 2000, con ciertas similitudes a la salsa, pero siendo a su vez originales, porque la salsa es picada (bailar en puntas) y la cumbia rastrera (bailar con la planta de los pies). **Las trenzas**, por ejemplo, se ven y hacen también en la salsa y yo vi eso en la cumbia desde los años 1995 a 2000...”*<sup>187</sup>

Jahir Muñoz comentó respecto a las minitecas que desde sus dieciséis años de edad le gustaba bailar cumbias, pero no lo dejaban ingresar a las minitecas por su corta edad, aun así, veía cómo su hermano mayor asistía a aquellos eventos. Cuando cumplió dieciocho años, vio la oportunidad de ir a su primera miniteca y en la casa practicaba pasos como **el resorte**, comenzó a bailar mucho en aquellos espacios y a generar encuentros con otros bailarines del género <sup>188</sup>.

Con el inicio de *Mundo Tropical Jahir* relata que asistía todos los domingos a la miniteca y concursaba en los eventos de baile tecnocumbiero. Competía con una alta variedad de bailarines, sin embargo, para la actualidad muchos de ellos están muertos y otros en cárceles. Durante la entrevista hizo énfasis en su relación con

---

<sup>186</sup> MUÑOZ, Jahir. Op.cit.

<sup>187</sup> ARAQUE, Mario. Op.cit.

<sup>188</sup> MUÑOZ, Jahir. Op.cit.

los cantantes tecnocumbieros de la ciudad, mencionando que *Saúl Naranjo* y *Javier Martínez* lo apoyaron en su carrera dancística invitándolo a conciertos multitudinarios en pueblos de Santander como Barbosa, San Gil y Rio Negro entre los años 2004 a 2012, para tiempo después participar él mismo dentro del evento *Cumbias BGA* junto al alcalde Cárdenas en diciembre del 2020 <sup>189</sup>.

*Marlon Gamarra*, bailarín reciente en el género tecnocumbia del barrio *Villa Mercedes* (norte de Bucaramanga) y que está en constante aprendizaje de la danza tecnocumbiera expuso lo siguiente:

*“...El lugar que siempre frecuento para bailar cumbias son las minitecas y todos los sábados por la noche, sin excepción, voy para esos lugares a bailar. En mi barrio han hecho fiestas y lo que casi siempre colocan son tecnocumbias, se reúne toda la gente en el lugar que llamamos “el parque del amor”, ahí nos reunimos casi todos y empezamos a bailar. No he creado un paso de baile nuevo, pero cada día he mejorado los que sé, cada día más. Puedo bailar casi toda la noche sin parar...”*<sup>190</sup>

La miniteca ha sido entonces, tal como para los DJ'S y cantantes de Bucaramanga desde finales de los años 1980 hasta la actualidad, el mayor afluyente de bailarines y el espacio social que vio surgir la invención dancística de la tecnocumbia en la ciudad. La danza tecnocumbia de Bucaramanga contiene un lenguaje urbano, pues sus mayores impulsores fueron y son las minitecas formadas dentro de los barrios populares de los municipios bumangueses y el centro de la ciudad.

Complementando la información sustraída de las entrevistas anteriormente referenciadas, un documental casero publicado en internet y titulado “*Cumbia*

---

<sup>189</sup> Cabe resaltar que en internet se han hallado videos de eventos donde Jahir ha participado como bailarín de Javier Martínez y Saúl Naranjo. Mario *el pecos* también informó en su entrevista la popularidad alcanzada tanto por Jahir, como de los demás bailarines de esa segunda etapa de danza tecnocumbiera luego de participar en conciertos oficiales de los cantantes tecnocumbieros bumangueses.

<sup>190</sup> GAMARRA, Marlon. [Entrevista investigativa]. 19 minutos. Agosto 15 de 2021. Observación inédita.

*urbana Bucaramanga*”, del año 2004 expone el relato de un bailarín del barrio “*El refugio*” (Piedecuesta) llamado Iván lo siguiente:

*“...La gente va a mirarlo a uno (se refiera a verlo bailar tecnocumbias) para aprender, ensayar pasos y llevarlos a la miniteca. Uno no baila para sí mismo, sino para que la gente vea y disfruta del arte. La violencia y demás son cosas aparte de la miniteca, cosas que hay que sacar, pero el baile sí es algo de la miniteca, entonces hay que sacar toda esa cosa mala de esos lugares a dónde uno va a bailar, donde se pasa bien, contento y se desestresa...”*<sup>191</sup>

La danza tecnocumbiera de Bucaramanga y el surgimiento de los pasos de bailes característicos de los bailarines bumangueses, así como la relevancia de aquellas manifestaciones corporales dentro de la historia de las clases populares de la ciudad demuestra la importancia que han tenido los bailarines tecnocumbieros en la consolidación de este fenómeno cultural.

También se ha evidenciado en palabras de los entrevistados una relación de la danza de la tecnocumbia bumanguesa con otras expresiones dancísticas, las cuales serán abordadas a continuación.

Figura No 12.

---

<sup>191</sup> NIÑO, Mario. Cumbia urbana [documental]. Bucaramanga (Colombia): YouTube, documental independiente. (2004). 24:42 minutos. [Consultado: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hC03hr48BR4>



Fuente: *Bailarines en miniteca de tecnocumbia bumanguesa año 2011.* En: <https://www.youtube.com/watch?v=hKJvdahDQ-U>

### 3.1.1 Los pasos dancísticos.

*Las trenzas, resorte, alzada, agachada,* son los nombres que los bailarines de tecnocumbia en Bucaramanga dotaron a sus pasos dancísticos, haciendo de aquellos movimientos una creación cultural de la ciudad y generando una tradición artístico-corporal alrededor de las famosas minitecas.

Sobre ellos, *Jahir Muñoz* expresó lo siguiente:

*“... En un principio solo se hacían pasitos básicos como la **tijera**, el **resorte**, comenzamos a ver cómo se ha bailado salsa en Cali y adoptamos ciertos pasitos, pero aplicándole el estilo de Bucaramanga, el estilo de tecnocumbia. Uno se acomodaba con las **trenzas**, el **resorte** y otros pasitos como la **tijera** y a través de los años le aplicamos la **alzada**. La alzada consiste en alzar a la*

*mujer de forma suave y se hacen ciertas maniobras al estilo del tango, todo para hacer relucir a la mujer en el paso. Luego se creó el paso del “**helicóptero**” que consiste en alzar a la pareja en la cabeza de uno y ella comienza a hacer vueltas y junto a las trenzas, ese paso se volvió popular...*<sup>192</sup>

Mario “el pecosó” relató sobre los pasos dancísticos:

*“... Los pasos de baile de tecnocumbia se fueron creando en los barrios populares como **La Cumbre, Morro Rico, los barrios del norte de Bucaramanga, Campo Hermoso**. Cuando un género musical pega muchísimo, son los jóvenes los que se adhieren más a eso y entre grupitos de muchachos fue que surgió todo esto. Así fue como de a poco surgieron los pasos de la danza de la tecnocumbia como el **resorte**, la **trenza** y demás. El **resorte** fue un pasito basado del break dance también, pero acogido en la cumbia...”*<sup>193</sup>

Marlon por su parte aportó:

*“... El paso que más me gusta y con el que arranco siempre a bailar le llaman el **resorte**, que consiste en bajar el pie y doblar las rodillas casi que hasta el suelo y luego saltar como un pequeño resorte. Ese paso lo aprendí observando videos de bailarines de la ciudad haciendo el **resorte**. Tengo muchos amigos que también bailan cumbias y cuando nos reunimos, vemos videos de bailarines para practicar hasta aprenderlos bien y luego en la casa, los practico con mi mamá...”*<sup>194</sup>

Sin embargo, todos tienen en común lo siguiente: reconocen los pasos de danza *el resorte, tijera, trenzas, helicóptero*, entre otros, como muestras artísticas nacientes en la ciudad de Bucaramanga.

---

<sup>192</sup> MUÑOZ, Jahir. Op.cit.

<sup>193</sup> ARAQUE, Mario. Op.cit.

<sup>194</sup> GAMARRA, Marlon. Op.cit.

Con las observaciones en las entrevistas, sumado al material fílmico hallado en internet (tomando también imágenes de una publicación del *Teatro Santander BGA* realizada en el año 2020 y que se mostrarán a continuación), se puede reflejar que la danza de la tecnocumbia y sus pasos de baile llevan dentro de la ciudad una tradición de más de treinta años, confirmando la importancia que ha tenido el lenguaje corporal en la historia popular de Bucaramanga. Pero todo lenguaje corporal contiene en sí mismo una historia, motivo por el que a continuación se explicará cada paso de la danza tecnocumbiera en Bucaramanga y el contexto histórico, social y económico en el que los movimientos dancísticos tomaron popularidad.

Figura No 13.



Fuente: Paso **básico** de tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA [https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)

El paso *básico* de la tecnocumbia, y parafraseando a Mario *el pecos* en su entrevista (información ya expuesta en párrafos anteriores), tiene su origen en las minitecas y fiestas de cumbia tropical de los barrios populares de Bucaramanga a partir de la década de 1980, es decir, fue un estilo naciente de la cultura pre-tecnocumbiera bumanguesa.

Dicho paso consiste en bailar lentamente con la pareja en pasos horizontales y verticales. *Jahir Muñoz, Mario* y demás bailarines de Bucaramanga entrevistados,

incluyendo a quienes participaron en el contenido del documental publicado para el año 2004 (mencionado también en párrafos anteriores), comentaron que su estilo dancístico *básico*, o “*pegadito*” (como ellos también catalogan a este paso de baile), tuvo influencia de los movimientos *cubanos* y *básicos* de la salsa, solo que llevado a la velocidad y ritmo de las diversas cumbias que se escuchan y bailan dentro de la ciudad. Al ser un paso mínimamente fácil, aquel es uno de los movimientos dancísticos más populares en las minitecas de tecnocumbia bumanguesa, siendo a su vez, el que mayor tiempo y años de práctica profesa.

Figura No 14.



Fuente: Paso **la trenza** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA [https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)

*La trenza* se caracteriza por ser un giro sin interrupción entre los bailarines, es decir, consiste en que ambos van a girar en torno a sus brazos varias veces y sin soltarse, formando una especie de nudo que se moverá durante gran parte de la canción. Dicho paso y según los bailarines de Bucaramanga, también tomó influencia de las trenzas salseras hechas en la danza caleña y desde mediados de los años noventa (inicios de la cultura tecnocumbiera), hasta la actualidad, la trenza se ha sostenido como uno de los primeros movimientos complejos de la tecnocumbia.

Figura No 15.



Fuente: Paso **la sentada** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA  
[https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)

Mientras la música está sonando y los bailarines no cesan de bailar, usualmente el hombre se arrodilla, cediendo uno de sus muslos a su pareja de baile, esto con el fin de que ella se siente por unos segundos, para luego, continuar bailando en la pista de baile o miniteca. Este es el paso de *la sentada*.

Figura No 16.



Fuente: Paso **el resorte** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Teatro Santander BGA  
[https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PbgS0y4p2_g)

Cualquiera entre los bailarines de la pista podrá doblar una de sus piernas hasta tocar el piso, pero sin caer enteramente al mismo, generando un efecto “resorte” que le hará saltar al instante del suelo, regresando al baile sin problemas. A este paso se le ha llamado *el resorte*. Desde mediados de los años 1990 y 2000, hasta la actualidad, los tres pasos mencionados anteriormente son los más populares dentro del fenómeno tecnocumbiero de Bucaramanga.

Figura No 17.



Fuente: Paso **la sentada acrobática** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Documental  
*Cumbia urbana Bucaramanga* <https://www.youtube.com/watch?v=hC03hr48BR4&t=600s>

Llega un momento en que la danza de la tecnocumbia se torna más acrobática, uno de los bailarines sujeta a su pareja para que esta se siente sobre su hombro y ambos continúan con la danza. Quien tiene a su pareja en el hombro la alza mientras sigue bailando, es decir, baila con ella mientras la sostiene en los aires sentada, de ahí el que se llame a este paso *la sentada acrobática*.

Figura No 18.



Fuente: Paso **el helicóptero** en la tecnocumbia bumanguesa. En: Documental Cumbia urbana Bucaramanga <https://www.youtube.com/watch?v=hC03hr48BR4&t=600s>

Y finalizando las descripciones de los pasos de baile más estudiados, enseñados y practicados en la danza de la tecnocumbia bumanguesa, se encuentra el *helicóptero*, el cual consiste en que uno de los bailarines (en caso de la fotografía, la mujer) se acostará sobre la cabeza de su pareja y este (quién sostiene a la pareja sobre su cabeza) bailará y hará giros con él o ella, emulando el movimiento de las hélices de un helicóptero. Aquella acrobacia se ejecuta mientras de fondo sigue sonando la música tecnocumbiera.

A groso modo, estos son algunos de los pasos de baile tecnocumbiero en Bucaramanga referenciados por los entrevistados y soportados bajo otras fuentes, siendo en su mayoría, filmes de los años 2004 y 2020.

### **3.1.2 Danza tecnocumbiera en Bucaramanga: Planteamiento del nuevo problema investigativo**

Al ser una ciudad artísticamente influenciada por diversos estilos de arte nacional e internacional, los bailarines de tecnocumbia en Bucaramanga aseguran influenciar sus pasos de baile de otros tipos de danzas, haciendo énfasis especial en el tango<sup>195</sup> (recalcando a los pasos *sentada* y *helicóptero* como movimientos influenciados por el tango), la salsa<sup>196</sup> (donde dicen basarse para la consolidación y ejecución de las *trenzas* y el *básico*) y el break dance<sup>197</sup> (caso del *resorte*). El mensaje expresado por estos pasos de baile desde la conformación del fenómeno tecnocumbiero en la ciudad también es un punto histórico a investigar, así como analizar si aquel arte sigue, al igual que la escena DJ y musical, formando parte del constructo cultural de las clases populares.

### **3.1.3. El mensaje detrás de la danza tecnocumbiera. Su historia.**

Al finalizar las respectivas entrevistas, cada uno de los entrevistados dio a conocer el motivo por el cual han bailado y se sienten identificados con la tradición dancística de la tecnocumbia bumanguesa, curiosamente, todos exponen que el objetivo y motivo de su danza es el atraer al público mediante pasos asombrosos capaces de llamar la atención.

Se logra identificar la importancia de atraer al público mediante la danza tecnocumbiera, pero también se encuentra el factor “socialización” y “aceptación” de fondo. Entre mejor es el bailarín, más fácil será construir nuevos núcleos de amistades, así como admiración dentro de las minitecas y demás eventos tecnocumbieros.

---

<sup>195</sup> NIÑO, Mario. Op.cit.

<sup>196</sup> MUÑOZ, Jahir. Op.cit.

<sup>197</sup> ARAQUE, Mario. Op.cit.

Jahir Muñoz mencionó:

*“... El motivo de estos pasos es llamar la atención de la gente, que se maravillen de la danza y digan “uy, pero ¿cómo hicieron eso?” y se van perfeccionando con el paso del tiempo para exhibirnos más...”*<sup>198</sup>

Por otra parte, Mario expresó:

*“... Uno baila un género musical porque le gusta y cuando alguien es bueno en eso, da un mensaje de felicidad y talento a la gente, se da a conocer y llama la atención del público. Supongo que para eso los bailarines se preparan, para llamar la atención del público...”*<sup>199</sup>

Y finalizando, Marlon respondió a las preguntas sobre el mensaje tras la danza tecnocumbiera lo siguiente:

*“...Cuando bailo cumbias me siento relajado, como lo mejor, para mí bailar cumbias con alguien que le coja el ritmo a uno es lo mejor que se puede pasar. Me gusta mucho bailar en el barrio porque ahí están todos los que me han apoyado, me animan a seguir bailando y en verdad me gusta estar allí...”*<sup>200</sup>

El bailarín tecnocumbiero ejecuta los pasos tecnocumbieros tradicionales de la ciudad con la finalidad de llamar la atención y dotar de fiesta y alegría el lugar donde está bailando, siendo las miniteca el principal espacio de socialización.

Pero detrás del mensaje directo de la danza tecnocumbiera como creación artística que expresa en sus pasos la importancia de la fiesta, algarabía o alegría, se encuentra una memoria social y colectiva de los barrios populares de Bucaramanga, donde se generan indirectamente acciones de resistencia, es decir, politizan una creación artística, pero este no es completamente evidente. Es decir, es un tipo de disentimiento implícito.

---

<sup>198</sup> MUÑOZ, Jahir. Op.cit.

<sup>199</sup> ARAQUE, Mario. Op.cit.

<sup>200</sup> GAMARRA, Marlon. Op.cit.

Jahir Muñoz relató:

*“... Para nosotros es normal que la policía vaya y cierre una miniteca, estamos acostumbrados a que eso pase, desde siempre han hecho cancelaciones a eventos de baile y minitecas de tecnocumbia en Bucaramanga. Puede que el alcalde actual nos apoye, pero hay otra gente en el gobierno que aún no lo hace y luego que un gobernador diga que no quieren minitecas de cumbias, lo pueden hacer. Pero es algo que entre bailarines y DJ’S siempre hemos presenciado, pero aun así continuamos con la música...”<sup>201</sup>*

Marlon expresó lo siguiente:

*“... Yo he estado en fiestas donde bailamos y disfrutamos de la cumbia y vemos que de repente llegan gente que empiezan a decir “no, eso es pura música de ñeros”, llaman a la policía y hacen que nos cierren el evento y nos corran del lugar, nos quitan los bafles y la música por solo el hecho de escuchar cumbias y estarlas bailando. Una vez nos iban a sacar multas dentro de una casa, pero hubo un desorden porque nos agarramos con los policías, tumbamos algunos (empujar), rompimos todo para que no nos dañaran el evento y para expresar el descontento. La policía supuestamente llegó por el motivo de la bulla, pero la música estaba a bajo volumen, lo que pasa es que a algunas personas no les gusta esos eventos porque dicen que son de puros vagos y mariguaneros, por eso llega la policía siempre a cerrar los eventos. Eso fue para principios de 2020...”<sup>202</sup>*

Dentro del documental del 2004 “Cumbia urbana Bucaramanga”, los bailarines identificados como Iván y Juli comentaron:

*“...Acá en la casa de Iván ponemos música, ensayamos varias vueltas acá afuera (puerta de la casa de Iván), pero llaman a la policía. Dicen los policías que “acaben eso”, o que “vayan y bailen eso en la sala”. Un día estábamos*

---

<sup>201</sup> MUÑOZ, Jahir. Op.cit.

<sup>202</sup> GAMARRA, Marlon. Op.cit.

*ensayando en la esquina, llamaron a los policías y nos mandaron a dormir temprano...*<sup>203</sup>

La represión policial a las minitecas y demás rumbas tecnocumbieras en Bucaramanga ha existido desde los inicios de dicho fenómeno musical (finales de la década de 1980 e inicios de 1990), y a pesar del apoyo estatal dado por el alcalde *Juan Carlos Cárdenas*, la práctica de reprimir cualquier festividad tecnocumbiera continua hasta la actualidad, pues los bailarines entrevistados siguen denunciando la problemática que enfrentan cuando las instituciones del gobierno local cierran las fiestas en donde ellos presentan su arte dancístico. La situación vivida por los bailarines de tecnocumbia se explica porque su arte ha sido relacionado con los actos de delincuencia de los barrios populares desde los años 1990 hasta la actualidad. En consecuencia, la danza ha sido prohibitiva o prejuiciada en la ciudad.

Un ejemplo de resistencia que posee la danza dentro del devenir de una comunidad con el pasar de los años es la música de cumbia, bullerengue, champeta, salsa y demás musicalidades en la ciudad de Cartagena. Nadia Celis en el trabajo titulado "*Bailando el Caribe: corporalidad, identidad y ciudadanía en las plazas de Cartagena de Indias*" demuestra cómo estas músicas denominadas como "músicas "negras", han sido prohibidas dentro de los sitios históricos, turísticos y centrales debido a la caracterización "corporal-sexual" de dichas danzas (prejuicio realizado por las instituciones de poder político en Cartagena)<sup>204</sup>. *Performance de Cy, tambó África, Cy tambó Colombia y Candela Viva* se han caracterizado por ser aquellas agrupaciones dancísticas capaces de resistir desde principios de los años 2000, la carga racista, excluyente y regionalista que las elites del poder político cartagenero han creado en la ciudad desde mediados del siglo XIX, misma clase social que ha intentado vetar las danzas folclóricas de aquellas agrupaciones en los centros

---

<sup>203</sup> NIÑO, Mario. Op.cit.

<sup>204</sup> CELIS, Nadia. Bailando el caribe: Corporalidad, identidad y ciudadanía en las plazas de Cartagena de Indias. En: *Caribbean Studies*, San Juan: Instituto de Estudios del Caribe, junio, 2013, vol. 41, nro.1, pp. 27-61. ISSN 008-6533.

históricos y turísticos de Cartagena<sup>205</sup>. La negativa de los bailarines negros y folclóricos de Cartagena a abandonar aquellos espacios públicos y la persistencia de la población refleja la necesidad de mantener sus danzas donde se mezcla la negritud, indigenismo, hispanidad y mestizaje como un tipo de memoria colectiva<sup>206</sup>.

Similar al caso de Cartagena reconstruido por Celis, en Bucaramanga se sostiene una cultura de prohibición a la danza o música ligada con la tecnocumbia. Mientras que Celis expone a la “negritud” y su “sexualidad”<sup>207</sup> como las razones tomadas por las elites cartageneras para prohibir las danzas folclóricas de los grupos dancísticos de Cartagena, en Bucaramanga se usa a la “drogadicción”, “delincuencia” o directamente a la “pobreza” como motivos para desaprobar a la danza tecnocumbiera de la ciudad.

Pese a esta situación vivida durante décadas, los bailarines de tecnocumbia se han reforzado en su danza, llevándola a cada barrio popular y generando una tradición dancística. La algarabía, fiesta y felicidad expresada en pasos como las *trenzas*, *resorte* y *alzada* (entre otros más), son también expresiones de resistencia juvenil: la de no permitir que las realidades fuertes y depresivas (violencia, pobreza y represión) les impidan disfrutar de su comunidad, minitecas, bailes y arte.

*Vanguardia Liberal* también comunicó en su artículo titulado “¿Qué hay tras el estigma de las tecnocumbias?” lo importante que es la danza tecnocumbiera para las juventudes de los barrios populares de Bucaramanga y cómo esta ha sobrevivido pese a la discriminación y prohibición en la ciudad<sup>208</sup>. Por su parte, la UNAB (Universidad autónoma de Bucaramanga) en el año 2012 realizó un pequeño especial de tecnocumbia a través de su canal televisivo “*Soy autónomo*”, en el que mostró pequeños cortometrajes de bailarines de tecnocumbia en Bucaramanga. Los

---

<sup>205</sup> *Ibíd.*

<sup>206</sup> *Ibíd.*

<sup>207</sup> *Ibíd.*

<sup>208</sup> VANGUARDIA LIBERAL. Op. Cit.

bailarines entrevistados coincidieron entre sí al momento de conversar acerca de la razón de ser de su danza: Hacer arte del y para el pueblo<sup>209</sup>.

Entre tanto, el texto de Anyerson Bello, Érika Puerta y Neryle Teherán titulado “*la danza urbana como perspectiva de vida*” relata lo catalizador que pueden ser las danzas urbanas dentro de barrios y sectores marginales de las ciudades colombianas frente a situaciones históricas como lo son: el abandono estatal, riñas entre pandillas, asesinatos, hurtos, drogadicción y demás situaciones acalladas durante el devenir del tiempo. Para mayor detalle, dicho texto menciona el trabajo que un grupo cultural llamado *Ad Crew* ha estado realizando en el barrio *San Francisco* de Cartagena con danzas urbanas (break dance, popping, etc.) desde el año 2014, ayudando a muchos jóvenes del sector a evitar y sopesar con danza, las vivencias cotidianas atravesadas por escasas económica, falta de oportunidad y estigma social.<sup>210</sup>

Por otro lado, la música y danza de cumbias en países como Argentina, Perú y México, nacieron en medio de ciudades y localidades marcadas por el abandono estatal, precarización laboral, persecución estatal ante las creaciones artísticas “urbanas”, pandillas, drogadicción, asesinatos y demás situaciones de la sociedad contemporánea de finales de la década de 1980 hasta el actual 2021.

Bucaramanga construyó una danza urbana ligada al gusto de la población que nació precisamente en medio de las minitecas y fiestas *populares* organizadas en un principio por gente cercana a los vendedores ambulantes de música pirata de la década de 1990 y demás personas de barrios populares del centro, norte de Bucaramanga y todos sus municipios y zonas metropolitanas (caso de Mario *e/*

---

<sup>209</sup> SOY AUTÓNOMO. Tecnocumbias En Bucaramanga [programa televisivo]. UNAB. 25, enero, 2012.

<sup>210</sup> BELLO, Anyerson, PUERTA, Érika y TEHERÁN, Neryle. La danza urbana como perspectiva de vida. Una experiencia con el grupo Ad Crew [En línea]. Trabajo de investigación para título de comunicadores sociales. Cartagena: Universidad de Cartagena. Facultad de Ciencias Humanas, 2016. 44-56 p. [Consultado el 01 de septiembre de 2021]. Disponible en: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/5289/LA%20DANZA%20URBANA%20COMO%20PERSPECTIVA%20DE%20VIDA.pdf?sequence=1>

*pecoso* y Juan Vargas *dálmata*, de quién se habló en el capítulo 2 de esta investigación). Los jóvenes bailarines que presenciaron lo acontecido con la danza tecnocumbiera en la década de 1990 y del 2000 al 2009, profesionalizaron los pasos de baile ya creados por la generación anterior, a tal grado de compartirlos y subir al escenario con los cantantes tecnocumbieros de la ciudad, asistiendo también a la miniteca *Mundo tropical*, donde participaron en innumerables eventos, conciertos, concursos y fiestas comunales (caso de *Jahir Muñoz, Iván* y demás bailarines de dicha temporalidad) y heredando dicha profesión dancística a las nuevas generaciones (caso de *Marlon Gamarra*).

Tal como ha sucedido con la escena *DJ, musical y comercial* (comercio informal de tecnocumbieros en locales como *San Bazar*) de la tecnocumbia en Bucaramanga, la danza tecnocumbiera se ha mantenido por más de tres décadas dentro de la *cultura popular* de la ciudad al luchar constantemente contra la represión policial, siendo el lenguaje corporal como los pasos de *las trenzas, el resorte, el helicóptero* y otros más, los que dotaron a los jóvenes de felicidad, superación y sentimiento de comunidad. Bailar tecnocumbias en Bucaramanga es para las clases populares sinónimo de pertenecer o apoyar la cultura de la ciudad.

Por eso, no es de extrañar que otro fenómeno cultural de Bucaramanga con años de tradición haya sido permeado por el fenómeno tecnocumbiero de la ciudad, siendo este el caso del *fútbol* y el *barrismo*: relación que se abordará en el siguiente capítulo.

## 4. LA TECNOCUMBIA DE BUCARAMANGA, FÚTBOL Y BARRISMO.

### 4.1 EL FÚTBOL COMO FENOMENO HISTÓRICO-SOCIAL.

El *football* (conocido como fútbol en los países de habla hispana) había sido el acompañante deportivo, cultural, comunal y social de las clases “plebeyas” desde su invención y vestigios historiados a partir de los años 1300 después de la era común en la Inglaterra medieval y feudal, para tiempo después ser acogido por las clases “trabajadoras” y “obreras” del siglo XVIII y XIX. El común denominador entre los futbolistas de tiempos feudales, como de los industriales, radicó en que estos deportistas surgieron históricamente de las clases no academizadas, sin beneficios económicos y salubres ostentados por las altas esferas de poder (señores feudales y nobles para la década de 1300 y señores capitalistas para los años de 1800 hasta la actualidad) e inmersos en una esfera social no privilegiada.<sup>211</sup>

De ahí el origen al fanatismo que este deporte ha despertado en gran parte de los países, surgiendo primero en Europa y consolidándose como una actividad de ocio reglamentada y “civilizada” para tiempos victorianos (1837-1901). Sociólogos como Norbert Elías y Eric Dunning estudiaron cómo el deporte ha logrado tener un puesto importante en las sociedades contemporáneas, siendo uno de sus ejes principales de estudio el inicio del *hooliganismo* que, para años posteriores a su surgimiento, influyó al movimiento de las *barras bravas* en el continente suramericano.

Luego de la creación del reglamento deportivo al fútbol con el fin de neutralizar su naturaleza violenta heredada de las constantes luchas campales en que se convertían estos juegos durante el medioevo, dicho deporte ha presenciado la pugna entre el acatamiento severo a las reglas de fútbol defendidas por árbitros,

---

<sup>211</sup> ELIAS, Norbert., DUNNING, Eric. Deporte y ocio en el proceso de la civilización. Traducido por Editorial Fondo de Cultura Económica. México: Editorial Fondo de cultura económica, 1992. p. 240-257. ISBN 97-86-07-161-8450.

asociaciones de fútbol, incluso las fuerzas estatales de diversos Estados, contra las pasiones exacerbadas por jugadores profesionales e hinchas que no ven aquello como un único espacio de ocio, o de desconexión a la normatividad, sino que están sumergidos en la pasión que dicho juego les hace sentir. El fútbol es entonces para la historia y la sociología, un juego que siempre ha estado bajo un conflicto especial, siendo los contrincantes la “civilización” y el proceso “civilizador”, creador de reglas y estatutos que hacen de los deportes una competencia sana y “racionalmente violenta” y “competitiva”, contra las pasiones incontroladas de los futbolistas e hinchas que, aunque conocen los estatutos y las reglas del juego, al momento de empezar un partido de fútbol, viven dentro de aquel espacio unos sentimientos incontrolados que a veces se transforma en actos y sucesos violentos sin control, es decir, una “violencia irracional”<sup>212</sup>.

Los estudios de Norbert Elías y Dunning surgieron alrededor de los años 1983 a 1984, temporalidad marcada por la violencia incontrolada de los *hooligans* en los estadios de fútbol británicos, por ende, su estudio está demarcado por los anhelos de encontrar en la génesis del deporte, las raíces de la violencia dentro de los estadios, hechos violentos que los mismos autores presenciaron durante los años en que publicaron sus investigaciones en el libro “*Deporte y ocio en el proceso de la civilización*”.

Según Elías y Dunning en sociedades caracterizadas por: poco control económico y del monopolio de la violencia y sociedades conformadas por familias monoparentales, es decir, un sector “segmentario”, la violencia deportiva se experimenta con pasión inconmensurable, pues la violencia deportiva es un reflejo de lo que acontece en dichas sociedades.<sup>213</sup>.

Los *hooligans* desde los años 1960 a 1985 tenían la fama de ser la hinchada futbolera más popular, sonante y masiva dentro del mundo del fútbol. Procedentes de las clases obreras más empobrecidas de Inglaterra, los *hooligans* trajeron al

---

<sup>212</sup> *Ibíd.*, p. 258-260.

<sup>213</sup> *Ibíd.*, p. 274-296.

deporte del fútbol la lucha de clase entre hijos de las clases obreras conscientes de su condición social contra aquellos sectores elitistas amantes de los deportes “civilizados”. A través de los *hooligans* se vio la popular actividad de ondear banderas dentro de los estadios, al igual que la composición de canciones vitoreadas entre los sectores de una afición para animar el juego y a sus jugadores, como también de conflictos simbólicos, e incluso violentos, entre miembros de hinchadas diferentes, incluyendo diatribas entre hinchas de un mismo equipo<sup>214</sup>.

Según Elías, los “*hooligans*” fueron aquella generación hija de la clase obrera de la década de los sesenta quienes crecieron sin control paternal, pues sus padres debían trabajar arduamente, y al no tener espacios de socialización entre pares, en vez de ondear *la cultura del proletariado*, decidieron crear la propia: la *futbolera*. Es así como en cada ciudad de Inglaterra se conocía la existencia de agrupaciones “*hooligans*” que llenaban los bares, billares, calles y por supuesto, los estadios de fútbol, acompañados de banderas de su equipo, muchedumbres bulliciosas, música en homenaje a sus gustos futboleros, fiesta y alcohol. La contracultura del barrista es la expresión del hincha que quería al fútbol inglés de regreso a su génesis naturalmente salvaje, rechazando una visión institucional y civilizada de los que debería ser el deporte.

*Hooligans* de equipos de fútbol como el *Manchester United*, *Liverpool*, *Chelsea*, *West Ham*, *Leicester* para finales de los años 1970 hasta mediados de los años 1990, solían ser el atractivo visual que llamaba la atención de los futbolistas y medios de comunicación globalizados<sup>215</sup> tanto por las canciones, banderas y

---

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p. 321-349.

<sup>215</sup> El movimiento *Hooligan* en Inglaterra fue tan visible y rechazado por las sociedades “civilizadas”, que entidades importantes y reguladoras del fútbol como la *UEFA* (Union of European Football) sancionó a los clubes futbolísticos ingleses, prohibiendo su participación en partidos internacionales desde los años 1985 a 1990 luego de la tragedia de *Heysel*: Estadio donde se jugaba la final de la *Champions League* del 29 de mayo de 1985 entre el *Liverpool* y la *Juventus* de Italia. En este incidente fallecieron alrededor de 40 personas luego de la formación de una avalancha masiva e incontrolable de hinchas tanto de la *Juventus*, como del *Liverpool* que caían sobre las gradas del estadio. En un primer momento se culpó únicamente a los hinchas del *Liverpool* por aquellos incidentes, reforzando a su vez la constante lucha de clases entre los Estados gubernamentales “civilizados” contra las comunidades de fútbol de los sectores obreros y marginales.

muestra de artes creadas para alentar a su equipo y reforzar la vida en la comunidad barrista de sus compañeros de equipo, como por sus guerras desatadas violentamente al momento de cruzar límites con otro tipo de *hooligans*.<sup>216</sup>

Durante la etapa floreciente del hooliganismo (se aproxima desde los años 1978 a 1985), en Latinoamérica nacía también los primeros aires de movimiento futbolero “barrista”: “*Las Barras Bravas*”. Al igual que en Inglaterra, países con años de tradición barrista en Latinoamérica como Perú y Argentina usaban los mismos símbolos culturales de los *hooligans* para expresar su identidad de hinchas y barras bravas, solo que sus banderas o “trapos”<sup>217</sup>, música y vítores tenían raíces locales, influenciados por las ciudades, pueblos y vida familiar o comunal de sus entornos.

Paralelamente con el *hooliganismo*, las *barras bravas* latinoamericanas tomaron mayor popularidad a mediados de la década de 1970 luego de incontables luchas campales protagonizadas en los estadios. Los puntos de similitud entre los barristas ingleses y los latinoamericanos radicaron en que las juventudes de hinchas argentinas, chilenas, colombianas, entre otras, fueron y son hijas de las clases obreras más empobrecidas de la sociedad contemporánea. Así pues, es el estadio el lugar donde hinchas de equipos como *Racing* (Argentina), *Millonarios* (Colombia), *San Lorenzo* (Argentina), junto a todos los demás equipos del continente, usan la iconografía de sus equipos, musicalidad y en algunos casos la violencia, como “resistencia” histórica para no ser olvidados: para salir de su rol históricamente marginal a través de la fiesta del fútbol.<sup>218</sup>

---

EL PAIS [En línea]. Madrid: junio 6 de 1985. [Consultado: 10 de agosto de 2021]. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1985/06/07/deportes/486943217\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/06/07/deportes/486943217_850215.html)

<sup>216</sup> ELIAS, Norbert., DUNNING, Eric. Op.cit.

<sup>217</sup> El término “trapo” es alusivo a las banderas usadas por los hinchas de los equipos latinoamericanos para alentar en los estadios. Tanto los “Ultras” en Europa, como las “Barras bravas” de Latinoamérica manejan este tipo de iconografía, más el término “trapo” es netamente latinoamericano.

<sup>218</sup> CASTRO, John. El aguante en una barra brava: apuntes para la construcción de su identidad [En línea]. Bogotá: FOLIOS. 2013, nro. 38, pp. 167-182. DOI <https://doi.org/10.17227/01234870.38folios167.184>.

El término *cultura* se evidencia en los hinchas de fútbol tanto europeos como latinoamericanos cuando estos desarrollaron en sus banderas, canciones alusivas a sus equipos favoritos de fútbol e interacción entre ellos contra los “adversarios”, una “comunidad” hecha bajo la finalidad de empoderarse y defender sus símbolos e identidades.

Las hinchadas de fútbol de un equipo, especialmente las *barras bravas*, históricamente han adoptado no solo un amor o pasión por su club, sino que, paralelo a ello, generaron un sentimiento de cariño irracional hacia la ciudad a la que sus planteles deportivos pertenecen, es decir, el surgimiento del regionalismo en las barras de fútbol como parte de esa identidad de resistencia social. Aquí es cuando la cultura tecnocumbiera de Bucaramanga entra en acción dentro de la historia del barrismo en Colombia, más concretamente con el inicio de la *Fortaleza Leoparda Sur*; la barra más popular, grande y longeva de Bucaramanga.

#### **4.2 “LA BANDA DE LAS KUMBIAS”. CUANDO LA HISTORIA DEL BARRISMO BUMANGUÉS SE CRUZÓ CON EL FENÓMENO TECNOCUMBIERO.**

Las hinchadas en el fútbol colombiano surgieron por la década de 1950 (tiempo en que comenzó el fútbol profesional en Colombia), pero no fue sino hasta entrado los años de 1990 cuando jóvenes colombianos hinchas de diversos equipos del fútbol nacional imitaron el fenómeno de las *barras bravas* argentinas y de otros países de Suramérica, organizando las primeras instituciones barristas. Así es como entidades como *Guardia Albirroja* (hinchas del equipo *Santa Fe* de Bogotá), *Blue Rain* (hinchas del equipo *Millonarios* de Bogotá), *Barón Rojo* (hinchas del *América*

de Cali) y demás hinchadas a nivel colombiano comenzaron a fundarse para los años de 1990 a 1999.<sup>219</sup>

En el caso de Bucaramanga, la *barra brava* naciente dentro de la ciudad fue la *Fortaleza Leoparda Sur* (conocida también por sus siglas FLS). Como su escudo deportivo lo confiesa, el plantel deportivo se fundó oficialmente para el año 1949, mientras que el movimiento barrista surgió oficialmente entre las fechas de 1997 y 1998, años en que el *Atlético Bucaramanga* jugaba la final de la liga colombiana contra el *América* de Cali y participaba como clasificado en la *Copa Libertadores* (el certamen de fútbol internacional más importante de Suramérica).

El libro titulado *Fortaleza Leoparda Sur. Aguante y corazón* escrito entre los barristas del movimiento relata que hacia el año 1996 existió una barra del Bucaramanga llamada *La barra leona*, quienes alentaban al Atlético Bucaramanga desde la tribuna occidental del estado *Alfonso López*<sup>220</sup>. Esta barra no tuvo la misma masividad que sí logró la *Fortaleza Leoparda Sur* debido a que la FLS estuvo desde la campaña de 1997 llamando la atención de músicos punketos, metaleros, rockeros y demás culturas urbanas de la clase media de la ciudad que le dieron una identidad musical a la barra, como también futbolera, inspirados especialmente en el fenómeno *hooligan* de Inglaterra y *barrista* de Argentina y Perú en un primer momento <sup>221</sup>.

Se llamaron *Fortaleza* porque se han considerado que el lugar donde alientan desde el *Alfonso López* es un “castillo”, o “bunker”, *Leoparda* por la mascota del club *Atlético Bucaramanga* y *Sur* porque es la tribuna sur donde los barristas de esta

---

<sup>219</sup> HERRERA, William. Barras futboleras: Más allá de una pasión por el fútbol. Estudio de caso Barra Comandos Azules- La Barra Azurra [En línea]. Trabajo de investigación para título de magister en Política Social. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Políticas y relaciones internacionales, 2017. 52-60 p. [Consultado el 01 de septiembre de 2021]. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/21857/HerreraHernandezWilliamRoberto2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>220</sup> FORTALEZA LEOPARDA SUR. Fortaleza Leoparda Sur. Aguante y corazón. Bucaramanga: EF Business Outsourcing, 2019. p. 9-13. ISBN 978-958-56501-3-8.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 13-15.

barra se reúnen para hinchar al equipo dentro del estadio<sup>222</sup>. Dicho nombre existe desde el año 1998, fecha en que el equipo participó en la *Copa Libertadores*<sup>223</sup>.

Otro aspecto importante entre los años de 1997 hasta el 2003 fue la inclusión de estudiantes de bachillerato de colegios como el *Salesiano* y de la tribu urbana *Skinheads* a la barra<sup>224</sup>. El ambiente cultural inicial de la barra estaba relacionado con el rock y los primeros parches (*grupos pequeños de barristas que se incluyen a la Fortaleza Leoparda Sur*) llamados *Killers*, *Campohermoso*, *La peste*, *Capuletos* aceptaron dicha musicalidad <sup>225</sup>.

*Ricardo Oviedo*, conocido dentro de la ciudad por su alias de “*Richi Oviedo*”, cofundador de la *Fortaleza Leoparda Sur*, líder barrista aún activo en la ciudad y, además, músico cumbiero profesional, expuso lo siguiente cuando se le preguntó acerca de la historia de la FLS:

*“El creador de la barra fue Pocho Oviedo, la creó para el año de 1997 que se jugó la final de Bucaramanga contra América, digamos que fue el primer vestigio de lo que fue el barrismo bumangués pensado desde el hooliganismo inglés, ya que estos manes eran un parche de skinheads, pero de los tradicionales, no los neonazis, que traían también la cultura de Bogotá. Yo parchaba con ellos en un parque ahí del Prado que se llama Chava, donde llegaban skaters, punketos, skinheads, rastas, yo era alguien que para ese tiempo tocaba punk y los manes empiezan a pensar en construir unos símbolos de ciudad, entre esos el **Atlético Bucaramanga**, y empezaron a construir algo con gente que también tenían un sentimiento por el equipo, justo el movimiento barrista ya iniciaba en ciudades como Medellín, Bogotá, en Cali también, entonces estaba gestándose, pero lo interesante de la barra era que*

---

<sup>222</sup> *Ibíd.*, pp. 19.

<sup>223</sup> *Ibíd.*

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p. 14-49.

<sup>225</sup> *Ibíd.*, p. 14-43.

*inició con gente que pensaba más desde los símbolos que desde el barrismo...*<sup>226</sup>

*Camilo Herrera*, barrista de la FLS alrededor de la década del 2000 y militante del parche “*Kumbieros*” (comunidad de la FLS de la que se hablará más adelante) desde el año 2018, expuso su conocimiento sobre el origen del barrismo bumangués, relatando que la barra fue fundada para el año de 1998, pues en esa temporalidad se le nombró al grupo de hinchas de la tribuna sur “*Fortaleza Leoparda Sur*”.<sup>227</sup>

Otro miembro de la FLS y de la comunidad *Kumbieros* llamado *Oscar Herrera*, expresó lo siguiente con respecto al inicio del barrismo bumangués:

*“El barrismo en Bucaramanga nace en el año 1998 por un grupo de muchachos que se ubican en la parte sur del estadio Alfonso López, los cuales deciden crear cánticos y con tarros grandes de pintura intentar hacer música y poder sentir que el equipo nunca juega en silencio, sino que hay una barra que siempre está ahí apoyando con sus cánticos...”*<sup>228</sup>

Se logra evidenciar que entre los años 1997 y 1998 se consolidaron las actividades barristas en el Estadio *Alfonso López*, así como en toda la ciudad de Bucaramanga luego del nacimiento de la *Fortaleza Leoparda Sur*, siendo una de sus consecuencias la etapa competitiva vivida dentro del club *Atlético Bucaramanga* para fines de los años noventa, pero teniendo en igual consideración la premisa de que, para dicha temporalidad, iniciaba en casi todas las ciudades de Colombia el fenómeno de las *barras bravas*.

La cuestión a resolver ahora es la respuesta al **cuándo**, o en **qué** etapa del barrismo bumangués, el fútbol y la tecnocumbia se relacionaron en un fenómeno

---

<sup>226</sup> OVIEDO, Ricardo. [Entrevista investigativa]. 60 minutos. Octubre 8 de 2021. Observación inédita.

<sup>227</sup> HERRERA, Camilo. [Entrevista investigativa]. 20 minutos. Octubre 21 de 2021. Observación inédita.

<sup>228</sup> HERRERA, Oscar. [Entrevista investigativa]. 20 minutos. Diciembre 01 de 2021. Observación inédita.

casi que homogéneo, o en su defecto, dos fenómenos coexistentes en los mismos espacios históricos-sociales. Aquí es cuando se retomarán las fuentes escritas y orales para dar respuesta a esta inquietud, como también de las fuentes sonoras e iconográficas.

El libro escrito por la FLS afirma que la cultura cumbiera ingresó a la barra entre los años 2004 a 2006 tras la irrupción de unas nuevas generaciones de barristas procedentes de los barrios del norte de Bucaramanga, el barrio *La Cumbre*, *Morrórico* y sectores populares del municipio de Piedecuesta. La identidad musical de los nuevos *fortines* inculcó un espíritu de orgullo hacia la ciudad y su club *Atlético Bucaramanga*, pues desde esos años se consideraba a las cumbias como la identidad regional de los sectores populares y ese sentimiento se traspasó prontamente a la barra, dejando cada vez a un lado la musicalidad rockera de finales de la década de 1990 <sup>229</sup>.

*Ricardo Oviedo* explicó desde su experiencia, la historia de la relación entre la tecnocumbia y el fenómeno cultural tecnocumbiero en la FLS:

*“...La barra era en su principio, algo dado más hacia el rock, el reggae, el ska, y a la medida que la barra fue llegando a los barrios populares, empieza el tema de la tecnocumbia, a explorarse todo el tema cumbiero y ya para el 2004, la barra empieza a tener un cambio generacional, y con ese cambio generacional la barra empieza convertirse en algo más popular, más de barriadas y los problemas de las barriadas ya llegan a la barra...”*

*...2002, En el 2002 es que se empieza a meter la cumbia a la barra, hay una cosa que los barristas hacen y es voltear las canciones, es decir, coger una canción cualquiera, cambiar la letra para que sea una alentada al equipo y con sonido de cumbia<sup>230</sup>. Para el 2002 se hace la primera cumbia que se voltea y es más una cumbia villera porque era la cumbia futbolera en Argentina. Los*

---

<sup>229</sup> FORTALEZA LEOPARDA SUR. Op. cit. p. 43-51.

<sup>230</sup> Sobre este “cambio” de letras en canciones famosas para alentar al *Atlético Bucaramanga* se hablará más adelante.

*villeros surgen después de la debacle social que hubo en Argentina, ellos toman relevancia porque empiezan a hacer cumbia con historias de barrio, de todo lo que es la villa argentina como tal y los chicos de barrio se empiezan a identificar con esas letras y esos sonidos. Ahí también hay esa conexión entre cumbia villera, Argentina y la barra del Bucaramanga como tal...*<sup>231</sup>

Oscar Mantilla, barrista de la FLS y estudiante universitario activo en la ciudad, expuso dentro de la entrevista que su gusto por las tecnocumbias comenzó desde su infancia en el municipio de Girón entre los años 2000 y luego este se reforzó al ingresar a la barra del Bucaramanga. Sobre una de sus experiencias entre las tecnocumbias y el barrismo relata:

*“Por ejemplo, este pasado fin de semana en el que fui a ver al equipo, duramos todo el camino hacia Barranca escuchando cumbias (por el partido Atlético Bucaramanga vs Alianza Petrolera con fecha 17 de octubre de 2021)., siento que eso también le inyecta un poco de alegría a uno, ver que tu equipo ya está muy relacionado con ese tema (las tecnocumbias) lo termina por animar a uno, hacer que se disfrute más. A mí sí me gusta la tecnocumbia y siento que en la ciudad es algo importante, creo que mucha gente lo vive igual que yo...”*<sup>232</sup>

Continuando con su relato, Oscar expone que la cumbia ha permeado sobre los sectores de la ciudad en donde hay más hinchas, como los barrios del norte, Piedecuesta y Girón. Cuando la barra organiza excursiones, todos los hinchas de la FLS escuchan en su mayoría esta musicalidad. Una de las conclusiones de Oscar fue aceptar el hecho de que a pesar que existen barristas con gustos musicales diferentes, cuando ellos están en la tribuna sur son cumbieros<sup>233</sup>.

Camilo detalla que la ciudad siempre se ha identificado por sus cumbias, en la barra y fuera de ella siempre se han escuchado, he incluso hay algunos cantos de las barras que son sacados de algunas cumbias tanto propias, como de

---

<sup>231</sup> OVIEDO, Ricardo. Op.cit.

<sup>232</sup> MANTILLA, Oscar. [Entrevista investigativa]. 28 minutos. Octubre 18 de 2021. Observación inédita.

<sup>233</sup> *Ibíd.*

cumbieros argentinos y peruanos. La tecnocumbia y la barra se encuentran en una relación que él ha visto aflorar de a poco desde el año 2002, fecha en que ingresó a la FLS <sup>234</sup> .

El entrevistado aclara que primero se relacionó con las cumbias y tecnocumbias y luego sí ingresó al fenómeno barrista de la ciudad. En su edad joven y previa a la FLS asistía a las minitecas, conoció y visitó constantemente **Mundo Tropical** en **San Andresito La Rosita** y después, con aquel gusto hacia esa musicalidad y cultura, se acercó a la *Fortaleza Leoparda Sur*, donde encontró personas que compartían su mismo gusto hacia la tecnocumbia.

Oscar Herrera por su parte expresó:

*“... La cumbia es un género musical que la escucha desde estrato seis al estrato uno. No nos hace ñeros solo con escuchar la letra y saber que son vivencia de cada una de las personas de cada barrio, así como tiene sus buenas letras también se baila y se goza...”*<sup>235</sup>

Los barristas entrevistados parten de la afinidad que tienen por la tecnocumbia desde los años 2000 hasta la actualidad; lo que demuestra que gran parte de hinchas miembros de la FLS han estado relacionados con la tecnocumbia desde sus barrios o casas, para luego unirse a la hinchada del *Atlético Bucaramanga* y luego, en conjunto con las tradiciones de los miembros, se refuerza la idea de que los barristas de la *Fortaleza* son la *Banda de las kumbias*.

Los entrevistados afirman que la tecnocumbia se convirtió en la música que acompaña los rituales barristas dentro y fuera de los estadios, es decir, fueron las clases marginales de Bucaramanga de los años 2000 quienes incorporaron su gusto tecnocumbiero con el equipo *Atlético Bucaramanga*, e hicieron de la

---

<sup>234</sup> HERRERA, Camilo. Op.cit.

<sup>235</sup> HERRERA, Oscar. Op.cit.

barra *Fortaleza Leoparda Sur* un sector social más que participa en la historia tecnocumbiera bumanguesa.

Curiosamente, uno de los “trapos” más representativos de la FLS que usan sus miembros cuando van a alentar al *Atlético Bucaramanga*, bien sea dentro del estadio *Alfonso López* de Bucaramanga, o en el de otra ciudad, tiene por nombre *LA BANDA DE LAS KUMBIAS*<sup>236</sup>. Aquel trapo es uno de los principales dentro de la hinchada y los miembros de la FLS lo amarran en todo el frente de su tribuna (lugar específico del estadio donde esta hinchada se ubica en los partidos del *Atlético Bucaramanga*): esto con el objetivo de ser reconocidos ante las hinchadas contrarias y por los jugadores del *Atlético Bucaramanga*.

Según el libro de la FLS “*Aguante y corazón*”, el trapo se creó en el año 2006 dentro de la plazoleta del barrio *El Rocío*<sup>237</sup>. Luego del surgimiento de este símbolo, la cultura cumbiera en la barra terminó por solidificarse, a tal punto de que toda música compuesta, bailada o vitoreada en la tribuna sur de la FLS es hasta fechas actuales cumbias<sup>238</sup>.

Figura No 19.

---

<sup>236</sup> Recordando los “trapos” como banderas representativas de las hinchadas de fútbol, el trapo “*LA BANDA DE LAS KUMBIAS*” es una de estas creaciones iconográficas que la FLS usa desde la década del 2000 para ser representados como hinchas del *Atlético Bucaramanga* y cumbieros y tecnocumbieros de la ciudad de Bucaramanga.

<sup>237</sup> *Ibíd.* p. 50-51.

<sup>238</sup> *Ibíd.*



Fuente: Trapo “LA BANDA DE LAS KUMBIAS” de la “Fortaleza Leoparda Sur”.

En cuanto a la importancia de este trapo, *Ricardo Oviedo* comentó:

*“...Algo importante de la barra del Bucaramanga es que a ella se le considera como “la banda de las kumbias”, hay un trapo que dice eso. Siempre que la barra del Bucaramanga llega a un lugar, dicen que llegó la banda cumbia. Las kumbias se hacen famosas en otras barras debido a la barra del Bucaramanga...”*<sup>239</sup>

*Oscar Mantilla* expresó desde su experiencia que conoció dicho trapo desde su etapa escolar, hacia el año 2008, temporalidad donde “*la cumbia era demasiado marcada*” (palabras textuales de *Oscar Mantilla*). Para esa temporalidad expone el entrevistado que ingresaron a la barra un puñado de jóvenes cumbieros que solidificaron la idea de mantener el trapo “LA BANDA DE LAS KUMBIAS” y seguir

---

<sup>239</sup> OVIEDO, Ricardo. Op.cit.

construyendo una tradición cumbiera en torno al hinchar al *Atlético Bucaramanga*.<sup>240</sup>

*Camilo Herrera* expresó que el trapo de “LA BANDA DE LAS KUMBIAS” se creó para la década del 2000 y que es este, junto al trapo llamado “Fortaleza Leoparda Sur” los que se usan en el frente de la tribuna <sup>241</sup>.

Finalizando con las preguntas sobre el trapo *LA BANDA DE LAS KUMBIAS*, *Oscar Herrera* expresó:

*“...Es uno de los frentes que nos representa como barra oficial del Bucaramanga y lo más representativo de nosotros también son las cumbias...”*<sup>242</sup>

A partir de la década del 2000 y coincidiendo con la *edad dorada* de la cultura tecnocumbiera en Bucaramanga, la FLS pasó a ser un movimiento barrista con una influencia cultural tecnocumbiera alimentada por los hinchas de los sectores populares de la ciudad y las zonas metropolitanas, de ahí que se entienda el nacimiento del trapo *LA BANDA DE LAS KUMBIAS* como identificación de la hinchada del *Atlético Bucaramanga*. Retomando los conceptos de Elías sobre la importancia de los símbolos de una ciudad (o símbolos regionales) para el surgimiento de una hinchada de fútbol, la cultura futbolera de Bucaramanga tomó un fenómeno histórico-social tan marginal y popular como la tecnocumbia para incrementar la pasión de los miembros de la FLS tanto por su ciudad, como por su equipo de fútbol, a tal grado de que es imposible separar a los barristas del *Atlético Bucaramanga* del fenómeno tecnocumbiero, pues, dichos movimientos socio-culturales (tecnocumbia y barrismo) desde la década del 2000, hasta la actualidad, se mezclaron hasta llegar a ser una representación conjunta de las clases populares de Bucaramanga: todos los barristas de la *Fortaleza Leoparda*

---

<sup>240</sup> MANTILLA, Oscar. Op.cit.

<sup>241</sup> HERRERA, Camilo. Op.cit.

<sup>242</sup> HERRERA, Oscar. Op.cit.

*Sur* son cumbieros y tecnocumbieros, de ahí que sean *LA BANDA DE LAS KUMBIAS*.

Igualmente, la mayoría de los entrevistados reflejaron sus gustos por la tecnocumbia desde muchos años antes de que fuesen miembros activos de la FLS, es decir, debido a los barrios donde vivieron desde niños, escuelas donde estudiaron y amistades que les rodearon, aparte de participar y conocer las minitecas de Bucaramanga (volviendo a hacer una referencia especial a *Mundo Tropical*), la mayoría de barristas fueron primeramente tecnocumbieros, o en su defecto, se rodearon en primera medida de la cultura tecnocumbiera antes que la barrista de Bucaramanga: de ahí que sean estos barristas los que hicieron que el fenómeno del fútbol en Bucaramanga se entremezclara con la cultura tecnocumbiera.

Otra de las actividades que se han realizado dentro de la FLS y tal como se menciona en el primer párrafo de la entrevista a *Ricardo Oviedo* citado en este capítulo, es el cambio, o adaptación de letra de una canción famosa, a otra con vítores dirigidos al *Atlético Bucaramanga*, incluyendo una nueva musicalidad con *aires* cumbieros y tecnocumbieros. Incluso *Oscar Mantilla* y *Camilo Herrera* hablaron de esta actividad como una fundamental dentro de la barra y de *parches* de la FLS como *Kumbieros*.

Los cantos en las hinchadas de fútbol son tradiciones que datan desde la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica. Uno de los ejemplos sobre la longevidad de los cantos se halla en Argentina entre los años de 1970 y 1980, temporalidades donde situaciones sociales como la construcción racista de un país argentino “blanco” donde lo “negro” o no “argentino” era peyorativo, se usaban dentro de las canciones de las barras para desprestigiar a los hinchas del equipo rival <sup>243</sup>. “*Soy de San Lorenzo, vago y arrogante, me gustan los Rolling y*

---

<sup>243</sup> SALVEMOS AL FÚTBOL ONG. Racismo y xenofobia en los cantos de las hinchadas de fútbol argentinas. Montevideo: Salvemosalfutbolong. Disponible en: [https://salvemosalfutbol.org/wp-content/uploads/2020/11/SAF\\_Racismo-y-xenofobia-en-los-cantos-de-las-hinchas\\_2020\\_PDF1.pdf](https://salvemosalfutbol.org/wp-content/uploads/2020/11/SAF_Racismo-y-xenofobia-en-los-cantos-de-las-hinchas_2020_PDF1.pdf)

*los estimulantes. Vos sos un bostero, negro de la villa, porque a vos te gusta Ricky Maravilla*” era uno de aquellos canticos usados por las hinchadas en ataque a sus rivales, y aunque con el pasar de los años dichas cargas peyorativas se han repensado para erradicarlas de las barras, no significa que se desconozca la historia de aquellos inicios con los canticos en la historia de las barras de fútbol<sup>244</sup>.

Retornando al caso de Bucaramanga, Oscar Mantilla expuso una vivencia personal en la que tras un partido del Atlético Bucaramanga, cuando llegó con sus amigos a una tienda, el dueño de esta comentó “para tenerlos contentos, les tengo que poner cumbia” y precisamente se le da mayor importancia a las canciones que fueron modificadas por la barra para vitorear al equipo dentro del estadio <sup>245</sup>.

*Camilo Herrera* complementó lo mencionado anteriormente declarando que se han adaptado varias canciones con ritmos de cumbia, las letras originales también se cambian y en su lugar se usan canticos alusivos a la barra y al *Atlético Bucaramanga*. “...Hoy en día la barra se representa mucho con estos ritmos...” comentó *Camilo* <sup>246</sup>.

Sobre lo anterior se pondrá dos ejemplos de cómo letras y musicalidad de canciones exitosas han sido cambiadas a tal grado de convertirlas en cumbias alentadoras del *Atlético Bucaramanga*. Una de ellas es la adaptación de la canción original “*El inocente*”, de la agrupación cumbiera *Pala Ancha*. La letra original de esta canción dice en su primera estrofa lo siguiente:

*“A ese chabón yo lo tengo junado  
siempre anda drogado muy cerca del bar,  
los vagos dicen que estuvo encerrado*

---

<sup>244</sup> *Ibíd.*

<sup>245</sup> MANTILLA, Oscar. *Op.cit.*

<sup>246</sup> HERRERA, Camilo. *Op.cit.*

*pero lo ayudaron y pudo escapar.*

*El siempre grita que es un inocente*

*que toda la gente sabe la verdad*

*que solamente por ser de la villa*

*ninguno del barrio lo quiso ayudar...<sup>247</sup>*

La adaptación de esta canción dentro de la FLS titulada “Callejeros” es así:

*“La Fortaleza la que te acompaña y siempre te sigue a donde tú vas*

*Todos los domingos desde la Glorieta después de las doce empezaba alentar,*

*Pero los tombos (policías) siempre nos persiguen y siempre con ellos nos toca frentear (pelear)*

*Estamos todos desde la tribuna diciendo que nunca te vamo a dejar,*

*Ganes o pierdas mi Bucaramanga, leopardo del alma te vamos a amar...<sup>248</sup>*

Otro de los ejemplos de canciones adaptadas por la FLS con estilo de cumbia es la salsa cantada por *Jerry Rivera* “Amores como el nuestro”. Una de las estrofas de la canción original dice:

*“...Amores como el nuestro cada vez hay menos.*

*En los muros casi nadie pinta corazones.*

*Ya nadie se promete más allá del tiempo.*

*De sabanas mojadas hablan las canciones.*

*Como Romeo y Julieta*

---

<sup>247</sup> PALA ANCHA. El inocente. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dvNhg7AEBoo>

<sup>248</sup> FORTALEZA LEOPARDA SUR. Callejeros. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ykgLE9ieHz0>

*Lo nuestro es algo eterno,*

*Estar enamorado*

*Es darse por completo,*

*Un amor como el nuestro*

*No debe morir jamás...<sup>249</sup>*

La versión adaptada de esta estrofa por parte de la FLS titulada “*Aguante como el nuestro*” profesa:

*“...Aguante como el nuestro cada vez hay menos,*

*Que tiemble San Alonso que llegó la banda,*

*Cantando con un vino y un porro (cigarro de marihuana) en la mano*

*no nos importa nada vamos a la cancha*

*Es la banda del leopardo, locos enamorados,*

*se escucha en el Alfonso, te siguen alentando,*

*aguante como el nuestro no va morir jamás,*

*como lo dice mi gente, del leopardo se nace,*

*con este sentimiento, vamos a todas partes,*

*aguante como el nuestro no va a morir jamás...<sup>250</sup>*

Y así como estas canciones, existe un largo repertorio de canciones rock, merengue, salsa, vallenato, entre demás géneros musicales que han tomado los miembros de la FLS y cambiado sus letras y musicalidad, transformándolas en

---

<sup>249</sup> RIVERRA, Jerry. Amores como el nuestro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sJgDmVekMWU>

<sup>250</sup> FORTALEZA LEOPARDA SUR. Aguante como el nuestro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N426Cw1Dvsk>

cumbias alentadoras para el *Atlético Bucaramanga*, siendo nuevamente la tribuna sur del estadio *Alfonso López*, o cualquier tribuna popular de otro estadio, el espacio donde este fenómeno barrista y musical se expresa con mayor libertad. Igualmente, muchos hinchas del *Atlético Bucaramanga* han llevado y llevan estas canciones a las afueras del estadio, concretamente a los bares, calles, parques, entre otros espacios públicos de Bucaramanga.

Fue entre los años 2000 a 2010 que los artistas locales de Bucaramanga más famosos dentro de la escena tecnocumbiera se involucraron con las juventudes de la FLS, así como con todo el fenómeno barrista y de hinchada hacia el *Atlético Bucaramanga*. Un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente se refleja en *Javier Martínez*.

En la entrevista investigativa realizada a *Javier Martínez*, el músico relató la siguiente historia:

*“... entonces mi relación con el equipo fue una vez, en el 2006 que yo conocí a alguien que es dueño de **La tienda leoparda**, él se llama **Álvaro FIFA** y una vez me buscó para que, pues yo estaba apenas en el apogeo (fama) y él quería que yo hiciera unas canciones para el **Atlético Bucaramanga**, para los **leopardos**, entonces nosotros hicimos un negocio y así fue, yo a él le había hecho 12 temas para el equipo, para **La Fortaleza** y **Los leopardos**, ya que él era de la **Fortaleza** y esa fue mi relación...”<sup>251</sup>*

Una de las canciones más representativas de la FLS cantada y compuesta por *Javier Martínez* entre los años 2007 y 2008 se titula “23 de septiembre de 2007”, canción que relata una historia sucedida entre los barristas de *Atlético Bucaramanga* contra sus rivales del *Cúcuta deportivo*. Los trapos son un símbolo importante dentro de las barras bravas, así que el día 23 de septiembre del año 2007 dentro del estadio *Alfonso López*, hinchas pertenecientes al *Atlético Bucaramanga* invadieron la grada donde estaba la barra del *Cúcuta Deportivo* y

---

<sup>251</sup> MARTINEZ, Javier. Op. cit.

robaron un trapo representativo de aquella hinchada: un “hito histórico” para los barristas de la FLS.

Sobre aquél suceso *Javier Martínez* compuso la siguiente estrofa dentro de la canción *23 de septiembre de 2007*:

*“En el Alfonso la Fortaleza atacó a un Cúcuta sin patio, sin turbas dejó. Una tribu temprano al Alfonso llegó, los cucuteños cuelgan trapos sin razón, la Fortaleza del Sur paga y es por ver una fuga que el indio (gentilicio dicho a la barra del Cúcuta Deportivo) no, no vio caer. Seguirán llorando (frase de Javier dedicada a los barristas del Cúcuta en la canción). Aquel septiembre fue especial, su orgullo, patios ven caer, sin saber la tribu el por qué, se empieza a celebrar. El botín de regreso está, policía al rescate va, indio ruega que así sella, la tribu robada está...”<sup>252</sup>*

Es posible observar dentro del devenir histórico de la *Fortaleza Leoparda Sur* cómo en ella se logra evidenciar características históricas descritas por Norbert Elías en su investigación sobre la cultura futbolera dentro de las hinchadas populares. Dentro de aquel acontecimiento entre la FLS y *La banda del indio* (barra brava del *Cúcuta Deportivo*) se experimentaron situaciones violentas tras los desmanes ocurridos dentro del estadio minutos después de aquel hurto. Este suceso esté acompañado de una tecnocumbia, siendo aquella canción una especie de *soundtrack* (banda sonora) que la FLS escogió para mantener el relato de aquellos hechos entre las generaciones futuras de la barra, aparte de llamar al músico *Javier Martínez*, uno de los más populares dentro del fenómeno cultural tecnocumbiero, a ser el compositor y cantante de dichas memorias.

Pero la relación histórica entre el fútbol bumangués y la tecnocumbia continua en otros aspectos, como la creación de un *parche* (agrupación oficial) de *fortines* de

---

<sup>252</sup> MARTINEZ, Javier. 23 de septiembre de 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CX-inEa-gmA>

la FLS que desde el año 2018 se hacen llamar *Kumbieros* y que acompañan a la barra a todos los partidos de fútbol disputados por el *Atlético Bucaramanga*.

Aunque la FLS es un solo movimiento barrista bumangués que alienta al *Atlético Bucaramanga*, esta misma barra es alimentada por una serie de comunidades, o agrupaciones que manejan ciertas independencias y diferencia cultural entre otros colectivos también pertenecientes a la *Fortaleza*. *La peste* es un “parche” de la FLS integrado por miembros del municipio de Piedecuesta, *La Mulera* es reconocido por ser el “parche” del sector de *La Cumbre*, llamado así por la costumbre que tienen sus miembros de colarse en las mulas (nombre popular para llamar a los grandes vehículos automotores de carga en Colombia) para ver al *Atlético Bucaramanga* en los partidos de fútbol que se juegan fuera de Bucaramanga, y como ellas, existen gran variedad de colectivos que son a su vez, miembros de la FLS.<sup>253</sup>

El *parche Kumbieros* es uno de estos colectivos de la FLS quienes, desde el año 2018, llevan a los estadios la cultura tecnocumbiera de los barrios populares, reconociendo que en esa música también está la historia socio-cultural de los hinchas *fortines*.

*Camilo Herrera* expuso sobre el nacimiento del parche *Kumbieros*:

“...Pertenezco al parche *Kumbieros*, se creó para el 19 de octubre del 2018, para la creación de ese parche salió escogido mi hermano como líder...”<sup>254</sup>

*Oscar Herrera* también comentó sobre la génesis del parche *Kumbieros*:

“...Al parche *Kumbieros* pertenezco desde el año 2018. La motivación en pertenecer al parche *Kumbieros* es su gran organización y fidelidad al club que año tras año seguimos a diferentes partes del país, sin importar si es entre

---

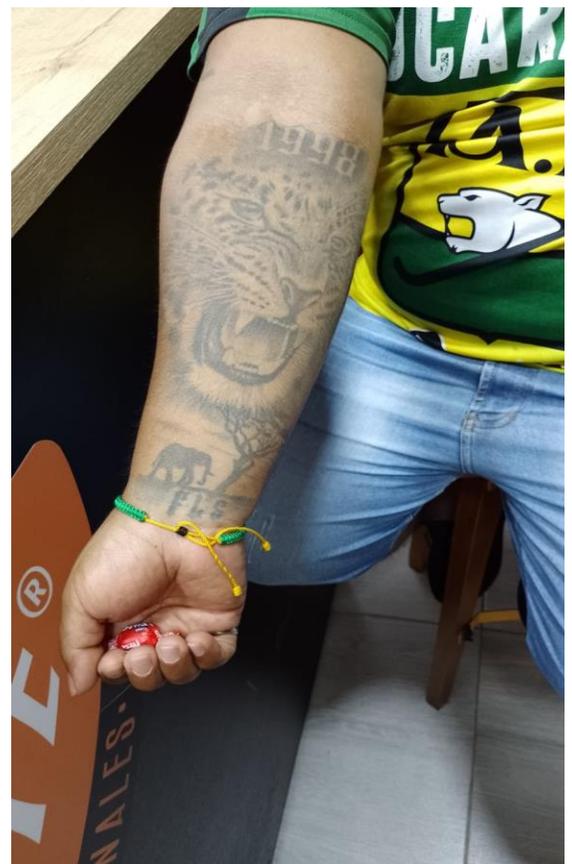
<sup>253</sup> Los siguientes datos se conocieron en las entrevistas a todos los miembros de la FLS citados durante este capítulo.

<sup>254</sup> HERRERA, Camilo. Op.cit.

*semana, fin de semana, etc. Ahí siempre se lleva ese gran lema de “La que jura amor eterno...”*<sup>255</sup>

Como la importancia del “parche” *Kumbieros* está en reconocer a la FLS como una barra tecnocumbiera, en la plataforma de *YouTube* dicho colectivo decidió crear su cuenta oficial donde se publica la música de artistas tecnocumbieros locales como *Javier Martínez*, hasta de artistas internacionales de los países de Argentina, Perú, Ecuador y demás nacionalidades con una trayectoria en la tecnocumbia latinoamericana, usando como logo de sus videos la mascota del parche, como también el escudo del *Atlético Bucaramanga*.<sup>256</sup>

Figura No 20.



<sup>255</sup> HERRERA, Oscar. Op.cit.

<sup>256</sup> Este es el link al día de hoy del canal oficial de YouTube del *parche Kumbieros*:  
<https://www.youtube.com/channel/UCYc9n9xFdeflKuwNP3JooTQ/videos>

*Fuente: Fotografía tomada a Camilo Herrera portando su camiseta oficial como miembro del “parche” Kumbieros, enseñando también su tatuaje alusivo al amor que él sostiene por el club Atlético Bucaramanga y la barra Fortaleza Leoparda Sur. Fotografía inédita.*

El parche *Kumbieros* hasta la fecha se mantiene vigente dentro de la FLS y son reconocidos dentro de la tribuna sur como uno de los colectivos que más cantos y vítores con sonoridad de cumbias le dedican al *Atlético Bucaramanga* en los partidos de fútbol, participando de la historia tanto de la barra, como de la irrupción de la tecnocumbia al barrismo bumangués.

#### **4.3 APRECIACIONES FINALES SOBRE EL FENÓMENO TECNOCUMBIERO Y EL BARRISMO BUMANGUÉS.**

Los puntos en común entre los entrevistados para este capítulo están relacionados con la relación intrínseca creada entre cumbias-tecnocumbias-fútbol-barrismo al momento en que, dentro de la barra *Fortaleza Leoparda Sur*, ingresaron jóvenes procedentes de los barrios y sectores marginales de Bucaramanga y sus zonas metropolitanas. Dichos jóvenes para mediados de los años 2000 (momento en que inicia la “*edad dorada*” de la tecnocumbia bumanguesa), hasta el actual 2021, trajeron su gusto por la cultura tecnocumbiera a los estadios y a la FLS.

La tecnocumbia es también un fenómeno barrista cuando artistas como *Javier Martínez* decidieron escribir canciones para la FLS y el club *Atlético Bucaramanga*, por lo tanto, existe una conexión entre la historia del barrismo bumangués y la tecnocumbia. El trapo *LA BANDA DE LAS KUMBIAS* y el “parche” *Kumbieros*, fueron consecuencias que ocurrieron cuando se fortaleció el vínculo socio-histórico entre los cumbieros y los barristas.

## CONCLUSIONES

La tecnocumbia empezó a consolidarse como fenómeno cultural a través de la ciudad de Bucaramanga para inicios de los años de 1990 cuando surgieron los primeros vendedores ambulantes de esta musicalidad, sumado también las minitecas tecnocumbieras que se crearon en aquella temporalidad y que a su vez marcaron la historia de los barrios del centro y norte de Bucaramanga, así como los municipios de la zona metropolitana.

Para la década de los 2000 con el auge de los *DJ'S*, cantantes, *San Bazar* y la miniteca *Mundo Tropical*, la cultura tecnocumbiera se consolidó como la cultura más visible de los sectores populares de Bucaramanga. Los bailarines y barristas de fútbol que se interesaron por dicho fenómeno empezaron a ser parte de la historia tecnocumbiera para este periodo.

Dichos sectores activos de la tecnocumbia (vendedores informales y formales, *DJ'S*, cantantes, compositores, barristas, bailarines y ciudadanos de los barrios populares) aún permanecen fieles a las costumbres creadas durante estas más de tres décadas de historia tecnocumbiera en Bucaramanga, lo cual demuestra que no se ha cerrado el proceso histórico de aquella cultura popular.

Ahora bien, una de las labores que se podrían realizar con el objetivo de complementar esta investigación es el historiar la cultura pre-tecnocumbiera, pues parafraseando las palabras de *Ricardo Oviedo* al final de su entrevista: En Bucaramanga no se debe hablar solamente de tecnocumbia, sino de *cumbias*. Ya existía antes de 1990 una cultura de minitecas cumbieras en Bucaramanga, espacios que luego rediseñaron las generaciones posteriores para masificar la tecnocumbia que llegó a la ciudad a principios de los años noventa. La cultura cumbiera bumanguesa de los años 1970 a 1989 podría ser otro tema investigativo.

Citando de nuevo a *Edward Thompson* en *Costumbre en común*, las sociedades construyen costumbres y formas de hacer actividades humanas en colectividad

para subsistir y combatir situaciones difíciles. Justamente la tecnocumbia en Bucaramanga es desde 1990, un fenómeno cultural que ha ayudado a tres generaciones (1990 a 1999, 2000 a 2009 y 2010 hasta la actualidad) a subsistir bajo realidades precarias, catalizando mediante la música, danza y fútbol, años de desigualdad política y económica. Analizar las culturas cumbieras antecesoras de la tecnocumbiera es otra labor que el historiador bumangués podría realizar para complementar la memoria histórica de la región.

Otros aspectos claves que merecen futuras investigaciones históricas son los *grafitis* y el cambio de sus *estilos* luego de la irrupción de las tecnocumbias en Bucaramanga, así como la historia de la transformación cultural de cada barrio bumangués luego de la consolidación de la tecnocumbia, es decir, otorgarle relevancia al relato barrial de algún sector de Bucaramanga en específico con el fenómeno tecnocumbiero.

Las cumbias en Bucaramanga no se han reconstruido históricamente en su totalidad. Si bien se logró explicar que la tecnocumbia bumanguesa se financió bajo actividades del comercio informal y la piratería, se debe formular una historia económica más completa sobre dicha temática (fronteras de comercialización, países implicados en el paso de tecnocumbias por Bucaramanga, el contexto económico internacional y su injerencia en la ciudad para dichos años, etc.). Esta investigación culminada espera ser solamente un aporte dentro de una lista extensa de futuros escritos realizados por historiadores santandereanos, como también de colegas pertenecientes a otras regiones del país que vean en los sectores populares de Bucaramanga una parte más de la contemporaneidad de Colombia y sus fenómenos culturales.

El concepto de *cultura popular* se relaciona con el fenómeno tecnocumbiero bumangués debido a que aquel ha sido una invención que ha representado mayoritariamente a las clases “subordinadas”, las cuales mediante aquellas tradiciones combatieron contra un establecimiento que estuvo en contra de sus actividades, aparte que ha sobrevivido con el pasar de los años y se ha extendido

incluso entre aquellas clases privilegiadas a tal punto que alcaldes, prensa, televisión y emisoras de la ciudad han apoyado su difusión, generando esa ruptura cultural de la que Néstor Canclini y Peter Burke detallaron en sus conceptos (Canclini hablando sobre la subsistencia de la cultura popular a través del manejo de medios difusivos de las clases dominantes y Burke con la aceptación mínima que hacen las elites hacia las tradiciones de sus subordinados).

La historia cultural de Bucaramanga y la tecnocumbiera en particular es más extensa de lo que parece y hace falta la realización de más estudios comparados sobre tecnocumbias en Latinoamérica que permitan dilucidar cómo se fue extendiendo el género musical y las particularidades que tiene en cada región. De ahí el que se anime a la continuidad por más estudios en historia sobre estas temáticas.

## BIBLIOGRAFIA

### Fuente secundaria:

- ABDAHLLAH, Ricardo. Aquí se baila. *Rolling Stone*. 2005. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/aqui-se-baila-nid706684/>
- ACELAS, Julio. La cultura juvenil de las cumbias en Bucaramanga: Discriminación y reconocimiento. Trabajo de investigación para título de magister en derechos humanos. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2017.
- ACELAS, Julio. Bucaramanga: “capital mundial de las cumbias”. *Red santandereana* [en línea]. Bucaramanga (Colombia): La silla llena, 05 de noviembre de 2017. [Consultado 24 de junio de 2020]. Disponible en: <https://lasillavacia.com/silla-llena/red-santandereana/historia/bucaramanga-capital-mundial-de-las-cumbias-63337?fbclid=IwAR2qCWLIYCHABDvwi-31GcR9aW7ns0UH-RWWMs7ZWtC1ioEhorhF7PvV55c>.
- ACEVEDO, Álvaro., CORREA, Andrés., MEJÍA, Andrea. Limpieza social: “La Mano Negra” en Bucaramanga. Ciudad de México. *Revista Mexicana de Sociología*. 2022, nro. 2, pp. 389-416. ISSN: 0188-2503/22/08402-04.
- ACEVEDO, Álvaro. Tecnocumbias y cumbieros. Baile, canto y marginalidad en Bucaramanga. *Revista UIS humanidades*. 2003, vol. 41, nro. 1, pp. 61-62. ISSN 0120-095X.
- ACEVEDO, Rafael. Memorias, lecciones y representaciones históricas: La celebración del primer centenario de la Independencia en las escuelas de la provincia de Cartagena (1900-1920). Bogotá: UniAndes, 2011. p. 80.
- AGUIRRE GALLO, Iván Hernando. Tecnocumbia como conformadora de identidad juvenil en Piedecuesta. El caso del barrio Villanueva. Trabajo de investigación para título de especialista en juventud. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2002.
- BAILÓN, Jaime. La chica no muere, ni se destruye, solo se transforma. En: *Íconos. Revista de ciencias sociales*, Quito: Íconos. 2004, vol. 18, pp 53-62.

ISSN 1390-1249. Disponible en:  
<https://www.redalyc.org/pdf/509/50901807.pdf>

- BARAÑANO, Kosme. Ensayos sobre danza. Bilbao: Diputación foral de Vizcaya, 1985. p. 57-60.
- BELLO, Anyerson, PUERTA, Érika y TEHERÁN, Neryle. La danza urbana como perspectiva de vida. Una experiencia con el grupo Ad Crew [En línea]. Trabajo de investigación para título de comunicadores sociales. Cartagena: Universidad de Cartagena. Facultad de Ciencias Humanas, 2016. 44-56 p. [Consultado el 01 de septiembre de 2021]. Disponible en: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/5289/LA%20DANZA%20URBANA%20COMO%20PERSPECTIVA%20DE%20VIDA.pdf?sequence=1>
- BERMUDEZ, Egberto. Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica [en línea]. p. 715. [Consultado el 2 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://fubainvestigadores.files.wordpress.com/2013/04/las-musicas-afrocolombianas-en-la-construccion-de-la-nacion3b3n.pdf>.
- BOURDIEU, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Bogotá: Editorial Santillana, 1998. ISBN 84-306-0338-7.
- BURKE, Peter. La Cultura popular en la Europa moderna. Alianza Editorial. Madrid: Alianza Editorial, 2014. ISBN 9788420690872.
- CASTRO, John. El aguante en una barra brava: apuntes para la construcción de su identidad, Bogotá: FOLIOS. 2013, nro. 38, pp. 167-182. DOI <https://doi.org/10.17227/01234870.38folios167.184>.
- CEDEÑO, Narcisa. La investigación Mixta, estrategia andragógica fundamental para fortalecer las capacidades intelectuales superiores. En: *Revista Res Non Verba*. Samborondón: Universidad Ecotec, agosto, 2012, vol. 2, no. 2, pp. 22-26. ISSN 1390-6968.
- CELIS, Nadia. Bailando el caribe: Corporalidad, identidad y ciudadanía en las plazas de Cartagena de Indias. En: *Caribbean Studies*, San Juan: Instituto de Estudios del Caribe, junio, 2013, vol. 41, nro.1, pp. 27-61. ISSN 008-6533.

- CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLIGÍA SOCIAL. (6: 5-8, AGOSTO, 2008: Posadas, Argentina). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto socio histórico. Posadas: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Misiones, 2008, 9 p.
- ELIAS, Norbert., DUNNING, Eric. Deporte y ocio en el proceso de la civilización. Traducido por Editorial Fondo de Cultura Económica. México: Editorial Fondo de cultura económica, 1992. p. 240-257. ISBN 97-86-07-161-8450.
- FEBVRE, Lucien. Combates por la historia. Barcelona: Editorial Ariel, 2017.
- FORTALEZA LEOPARDA SUR. Fortaleza Leoparda Sur. Aguante y corazón. Bucaramanga: EF Business Outsourcing, 2019. p. 9-13. ISBN 978-958-56501-3-8.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular? En: *Diálogos de la comunicación* [en línea]. Lima: Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, 1987. nro. 17. Consultado: [14 de junio del 2022]. Disponible en: [https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/garcia\\_canclini1.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf)
- GONZÁLES, Adolfo. La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico* [en línea]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, abril, 1989. vol. 26, nro. 19. p. 8-12. [Consultado: 14 de junio del 2020]. Disponible en: [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/2660/2738](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2660/2738)
- GOSSELMAN, Carl August. 1979. Viaje por Colombia (1825-1826). Versión castellana de Ann Christien Pereira, Bogotá, Publicaciones del Banco de la República ("Archivo de la Economía Nacional", 41), 2ª ed., 1981. Texto original: Resa i Colombia åren 1825 och 1826, Estocolmo, Johan Hörberg, 1830.
- HERNÁNDEZ, Oscar. Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. En: *University of Texas Press*. Texas, enero, 2007, nro. 28. p. 8-18. ISSN 10-1353.

- HERRERA, William. Barras futboleras: Más allá de una pasión por el fútbol. Estudio de caso Barra Comandos Azules- La Barra Azurra [En línea]. Trabajo de investigación para título de magister en Política Social. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Políticas y relaciones internacionales, 2017. 52-60 p. [Consultado el 01 de septiembre de 2021]. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/21857/HerreraHernandezWilliamRoberto2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- LANDÍNEZ, Esteban., ROJAS, Heriberto. Caracterización del comercio informal callejero en la ciudad de Bucaramanga. Trabajo de investigación para título de economistas. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2004.
- LÓPEZ, Ana. ¿Cómo el asesinato de un ídolo latino le dio vida a una comunidad entera? [En línea]. En: *Revista Vanity Fair*, 2008. Disponible en: <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/selena-quintanilla-asesinato-legado/23870>
- MARQUEZ, Israel. Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. En: *Revista musical chilena*, Chile: Rev. Musi. Chi. 2016, vol.70, n.226, pp.53-67. ISSN 0716-2790.
- MARTIN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. En: *Revista transcultural de música*, Barcelona: TRANS Revista Transcultural de Música, julio, 2008, vol. 5, nro. 12, p. 8-20. ISSN 1697-0101.
- MAYO, Manuela. La crisis de orden neoliberal en Argentina y la respuesta antiglobalizadora contra el ALCA. En: *HAOL*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 3 de enero de 2007. nro. 13. p. 111- 125. [consultado el 2 de marzo de 2021]. ISSN: 1696-2060.
- MEJÍA, Hernán., REY GARCÍA, Ricardo. La proyección de las cumbias peruanas en la ciudad de Bucaramanga. Trabajo de investigación para título de licenciados en música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2008.

- MEJÍA, Julio. La cumbia peruana. Entre el mestizaje y la globalización. En: *Investigaciones Sociales*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos. 2022, nro. 46, pp 235-242. DOI <https://doi.org/10.15381/is.n46.22819>.
- MICELL, Jorge. Cumbia Villera y Pobreza. Algunas Reflexiones sobre la Acción Identitaria en Contextos de Exclusión. En: *Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: marzo de 2010. p. 151-167. [consultado el 2 de marzo de 2021]. DOI: 10.14409. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/article/view/2884/4166>
- MURILLO COA, Luz Estela. Desarrollo histórico de la fiesta de independencia de Cartagena de Indias 1911-1958 [En línea]. Trabajo de investigación para título de historiadora. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2019. 14 p. [Consultado el 8 de enero de 2021]. Disponible en: [https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/9072/TRAB\\_AJO%20DE%20TESIS%20DE%20LUZ%20ESTELA%20%20%20%20%20%20%20COA%20PARA%20EMPASTAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/9072/TRAB_AJO%20DE%20TESIS%20DE%20LUZ%20ESTELA%20%20%20%20%20%20%20COA%20PARA%20EMPASTAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- NIÑO, Mario. Cumbia urbana [documental]. Bucaramanga (Colombia): YouTube, documental independiente. (2004). 24:42 minutos. [Consultado: 12 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hC03hr48BR4>
- OCHOA, Juan. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. En: *Revista musical chilena*. Santiago de Chile, julio-diciembre, 2016, nro. 226. p. 33-39. ISSN 0716-2790.
- ORTEGA, Tamara. Criminalización y concentración de la pobreza urbana en barrios segregados. Síntomas de guetización en La Pintana, Santiago de Chile. *EURE*. 2014, nro. 120, pp. 242-247. ISSN 0717-6236.
- ORTIZ, José. La crisis pasional en el rito de entierro desarrollado por un grupo de jóvenes de la periferia de Bucaramanga. En: *Revista UIS Humanidades*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2005. vol. 35, nro. 2. p. 12-22. [Consultado: 14 de abril de 2022].

- OVIEDO MÁRQUES, Carmen Elvia. Fiesta y Cultura Popular en la Conmemoración del Centenario de la Independencia de Cartagena de Indias, 1911 [En línea]. Trabajo de investigación para título de historiadora. Cartagena: Universidad de Cartagena. Facultad de Ciencias Humanas, 2015. 34-38 p. [Consultado el 8 de enero de 2021]. Disponible en: <https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/2468/tesis%20fiesta%20y%20cultura%20popular.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- PACHECO, Margarita. La fiesta liberal en Cali. Cali: Universidad del Valle, 1992.
- PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza editorial, 1998. pp. 8-9.  
[http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE\\_Panofsky\\_Unidad\\_2.pdf](http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Panofsky_Unidad_2.pdf)
- PRUDENCIO SOTELO, Eunice. “A RITMO DE CUMBIA”: Representaciones de Feminidad en la Cumbia Peruana. [En línea]. Trabajo de investigación para título de Magister en Estudios de Género. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016. pp 25-27. [Consultado el 21 de agosto del 2022]. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/196536931.pdf>
- SANTAMARIA, Carolina. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. En: *Revista de Música Latinoamericana*, Texas: University of Texas press, junio, 2007, vol. 28, nro.1, p. 13-17. ISSN 1536-0199.
- SALVEMOS AL FÚTBOL ONG. Racismo y xenofobia en los cantos de las hinchadas de fútbol argentinas. Montevideo: Salvemosalfutbolong. Disponible en: [https://salvemosalfutbol.org/wp-content/uploads/2020/11/SAF\\_Racismo-y-xenofobia-en-los-cantos-de-las-hinchas\\_2020\\_PDF1.pdf](https://salvemosalfutbol.org/wp-content/uploads/2020/11/SAF_Racismo-y-xenofobia-en-los-cantos-de-las-hinchas_2020_PDF1.pdf)
- SEPÚLVEDA, Fidel. El ballet. Santiago de Chile: *Pontificia Universidad Católica de Chile*. 1971, nro. 6, pp. 75-80. DOI <https://doi.org/10.7764/ais.6>

- TEMPLE, Julien. The Future Is Unwritten (Documental). Internet Movie Database. Consultado el 1 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0800099/releaseinfo>
- THOMPSON, Edward. Costumbre en común. Traducido por Editorial Crítica. Barcelona: Editorial Crítica, 2009. p. 1-20. ISBN 84-84-32-033-2.
- THOMPSON, Paul. Historia, memoria y pasado reciente. *Universidad Nacional de Rosario* [en línea]. 2004, nro. 20, pp. 15-34. Disponible en: [https://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual\\_2009/docentes/modulo3/e-Historia,%20memoria%20y%20pasado%20reciente.pdf](https://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo3/e-Historia,%20memoria%20y%20pasado%20reciente.pdf)
- VARGAS, Yaneth. Cumbieros y cumbieras: cantando y bailando al son de la exclusión en Bucaramanga. Trabajo de investigación para título de magister en comunicación educativa. Pereira: Universidad tecnológica de Pereira, 2011.
- WADE, Peter. Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Bogotá: Multiletras Editores, 2002. p. 19-21. ISBN 9589670725.
- WAXER, Lise. Record Grooves and Salsa Dance Moves: The Viejoteca Phenomenon in Cali. Cambridge. *Cambridge University Press*. 2001, nro. 20, pp. 61-81. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143001001313>

#### **Fuente primaria:**

- ARAQUE, Mario. [Entrevista investigativa]. 54 minutos. Mayo 29 de 2021. Observación inédita.
- BBC MUNDO [En línea]. Los Cholombianos: la tribu urbana mexicana que hizo suya la cumbia [en línea]. En: BBC News. 19 de agosto de 2015. [Consultado: 4 de enero de 2021]. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2015/08/150818\\_fotos\\_galeria\\_cholombianos\\_amanda\\_watkins\\_aw?fbclid=IwAR083dWdccfyLCKVvn4Xjod82SnqaAVUL4Vs24b4vjA5z49KjMPjvbi43ZI](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/08/150818_fotos_galeria_cholombianos_amanda_watkins_aw?fbclid=IwAR083dWdccfyLCKVvn4Xjod82SnqaAVUL4Vs24b4vjA5z49KjMPjvbi43ZI)

- BUITRAGO, Guillermo. Grito Vagabundo. En: Discos Fuentes. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qp8JGclUt9I>
- CASAHUAMAN, Víctor Horacio. Entrevista realizada en torno al concierto del *Grupo Celeste* en Bucaramanga año 2022. Guane films. Julio 23 de 2022.
- CHICAGO TRIBUNE [Online]. Carlos Tevés: De la pobreza extrema al futbolista mejor pagado de la historia. 12, diciembre, 2016. Disponible en: <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8776781-carlos-tevez-de-la-pobreza-extrema-al-futbolista-mejor-pagado-story.html>
- DANE. Dirección de Metodología y Producción Estadística. Documentos técnicos sobre mercado Laboral. Bogotá: Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2004. p.25. Disponible en: [https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/empleo/mercado\\_lab\\_colombiano/analisis\\_informalidad\\_urbana.pdf](https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/empleo/mercado_lab_colombiano/analisis_informalidad_urbana.pdf)
- DJ FABIÁN MIX. [Entrevista investigativa]. 65 minutos. Marzo 11 de 2021. Observación inédita.
- DJ MARIO CUMBIAS. [Entrevista investigativa]. 45 minutos. Julio 25 del 2022. Observación inédita.
- DJ VIKO C. [Entrevista investigativa]. 24 minutos. Junio 21 de 2021. Observación inédita.
- EL HERALDO [En línea]. Barranquilla. Marzo 3 de 2014. [Consultado el 23 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/tendencias/nelson-henriquez-una-muerte-que-genera-remolinos-de-nostalgias-144975>
- Elnacional.com: EINACIONALWEB [En línea]. Bogotá. Abril 6 de 2019. [Consultado el 23 de octubre de 2020]. Disponible en: [https://www.elnacional.com/entretenimiento/pastor-lopez-venezolano-que-enamoro-cumbia\\_278086/](https://www.elnacional.com/entretenimiento/pastor-lopez-venezolano-que-enamoro-cumbia_278086/)
- EL PAIS [En línea]. Madrid: junio 6 de 1985. [Consultado: 10 de agosto de 2021]. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1985/06/07/deportes/486943217\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/06/07/deportes/486943217_850215.html)

- EL TIEMPO [en línea]. Bucaramanga, enero 20 de 2020. [Consultado: 1 de enero de 2021]. Disponible en: [https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/que-son-los-aguilas-negras-y-quienes-estan-detras-de-las-amenazas\\_453538?fbclid=IwAR1gfReOhva49AelwZOKnum3KkySzqnu4U-ViRcoSaPcqY6ZIJrdhgXb0zQ](https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/que-son-los-aguilas-negras-y-quienes-estan-detras-de-las-amenazas_453538?fbclid=IwAR1gfReOhva49AelwZOKnum3KkySzqnu4U-ViRcoSaPcqY6ZIJrdhgXb0zQ)
- FORTALEZA LEOPARDA SUR. Aguante como el nuestro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N426Cw1Dvsk>
- FORTALEZA LEOPARDA SUR. Callejeros. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ykgLE9ieHz0>
- GAMARRA, Marlon. [Entrevista investigativa]. 19 minutos. Agosto 15 de 2021. Observación inédita.
- GÓNZALEZ, Carmen. El hijo ausente. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z-7QSc3DApk>
- HERRERA, Camilo. [Entrevista investigativa]. 20 minutos. Octubre 21 de 2021. Observación inédita.
- HERRERA, Oscar. [Entrevista investigativa]. 20 minutos. Diciembre 01 de 2021. Observación inédita.
- LANDERO, Andrés. Cuando lo negro sea bello. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pKFPszl1cw4>
- MANTILLA, Oscar. [Entrevista investigativa]. 28 minutos. Octubre 18 de 2021. Observación inédita.
- MARTINEZ, Javier. [Entrevista investigativa]. 56 minutos. Octubre 30 de 2020. Observación inédita.
- MARTINEZ, Javier. De la tierra al Cielo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QQiXS5hSTXs>
- MARTINEZ, Javier. Mi mejor sueño (las drogas). Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=lkx\\_KzqaAz0](https://www.youtube.com/watch?v=lkx_KzqaAz0)

- MARTINEZ, Javier. 23 de septiembre de 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CX-inEa-gmA>
- MUÑOZ, Jahir. [Entrevista investigativa]. 38 minutos. Mayo 15 de 2021. Observación inédita.
- OVIEDO, Ricardo. [Entrevista investigativa]. 60 minutos. Octubre 8 de 2021. Observación inédita.
- PALA ANCHA. El inocente. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dvNhg7AEBoo>
- QUIÑONEZ, Jhon. Plata no hay. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=e2dWY\\_M4Yw](https://www.youtube.com/watch?v=e2dWY_M4Yw)
- RAMOS, Oscar. [Entrevista investigativa]. 60 minutos. Abril 28 de 2021. Observación inédita.
- RAMOS, Oscar. LO BUENO DEL PARO BAILANDOLAS LAS MELODÍAS. 28 de abril de 2021. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=pKdJ84oZykw>
- RIVERRA, Jerry. Amores como el nuestro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sJqDmVekMWU>
- SOLANO, Carlos. Tras 80 años, en Discos Fuentes la rumba no se acaba [en línea]. En: El Tiempo. Medellín, 23 de diciembre de 2014. [Consultado: 4 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15015959>
- SOY AUTÓNOMO. Tecnocumbias En Bucaramanga [programa televisivo]. UNAB. 25, enero, 2012.
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 16 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 28 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022]

- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, marzo 10 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, junio 25 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, lunes 14 de agosto del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 1 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 20 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, octubre 21 del 2000. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 4 del 2003. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, enero 5 del 2003. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL. Bucaramanga, septiembre 1 del 2003. [Consultado: 10 de junio de 2022].
- VANGUARDIA LIBERAL [en línea]. Bucaramanga, febrero 5 de 2009. [Consultado: 3 de enero de 2021] Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/centro-comercial-san-bazar-esta-en-quiebra>
- VANGUARDIA LIBERAL [en línea]. Bucaramanga, junio 30 de 2011. [Consultado: 19 de julio de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/110793-cayo-el-autor-del-crimen-del-senor-de-las-tecnocumbias-NBVL110793>

- VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: octubre 26 del 2016. [Consultado: 1 de enero de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/lo-que-los-bumangueses-no-recuerdan-de-la-mano-negra-DFVL377730>
- VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: marzo 15 de 2017. [Consultado: 22 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/que-hay-detras-de-los-panfletos-de-limpieza-social-que-circulan-en-bucaramanga-DQVL391983>
- VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: julio 30 de 2018. [Consultado: 10 de agosto de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/floridablanca/mas-de-450-personas-participaron-de-la-bailaton-en-floridablanca-EBVL440477>
- VANGUARDIA LIBERAL [en línea]. Bucaramanga, abril 16 de 2019. [Consultado: 19 de julio de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/judicial/rina-en-establecimiento-nocturno-dejo-un-muerto-AG800882>
- VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga, diciembre 6 de 2020. [Consultado: 6 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/el-alcalde-de-bucaramanga-le-salio-al-paso-a-la-cumbia-en-apoyo-a-este-genero-musical-AJ3182561>
- VANGUARDIA LIBERAL [En línea]. Bucaramanga: marzo 22 de 2021. [Consultado: 22 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/video-que-hay-tras-el-estigma-de-las-tecnocumbias-CF3546224?fbclid=IwAR1uknr9bPIUGYIIXWp2h3hhWV0vgVF4EuwcPOuVxiYb1IFVeOgU3wSzH-w>
- VARGAS, Juan. [Entrevista investigativa]. 15 minutos. Junio 9 de 2021. Observación inédita.