



*Facultad de Bellas Artes*

*Universidad Nacional de La Plata*

## **Producción y Análisis Musical I-III**

### **Apunte de cátedra**

**Prof. Santiago Romé**

## **Cumbia**

La cumbia en nuestro país es un género que se desarrolla y populariza en la segunda mitad del siglo XX, en el marco de la irrupción y avance hacia el centro de la escena política, nacional y continental, de amplios sectores populares. Eminentemente plebeyo y mestizo, posee las cualidades típicas de las músicas populares de nuestro continente –complejidad rítmica, danza y canción-. Si bien comparte con otros géneros populares -como el cuarteto cordobés- algunas semejanzas rítmicas tales como la estructura métrica binaria y el contraste pulso/contratiempo, y una nítida pertenencia de clase, podemos señalar distintas tradiciones con las que a lo largo de su historia se ha nutrido y relacionado. El contexto histórico en que surge y se desarrolla está marcado en su inicio por el quiebre establecido por la 2º guerra mundial y la irrupción del peronismo en la esfera internacional y local respectivamente. La denominada ‘guerra fría’ fue una cuestión determinante de esta época en que el mundo se dividió, con enormes matices, entre dos modelos político económicos –capitalismo/comunismo- o superpotencias –EEUU / URRSS-como tal vez nunca había ocurrido en la historia. A su vez, a esta etapa suele subdividírsela en dos momentos antagónicos: la denominada “edad dorada” que abarca desde el 45/46 hasta el 73/76, y a partir de esta fecha la época de “restauración conservadora” –la finalización de esta última sub-etapa es objeto de debate, en función de que

algunos sostienen que todavía continúa y otros pensamos que sufrió un quiebre y una transformación estructural en gran parte de Latinoamérica hacia la primera década del siglo actual-. La etapa consignada como “edad dorada” refiere, a muy grandes rasgos, a un momento de intervencionismo estatal sobre la economía – aún en el capitalismo- que provocó una gran expansión industrial acompañada de políticas de protección social y distribución de la riqueza que dieron lugar a una movilidad social ascendente. Además del desarrollo armamentístico y la disputa expansionista –generalmente violenta- entre las dos superpotencias sobre casi todas las regiones del mundo, existió también una suerte de “competencia positiva” entre los dos modelos en disputa por ver cuál de ellos garantizaba más derechos sociales y mejor standard de vida. Sumado a esto, los adelantos tecnológicos relacionados a la producción de alimentos y la medicina sumados a las mejores condiciones de vida contribuyeron a un muy significativo aumento de la tasa de natalidad y de la expectativa de vida que contribuyeron al crecimiento de la población mundial, particularmente de las nuevas generaciones. La migración del campo a la ciudad y la generalización de los niveles de instrucción básicos junto al enorme crecimiento de las matrículas secundarias y universitarias fueron algunas de las consecuencias más importantes de este proceso, contribuyendo también a la consolidación de una subcultura juvenil relativamente autónoma. No obstante esto y considerando que dichos fenómenos sociales se dieron con mayor intensidad en los países centrales o dominantes (sobre todo en EEUU e Inglaterra), es interesante observar el modo en que estas dos etapas históricas se desarrollaron en nuestro país. Recordemos que desde la década del 30 en menor medida y con mayor intensidad durante la primera etapa del peronismo en el gobierno (1946-55) se produce una migración muy importante desde el interior del país hacia los alrededores de las grandes ciudades – fundamentalmente Capital y Córdoba- impulsada por el proceso de industrialización y nacionalización de los recursos naturales y los servicios. A su vez, este proceso de migración del campo a la ciudad fue acompañado de grandes conquistas en torno a derechos laborales y sociales articuladas por el peronismo, dando lugar a que los sectores populares pudieran destinar cada vez

mayor tiempo y dinero a la cultura y el esparcimiento. Si bien el bombardeo a la Plaza de Mayo y el violento golpe de estado del año 1955 comenzó a horadar las bases políticas (sobre todo las bases sindicales y obreras) de este proceso, el modelo económico y los derechos sociales que se habían consolidado con el primer peronismo pudieron sostenerse hasta el año 1975. En este período (1955-75), la “edad dorada” estuvo matizada en nuestro país por una gran inestabilidad política provocada por la intervención autoritaria y violenta de las Fuerzas Armadas que mediante proscripciones y golpes de estado –digitados en gran medida desde EEUU- pugnaban por terminar con los niveles de desarrollo industrial y soberanía económica que nuestro país había alcanzado. Pero lo que aquí nos interesa señalar de toda esta etapa entera (1946-75) es la profunda reconfiguración cultural y social que experimentaron los sectores populares que a raíz de las migraciones, los cambios en sus formas de vida (del trabajo rural al industrial y urbano), la organización sindical, el ascenso social, la participación más o menos directa en las decisiones políticas, el acceso a niveles de instrucción y formación educativa, el acceso a medios culturales -el cine, la radio, el disco y luego la TV-, contribuyeron al desarrollo de un muy rico y diverso panorama musical en el que se destacaban las músicas de nuestra región y de Latinoamérica. Por este motivo es que en esta etapa confluyen el denominado “boom” del folklore con grupos y orquestas de música caribeña/tropical y otros que alternan y circulan por este repertorio y el tango junto a las viejas danzas populares traídas desde fines del siglo XIX por los inmigrantes en su mayoría italianos y españoles—tarantela y paso doble-, reinterpretadas y transformadas por sus hijos argentinos. Pero es significativo destacar que las canciones que circulaban (a pesar de que los géneros “tropicales” estuvieran atravesados o producidos por discográficas estadounidenses e inglesas) eran mayormente latinoamericanas, y por lo tanto poseían cualidades rítmicas semejantes y eran cantadas en castellano. Si bien en paralelo el Rock estaba realizando un fuerte desembarco, los sectores populares no se identificarían masivamente con él hasta mucho tiempo después, y tal vez el rápido y original desarrollo del Rock nacional tenga alguna relación con esta cuestión. El fenómeno denominado “La nueva ola”

y el exitoso programa televisivo “El Club del Clan” producidos para el mercado latinoamericano por RCA hacia principios de los 60 tal vez sea un ejemplo de transición o mezcla entre estas dos tradiciones –latina y anglosajona- y de las expresiones culturales que comenzaban a interpelar a los jóvenes como un sector social relativamente autónomo. Este programa que promovía canciones e intérpretes (nucleaba a famosos cantantes de la época que provenían del folklore, el tango, la música caribeña, el bolero, etc.) si bien poseía un perfil estético, discursivo e ideológico vinculado a los estereotipos más triviales de la nueva subcultura juvenil importada de los EEUU, debía echar mano sobre ritmos latinos para interpelar y seducir a un público lo más amplio y popular posible. Hasta mediados de los sesenta, gran parte la música popular que circulaba –aún el primer rock- era cantada en castellano y mezclada con ritmos latinoamericanos.

### **Cumbia criolla**

La cumbia, oriunda de Colombia, llega a popularizarse en nuestro país hacia la década del ‘60’ a través de grupos como el “Cuarteto Imperial”, “Bovea y sus Vallenatos”, “La charanga del Caribe”, “Los cartageneros” y los “Wawancó”<sup>1</sup> entre otros. Un tiempo antes, en la década del 40, el músico colombiano Lucho Bermúdez había grabado para RCA algunos de sus temas y arreglos para orquesta –fundamentalmente de vientos y percusión- en nuestro país. A muy grandes rasgos, la cumbia colombiana denominada como ‘tradicional’ se diferencia de la que tocaban los grupos mencionados en función de que, si bien el ritmo es semejante, generalmente suele tocarse con instrumentos de viento denominados ‘gaitas’ y se acompaña con maracas y tambores que ejecutan tres funciones rítmicas: la tambora, que suele hacer la clave en la cáscara con un golpe en el parche hacia el último contratiempo; el tambor denominado llamador que ejecuta permanentemente el contratiempo, y el tambor ‘alegré’ que improvisa.

---

<sup>1</sup> Los Wawancó fueron un grupo heterogéneo ya sus integrantes pertenecían a distintos países –Colombia, Costa Rica, Perú, Chile, Argentina y se habían conocido estudiando medicina en nuestra universidad - U.N.L.P.-, dando cuenta de la familiaridad que evidentemente existía en dichos países con estos ritmos latinoamericanos. De hecho algunos grupos poseían integrantes de diversas nacionalidades mezclándose sudamericanos con caribeños. Uno de los primeros que graba cumbias en nuestro país es el colombiano Lucho Bermúdez con el sello discográfico RCA Víctor en 1946.

Pero varios de los grupos referidos tocaban también otros géneros colombianos y caribeños tales como el porro, el merengue, la guaracha, el son, el tamborito panameño, el jalaíto, la charanga, la gaita, el bullerengue, la chalupa, la bomba plena, el mambo, los vallenatos, el son, etc. Algunos de estos ritmos son muy similares a la cumbia como es el caso del porro, mientras que otros pertenecen a diversas tradiciones y procedencias centroamericanas con algunas semejanzas y diferencias. Inclusive algunos grupos argentinos formados en la década del 70 como el “Trío Rubí” y el “Cuarteto Alegría” continuaron tocando algunos de estos otros géneros junto a la cumbia. De hecho desde los 60 hasta la actualidad podemos observar como en distintos grupos y referentes del género aparecen algunos toques o estructuras rítmicas provenientes de estas influencias, a veces superpuestos a materiales típicos de la cumbia o a veces en secciones formales completas. Tal vez la cumbia argentina y la gran variedad de estilos que se fueron desarrollando en torno de ella representa una síntesis con algunos elementos de estos géneros caribeños, un espacio de confluencia y homogeneización, que encontraron en las condiciones anteriormente expuestas de la Argentina de esa época un lugar propicio para su mezcla y desarrollo. Tal vez esta cuestión de que la cumbia en Argentina sea más una confluencia de diversas tradiciones musicales que un género en sí mismo explique la enorme diversidad y sofisticación que podemos encontrar en muchísimos arreglos de diferentes grupos en todas las épocas. A su vez debemos agregar y tener en cuenta que algunos rasgos rítmicos de estas músicas caribeñas también están presentes en parte de la música andina del noroeste y en menor medida del noreste. Materiales rítmicos característicos de la cumbia como la clave  $3+3+2$ , el acento a contratiempo aparecen por ejemplo en gran parte de la música andina (los diferentes huaynos, la saya, el taquirari, el tinku, etc.). También comparten cierta ambigüedad entre lo binario y lo ternario –en la cumbia esta ambigüedad se da más sobre la subdivisión y sobre todo en los cortes de sección, mientras que en el huayno y la saya aparece como un componente estructural en todos los niveles rítmicos –metro, pulso, división y subdivisión-. Recordemos que en la polca del nordeste ese tipo de ambigüedad o irregularidad se da en la secuencia métrica de las melodías. Recordemos también

que la relación entre estos géneros de metro binario desarrollados a lo largo de la cordillera de los andes posiblemente responda a la conexión y desarrollo histórico que conectaba la región a partir del imperio Inca y otros grupos aborígenes preexistentes a la invasión europea, atravesados por un largo mestizaje y sincretismo en torno a la organización colonial del Virreinato del Perú<sup>2</sup>.

Hay quienes a su vez sostienen que en nuestro país la cumbia tuvo gran acogida en el litoral desarrollando un vínculo estrecho con el chamamé y la música litoraleña. Hay tres cuestiones que abonan esta idea: por un lado el hecho de que el ámbito donde se baila la cumbia en nuestro país adopta el nombre de bailanta que proviene de la música litoraleña; otra cuestión en común entre ambos géneros es el importante rol que juega el acordeón en las introducciones, interludios y contramelodías superpuestas a la melodía principal que acompañan realizando melódicamente la armonía o con arpegios de ritmo variado; y la tercer cuestión que vincula ambos repertorios es el hecho de que una de las primeras corrientes de desarrollo original de la cumbia argentina haya sido la denominada cumbia santafesina iniciada hacia mediados de la década del 70 con grupos legendarios como “Los del Bohío” y “Los Palmeras”, continuados por nuevos grupos como “Los del Fuego”, “Los Leales” y “La nueva luna” entre tantos otros. Podemos agregar una cuarta cuestión que nos permite construir una relación indirecta entre estos repertorios que tal vez haya tenido incidencia en este vínculo tropical-litoraleño: algunos de los géneros caribeños que ya mencionamos como el Jalaíto y el Merengue ternario y que eran tocados con frecuencia junto a la cumbia en los 60 y 70 son similares al chamamé en el sentido de que poseen un bajo en  $\frac{3}{4}$  que toca a tierra el arpegio del acorde e instrumentos de percusión agudos que marcan un  $\frac{6}{8}$  (algunos temas plantean cierto grado de ambigüedad, en función de que el bajo por momentos pareciera pasarse del  $\frac{3}{4}$  a una especie de 3+3+2, y en ocasiones al bajo en  $\frac{3}{4}$  se le superpone una percusión de división binaria en  $\frac{2}{4}$ ). Por otro lado y más allá de posibles relaciones con el repertorio litoraleño, podemos agregar que la cumbia santafesina o litoraleña se desarrolla en dos

---

<sup>2</sup> El Virreinato de Perú abarcaba, además del país homónimo, los actuales territorios de Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Ecuador, Colombia y Panamá

direcciones: por un lado continúa con la tradición –la del Cuarteto Imperial- sobre todo en lo que concierne al rol del acordeón –Los Palmeras-, pero también desarrolla un nuevo estilo que reemplaza el acordeón por la guitarra eléctrica en la función de realizar contramelodías superpuestas y complementarias de la voz principal –Los del Bohío- y en general con un tempo más rápido. Otro elemento sugerente de esta relación entre ambos géneros es el denominado “chamamé tropical”, surgido hacia principios de los 80 y que tuvo como primeros referentes a “Los Caú” y “Los Caté”. Este chamamé suele ser muy rápido, con comienzos de frases más frecuentemente “a tierra” que el tradicional (acéfalo) y con una percusión que suele enfatizar un rítmico 6/8. Pero más allá de estas relaciones que podemos encontrar entre la cumbia y otros géneros que pueden contribuir a entender las razones por las cuales la cumbia tuvo una rápida y profunda apropiación por parte de amplios sectores populares argentinos (la cumbia también tuvo un gran desarrollo en otros países latinoamericanos), señalemos algunos materiales rítmicos y características musicales que la identifican. En esta primer etapa y a muy grandes rasgos podemos afirmar que la cumbia difundida en nuestro país por los grupos mencionados se caracteriza por poseer el formato de canción tonal con frases breves de 4 u 8 compases en 2/4 o 4/4, generalmente simétricas, acompañadas por contrabajo/ bajo eléctrico, guitarra y/o teclados, acordeón y percusión –congas, huya y set de timbaletas<sup>3</sup>-. A la voz principal solía realizársele en el estribillo una tercera paralela o simplemente se intercalaba el solista con el resto cantando en unísono. Los materiales rítmicos básicos que caracterizan la trama de acompañamiento son los siguientes:

---

<sup>3</sup> Las timbaletas en general suelen estar conformadas por dos tambores con distinta afinación (macho y hembra), un cencerro, un jamlock y un platillo. El trío de Timbaletas, Congas y Huya que se estandariza como percusión clásica de la cumbia es una mezcla de la instrumentación de la cumbia colombiana tradicional con la que adquiere la Salsa hacia 1970 con excepción del bongó.

# Estructuras Rítmicas de la Cumbia

Producción y Análisis Musical I

The first system of the musical score is in 4/4 time and consists of five staves. The Clave staff shows a continuous eighth-note pattern. The Jamblock staff has a simple quarter-note melody. The Armonía staff features a syncopated eighth-note melody. The Congas staff includes a complex rhythmic pattern with accents and specific drum notations (circles with 'x' and 'o'). The Bajo staff has a bass line with eighth notes and rests.

The second system of the musical score continues the rhythm and includes a third measure. The Clave staff starts with a triplet of eighth notes. The Jamblock staff continues with quarter notes. The Armonía staff maintains its syncopated eighth-note pattern. The Congas staff repeats its complex rhythmic pattern. The Bajo staff features a bass line with eighth notes and rests, ending with a triplet of eighth notes.

- ⊗ = Toque de tumbadora “apagado” (apoya la mano sobre el parche)
- \* = Toque de tumbadora “galleta” (queda la mano apoyada del golpe anterior y la otra toca el parche).

○ = Toque de tumbadora “tono” (solo una mano toca el parche y no queda apoyada).

\*\*\*La clave puede ejecutarse con el Güiro, la cáscara de la timbaleta, el jamblock, o combinando el jamblock y la campana. El toque a tierra suele hacerse con el jamblock o la campana. El toque a contratiempo, además de ser acentuado por las congas, suele aparecer en el estribillo o en algunas secciones ejecutado con el platillo. Respecto de los dos tipos de bajos característicos, es importante resaltar que suelen “tumbarse” –omitir el primer tiempo ligando la última corchea-.

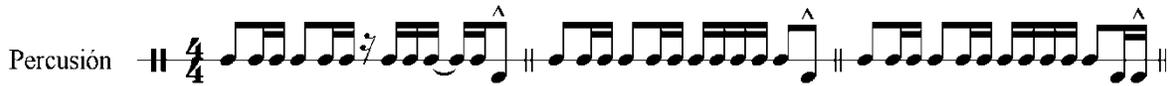
A su vez y al igual que en gran parte de la música para bailar, hay un permanente juego de contrastes rítmicos entre la continuidad y los cortes –a veces sólo se producen con un silencio de un compás de duración-. Estos últimos suelen producirse en los cambios de sección formal:

Percusión  $\frac{4}{4}$

Perc.  $\frac{4}{4}$

Perc.  $\frac{7}{8}$

En la cumbia podemos también observar con mucha frecuencia cortes parciales o “marcas” que a diferencia de los cortes generales, son ejecutados sólo por un instrumento –generalmente sobre los parches de la timbaleta- mientras el resto continúa con la trama:

Percusión 

Perc. 

Perc. 

Podemos agregar a la trama rítmica ciertos toques que suelen hacerse con teclado –habitualmente en octavas-, similares a toques típicos de la Salsa y otros géneros caribeños que desarrollan una especie de arpeggio con un patrón rítmico de un compás de duración que suele acentuar en las notas agudas.

Percusión 

Teclado 

Perc. 

Tecl. 

Otras variaciones posibles:

Percusión 

Perc. 



buscar representantes ´tropicales´ y latinoamericanos menos asociados a todo lo que tuviera que ver con la Cuba revolucionaria<sup>4</sup>. Esta cuestión es sólo una hipótesis precaria que deberá ser indagada en profundidad en futuras investigaciones. Pero es probable también que en función de las semejanzas anteriormente mencionadas con las músicas de nuestra región –del noroeste y del litoral-, la cumbia haya sido el género tropical que en alguna medida pudo interpelar a las clases populares que encontraban algunas de sus características familiares.

Si bien una descripción pormenorizada y cronológica de los diferentes estilos de la cumbia argentina excede el presente apunte, es importante señalar algunos cambios significativos que ha tenido la cumbia en los últimos años. Por un lado la aparición, influenciada por la gran presencia que ha tenido la cumbia desde los 90 en todo tipo de ámbitos festivos y bailables (discotecas, fiestas, espectáculos públicos, etc.), de un toque percusivo a tierra típico de la música electrónica<sup>5</sup>. A este toque suele superponérsele otro material rítmico que ha reaparecido con fuerza, el 3+3+2, que ya estaba presente en el bajo de algunas cumbias colombianas y sobre todo de muchas músicas caribeñas, sólo que ahora suele también tocarse en la percusión. Recordemos también que este ritmo está presente en muchos otros géneros de nuestro país –tango, milonga, chamarrita, rasguido doble, etc.-. Podemos, a modo de síntesis, concluir que la cumbia en nuestro país se ha ido constituyendo como una síntesis muy rica y diversa de músicas caribeñas vinculadas y mestizadas con otros géneros y tradiciones musicales de nuestra región que conservan algunas cualidades comunes -sobre todo rítmicas-, dando cuenta de que aún en músicas atravesadas por distintos

---

<sup>4</sup> En relación a la hipótesis de la influencia de la Revolución cubana en el supuesto giro hacia Colombia por parte de las discográficas, no podemos dejar de mencionar que en la misma época también se da el fenómeno de la Salsa en Nueva York y luego en Miami, que fue una reinención en EEUU de la música Cubana y Puerto Riqueña ejecutada en gran medida por cubanos antirevolucionarios o anticastristas emigrados, y financiada por las mismas discográficas. En función de esto debiéramos pensar que en todo caso las discográficas estadounidenses dejaron de promover la música Cubana hacia el sur del continente, mientras que la rebautizaban y fusionaban con el jazz en su propio territorio.

<sup>5</sup> Este toque se realiza con un sonido electrónico compuesto por un grave muy profundo y a su vez un componente agudo y metálico en el ataque. El contraste que genera su presencia y ausencia en algunos arreglos de cumbia contemporáneos resulta determinante en la sonoridad y carácter expresivo de las distintas partes del tema. Combinado con el 3+3+2 genera el toque característico del “reagueton”.

imaginarios y relatos, y que por lo tanto suelen considerarse diferentes –inclusive antagónicas- se evidencian relaciones entre músicas de todo el continente, ratificando en la cumbia, al igual que en otras expresiones populares, ciertos niveles de unidad cultural latinoamericana.