

CUMBIA ARGENTINA: UNA HIPÓTESIS EN TORNO AL USO DE LOS VIENTOS.

Manuel González - Federico del Río - Santiago Romé
UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL

Resumen

El siguiente trabajo se enmarca en el proyecto de Investigación *Música Popular: aportes introductorios para la construcción de nuevos paradigmas de enseñanza e investigación*. En el desarrollo del mismo proponemos interrogarnos en términos generales acerca de la relación entre aspectos musicales vinculados a la tradición en el marco de un género -en este caso, la cumbia- y su relación con las condiciones de producción coyunturales. En ese sentido, nos resulta interesante la cuestión de la utilización de instrumentos de vientos (saxos y trompetas), en tanto representa un sincretismo que si bien puede relacionarse con la instrumentación que se constituyó como canónica en el género (con los aerófonos que se suponen precolombinos tales como las gaitas y las flautas de millo), introducen, a su vez, cambios muy significativos desde el punto de vista textural, rítmico y tímbrico. En función de esto, nos proponemos analizar dos casos ligados a distintas formas de producción dentro de la cumbia argentina. Tomamos como eje para este análisis el uso de los instrumentos de viento en directa vinculación con distintas formas de producción vinculadas a los contextos sociales e históricos previos y posteriores al 2001 en Argentina. Sospechamos, a su vez, que este trabajo puede darnos herramientas que contribuyan a un análisis más profundo del desarrollo de la cumbia en nuestra región en las últimas décadas y su vínculo con distintas tradiciones musicales.

Desarrollo

J. L. Borges en una famosa clase dictada en 1951, luego transcrita, corregida y editada en el ensayo “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1996: 267-274), afirma que “en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda respecto de la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe”. Este texto ha sido objeto de muchas reflexiones y polémicas en torno a cuestiones vinculadas con la identidad cultural – más precisamente el nacionalismo cultural- y la tradición. Independientemente de las intenciones literarias y políticas a partir de las cuales Borges desarrolló esa idea¹, vamos a intentar servirnos de ella para interrogarnos respecto de la relación, tan significativa en el folklore, entre las expresiones culturales, y más precisamente las artísticas, y la región geográfica y/o cultural en donde se producen o a las que aluden explícita o implícitamente. De hecho, Borges discute con una muy fuerte y amplia corriente de pensamiento –el nacionalismo romántico- que comienza a desarrollarse hacia el primer centenario de nuestra independencia y conduce gran parte del debate y de la producción cultural de la época², que tiene un particular impacto en la música popular. Pero esta cuestión, tan determinante para gran parte de la producción artística en la primera mitad del siglo XX, empieza a debilitarse y a resignificarse hacia las tres últimas décadas del mismo siglo. El auge, hacia la década de 1940 de la música folklórica, en tanto arquetipo de identidad nacional, y del Tango como

¹ Borges en esta clase pareciera polemizar con el nacionalismo romántico de Rojas y Lugones, pero es probable que aludiera también al debate con algunos sectores del peronismo y con algunas corrientes del nacionalismo popular que cuestionaban su desdén hacia la cultura y el pensamiento nacional y su admiración hacia la cultura europea, y por lo tanto, se negaban a considerarlo como un legítimo representante de la literatura argentina. Y fue conocida y pública su marcada antipatía por el peronismo en términos generales.

² En relación a esta cuestión y su vinculación con la música puede verse el texto de Chamosa (2012).

fenómeno regional urbano rioplatense (y a partir de la década de 1920, representativo de la “argentinización” del inmigrante y en tensión permanente con cierta nostalgia cosmopolita) dan cuenta de este fenómeno. Y el hecho de que a partir de la década del ´60 éstos géneros declinaran -cuantitativamente- su crecimiento y desarrollo, suponemos que también. Si bien este proceso es harto complejo y con demasiados matices para sintetizarlo aquí con la profundidad que merece, nos interesa referirnos a la etapa posterior a la segunda posguerra, momento en que la Cumbia comienza a formar parte del repertorioailable de nuestro país en el marco de la denominada música tropical. De hecho la Cumbia, al igual que el Rock ha sido y sigue siendo un género migrante, tal vez sin las pretensiones universalistas que el imperio y la industria cultural anglosajona le han posibilitado desarrollar al rico sincretismo musical norteamericano. Pero más allá de las asimetrías geopolíticas, hay al menos una diferencia –entre tantas otras- que nos resulta muy significativa y es que la Cumbia, salvo en contadas excepciones, no se ha desvinculado de su funcionalidad en relación con el baile y los eventos festivos. Independientemente de las características compositivas e interpretativas tan diversas que posee este repertorio a lo largo de su desarrollo en nuestro país, ha conservado esa estrecha relación con la danza. Y ese vínculo constituye, en nuestra opinión, una de las grandes cualidades de gran parte de la música popular latinoamericana. Sólo que en este caso, y a pesar de todas las transformaciones que han experimentado los géneros populares en los últimos 70 años en relación a los modos de circulación y producción musical, esta música en gran medida ha conservado. Pasado el auge de los análisis provenientes de las ciencias sociales que abordaban a la cumbia como una suerte de representación simbólica de la realidad cotidiana de los sectores sociales más empobrecidos³, nos interesa observar algunas cualidades musicales que suponemos nos dan cuenta de su amplio y complejo derrotero. Una de ellas tiene que ver con la textura, y puntualmente con utilización en la orquestación de los arreglos de instrumentos de viento, fundamentalmente trompetas y saxos, y en menor medida trombones. Entonces, volviendo a la polémica borgeana, mientras analizamos el lenguaje musical del género nos preguntamos: ¿en la cumbia debe haber palmeras e inocente alegría caribeña o debe haber pobreza y marginalidad?; ¿qué ocurrió entre los estereotipos tropicales -sombreros de paja y mangas con volados- y los camperones y gorritas deportivas, zapatillas de básquet y una gestualidad similar al hip hop?; ¿la cumbia argentina es una versión simplificada de la cumbia colombiana?; ¿las trompetas, saxos y trombones son instrumentos ajenos a este género?; ¿pueden relacionarse con las gaitas y las flautas de millo? ¿Qué lugar ocupan los sintetizadores emulando vientos en la cumbia? ; ¿pueden vincularse con los diversos aerófonos de las tradiciones andinas?; ¿la cumbia tradicional puede tener relación con géneros que proliferaron por gran parte de la cordillera de los Andes, como el huayno? Si bien no pretendemos establecer un canon de la cumbia que dote de mayor o menor nivel de legitimidad a las músicas que se consideren pertenecientes al género, nos parece relevante recuperar algunos aspectos de su dimensión histórica y sus mestizajes. En primer lugar, es importante señalar que entre el conjunto de músicas denominadas como tropicales hacia mediados del siglo XX, la cumbia era un género más entre tantos otros. Quizás la música cubana, particularmente la familia de la guaracha, tuviera una mayor visibilidad y desarrollo. Pero es posible conjeturar que hacia la década del ´60 el repertorio tropical que comienza a tener repercusión en nuestro país está un poco más

³ Estos estudios están fundamentalmente referidos a la corriente de la cumbia denominada “villera”, que tuvo su pico de popularidad hacia los primeros años de este siglo y generó cierta polémica periodística en función de las letras de sus canciones que expresaban una suerte de “neorealismo conurbano”, aludiendo al consumo de drogas, al delito y a la confrontación con la policía. Si bien en algunas letras estas actividades se postulan como una suerte de resistencia frente al statu quo, también, en nuestra opinión, contribuyen a naturalizar cierta relación de los sectores populares con el consumo de drogas y el delito, y por ello tienden a fortalecer este prejuicio de clase.

orientado a la música colombiana⁴ –sin estar todavía asociado exclusivamente a la cumbia-, fenómeno del que da cuenta el éxito de audiencia que tiene en ese entonces el Cuarteto Imperial, que a su vez se transforma en uno de los referentes del género.

La otra agrupación musical que se destaca en esa época y también se transforma en referencia del género, Los Wawancó, integrado por músicos de Costa Rica, Perú, Colombia, Chile y Argentina, representa más explícitamente el amplio abanico de influencias y géneros que integran el repertorio tropical en aquel entonces. Por lo tanto, suponemos que el modelo de cumbia canción que hacia la década del '60 se volvió una referencia importante a partir de su producción discográfica y su presencia en los medios (en la radio, el cine y la incipiente televisión), no se corresponde con la denominada cumbia tradicional colombiana, sino que ya representa una síntesis mestiza de diversas tradiciones. Esta cuestión tal vez pueda explicar la presencia en muchas cumbias de materiales rítmicos provenientes o característicos en otros géneros musicales más o menos cercanos: 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 y el vallenato. Y que en la actualidad aparezcan materiales asociados al regaeton, al hip-hop, al reggae, al dub, al dancehall, y a distintas vertientes de la música electrónica. Y explicarnos los diversos mestizajes y transformaciones que este repertorio viene experimentando, sin prejuicios esencialistas ni purezas étnico-telúricas.

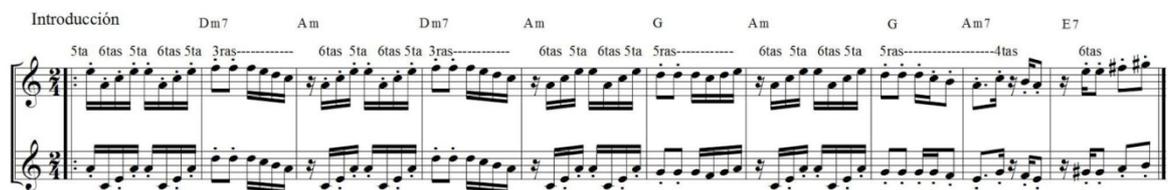
Análisis del 1º caso: crecimiento y consolidación de la cumbia en los 90

La primera forma de producción que analizaremos se encuentra ligada temporalmente al desarrollo de la industria cumbiera en la década del '90. Dicho desarrollo cambió los espacios de trabajo y producción dentro de la cumbia argentina. Tras años de mantenerse como un mercado relativamente pequeño es en esta década donde las dos grandes compañías discográficas - Magenta y Leader Music- comienzan a expandirse y apropiarse de un circuito propio de distribución y producción que incluía estudios de grabación, bailantas, programas de televisión y radios diseminadas a lo largo del gran buenos aires y distintos puntos de la C.A.B.A. Cabe destacar que durante el periodo comprendido entre principios de la década del 60 hacia fines de los '80 la cumbia argentina se debatía entre una suerte de imagen tropical caribeña y un estilo provinciano⁵. Es por eso que hacemos hincapié en cómo la década de los 90 y su contexto económico, social y cultural transformaron la propuesta estética integral del género reconfigurando y dotando de cierta autonomía a una nueva cumbia argentina que se aleja de los modelos folklóricos. Este modelo de monopolización de todo el circuito de difusión y comercialización de la música tropical, sumado a las condiciones que generaba el contexto económico (la convertibilidad de los pesos argentinos a los dólares) permitió a las ascendientes compañías discográficas mencionadas modificar sus condiciones de trabajo. Uno de sus consecuencias fue la creciente tendencia a contratar músicos de países limítrofes o incluso del resto de Latinoamérica (Perú, Costa Rica o República Dominicana), que ante la posibilidad de cambiar cada peso que ganaban en dólares, emigraban hacia nuestro país. La incidencia de estos músicos procedentes de distintas regiones, fenómeno acompañado también por la aparición de varios productores peruanos -como el "Cholo" Oraya, productor de Gilda, Los Charros y Karicia- en los grupos de cumbia argentina, aportó elementos que anteriormente no estaban presentes. El tecladista de Gilda -Juan Carlos "Toti" Giménez- hace mención a la aparición de estos músicos:

⁴ Tal vez la Revolución cubana tenga algo que ver en este fenómeno, sobre todo en la política que tuvieron los sellos discográficos estadounidenses que producían discos de música caribeña, hipótesis que debiera investigarse.

⁵ Como ejemplo de una referencia de tipo costeña puede evidenciarse en el film Viaje de una noche de verano de 1965, entre otros, y por otro lado el arte de tapa de los primeros discos de grupos tales como Los Palmeras o Los del Bohío son una clara evidencia de la provincianía mencionada.

“cuando vino la gran inmigración peruana en los años noventa trajo también la llegada de muchos músicos de los cuales nosotros aprendimos mucho”⁶. En este caso podemos identificar dos grandes aportes de la estética de la cumbia peruana a la cumbia argentina. Por un lado la inclusión de teclados que emulaban tímbricas reales como es el caso de los vientos sintetizados muy utilizados por grupos como Los charros; y por el otro la inclusión de vientos -principalmente trompetas- que provenían de la denominada cumbia norteña en Perú, caracterizada por la utilización de vientos en un matiz similar a las tradicionales orquestas colombianas de cumbia⁷. A su vez a los vientos también se le suma la utilización de guitarras eléctricas que podrían vincularse con el estilo guitarrístico de la cumbia santafesina. Grupos peruanos como Armonía 10 son un buen ejemplo de este tipo de propuesta. A su vez, el desarrollo de las condiciones productivas previamente mencionado permitió que los productores contraten sesionistas con un alto nivel técnico pudiendo pensar productos musicales con intenciones de incursionar en el mercado exterior, fundamentalmente en el resto de Latinoamérica. Tal es el caso del grupo Ráfaga formado en 1994 y producido por Leader Music. En varios de los cortes de difusión del grupo -Ráfaga de amor, Agüita, La luna y tu, etc.- advertimos la presencia de vientos. Tomaremos el caso de la canción “Ráfaga de amor” como paradigma de utilización de vientos en los grupos de cumbia característicos de la renovación musical desarrollada en el género durante la década de los 90. En esta canción podemos advertir la presencia de dos trompetas tocando en todo el tema figuraciones homorítmicas con diferentes comportamientos interválicos entre ellas; intervalos que por otra parte requieren de gran precisión técnica para que los mismos logren una afinación precisa. A su vez, cabe destacar la gran precisión técnica que se puede oír en esta interpretación; las notas están muy bien afinadas y las articulaciones claras, lo cual evidencia el nivel técnico-instrumental de los ejecutantes. A su vez la amplitud registral del arreglo alcanza notas que son difíciles de afinar para un trompetista amateur o no profesional.



Introducción Dm7 Am Dm7 Am G Am G Am7 E7

5ta 6tas 5ta 6tas 5ta 3ras 6tas 5ta 6tas 5ta 3ras 6tas 5ta 6tas 5ta 5ras 6tas 5ta 6tas 5ta 5ras 4tas 6tas

Otro elemento que consideramos significativo para destacar es la ecualización utilizada en la mezcla de estos vientos en particular. En dicha mezcla se puede percibir un sonido rico en frecuencias altas y, en menor medida, medias que resultan en un sonido brillante por parte de las trompetas que se destacan fácilmente del resto de los instrumentos; quedando en un primer plano al sucederse sus apariciones, ya sean melódicas o contramelódicas. Cabe destacar que los discos de Ráfaga han salido todos en formato CD reemplazando el formato LP que se utilizó en argentina hasta fines de la década del '90. Según Diego Pérez “la producción discográfica tropical aumentó considerablemente en los '90, sobre todo a partir de la popularización del CD”, lo que no solo significó un aumento en la producción y una producción a mayor escala y menor costo sino que las discográficas disponían de un presupuesto mayor para contratar sesionistas de alto nivel que permitiera a los grupos apostar a arreglos más ambiciosos y complejos. Así podemos observar como durante los 90 la capacidad de producción de las discográficas, sumado al arribo de músicas de

⁶ Reportaje realizado en el marco del programa “Soy del pueblo” transmitido por Canal Encuentro.

⁷ Podemos citar a la orquesta de Lucho Bermúdez y canciones como *Tolú* para ejemplificar esta sonoridad (<https://www.youtube.com/watch?v=EpFLfCSetYc>)

distintas “tradiciones cumbieras” delinearon un paradigma estético en torno a la utilización de vientos dentro de la cumbia argentina. Es tan marcada la relación entre la utilización de vientos en los ´90 y el desarrollo y capital de las discográficas que durante fines de esa misma década y principios del nuevo siglo la utilización de las mismas cayó en desuso. Probablemente la gran crisis económica y social del 2001 generó que la dinámica del sesionista contratado, generalmente con grandes dotes técnicos, deje de ser redituable dentro de la cumbia y la utilización de los vientos se resignificó y adoptó otras particularidades.

Análisis del 2º caso: cumbia villera contemporánea

A fines de los años ´90 surge la corriente denominada cumbia villera y rápidamente las empresas discográficas impulsan este nuevo estilo. Puntualmente el sello Leader Music produce a los primeros grupos que consolidan este nuevo tipo de cumbia. La ausencia de los instrumentos de viento pasa a ser una de las características de la cumbia villera. Otro aspecto característico es el uso de instrumentos electrónicos tales como el Keytar y el sintetizador, a los cuales se les asigna un lugar protagónico, incluso como instrumento líder y, en grupos como Pibes Chorros o Damas gratis, pasan a ser instrumentos icónicos tanto visual como tímbricamente. (del Rio, 2016)

La sonoridad de vientos permanece en los sintetizadores, alguno de los cuales son usados con frecuencia. Tal es el caso del sonido de saxo tenor sintetizado⁸, recurrente en este estilo. A partir de la recuperación económica y social tras la gran crisis del 2001 y pasado el primer auge de esta corriente de la cumbia argentina, surgen a fines de la primera década de este siglo nuevos grupos que continúan interpretándola y que vuelven a colocar a los instrumentos de vientos en la escena tropical. Uno de los primeros en utilizarlos es Oscar Belondi con su grupo *La Repandilla*, quien incluye los vientos como sello distintivo y como forma de promocionarse en el mercado de la cumbia local. Una de las influencias que el mismo músico destaca⁹ es la de las bandas de caporales bolivianos, los cuales tienen una fuerte presencia de vientos. Por otro lado, en una de sus primeras formaciones incluye al trompetista de *Los Cafres*, grupo de Reggae, lo que pone en evidencia la gran mixtura de tradiciones presentes en la cumbia villera contemporánea. Siguiendo esta línea surgen grupos en los últimos años como *Sound de Barrio* y *El Pepo* y *la Super Banda Gedienta* que suman vientos a sus formaciones.

En esta nueva etapa el uso de los instrumentos de viento toma un nuevo carácter. En principio y a diferencia del contexto planteado en el caso anterior, no existe una industria tan concentrada dispuesta a costear sesionistas y arregladores. Por el contrario, las productoras de este resurgimiento del estilo “villero” muestran un interés general por reducir los costos. Es por esta razón que decimos que la inclusión de vientos en esta nueva coyuntura, además de ser una apuesta estética puede significar una estrategia para destacarse en un mercado musical más vasto y competitivo. Es también significativo el hecho de que los vientos formen parte del grupo como miembros estables, en contraposición a su eventual contratación como sesionistas. Por otro lado, pareciera no haber un marcado interés por parte de las productoras en trascender el mercado local en los términos planteados en el primer caso. Y en este retorno del uso de instrumentos de viento también se puede apreciar cómo emergen las tradiciones vinculadas a sus usos en las canchas de fútbol y los carnavales –

⁸ Un ejemplo de la sonoridad de saxo tenor sintetizado puede observarse a partir del minuto 1:05 en el tema *Poliguampa* de Pibes Chorros <https://www.youtube.com/watch?v=NcB748JsGMg>.

⁹ Ver la entrevista publicada en el sitio web <http://peperonity.com/sites/gcs-la-repandilla/23734777.jsessionid=02BACE4CD93D6B81CFE210E920D3CC27.cdb04>

rioplatenses, bolivianos y peruanos-. Esto también puede relacionarse con el modo en que incluyen instrumentos de vientos grupos que se vuelven íconos de músicaailable de la década del 80 y de los 90, tales como Los Fabulosos Cadillacs y los Auténticos Decadentes respectivamente¹⁰. También en estos casos los vientistas son parte del grupo y no sesionistas. Aquí vemos una forma de producción popular, alejada de los ámbitos académicos y de la excelencia técnica y el virtuosismo. También se diferencia de la tradición mexicana, colombiana y peruana, presente en grupos como Ráfaga, donde el desarrollo de los vientos, y particularmente de las trompetas en algunos géneros populares (por ejemplo los Mariachi en México o las distintas vertientes de la Salsa colombiana o peruana) posee una amplia tradición que valora el virtuosismo técnico.

Tomaremos como segundo caso paradigmático *Persecuta* del grupo *Sound de Barrio*¹¹, grupo impulsado por Oscar Belondi. Aquí vemos un uso de los vientos opuesto al caso de Ráfaga. El registro del instrumento utilizado es más bajo, lo cual da como resultado una sonoridad con menos brillo, principalmente en la trompeta. Si bien los registros medios del instrumento son más accesibles para aquel que no posee una formación profesional con el instrumento, esto tiene como resultado un carácter netamente estético. También hay un uso de notas largas y cadenciosas, que podemos vincular con el tempo ahuaynado de la cumbia villera. Por otro lado en la grabación y postproducción puede escucharse un tratamiento digital en relación a la ecualización con un fuerte recorte de graves y exaltación de agudos. Sin embargo no se utilizó autotune u otro programa para afinar los instrumentos, dato que se desprende de la evidente desafinación en algunos tramos. Entendemos que este aspecto se vincula a una decisión estética ya que no se trata de una tecnología de difícil acceso. Aquí la representación de lo auténtico, en el sentido de que el registro grabado representa lo más fielmente posible a lo que sonaría en vivo, forma parte –paradójicamente- de la construcción ficcional.

¹⁰ Al asociar estas formas de producción en los instrumentos de vientos no pretendemos fortalecer la idea de que la Cumbia Villera tomó aspectos del Rock Nacional, propuesta muchas veces presentada por la prensa local y pocas veces fundamentada.

¹¹ El grupo sound de Barrio no cuenta con discos disponibles para la venta. Sus canciones pueden comprarse sueltas en sitios web o bajarse de manera gratuita de páginas que utilizan sus productores para su difusión: <https://www.youtube.com/watch?v=gkcOJZf7TfU>.

Producción y Análisis III
Música Popular. FBA. UNLP

Persecuta

Sound de Barrio



The musical score is written for three instruments: Saxo Tenor, Trompeta en Bb, and Trombón. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of three staves. The Saxo Tenor part is in the bass clef, the Trompeta en Bb part is in the treble clef, and the Trombón part is in the bass clef. Each staff begins with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and includes hairpins to indicate changes in volume. The Saxo Tenor part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Trompeta en Bb part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombón part features a harmonic line with quarter notes and rests.

Reflexión final: hipótesis metodológica

Consideramos que el desarrollo de la cumbia en Argentina todavía no ha sido estudiado con la profundidad que se merece. La mayor parte de los trabajos que se abocan al género¹², o bien lo hacen desde una perspectiva sociológica –que, es buen aclarar, suele partir de una concepción estética un tanto literal o representacionista-, o bien ignoran y/o subestiman el desarrollo del género, considerando a una de sus corrientes -la cumbia villera- como paradigma. Esta última perspectiva deshistoriza involuntariamente la etapa de desarrollo del género en la que, en nuestra opinión, la cumbia adquiere rasgos singulares que nos permiten empezar a considerar, sin desconocer su procedencia caribeña, un tipo de cumbia argentina. De este modo, en la literatura sobre el género pareciera que nada importante ha ocurrido entre el éxito del Cuarteto Imperial y los Wawancó de la década del 60, y la cumbia que musicalizó la crisis del 2001. Otra de las vacancias que hasta donde conocemos poseen los estudios sobre el tema es la de la cuestión de las condiciones de producción y trabajo asociados a este repertorio. Si a esta dimensión de la industria cultural le agregamos algunas características funcionales, que en este caso suelen estar en gran medida determinadas por la danza, podremos acercarnos a un análisis más integral de la cuestión. Pero lo que sin ninguna duda ocurre en los trabajos que abordan esta música, y que consideramos su estructural debilidad, es la ruidosa ausencia de análisis más serios sobre aspectos específicos del lenguaje musical. En uno de los pocos libros dedicados íntegramente al género editado en nuestro país, uno de sus autores -Fernández L´Hoeste, catedrático abocado a los estudios culturales latinoamericanos- que a su vez ha publicado en 2013 otro libro sobre el tema en los EEUU, país en que desarrolla sus investigaciones, sostiene: “La relativa simplicidad de la Cumbia como género musical, que tiende a enfatizar la percusión por sobre otro tipo de componentes, en particular, aquellos pertenecientes a los aspectos afro-indígenas o directamente indígenas de la música, la terminó constituyendo en un género remarcablemente abierto.” (Vila-Semán, 2011: 169). Es frecuente encontrarse con afirmaciones de este tipo en los autores dedicados al tema, que si bien realizan valiosos aportes en el camino de construir herramientas y estrategias metodológicas para abordar una temática poco explorada, evidencian serias dificultades cuando deben referirse a las cualidades musicales de su objeto de estudio. En consecuencia, en el presente escrito hemos podido constatar cómo a partir de una breve e incompleta observación sobre el uso de algunos instrumentos de vientos, emergen dimensiones insospechadas (históricas, económicas, profesionales, tímbricas, texturales, etc.) que vinculan a la música y su contexto en forma inescindible. A su vez, este tipo de enfoques nos permiten también desmitificar aspectos que suelen considerarse como tradicionales o que alimentan distinto tipo de prejuicios. Por lo tanto, y si bien este trabajo es tan sólo un pequeño acercamiento a esta cuestión, observamos que si en el marco de la música popular avanzamos con una metodología de análisis que vincule dialécticamente aspectos del lenguaje musical, su funcionalidad, el contexto productivo y la dimensión histórica del género, podremos ser más justos con nuestro objeto de estudio.

¹² Entre algunos de los pocos referentes de las Ciencias Sociales que se han abocado al estudio de la cumbia podemos mencionar a Pablo Alabarces, Malvina Silba, Pablo Vila, Pablo Semán, Carolina Spataro, Sergio Pujol y Fernández L´Hoeste.

Bibliografía

ALABARCES, Pablo; RODRÍGUEZ, M. Graciela. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. Obras completas I. Barcelona: Emecé, 1996.

BELONDI, Oscar. Reportaje publicado en el sitio web: <http://peperonity.com/sites/gcs-la-repandilla/23734777;jsessionid=02BACE4CD93D6B81CFE210E920D3CC27.cdb04>

CHAMOSA, Oscar. *Breve historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor. *Todas las cumbias. La cumbia*. En VILA, Pablo (Comp.). *Cumbia. Nación , etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2011.

VILA, Pablo (Comp.). *Cumbia. Nación , etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2011.