



“*Las palmas de todos los negros arriba...*”¹
*Origen, influencias y análisis musical
 de la cumbia villera*

MANUEL MASSONE

MARIANO DE FILIPPIS

Instituto Universitario Nacional del Arte

RESUMEN. En este trabajo se analiza el subgénero cumbia villera como estilo musical cuyo rasgo principal es su notable simplicidad. Esta característica nos llevó a pensar que la trascendencia que este fenómeno alcanzó en la Argentina a fines del Siglo XX dependía de factores extra-musicales, siendo la música su poderoso vehículo de transmisión. Por ello es que analizamos los orígenes de la cumbia, sus evoluciones y los acontecimientos sociales que contribuyeron a la construcción de la cumbia villera como movimiento cultural de masas. A través de entrevistas estructuradas, encuentros y participaciones en grabaciones y programas de televisión fuimos diseñando nuestra investigación centrada en la producción musical de los dos conjuntos más importantes: Damas Gratis y Pibes Chorros. En el plano teórico, siguiendo el marco de las teorías del folklore de Augusto Raúl Cortazar (1959, 1975) se estableció que en este fenómeno se había operado un proceso de arraigo transcultural.

PALABRAS CLAVES: *Folk, base, subgénero, acordes, mercado, estilo.*

ABSTRACT. The aim of this work is to analyze the musical style called “*cumbia villera*” whose principal musical aspect is its outstanding simplicity. This characteristic lead us to think that the transcendency that this phenomenon had in Argentina at the end of the XX century depended on extramusical factors, the music being its powerful vehicle of transmission. Therefore, we analyze the origins of the *cumbia villera*, its evolution and the social aspects which contributed to the construction of this style as a cultural movement of masses. Through structured interviews, meetings and participation in recording sessions and television programs we designed our research centered in the musical aspects of two of the most important cumbia bands: Damas Gratis y Pibes Chorros. Following the folklore theories of Augusto Raúl Cortazar (1959, 1975) we considered that this phenomenon suffered a process of transcultural root.

KEY WORDS: *Folk, base, subgenre, chords, trade market, style*

RESUMO. Em este trabalho analisa-se o subgênero cumbia villera como estilo musical cujo aspecto principal é sua notável simplicidade. Esta característica levou-nos a pensar que a importância que este fenômeno teve na Argentina nos finais do Século XX dependia de fatores extra-musicais, sendo a música o seu poderoso veículo de transmissão. É por isso que nós analisamos as origens da cumbia, a sua evolução e os acontecimentos sociais que contribuíram à construção da cumbia villera como movi-

Recibido: 18 de marzo de 2006 • Aceptado: 16 de agosto de 2006.

mento cultural de massas. Por meio de entrevistas estruturadas, encontros e participações em gravações e programas de televisão, fomos desenhando nossa investigação, focalizada na produção musical dos dois conjuntos mais importantes: Damas Gratis e Pibes Chorros. No plano teórico, seguindo o marco das teorias do folclore de Augusto Raúl Cortazar (1959, 1975) estabeleceu-se que em este fenômeno tinha acontecido um processo de fixação transcultural.

PALAVRAS CHAVE: *Folk, base, subgênero, acordes, mercado, estilo.*

Introducción

La intención de este trabajo fue, en un primer momento, abordar la investigación de la cumbia villera como estilo musical. Sin embargo, el análisis musical propiamente dicho no explica por sí solo la trascendencia que tuvo la cumbia villera como fenómeno cultural desde los últimos años del Siglo XX en la Argentina. Es por esto que, mediante un proceso etnográfico, ahondaremos en la historia de la cumbia como género musical, vinculado desde sus orígenes a los momentos de exclusiva diversión de los más desposeídos. A partir de allí trazaremos el camino que llevó a este género popular latinoamericano a esparcirse por todo el continente de habla hispana haciendo especial hincapié en los subgéneros que más marcaron e influenciaron a la cumbia villera.

Dado que se trata de una investigación exploratoria que realizamos como musicólogos, pero desde una perspectiva sociológica, discursiva y antropológica, pedimos asesoramiento a las Doctoras Pardo y Massone, y al antropólogo Jorge Micelli (cuyas tesis de magíster y doctoral son sobre cumbia villera). A fin de concretar este trabajo diseñamos un cuestionario que apuntaba a dar una idea general de los temas. Luego, realizamos seis entrevistas estructuradas a productores, líderes y músicos de conjuntos de cumbia y de cumbia villera, docentes de villas miserias y estudiantes e investigadores. Entrevistamos a Leonardo Castillo de Rey Producciones, a Miguel Escalante, al conjunto Yerba Brava, a Gonzalo Ferrer², a Gabriel Adamo (profesor de Lenguaje Musical en la villa 31 de Retiro) y una entrevista telefónica a Aníbal Kohan (líder del disuelto conjunto Santa Revuelta)³.

También realizamos una serie de reuniones con los siguientes músicos e investigadores: Luis Cardini, los músicos del conjunto Cinco Corazones, los músicos de Elisa, Fideo de Supermerk2, El Polaco y sus músicos, y el antropólogo Jorge Micelli.

Consideramos también pertinente participar de distintas grabaciones y programas de televisión. Estuvimos presentes en la grabación de un disco del conjunto Cinco Corazones, la grabación de un disco de El Polaco, la grabación de un demo de Luis Cardini, la grabación de un disco de La Estirpe Norteña y en el “backstage” del programa de televisión Pasión Tropical. Algunas fuentes serán resguardadas en este trabajo por pedido expreso de los entrevistados.

Las conclusiones son prioritariamente del campo musical aunque las hemos correlacionado con factores sociales, discursivos y antropológicos como mencionamos anteriormente. Estos últimos constituyen un primer acercamiento multidisciplinar y, por lo tanto, deben ser tomados como un incipiente estudio del tema.

En el análisis musical las palabras técnicas en cursiva están explicadas en el glosario al final del trabajo. En el mismo se encontrará además un párrafo dedicado a la armonía en el cual se explican algunos términos y funciones.

Origen y evolución de la cumbia

La cumbia nace como género musical hacia el Siglo XVII en la costa atlántica colombiana y se constituye así en una de las más importantes manifestaciones auténticamente folklóricas de Colombia. Desde el Siglo XVI en la zona costera del Atlántico y las llanuras ribereñas de los ríos Magdalena, Sinú y César convivieron los asentamientos de los esclavos negros traídos del África con las tribus indígenas del lugar y con los conquistadores españoles. Sobre este triple sustrato se produjeron diversos y complejos fenómenos culturales de fusión. El aporte de cada una de estas culturas que dan origen a la cumbia no está claramente delimitado. Sin embargo, se puede inferir que la cultura negra africana aportó el complejo ritmo de la percusión, la europea la vestimenta y el baile por parejas, más frecuente en las tradiciones del viejo continente, y la influencia indígena se encuentra especialmente en la utilización de un instrumento melódico de viento, pudiendo ser éste una flauta de millo o pito, descrita por List como un clarinete traverso (List, 1994), o una gaita hembra que era una flauta vertical de tubo. Además del aerófono, completan el conjunto de cumbia, el tambor mayor, el bombo, el llamador (tambor pequeño) y los guachos, que eran dos sonajeros tubulares llenos de semillas. El llamador y los guachos formaban la base rítmica que será expuesta más adelante y que constituye la esencia ineludible de la cumbia, ya presente en sus orígenes. El llamador sigue un pulso regular a contratiempo mientras los guachos son sacudidos, uno en cada mano, hacia la altura del pecho en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, acentuando el contratiempo. La flauta de millo y los guachos aparecen reemplazados en otras regiones por la gaita hembra y las maracas, respectivamente. Antiguamente y durante mucho tiempo la cumbia fue exclusivamente instrumental y tenía como finalidad el acompañamiento de la danza del mismo nombre.

El origen del vocablo cumbia es controvertido. Por un lado tiene tres acepciones, ya que:

Se refiere al conjunto que toca para el baile, al ritmo de la música que se ejecuta y a la danza misma. Una gran cumbia o una cumbia completa se refiere a una festividad en que se toca mucha música, hay mucho baile y participa en ella toda la comunidad” (List, 1994: 133).

En algunas regiones el conjunto de cumbia se denomina *cumbiamba*, aunque la bailarina, coreógrafa e investigadora colombiana Delia Zapata Olivella (1962) escribe en su artículo de la *Revista Colombiana de Folclor* que *cumbiamba* es el lugar donde se baila cumbia.

Por otro lado, acerca de la etimología del vocablo *cumbia*, la mayoría de los investigadores coincide en que deriva de “cumbé” una danza de Guinea Ecuatorial. Otros la remiten a la raíz “Kumb” que en África occidental quiere decir “ruido”, pero relacionado, en este caso, con un entorno festivo.

En el Siglo XX y en especial en las décadas del 40 y del 50, la cumbia étnica costeña sufre una transformación provocada por la difusión que se hace de esta danza en los medios masivos de comunicación y por efectos de las primeras empresas discográficas colombianas. Nace, entonces, una cumbia orquestada donde se reemplazan los aerófonos originales por clarinetes y los tambores por congas, timbaletas y bongó. Asimismo, se va diluyendo toda complejidad rítmica heredada, como vimos, de la tradición africana. El resultado es una cumbia colombiana de fuerte sesgo comercial hecha para el consumo masivo y la exportación. La antropóloga Deborah Pacini Hernández (1992) refiere en su artículo aparecido en la revista *Ethnomusicology* que estas cumbias eran categóricamente rechazadas por los costeños, quienes las definían despectivamente como “cumbias gallegas”.

La cumbia en la Argentina

Como consecuencia de este movimiento de transformación de la cumbia étnica a la cumbia comercial y su exportación hacia otros países de Latinoamérica la cumbia llega a la Argentina hacia mediados de la década del 50. Los primeros conjuntos que la difunden en nuestro país son el “Cuarteto Imperial”, integrado exclusivamente por colombianos y “Los Wawanco”, quienes acaban de cumplir 50 años de actividad, integrado por 6 inmigrantes de países latinoamericanos que venían a estudiar en las universidades de nuestro país (3 colombianos, 1 peruano, 1 chileno y 1 costarricense). Más tarde se incorpora el pianista y compositor platense Miguel Loubet siendo el primer integrante argentino.

La cumbia llegó a la Argentina para quedarse. En Santa Fe evolucionó hacia un estilo propio y existe hoy una tradición de más de tres décadas de la llamada cumbia santafesina. Su característica principal es el uso del acordeón como instrumento melódico. Recientemente la Legislatura de la ciudad de Santa Fe ha instaurado el 5 de noviembre como el día de la cumbia santafesina. Conjuntos como “Los Palmeras” llevan 34 años de actividad. Entrevistamos a algunos estudiantes santafesinos y entrerrianos de la ciudad de Paraná quienes se encuentran recibiendo una formación musical académica en Buenos Aires en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) quienes

manifestaron que escuchan cumbia santafesina y la respetan, sentimiento que no comparten en Santa Fe hacia la cumbia villera.

En Buenos Aires, hacia fines de los 70, aparecen las primeras bailantas que compiten con las peñas adonde se cultiva música de proyección folklórica. La cumbia junto al cuarteto cordobés domina el espacio sonoro de dichas bailantas conformando aquello que años después se conocería como la “movida tropical”. En la década del 80 y nuevamente por influencia de los medios de comunicación se va gestando la explosión de la música tropical y de sus centros de difusión. Se inauguran bailantas en la zona norte del conurbano bonaerense, la primera fue Tropitango en 1981, en General Pacheco. En 1987 en el barrio de Once abre sus puertas Fantástico Bailable, el primer local de música tropical en Capital Federal, más tarde aparecerá Metrópolis en la zona de Plaza Italia y Killer en Quilmes (conurbano sur). En el año 1998 las bailantas de Capital y gran Buenos Aires llegaban a ser cerca de 300, por donde circulaban alrededor de medio millón de personas por fin de semana. Al mismo tiempo y ya promediando la década del 80 comienza la cumbia a tener programas de radio propios y una gran difusión en los medios de comunicación.

Siguiendo las teorías del folklore que formuló Augusto Cortazar (1975) se podría decir que se va estableciendo un fenómeno de transculturación. Para este autor se deben cumplir diversas condiciones a fin de que un fenómeno cultural sea considerado propio de la cultura folk de una región. Debe ser oral, anónimo, funcional a la comunidad, colectivo, socializado, empírico, espontáneo y regional. Por lo expuesto al principio de este trabajo la cumbia étnica de la costa atlántica colombiana sería entonces un fenómeno claro de cultura folk. Pueden suceder diversos comportamientos ulteriores con materiales genuinamente folclóricos: proyección, transplante o transculturación. Expresiones de proyección folclórica serían aquellas creaciones artísticas basadas en manifestaciones de la cultura folk no producidas espontáneamente en una región por el folk sino por artistas determinados. Son proyecciones de los fenómenos folk creados en el ámbito de las ciudades y destinados a un público perteneciente a refinadas “elites”. El transplante se da cuando un grupo humano emigra llevando sus tradiciones y las conserva y cultiva en una nueva región. Cortazar los compara a gajos que se cultivan en una maceta. La irrupción de la cumbia en la Argentina puede considerarse un fenómeno folclórico transculturado tal como lo describe Cortazar:

Aquellos elementos presumiblemente provenientes de cultura “Folk” que se desarraigan de su ambiente geográfico y humano para incorporarse, aislada y esporádicamente, a otro nivel de cultura, de tipo urbano, por lo cual dichos elementos modifican lo que fue su función y su matiz regional, sin llegar a imprimir carácter o fisonomía distintivos a la cultura que los absorbe”. (Cortazar, 1975: 83)

No debemos negar los procesos de simplificación del género, que se dieron dentro y fuera de Colombia, y que hicieron evolucionar a la cumbia de un contexto folk en su origen a un producto cultural de masas en Argentina y muchos otros países latinoamericanos.

La cumbia peruana y su influencia en la Argentina

La gran explosión de la cumbia en la Argentina se opera en la década del 90 y coincide con el pico máximo de desarrollo e implementación de las teorías neo-liberales en el país y sus consecuencias directas en el campo económico y social. Hacia principios de los 90 entra en la Argentina la cumbia peruana, conocida en su país como la “chicha”. En Perú se había dado un proceso semejante al de nuestro país, la cumbia había llegado desde Colombia y se había desarrollado con algunos rasgos que le eran propios. El más importante para considerar aquí es el reemplazo del acordeón por guitarras eléctricas, instrumentación presente en la cumbia villera, y cuyo origen no proviene de incorporar elementos del rock, como opinan algunos investigadores, sino que es un aporte de la cumbia peruana que ejercerá, como veremos, una influencia importante en el estilo de la cumbia villera.

Uno de los primeros grupos peruanos que llega a nuestro país en 1991 es el grupo “Karicias”, que existía desde 1984. Desempeñó un papel importante en la difusión de la cumbia peruana en nuestro país el productor José Carlos “cholo” Olaya. Otros grupos peruanos que llegaron a la Argentina en los primeros años de la década del 90 fueron: “Ciclón”, “Néctar”, “Maravilla del Perú”, “Cuarteto Universal” y “Los Mirlos”. Estilísticamente el conjunto “Los Mirlos”, que viene por primera vez en 1993, puede señalarse como un antecedente claro de la cumbia villera. El propio Pablo Lescano⁴, ya con “Damas Gratis”, realiza una versión de la cumbia instrumental “La danza de los Mirlos”, una de las más famosas y difundidas del grupo peruano, y en la arenga previa la presenta textualmente como: “y ahora... el himno nacional de la cumbia”. Esto demuestra hasta qué punto la cumbia villera es, conciente o inconscientemente, tributaria estilística de la cumbia peruana. Nosotros encontramos al grupo “Los Mirlos” y al acordeonista del vallenato colombiano Andrés Landero (1931-2000) como los antecedentes musicales que más han influido en la construcción del estilo de la cumbia villera. No reconocemos parentesco estilístico entre Aniceto Molina y el estilo villero, pero sí, como dijimos, es notable la influencia de Landero.

La cumbia peruana sufre un tremendo golpe en la Argentina con el asesinato del ex cantante del grupo Karicias, Carlos Chavez Navarrete, ocurrido en agosto de 1997. En abril de 1996 ya habían intentado asesinarlo de 9 balazos, pero gracias a cuatro operaciones logró sobrevivir. Dejó el grupo Karicias y fundó el grupo Karakol, pero la noche del 12 al 13 de agosto de 1997 fue asesinado de 11 balazos. El “cholo” Olaya fue señalado como el

autor intelectual y su chofer Jorge “tortuga” Pavón como el autor material. Olaya se fugó a Chile y hoy se encuentra prófugo de la justicia argentina. Algunos entrevistados sostuvieron que desde Chile sigue teniendo influencia en el mercado tropical de la Argentina. Aparentemente Olaya había inscrito como propias canciones que serían de la autoría de Carlos Chavez Navarrete, quien a su vez se presume mantenía una relación sentimental con la esposa de Olaya. Este golpe desprestigió tremendamente a los grupos peruanos quienes, a su vez, se quedaron sin su representante (Olaya). La cumbia peruana había ya empezado a decaer por la competencia de figuras argentinas de la cumbia como Pocho “la pantera”, Gladys “la bomba tucumana”, Gilda, Ricky maravilla, los grupos “Green”, “Red”, “Sombras”, “La Nueva Luna”, “Los Charros”, “Commanche”, etc. En la evolución del estilo que conduce a la cumbia villera, ésta se encuentra mucho más emparentada con la cumbia peruana que con los grupos de cumbia romántica argentina anterior a ella. La gran excepción a esto es el grupo “Amar Azul”, grupo clave para entender el surgimiento del estilo villero.

“Amar Azul”: Gonzalo Ferrer y Pablo Lescano

“Amar Azul” comienza su actividad en el año 1991 en la zona norte del gran Buenos Aires, pero luego de un fracaso discográfico con su segundo álbum “Con Amor” la banda se separa. Reorganizada en el año 1995 incorpora a Gonzalo Ferrer como primer tecladista y arreglador del grupo hasta la actualidad. En 1996 era conocido solamente en la zona norte del conurbano pero pronto se transforma en uno de los grupos más importantes de la movida tropical gracias al sello personal que le imprime Gonzalo Ferrer.

Gonzalo Ferrer era un joven de clase media del norte del conurbano bonaerense, proveniente de una familia muy católica. Había, él mismo, misionado desde pequeño en villas y cárceles, acompañando a su madre. Poseía una formación musical importante ya que había estudiado el piano durante siete años y tocaba el órgano en la parroquia de su zona. Según el mismo nos refirió ingresó al mundo de la música tropical en su afán de darle un horizonte o una esperanza a sectores marginados donde antes misionaba. Juzgó, a nuestro juicio erróneamente que haciendo la música que los sectores postergados escuchaban su mensaje iba a ser más efectivo. Creemos equivocada esta apreciación ya que si la intención es mejorar la vida de cierto sector se le deben dar alternativas culturales o educativas y no lo mismo que ya consumen o quieren consumir. Sin pretender que el ejemplo sea literal, a un niño no se lo alimenta con lo que él quiere comer porque, si así fuera, almorzaría y cenaría golosinas.

Contra ponemos a esta posición el programa de las orquestas infantiles en sectores carenciados que desde hace unos años lleva adelante la Secretaría de Educación del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, donde se les da a

niños de villas y sectores humildes una educación musical que en poco tiempo los lleva a tocar (aunque precariamente al principio) en orquestas infantiles y juveniles. Este programa tiene un efecto importante en esos sectores dado que es fácil inferir que darle un violín a un niño, enseñarle a tocarlo e ir llevándolo hacia un régimen de clases y ensayos no es otra cosa que sacarlo de la calle. En muchos casos estos mismos niños mejoran su rendimiento escolar y tienen contacto con otras manifestaciones culturales. Incluso, en los últimos años, muchos de ellos se acercaron a los conservatorios oficiales de música para seguir adelante con sus estudios musicales. Este programa ha alcanzado un desarrollo impresionante en Venezuela donde en los años 90 fue creado el Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela por José Antonio Abreu. En Paraguay existe un programa similar con el nombre de “Los Sonidos de la Tierra”.

Gabriel Adamo, profesor de Lenguaje Musical de la villa 31 de Retiro (Ciudad de Buenos Aires) nos relató que en las primeras clases no lograba que los niños cantaran, hasta que transcribió algunas cumbias. De esta manera, la cumbia fue utilizada como una herramienta para lograr un avance en un proceso de enseñanza-aprendizaje.

En defensa de Gonzalo Ferrer es pertinente señalar que no se le debe exigir a ninguna persona individual que reemplace el papel ineludible del Estado, el cual es de proveer medios y herramientas para mejorar las condiciones materiales y culturales de los distintos miembros de la sociedad. Lo que hizo el Estado con la cumbia villera fue prácticamente prohibirla a través de las pautas de evaluación del COMFER- ver trabajo de Cecilia Serpa en este volumen-, cuando en realidad, este subgénero surge como consecuencia de la marginalidad que el propio Estado generó. Pablo Lescano es un “hombre-músico” que nació y se crió en un ámbito determinado y se formó musicalmente en y para ese ámbito.

Gonzalo Ferrer se transformó, como vimos, en el líder de “Amar Azul” y escribió varias cumbias testimoniales donde, por ejemplo, un condenado por robo regresa luego de cumplir su sentencia y se muestra arrepentido y promete no volver a equivocarse. Esta temática va incluyéndose paulatinamente en la cumbia romántica, especialmente en “Amar Azul”, al mismo tiempo que vastos sectores de la población son expulsados de los medios de producción por efecto de la aplicación del modelo neo-liberal mientras que el desempleo, la pobreza y la indigencia crecen a valores inéditos en la historia Argentina. En 1997 ó 1998 (Ferrer mismo menciona los dos años en diferentes momentos de la entrevista) Gonzalo Ferrer integra varios jóvenes con habilidades musicales de la villa La Cava de San Isidro (norte del gran Buenos Aires) y funda, como productor y compositor, el grupo Guachin. La Argentina se hallaba, por entonces, en los albores de la más profunda crisis económica de su historia contemporánea. Ferrer canaliza en Guachin su necesidad de transmitir un mensaje testimonial describiendo una parte de la realidad social que

otros sectores querían esconder o, como dijera el antropólogo Jorge Micelli “invisibilizar” (comunicación personal).

En ese momento el segundo tecladista de “Amar Azul” era, como músico contratado, Pablo Lescano, habitante del barrio La Esperanza de San Fernando, el cual se encuentra contiguo a la villa La Esperanza. Lescano deja “Amar Azul” y funda “Flor de Piedra” que con su cumbia “Sos botón” logra tal éxito que Leader Music pasa a producir el primer disco comercial del grupo. Leader Music es la discográfica que maneja el 40% del mercado tropical en la Argentina. Magenta maneja otro tanto o un poco más, de manera que juntas concentran entre el 80 y el 85% de dicho mercado. Pablo Lescano y Gonzalo Ferrer se disputan la paternidad de la cumbia villera, siendo difícil establecer quien hizo qué cosa antes que el otro. En realidad, pensamos que supieron leer la evolución de un género que inevitablemente y por razones socio-económicas se desarrollaría hacia el establecimiento de un nuevo subgénero: la cumbia villera.

A partir de ese momento la historia es conocida. La cumbia villera reemplaza a la cumbia romántica en la “movida tropical”, nacen decenas de conjuntos que cultivan el género al amparo de un mercado voraz, algunos duran poco tiempo, otros permanecen hasta hoy, como “los Pibes Chorros” de Berazategui, “Yerba Brava” y “Damas Gratis”, el conjunto que Lescano funda después de disolver “Flor de Piedra”. El productor Leonardo Castillo compara esta superpoblación de conjuntos de cumbia villera con la parábola de los malos pescadores, quienes al acercarse en gran número al lugar donde los que conocen el arte de pescar realizan su tarea, solo consiguen un éxito efímero y un inevitable desbande de peces. Uno de los integrantes de estos conjuntos cuyo nombre no podemos revelar sorprendido ante nuestras preguntas sólo nos contestó: “esto es chingui-chingui (sic, reprodujo la base rítmica) y re-do (los dos acordes más usados) lo demás es todo robo”. Explicaremos ambos conceptos en el análisis musical. La crudeza de la temática del género villero (drogas, robos, sexo, odio a la policía, descrédito de los “chetos”, rol ambiguo de la mujer), se corresponde con la crudeza primaria de su estilo musical que analizaremos seguidamente.

Para nosotros, la cumbia villera no nace, ni tampoco se crea, sino que es la evolución del género tropical que se da en un momento de extrema tensión social donde el sector que ya consumía cumbia, la transforma en una herramienta simbólica de denuncia, de reafirmación identitaria y de exclamación desesperada de atención, ante la pasmosa indiferencia cómplice del resto de la sociedad que solamente reaccionará cuando le sean lesionados sus intereses individuales de clase, en diciembre del año 2001, con el “corralito” y la caída de la convertibilidad. Dos personas supieron interpretar esa necesidad de grito de un sector postergado y expulsado, ambos integraban “Amar Azul”: Gonzalo Ferrer y Pablo Lescano, y el mercado reaccionó como siempre lo hace, de manera rápida y fulminante confundiendo la propia génesis del fenómeno, el

cual tuvo, en la enorme aceptación que logró, la legitimación incuestionable del subgénero como manifestación cultural de masas de un determinado sector social, en un determinado momento histórico.

Análisis musical

Al abordar el estudio de las características musicales de la cumbia villera, nos encontramos con la necesidad de dar respuesta a un interrogante básico: ¿Qué es la cumbia villera? Si quisiéramos establecer las características de la cumbia como género musical, deberíamos trazar puntos comunes entre la gran variedad de subgéneros que la conforman: cumbia santafesina, colombiana, sonidera, peruana, nortea, romántica, melódica, clásica, internacional, ... Cumbia villera. Esta hipótesis, junto a la evolución anteriormente mencionada, nos permite arribar a la primera y más general de las respuestas: la cumbia villera es un subgénero de la cumbia. Hecha esta categorización, el interrogante básico se torna más específico. Las respuestas presentan, en esta instancia, diferentes grados de profundidad, íntimamente relacionados con el proceso de consolidación de la cumbia villera como estilo musical. La primera de las características esenciales del subgénero, es la temática que aborda en sus letras y el lenguaje con que esas ideas se expresan. La segunda, es que introdujo nuevas sonoridades. Este rasgo distintivo, quizás tomado de la cumbia sonidera (de México), surge de la exploración de las posibilidades que ofrecen los bancos de sonidos de los teclados electrónicos y de la utilización de sintetizadores (ver Instrumentación). Estas características se erigen como requerimientos indispensables del estilo villero y todos los conjuntos musicales que cultivan el subgénero los cumplen.

El surgimiento de un estilo musical es también el punto de fructificación de un proceso gradual de cambios: reconocemos antecedentes musicales e ideológicos en “Guachín”, sabemos que el hito fundacional del subgénero fue el primer disco de “Flor de Piedra”, pero consideramos que la cumbia villera se consolidó como estilo musical con la obra de dos conjuntos en particular: “Damas Gratis” y “Pibes Chorros”. Desde ellos analizaremos las principales características musicales.

Ritmo

En este aspecto encontramos una característica esencialmente inalterable, que funciona como guía sobre la que se organiza la obra: la célula



Ejemplo I: célula (unidad constructiva mínima) rítmica característica.

Esta célula rítmica, que ya figuraba en las primeras cumbias étnicas colombianas, se repite durante toda la obra y puede aparecer variada, ocasionalmente con redobles, o en breves secciones:



Ejemplo II: variación de la célula rítmica característica.

Por ello es siempre binaria (organizada en dos tiempos) y en compás de 2/4. La tendencia es a los comienzos *anacrúsicos* o *acéfalos* y son constantes las *síncopas* en la línea melódica cantada.

El tempo (velocidad en que se desarrolla la obra) es "Andante" (*negra* = 83/84 M.M.), sin variaciones intencionales. No se utilizan los matices dinámicos (fuertes, suaves, etc.).

En "Propuestas para una Metodología de Análisis Rítmico", Francisco Kroepfl & María del Carmen Aguilar (1989), diferencian dos especies rítmicas: el ritmo uniforme y el ritmo no uniforme. El ritmo uniforme es el que mantiene constante el tiempo que separa los ataques de los sonidos, percibiéndose, entonces, una isocronía real. En el ritmo no uniforme, los sonidos no articulan manteniendo una constante temporal. Esta última especie contiene dos subespecies: el ritmo pulsado, que es aquel que permite establecer perceptivamente una pulsación virtual (imaginaria) de referencia; y el ritmo libre, que no permite a la percepción estructurarse alrededor de una pulsación. Ello se debe a que los ataques que separan los sonidos no guardan entre sí una relación proporcional. En el ritmo pulsado no existe la isocronía real: los sonidos se articulan respetando proporcionalidades. De acuerdo con esta propuesta, en la clasificación rítmica de este estilo encontramos que la línea melódica se desarrolla con ritmo no uniforme pulsado, mientras que el acompañamiento básico mantiene ritmo uniforme. Ocasionalmente, en alguna introducción instrumental, es posible encontrar ritmo no uniforme libre.

Armonía

Se trabaja generalmente sobre el modo menor, y es re menor la tonalidad preferida. El tratamiento que se da a este aspecto presenta dos tendencias. La primera: "Damas Gratis", utiliza generalmente dos acordes, re menor (I m) y Do Mayor (VII natural), y con menor frecuencia un tercero, sol menor (IV m). El VII natural (Do Mayor) cumple la función de dominante pero al estar ausente la sensible ascendente, no genera una necesidad de resolución inminente ni una sensación completa de movimiento. Esta característica, además, nos remite a la armonía modal.

Ejemplo III: “Quiero vitamina” (Damas Gratis). Esta obra está compuesta íntegramente con dos acordes.

sol menor *Fa Mayor*

Del baile vengo

sol menor

ay qué pedo tengo

No puedo caminar

de tanto jalar

Estoy re-cantina

no tengo vitamina

sol menor *Fa Mayor*

Yo quiero tomar

sol menor

vitamina

Yo quiero tomar

vitamina

Fa Mayor

Me tomo una bolsa

sol menor

y estoy pila, pila

Me tomo una bolsa

y estoy pila, pila.

Ejemplo IV: “Los dueños del pabellón” (Damas Gratis). Esta obra también está compuesta con dos acordes (re menor/ Do Mayor) pero incorpora, en la última frase, un tercero (sol menor).

re menor *sol menor*

... Señor carcelero

re menor

déjeme salir

Señor carcelero

déjeme salir.

La segunda tendencia, “Pibes Chorros”, emplea habitualmente tres acordes, re menor (I m), sol menor (IV m) y La Mayor (V M), y ocasionalmente, un cuarto, Do Mayor (VII natural).

Ejemplo V: "Mabel" (Pibes Chorros). En esta obra, los tres acordes habituales.

mi menor

Mabel

la m. Si Mayor

se te ve arruinada

será por el escabio

mi menor

por la yerba o por la pasta

Se te ve

con grandes ojeras

te levantás tomando vino

y te acostás fumando yerba

mi menor

Mabel

la m. Si Mayor

pará de tomar

mi menor

el alcohol te está matando

y te vas pa' delante

Si Mayor

te vas para atrás, Mabel

mi menor

qué mal te está pegando.

Mabel

pará de fumar

la yerba te está matando

y te vas pa' delante

te vas para atrás, Mabel

que mal te está pegando.

Ejemplo VI: "Llegamos los pibes chorros" (Pibes Chorros). Utilización del VII natural (Do Mayor).

re menor

Llegamos los pibes chorros

re m. Do M. re menor

queremos las manos de todos arriba

re menor sol menor La Mayor

porque al primero que se haga el ortiva

re menor

por pancho y careta le vamos a dar...

Todos los enlaces se hacen en forma directa y todos los acordes aparecen como tríadas, exceptuando al V y al VII que pueden aparecer, indistintamente, como tríadas o como cuatríadas (con 7ma. menor).

No hay dominantes secundarias ni modulaciones. Excepcionalmente puede aparecer un rasgo característico de nuestro folklore, definido por Isabel Aretz (1999), como “bitonalidad o intercambio modal”: la menor / Sol Mayor / Do Mayor / Mi Mayor. Es para destacar el dato de que Ariel Salinas, cantante de “Pibes Chorros”, antes de dedicarse a la cumbia villera, se dedicaba al folklore.

Ejemplo VII: “El pibito ladrón” (Pibes Chorros). En esta obra se produce un intercambio modal entre *la menor* y *Do Mayor* (con sus dominantes: *Mi Mayor* y *Sol Mayor*, respectivamente).

Sol Mayor *Do Mayor*
 ... Pero una noche muy fría
Sol Mayor *Do Mayor*
 él tuvo un triste final
Mi Mayor *la menor*
 porque acabó con su vida
Mi Mayor *la menor*
 una bala policial.

Y hoy en aquella esquina
 donde el pibito cayó
 hay una cruz de madera
 que recuerda al pibito ladrón.

Melodía

Tanto las melodías instrumentales como las vocales, están notablemente construidas sobre las notas de los acordes que las armonizan. Se pueden encontrar frases enteras compuestas sólo con notas reales (cada una de las tres notas que forma el acorde). Los adornos que las enriquecen son las notas de paso necesarias, algunas apoyaturas superiores e inferiores, algunos trinos instrumentales, los mordentes superiores e inferiores. Las bordaduras ascendentes, descendentes, y sucesivas son los adornos que se utilizan con mayor frecuencia.

Otro recurso melódico posible, el cromatismo puede aparecer excepcionalmente y siempre como nota de paso hacia los cierres de frases y soldaduras instrumentales (denominamos así al motivo rítmico-melódico que se intercala entre dos líneas vocales).

No es muy frecuente, pero es posible encontrar *melodías pentafónicas*.

Ejemplo VIII: "Se te ve la tanga", introducción instrumental (Damas Gratis). Todas las notas de esta frase, salvo el adorno marcado (apoyatura, Ap.), son notas reales.



Ejemplo IX: "El guacho cicatriz" (Pibes Chorros). En este ejemplo aparecen dos adornos, la nota de paso (N. De P.) y la apoyatura (Ap.), el resto son notas reales.



Morfología

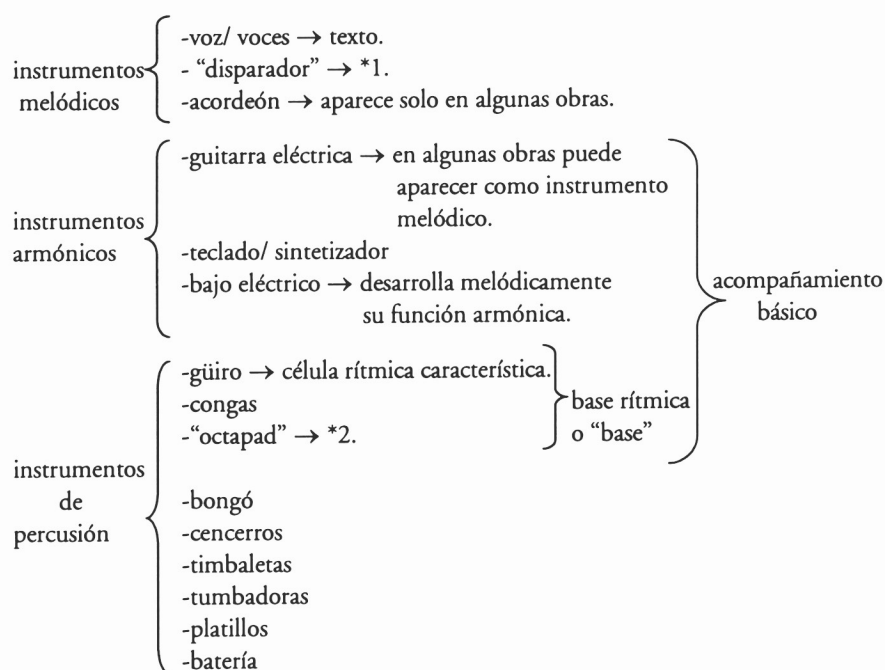
Siendo la morfología el estudio de la organización de las frases y secciones que integran una composición musical señalaremos que lo más sobresaliente en este aspecto es que la estructura resultante de la exposición de las ideas que hacen a la obra se reexpone íntegramente (misma música, mismo texto). Esta reexposición puede ser idéntica o variada. Habitualmente es idéntica, si es variada, dicha variación se logra mediante el reordenamiento de aquellas ideas. La forma es, entonces, binaria del tipo A-A ó A-A'.

Dentro de la sección expositiva no es posible establecer patrones formales generales.

Debido a esta característica formal, es común que para el registro fonográfico, se ejecute la parte instrumental de la sección expositiva (A); la repetición (A ó A') se logra mediante procedimientos mecánicos.

Instrumentación

A continuación detallamos en el cuadro los instrumentos que se utilizan en este subgénero.



*1 “disparador”: controlador de teclado midi (Roland AX-7). Teclado portátil que controla un grupo de sintetizadores. Es el instrumento principal: se lo utiliza para desarrollar (casi) todas las líneas melódicas instrumentales, y sus ejecutantes son las figuras más representativas de este estilo, Pablo Lescano y Ariel Salinas.

*2 “octapad”: pad de percusión (ocho pads en una sola unidad, Roland SPD-20) con 700 sonidos de batería y percusión, y efectos de sonido. Incluye sonidos de batería acústica y de batería electrónica; sonidos de instrumentos afinados y de música world y étnica (percusión de India, Grecia, Sudamérica, Africa, Australia y oriente medio).

Se lo puede utilizar, también, para reemplazar a cualquiera de los otros instrumentos de percusión, incluyendo al güiro y a las congas.

Como mencionáramos anteriormente la cumbia villera explora y explota las posibilidades de distintos sonidos que ofrecen teclados y sintetizadores, a fin de lograr así su sonoridad característica y distintiva.

Orquestación (Acompañamiento)

El acompañamiento de las líneas melódicas (vocal e instrumental) es, en esencia, invariable. Se utilizan algunos recursos para darle variedad y fuerza: los apoyos, el corte y el agregado. Los apoyos son la ejecución plaqué y suelta (simultánea y corta respectivamente) de los acordes sobre dos o tres pulsos. El

corte consiste en uno o dos apoyos sobre el primer tiempo de un compás. Su duración (prolongación del sonido o silencio) puede completar el compás o extenderse algunos compases más, y el retorno puede ser *tético* o anacrúsico. El agregado reside en la adición de uno o más instrumentos de percusión al acompañamiento básico. El corte y los apoyos pueden ser ejecutados por todos o por algunos instrumentos, de modo que no siempre implican la suspensión momentánea del acompañamiento básico y cabe la posibilidad de que estén combinados. El agregado, puede aparecer en una sección completa o en parte de ella, y generalmente participa de los cortes y los apoyos. Es habitual que durante el transcurso de la obra los instrumentos de percusión que no participan en la base fija, la enriquezcan ejecutando células rítmicas independientes. Algunas secciones cantadas pueden estar reforzadas con una segunda voz.

El acompañamiento básico está organizado por la base rítmica que resulta de las ejecuciones de la célula rítmica característica (güiro) y de su *contratiempo* (congas):

Example X shows the basic rhythm for GUITAR and CONGAS in 2/4 time. The guitar part consists of eighth notes, and the congas part consists of quarter notes. Both parts are marked with 'etc.' in a box.

Ejemplo X: base rítmica o “base”.

En el track N. 9 del disco “En vivo- Hasta las manos” (de Damas Gratis), Pablo Lescano pide: “Base, Carlín, base”, y aquello que se escucha es la “base” recientemente descrita, con el agregado del “bombo- disco”.

Sobre esta base rítmica el bajo eléctrico repite un diseño rítmico-melódico que tiende a enfatizar los acentos, y la guitarra eléctrica y el teclado/sintetizador marcan, con acordes en ritmo uniforme, el contratiempo de cada pulso. La línea del bajo se ejecuta legato (ligado, sucesión de sonidos sin cortes entre sí) y puede estar ornamentada. La línea armónica se ejecuta plaqué (todos los sonidos en forma simultánea) y suelta, y puede aparecer, rítmicamente, de dos maneras:

Ejemplo XI:

Example XI shows two variations (a) and (b) of the basic rhythm. Variation (a) shows a bass line with quarter notes and a guitar/keyboard line with eighth notes. Variation (b) shows a bass line with quarter notes and a guitar/keyboard line with eighth notes. Both variations are marked with 'etc.' in a box.

Ejemplo XII: acompañamiento básico.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Quedo, Congas, Guitarra y Teclado, and Bajo. The Quedo part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Congas part shows a simple pattern of eighth notes. The Guitarra y Teclado and Bajo parts are mostly rests in the first system. The second system continues the Quedo and Congas parts, with the Congas part showing a more complex pattern. The Guitarra y Teclado part has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The Bajo part has a simple bass line with eighth notes. A small box labeled 'etc.' is located at the end of the second system.

Reflexiones

La resultante auditiva concreta es de una simplicidad notable.

Es importante destacar que la cumbia villera, al igual que la mayoría de la música popular, no está concebida desde la escritura, y que sus ejecutantes son músicos intuitivos, “de oído”. También es interesante el dato de que en la cumbia, como género musical de nuestra “movida tropical”, no se desarrolla la composición de obras puramente instrumentales. (Hay algunas excepciones, como “La Danza de Los Mirlos”, anteriormente mencionada, que no contradicen esta afirmación).

Al preguntarnos el por qué de la sencillez del estilo, nos estamos preguntando, también, en qué reside la sencillez de algo. Cada ámbito estético se expresa a su manera, en su tiempo y espacio. A la cumbia villera, como estilo musical, no le interesa la ornamentación. Desde su simplicidad es genuina y coherente y nos obliga a oír más allá de su forma concreta de expresión.

Conclusiones

La crisis económica sin precedentes que se vivió en la Argentina en los últimos años del Siglo XX puede rastrearse hasta mediados de la década del 70, donde comenzó a implementarse un modelo neo-liberal que se profundi-

zó en toda la región luego del Consenso de Washington (1990). Las consecuencias económicas, sociales y culturales fueron tremendas e inéditas en nuestro país y exceden el marco de este trabajo:

La crisis del año 2001 en términos macroeconómicos, culmina con una brutal devaluación y transferencia de recursos hacia los grupos económicos concentrados. Ella devela la devastación social provocada por el proyecto económico neoliberal. La pulverización del empleo, las desgracias sociales y subjetivas, así como la pérdida de derechos sociales que empujan a los sectores populares a nuevas propuestas de supervivencia y a profundizar nuevas formas de lucha (cartoneo, piqueterismo, etc)” (De Gori, 2005: 364)

La casi legendaria idiosincrasia pro-europea de la amplia clase media argentina fue herida mortalmente por esta crisis. El movimiento piquetero, los cartoneros y la cumbia villera invadieron y molestaron a una parte de la sociedad, que se esforzaba por conservar aquellos valores que la identificaban con entramados sociales diferentes a los de los demás países latinoamericanos. Dicho esfuerzo se manifestó en un rechazo hacia los comportamientos de aquellos grupos marginados del modelo. Los piqueteros cortaban rutas o puentes porque no tenían otra opción, no podían hacer huelga porque, sencillamente, lo que estaban pidiendo era trabajo. Cada corte era vivido por el resto de la sociedad como una complicación para que ellos siguieran realizando sus actividades dentro del modelo. Con esa misma visión se recibió a los cartoneros, quienes “ensuciaban” las ciudades. No hay manifestación de la condición humana más penosamente cruel que la de horrorizarse o indignarse frente a la propia basura desparramada por otro ser humano, que busca algo que lo ayude a sobrevivir.

La cumbia villera no estuvo ajena a este rechazo original. Sin embargo, y por obra y gracia del mercado discográfico y de los medios masivos de comunicación, fue entrando en otros sectores sociales hasta transformarse en una manifestación irreverente y casi simpática de un sector antes ignorado deliberadamente. Tal vez la molestia que causaba era de otra índole, no era práctica, tangible ni olorosa. Era una molestia que se podía calmar hasta con una sonrisa. Esa sonrisa escondía todos los valores perdidos de aquella idiosincrasia típicamente argentina: la conciencia de ser diferente, el racismo, el desprecio hacia quienes habían quedado en una situación marginal (como si hubieran tenido otra opción) y una superioridad falsamente europeizada. Por lo tanto, de aquel rechazo original, se pasó a la aceptación del subgénero por parte del resto de la sociedad, el cual terminó consumiéndolo engrosando las ganancias del mercado. Son dos caras de la misma moneda, dos reacciones iguales frente al grito de un sector social, al cual se quería barrer debajo de la alfombra.

El mercado fue quién operó esa transformación: la cumbia villera, haya sido rechazada o aceptada, en ambos casos fue desactivada como expresión imperfecta e inorgánica de protesta social. Decimos inorgánica porque no

hay detrás de ella un aparato político o social que busque un cambio del sistema. La idea de imperfección requiere un párrafo aparte. Desde muchos sectores de la izquierda se criticó a la cumbia villera por no poseer un mensaje revolucionario o de cambio social. Esto es totalmente cierto, en ella no hay mención a la fábrica, al sindicato o a las huelgas. Aníbal Kohan, quien fuera líder del conjunto de cumbia piquetera “Santa Revuelta”, criticó legítimamente a la cumbia villera por poseer un mensaje inconducente desde una óptica revolucionaria. No ocurrió lo mismo en Chile donde, en los últimos años, se está desarrollando un hip hop que intenta crear acción y trabajo comunitario en poblaciones (villas, en Chile) de Santiago como La Legua o José María Caro. Hacia el año 2001 surge la organización Hiphoplogía cuyo lema fue “Del Mensaje a la Acción”. En ella confluyen grupos como “Legua York”, “Guerrillerookulto” y “M-16” con un discurso revolucionario y una propuesta de lucha y de organización que va más allá de la mera denuncia, igual que la más reciente “Red de HipHop Activista”. “Sus líricas políticas buscan igualmente diferenciarse, por oposición, del hip hop de base “gansta”, del reggeatón y de la cumbia villera... por no tener propuestas de reflexión y cambio social” (Peñaloza Castillo, 2006).

Una vez más consideramos que la cumbia villera, a pesar de su imperfección en el mensaje y de no haber evolucionado hacia circunstancias como las descritas en Chile, cumplió la función de hacer evidente y llevar a la superficie condiciones de vida y situaciones subjetivas y sociales que la sociedad quería esconder. Además, la gran repercusión del género musical hizo imposible que la intención de invisibilizar a todo un sector social fuera consumada en silencio. La ausencia de una temática combativa es probable que la vuelva estéril pero, por otro lado, no la deslegitima como manifestación cultural de un sector social. Esta legitimación está dada por la construcción de una identidad que contrasta deliberadamente con la del modelo que operó la expulsión. Cuando Pablo Lescano arenga: “las palmas de todos los negros arriba...” no hace otra cosa que aceptar la adjetivación con la cual, velada y peyorativamente, la sociedad los designaba y reformularla con orgullo identitario.

Hoy en día las condiciones socio-económicas de la Argentina han comenzado a cambiar y la cumbia villera dejó su lugar a otras evoluciones del género como la cumbia base que retoma la temática romántica. Sin embargo, después de la cumbia villera nada puede volver a ser como era antes de ella. Este estilo, en su génesis, corrió el velo de fantasía que cubría a la cumbia tradicional, les habló a sus oyentes tal como ellos hablaban y les cantó sus vivencias cotidianas. Así se operó la renovación del género en sus temáticas y en su forma exterior de expresión. Gran parte del léxico introducido por el estilo villero ha quedado en la nueva cumbia y la gran simplificación que se operó en lo musical influye a los nuevos estilos. Hablando en términos estrictamente musicales la cumbia villera no se edificó sobre el desarrollo de un

género sino sobre la simplificación más radical posible de los elementos constitutivos del mismo: ritmo, armonía y melodía. Es este el rasgo primordial que le da al subgénero esa característica descarnada en su estilo musical que se corresponde, como ya mencionáramos, con la crudeza de sus letras.

La gran difusión y aceptación del estilo villero, su reafirmación identitaria y sus influencias sobre los estilos ulteriores podrían llevarnos a pensar, yendo más allá de Cortazar, que se ha dado en la Argentina un fenómeno de arraigo transcultural. La cumbia étnica colombiana fue transformándose, como ya vimos al principio de este trabajo, hasta ingresar en nuestro país donde por causas socio-económicas da origen a un estilo urbano que se arraiga tan profundamente para llegar a imprimir un carácter distintivo a la cultura en la que se desarrolla. Nunca debemos perder de vista el papel y la influencia que tuvo el mercado en este proceso, es decir, los medios masivos de comunicación y las empresas discográficas, pero el mercado existe para hacer negocios, lo que no puede hacer es milagros. Puede crear de la nada un producto pasajero y redituable pero no una manifestación cultural de la magnitud de la cumbia villera que no fue, como ya vimos, un producto del mercado y tuvo, a pesar de su extrema simplicidad estilística (o quizás a raíz de ella) una trascendencia y una fuerza testimonial y comunicacional que pocos fenómenos culturales alcanzaron en tan poco tiempo.

NOTAS

- 1 Arenga de Pablo Lescano en los recitales en vivo.
- 2 Los autores agradecen especialmente a Miguel Escalante y Gonzalo Ferrer por su excelente predisposición y a Mario Celentano por su desinteresada y valiosa colaboración.
- 3 Todos los entrevistados dieron su conformidad para que sus nombres fueran publicados en este artículo.
- 4 Daniel Riera, quien le hiciera una entrevista a Pablo Lescano en julio de 2001 publicada en la revista Rolling Stones señala: "Pablo conoce vida y obra de artistas como Andrés Landero y Aniceto Molina, que para él son infinitamente más importantes que John Lennon o Keith Richards".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ, I. (1999) *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- CORTAZAR, A. R. (1975) 'Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural', en *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas: INIDEF.
- CORTAZAR, A. R. (1959) *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires: Editorial Columba.

- DE GORI, E. (2005) 'Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano', *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 38: 353-372.
- KROEPFL, F. & AGUILAR M. del C. (1989) *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires: Edición del CCCBA.
- LIST, G. (1994) *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tri-cultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional de Folclor.
- PACINI HERNÁNDEZ, D. (1992) 'Review Untitled', en *Ethnomusicology*, 36(2): 288-296.
- PEÑALOZA CASTILLO, CH. (2006) 'Músicas en los barrios marginados de Santiago de Chile: de villeras, hip hop y flaites', *Primer Coloquio Internacional de la Red Latinoamericana de Estudios del Discurso*, Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural, Buenos Aires.
- ZAPATA OLIVELLA, D. (1962) 'La cumbia: síntesis musical de la Nación colombiana, reseña histórica y coreográfica', *Revista Colombiana de Folclor* 3(7): 189-204.

MANUEL MASSONE es Pianista argentino de importante trayectoria como intérprete y docente terciario y universitario. Ha actuado en Uruguay, Paraguay, Estados Unidos, España y en las más importantes salas de la Argentina. Se encuentra actualmente grabando su 5º disco. Egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos Lopez Buchardo" como Profesor Superior de Música, del Instituto Universitario Nacional del Arte como Licenciado en Artes Musicales y Magíster en Artes de la New York University. Ha dictado seminarios y master clases en las Universidades Nacionales de San Juan, Cuyo y Rosario. Actualmente es miembro del Instituto de Investigación "Carmen García Muñoz" del IUNA.

Correo electrónico: manuelmassone@hotmail.com.ar

MARIANO DE FILIPPIS es estudiante de música. Actualmente cursa el tercer año de la Licenciatura en Artes Musicales con orientación en instrumento (piano) en el Instituto Universitario Nacional del Arte- IUNA. Fue pianista y arreglador del trío "Terceto Menor". Ha compuesto e interpretado la música original para la obra de teatro "El Aumento de Sueldo" de G. Perec, y para la obra experimental "Nothing to say", sobre una idea de Carlos Mathus, ambas obras representadas bajo la dirección de este último.

Correo electrónico: mapadefi@hotmail.com

GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Acéfalo: que comienza inmediatamente después de su primer acento, que está ausente.

Anacrúsico: que comienza con elementos débiles anteriores al primer acento.

Andante: movimiento lento, de velocidad moderada. El término hace referencia a un caminar cómodo.

Armonía: La tonalidad puede definirse como una familia de sonidos emparentados por relaciones de tensión y reposo. Tiene 7 grados del 1º al 7º, cada uno corresponde a cada nota que la integra. Así, por ejemplo, en Do Mayor la nota do es el primer grado, re el segundo, mi el tercero, etc., hasta llegar a si que es el 7º. Así nos encontramos con la escala de Do Mayor desde el do hasta el si. Sobre cada nota (grado) se forma un acorde de tres notas (tríada). Los acordes se forman en intervalos de terceras, es decir, saltando siempre una nota entre ellas. Por ejemplo: sobre la nota do se forma el acorde de do integrado por las notas do, mi y sol, habiéndose saltado el re y el fa. Utilizamos números romanos para los grados. El I grado es la tónica, el reposo por excelencia de cada tonalidad y el V y el VII integran la armonía de dominante, siendo estos grados los generadores de las máximas tensiones. Ambos tienen en sus acordes la nota correspondiente al VII grado que es la sensible ascendente: nota individual que genera la mayor tensión y debe resolver en la tónica que es la nota inmediata superior. Si se le agrega una nota más al acorde tenemos una cuatríada o un acorde de o con séptima. Por ejemplo, el V grado de Do sería el acorde integrado por las notas sol, si y re (tríada), si le agregamos la séptima queda sol, si, re y fa (cuatríada o acorde de séptima). Cuando la nota que corresponde al VII grado aparece descendida (es decir un semitono más grave) pierde parte de su tensión y se la llama VII natural. Do Mayor tiene las siete notas no alteradas, es decir las siete teclas blancas de un teclado desde el do hasta el si. Las teclas negras son algunas de esas notas ascendidas o descendidas convertidas en bemoles o sostenidos (alteradas). Así si el mi (III grado) es bemol, es decir descendido a su tecla negra inferior, ya no estamos en Do mayor sino en do menor. Los modos son diferentes organizaciones internas de esas sucesiones de sonidos. Si el modo menor además tiene el VII grado descendido, es decir sin sensible ascendente, estamos frente al modo menor natural. El hecho de que sea re menor la tonalidad preferida en la cumbia tiene una simple explicación dado que al combinar la tónica de re menor (el acorde integrado por las notas re, fa y la), con su VII natural (do, mi y sol) se están manejando dos acordes muy simples con tres teclas blancas cada uno y ubicados uno al lado del otro en el teclado. Es difícil imaginar en un teclado una combinación de dos acordes instrumentalmente más simple que esta.

Contratiempo: sonido que se articula en la parte débil de un compás o de un tiempo, sin prolongarse sobre la parte fuerte.

Melodía pentafónica: melodía construida sobre cinco sonidos. La música popular trabaja habitualmente con dos escalas pentafónicas: la pentafónica Mayor (do- re- mi- sol- la), y la pentafónica menor (la- do- re- mi- sol).

M.M.: Metrónomo Maelzel. Aparato mecánico desarrollado por J. N. Maelzel (patentado en 1816) a partir de la invención de D. N. Winkel. Marca, por minuto, una cantidad constante de pulsos.

Negra = 83/84: 83/84 pulsos de negra por minuto (aproximadamente tres golpes de pulso cada dos segundos).

Síncopa: sonido que se articula en la parte débil y se prolonga sobre la parte fuerte de un compás o de un tiempo.

Tético: que comienza sobre el primer acento.