Artículos

¿Qué tiene de santafesina la cumbia santafesina?

What makes Santa Fe cumbia distinctively from Santa Fe?

Lautaro Díaz Geromet *
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
lautarissimo@yahoo.com.ar

Revista del Instituto Superior de Música
núm. 26, e0074, 2024
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-E: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 02 Junio 2024
Aprobación: 12 Agosto 2024

DOI: https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0074

URL: https://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6455109008/

Resumen: La cumbia, como género musical, tiene más de cuarenta años de tradición en la ciudad de Santa Fe. Se infiltró desde los márgenes hasta ganar la centralidad de la escena musical y se ha convertido en un elemento clave de la identidad cultural de sus habitantes (Garcilazo, 2020).
Dada esta profunda integración cultural surge la pregunta: ¿cuáles son los rasgos estilísticos específicos y distintivos de la cumbia de Santa Fe, más allá de su origen geográfico? Suponiendo que estos rasgos existen y pueden ser identificados, este estudio se embarca en una exploración etnográfica combinada con un análisis musical estructural y comparativo. Examina la cumbia santafesina a través de los prismas de campo, estilo y género, escudriñando y contrastando numerosas producciones musicales que son reconocidas por oyentes, bailarines y ciudadanos como «cumbia» y «cumbia santafesina». Este análisis se vale del binomio danza–música para desafiar dicotomías e identificar los rasgos específicos que pueden haberse desarrollado en la cumbia santafesina.

Palabras clave: Cumbia, Santafesina, Análisis.

Abstract: *Cumbia, as a musical genre, has more than forty years of tradition in the city of Santa Fe. It infiltrated from the margins to gain centrality in the music scene and has become a key element of the cultural identity of its inhabitants (Garcilazo, 2020).*
Given this deep cultural integration, the question arises: what are the specific and distinctive stylistic features of Santa Fe cumbia, beyond its geographic origin? Assuming these features exist and can be identified, this study embarks on an ethnographic exploration combined with structural and comparative musical analysis. It examines Santa Fe cumbia through the lenses of field, style, and genre, scrutinizing and contrasting numerous musical

Notas de autor

* Lautaro Díaz Geromet (Argentina, 1979) es Licenciado Nacional en Música con Orientación en Composición egresado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Es docente de la cátedra Texturas, estructuras y Sistemas en el mismo Instituto. Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (FHUC–UNL). Integrante del Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF). Integra grupos y proyectos de investigación relacionados con el rock nacional, la música popular, el cine, la producción fonográfica y la cumbia santafesina.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica
PDF generado a partir de XML-JATS4R

productions recognized by listeners, dancers, and citizens as «cumbia» and «cumbia santafesina». This analysis uses the dance—music binomial to challenge dichotomies and identify the specific features that may have developed in Santa Fe cumbia.

Keywords: *Cumbia*, *Santafesina*, *Analysis*.

1. Introducción

Aunque a «la cumbia» se le atribuye un origen colombiano, entendemos conveniente, atentos a su difusión actual por toda Latinoamérica y Europa, emplear, como lo hacen los colegas de la Universidad de Quilmes, el número gramatical plural y «las cumbias» en lugar de «La» cumbia como fenómeno monolítico y esencial (Delgado, Liut, Mariani, Juárez; 2022). Asimismo, evaluamos propicio abordarlas como fenómeno cultural reconociendo que en su diáspora *la cumbia* parece haber adoptado rasgos propios de cada lugar de arraigo traducidos en las múltiples etiquetas bajo las que se la comercializa, a saber: Cumbia Brasilera, Cumbia Italiana, Cumbia Boliviana, Cumbia Española y otras.

Uno de esos lugares que se apropió de la cumbia es la ciudad argentina de Santa Fe y su zona de influencia, para dar lugar a una forma particular de hacer cumbia conocida como «cumbia santafesina». En el mismo sentido, dentro del territorio de la República Argentina, también existen una serie de otras cumbias, como la norteña o la cumbia villera que, sumadas al cuarteto cordobés, conforman un ecosistema de géneros musicales que se denomina «música tropical», denominación que sirve para agrupar a todos aquellos estilos musicales que suenan dentro de un circuito particularizado de establecimientos en los que se pasa música bailable (González, del Río, Romé; 2016). Simultáneamente, sendas referencias alientan la hipótesis respecto de la existencia de una forma particular de hacer la cumbia que, incluyendo esos «elementos diferenciales»[1] (Alonso coord., 2023 p. 181), la diferencian del resto de las cumbias del mundo.

Más aún, con criterio etnográfico, nos atrevemos a afirmar que entre los alegatos populares respecto de la presunta «santafesinidad» de la cumbia se impone el que indica que lo propio de la cumbia santafesina es la participación protagónica[2] de la guitarra eléctrica como instrumento melódico, predominante en la mayoría de las introducciones y solos. Esta presencia instrumental, instituida por Juan Carlos Denis —líder y fundador de Los del Bohío— ha sellado un estilo singular —según las representaciones de los santafesinos— que funciona como patrón de esta cumbia particular, que por ser «cumbia con guitarra», es local.

No obstante, este argumento se ve desestabilizado por el lugar equivalente que el grupo más popular en la Ciudad y más trascendente del género, Los Palmeras, le ha concedido al acordeón. Amén de eso, el sensible antagonismo entre guitarra–acordeón que perfila el mito urbano, enfrentando a quién se cree fundador del género con los llamados «embajadores»[3] musicales de Santa Fe, encuentra en otras formaciones más actuales su disolución, dado que en alguno de sus arreglos coexisten guitarra, acordeón, trompeta y otros instrumentos en pie de igualdad.[4] Oyentes, bailarines, adeptos y ciudadanos siguen identificándose (Liut, 2019, pp. 130–131) en la complementación guitarra–acordeón con una cumbia que perciben propia y distinta.

2. Antecedentes

La bibliografía específica sobre la cumbia santafesina es escasa y en su mayoría inédita. No obstante, a los fines de este trabajo, nos serviremos, fundamentalmente, de tres escritos que en su fertilidad investigativa nos aportan referencias metodológicas y/o teóricas pertinentes.

El primero de ellos es el libro *Así Nació la Cumbia Santafesina* (2019) de Hugo Alberto Miguel en el que el autor realiza un recorrido cronológico en el que va registrando, año por año, el surgimiento de las principales agrupaciones que forjaron el estilo. Para eso se apoya en testimonios, imágenes y su visión personal acerca de la evolución histórica del género. Además de esto, presenta un plano con un relevamiento pormenorizado de

los establecimientos (clubes, vecinales, y otros espacios) en los que se organizaron bailes de cumbia dentro de la ciudad capital y ciudades aledañas.[5] Estas coordenadas espaciales nos brindan una muestra cabal de la fuerte presencia que tuvo el baile recreativo de la cumbia en el territorio a la vez que se puede verificar que las marcas se distribuyen en los barrios populares excluyendo al centro comercial de la ciudad.

Por su parte, el segundo texto seleccionado —aún sin edición— *La cumbia santafesina como expresión folklórica* (Palma, Moreno, 2023) es un ensayo documentado en el que Sandra Moreno y Juan Pablo Palma sostienen que la forma en que se bailó y se baila cumbia en Santa Fe es homologable a cualquiera de las formas en las que se lo hace en las danzas del campo del folklore. El trabajo se basa fundamentalmente en el relevamiento de testimonios mediante los cuales pueden trazar los perfiles tipológicos de las formas en las que se baila cumbia, ya no en la ciudad sino en la provincia de Santa Fe. Estos perfiles se ordenan en dos ejes: uno temporal y otro espacial geográfico. Ambos se entrecruzan para exponer los cambios que se operaron en cada década y en cada zona geográfica (norte, centro y sur). Los perfiles se definen por semejanza a otras músicas bailables populares como el Paso Doble, el Foxtrot, el Chamamé, el Rasguido Doble, el Rock and Roll, el Son Cubano o la Rueda de Casino.

Aunque con mayor sesgo teórico, Palma y Moreno coinciden con Miguel (2019) en la utilidad investigativa de las coordenadas espacio–temporales. Refrendan desde su lectura, la relevancia que poseen las influencias territoriales. Postulan una relación con el folklore que es indicativa, jerarquizadora y significante.[6] Los principales argumentos para sostener esta hipótesis es que encuentran en la cumbia santafesina los ocho rasgos con los que Augusto Raúl Cortazar[7] (1959) caracteriza a un fenómeno folclórico, es decir, que sea popular, colectivo, tradicional, oral, anónimo, empírico, funcional y regional (Cortazar, 1959, pp. 10–22).

Sobre este tema, Fabian Pínnola, docente e investigador, sostiene que, efectivamente, hay una discusión abierta. A las personas que son «parte del mundo del folklore les disgusta que la cumbia sea el sello musical distintivo de la ciudad de Santa Fe, pero, a su vez, se encuentran con un problema que es muy real: no hay una especie musical típica de Santa Fe (en términos folclóricos)» (Fabián Pinnola, en comunicación personal. 06/10/23). Además, sostiene que los proyectos de apropiación de otras especies preexistentes como el chamamé o la chamarrita se malograron y que el intento de creación de una especie como la litoraleña tampoco tuvo éxito. Por el contrario, considerando la importante cantidad de bandas (muchas con trascendencia nacional), su copiosa producción discográfica, su amplio circuito de consumo y los años de tradición sostenida, Pínnola no duda en afirmar que, en términos de popularidad, producción y consumo, la cumbia sí representa la identidad musical de Santa Fe (Pínnola, 2013).

Sin abrir juicio sobre la pertinencia de la adecuación de la cumbia santafesina a las definiciones conceptuales de lo folclórico, de estos trabajos se deduce que el baile recreativo tuvo —y sigue teniendo— una fuerte presencia en el territorio y que la forma en que se baila en la ciudad de Santa Fe se distingue de lo que sucede en otras geografías.[8]

En tercer lugar, ponemos en diálogo los resultados de un libro inédito[9] de Adriana Cornú, *La cumbia en Santa Fe. Una aproximación* (2006) destacable por su abordaje desde las estructuras musicales. A partir de un corpus de 138 canciones del género la investigadora desprende características generales acerca de la organización de las alturas, el ritmo, las intensidades, el timbre, la textura, la forma, el texto y el baile proveyéndonos de consideraciones para cada parámetro abordado. Su rigor analítico y la consistencia estadística nos facultan para emplear estos hallazgos y sus métodos en el hilván de nuestras especulaciones.

Congruentes con todo lo antedicho y amparados en lo que afirma la autora: «La cumbia es considerada fundamentalmente una danza, no una canción para ser escuchada. Por esa razón, el salón de baile y las coordenadas sociales que lo caracterizan —la llamada «bailanta», aunque este nombre ha perdido un poco de su originaria especificidad— ocuparon y ocupan un puesto distinguido en el quehacer de la actividad» (Cornú, 2006, p. 132) contemplamos a la cumbia en Santa Fe como plausible de ser: analizada en función de los rasgos musicales que la caracterizan, significada como emergente de bailantas situadas en tiempo y espacio, y entendida en tanto práctica social bailable.

Por su parte, y en coincidencia con las afirmaciones de Cornú, Pínnola sostiene que la cumbia santafesina es, a partir de un producto musical, un fenómeno cultural muy interesante y sumamente complejo. Que está asociada a lo corporal, desde el baile, desde la ritualidad, desde el encuentro social, que, por ser una danza de pareja suelta y enlazada, tiene una cuota de cortejo y de seducción. Que es bastante compleja en su coreografía y que los «buenos bailarines» saben hacer muchas figuras (Pinnola, 2013).[10]

En consecuencia, si el punto de partida es un «producto musical» coincidimos con García–Peinazo (2019), en que el análisis musical es una de las disciplinas claves para desentrañar las particularidades de un género del campo de la música popular. En el mismo sentido, acordamos con Diego Madoery (2021) cuando plantea que el análisis estructural de la música popular sigue siendo necesario a la hora de completar los vacíos en las descripciones de géneros y estilos, dado que esta herramienta permite comprender diferencias y regularidades. Al mismo tiempo, Madoery (2021) entiende que «la estadística y la comprensión de la historia de los procedimientos musicales pueden ser alguna de las herramientas para evitar» la sospecha positivista y, por añadidura, «esencialista» con la que han sido demonizados los abordajes musicológicos (Madoery, 2021, p. 7).

Conscientes de lo valioso que puede resultar del análisis musical estructural como herramienta, coincidimos también con Ugo Fellone (2021), cuando plantea que:

> Es cierto que, inevitablemente, tenderemos a una aproximación interdisciplinar, ya que los géneros no pueden ser entendidos única y exclusivamente en términos sonoros. Así, por ejemplo, resultaría difícil comprender el tango sin aludir al baile, sus valores arrabaleros, las vinculaciones con la sensualidad o su paso, a lo largo de un siglo, desde los cafés a las escuelas de baile o los festivales de jazz. (Fellone, 2021, p. 75)

Por analogía, entendemos que lo que Fellone (2021) plantea como válido para el tango es igualmente válido para la cumbia santafesina. De esta forma, y a partir de estas observaciones, creemos que es fundamental considerar la posibilidad de que sus rasgos musicales característicos estén, en alguna medida, interactuando con la práctica social bailable que este género desarrolló en la ciudad de Santa Fe. Por esa razón, en los casos que sea necesario, iremos describiendo de qué manera la forma en la que se interpreta la cumbia santafesina como música impacta en la cumbia santafesina como danza y viceversa.

3. La cumbia como baile y como música

A partir de múltiples referencias, entendemos que la cumbia en Santa Fe es, en gran medida, música funcional y funcional al baile (Miguel, 2019; Denis, 2019; Cornú, 2006; Alonso, 2023; Moreno y Palma, 2023). Esta singularidad por un lado subraya la inclusión de la cumbia entre los géneros musicales bailables. Por otro, nos invita a reflexionar sobre la indiferencia con la que las caracterizaciones netamente textualistas suelen tratar a la interacción entre las formas de la ejecución musical y las necesidades de quienes bailan lo que se está ejecutando. En consecuencia y a fin de lograr un abordaje pluridimensional de la cumbia en Santa Fe apostamos a contrastar, en la dinámica de su interinfluencia situada, las prácticas de ejecución del género en la ciudad con sus prácticas sociales de baile. Por ello, y atentos a las observaciones de Omar Corrado,

intentaremos mediar entre la economía sonora y estructural del objeto musical y la construcción social de sentido que representa la cumbia santafesina (Corrado, 2004–2005, p. 16). Hacerlo con el cometido de evaluar en qué medida esa retroalimentación es responsable de los rasgos característicos del estilo y, en definitiva, explica, justifica y apuntala el *constructo* de la santafesinidad de esta música.

Ahora bien, para descifrar cómo se da este *feedback* resulta clave, por ejemplo, comprender de qué manera los pasos —como unidad análisis de la práctica social situada del baile— acompañan a la música. En ese sentido nos parece conveniente tomar la «base de medio lado» en tanto funciona como paso básico e inicial con el que se baila cumbia en Santa Fe mientras que sus figuras —a diferencia de otros ritmos como la salsa— abarcan dos compases de cuatro tiempos.

Sobre esa trama, en esta base se pisa sobre los primeros tres tiempos de cada compás y la cuenta suele llevarse a ocho completando la base con dos medias bases de cuatro tiempos. Los tiempos 4 y 8 suelen considerarse una pausa. No obstante, según el instructor Facundo Marini,[11] esa pausa —a diferencia de otros géneros como la salsa— no es pasiva, sino que en ese tiempo se imprime, desde el torso, el impulso necesario para desequilibrar el cuerpo y atacar el primero o el quinto tiempo (Marini, 2023).

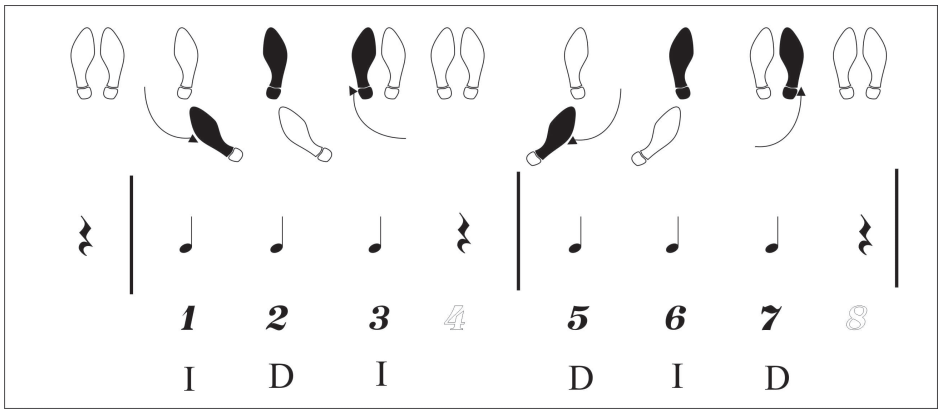

Imagen 1.
Base de medio lado desde la perspectiva de la persona que marca.

En la cumbia santafesina las parejas bailan tomadas de la mano.[12] Los roles se reparten: mientras uno de los integrantes de la dupla es quien dirige y «marca» —mediante gestos pautados— las figuras que se van a ejecutar, la otra persona corresponde a las intenciones de esa marcación. Aclaramos, que tradicionalmente esos roles pendían de modelos heteronormativos en los que el varón era quien marcaba o lideraba mientras la mujer lo seguía. En la actualidad esas cuestiones de género se encuentran desdibujadas y en consecuencia, la distribución de roles en los bailables es aleatoria o rotativa así como variable la composición de las parejas.

Obsérvese incluso, en el gráfico anterior, que las letras mayúsculas D e I señalan los tiempos activos de cada compás según la perspectiva de quien lidera.[13] Puede apreciarse ahí que, de los ocho tiempos, el tiempo uno es el más importante y quizás, el más específico, ya que el que lidera pisa atrás con la pierna izquierda y quien responde a la marca, apoya el pie en el primer tiempo con la derecha y copia los movimientos en espejo. La relevancia del tiempo uno para la práctica bailada estriba en que ese impulso inicial acompaña la acentuación

de la melodía instrumental —concretamente la acentuación del texto de la letra o la acentuación de la frase musical de la canción que se está bailando— y en que resulta ser la fuerza mayor de marcación —incluso por encima de la del quinto tiempo— en los momentos en que se emplea para imprimirle una rotación hacia a la izquierda a la pareja.

En este estado de cosas y a los efectos del análisis realizado para este trabajo, hacemos notar que sería esperable, completándose el paso básico en ocho tiempos (dos compases) y acompasándose el primero —de cada grupo de ocho— a la acentuación de las frases melódicas y textuales, que sus estructuras musicales respondiesen con unidades formales de números de compases regularmente pares. Sin embargo, al respecto ya nos advertía Cornú (2006) en el capítulo dedicado al análisis de la textura y la forma: «En cuanto a la extensión de las partes, aunque priman los múltiplos de 4: 8 (4+4) y 16 (8+8) y 24 (8+8+8) compases —estos dos últimos en las versiones instrumentales— es habitual, también, encontrar aquellas que pueden considerarse como "irregulares": 3, 7, 9, 15, etc.».

En función de este dato se despliega un hilo de tensión en esta retroalimentación baile–música anidada en la cumbia de Santa Fe. Eso que Cornú identifica como un conteo «irregular» de compases —agrupamientos en los que la suma da resultados impares— es neurálgico para entender que la santafesinidad de la cumbia podría cernirse entre lo regular y lo irregular. A propósito, ilustramos abajo esa ruptura o cambio presentando un fragmento de «La Suavecita»[14] popularizada por Los Palmeras —emisarios del género de la Ciudad frente al mundo— cuya letra curiosamente (o no) hace referencia a una mujer que «si sabe cómo se baila la cumbia».

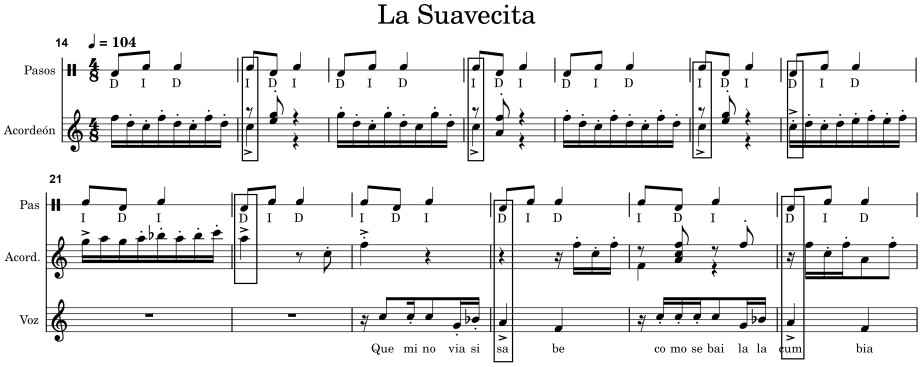

Imagen 2.
Transcripción de «La Suavecita» comp 14 a 26.

Tal como se aprecia en este gráfico si imponemos una trama regular de pasos, en aras de la rítmica de la base que describimos anteriormente, el devenir de la música provoca una variación tal de las acentuaciones que exige alternancias entre las que coinciden con el apoyo del pie izquierdo y las que recaen sobre el pie derecho. En esa línea, atentos a las necesidades de los bailarines, indicamos que, de no hacerse un ajuste de pasos entre las estrofas y el estribillo, el pie sobre el que recaerán indefectiblemente las acentuaciones será el contrario.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica
PDF generado a partir de XML-JATS4R

Añadimos que, desde la práctica social de la cumbia en Santa Fe, aquello que plantea Cornú (2006), respecto de que es frecuente encontrar «unidades formales»[15] que se extienden por un número impar de compases, es fácilmente perceptible. Lo que desde la formulación musical es lógico mueva a un desplazamiento, en el baile traslada la acentuación al pie derecho. De hecho, esa gran notoriedad de las diferencias en las acentuaciones y/o en las alteraciones de pie ha conducido a los bailarines y a quienes enseñan a bailar a acuñar «el cambio del uno».

Ahora bien, si la mayoría de las figuras que se marcan en una pista de baile se extienden por un número par de compases ¿Cómo se compensa esta anomalía en la danza a la que referimos como *cambio del uno*? Como era previsible, a través de una figura rectificadora de la marca, de tres compases. Se trata del «enrosque», de la persona que sigue la marca, en los brazos de quien lidera y que con dos pasos en el lugar sostiene el «desenrosque» de su partenaire que gira sobre su propio eje en sentido contrario.[16]

En suma, estamos en presencia de una segunda característica, que obtenida desde el binomio música–danza, se alimenta de su interacción para inclinarnos a afirmar que la santafesinidad de la cumbia podría anudarse al *cambio del uno*. Su recurrencia estadística es lo suficientemente alta para considerarlo como un rasgo estilístico preponderante, aunque se encuentren casos excepcionales, de indudable identidad santafesina para los adeptos, en los que éste se encuentra ausente.

Preguntamos entonces, deslizándonos por la coordenada de espacio que recomendaban los estudios anteriores, ¿qué tienen las cumbias en Santa Fe que no tengan las cumbias en otros sitios del país? Aventurándonos a un relevamiento casuístico que oponga la santafesinidad —en construcción— a la argentinidad formalizada, analizamos las producciones musicales de agrupaciones y solistas locales y las contrastamos con producciones del resto del país y de algunos otros países. Metodológicamente procedimos tomando un muestreo de cada agrupación o solista que nos pareciera representativa de su producción discográfica y fuimos comparando los resultados obtenidos.

Entonces ¿Qué es eso que tienen las cumbias de Los Palmeras, Los del Bohío, Grupo Cali, Diana Ríos, Los Cartageneros, Los del Nilo, Los Cumbiambas, Habana Combo, Los del Palmar, Los del Fuego, Los Lamas, Los del Maranaho, Los Wamaleros, Yuly y los Girasoles, Trinidad, Grupo Alegría, Los Nobles, Los Tropicanos, Pancho y la Sonora colorada, Pastor de los Santos, Sol Guajiro, La contra, Combo 10, Tropical Santa Fe, La Pandilla 420, Uriel Lozano, Leo Mattioli, Teorema, Juanjo Piedrabuena, Hernán Narváez, Sergio Torres, El Brujo Ezequiel, Coty Hernández, Chanchi y los auténticos, Kaniche, Marcos Castelló, Mario Pereyra, Los del Málaga y Los Lirios que *no tienen las cumbias de* Grupo Green, Grupo Red, Antonio Ríos, Gilda, Sombras, La nueva luna, Amar Azul, Los Charros, La Cumbia, Tambó Tambó, Siete Lunas, Flor de Piedra, Yerba brava, Meta Guacha, Damas Gratis, Pibes Chorros, re piola, Amar y yo, Ráfaga, Super Merk2, Malagata, Grupo Enlace, La Delio Valdez, Cuarteto Imperial, Tercos, Don Medero y sus Pleyer's, Karicia, Gladys, Ricky Maravilla, Alcides, Grupo Bandi2, Combo loco, La Mafia, Grupo Santa Marta, Chacalón y la nueva crema, Los Mirlos, Adrián y los Dados Negros, Don Mauro, Sonora Provinciana, Los Cumbia Stars, Sebastián Mendoza, Aaron y su Grupo Ilusión, Kun, Néstor en Bloque, Angela Leiva, Miss Bolivia, Celso Piña, Pablo Lezcano, Quinteto Continental, Alcides, Agathe, Apilá, Boruka, Pala Ancha, Alberto Pedraza, Grupo Bryndis, Hernán Rodríguez, Lía Crucet, Bareto, La tecla, Los Chakales y Deborah Chauque?.[17]

Amparados en la consistencia estadística por nosotros verificada, respondemos:

El cambio del uno.

4. Reglas, excepciones e indefiniciones

Cornú (2006) advierte, a partir del relevamiento de las etiquetas que acompañaban a los títulos de las canciones en las portadas de los discos y *cassettes* de los grupos locales, acerca de la complejidad de la definición estilística de la cumbia santafesina. Detecta que los intérpretes declaraban, además de cumbia, entre sus producciones: Bachata, Calypso, Candombe, Chamamerengue, Conga, Cumbia–Canción, Cumbión, Gaita, Gaitón, Guanaré, Guaracha, Guarachón, Marcha, Merengue, Pasealto, Paseo, Porro, Punta, Salsa y otros. Con esto, el listado de «géneros musicales» que integraban el ecosistema de la «música tropical» da cuenta de una amplia diversidad de especies y refleja la inquietud de las agrupaciones de «la movida tropical santafesina» por incursionar en una considerable variedad de estilos (Cornú, 2006).

A las claras, no todo lo que se tocaba en Santa Fe era cumbia. De hecho, gracias a la traducción a datos estadísticos que realiza Cornú (2006), podemos saber que el 45% de las pistas de los discos eran etiquetadas con la palabra cumbia mientras que el 25% de las que se grababan eran gaitas. Al tiempo que estos dos estilos sumaban el 70% de la muestra, el 30% restante se repartía entre los otros 21 géneros identificados (Cornú, 2006, p.50). Creemos que este trabajo registra el proceso en el cual los músicos locales exploraban alternativas para ver de qué manera reaccionaba el mercado. Cabe destacar que el trabajo realizado por la investigadora abarca desde las primeras grabaciones hasta mediados de la década de los 90', lo que podría estar dando cuenta de una serie de intentos por captar la atención del público en el que, por prueba y error, se iba intentando satisfacer sus demandas. Sin el aval estadístico correspondiente, creemos que, en la actualidad, ese panorama variopinto de estilos decantó masivamente en favor de la cumbia. Nuestro único respaldo para hacer esta afirmación es que, al realizar nuestra pesquisa hemos dado con muy pocos ejemplos de grabaciones recientes de gaitas y ninguna de los otros estilos mencionados. De esta manera, nuevamente, la práctica social del baile muestra su preponderancia sobre la música. Más aún, lo exhibe si tomamos en cuenta que la experiencia popular y local indica que, en bailes exitosos o presentaciones descollantes de grupos tropicales, se escucha un número de cumbias marcadamente superior que de gaitas.

Agregamos al análisis, en función de nuestra propia exploración, que es una práctica arraigada y muy común entre los grupos locales el arreglo musical de éxitos de la cancionística nacional e internacional, en español o con las letras en inglés traducidas al castellano.

Esta labor del arreglo estuvo presente desde las primeras grabaciones que realizaron los grupos de la ciudad de Santa Fe y se nos evidencia como parte de la tradición del estilo. En estas «adaptaciones»[18] de canciones se pueden rastrear procedencias genéricas de las más diversas y variadas. Al respecto conjeturamos que esto pudo responder a la estrategia de facilitar el vínculo con el público y/o como a la de sumar canciones para estar «al día con el repertorio».[19] Recrear aquello que el oyente ya tiene aprehendido cuando se trata de «música bailable», que se presumía emergente y parecía acompasarse en movimientos sociales y necesidades culturales de identificación, resultaba seductor y promisorio. Agrupaciones históricas de la Ciudad hicieron de esta práctica un sello distintivo de su producción musical. Vale de muestra, el primer disco *A mi gente* (1978) de Los del Bohío cuyo repertorio se componía en un 50% de canciones adaptadas. Lo propio señalamos respecto del emblemático caso de las grabaciones de Los del Fuego que en su primer disco *Hay que luchar para seguir*, que cuando se publica en 1984 cumple con el mismo porcentaje de temas adaptados.[20] A lo largo de su trayectoria, su líder, Juan Carlos *Banana* Mascheroni, junto a sus músicos exploraron un amplísimo espectro que incluía desde Daft Punk a Redonditos de Ricota, pasando por Silvio Rodríguez, Soda Stereo, Guns N' Roses, La Beriso, Eric Clapton, Eros Ramazzotti, Víctor Heredia o Tito Segura. A propósito de eso, de un análisis de las primeras y las últimas ediciones discográficas de Los del Fuego, contemplando también algunos compilados de «grandes éxitos», pudimos establecer que se aprecian dos características recurrentes: la primera es la costumbre de incluir en sus discos canciones de autores y compositores locales.

Aunque ese número sea mínimo, de una o dos canciones, siempre hay un lugar reservado para la poética de autor local. Los discos se completan con canciones previamente popularizadas por otros cantantes o agrupaciones. La segunda costumbre es la de incluir el cambio del uno en los arreglos de esas otras canciones. Estas dos características pueden hacerse extensivas a la mayoría de quienes cultivan la cumbia santafesina.

Ejemplifíquese, que en la adaptación de la canción «Otra Como Tu» (1993) de Ramazzotti, Cogliati y Cassano, se registran *cambios del uno* mientras que, en la versión del cantante italiano, el conteo de los compases es regular y múltiplo de dos. Es decir, Los del Fuego al realizar el ajuste al estilo introducen el *cambio del uno* como una de las variaciones respecto de la versión difundida internacionalmente. En el mismo sentido, cuando Mario Pereyra versiona «A ti» (2005) de Ricardo Arjona, que presenta ya *el cambio del uno* en la grabación original del cantautor guatemalteco, mantiene su inclusión. En congruencia, decimos que, si bien hay excepciones, las agrupaciones de cumbia santafesina, casi siempre convidan en sus producciones, al *cambio del uno*. Al mismo tiempo, consignamos que su recurrencia y aplicabilidad en ambas situaciones —presencia o no del *cambio del uno* en versión original— merece la consideración como nota sustancial del género local. Más aún, si recordamos que esta es una observación sensible para músicos y bailarines, que anuncia por desplazamiento, la necesidad de compensaciones. En el caso de la música, nunca se presenta un solo cambio, tiene que haber, al menos dos o un número par. Es decir que, de manera consciente o por mera repetición literal de las unidades formales, esta forma de compensación se confirma.

Cabe aclarar que los casos que hemos analizado son aquellos que responden a la característica de lo que, en la ciudad de Santa Fe, se entiende como *cumbia*. Como vimos en los datos aportados por Cornú, también existen arreglos que se hacen en estilo de gaita. En este punto, y para establecer diferencias entre ambas, es importante incorporar el conocimiento empírico de quienes bailan y/o dan clases de cumbia santafesina. Estos referentes distinguen claramente cuando se trata de «cumbia» y cuando se trata de lo que ellos denominan «gaita». A diferencia de la cumbia, en la que el tiempo suele ser más lento y se puede pisar la base que describimos más arriba, la gaita es más rápida, se baila pisando en los cuatro tiempos y con otras figuras, similares a las que se ven en el cuarteto cordobés (Florine, 1999), que a su vez se parecen a las que se usan para bailar merengue. De hecho, se puede hacer la experiencia de reproducir una cumbia al doble de la velocidad y el resultado es muy cercano al de la sonoridad de la gaita, aunque el ritmo regular de dos tiempos que tiene el bajo de la gaita es muy pregnante. Es probable que el hecho de que la gaita haya caído en desuso esté relacionado, en cierta medida, con que las nuevas formas de bailar cumbia se volvieron más hegemónicas y más homogéneas en las pistas recreativas. O quizás, la transmisión oral, forma privilegiada con la que se enseña y aprende a bailar cumbia en Santa Fe, no supo mantener la tradición de esos pasos. Posiblemente el valor lúdico y sugestivo que —en contraste con la gaita— el baile de la cumbia fue incorporando y/o a las necesidades sociales que esta danza vino a resolver entre sus adeptos locales. Tal vez de esta declinación fue responsable el gusto popular por la tensión regular–irregular de la cumbia y su impacto auditivo y corporal en desmedro de la clara regularidad de la gaita que no contempla el cambio del uno. En el mismo sentido, si el éxito y vigencia de una agrupación depende de la aceptación de la concurrencia de un local bailable, es lógico que arme una selección de canciones con mayor presencia de cumbias que de gaitas.

Al mismo tiempo, se dio un contexto de aceptación —quizás mayor al de su lugar de origen— del estilo con guitarra en el «sur del conurbano», lugar en el que la cumbia santafesina no se baila, o al menos no se baila con los mismos pasos que en la capital de la provincia,[21] según lo que informa Juan Carlos Denis (Güerri y Merea, 2015, p.81). Quizás sea por esa razón que la gaita pudo sobrevivir como práctica instrumental y vocal en el estilo con guitarra dado que, al tener un tempo más rápido, los músicos pueden demostrar las dotes virtuosísticas entendidas como la capacidad de tocar con mayor velocidad. Naturalmente,

en esta otra manera de tocar música tropical en Santa Fe y en el cordón que rodea a la capital de la Argentina, también se pueden hacer arreglos de canciones de los más diversos géneros. Uno de los casos que nos parece digno de mención —por lo excéntrico— es el de «Zamba de amor y mar» (1976), de Tito Segura, arreglada por Los del Fuego dado que se adapta una canción que originalmente ni siquiera está en cuatro tiempos.

A favor de nuestras conjeturas, indicamos incluso que la gaita pudo sobrevivir como práctica instrumental y vocal disponiéndose como escenario para las dotes virtuosísticas de los músicos, emparentadas desde las representaciones de sus propios ejecutantes, como la capacidad de tocar con mayor velocidad. Justamente, en Bernal Oeste (Quilmes), Provincia de Buenos Aires (Argentina) en 1985 nace la agrupación Los Leales fundada por Miguel Ángel Aragón, su guitarrista y director. En 1987 editan su primer disco titulado *Cumbia Santafesina*. Entre las canciones que pudimos analizar de esta agrupación no hemos encontrado casos en los que se pudiera corroborar la presencia del *cambio del uno*, con una sola excepción: «Que no me falte jamás». Esta canción fue grabada por primera vez en su disco *De oro*, lanzado en 2003. La canción es un homenaje de Los Leales a Juan Carlos Denis, por considerarlo el creador del estilo que le da título al disco. La letra destaca los aspectos musicales y literarios de Denis[22] con estas palabras: «Sus cuerdas derrochan melodías, sus timbales fantasías, y sus letras mil poemas, embriagados con amor». No podemos asegurar que sea un hecho fortuito ni que sea intencionado, solamente podemos ratificar que, de todas las canciones analizadas, tanto de Los Leales como de otras bandas del sur del conurbano bonaerense, «Que no me falte jamás» es la única que presenta el *cambio del uno*.

De todas maneras, advertimos que, aunque el *cambio del uno* se postule como un indicio para la construcción de una taxonomía, presenta las debilidades propias de toda categoría. Tal como Borges supo exponer en «El Idioma Analítico de John Wilkins» (Borges, 1952) todo encasillamiento es caprichoso y los criterios con los que se realiza la clasificación no pueden resolver algunas cuestiones que se presentan ambiguas. Es así que nos encontramos con casos como el de Dalila, que nació en la ciudad de Rosario, pero que su carrera profesional como cantante está vinculada a la figura de Leo Mattioli. En sus canciones solistas la presencia del *cambio del uno* es menos frecuente, sin embargo, está en algunas de sus canciones más conocidas como «Celos» o «Algo te va a faltar». A pesar de su origen rosarino, cinco de sus primeros seis discos fueron grabados y editados por Santa Fe Recording, sello emblemático de la «movida tropical santafesina».[23] Por otra parte, una nueva generación de cantantes, hijos de las figuras más reconocidas del medio como Azul Castelló o Wendi Zanco, aun cuando esta última mixture alguna de sus producciones con ritmos como el reggaetón, siguen conservando, en menor proporción, la tradición de cambiar el uno. En cambio, en la producción de Los Palmae —extensión generacional de Los Palmeras— quienes tienden a rescatar éxitos de la música colombiana, no hemos podido detectar la presencia del *cambio del uno*.

5. Géneros, estilos, definición

Reflexionar en torno a la cumbia santafesina, en tanto campo, género o estilo, implica pensar en un complejo entramado de disputas. A priori, se podría descansar en una definición toponímica en la que toda cumbia ejecutada por personas nacidas en Santa Fe es santafesina.[24] O bien descansar en la idea de que toda cumbia que se toca en la ciudad de Santa Fe y sus alrededores es, por sus coordenadas, santafesina. Sin embargo, como hemos dicho anteriormente, existe un centro de arraigo en el conurbano bonaerense, en especial en el sur de esta periferia, que pone en crisis esa definición geográfica. De hecho, es probable que, en la actualidad, el estilo «con guitarra» definido por Juan Carlos Denis, siga teniendo más adeptos en esa zona que en la propia capital de la provincia de Santa Fe. Es más, un dato que circula entre los músicos de cumbia santafesina es que, durante mucho tiempo, las actuaciones en vivo en las bailantas bonaerenses, representaron la principal

fuente de ingresos para los músicos que desarrollaban ese estilo. Haciendo una revisión autocrítica, Czeslaw Popowicz, cantante de Yuli y Los Girasoles, entiende que cuando les cerraron las puertas en la provincia, los que tocaban el estilo con guitarra no defendieron su espacio y se concentraron en viajar a lugares como Avellaneda y el resto de la zona austral del Gran Buenos Aires.[25]

En este punto, retomamos la narrativa oficial en torno a los orígenes remotos de la cumbia santafesina. Esta señala que los primeros grupos en Santa Fe imitaron el estilo de Los Wawancó y del Cuarteto Imperial. Esas voces indican que en aquellas agrupaciones el acordeón era un instrumento insustituible hasta que Juan Carlos Denis decidió prescindir de él y darle un rol protagónico a la guitarra eléctrica. Ese gesto innovador, según esta perspectiva, marcó el nacimiento de «lo santafesino» como sonido característico en la cumbia (Miguel, 2019; Cornú, 1999; Garcilazo 2020; Alonso, 2023).

Añadimos que esta versión incluye a otras agrupaciones posteriores como Grupo Cali reconociéndole la introducción de otros instrumentos, en especial vientos de metal y de percusión y el acercamiento de la cumbia santafesina a la sonoridad a la de las orquestas de salsa. Lo mismo hace, mencionando a Trinidad y sus cantantes, que tras abandonar la formación grupal para seguir sus carreras solistas, fueron forjando un estilo romántico basado en letras con metáforas erotizadas y tempos más lentos. Fieles a esta construcción sociohistórica, la cumbia santafesina sería una sumatoria de cuatro estilos aislables de cumbia: con acordeón, con guitarra (eléctrica), con percusión salsera y romántica (Miguel, 2019; Cornú, 2006; Garcilazo, 2020).

Objetamos al respecto, que esta explicación del fenómeno cultural, enhebrándose en una historia de innovaciones en el orgánico de los grupos y en la lírica de las letras, ordena los hechos en el tiempo y subdivide a los grupos, pero no establece una relación entre las partes que las vinculen con un todo. Por el contrario, reaviva históricas disputas entre quienes discuten los rasgos de autenticidad de la cumbia santafesina apelando al instrumento protagonista —guitarra/acordeón—. Apoyada sobre una apreciación falaz, que valora la introducción de la guitarra eléctrica como innovación, mantiene enfrentados a los cultores de la cumbia santafesina con acordeón, representados arquetípicamente por Los Palmeras de Marcos Camino, y los de la cumbia con guitarra, figurados por Los del Bohío de Juan Carlos Denis (Cornú, 2006; Garcilazo 2020; Pínnola, 2013).

La tesis que postula que la inclusión de la guitarra eléctrica a manos de Denis fue un gesto vanguardista para la cumbia resulta insostenible. Primero, porque fueron los grupos de cumbia «chicha» peruanos los precursores de la incorporación de este instrumento solista en el género. Segundo, porque el hijo de Juan Carlos Denis, Juan Carlos *Caito* Denis, actual cantante de Los del Bohío y Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de Santa Fe, reconoce la preexistencia del antecedente peruano y reformula la hipótesis, sosteniendo que la innovación no está en la incorporación de la guitarra eléctrica *per sé*, sino en «introducir complejidad allí donde había velocidad» (Denis, 2023).

Sobre este último punto, en una conferencia dictada en la localidad de Las Parejas y en el marco del Primer Congreso de la Cumbia Santafesina,[26] Franco Denis, guitarrista de Los del Bohío —luego de la desaparición física de su padre— ensaya un análisis estructural de la canción «Caminando las estrellas» (1979) con el objeto de argumentar y ejemplificar, desde las estructuras musicales, la veracidad de la tesis planteada por su hermano.

Según se expone en la diapositiva que acompaña la presentación, «la canción tiene 4 estructuras diferentes» y el comienzo de la canción «es parte de lo que se hacía hasta el momento». Entendemos que esa sentencia hace referencia a introducir el tema a partir de dos acordes, un primer grado y un sustituto de la dominante a distancia de un tono descendente (séptimo grado), en este caso *Sibm* y *LabM*. Siguiendo con el desglose de las estructuras, «el segundo punteo, incluye tres tonos que no tienen nada que ver con lo anterior, se mezclan entre sí y suenan ELEGANTES». Según nuestro propio análisis estos acordes son *Sibm, FaM,*

Sibm, DoM, FaM7. Disentimos en este punto ya que consideramos que son cuatro en lugar de tres y que es una secuencia de acordes que se relaciona coherentemente con la tonalidad de *Sibm* como centro tonal. En relación con la afirmación «el canto comienza en otra tonalidad, distinta al punteo inicial», estamos parcialmente de acuerdo puesto que comienza en otro acorde que no es el primer grado, pero la secuencia, finalmente, resuelve sobre el primer grado original: *Mibm, RebM, FaM, Sibm*. Respecto de que «el punteo que une el canto con el estribillo se hace en otra tonalidad», también consideramos que es relativamente acertado, dado que, comienza en un primer grado mayorizado, es decir *SibM* y sigue la secuencia *Solm, LabM, Solm* para resolver en *Sibm*, ratificado por una cadencia *FaM, Sibm*. Por lo demás, el estribillo se resuelve con los acordes de *FaM* y *Sibm*, es decir, tónica y dominante, que resultan ser los pilares elementales de la definición tonal, razón por la cual no presentaría complejidad alguna. En conclusión, el centro tonal siempre está en *Sib* y, excepto la relación entre *Solm* y *LabM*, que admite múltiples interpretaciones,[27] las secuencias empleadas[28] no parecen ser tan disruptivas, de hecho, se enmarcan dentro de los márgenes de la tonalidad. En este punto haría falta un análisis comparativo con otras cumbias de la época para realizar una valoración en contexto, pero es una tarea que excede las pretensiones de este trabajo.

Aunque asumamos que «Caminando las estrellas» (1978) entraña una relativa complejidad en la composición de sus estructuras, se trata del análisis de una única canción, de una única agrupación que, por más representativa que fuere de un estilo, resulta insuficiente para definir las características de un género. Si buscáramos puntos de coincidencia, tendríamos que mencionar que, tanto Los del Bohío como Los del Fuego, hicieron sus propias versiones de «En un cuarto vacío» (1982), la canción de los hermanos Bar grabada por Orion´s Beethoven, una de las agrupaciones canónicas del rock progresivo argentino. En ese sentido, habría que revisar si estos son puntos de coincidencia o bien podrían ser uno de los tantos ejemplos de los vínculos que la cumbia santafesina con guitarra sostiene con el rock nacional e internacional, en especial con el rock progresivo, lo que podría llegar a explicar, en parte, su potencial complejidad. Asimismo, en el arreglo de «Maribel se durmió» (1983. de Los del Bohío, se eliminaron todos los compases impares que tenía el primer arreglo de Spinetta Jade (1993), lo cual, a priori y en contradicción con lo postulado por los hermanos Denis, puede interpretarse como una reducción de la complejidad.

6. La herencia de Los Wawancó

Dado que la historia oficial reporta que los primeros grupos de música tropical en Santa Fe tomaron a Los Wawancó como uno de los primeros referentes para realizar sus primeras producciones musicales, creímos conveniente revisar el repertorio de esta agrupación a fin de corroborar o desestimar la presencia del *cambio del uno* en sus arreglos. Comprobamos que efectivamente el *cambio del uno* está presente e incluso está presente en algunas de las canciones más difundidas del grupo como «Cumbia en Cartagena» (1964), «Que le pasa a mi camión» (1966) o «El pescador» (1959).

Más allá de eso, y dado que determinar el grado de recepción de estas canciones en el ámbito de la cumbia santafesina se vuelve muy dificultoso, pudimos detectar que el Grupo Alegría grabó una canción llamada «Cumbia en Cartagena» (1986) que solo coincidía en el título con la canción homónima de Los Wawancó.

Sin embargo, en la revisión de este legado, logramos identificar otros aspectos formales en la versión de Los Wawancó de «La Burrita» (1968): se trata también de un desfasaje en la métrica, pero esta vez de medio compás. Si aplicamos el mismo modelo de pasos básicos que pautamos al comenzar este escrito encontramos que cambia el balance del cuerpo; la acentuación ya no coincide con el pie que pisa atrás, sino que recae sobre el pie que pisa adelante. Esto mismo sucede en la canción «Choque 2», más conocida como «Iluminará» (1996) de la agrupación La Nueva Luna. En esta obra se produce un desfasaje de medio compás que, al igual que en «La Burrita» (1968), sincroniza homorrítmicamente los pasos con el bajo de la canción.

A la luz de esta coincidencia entre Los Wawancó y La Nueva Luna, que resulta ser una banda sin filiación directa con lo santafesino,[29] nos preguntamos ¿Qué relación guarda ese desfasaje rítmico con lo que sucede en la cumbia santafesina? En el canal de *youtube Doble Bobina*, Pablo Cube y *Pepo* San Martín (2020) dedicaron un video al análisis de «Choque 2» (1996). Si bien se concentran en las virtudes técnicas del guitarrista Ramón Benítez, más conocido como *El Mago*, reparan en que la introducción de la canción tiene diez tiempos[30] producto de la interpolación de un compás de dos tiempos, algo poco común y equiparable, según los analistas, con los recursos arquetípicos de King Crimson, que puede ser interpretado también como una disonancia métrica (Biamonte, 2014). San Martín agrega al respecto: «yo no digo que el que la está bailando sienta que hay un compás de dos cuartos, pero eso lo saca un poco de la cosa cuadrada» (Cube y San Martín, 2020).

Ese «sacar de la cosa cuadrada» sí es percibido por quienes bailan. No podemos afirmar que guarde una relación directa con el antecedente de «La Burrita» (1968), pero sí podemos dar fe de que es muy frecuente —casi de rigor— ver a las parejas de cumbia santafesina forzar un cambio en el paso para acompañar el ritmo del bajo. Esto sucede, fundamentalmente, en los interludios instrumentales en los que las personas que marcan habilitan a sus *partenaires* para que se luzcan con los «meneos». A tal punto se da ese registro que en la jerga de quienes bailan se refieren a este paso como la «base de bajo», mientras que a la base que describimos al comienzo de este texto se le suele denominar «base de acordeón».[31] Esta distinción entre bases indica que, aunque este medio compás no esté presente en los arreglos de cumbia santafesina, si se tiene registro de ese cambio en el balance del cuerpo y se lo fuerza para recrear el efecto que produce la interpolación de un medio compás.

7. A manera de síntesis

El *cambio del uno* es un elemento que está directamente relacionado con las estructuras formales con las que se compone y arregla la cumbia en Santa Fe y, en consecuencia, impone, por necesidad rítmica, un modo específico de bailarlo. Es probable que esta adición de compases a las frases regulares no sea el único aspecto que determine si una canción pertenece o no al diverso campo de la cumbia santafesina. No obstante, haciendo justicia del auspicio que las estructuras formales tienen a la hora de identificar recurrencias que puedan ser percibidas como una marca de estilo, hemos podido: 1 – reconocer al *cambio del uno* como un elemento de recurrencia significativa y permanente, aunque no omnipresente en las cumbias consideradas popularmente como santafesinas; 2 – identificar, salvando las excepciones, la *ausencia del cambio del uno* en otras formas de hacer cumbia en la Argentina o en el extranjero.

Ponderamos que considerar al *cambio del uno* como un índice demarcador de cumbias que pueden y no ser santafesinas permite superar la idea de la cumbia santafesina como un *cluster* de formas distintas de instrumentar el arreglo según el rol de algunos timbres (guitarra, acordeón, trompeta, etc.) que vienen a delimitar cada subgénero prescindiendo de elementos unificadores. También es cierto que, al oído cándido, le es más sencillo reconocer la presencia de uno u otro instrumento antes que un compás que está de más o de menos. Por lo tanto, es comprensible que los constructos identitarios se hayan erigido sobre los pilares de los instrumentos antes que en la irregularidad de la forma.

Sin autorizarnos a un discurso totalizante por las razones expuestas, asumimos que hemos podido constatar que el *cambio del uno* es un elemento que está presente desde las primeras grabaciones, que sobrevivió al devenir de las agrupaciones y a las innovaciones estilísticas que se dieron al interior del campo, que es un elemento que atraviesa transversalmente la producción de la mayoría de las agrupaciones y que, en gran medida, sigue presente en la actualidad.

Con todo lo dicho, creemos que es posible repensar este estilo musical, que define parte de la identidad cultural de los santafesinos a través de un factor original y auspicioso como es la irregularidad de la forma. Es que a través de él invitamos a superar falsas dicotomías entre instrumentos, sortear tecnicismos académicos y a abrazar las construcciones identitarias, que ahora desde la música y la danza, pueden decirnos qué tiene de santafesina la cumbia santafesina.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica
PDF generado a partir de XML-JATS4R

Bibliografía

Biamonte, Nicole (2014). Formal functions of metric dissonance in rock music. *Music Theory. Online Vol. 20 Nº 2*. http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.biamonte.php

Borges, Jorge Luis (1952). El idioma analítico de John Wilkins. En *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires: Sur, pp. 84–87.

Cornú, Adriana (1999). Una aproximación a la música tropical en la ciudad de Santa Fe: la cumbia santafesina. En *Actas del II Congreso de la Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM),* Santiago de Chile, pp. 165–176.

Cornú, Adriana (2006). *La cumbia en Santa Fe. Una aproximación*. [manuscrito inédito].

Corrado, Omar (2004–2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones, *Revista Argentina de Musicología, N° 5/6*, pp. 17–44.

Cortázar, Augusto Raúl (1959). *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires: Editorial Columba.

Cube, Pablo y José Pablo Federico San Martín (2020). *Análisis de canciones: "Iluminará", el Mago de La Nueva Luna.* [Video]. Doble Bobina. 05/03/2020 https://www.youtube.com/watch?v=gvW4s_R086Q&t=22s

Delgado, Liut, Mariani, Juárez (2022) Clase 12–*Las cumbias en plural y en movimiento*. [Apunte de cátedra]. Historia de la música y la tecnología. Universidad Nacional de Quilmes.

Denis, Juan Carlos (H) y Franco Denis. (2023). *Cumbia Santafesina: Los secretos de Juan Carlos Denis al crear LOS DEL BOHÍO y cumbia con guitarra* [Video]. Los del Bohío. https://www.youtube.com/watch?v=w3yDc6qP41o

Fellone, Ugo (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias 25* (49) 61–83.

Florine, Jane L. (1999). El Cuarteto Cordobés: análisis de un fenómeno social masivo y bailable. En *Actas del II Congreso de la Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM),* Santiago de Chile, pp. 177–191.

García Peinazo, Diego (2019). El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias, *Revista Internacional de Educación Musical* N° 7, p. 45-54

Garcilazo, Josela (2020). Fronteras que se cruzan, músicos que se encuentran: una aproximación sociológica en torno al ensamble de Los Palmeras con la Orquesta Filarmónica de Santa Fe (2017–2019). (Tesina de Licenciatura en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral).

Güerri, Alejandro y Merea, Federico (2015). *Letristas: la poesía que se canta*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Liut, Martín (2021). ¡Aé–eá ! Fútbol, cumbia e identidad en el show de Los Palmeras en la final de la Copa Sudamericana 2019. Representaciones de un género musical. *Revista del ISM 19*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Madoery, Diego (2021). El análisis en la música popular: contexto y algunas ideas. *Musica Theorica*. 8. 10.52930/mt.v8i2.277.

Miguel, Hugo Alberto (2019). *Así nació la cumbia santafesina*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Moreno, Sandra y Palma, Juan Pablo (2023). *La cumbia santafesina como expresión folklórica*. [manuscrito inédito].

Pínnola, Fabian (2013). En comunicación personal. 06/10/2013.

Romé, Santiago, Manuel González y Federico del Rio (2016) Cumbia Argentina: Una hipótesis en torno al uso de los vientos, *VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016.

Notas

[1] Alonso realiza esta afirmación luego de consultar a docentes del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), concretamente Damián Rodriguez Kees, Raquel Bedetti y María Inés López.

[2] «Yo quería hacer un conjunto en el que el instrumento protagonista fuera la guitarra». Juan Carlos Denis en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 2 de septiembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

[3] «Este jueves el intendente José Corral declaró a Los Palmeras como Embajadores de la Ciudad de Santa Fe. La entrega del reconocimiento se realizó en el Liceo Municipal "Antonio Fuentes de Arco"». El Litoral. Lunes 28.5.2018.

[4] Los ejemplos pueden ser varios, pero podemos citar casos como Juanjo Piedrabuena, Mario Pereyra, Coty Hernández, Uriel Lozano, Sergio Torres, Hernán Narváez, en los que los arreglos se basan en el equilibrio de las partes, las intervenciones melódicas son más breves y los roles protagónicos se reparten entre varios instrumentos.

[5] Nos referimos a Santo Tomé, Esperanza, Monte Vera, San José del Rincón o incluso Laguna Paiva, Coronda y Paraná.

[6] Tanto Moreno y Palma (2023) como Miguel (2019) lo plantean en sus libros, pero no lo desarrollan. El respaldo más fuerte que recibieron quienes intentan que la cumbia sea reconocida como una especie folclórica de Santa Fe lo dio la oficialidad del Estado cuando instruyó, a la delegación oficial de la provincia enviada al Festival Nacional de Folclore de Cosquín, que preparara un cuadro titulado *Santa Fe, en tu corazón late cumbia*, en el que se recorría la historia del género. Subyace en esta pretensión de que la cumbia santafesina pase a formar parte del campo del folclore una pretensión de revestirla de un mayor prestigio social.

[7] Esta información no se explicita en el texto de Moreno y Palma (2023) pero si lo hacen explícito cuando exponen en un encuentro preparatorio de la Fiesta de la Cumbia Santafesina Danza.

[8] «Si bien la cumbia anduvo por todo el país, no he visto nunca bailar la cumbia como se bailaba acá. Era un espectáculo ver bailar a la pareja, a mi modo de ver —y me lo han dicho muchos también— como se bailaba acá en Santa Fe» Juan Carlos Denis en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 2 de septiembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

[9] Los resultados parciales de su investigación sí pueden leerse en una ponencia realizada en el II Congreso latinoamericano IASPM que se publicó con el título «Una aproximación a la música tropical en Santa Fe: La Cumbia Santafesina» (Cornú, 1999).

[10] Fabian Pínnola, en comunicación personal. 06/10/2013.

[11] Facundo Marini es Instructor Internacional de Danzas en Parejas (Salsa y Bachata, Nivel Intermedio). Fue uno de los primeros profesionales, junto con Agustina Gioffre, que ofrecieron cursos de cumbia santafesina. Las primeras ediciones datan de diciembre de 2015.

[12] Pínnola sostiene que la cumbia presenta una situación dicotómica dado que por momentos se baila entrelazados y por momentos las parejas bailan sueltas.

[13] Las letras D e I indican los pies Derecho e Izquierdo respectivamente. Las notas que están sobre la línea indican los pasos que se dan hacia el frente, mientras que las notas que están por debajo de la línea indican los pasos que se dan en traspié.

[14] «La suavecita», además, es el primer tema que consigue ser aceptado por las juventudes de las capas medias de la sociedad. Marcos Camino en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 27 de noviembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

[15] «Unidades Formales» es un término que utiliza Dante Grela en su método de análisis para identificar las «partes» de una obra. Es funcional para evitar nomenclaturas tales como estrofas, estribillo, y otros términos que se toman prestados de la literatura.

[16] Por una falta de acuerdo en la nomenclatura de las figuras con las que se baila cumbia en Santa Fe, no podemos hacer referencia a esta en particular con un rótulo específico, solo podemos afirmar que es una de las más comunes entre las personas que suelen llevar a cabo la práctica social del baile en este estilo.

[17] Dentro de la muestra de los que «no tienen» están integradas agrupaciones de «cumbia norteña», «cumbia mexicana», «cumbia peruana» y otras que no cuadran en las etiquetas convencionalizadas.

[18] «adaptaciones» es el término que usa Juan Carlos Denis para hablar de los arreglos de las canciones de otros géneros al estilo de la cumbia. Juan Carlos Denis en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 2 de septiembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

[19] Denis relata, en relación al repertorio, que el otro requisito que tenía que tener una banda, además de hacer bailar a la gente que asistía al baile, era «estar al día», es decir, poder adaptar a la cumbia «los temas frescos» que la gente había escuchado en la radio. Entonces los directores de las bandas compraban los discos y «sacaban» los temas que siempre venían de Buenos Aires. Hacer temas propios no era aceptado por quienes bailaban y si la gente no bailaba los bajaban del escenario. Juan Carlos Denis en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 2 de septiembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

[20] Estos porcentajes no se corroboran en la producción de Los Palmeras que tienen un mayor número de canciones propias, al menos en sus primeros discos.

[21] Juan Carlos Denis describe lo que sucedió cuando fue por primera vez al conurbano. «El hecho de que el grupo ande bien, que a la gente le guste, era que toda la gente baile. Ya bastante la primera noche, están bailando y ves ese movimiento. No era una ovación, pero estábamos seguros de que estábamos haciendo un buen papel, estábamos contentos. Cuando fui a Buenos Aires, loco, no entendía nada, porque no era así la cosa. Allá nadie bailaba y nosotros queríamos que bailen. Gritaban. ¿Qué hacemos ahora si no bailan?» (Güerri y Merea, 2015, p. 81).

[22] La labor de Juan Carlos Denis como letrista está reflejada en *Letristas, la escritura que se canta* (Güerri y Merea, 2015).

[23] Esta expresión es una expresión que remite a un momento en el que los grupos de Santa Fe tocaban más de un género (Cornú, 1999).

[24] Denis se cuestiona si realmente se puede hablar de cumbia santafesina y que es lo que eso implica. Juan Carlos Denis en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 2 de septiembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica
PDF generado a partir de XML-JATS4R

[25] «Yo soy un tipo que hace más 40 años que voy a Buenos Aires. Empecé a ir con Los Palmeras. Recién hoy el mercado se está abriendo para el acordeón. Digamos que cuando nos cerraron las puertas acá nosotros, los guitarristas, nos mandamos para el sur, para Avellaneda y más adelante. Ahora estamos laburando allá. Tampoco hicimos nada para que esto esté. Fuimos los culpables de irnos para allá y haber perdido esta plaza. No defendimos nada». Czeslaw Popowicz en Archivo Historia Oral. Colección Campo Cultural. Serie Cumbia Santafesina. Entrevistas. 27 de noviembre de 2019. UNL. Secretaría de Extensión. Programa Historia y Memoria.

[26] Primer Congreso Provincial de Cumbia Santafesina. Desde el domingo 5, y hasta el martes 7 de noviembre de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=bW31cGboxPI

[27] Una de las posibles interpretaciones que arriesgamos es que el *LabM* sea una bordadura armónica de *Solm*.

[28] [I-V-I-V/V-V-I] [IV-III-V-I] [I-VI-VIIb-VI-V-I] [V-I].

[29] Marcelo *El Chino* González y Ramón *El Mago* Benítez, principales referentes de la agrupación, en varias entrevistas admiten haber escuchado a Los Palmeras pero no se identifican con el estilo. https://www.youtube.com/watch?v=fb8z_6zFuGE

[30] https://www.youtube.com/watch?v=gvW4s_R086Q

[31] Estas denominaciones son empleadas, fundamentalmente en las clases de cumbia santafesina a cargo de Silvia Martínez y Hernán Retamoso que se dictan en las instalaciones del Club Atlético Villa Dora, pero son expresiones que tienen arraigo en el glosario popular.

AmeliCA

Disponible en:
https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/645/6455109008/6455109008.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Lautaro Díaz Geromet

¿Qué tiene de santafesina la cumbia santafesina?
What makes Santa Fe cumbia distinctively from Santa Fe?

Revista del Instituto Superior de Música
núm. 26, e0074, 2024
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603
ISSN-E: 2362-3322

DOI: https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0074

CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.