

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**LICENCIATURA EN MÚSICA
ORIENTACIÓN MÚSICA POPULAR**

**CUMBIA ARGENTINA: UN ANÁLISIS DE
LAS FUNCIONES RÍTMICAS DE LA
GÜIRA DOMINICANA EN EL GÉNERO
EN BUENOS AIRES DE 2005 A 2015**

Jonás Gómez Dip

Legajo: 55521/8

jonasgomezdip@gmail.com

Director: Santiago Romé

Noviembre 2017

Introducción

El presente trabajo está enfocado en el análisis rítmico de uno de los instrumentos más representativos de la cumbia argentina: la güira dominicana. Si bien dicho instrumento no estuvo presente en los orígenes del género¹, ha ido ganando con el correr del tiempo un lugar fundamental, siendo en la actualidad parte indisociable del mismo. La investigación determinará entonces, cuales son los recursos más utilizados o los arreglos más frecuentes en el período que comprende desde el año 2005 hasta el 2015 específicamente en la provincia de Buenos Aires. Con dicho propósito analizaremos un total de cuarenta canciones incluidas en ocho discos diferentes que, según mi criterio, presentan un desarrollo más complejo en cuanto a los arreglos. La elección del instrumento a analizar se debe no sólo a la importancia que este ha ido adquiriendo en el estilo, sino también a mi experiencia como ejecutante y profesor del mismo. Este trabajo se estructura en tres grandes partes. En la primera de ellas realizamos un recorrido histórico del instrumento desde su arribo hasta sus primeras apariciones en la escena tropical argentina. En el segundo apartado llevo a cabo una detallada observación de los ritmos de base en el género. Finalmente elaboramos un análisis y recopilación de diferentes casos que consideramos más relevantes. Cabe destacar que hemos agregado como anexo las partituras de todos los temas analizados.

¹ El término género se utiliza en el presente trabajo para referirse a las músicas desde un aspecto general, y no tiene como intención entrar en el debate que este concepto atraviesa.

Fundamentación

Las instituciones de enseñanza musical en su mayoría, incluso las dedicadas exclusivamente al estudio de lo popular, han obviado el análisis musical de este género, tal vez por considerarlo algo demasiado sencillo. Lo que provocó muchas veces simplificaciones y generalizaciones. A su vez, en mi carácter de instrumentista, he podido observar que la güira (a diferencia de lo que ocurre en otras músicas como la bachata, el merengue e incluso el cuarteto cordobés) desde el punto de vista del análisis, no tiene la importancia apropiada en la cumbia. Esta investigación, si bien no desestima los aspectos sociológicos tan frecuentemente abordados desde el surgimiento de la cumbia villera, se centrará principalmente en los aspectos musicales.

Capítulo I

LOS INICIOS DE LA GÜIRA EN LA CUMBIA ARGENTINA

La llegada de la cumbia a la Argentina

La cumbia es probablemente el género popular más representativo y más difundido de Latinoamericana. Desde sus orígenes en la costa del Pacífico colombiano a principios del Siglo XIX hasta nuestros días, ha logrado expandirse a lo largo y a lo ancho de toda nuestra América hispanohablante, adquiriendo características particulares según el territorio donde se ha establecido.

En un país tan extenso como el nuestro esto no fue la excepción, y regiones como el Litoral y el Noroeste desarrollaron un estilo propio muy marcado. Es por ello que sería imposible hablar de “la cumbia” como algo puramente homogéneo, debemos primero situarla en un determinado contexto tanto histórico como geográfico. Ya desde la llegada del género al país a mediados del 50 se establecieron diferencias significativas con el estilo tradicional colombiano. En Argentina el 22 de noviembre de 1949, el entonces presidente de la Nación Juan Domingo Perón firmó el Decreto de Supresión de Aranceles Universitarios, produciendo que miles de latinoamericanos emigraran a nuestro país para realizar sus estudios. Uno de ellos fue Mario Castellón nacido en Costa Rica, quien junto con otros compañeros de la carrera de medicina de la UBA (Universidad de Buenos Aires) fundó la primera banda de cumbia de la historia en Argentina: Los Wawanco. *Cada uno de nosotros llegó acá con sus costumbres y, entre otras cosas, con sus músicas. Nos juntábamos mucho en el Teatro Cervantes, donde hacíamos festivales de música folklórica.* (Mario Castellón Apud Rodríguez Ansorena, 2016, p.1). La banda, como podemos ver, interpretaba en sus inicios distintos géneros provenientes del Caribe, sin embargo la cumbia comenzó a ganar más espacio en sus presentaciones debido a la insistencia del público que asistía a sus espectáculos.

Los inmigrantes no fueron los únicos que aportaron al surgimiento de la cumbia en la Argentina. A principios de los años 60 aparece en escena el músico argentino Antonio Darío, mejor conocido como “Coco Barcala” quien se había familiarizado con el estilo en la embajada colombiana en Buenos Aires. *A los quince ingrese en el ballet folclórico de la embajada de Colombia, allí aprendí muchos ritmos tocando con músicos colombianos, entre ellos la cumbia.* (La Delio Valdez, 2012). Sus grupos, Marbella primero y La Charanga del Caribe luego, introducen la cumbia en el ambiente cultural porteño. Estas agrupaciones se dedicaban principalmente, al igual que Los Wawanco, a la música caribeña que estaba de moda en la época, por lo que en su repertorio incluían temas de géneros como el merengue, la guaracha, el son, el mambo, el bullerengue, los vallenatos, etc. Así comienza la cumbia a dar los primeros pasos en la escena nacional: interpretada por músicos extranjeros y argentinos con distintas influencias culturales, siendo por tanto producto de la confluencia de diferentes tradiciones musicales.

El Güiro en la Cumbia

La cumbia sin güiro no es cumbia².

Si tuviésemos que nombrar al instrumento más significativo de la cumbia en la actualidad, probablemente la gran mayoría de nosotros elegiría la güira de metal, llamado también – erróneamente – güiro. Dicho instrumento ha obtenido en los últimos años una fuerte carga simbólica al punto tal de que su sola imagen nos remite



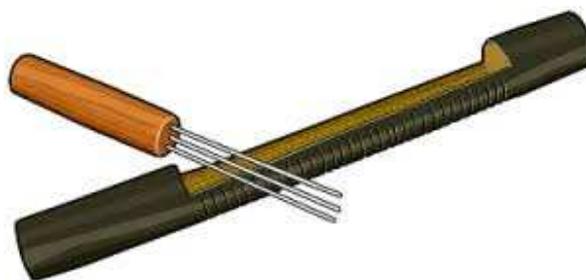
al género. Contrario a lo que suele pensarse, la introducción del mismo a la cumbia argentina es relativamente reciente. A comienzos de los años 60 bandas pioneras como Los Wawanco utilizaban el güiro de calabaza

² Letra de la cumbia “Para Olvidar” por S.E.G. Octubre. 2013.

proveniente de la música centroamericana, como se observa en una escena de la película argentina de la época: "Villa Cariño"³. Este instrumento venía a suplantar, junto con el platillo de los timbales en el contratiempo, la función que cumplían las maracas en la cumbia colombiana.

Surge entonces la pregunta ¿Por qué era necesario reemplazar la función de las maracas? Como hemos visto anteriormente, las primeras bandas en interpretar cumbia en nuestro país estaban dedicadas en su gran mayoría a la música caribeña, contando entre su repertorio con géneros como el son y el danzón cubano donde el güiro cumple un rol fundamental. Tener que cambiar de instrumentos entre una canción y otra resultaba, como podemos imaginar, muy complicado para los músicos a quienes se los contrataba por un período de tiempo donde no debían abundar los silencios. Otro de los géneros que estas agrupaciones interpretaban era el vallenato⁴. Esta música se toca con tres instrumentos tradicionales: el acordeón, la caja vallenata⁵ y la guacharaca⁶ colombiana. Este último instrumento pertenece, al igual que el güiro, a la familia de los idiófonos⁷ de raspado.

Tímbicamente⁸ podríamos situarlo en un punto intermedio entre güiro y güira, ya que si bien está fabricado con caña, al ser ejecutado con un gancho⁹ de dientes metálicos se



³ *Villa Cariño*. Dir. Julio Saraceni. Federal Films, 1967

⁴ El vallenato o música vallenata es un género musical autóctono de la Costa Caribe colombiana. Tiene influencia de la inmigración europea, componentes de los esclavos afrocolombianos como así también de lo indígena.

⁵ Es un pequeño tambor cónico de un solo parche con anillos de tensión. Se ajusta sobre las piernas para su ejecución, un poco más ancha arriba que abajo.

⁶ La guacharaca es un instrumento musical idiófono de raspado que se interpreta en una posición similar a la del violín. Puede ser de caña o lata. Se compone de dos partes: la guacharaca misma, de superficie corrugada, y el peine o trinche, hecho de alambre duro y mango de madera, usado para raspar la superficie corrugada.

Es hueca en la tercera parte central inferior, y posee ranuras y transversales en la superficie.

⁷ Un idiófono es un instrumento musical que tiene sonido propio porque usa su cuerpo como materia resonadora. Produce el sonido primariamente por la vibración del propio cuerpo, sin uso de cuerdas, membranas o columnas de aire. Su cuerpo, de madera, metal o piedra es duro pero sonoro, con la suficiente elasticidad como para mantener un movimiento vibratorio.

⁸ El timbre es la cualidad que caracteriza un sonido. Se trata de una de las cuatro cualidades esenciales del sonido junto con el tono, la duración y la intensidad.

⁹ Una especie de baqueta terminada en forma de peine de púas metálicas que rasca las estrías o "gránulos" que presenta la superficie del instrumento.

obtiene un sonido muy similar al de la güira dominicana sin tantos armónicos¹⁰. Estas similitudes hacían que la adaptación del güiro a esa música fuera mucho más sencilla. El instrumento entonces, venía a ser una especie de *comodín* que permitía a las agrupaciones interpretar los diferentes estilos de moda de la época sin la necesidad de cambiar la instrumentación entre tema y tema. La apropiación por parte de la cumbia no sólo se limitó al instrumento en sí, sino también a la base rítmica que éste ejecutaba en los diferentes estilos. Tanto en el son como en el vallenato, el güiro o guacharaca respectivamente utilizaban la estructura rítmica de corchea y dos semicorcheas¹¹ como puede observarse en el siguiente fragmento del son “Compay cotunto” de Níco Saquito y sus Guaracheros de Oriente:

The image shows a musical score for the son "Compay cotunto" by Níco Saquito and his Guaracheros de Oriente. The score is written for four instruments: Clave, güiro, tumba, and bongo. The Clave part is a simple rhythmic pattern of eighth notes. The güiro part consists of a series of 'x' marks representing the instrument's sound, with a rhythmic pattern of eighth notes. The tumba and bongo parts also feature rhythmic patterns of eighth notes, with the bongo part including some notes with stems.

Estas modificaciones, que tenían como objetivo principal la consolidación de un show y una estructura rítmica homogénea, contribuyeron a la hibridación de los distintos géneros, dándole a la cumbia en nuestro país un estilo propio y permitiendo la introducción de nuevos instrumentos como el güiro.

Ahora bien, nos queda todavía una pregunta pendiente ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a reemplazar el güiro de calabaza por la güira dominicana? A modo de síntesis y teniendo en cuenta que este tema no es el

¹⁰ Son los componentes de un sonido que se definen como las frecuencias secundarias que acompañan a una frecuencia fundamental o generadora.

¹¹ Si bien la figura es la misma es necesario aclarar que, dependiendo el género, esta se tocaba y acentuaba de diferente manera. En el caso del son cubano la corchea en el tiempo fuerte es ejecutada arrastrando el gancho sobre el güiro mientras que en el vallenato el golpe es seco.

objeto principal de nuestra investigación, plantearemos algunas hipótesis posibles que desarrollaremos en los párrafos siguientes. Resumidamente se centran en el desarrollo del quarteto cordobés y en la llegada de un formato más eléctrico a la música tropical.

El Quarteto Cordobés y la Güira Dominicana

Paralelamente al desarrollo de la cumbia en nuestro país, en la provincia de Córdoba comenzaba a gestarse un nuevo género que ganaría un importante espacio en la movida tropical: el quarteto. Producto de una readaptación de viejas danzas traídas por los inmigrantes italianos y españoles por parte de sus hijos y nietos, el quarteto combinaba características de la



tarantela y el paso doble con el foxtrot. En sus inicios el género, como su nombre lo indica, se tocaba con cuatro instrumentos principales: piano, violín, contrabajo y acordeón. Sin embargo ya desde las primeras grabaciones se puede apreciar la incorporación del güiro en la percusión ejecutando el mismo patrón rítmico que en la cumbia. Algunas agrupaciones incorporan también una especie de guacharaca colombiana fabricada con madera, como en el caso del conjunto Quarteto de Oro¹². No sería extraño pensar que, del mismo modo que la música caribeña permitió la llegada del güiro a la cumbia, esta última influenció a su vez al quarteto. Las grandes compañías discográficas, que en los años 60 ya habían comenzado a interesarse en la cumbia nacional produciendo discos de grupos como Los Wawanco, deciden hacer lo propio con el quarteto. De todos los proyectos discográficos que estas empresas producen hay uno en particular que cambiara la historia de la música cordobesa. En 1990 Ángel Eduardo Videla - mejor conocido como “El Negro Videla” - se aleja de uno de los grupos más emblemáticos del quarteto,

¹² Esto puede verse claramente en un video del grupo tocando en vivo en el show borombombom para la televisión cordobesa.

Chébere¹³, para iniciar su carrera como solista. La compañía *Piano Productions* decide llamarlo para grabar su primer disco en Miami, convirtiéndolo en el primero músico de cuarteto en grabar en Estados Unidos. Este disco llamado “Ahora que tengo tu cariño” contó con la producción del músico Johny Ventura - conocido como el padre del merengue¹⁴ - y la participación de músicos del género dominicano. Se incorpora a la percusión la güira, la tambora y las congas y se deja de lado a lo que es para muchos el sello distintivo del cuarteto, el acordeón. El material resultante no se diferenciaba en nada del merengue dominicano, siendo la única referencia al antiguo cuarteto el piano ejecutado por el músico argentino. Al volver al país, “El Negro” Videla trae consigo a tres músicos dominicanos, uno de ellos Jean Carlos quien sería primero corista del “Monstruo” Sebastián y luego cantante del grupo Tru-la-la. Este músico continuó con la tradición que había iniciado “El Negro” Videla: *En mi caso lo que hice fue fusionar lo que son las bases del cuarteto con los instrumentos típicos de República Dominicana, ese es el valor agregado, lo que no tenía el cuarteto era lo que yo le puse, la tambora, la güira, la tumbadora tocada diferente, los saxos, las coreografías, las trompetas tocadas diferente, un valor agregado a lo que es la música de Córdoba*¹⁵. Es a partir de allí que comienza una nueva etapa para la música tropical cordobesa. Esta forma de interpretar el género, llamado por muchos como cuarteto moderno o merenteto, combinaba percusión, vientos y secciones formales del merengue (como es el caso del mambo) con piano y bajo del cuarteto tradicional. Las agrupaciones antiguas se adaptaron al nuevo estilo mientras que surgieron otras como La K’onga y Banda XXI. De esta manera la güira ganó un lugar en la música tropical de Córdoba desplazando de la escena al güiro de calabaza y llegando a convertirse en un instrumento esencial para el cuarteto.

Teniendo en cuenta todos estos factores podríamos plantear la siguiente hipótesis: así como la cumbia y la música caribeña influyeron en la incorporación del güiro al cuarteto, éste hizo lo propio aportando a la escena

¹³ El grupo chébere fue de los que más experimento dentro del cuarteto, introduciendo sintetizadores en vez del tradicional acordeón, como así también una sección de vientos.

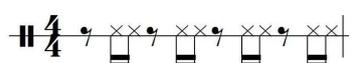
¹⁴ El merengue es un género musicalailable originado en la República Dominicana a finales del siglo XIX.

¹⁵ Ver programa. “Tunga Tunga el ritmo cordobés”. Episodio 1: “El Ritmo”. Minuto 21. Canal Encuentro. 2014.

tropical un nuevo instrumento proveniente de Centroamérica que cambiaría la sonoridad de la cumbia para siempre: la güira dominicana.

La llegada de un formato más eléctrico

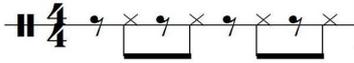
El rock, muy de moda en los años 60, había sido el canal por el cual habían ingresado la guitarra y el bajo eléctrico a la música popular. La música tropical por su parte no fue ajena a dichos cambios y ya desde los primeros años se podían ver a algunas agrupaciones con uno o ambos instrumentos. Sin embargo fue recién en los años 90, debido al auge de la industria cumbiera, que la estética del género cambia incorporándose nuevos instrumentos como sintetizadores y teclados. Esto sumado a *...la inclusión de vientos - principalmente trompetas- que provenían de la denominada cumbia norteña en Perú...*¹⁶ (Romé - González - del Río, 2016, p.4). hizo imprescindible una readaptación en la sección de percusión. El güiro, de débil sonoridad, no llegaba a ser escuchado y su función pasó entonces a los platillos de la batería o batería electrónica (octapad) que había comenzado a ganar un lugar importante en el género en la época. Estos cambios pueden apreciarse claramente por ejemplo en la canción “Noche de Luna” del grupo Malagata. Aquí el hi hat toca las dos últimas semicorcheas de cada tiempo, o sea la mitad de la base del güiro, en la estrofa:



La base es completada por el jam block de la timbaleta en negras. A veces la base se toca completa, con el sonido de platillo del octapad; un ejemplo de esto es el disco “Imparables” de 1998 del grupo Ráfaga. En los estribillos aparece, en lugar del hi hat, el crash ejecutando los contratiempos. Este toque también se completa por el jam block tocando negras¹⁷:

¹⁶ Si bien este artículo no se relaciona específicamente con el tópico desarrollado en este párrafo aporta sustancialmente a la comprensión del uso de los vientos en la cumbia argentina.

¹⁷ Este toque sigue siendo utilizado en la actualidad para la sección de los estribillos.



A diferencia del güiro de calabaza, la güira estaba tímbricamente más cercana al platillo y su sonoridad era bastante mayor, por lo que podemos suponer que cuando ésta llegó a la cumbia a mediados de la década, el cambio resultó natural. A partir de allí la batería iría perdiendo lugar en la escena tropical, no así el octapad que se conserva hasta la actualidad. La sección básica de percusión queda finalmente compuesta por timbales, tumbadoras y güira dominicana¹⁸.

Por último queremos aclarar que, si bien estas hipótesis resultan complementarias podrían haber sucedido separadamente. Ambas hipótesis están esbozadas en este trabajo y deberán ser estudiadas con mayor profundidad en futuras investigaciones.

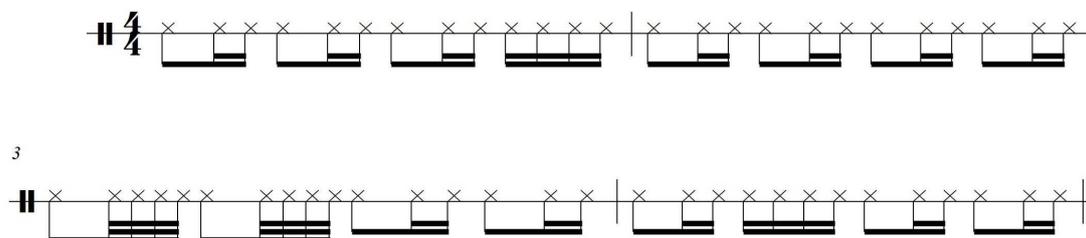
¹⁸ Se menciona solo estos tres instrumentos ya que el uso por ejemplo del octapad dependía de cada banda en particular.

Capítulo II

ACERCA DE LAS BASES RÍTMICAS DE LA GÜIRA EN LA CUMBIA ARGENTINA

Bases en movimiento

En la cumbia, como en los géneros caribeños donde se utiliza el güiro, éste cumplía solamente la función de base debido principalmente a la construcción del mismo. Las pronunciadas ranuras, sumadas al palo utilizado como gancho, hacen muy dificultosa la ejecución de ritmos más complejos. Ya con la aparición del octapad comienzan a introducirse algunos cambios en la manera de tocar. Aparecen algunas variaciones simples alternadas con la base de corchea y dos semicorcheas. Estas variaciones eran tocadas con el sonido de platillo del octapad que, como vimos, es tímbricamente similar a la güira. Veamos por ejemplo una sección del tema “Una traición” del grupo Ráfaga ejecutada por el octapad:

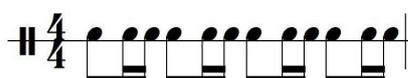


Con estas variaciones, lo que se buscaba era generar una sensación de movimiento en la base, corriéndose de la estaticidad de años anteriores. La güira, al ser introducida, retoma este camino sobre finales de los 90 y desde aquí hasta principios del Siglo XXI los cambios no fueron significativos. La base, por lo tanto, primaba en gran parte de las canciones, y los repiques aparecían sólo esporádicamente. No es sino hacia el año 2003, con el surgimiento de la banda Supermerk2, que se produce una ruptura que marcaría un antes y un después en el modo de tocar la güira y por ende también en la manera de hacer cumbia. Hasta ese momento la base de la cumbia se tocaba

“tirada para atrás”, en otras palabras la figura de corchea y dos semicorcheas llegaban a sonar algunas veces como tresillo de corcheas. Lucas Pinuer güirista de la banda Meta Guacha cuenta en el programa Cumbia de la buena de canal encuentro que: *Supermerk2 innovó con una llevada de güira. Ya era algo más de juego. Nosotros en meta guacha tocamos a la antigua: base, base y base.* A lo que hace referencia Pinuer con “más juego” era a una mayor cantidad de repiques. Comienza a partir de aquí una etapa de cumbias más rápidas y de mayor desarrollo en los arreglos percusivos, donde el repique en la güira ganara un lugar preponderante. No es casualidad que el primer disco que hemos elegido para nuestro análisis sea “A puro saqueo” de Supermerk2. Quizás uno de los exponentes más claro en esta nueva manera de hacer cumbia

Ritmos de base en la cumbia

No sería posible hablar de las diferentes variaciones que existen en la cumbia sin antes explicar cómo funcionan los distintos ritmos de base. Refiriéndonos específicamente de la güira, los que se utilizan son dos. El primero de ellos es también conocido como la clave de la cumbia y consiste de una corchea y dos semicorcheas:



Dicha base no está ligada a una sección formal en particular, está presente en casi todo el tema y se complementa con un toque a tierra que puede ser ejecutado por el jam block o la campana del timbal; también con el bombo del octapad, si este estuviese presente. La clave puede encontrarse tanto en la güira como en la cáscara y en el jam block del timbal. El segundo ritmo de base consiste en una corchea con punto y una semicorchea:

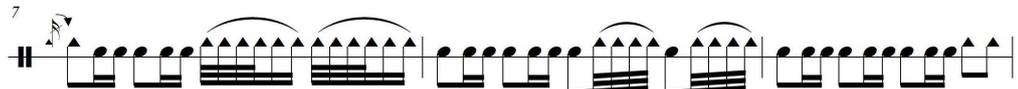


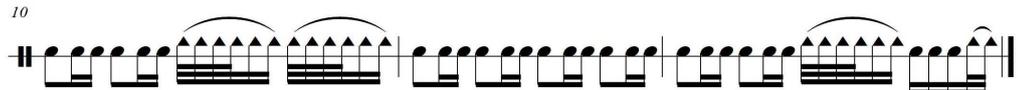
Este ritmo se complementa con las congas marcando el contratiempo con un golpe abierto, armándose así la clave repartida entre dos instrumentos. El bajo

y el jam block tocando negras completan la base. Muy relacionada a la cumbia villera, aparece sobre todo en la primera estrofa y tiene como objetivo generar un contraste con la segunda. En ella se recurre nuevamente a la base inicial donde entran en juego más instrumentos, consiguiendo así una mayor densidad sonora. Este contraste entre las dos diferentes bases acompañando la misma melodía produce la sensación de un material que se “completa”. En otras palabras la melodía es presentada con un acompañamiento que nos insinúa un ritmo de cumbia para luego reaparecer confirmando la expectativa generada, lo que le otorga una mayor fuerza a esta segunda estrofa. A continuación transcribimos el inicio de la primera estrofa y parte de la segunda del tema “Ella ya me olvido” de “El Tecla”. Vemos aquí como cambia la base cuando se presenta la segunda estrofa en el séptimo compás:

Guero 4/4 

4
Gro. 

7
Gro. 

10
Gro. 

Capítulo III

ANÁLISIS DE CASOS

Sobre la notación utilizada

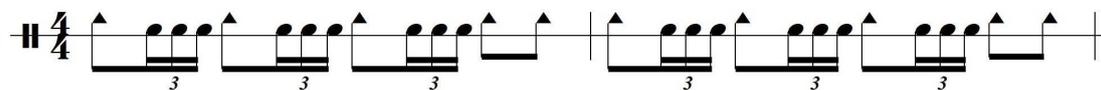
Antes de comenzar nuestro análisis es necesario aclarar que no existe un método de escritura que nos permita diferenciar los distintos golpes de la güira. Es por ello que, para facilitar el análisis y la lectura, nos hemos visto en la necesidad de desarrollar uno propio, el cual ha sido probado por algunos alumnos del instrumento con grandes resultados. Pasaremos a explicar sus características a continuación:

Tipos de Toque

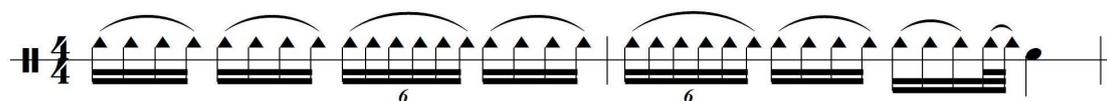
Toque común



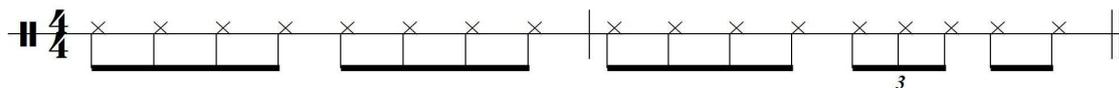
Triangulo: Arrastre del gancho sobre la güira en sus dos variantes, ligado y con ataque.



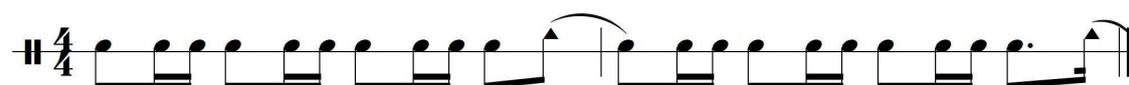
Triangulo ligado: Arrastre sin despegar el gancho de la güira.



Cruz: Golpe seco sobre la güira.



Triangulo ligado a nota común: Arrastre que se extiende hasta el siguiente golpe.



Pautas de ejecución

Para simplificar la lectura de las partituras, la digitación no ha sido especificada en las mismas. No obstante vamos a explicar algunas pautas que nos ayudaran a reducir el esfuerzo y a lograr un mejor sonido del instrumento.

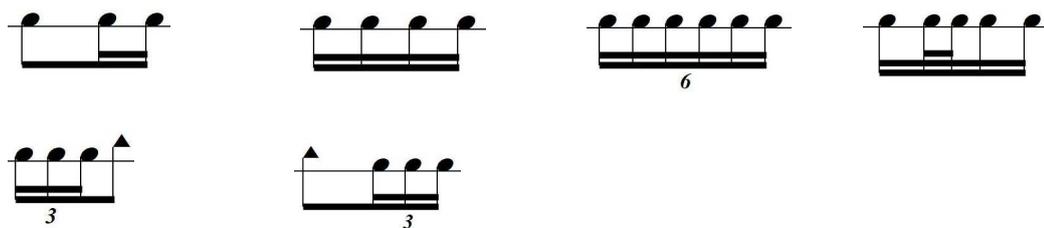
Existen sólo dos posibilidades a la hora de tocar la güira dominicana: direccionando el gancho hacia arriba o hacia abajo, esto se da tanto en los golpes comunes como en los barridos. Lo primero que hay que tener en cuenta a la hora de decidir nuestra digitación, es que los tiempos fuertes se ejecutan - salvo contadas excepciones ⁻¹⁹ hacia abajo. Este tipo de movimiento del gancho resulta más natural, lo que produce que el golpe suene con más fuerza, o en términos musicales, más acentuado. En el caso de la cumbia el acento del tiempo fuerte es una característica estilística específica del género, por lo que este tipo de digitación para el tiempo fuerte es prioritaria. Es importante aclarar que direccionar el gancho solamente hacia abajo no resulta suficiente para que el golpe suene acentuado; es necesario que este sea precedido por un golpe hacia arriba. La alternancia de golpes facilita la ejecución y nos da un mayor control y velocidad. Por oposición se entiende entonces que dos golpes en una misma dirección hacen que se pierda en fuerza y se gane en dificultad. Se

¹⁹ En géneros como el merengue moderno, el acento se encuentra en el contratiempo por lo que los tiempos fuertes se ejecutan con un pequeño golpe en la parte superior de la güira.

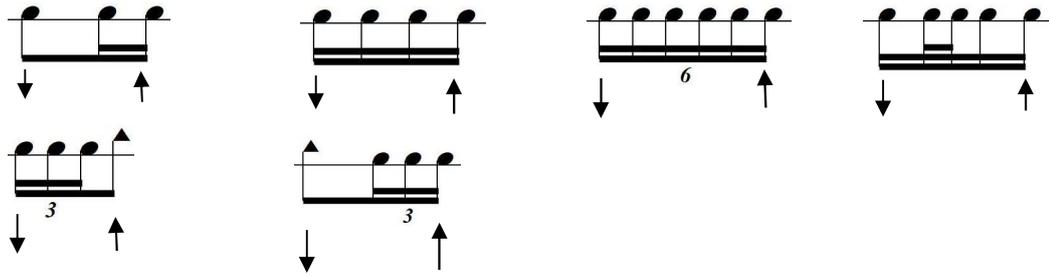
tratará de evitar así esta última variante y en casos de que sea estrictamente necesario, o sea en situaciones que la figura a ejecutar posea un número impar de golpes se priorizará que la repetición de la dirección sea hacia abajo. Pasaremos a continuación a enumerar las pautas en orden de importancia. Estas se aplican a figuras rítmicas contenidas en un pulso:

- 1) El tiempo fuerte se toca hacia abajo
- 2) El golpe que antecede al tiempo fuerte se toca hacia arriba
- 3) Los golpes restantes de la figura deberán ir alternados (abajo-arriba-abajo o viceversa)
- 4) En caso de que la figura posea un número de golpes impar, la repetición en la dirección deberá ser hacia abajo.

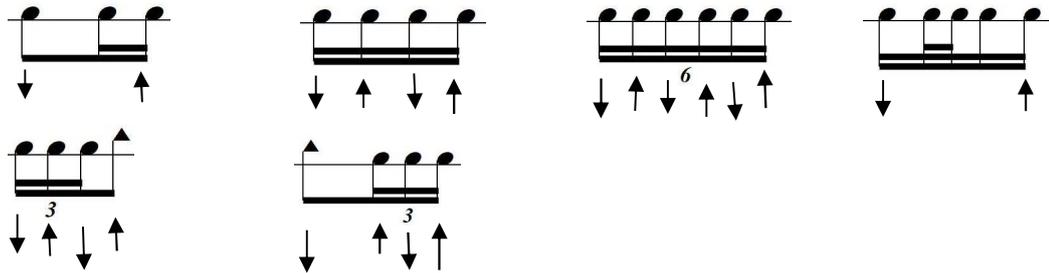
Las figuras contenidas en un pulso extrañamente cuentan con más de 6 golpes por lo que las variantes no son ilimitadas. A continuación pasaremos a demostrar cómo - siguiendo el orden de las pautas - se puede construir una digitación apropiada. Tomaremos para ellos seis figuras que aparecen frecuentemente en la cumbia.



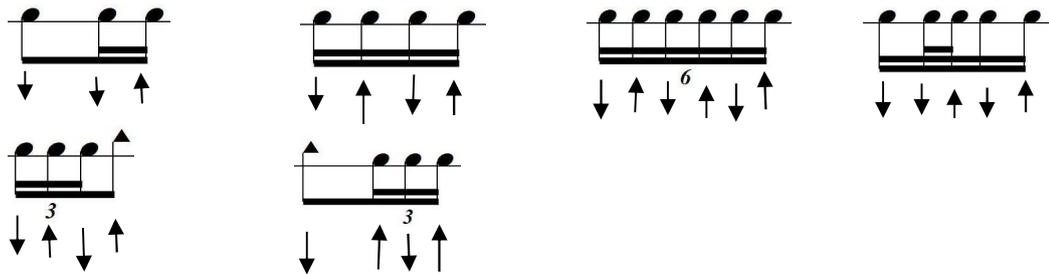
Lo primero que pasaremos a definir entonces es la dirección del tiempo fuerte y del golpe que lo antecede:



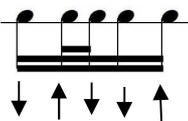
Hecho esto completaremos los golpes restantes tratando de generar una alternancia:



Como podemos observar, los casos en que los golpes son un número impar la alternancia no es posible por lo que repetiremos la dirección de uno de los golpes, que deberá ser hacia abajo. Una de las opciones posible sería entonces esta:



La figura de 5 golpes nos permite otra variante:

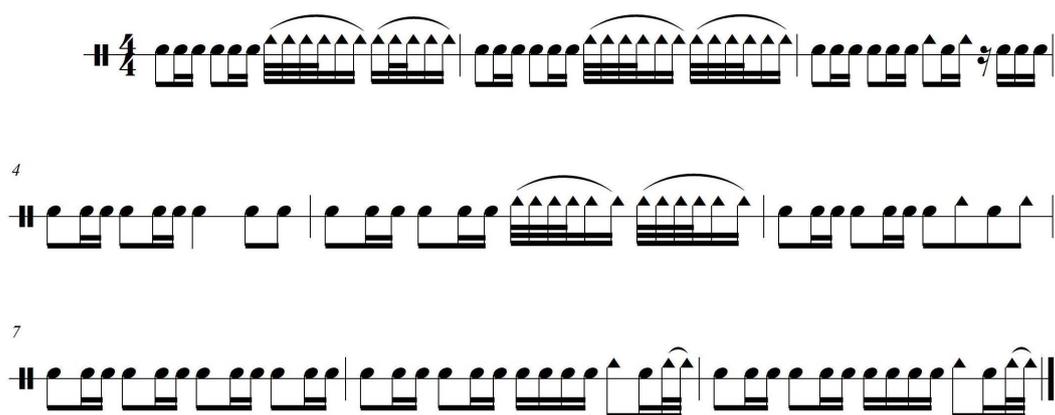


Dicha variante no es recomendable dado que dividiríamos el toque en dos unidades grandes (3 golpes y 2 golpes) y en una zona sensible como es el medio de la figura. Cabe aclarar que siempre es preferible direccionar el gancho en la misma dirección al principio de la figura, lo que nos permite dividirla en un grupo pequeño y otro grande (1 golpe y 4 golpes), lo cual resulta más accesible. Han quedado así armadas todas las digitaciones. Siguiendo estos pasos en el orden establecido anteriormente, es posible ejecutar cualquier figura de la manera más sencilla y cómoda. Por último es de suma importancia comentar que esta lógica no se tiene en cuenta en los casos particulares que se quiera acentuar otro golpe, por ejemplo en el cuarteto cordobés donde la base pone énfasis en el contratiempo.

Análisis de casos

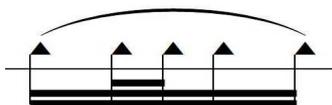
Como punto de partida de nuestro análisis vamos a dividir los repiques en dos categorías muy generales: los que están directamente relacionados a obligados²⁰ y a cortes en la percusión y los que no. En esta primera etapa vamos a centrarnos principalmente en este segundo grupo. Como vimos anteriormente los repiques aparecen alternados con la base o clave de cumbia. A pesar de que no presentan cambios sustanciales entre las distintas secciones formales, se puede apreciar con más frecuencia en los interludios o partes instrumentales. Es importante resaltar que éstos no se dan de manera aleatoria; en su gran mayoría se encuentran en los finales de compases que son - salvo contadas excepciones - de 4/4; también podemos agregar que suelen estar agrupados de a dos tiempos. A modo de síntesis, podemos afirmar entonces que los repiques que no están relacionados con obligados de percusión, aparecen en su gran mayoría en los tiempos 3 y 4 del compás, siendo más frecuentes en secciones instrumentales. A continuación transcribiremos 8 compases del interludio de la canción "En la cara me pega el sol" de Supermerk2 a modo de ejemplo:

²⁰ Cuando un grupo o todos los instrumentos tocan las mismas figuras rítmicas.

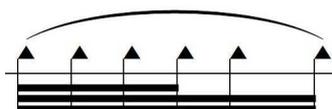


Podemos observar que de los 8 compases transcritos sólo uno es completamente de base. En el ejemplo anterior se encuentran también dos repiques, que sin lugar a dudas, son de los más utilizados en el género:

1)

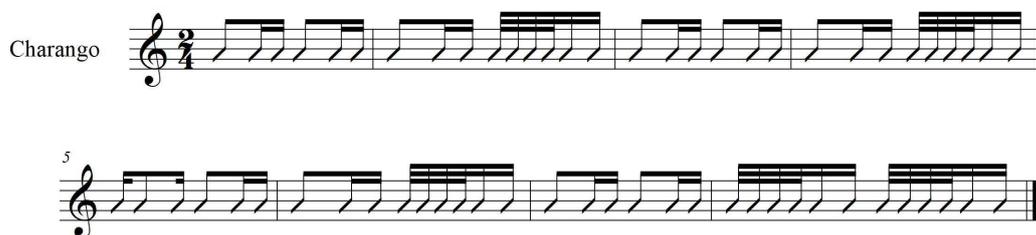


2)



Éstos son tan similares que en ocasiones es difícil distinguir en las grabaciones de cuál de ellos se trata; es muy común verlos uno seguido del otro. Ambos podían escucharse esporádicamente unos años antes en grupos de cumbia villera como Flor de Piedra y Damas Gratis, pero no fue sino a partir de Supermerk2 que pasan a ser toques recurrentes. Una de las cosas que más nos llamó la atención con respecto a este repique es su enorme parecido con el toque del charango en el huayno o carnavalito, género de la región andina. Las bases de ambos géneros son exactamente iguales y el llamado tremolo largo en el charango es rítmicamente idéntico al repique de güira de cuatro fusas y

dos semicorcheas. A continuación transcribimos una sección del huayno “Poco a poco” del grupo peruano Los Uros de Titicaca del año 1981 para charango.



Si en vez de agruparlo de a dos tiempos lo cambiáramos a 4/4, la resultante no distaría mucho de una sección de güira en cumbia. Un dato no menor - que hace a estas semejanzas más significativas - es que al analizar los 40 temas que componen esta investigación nos encontramos con dos huaynos versionados a cumbia: “Nunca sabrás” (Supermerk2, 2005) y “Huayno” (Club Atlético Chanchín, 2007); incluso saliéndonos un poco de la línea temporal propuesta aparecen otros como “Triste” (Supermerk2, 2003) y algunas reminiscencias a dicho género en el estribillo de “Plata No Hay” y la canción “Ollas Vacías” (Meta Guacha, 2001 y 2002). Hemos mencionado anteriormente la cumbia en nuestro país se ha constituido bajo la influencia de distintos géneros latinoamericanos, y en el caso específico del huayno, parece estar directamente relacionado con el toque de la güira.

Subdivisiones como repique

Las subdivisiones están presentes en toda la música, sin embargo en el caso específico de la güira, éstas se tocan de una manera en particular que las hace relevante para nuestro análisis. Reflexionaremos en este apartado sobre la división del pulso en corcheas y semicorcheas.

1. Corcheas

Las corcheas pueden aparecer en dos variantes principales: en la primera de ellas se ejecutan ambas corcheas con barridos del gancho sobre la superficie de la güira, mientras que en la segunda se alterna un golpe y un barrido. Las funciones que cumplen son diferentes y es por ello que no se usan indistintamente. Las corcheas barridas son una variación que aparece sola o precedida por otra figura. Esta última variante es muy común, siendo las corcheas algo así como un cierre del repique. Es poco usual verlas en grupos de a dos, es decir, en los casos que aparecen más de par de corcheas barridas por compas, están separadas mayormente por uno o dos tiempos de base²¹. Veamos a continuación un ejemplo extraído del tema “Pinto la fiesta” de De La Calle:

The image displays three staves of musical notation for a Guiro and two Gro. parts. The first staff is labeled 'Guiro' and features a 4/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns: a series of eighth notes, a group of eighth notes with upward-pointing triangles above them, and another series of eighth notes. The second staff is labeled 'Gro.' and starts with a '5' above the first measure. It also has a 4/4 time signature and shows rhythmic patterns similar to the Guiro part, including eighth notes and groups with upward-pointing triangles. The third staff is labeled 'Gro.' and starts with a '9' above the first measure. It continues the rhythmic patterns, showing eighth notes and groups with upward-pointing triangles. The notation uses stems with flags to represent eighth notes and upward-pointing triangles to indicate specific rhythmic accents or techniques.

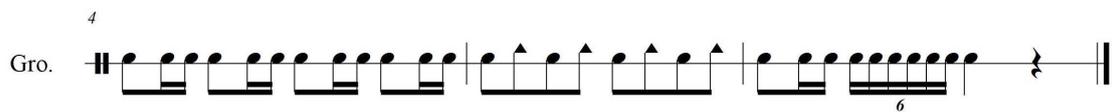
En el ejemplo se pueden observar como mucho un grupo de corcheas barridas por compás, estando éstas casi siempre al cierre del mismo.

Como habíamos dicho anteriormente la segunda variante de corcheas tiene un comportamiento diametralmente opuesto a la primera: se las agrupa de a dos como mínimo y aparecen en su mayoría al inicio del compás. En muchas ocasiones ocupan compases e incluso secciones enteras. Esta última variante funciona más como base que como repique. Veamos a continuación la figura en sus dos usos más frecuentes.

²¹ De los 8 discos analizados en el único que se pueden observar más de dos corcheas barridas juntas es en “La Cumbia de las pibas” interpretado por Jackita en el año 2013.

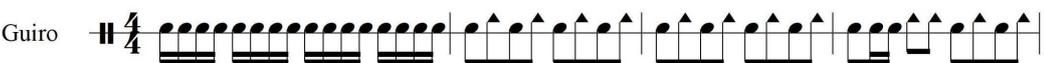
1) Como repique:

Guero 

Gro. 

22

2) Como base:

Guero 

Gro. 

23

En el segundo caso, la figura convertida en base²⁴ tiene una función similar a la base de corchea con punto semicorchea: generar contraste y expectativa y suele ir también acompañada en esos casos con una conga que marca el contratiempo.

2. Semicorcheas²⁵

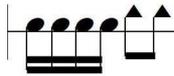
Las semicorcheas tienen un comportamiento semejante al repique de dos corcheas barridas: pocas veces ocupan más de un pulso y casi siempre van acompañadas de otras figuras, con las que forman un repique de dos tiempos. La combinación más común es cuatro semicorcheas seguidas por dos corcheas barridas:

²² El Perro. "El Perro". Y si estas perseguido [CD]. Factory Producciones. 2009. Compases 7-12

²³ El Perro. "Sobredosis de Cumbia". Y si estas perseguido [CD]. Factory Producciones. 2009. Compases 43-49

²⁴ La diferencia entre repique y base se da por la duración de los mismos. Los repiques ocupan solo algunos tiempos del compás y en el caso que vayan encadenados, es decir, uno atrás de otro no suelen durar más de dos compases enteros. La base a su vez es la repetición de una o más figuras sostenida en el tiempo. Suelen ocupar como mínimo dos compases.

²⁵ Cuando hablamos de semicorcheas hacemos referencias a las cuatro semicorcheas en las que se puede dividir el pulso.



Dicha combinación ha sido encontrada en la mayoría de los temas analizados y junto con los repiques de semicorcheas y fusas vistos en el primer apartado son de los más populares en la cumbia. Acentuando todavía más la similitud con las dos corcheas barridas, las cuatro semicorcheas son utilizadas también como cierre de repique en diversas ocasiones.

3. Base de cuatro semicorcheas

Es muy común escuchar en las canciones de cumbia pequeñas secciones donde se hace referencia a otros estilos musicales. Hablamos de referencia y no de cambio de estilos propiamente, debido a que la resultante es una simplificación donde se presentan sólo los materiales más pregnantes del género en cuestión. Dentro de los géneros a los que más se hace referencia en la cumbia encontramos: el reggaetón²⁶, la salsa²⁷ y la plena²⁸. Es en estos dos últimos donde nos centraremos para analizar la base de cuatro semicorcheas.

3.a) Salsa o Salseado

En los ejemplos que analizamos para este trabajo no encontramos secciones que hagan referencia a la salsa, sin embargo éstas son muy recurrentes en otras variantes del género en nuestro país como es el caso de la cumbia santafesina. La salsa cubana posee güiro dentro de sus formaciones tradicionales y la base que ejecuta el mismo, está compuesta por una corchea barrida y dos semicorcheas:

²⁶ El reggaetón es un género musicalailable que tiene sus raíces en la música de América Latina y el Caribe. Su sonido se deriva del reggae jamaicano, influenciado por el hip hop

²⁷ La Salsa es el término comercial usado desde finales de los años 1960 para definir un género musical hispano, resultante de la síntesis del son cubano y otros géneros de música caribeña, con el jazz y otros ritmos estadounidenses.

²⁸ La plena es un género musical originario de Puerto Rico.



En algunas ocasiones dicha base es tomada sin modificaciones por la güira de cumbia, sin embargo esto no es lo más habitual. El reemplazo de esta figura por una base de cuatro semicorcheas se ha convertido en una de las prácticas más frecuentes. Estas modificaciones pretenden así darle una mayor simplicidad al toque de güira y, a su vez, hacen que los cambios entre secciones de diferentes estilos no resulten tan abruptos. Por último es necesario aclarar que existen bandas, como la santafesina Los Bam Band, que utilizan ambas bases en sus canciones. El resultado de esta alternancia es un enriquecimiento de la base rítmica de la güira, que llega a ejecutar cuatro bases distintas en un mismo tema, generando así un efecto muy interesante.

3.b) Plena

De los tres géneros mencionados anteriormente, la plena es seguramente el menos popular. No es habitual escuchar referencias al género puertorriqueño en canciones de cumbia. En otras palabras, la incorporación de estas secciones es mucho más una decisión de algunos artistas que una práctica común. Una clara muestra de ello es que, de cuarenta canciones analizadas en esta investigación, sólo cuatro tienen secciones de plena y todas ellas pertenecientes al disco “Aquel que había muerto” del artista “El Tecla”, ex vocalista de Iguanamar, agrupación que también utilizaba este recurso²⁹. En estas secciones la güira toca también la base de cuatro semicorcheas, aunque a diferencia de lo que ocurre en las partes de salsa, las semicorcheas se ejecutan sin despegar el gancho de la güira. Transcribiremos a modo de ejemplo los primeros diez compases del tema “Ella ya me olvido” de “El Tecla”:

²⁹ Escuchar “La Rueda del cambión” del disco cosechando.

Guiro $\frac{4}{4}$

Gro. 3

Gro. 5

Gro. 8

En este caso el toque de plena se utiliza en los cuatro primeros compases que corresponden a la introducción del tema. Al aparecer la melodía en el compás cinco, la güira retoma la base de cumbia. Si bien en este ejemplo en particular la plena se utiliza en partes instrumentales, comúnmente se presenta en cualquier sección formal. A modo de cierre queremos aclarar que el toque de plena puede presentar ligeras modificaciones a lo aquí presentado dependiendo el artista que las interprete.

Cadena de Repiques

Con el objetivo de profundizar nuestro análisis nos centraremos en este punto en un recurso que se utiliza con bastante frecuencia en los arreglos de cumbia: la cadena de repiques. Cuando presentamos las características principales de los repiques al inicio de este trabajo, explicamos que éstos en su gran mayoría duran dos tiempos y que suelen ejecutarse al final del compás, apareciendo incluso con más frecuencia en los finales de frase. Este recurso consiste, como su nombre lo indica, en encadenar grupos de repiques de dos tiempos de duración uno tras del otro, llegando a ocupar en algunos casos dos compases enteros. Entenderlo como una cadena y no como un repique más largo tiene que ver específicamente con la construcción del mismo. No pudimos

encontrar a lo largo de nuestro análisis cadenas de repiques recurrentes. Sin embargo, dividiendo estas cadenas en grupos de dos o tres tiempos, vimos que los materiales resultantes se hallaban a lo largo de toda la obra e incluso del disco. El siguiente ejemplo nos ayudará a entender mejor lo antedicho.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Guiro' and is in 4/4 time. It contains six measures of music with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and accents. The bottom staff is labeled 'Gro.' and is in 3/4 time. It contains four measures of music, starting with a triplet of eighth notes, followed by other rhythmic patterns. The notation includes slurs and accents.

En este fragmento de tres compases de la canción “Quiero ver” de El Tecla³⁰ podemos observar dos cadenas de repiques, una de seis tiempos de duración y otra de cuatro. Al dividir ambas en grupos de dos salen a la luz materiales que se fueron sucediendo a lo largo de todas las canciones analizadas en esta investigación:

This image is similar to the previous one, showing musical notation for Guiro and Gro. However, in this version, the first two measures of the Guiro part and the first two measures of the Gro. part are circled in red, highlighting specific rhythmic patterns. The Guiro part is in 4/4 time and the Gro. part is in 3/4 time.

Si pusiésemos la lupa en la totalidad y no en cada una de las partes que la componen, nos encontraríamos con que estos grandes repiques difícilmente se repiten o, si lo hacen, es con muy poca frecuencia. Esto se debe a que las combinaciones que se pueden lograr son muchísimas. Por último queremos aclarar que: a la hora de decidir donde utilizar este recurso es muy importante tener presente que los demás instrumentos de percusión deben limitarse a tocar base, de lo contrario la densidad sonora dificultaría la apreciación del mismo con claridad.

³⁰ El Tecla. “Quiero ver”. Aquel que había muerto [CD]. Barca Discos. 2007. Compases 27-29

Apreciaciones finales

Durante esta investigación hemos realizado un seguimiento de los instrumentos de raspado (güiro y güira) a lo largo de la historia de la cumbia en nuestro país. En el caso específico de la güira dominicana algunos hechos (como la producción de un disco en Estados Unidos o la necesidad de no dejar espacio entre tema y tema en los primeros shows), que podrían considerarse fortuitos, permitieron el ingreso del instrumento al género y posibilitaron su desarrollo posterior. Desde el año 2003 en adelante los grandes cambios en la forma de tocar el instrumento han hecho posible, y a su vez necesaria, la sistematización de algunos conocimientos al fin de comprender mejor el rol que éste ocupa dentro del género. La creación de una notación específica ha sido fundamental para este propósito.

Luego de recopilar y analizar el material elegido, hemos comprendido que la güira no es solamente un importante elemento simbólico para el género, como habíamos esbozado al inicio de este trabajo, sino que se trata fundamentalmente de una herramienta indispensable a la hora de componer y organizar los arreglos dentro de la percusión y del grupo en general. El perfeccionamiento y utilización de sus variadas posibilidades tímbricas han dotado a las distintas secciones formales de diferentes matices que hoy son indisociables del género. En otras palabras la güira se ha convertido en un icono visual y sonoro para la cumbia nacional.

BIBLIOGRAFIA:

- *DANDAN, Alejandro: "El lado oscuro de la noche tropical". Diario Página 12. 2002.
- *DE GORI, Esteban: "Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera Lectura del Drama Social Urbano" *CONICET-UBA*. Buenos Aires. 2005
- *DEL RIO, Federico Alejandro: "Transformaciones estéticas, sociales y productivas de la cumbia argentina entre sus primeros desarrollos y la década de los 90. Tesis de Grado. UNLP. 2016
- *LA DELIO VALDEZ (16 de noviembre de 2012): Bases de "La movida tropical" [Artículo en un blog]. Recuperado de http://deliovaldez.blogspot.com.ar/2012/11/bases-de-la-movida-tropical_5436.html
- *RODRÍGUEZ ANSORENA, Tomas: "60 años de cumbia de Los Wawanco a Nene Malo". Revista Playboy. 2016. Disponible en: <http://www.nodalcultura.am/2016/01/cumbia-historia-de-los-bombones-latinos/>
- *ROMÉ, Santiago: Apunte de la cátedra de Producción y Análisis Musical I-III
- *ROMÉ, Santiago; GONZÁLEZ, Manuel; DEL RIO, Federico Alejandro: "Cumbia Argentina: Una hipótesis en torno al uso de los vientos". 8° Jornadas de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JIDAP). UNLP. 2016
- *SEMAN, Pablo VILA, Pablo: "Cumbia Nación etnia y género en Latinoamérica". Ediciones de Periodismo y Comunicación. Editorial Gorla. Buenos Aires. 2011

DISCOGRAFIA:

- *CLUB ATLETICO CHANCHIN "En Línea Papa". Akkua Management. 2007
- *DE LA CALLE "Traje Cumbia". ANG Records. 2010
- *EL PERRO "Y si estas Perseguido". Factory Producciones. 2009
- *EL TECLA "Aquel que había muerto". Barca Discos. 2007
- *JACKITA "Llego la Cumbia de las Pibas". El Adri Music. 2013
- *LA IHAUANAMARY "Cosechando". Magenta. 2005
- *LA LIGA "El hecho de los hechos". Magenta. 2010
- *MC CACO "Mc-Caco". 2009
- *SUPERMERK2 "A Puro Saqueo". Magenta. 2005

VIDEOTECA:

- *CUMBIA DE LA BUENA. Cristian Jure. Canal Encuentro. 2015
- *CUMBIA LA REINA. Pablo Coronel. Documental. 2015.
- *CUMBIA PODER & PORRO Documental “Fuentes de Cumbia”
- *CUMBIA PODER & PORRO Miniserie Documental “Yo soy la Cumbia”
- *LUCHO BERMUDEZ Y SU ORQUESTA. Archivo Cinemateca Inravision. 1963
- *SABOR A CUMBIA “La Historia de la cumbia peruana”. America TV de Perú. 2008
- *SON DE GAITA. Pablo Burgos. Documental. 2008
- *TUNGA TUNGA EL RITMO CORDOBES. Miniserie Documental. Episodio 1: El Ritmo. Canal Encuentro. 2014

INDICE

Introducción	1
Fundamentación	2
Capítulo 1	
LOS INICIOS DE LA GÜIRA EN LA CUMBIA ARGENTINA	
La llegada de la Cumbia a la Argentina	3
El Güiro en la Cumbia	4
El Cuarteto cordobés y la Güira Dominicana	7
La llegada de un formato más eléctrico	9
Capítulo 2	
ACERCA DE LAS BASES RITMICAS DE LA GÜIRA EN LA CUMBIA ARGENTINA	
Bases en movimiento	11
Ritmo de base	12
Capítulo 3	
ANALISIS DE CASOS	
Sobre la notación utilizada	14
Pautas de ejecución	15
Análisis de casos	18
Subdivisiones como repique	20
1. Corchea	21
2. Semicorcheas	22
3. Base de cuatro semicorcheas	23
3.a) Salsa o Salseado	23
3.b) Plena	24
Cadena de Repiques	25
<i>APRECIACIONES FINALES</i>	27
Bibliografía	28
Discografía	28
Videoteca	29