

TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS, SOCIALES Y PRODUCTIVAS DE LA CUMBIA ARGENTINA ENTRE SUS PRIMEROS DESARROLLOS Y LA DÉCADA DE LOS 90

Federico Alejandro del Rio - Julio Schinca
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen:

Los años noventa han sido escenario de grandes transformaciones sociales, económicas y productivas. Durante esa década la “industria cumbiera” argentina y la cumbia como género experimentó un crecimiento exponencial que la ha consolidado como una de las músicas más populares y difundidas en Argentina y Latinoamérica. El siguiente trabajo aborda las complejidades que presenta esta transformación y como no solo ha resignificado los espacios de trabajo y las lógicas productivas de los músicos “cumbieros” sino también su propuesta estética, la relación del género con la tecnología y los medios de comunicación y su difusión entre las clases medias y altas.

Palabras Clave

Cumbia – Tecnología - Neoliberalismo – Timbre

Introducción

En su ponencia “Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea”, Joan-Elies Adell destaca el lugar de la tecnología en el desarrollo de las músicas populares del siglo XX. El autor nos dice: “No podemos imaginar la existencia de la música popular en el siglo XX sin tener en cuenta la existencia de la tecnología electrónica —y agrega—. La tecnología, pues, es un elemento indispensable a la hora de reflexionar sobre la música popular contemporánea”(Adell, 2004). No obstante, podemos observar cómo en muchos foros periodísticos especializados en música popular contemporánea (sobre todo en el rock como género) generalmente se tiene una visión parcializada de esta acepción. Por un lado, se naturaliza la utilización de elementos tales como los amplificadores, los pedales de efectos, los micrófonos, etc.; incluso existe una gran cantidad de prensa especializada en la particularización y el análisis de estos elementos. Sin embargo, otros elementos de producción musical que se utilizan en muchísimos géneros son observados con gesto desdeñoso por parte de este mismo sector periodístico y también por parte de músicos, productores, etc. Estamos refiriéndonos a elementos tales como la secuenciación, el uso de filtros como el auto-tune o el playback en presentaciones en vivo, entre otros. Incluso se llega a considerar que una música puede ser más auténtica o de más valor artístico, cultural o creativo si se encuentra exenta de la intervención de algunos de estos elementos. Creemos que esta lógica se presenta a la inversa dentro de la cumbia argentina donde la utilización de filtros, efectos, instrumentos eléctricos, secuenciaciones, programaciones y hasta incluso el playback ha ido en aumento estos últimos 25 años, e incluso forma parte integral e inseparable de la propuesta estética del género y su utilización ha sido naturalizada

por el público. Además, estos elementos digitales y electrónicos han convivido con la instrumentación acústica de la primera cumbia criolla, generando así una mixtura de estos espacios —lo electrónico, lo digital y lo acústico— que da como resultado una propuesta estética y tímbrica que sin duda caracteriza al género.

Ahora bien, creemos que la tecnología ha determinado la propuesta estética de la cumbia argentina en lo referente tanto al aspecto sonoro como visual. Ya hemos mencionado algunos de los elementos que se utilizan actualmente, a los cuales podemos sumar instrumentos tales como el Keytar, el sintetizador o el octapad; también podemos pensar cómo el uso de la tecnología ha determinado visualmente la construcción estética del género y, tomando el keytar como instrumento ejemplificador de esta utilización tecnológica, son incontables las referencias visuales presentes en el género: desde el videoclip del grupo Green y su canción “Amor de adolescentes”, pasando por Antonio Ríos y “Nunca me faltes” hasta Pablo Lescano en la tapa y contratapa del disco “Sin Remedio”.

Sugerimos que la cumbia en Argentina ha ido transformando sus rasgos estéticos en relación dialéctica con las grandes transformaciones económicas y sociales que ocurrieron durante la década de los 90. Cualquier análisis que pueda hacerse sobre la tecnología dentro de la música popular contemporánea no estaría completo o incluso no sería del todo efectivo si no tomáramos en cuenta otros aspectos relacionados con los ámbitos de trabajo, la relación del género con los grandes medios de comunicación o el contexto económico, social y cultural que circunda a los procesos de inclusión de tecnología, entre otros aspectos que detallaremos más adelante. Este trabajo abordará no solo el fenómeno tecnológico en sí y cómo este es aplicado a la música sino también los contextos que posibilitan que grupos de cumbia argentina cuenten con el acceso a dicha tecnología. Creemos que realizar un análisis situado de la cuestión es imperante dado que el uso de la tecnología no es el mismo en otros países de la región e incluso el acceso a esta se concreta de maneras disímiles. En el desarrollo del trabajo también indagaremos en las relaciones entre el uso de la tecnología en la cumbia argentina y algunos aspectos político y económicos como el neoliberalismo de la década de los 90, la paridad cambiaria, la apertura de las importaciones o el desplome del proyecto neoliberal a principios del siglo XXI. En nuestra opinión, todas estas cuestiones determinan el análisis que posteriormente realizaremos sobre cómo estas tecnologías son aplicadas en la cumbia argentina.

Por otra parte, consideramos necesario advertir cómo la cumbia argentina (o cumbia criolla, como la denominan algunos investigadores) no es un género que surge ligado a lo “eléctrico”; si bien la utilización de amplificación en las presentaciones en vivo ya estaba presente en la década del 60 (momento en el cual surge la cumbia argentina), podemos diferenciarla de otros géneros como por ejemplo el Rock argentino donde no solamente la propuesta sonora venía de la mano de la utilización de guitarras eléctricas, bajo eléctrico etc., sino también la propuesta estética del género incluía estos elementos eléctricos.

Durante los primeros 20 de su desarrollo, la cumbia argentina se debatía entre lo tropical y lo provinciano, apoyando estas concepciones en sus propuestas estéticas (más ligadas a un ajeno ambiente costero o en su defecto a lo rural). Es por eso que hacemos hincapié en cómo la década de los 90 y su contexto económico, social y cultural han transformado la propuesta estética del género acercándola a lo que podemos percibir en la actualidad como “Cumbia argentina”. De esta manera, lo artificial o “lo kitsch” pasan a formar parte de la propuesta estética de la cumbia argentina.

Asimismo, analizaremos como estas concepciones artísticas determinan, en efecto, la producción cumbiera de los últimos 25 años. También observaremos aspectos melódicos, rítmicos, tímbricos, texturales y arreglisticos que creemos son una cristalización de diversos procesos que acompañan el desarrollo de la cumbia argentina. Creemos que estas decisiones musicales son acompañadas por las

propuestas estéticas mencionadas anteriormente (lo Kitsch, artificial, repetitivo, etc.). Desde luego que no asignamos a estas categorías una valoración negativa o peyorativa, sino que simplemente destacamos su utilización y cómo se ponen de manifiesto en el plano musical.

Cabe destacar a modo de cierre de esta introducción que todas las músicas que elaboraremos tendrán en cuenta lo que creemos que es el carácter más importante de la cumbia argentina, esto es, que se trata de una músicaailable. Las propuestas musicales intentaran ser funcionales a esta dinámica y no estar ajenas a dicha funcionalidad social.

Tecnología e industria musical

El 1 de abril de 1991, luego de una veloz aprobación en el Congreso Nacional, comenzaba a regir el llamado plan de convertibilidad propuesto por el Poder Ejecutivo Nacional, presidido en ese momento por Carlos Saúl Menem. Martín Unzué nos dice:

“El llamado Plan de Convertibilidad será la llave de una profunda reforma económica cuyo eje central residirá en la eliminación de la política monetaria como herramienta del Estado, por la adopción de una caja de conversión para la moneda nacional. Dicho de otra forma, el centro del Plan de Convertibilidad será el establecer una paridad cambiaria entre el austral (que luego sería reemplazado por el peso convertible) y el dólar” (Unzué, 2012).

Cabe señalar, además, no solo la paridad cambiaria sino también la reforma arancelaria a las importaciones:

“El plan fijará la paridad de 10.000 australes = 1 dólar a partir del 1º de abril de 1991. Luego, el austral será reemplazado por el peso con la eliminación de cuatro ceros a la moneda que había lanzado el gobierno radical. El peso convertible se implementa a partir del 1 de enero de 1992. Por otro lado a comienzos de Marzo de ese mismo año se había implementado una profunda reforma del sistema de aranceles a las importaciones quedando establecido así en tres categorías: 0%, 22% y 33%”(Ibid.).

Este nuevo plan económico produjo una serie de sucesos que transformarían la actividad laboral de la cumbia argentina como veremos más adelante.

De la bailanta a la televisión

Podemos hacer una rápida reseña de los ámbitos de trabajo y las ofertas laborales para los grupos de cumbia en Buenos Aires. En los años sesenta podemos rastrear las primeras apariciones de grupos de cumbia argentina en los grandes medios de comunicación; grupos tales como “Los Wawanco”, “Cuarteto imperial” o incluso “Chico Novarro” participaban de escenas de películas, eran difundidos en las radios bonaerenses y también contaban con presencia gráfica. Podemos mencionar la película “Viaje de una noche de verano” de 1965, dirigida por Rubén W. Cavallotti, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica, Carlos Rinaldi y Fernando Ayala, donde se presentan una variedad de expresiones musicales argentinas estereotipadas estéticamente. En el cuadro perteneciente a “Lo tropical” aparecen los wawanco interpretando su canción “La pereza” y el clásico “Pollera Colorá”. Es interesante analizar la escenografía propuesta por los directores, dado que se puede apreciar un marcado paisaje más vinculado a las playas centroamericanas, bastante alejadas del paisaje de las playas argentinas. También se puede mencionar “Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...” dirigida por Leonardo Favio y estrenada en 1967, donde en la escena de la fiesta en “La cieneguita” se puede oír “Que felicidad” de Los Wawanco. Se nota allí

la dinámica de baile cumbiero de esa época que puede llegar a vincularse con la de músicas como el Chamamé, o hasta incluso a la del Tango (pareja enlazada tomados de una mano y la otra en la cintura en el caso del hombre, y la espalda en el caso de la mujer). Es también en esta película donde se puede ver la relación entre la bailanta y el sexo. Luego de conocerse en la fiesta los personajes, esa misma noche viven un encuentro sexual. Esta misma dinámica es luego tomada por la cumbia villera como parte de su estética literaria y visual: la “rapidez” de las mujeres en las bailantas. Retomando la relación entre la cumbia y otras músicas como el chamamé nos habla Sergio Pujol (1999). A través del testimonio de un asiduo concurrente a los clubes deportivos y sociales y primeras bailantas durante la década del 60 nos dice que la cumbia era bailada “[...] en confiterías como The Garden, Saint George, en Vicente López, La Perla de Boedo o Bamboche de Flores”. También señala que “[...] aquellos provincianos que antes cultivaban el chamamé, en algún momento se volcaron a la cumbia” (Pujol, 1999). Pujol no solo evidencia la convivencia de músicas tales como el chamamé, la cumbia y otros ritmos, sino que también otorga algunas pistas para poder reconstruir los ámbitos de trabajo de estos primeros grupos de cumbia. Los grupos trabajan en aquellos reductos donde se consumían músicas para bailar principalmente y de orígenes dispares.

Ahora bien, estos primeros grupos de cumbia eran producidos y financiados por grandes discográficas multinacionales tales como ODEON (en realidad, su franquicia argentina llamada Industrias Eléctricas y Musicales ODEON). A pesar de esto, estos grupos atravesaron lo que Pablo Alabarces y Malvina Silba denominan una “clandestina difusión” (Silba & Alabarces, 2014). Es decir, a lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta, las músicas de estos grupos que formaban parte del repertorio escuchado e interpretado en las bailantas fueron desarrollando una creciente popularidad que fue ignorada, solapada u opacada por otros fenómenos musicales que gozaban de mayor atención por parte de los medios masivos de comunicación. Fue recién en 1981 que abrió sus puertas la primera gran bailanta en la zona norte de GBA (Gran Buenos Aires): Tropitango, en Gral. Pacheco. No obstante, la difusión en los grandes medios de comunicación era aún escasa. Alabarces y Silba (2014) señalan cómo el periodismo no le dio importancia al desplazamiento, ocupado con una agenda fijada por y para las clases medias y altas, hasta que a principios de los años ochenta no pudieron esconder la explosión de ventas de discos y de surgimiento de locales bailables del segmento “tropical”. Justamente por ello, la industria tropical creó su propio circuito de difusión por fuera de estos grandes medios de comunicación. Aún hoy las radios comunitarias de la Provincia de Buenos Aires juegan un papel determinante en cuáles grupos alcanzan la popularidad entre el público consumidor de cumbia y cuáles no (Lescano, 2014). Estas radios, que comenzaron a diseminarse por todo el conurbano y la Ciudad de Buenos Aires, generaron un mercado de consumo fuertemente ligado a las “zonas” del conurbano bonaerense donde cada una se fue identificando con distintas expresiones y estéticas cumbieras. Pablo Lescano indica como la Zona Sur ha estado históricamente más ligada a lo santafesino y la zona norte a lo colombiano (Lescano, 2014). Por último, podemos señalar cómo, a pesar de la fuerte difusión y el crecimiento del público consumidor de cumbia argentina, no fue posible desarrollar una industria a gran escala.

Unzué nos dice que:

“Si el discurso de campaña del radicalismo se estructuró sobre la realización de ciertas promesas que la democracia iba a cumplir, entre ellas el combate a la inequidad social y a la pobreza, los resultados en esos terrenos distaron bastante de lo anunciado. El complejo panorama económico interno y externo resultó lo suficientemente comprometido como para limitar cualquier intento de reasignación de recursos o de

revisión de la estructura económica que se había consolidado durante la dictadura” (Unzué, 2012).

Creemos que estos factores han sido determinantes en la imposibilidad de establecer una industria cumbiera. Por otro lado, los grupos que trabajaban en ese momento no tenían una estética amigable para los sectores medios de la sociedad. Es decir, la “provincianía” que aun residía en la propuesta estética de estos grupos los alejaba de los sectores medios y altos de CABA y del conurbano bonaerense. Como contrapartida, estos grupos estaban orientados a los sectores obreros de dichas zonas y el consumo de estos sectores no ameritaba gestar un gran aparato industrial de producción. Es interesante el aporte de Alejandra Crangolini sobre qué momento del año era elegido para realizar los grandes lanzamientos discográficos de los ochenta. Crangolini sostiene:

“[...] los álbumes de estos artistas eran lanzados al mercado, en general, durante los meses de julio y diciembre, considerados como “picos de venta” por las compañías discográficas ya que coincidían con el cobro de los aguinaldos y las fiestas de fin de año” (Crangolini, 1998).

También agrega que había cuantiosas ventas pero escasas ofertas, aunque los productos existían y los grupos que se dedicaban al género tropical actuaban en locales bailables “provincianos” pero no contaban con el apoyo empresarial ni con la difusión necesaria para su debida promoción.

Todo esto cambiaría durante la década del '90. La cultura menemista, el uno a uno, la quita de aranceles a la importación serían claves en el desarrollo de la industria cumbiera en argentina. Pero, por sobre todas las cosas, el cambio de visión de las clases altas y medias sobre la cumbia sería el desencadenante de nuevos productos cumbieros pensados para ser consumidos ya no solo por las clases populares sino también por las clases medias y altas. La cumbia pasa a ser un elemento exótico y logra acceder a los escenarios prestigiosos del país. La pizza con champagne tenía una banda sonora, y de a ratos sonaba cumbia argentina.

El mercado de la cumbia estalló en los noventa. Los números hablan por sí solos; Jorge Elbaum afirma que promediando el año 1991 se podían encontrar, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores, más de 40 grandes locales bailables que vendían alrededor de 200 mil entradas mensuales (Elbaum, 1994). Además, asegura que en esos mismos locales se presentaban entre 2 y 5 grupos por noche, que cobraban entre mil y tres mil pesos (o dólares) por show. Si tomamos como referencia los números que manejan habitualmente los grupos de rock (Manzoni, 2009), entre el 30 y el 40 por ciento de la ganancia neta de cada presentación iría directamente al productor y/o productora, promediando así una ganancia de 1500 dólares por show. Recaudando este tipo de cifras, el rápido ascenso de estas productoras es previsible. Es destacable el rol de las productoras locales en este rápido ascenso de la cumbia como fenómeno de masas. Al contrario de lo que sucede con otras músicas tales como el rock (donde el ingreso de empresas discográficas multinacionales significó un aumento en los niveles de producción), en el caso de la cumbia las multinacionales no advirtieron el mercado disponible a principios de la década de los noventa. Así, empresas que habían sido fundadas anteriormente como es el caso de Magenta (dedicada al tango y al folklore) viraron su interés y comenzaron a producir grupos de cumbia. La página oficial de magenta sustenta el poco interés de las multinacionales en promover ciertas músicas populares argentinas: “A decir verdad dicha decisión no se basó en un proyecto meramente cultural sino que fue también el resultado de un análisis socio-económico ya que por un lado las grabadoras multinacionales no le daban la correspondiente cabida a muchos artistas provenientes del interior [...]” (MAGENTA DISCOS, 2015). Otro caso es el de Leader Music, fundada en 1987 y dedicada exclusivamente a artistas cumbieros. Leader Music es un excelente ejemplo

del crecimiento empresarial durante el menemismo. De vender unas pocas copias pasaron, a mediados de 1991, a tener a su disposición un gran aparato de difusión compuesto por boliches, radios, programas de televisión, etc. Roberto Ricci comenta en una nota a Clarín:

“Magenta pisa fuerte en el mercado bailanero desde que los hijos del dueño de la vieja discográfica, Norberto y Jorge Kirowsky, abrieron Fantástico (en pleno Once), allá por el 87. Desde ese boliche (con capacidad para 3500 personas) hicieron un imperio, cuentan en la revista especializada Marca Latina. Llegaron a tener un programa en ATC, otro en TVA, 2 radios, las bailantas Metrópolis (en Pacífico), Killer (en Quilmes, media manzana con capacidad para unas 6000 personas), Terremoto (en Palermo). Entre los propios y los que son en sociedad tienen unos 10 bailes” (Almi, 1999).

Estas mismas discográficas conformaban los grupos y contrataban muchos músicos provenientes de países limítrofes o incluso Perú, República Dominicana o Costa Rica. Vemos en varios documentales como por ejemplo “La banda de Gilda” (V.V.D.D, 2007) como muchos de los músicos eran peruanos. El productor José Carlos Araya ha conformado varios grupos con cantantes argentinos y el resto de los músicos de otras partes de Latinoamérica. Tal es el caso del grupo Los Charros, Gilda, Karicia, entre otros (Carballido, 2014). Esta postura tomada por algunas discográficas es coherente con el plan de convertibilidad propuesto por el menemismo: Los músicos trabajaban aquí y cada peso que cobraban se traducía en dólares que podían enviar a sus familias en otro país. La oportunidad económica de trabajar y recibir dólares facilitó el desarrollo de la cumbia y por sobre todas las cosas le otorgo muchos elementos de otras propuestas estéticas cumbieras de toda Latinoamérica. Dice el director musical y tecladista de Gilda, Toti Giménez: “Cuando vino la gran inmigración peruana en los años noventa trajo también la llegada de muchos músicos de los cuales nosotros aprendimos mucho”.

No obstante, debemos aclarar cómo estas productoras cambiaron el producto que ofrecían. Durante la década de los noventa los máximos exponentes de la cumbia en Argentina dejaron de ser aquellos artistas con marcada estética popular o provinciana. Grupos como Los Palmeras, Los del Bohío, Los Lamas y Adrián y sus Dados Negros sostenían una propuesta estética aun ligada a esa confluencia entre las tradiciones litoraleñas y lo “tropical” o colombiano. Cragnolini (2006) afirma que al llegar la década de los noventa el mercado se había saturado de dicha estética provinciana y las discográficas comenzaban a producir grupos cuya estética pudiera llegar a ser más amigable con las clases medias y altas. Grupos, según Cragnolini, “(...) no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico que desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos ‘provincianos’, y de habituales vestimentas multicolores (2006)”. Creemos que sería oportuno aclarar que estos grupos mencionados anteriormente continuaron trabajando durante los años 90, pero su área de trabajo fuerte estuvo más ligada a las zonas descritas anteriormente por Lescano. Es decir, grupos como Los del Fuego, Los del bohío, Los Lamas (más ligados a lo “santafesino”) tuvieron acogida en la zona sur del gran buenos aires. Otros tales como Grupo Cali (más cercano a lo colombiano) en la zona norte. Por último, estos grupos nuevos que podemos caracterizar como más “noventosos” (Rafaga, Sombras, Antonio Ríos, Pocho la Pantera, Ricky Maravilla, entre otros) explotaron fuertemente el mercado de la Ciudad de Buenos Aires y de puntos turísticos tales como Punta del Este, Mar del Plata, etc. Más allá del cambio de propuesta estética impulsado por las discográficas, a su vez se produjo un cambio de percepción por parte de las clases medias y altas porteñas hacia la cumbia argentina. Lo que anteriormente era considerado “grasa” o “mersa” ahora lo seguía siendo pero se lo tomaba desde la simpatía. Seguía siendo grasa bailar cumbia pero las clases

altas lo hacían desde el lugar de la ironía hacia las expresiones populares. La periodista Cintia Rodil afirma:

“Para los nuevos ricos, para los exponentes de la ‘pizza con champagne’ - como los definió la periodista Silvina Walger-, es muy ‘chic’ participar en la fiesta bailantera, mezclarse con los ‘grasas’, la alegría de la clase alta bailando la música de los pobres simboliza, muy claramente, la brutalidad del ‘vale todo’ de la cultura menemista” (Rodil, 2006).

Todo esto facilitó la llegada de la cumbia a los grandes medios de comunicación porteños. A principios de la década del 90, los hermanos Serantoni crearon Pasión de Sábado, y los hermanos Kirowsky “Fantastico TV” —dos emisiones semanales que duraban entre 4 y 6 horas y donde se presentaban los grupos más difundidos del momento, y existía la posibilidad de ir a verlos en vivo al programa—. Así, la presencia de cantantes de cumbia se hizo cada vez más frecuente en programas tales como “Almorzando con Mirtha Legrand”, “Hola Susana” y “Ritmo de la noche”.

Más allá de como se había masificado la cumbia y como penetraba en los sectores medios y altos de la sociedad, las nuevas condiciones de trabajo hicieron crecer rápidamente la industria cumbiera. También, gracias a la apertura de las importaciones y la paridad peso-dólar, se volvió mucho más sencillo conseguir y adquirir instrumentos modernos por parte de las discográficas, los estudios y los músicos. Esto provocó el arribo de teclados de diversos modelos que empezaron a ser utilizados en muchísimas grabaciones de la cumbia argentina y sigue sucediendo hasta el día de hoy. Lo tropical, lo provinciano, se mezcló con lo artificial. Los trajes, las camisas, los zapatos de punta, entraron al mundo de la cumbia y con ellos los grandes grupos con músicos profesionales y de gran nivel técnico que eran contratados por las grandes discográficas para formar parte de los nuevos grupos. En los noventa, la cumbia argentina logró llegar a España, México e incluso Estados Unidos, teniendo relativo éxito incluso al día de hoy (sobre todo en España donde los grupos argentinos siguen trabajando mucho, como por ejemplo el grupo Ráfaga que incluso ha grabado un disco en vivo allí). Los noventa significaron el encuentro entre las tradiciones de instrumentos acústicos, tales como el acordeón, los vientos y los timbales, con otras sonoridades provenientes de lo eléctrico (como las ya utilizadas guitarras y bajos pero ahora también los teclados y las baterías electrónicas junto a la modernización de los estudios de grabación). A nuestro entender y basándonos en los argumentos presentados, los noventa simbolizan el triunfo de la estética del artificio en la cumbia argentina. Las otras propuestas estéticas siguieron existiendo y coexistiendo con estas nuevas propuestas mucho más industrializadas y pensadas para los grandes medios de comunicación y la exportación, pero los Ráfaga, los Grupo Green, Grupo Red y otros tantos se volvieron los principales exponentes de la movida ya no tan tropical y cada vez más cumbiera.

Estética del artificio: Lo acústico y lo electrónico/digital en la cumbia argentina

Uno de los elementos que analizaremos en este trabajo es la convivencia entre lo acústico y lo eléctrico dentro de la cumbia Argentina. Como mencionamos anteriormente, durante los años noventa la industria de la cumbia experimentó un notable crecimiento y accedió no solo a los sectores medios sino también a los sectores altos de la sociedad. Dicha conceptualización histórica explica la inclusión de teclados y otros instrumentos eléctricos en la cumbia argentina. Desde luego que algunos de estos instrumentos, como la guitarra eléctrica o el bajo eléctrico, ya eran utilizados anteriormente. Lo novedoso en este momento de la cumbia argentina es como algunos instrumentos eléctricos (en particular el teclado y el octapad) comenzaron a emular sonoridades provenientes del ámbito acústico. Al oír grabaciones de cumbia de los años 60, 70 e incluso durante una buena parte de los 80, en la gran mayoría de los casos los sonidos que escuchamos son provenientes de

la fuente de sonido “original”. Es decir, cuando oímos un clarinete, una guitarra eléctrica, un acordeón u otro instrumento, es efectivamente el instrumento sonando e interpretado. Son muchísimos los ejemplos que podemos citar, pero hemos realizado una selección para señalar como esta fue una tendencia que se mantuvo casi a lo largo de 30 años. Intentaremos restringir este pequeño análisis a las introducciones, dado que creemos que es un espacio formal donde pueden oírse claramente estas propuestas¹. Oyendo la introducción de “El conductor” del grupo Los Wawancó grabada en el año 1968, podemos oír la melodía principal interpretada por un clarinete donde ciertos gestos técnicos y sobre todo diversas informaciones tímbricas dan cuenta de que, efectivamente, se trata de un clarinete. Otro ejemplo que podemos mencionar es “Rio Arriba” del grupo Cuarteto Imperial, grabada en 1967 en el disco “Con todo”. Allí podemos oír en la introducción un acordeón interpretado por Heli Toro Álvarez, cantante y acordeonista del grupo. Nuevamente, basándonos en la sonoridad y también en material filmográfico de dicha época, podemos confirmar que se trata de un acordeón real y no uno sintetizado. Por último, podemos mencionar un ejemplo que podemos utilizar como pivote entre dos decisiones instrumentales. Se trata de “Quiero un sombrero”, nuevamente del grupo Los Wawancó. La primera versión que mencionaremos es la versión original de esta canción grabada en el año 1968. Nos centraremos en la percusión de esta canción: en esta primera grabación la percusión que podemos oír está conformada por Congas, maracas y timbales. Dado el sonido de las congas y del cencerro, podemos llegar a asegurar que se trata de una conga y un timbal acústicos. Ahora bien, en una presentación en vivo para el canal CM en el año 1999, Los Wawancó interpretan esta canción (<https://www.youtube.com/watch?v=yppa7p1FbUQY>). En esta versión en vivo, además de notar los dos teclados que utiliza el pianista junto a la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico podemos ver efectivamente la güira, las congas y los timbales mencionados anteriormente. No obstante, a esta formación percusiva se le suma el ya mencionado octapad, que sintetiza el sonido de instrumentos de percusión acústicos como el cencerro, parches de timbales, platillos, etc. Este ejemplo muestra como elementos y propuestas de estas características se incorporaron en los 90 incluso en grupos que tienen una trayectoria desde los años 60.

Siguiendo con esta línea de análisis podemos mencionar una serie de ejemplos que dan cuenta de esta propuesta tímbrica donde instrumentos electrónicos realizan una “cita” a instrumentos del ámbito acústico. Empezaremos con la canción “No me abandones”, del grupo Los Ávila, grabada en el año 1996. Podemos dividir la introducción de esta canción en tres partes: en la primera parte se distinguen elementos percusivos tales como las palmas y un Hi Hat que parecen estar siendo interpretados por un octapad, y junto a ellos la melodía principal es interpretada por una guitarra muteada. Dada la cualidad del timbre, podemos deducir que no se trata de una guitarra real, sino más bien de una guitarra muteada interpretada por un teclado (esto mismo sucede más adelante con otros ejemplos). Ya en la segunda parte de la introducción entra el grupo completo, y se puede oír una guitarra eléctrica que acompaña (que, en este caso, consideramos que no es interpretada por un teclado) y un saxo tenor interpretando la melodía principal. Nuevamente, las características tímbricas y el rango desplegado en la melodía interpretada nos llevan a pensar que se trata de un teclado utilizando un sonido de saxo tenor. También podemos notar como la percusión sigue siendo interpretada por un octapad, dados los sonidos que pueden oírse, sobre todo en los “feels” o marcas de dicha percusión. Por último, y cerrando la introducción, aparece por primera vez un sonido del cual no podemos realizar una

¹ No obstante, no estamos diciendo que exclusivamente pueden oírse estas propuestas en las introducciones. Hemos elegido analizar esta sección con el fin de acotar el margen de análisis y no perder potencial ejemplificador.

referenciación acústica sino que se trata de un sonido logrado mediante la síntesis (o incluso podemos pensar en una “cita” a un sonido logrado por medio de la síntesis).

Otro ejemplo que podemos mencionar es la canción “Nunca me faltés”, del solista Antonio Ríos, grabada en el año 1996. Nuevamente analizaremos la introducción y destacaremos 3 elementos en particular. En este caso, incluiremos el análisis del videoclip promocional, que aporta información audiovisual al análisis de los elementos que intervienen. La melodía es interpretada, al igual que en el ejemplo anterior, por un sonido de guitarra muteada interpretado por un teclado. En el videoclip, la imagen que hace referencia a esta interpretación es la de un keytar Roland ax-1. Al entrar la percusión podemos suponer, no solo por la referencia visual del videoclip sino también por las características sonoras, que es tocada por un octapad o una batería electrónica (en el video se puede ver un octapad pero en algunas presentaciones en vivo contemporáneas a la edición del disco se pueden ver baterías electrónicas). Nos parece interesante destacar cómo en el acompañamiento se puede oír una guitarra eléctrica tocando el ritmo característico de la cumbia argentina, y que esa guitarra eléctrica es efectivamente una guitarra real y no una sintetizada. Podemos observar entonces la convivencia de dos variantes tímbricas del mismo instrumento (punteada/muteada y rasgueada), pero una de ellas interpretada por un instrumento “real” y otra por una emulación del mismo. Dentro de esa misma introducción y como cierre de frase melódica, el teclado que anteriormente estaba tocando la guitarra muteada toca ahora una melodía a dos voces interpretada por lo que parecen trompetas. Nuevamente el teclado emula el sonido de un instrumento acústico.

Un último ejemplo que podemos acercarnos es el de “Boquita de Caramelo” del Grupo Sombras, perteneciente al disco homónimo editado en 1995. En esta introducción podemos apreciar varios comportamientos donde fuentes sonoras “reales”² conviven con fuentes sonoras emuladas. Tal es el caso de la segunda parte de la introducción, donde al principio los vientos sintetizados o emulados interpretan la melodía mientras la guitarra eléctrica toca una contramelodía que podríamos denominar pasiva. Más adelante en esa misma introducción, los vientos sintetizados y la guitarra interpretan la melodía en forma homorrítmica pero no al unísono. Este comportamiento no lo hemos encontrado en otros ejemplos y resulta interesante la gran cantidad de posibilidades de empaste tímbrico que esta propuesta genera.

Estos diversos ejemplos muestran como a partir de los años noventa la convivencia entre lo acústico y lo eléctrico se intensificó y comenzó a utilizarse cada vez más en las grabaciones de cumbia argentina. También cabe destacar como se hizo más y más frecuente la aparición de tímbricas emuladas como las que describimos en los ejemplos dados. Así es que no solo en la cumbia más “noventa” se pueden apreciar estos comportamientos; sino que todo lo contrario. Con el boom de la cumbia villera a partir de 1999 y la promoción otorgada a ese estilo de cumbia por parte de las discográficas, esta propuesta tímbrica aumentó mientras que, al mismo tiempo, la presencia de instrumentos “reales” tocando melodías principales o contramelodías disminuyó. Podemos encontrar grabaciones de grupos como Meta Guacha, Pibes Chorros, Mala Fama, Los Gedes, Damas Gratis, entre otros, donde los teclados cobran un gran protagonismo como instrumento líder y como mencionábamos en la introducción pasan a ser el instrumento icónico dentro de la cumbia, tanto visual como sonoramente.

Podemos mencionar también como lentamente ciertos filtros utilizados en el estudio de grabación se han empezado a utilizar cada vez con mayor frecuencia hasta conformar parte ineludible en la conformación del estilo. Haremos mención tan solo de uno que creemos que ha pasado a formar parte de la cumbia argentina. Hablamos del conocido AutoTune o auto afinador. Este dispositivo, junto con el Melodyne, es un procesador

²² Me refiero a instrumentos acústicos cuya fuente de sonido no está ligada a un proceso digital o de sampleo.

de audio para corregir el tono en ejecuciones vocales e instrumentales. Su uso en otras músicas como el Reggaetón o el Hip Hop también es muy popular, siendo también una parte inseparable de las producciones de estas músicas. En la cumbia argentina, podemos verlo a partir del año 2006 y en adelante, con el fenómeno llamado “cumbiaton” (aquí se evidencia la relación entre la Cumbia y el Reggaetón tomando este proceso utilizado ampliamente desde los inicios del Reggaetón). Así, en canciones como “Esa Pibita” del Solista El Basura, en el minuto 1:04 de la canción se puede notar claramente el uso de este proceso. También en la canción “Pienso en ti” del grupo Las Culisueñas se puede oír el proceso en toda la canción.

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos reflexionado sobre el uso de la tecnología digital en la cumbia argentina. Consideramos que valernos de los grandes procesos de transformación económicos, sociales y culturales durante los años noventa ha sido de enorme ayuda para poder comprender el gran cambio estético que se produce en la cumbia argentina. Este gran cambio estético y, sobre todo, el desarrollo de la industria cumbiera en argentina, determinarían el desarrollo del género durante los últimos 20 años. Por ello, la cumbia en argentina se convertiría en una música popular sumamente presente tanto en los medios de comunicación como en las numerosas bailantas de capital federal y GBA. A su vez, la inclusión de tecnologías digitales continúa siendo al día de hoy una parte fundamental de la propuesta tímbrica de este género popular y ha sido profundizada por medio de las secuenciaciones y la utilización de sonidos producidos por medio de la síntesis.

Consideramos que este trabajo aporta a la resignificación de los elementos constituyentes de un género; creemos que en los géneros populares (y sobre todo los desarrollados en la segunda mitad del siglo XX) no se puede reducir el análisis a solo un conjunto de células rítmicas (como muchas veces sucede en el folklore argentino). La inclusión de elementos tecnológicos digitales, el planteo melódico, la repetición variada, las características del planteo contramelódico, entre otros, son elementos que se presentan particularizados según el género abordado y en muchos casos no pueden ser extensibles ni traspolables inter-genéricamente. Cada género presentará particularidades en los recursos señalados porque estos son una parte integral y constitutiva del mismo.

Por último creemos necesario destacar cómo este trabajo se suma a la gran cantidad de trabajos finales, proyectos de investigación, becas de investigación, etc. que se están llevando a cabo en la Facultad de Bellas Artes. Consideramos que este núcleo de trabajos, con una perspectiva novedosa respecto de la tradicional irá con el tiempo asentando nuevas maneras de encarar tanto la educación como la investigación musical o musicología. Este trabajo es un punto de partida para continuar profundizando sobre cuestiones relacionadas con la cumbia argentina, donde el marco teórico se encuentra ausente y hay una enorme necesidad y demanda de trabajos de investigación al respecto. Consideramos imperioso y de suma importancia seguir sistematizado y reflexionando sobre los elementos intervinientes en las distintas músicas populares, dado que esta sistematización y reflexión le otorga entidad al objeto de estudio y lo valida dentro de la lógica académica.

Bibliografía

Adell, J.-E. (2004). Música y tecnología: Sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. *Arte y nuevas tecnologías : X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (págs. 100-108). La Rioja: Universidad de La Rioja : Fundación San Millán de la Cogolla.

Almi, G. (8 de Febrero de 1999). La bailanta, un negocio que produce millones. *Clarín*.
Carballido, S. (Productor), & Muñoz, L. (Dirección). (18 de Marzo de 2014). *Soy del pueblo: Gilda [Serie de televisión] [Película]*. Argentina: Canal Encuentro.

- Cavallotti, R. W., Kuhn, R., Martínez Suárez, J., Mugica, R., Rinaldi, C., & Ayala, F. (Dirección). (1965). *Viaje de una noche de verano* [Película].
- Cragolini, A. (1998). Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la "bailanta" y de su influencia en la creación y recreación de estilos. *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M (1994)* (págs. 78-95). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen.
- Elbaum, J. (1994). "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular". En M. Margulis, & Otros, *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* (págs. 181-210). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Favio, L. (Dirección). (1967). *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* [Película].
- Lescano, P. (11 de Octubre de 2014). La maquina de escribir voces. (J. Leiva, Entrevistador)
- MAGENTA DISCOS. (1 de Octubre de 2015). *Historia: MAGENTA DISCOS*. Obtenido de MAGENTA DISCOS: <http://www.magentadiscos.com/home.html>
- Manzoni, C. (13 de Diciembre de 2009). Muerto el disco, vivan los shows. *La Nación*.
- Pujol, S. A. (1999). *Historia del Baile: De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Rodil, C. S. (2006). Bailanta y bailaneros. Cultura y sectores populares en la Argentina de los noventa (Tesis de Grado). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Romé, S. (2012). *Cumbia (Apunte de Catedra)*. La Plata: UNLP.
- Silba, M., & Alabarces, P. (2014). "Las manos de todos los negros, arriba": Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y representaciones sociales*, 52-74.
- Unzué, M. (2012). *El estado argentino (1976-2003)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- V.V.D.D (Dirección). (2007). *La banda de Gilda* [Película].