



Experiencias y propuestas

CENTRO COLOMBIANO DE
ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN MUSICAL
Y DANZAS CAMPESINAS

Primera parte

Néstor Lambuley Alférez
Ilustraciones: María Murcia

La cumbia

Un gran sistema caribe-colombiano

La segunda parte de este artículo aparecerá en A CONTRATIEMPO 4 y estará dedicada a presentar una ordenación de módulos de cada instrumento (bombo, alegre, llamador, guacho, guacharaca y maraca) y una transcripción analítica de la cumbia "Dos de febrero", tomada de una grabación comercial.

Néstor Lambuley, pedagogo musical de la U.P.N., Codirector del Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura, Docente del Plan Piloto (Estudios en Músicas Caribes Hispanoamericanas) y director del grupo Voces y Cuerdas de la U. INCCA de Colombia, nos presenta este artículo que forma parte de un trabajo inédito más amplio en el cual el autor sistematiza y analiza los rasgos fundamentales presentes en la cumbia actual.

La cumbia es un fenómeno sonoro cuyo entorno socio-cultural más general corresponde a "el gran núcleo de difusión antillana" (circuitos caribeños y costeros)¹. Su contexto más particular (producción y espacio de mayor circulación) comprende el noroeste suramericano y, más específicamente, el subsistema caribe-sabanero colombiano².

1 Bedoya Sánchez, Samuel. *Regiones, músicas y danzas campesinas*, en "A Contra-tiempo", Bogotá 1 (1987)5.

2 Idem, pág. 17.

La cumbia, inscrita en un amplio espacio humano, permite establecer, a nivel histórico-cultural, vertientes y circuitos de interfluencia musical³ con expresiones producidas en un entorno socioeconómico 'común' (plantación esclavista, procesos migratorios)⁴ articulados por circuitos comerciales, vías y medios de comunicación que comprenden la 'gran región caribeña'. Así, la relación estructural de la cumbia con las músicas del caribe (son, habanera, guaracha, bolero, danzón, sucucucu y 'salsa') es directa, aunque no sea muy evidente al oído común.

La historia y la dinámica socio-cultural del noroeste y centro colombiano, a pesar de compartir rasgos con las Antillas, ha tenido formas particulares de conformación y desarrollo⁵. Podemos decir que nuestras músicas —y para el presente caso la cumbia— son parte de un gran sistema (el sistema antillano), y al mismo tiempo se conforman como un producto diferenciable, autónomo, con sus propias características pertinentes a su sistema musical.

A nivel regional colombiano, la cumbia se mueve en espacios comunes con otras músicas nuestras (koinés)⁶, con las cuales tiene estrecha relación y comparte directamente elementos tímbricos (tambores), matrices rítmicas básicas (del llamador, bombo, guacho, alegre) y elementos de sonoridad global. Por ello, la cumbia conforma un subsistema de músicas norteñas colombianas, junto con el bullerengue, el porro, el chandé, la chalupa, la puya, el lumbalú, la gaita, el fandango, el paseo vallenato...)?

SISTEMA CUMBIA (SON CORRIDO)

• La cumbia se interpreta generalmente con instrumentos de percusión, vientos y voz. El bombo o tambora, tambor hembra o alegre, el llamador (membranas), así como membranas más rígidas como la guacharaca y el güiro y placas como las maracas y el guache, conforman la percusión. Los vientos están representados en la flauta de millo, las gaitas (macho y hembra), flauta de aluminio y en algunas agrupaciones el clarinete. El nivel de la voz lo conforman solista y coro (no más de tres voces).

3 Consolidación, transformación, adquisición, pérdida y préstamos de rasgos musicales intermúsicas.

4 Moreno Fragnals, Manuel. *La plantación, crisol de la sociedad antillana*, en "El Correo", diciembre de 1981.
Whitten, Norman E. y N. S. de Friedeman. *La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica*, en "Revista Colombiana de Antropología", Bogotá XVII (1974) 91-92, 97. Fals Borda, Orlando. *Mompóx y Loba*. Historia doble de la Costa, Carlos Valencia, Bogotá, 1980.

5 Fals Borda, O. *obra citada*.

6 Bedoya Sánchez, Samuel. o.c., p. 16.

7 Es bueno aclarar que la cumbia como producto que circula en espacios campesinos (con mayor arraigo), suburbanos y urbanos también comparte espacios de difusión con agrupaciones urbanas (Lucho Bermúdez, Juan Piña y agrupaciones de salsa), que en muchos casos ha logrado abstraer comportamientos ritmomelódicos de formas de base campesina para incorporarlos como recursos de gran utilidad en sus tímbricas propias y en la sonoridad global de sus propuestas (retoman comportamientos de percusión para integrarlos en vientos o en voces así como en rasgos melódicos y armónicos).

• El estudio de la interrelación de los 'corpus' rítmicos de la cumbia (si se asemejan, se diferencian, se transforman, se reproducen —repetición—⁸ en otros niveles o en el mismo) hace parte de un análisis sistémico de las estructuras rítmicas, que nos permiten evidenciar sus comportamientos y transformaciones pertinentes, al igual que las probables o previsibles⁹.

• *Sentido acentual general*: la cumbia corresponde al sistema de acentos binario 4/4, ♩, cuyo elemento a resaltar da cuenta de la importancia del tiempo 'débil' para esta música. Es decir, el contratiempo que iría con una intención débil, tradicionalmente, aquí toma otro significado acentual, es de más peso rítmico-expresivo y esto entra a determinar un tipo de organización para muchos de sus niveles.



Los motivos y frases melódicos generalmente trabajan a partir del cuarto tiempo, las armonías cambian su cuadratura en el cuarto tiempo, respaldadas por sus anticipos melódicos, y en su elemento tímbrico y rítmico los segundos y cuartos tiempos resaltados son de alto nivel expresivo, conformando el pulso básico o base rítmica vital para estas estructuras (rítmica de llamador, guache, agudos de bombo y alegre).

El otro comportamiento general a precisar consiste en la producción de un punto nodal o de cierre al mismo tiempo de abertura (punto de amarre de la estructura) que se evidencia cada dos compases en su cuarto tiempo; esto es una característica general de su transcurrir ritmo-melódico (motivos mínimos).

ESTRUCTURAS BASICAS.

He optado por tomar de un discurso rítmico-expresivo sus estructuras rítmicas más significativas, que por su función, peso, reproducción y expresión, se consideran los más propios del sistema¹⁰.




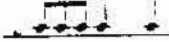


Así por ejemplo, vamos a tomar un modelo de análisis de estructuras básicas, a partir de una transcripción de bombo de la cumbia "Dos de febrero" en donde haremos una lectura de tipo estructural-generativo¹¹.

CODIGOS	
BOMBO	ALEGRE
palo 	golpe básico 

8 El sentido de reproducción y repetición no es muy exacto, en tanto que los motivos rítmicos nunca se repiten igual, nunca suenan igual y no significan igual debido a la connotación que su contexto —horizontal y vertical— les da. Para un análisis general las tomamos literalmente como repeticiones de articuladores emotivos.

10 No se trata de estandarizar sino de abstraer y generalizar de allí sus comportamientos rítmicos que, para este caso, son de alta variabilidad.

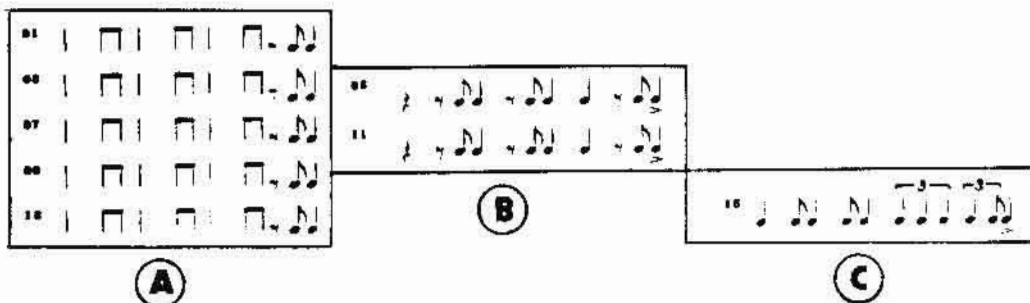
11 Esta propuesta de análisis es tomada del material inédito titulado *Rítmica estructural*, de Samuel Bedoya S.

parche		fondiado (grave)	
simultáneo		cantado (agudo)	
acciacaturas		quemado	

CUADRO No. 1



Lo leemos así:



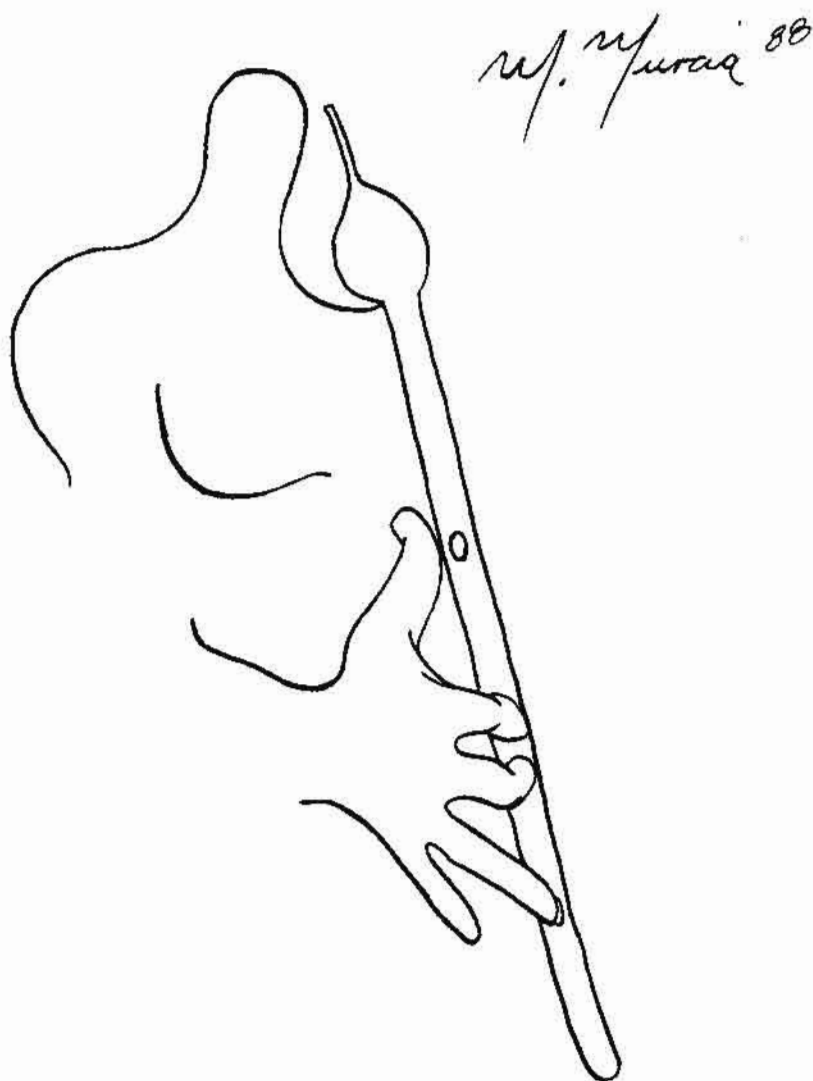
función pivote

Donde A se conforma como una estructura de base y B y C sus diferentes formas de articulación; A con diferente contexto a izquierda y a derecha.

A - B - A
A - C - A

El hecho de que A tenga una función de estructura básica (pivote), no significa que lo sea para todas las cumbias; esto y la forma como se articulan las diferentes estructuras (articuladores, motivos, frases, proposiciones) son de múltiples opciones¹² y dependen de cierta tendencia regional, así como del idiolecto mismo del tamborero o en muchos casos de arreglos que se hacen con determinada intención.

Podríamos desarrollar un análisis similar con ritmos ejecutados en el tambor hembra (alegre) cuyo intérprete es Paulino Salgado "Batata"¹³.



12 El sentido de tomar opciones en un campo de múltiples probabilidades (ritmo-tímbricas) es una aproximación más racional y analítica que el sentido de improvisación que se da a estas músicas.

13 Muchos de estos ejemplos fueron tomados de un taller de transcripción que realicé con el tamborero Paulino Salgado "Batata" y Gilberto Martínez, en el marco de las actividades de la Fundación Cultural Vivencias para el arte en las tradiciones populares, en junio y julio de 1985.

Donde se puede establecer A como base (pulso básico) que en otras vertientes corresponde a $\overbrace{\text{pulsos}}^{\text{A}}$ y B C D E sus transformaciones ritmo-tímbricas con entrelaces y apariciones que obedecen a la dinámica interna de esta música¹⁴.

El mirar estas rítmicas en su contexto (activas y cambiantes) y con una ligazón coherente —a su gran sistema—, nos ha planteado la necesidad de un tipo de ordenación de acuerdo a sus características generales y particulares que para nuestro caso, se analizarán con base en su actividad, densidad y timbre.

De tipo X. 1:1, cuya densidad máxima corresponde al patrón regular de corchea y a una subdivisión binaria del tiempo.

CUADRO No. 3

De tipo Y. 2:3, cuya densidad máxima corresponde al patrón regular de tresillo y por lo tanto a una subdivisión ternaria del tiempo.

CUADRO No. 4

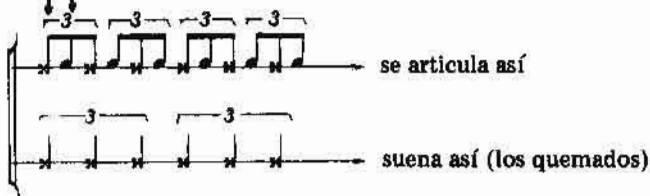
Es importante anotar que el sistema de tresillo de negra como se toca en tambor, obedece a una articulación mayor (máxima densidad), sino que por su ordenación tímbrica y acentual suena así:

14 Un análisis de su morfología y significación interna, así como de sus funciones

de tensión, relajación, dilatación, compresión, se abordará más adelante.

CUADRO No. 5

quemao ↓ apoyo dedos



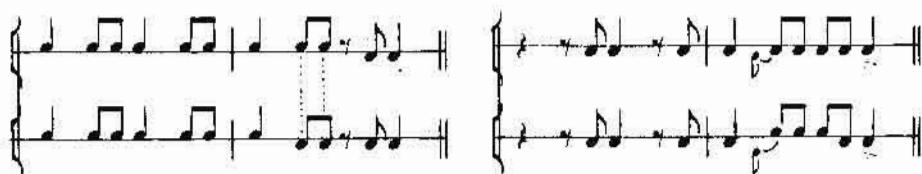
y a su vez dentro de cada tipo (X y Y) se dan diferentes tipos de actividad, timbre y densidad.

Lo *tímbrico*, cuya incidencia a nivel de significación y expresión es determinante para transformar cualitativamente motivos y frases, nos pone en evidencia —generalmente— el cómo una misma estructura rítmica puede tocarse con diferente programa tímbrico —ya sea en su mismo nivel o en otros—. Esto anterior se constituye en un principio de transformabilidad ritmo-expresiva de la cumbia (vista como sistema).

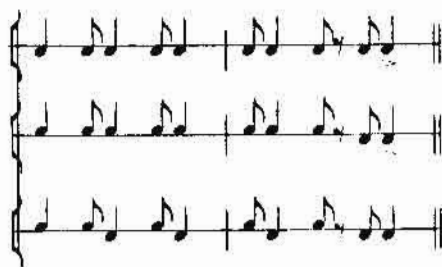
En un mismo nivel:

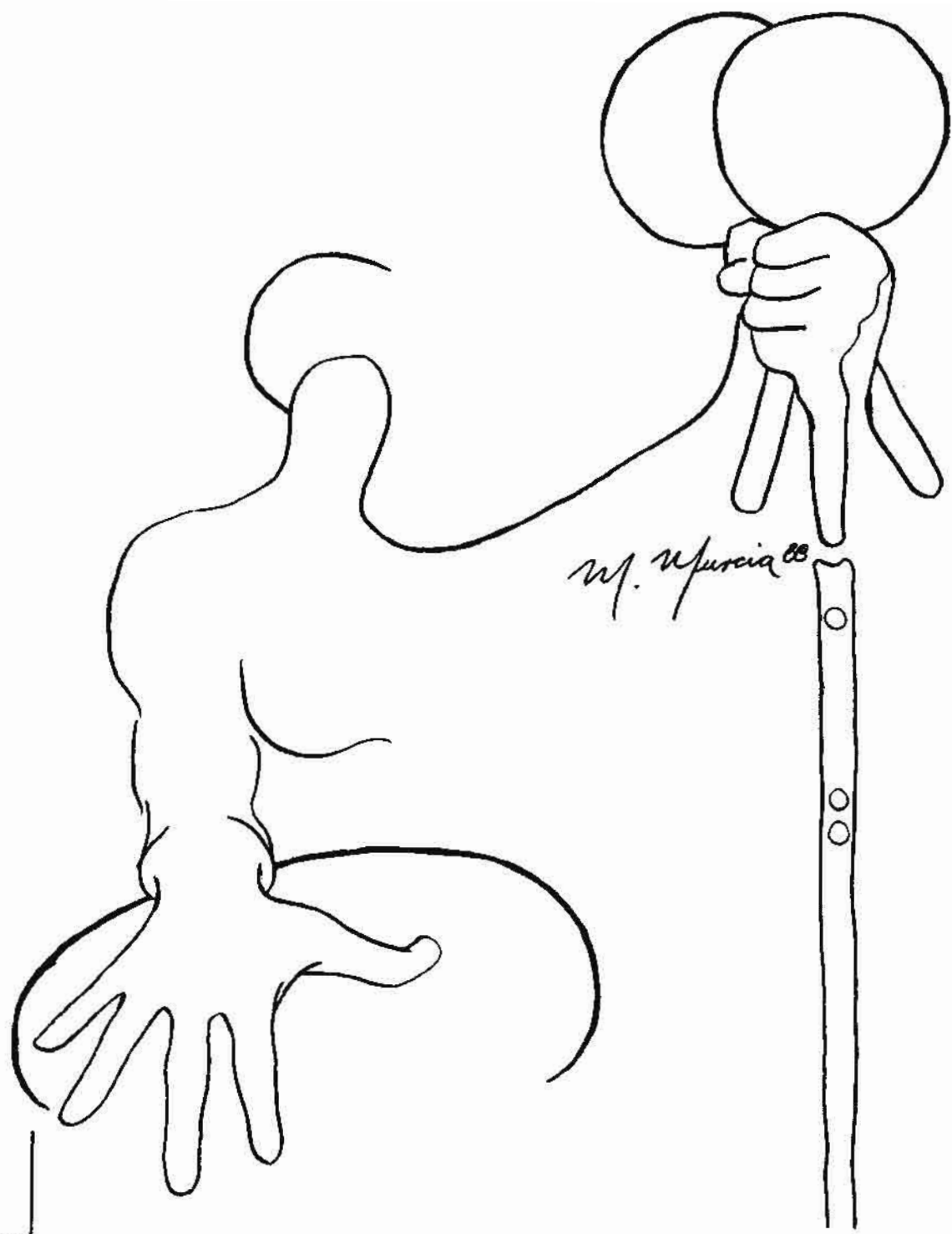
CUADRO No. 6

el bombo



previsible





M. Ufuria 08

CUADRO No. 7

En alegre

Musical score for Cuadro No. 7, 'En alegre'. The score consists of five staves. The first two staves show a melody and accompaniment. The third staff features a triplet melody. The fourth and fifth staves show a rhythmic accompaniment pattern.

El otro sentido relacional corresponde a motivos rítmicos que, propios de un nivel, aparecen en otros en momentos diferentes.

CUADRO No. 8

ALEGRE

BOMBO

ALEGRE

GUACHO

ALEG.

BOM.

Sobre esta relación estructural se podrían dar múltiples ejemplos.