

LA “CUMBIA DEL AJUSTE”: TENSIONES ENTRE ARTE Y FUNCIONALIDADES CONTEXTUALES, UN DEBATE EN TORNO A LA MÚSICA POPULAR.

Leila Cuñado
Héctor Docters
Joaquín Doorish Folkel
Micaela Juan Baraybar
Antonella Preuss
Lucía Suárez
Silvina Valesini

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Anclado en un trabajo audiovisual realizado por alumnos de la Facultad de Bellas Artes, el siguiente análisis pretende vincular la dimensión puramente estética de una obra con una función de orden social proveniente de su carácter popular, a lo que denominaremos funcionalidad contextual. En este sentido entendemos que la música popular promueve la vehiculización de diferentes discursos y la conformación, o el agrupamiento de distintas identidades. En nuestro caso el trabajo girará en torno a la disputa política relacionada a la gratuidad de las universidades nacionales, y como el arte, y en este caso la música, es también un campo de batalla para dichas disputas, apoyándose en viejas identidades, y conformando o fortaleciendo otras nuevas.

Palabras clave: Estética - Música popular - Discurso político - Funcionalidad contextual - Identidades

“Solo el arte crítico es capaz de desafiar este código liso de imágenes planas, sin fondo ni trasfondo, haciendo aflorar lo más oscurecido y turbulento de una memoria depositada en los pliegues y las sombras, en las hendiduras de la representación”
(Richard, 2006:121)

La dimensión estética

La obra a analizar, denominada como “Cumbia del Ajuste”, se enmarca en lo que podríamos categorizar como videoclip musical, es decir un material audiovisual con

fuerte acento en su aspecto sonoro-musical. En este mismo sentido tenemos que decir que la dimensión visual de la obra queda supeditada tanto al aspecto musical como al contenido político, explícito en ella. Cabe señalar entonces que en la recopilación de imágenes, la elección de planos y las decisiones de montaje, la vinculación entre lo musical (tomas de músicos tocando y cantando) y lo político (escenas de asambleas estudiantiles y de la vida universitaria en general) es el elemento central que agrupa y ordena la dimensión visual del videoclip.

El trabajo audiovisual se convierte así en una dinámica amalgama de imágenes: registros del aspecto político del estudiantado se mezclan con tomas de la grabación de los músicos, convirtiendo al videoclip en una “sesión musical”, género audiovisual muy en boga. Aquí aparece clara la idea de la multiplicidad como “trozos dispersos que dialogan entre sí en una simultaneidad caótica, como metáfora de la vida urbana” (Fajardo Fajardo, 2001:139). Esos trozos de video, grabados en estudio o en la calle, se entrelazan para contar una misma historia, y la música es su hilo conductor.

Como bien mencionamos anteriormente, la parte musical es, artísticamente hablando, su aspecto fundamental. Es decir, el videoclip toma sentido en tanto que soporte general y ampliación conceptual de la música que se escucha, y es por esto que es central detenernos un momento en las particularidades sonoras de la obra. Musicalmente podemos decir que la obra analizada tiene las características típicas y necesarias para ser catalogada como cumbia o cumbia argentina. La “Cumbia del Ajuste” presenta características musicales propias de este género, particularmente asociables con la cumbia villera. Rítmicamente se sitúa sobre un pulso binario y de tempo ágil, con una instrumentación compuesta por percusión (güiro, timbales y congas), bajo eléctrico, órgano/sintetizador, guitarras rítmicas-melódicas, y la melodía principal interpretada por un conjunto de voces cantando en terceras paralelas, lo que enfatiza particularmente el texto de la canción.

Formalmente pueden distinguirse tres secciones, cada una repetida dos veces. En relación a la textura de la canción podemos decir que se combinan distintas tímbricas que van desde el bajo eléctrico y la percusión, hasta la voz humana que se destaca por su facilidad para ubicarse en un primer plano, dejando al resto de los instrumentos como parte de una trama compleja en una relación “figura-fondo”. Esta trama textural, con sus particularidades tímbricas, contiene una gran variedad registral que proporciona una textura bastante llena, o espesa, y que es característica del género. Parte relevante de la trama se sitúa en la textura que se genera en el espacio que se conforma entre la melodía y las contramelodías que van siendo ejecutadas por diferentes instrumentos, de acuerdo a la sección. En la primera estrofa las contramelodías son hechas por el sintetizador, que utiliza un registro más agudo que

el de la voz principal, y un sonido “brillante” que resulta pregnante. En la segunda estrofa estos contracantos son efectuados por un coro que se desprende del canto principal y que le proporciona una particular forma de asociarla a un canto popular colectivo, como sucede en fenómenos como recitales o las canchas de fútbol. Esta variación repetitiva, que se diferencia pero que vuelve a repetirse rítmica y melódicamente, mientras que se diferencia tímbrica y texturalmente, le otorga un carácter que al mismo tiempo que genera pregnancia no permite que se pierda en la monotonía de la mera repetición. Esto posibilita distinguir claramente cada una de las secciones y, a su vez, una mejor aprehensión y memorización. Sin embargo, si tomamos la estructura formal en su totalidad, sin tomar en cuenta las repeticiones, se trata de tres motivos melódicos de corta duración, dispuestos de manera consecutiva. La composición rítmico-melódica sobre la cual se articuló dicho texto, significa un gran aporte para la melodía como patrón de fácil reproducción y memorización. A su vez, la elección de dicho género, de gran alcance en todos los estratos de la población de nuestro país, fue realizado adrede, para lograr una llegada masiva en el menor tiempo posible.

Funcionalidad contextual y estatuto de obra

Como bien sabemos la cumbia es un género proveniente de Colombia pero que, arraigado en Argentina hace más de cincuenta años, toma en nuestra región características particulares desde las que se independiza, con cierta relatividad, de sus orígenes. Más allá de lo estrictamente musical, y sobre lo que ya hemos hablado, necesitamos profundizar sobre algunas de sus particularidades culturales. La cumbia argentina se enmarca, claramente, en una categoría más amplia que es la música popular y cuyas características son bien extensas pero no por eso menos precisas.

Una problemática vigente/constante en torno a las prácticas musicales populares latinoamericanas es retomada por Alvarado Vargas, y tiene que ver con “la suposición de una separación del arte y la vida” (Alvarado Vargas, 2016: 76), que aparece como un rasgo necesario impartido desde los cánones centroeuropeos que condiciona, cuestiona y genera supuestos sobre qué se incluye dentro de lo denominado “arte” y qué queda fuera. El autor expone, partiendo de unidades clasificatorias denominadas “universal” y “autónoma”, cuestiones relativas al dominio de la técnica, articulado con el supuesto de “genio musical”, como tamiz de selección que otorga el título de “legítimamente artístico” en tanto se ajuste a las rigurosidades formales e instrumentales. Por otro lado propone que “el filón idealista que tiende a sacralizar el terreno del arte hace que se equipare el éxito masivo de un producto musical con una

dudosa calidad artística, como si dicho éxito anulara o redujera su efecto artístico” (Alvarado Vargas, 2016: 76)

Estos imprimen en la música la “concepción tradicional de objeto de contemplación”, es decir, una disociación entre la práctica musical y cualquier funcionalidad asociada (la danza, la demanda social, lo ritual, etc.).

La vinculación entre la música y lo cotidiano, su masividad, y sobre todo las singularidades funcionales, son algunas de las características centrales existentes en la música popular que nos interesa destacar respecto de la obra objeto de nuestro análisis. En este punto nos resulta importante detenernos en el desarrollo del concepto de “funcionalidad” en la música popular. Aquí las funcionalidades se encuentran entrelazadas con las características estéticas, enraizándolas a su dimensión social, generando un “todo” complejo, bien distinto a la idea de arte concebida desde los cánones centroeuropeos. Dice Alvarado Vargas: “En el caso de la música popular, es posible realizar un análisis estrictamente musical, pero será complejo desprenderlo de su trasfondo: el análisis arrastrará residuos de otras funciones que impregnarán lo idealmente estético, funciones que volverán enredadas y escondidas, actuando como fuerzas que destacan la estructura de lo real y lo vuelven significativo” (Alvarado Vargas, 2016: 80). Nosotros creemos que desprender el análisis musical de la complejidad de su trasfondo, no solo sería complejo sino que también sería erróneo, ya que muchas veces las decisiones que aparecen como meramente estéticas están imbuidas por esta trama contextual.

El caso del tango resulta bastante ilustrativo a la hora de pensar como en la música popular el concepto de funcionalidad está íntimamente ligado al estatuto de obra. Durante muchísimo tiempo, y en algunos espacios sigue siendo así, el tango fue calificado estéticamente de acuerdo a las posibilidades que ofrecía a los bailarines. Fue así como orquestas como las de Caló y Di Sarli eran altamente valoradas con argumentos que muchas veces estaban exclusivamente vinculados a las características musicales, no como tales, como algo en sí mismo, sino de acuerdo a cómo esas características repercutían en el baile del tango.

La funcionalidad social de la cumbia argentina, al menos su funcionalidad social primaria, y su masividad, son bien conocidas. Durante varias décadas (desde los '60) las llamadas bailantas, y luego los “boliches”, funcionaron como un lugar de encuentro y dispersión. La cumbia comenzó entonces a ocupar un lugar central en la escena nocturna, extendiéndose a los medios masivos de comunicación y dispersándose incluso más allá de sus primeros espacios, llegando a ocupar un lugar privilegiado en todo el arco social. Esto nos resulta relevante a la hora de nuestro análisis ya que de aquí podemos inferir que uno de los motivos, o simplemente uno de sus efectos, de la

elección del género es su masividad. La “Cumbia del Ajuste” cuenta con alrededor de 9,500 reproducciones en la plataforma digital Youtube, sumado a una notable difusión a través de redes sociales como Instagram, Facebook y Whatsapp. En este punto necesitamos resaltar la centralidad del concepto de “funcionalidad contextual” en la música popular. Evidentemente esta obra cobra sentido como totalidad con la difusión y vehiculización del discurso de intervención política, ya que precisamente el objetivo de su funcionalidad pareciera ser visibilizar su contenido político, es decir visibilizar la problemática actual respecto a las condiciones de la educación pública.

Es esencial entonces, dadas las particularidades de la obra, que nuestro análisis se centre tanto en sus especificidades estéticas como en la dinámica propia de su carácter de intervención artístico cultural (soportes de difusión y críticas mediáticas). Desde una mirada multiculturalista se intenta superar la búsqueda de valor absoluto y universalista occidental dando lugar a la multiplicidad de significados y diversidad cultural. Es así que se produce un “desplazamiento del criterio disciplinario de calidad del arte moderno hacia un nuevo valor de interés” (Richard, 2006:124). La mirada crítica está puesta en los problemas discursivos en torno al arte relacionados hoy con el “efecto social” de la obra. Este desplazamiento culturalista conduce a apreciar al arte, y en nuestro caso esta expresión artística, como un discurso social y como intervención cultural que trae consigo el desafío de plantear un punto de emisión de un juicio de valor artístico. Siguiendo a Nelly Richard, se trata de rechazar el binarismo entre autorreferencia del arte y arte comprometido, entre política del significado y poética del signifiante y el concepto de valor en sí entendiéndolo como una categoría occidental.

Lo político: Entre participación y representación

Nos encontramos entonces con la necesidad de pensar a la cultura y el arte como un campo de batalla. La cumbia comienza con un discurso de la gobernadora de la provincia de Bs. As., María Eugenia Vidal, quien afirma que ningún chico que nace pobre llega a la universidad. De esta forma los autores del videoclip toman posición rápidamente al polarizar con estos dichos. El contenido de la letra, en el cual se proclama la defensa de la universidad pública, pone de manifiesto una perspectiva política, que si bien podemos pensarla como “amplia”, ya que es una consigna válida en un extenso espectro político, se construye en torno a lo que se enfrenta: el ajuste del gobierno nacional respecto al presupuesto universitario. Por la positiva, en cambio, aparecen el importante rol de los docentes y el estudiantado en esta disputa política. Puede verse, entonces, como la obra gira en torno la idea del arte como espacio de

disputa, de batalla política y cultural, y de cómo se conforman identidades al respecto. Como bien dijimos el agrupamiento pareciera estar construido en torno a la negación de lo que se pretende enfrentar. La inclusión del audio de María Eugenia Vidal es una muestra clara de ello. Ahora bien, también nos parece que además de la negación aparece un agrupamiento colectivo sobre algo que se afirma: una identidad. La relación entre representantes y representados aparece aquí bastante clara: los ejecutores musicales de la obra son parte del colectivo identitario que buscan representar; el movimiento estudiantil. Si bien sería muy extenso y complejo remitirse a los orígenes y el desarrollo de la identidad política estudiantil, podemos mencionar que a lo largo de la historia argentina, y con un fuerte acento en sucesos como la reforma universitaria de 1918 y el “cordobazo” en 1969, el estudiantado argentino se constituyó como un actor político claro y de gran participación. Es importante entender esto para comprender cuales son las bases materiales e históricas sobre la que se constituye la identidad colectiva en la que se erige la obra que analizamos.

Conclusiones

Como breve conclusión, y a modo de resumen, podemos decir que la obra “Cumbia del Ajuste” es un videoclip musical con fuerte acento en su contenido político. Cimentada sobre el género “cumbia argentina”, la obra se difundió con una masividad nada despreciable, lo que de alguna manera habilitó la difusión de un discurso de intervención política, logrando así completarse a partir de la realización de su funcionalidad y reafirmando la idea de la cultura y el arte como un campo de batalla. Apelando a una identidad colectiva de la cual los mismos realizadores son miembros, el movimiento estudiantil, la obra se consuma en el momento de su incorporación a los discursos políticos que convergen en la defensa de la educación pública.

Ahora bien, antes de concluir nos gustaría volver sobre dos cuestiones que fueron esbozadas en el cuerpo del trabajo pero que nos parece importante recuperar aquí.

En primer lugar quisiéramos hacer un fuerte acento en la vinculación que en la música popular se establece entre dimensiones estéticas y funcionalidades contextuales. Nos resulta interesante resaltar la idea de que en la música popular, muchas veces, las condiciones estéticas se van conformando de manera estrechamente vinculadas a las necesidades que propone la funcionalidad contextual, devenida del carácter popular de la misma. En el caso de nuestro análisis, el video y la música parecieran ser la forma estética específica que asume la necesidad de vehicular un debate político. Es decir, consideramos que si bien siempre la forma y el contenido están entrelazados de forma inseparable, en la “Cumbia del Ajuste” la búsqueda de instalar un discurso en

torno a un debate específico, de expandir los horizontes del mensaje, proporcionó el encuadre estético, tanto en lo genérico como en las especificidades rítmico-melódicas. En segundo lugar, y ya más sobre el contenido político que resalta la obra, nos encontramos aquí frente a una pregunta vinculada a lo que plantea Eduardo Grüner: ¿qué tipo de representaciones son las que pueden recuperar la relación entre representados y representantes, en la época de la virtualidad y las distancias infinitas? Como dice Grüner, tal vez se trate de volver a un realismo donde los representados se aboguen la capacidad de ser sus propios representantes, donde se rompa con las enormes distancias que durante siglos reinaron en el campo del arte (Grüner, 2004) y donde podamos realizar distinciones conceptuales, como las distancias constitutivas entre lo popular y lo masivo, que si bien pueden confluir en un mismo segmento artístico, no necesariamente son el mismo fenómeno (Bruera, 2006: 57). Volviendo a la cuestión específica del desarrollo identitario, creemos que de alguna manera la participación del movimiento estudiantil como tal en la constitución de esta obra, apareciendo y otorgándole su propia representación, vinculado estrechamente con el hacer artístico popular/colectivo, y presentándose como una voz en el campo de una batalla cultural compleja, es de alguna forma la búsqueda de un nuevo realismo.

Bibliografía

Alvarado Vargas, J. (2016). “Música popular y modernidad. Apuntes para un abordaje desde la estética contemporánea”. En: García y Belén (coord.). *Fundamentos Estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. Colección Libros de Cátedra. La Plata, Argentina: EDULP.

Bruera, M. (2006). “El oído como adorno”. *En Pensamiento de los confines*. Buenos Aires. En línea http://rayandolosconfines.com/pc18s_bruera.html

Fajardo Fajardo, C. (2001). “Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno”. En: *Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito, Ecuador: Edición Abya-Yala.

Gruner, E. (2004). “El conflicto de las identidades y el debate de la representación”.
En: Revista *La Puerta FBA n° 1*. La Plata, Argentina: Secretaría de Publicaciones y
Posgrado FBA. UNLP.

Richard, N. (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad
cultural y sus políticas de identidad”. En: Marchán Fiz (comp.) *Real/Virtual en la
estética y la teoría de las artes*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.