

# ***La arenosa: género y (des)arreglos***

**Edgardo J. Rodríguez**

### ***La arenosa: géneros y (des)arreglos***

El objetivo de algunos arreglos musicales parece consistir en problematizar los límites del género musical en el cual, en principio, se inscriben. Esa tensión producida es la que me propongo analizar en este trabajo. Para ello, comparo dos arreglos recientes de la conocida cueca *La arenosa* (asumiendo como clásicas la versión del Dúo Salteño, por un lado, y la partitura editada, por el otro). Mediante el análisis musical procuro desentrañar los rasgos formales y técnicos que caracterizan a esos arreglos. El trabajo sugiere que la condición mínima para la estabilidad del género cueca (aún en arreglos problemáticos) es la permanencia de ciertos rasgos estructurales característicos tipificables analíticamente.

Palabras clave: música popular, género, análisis de género, arreglo.

### ***La arenosa: genres and (dis)arrangements***

Some arrangements seem to challenge the limits of the musical genre in which they are inscribed. In this article I try to analyze the tension between these arrangements and their genres in two cases: The well-known *cueca La arenosa* (both Dúo Salteño's classic version and the edited score). Through musical analysis I try to reveal their formal and technical characteristics. The work suggests that the minimal condition for *cueca* genre stability (even in problematic arrangements) is the permanence of certain structural characteristics which are analytically describable.

Keywords: popular music, genre, genre analysis, arrangement.

## Introducción

El objetivo de algunos arreglos musicales actuales parece consistir en problematizar los límites del género<sup>1</sup> musical en el cual, en principio, se inscriben. La tensión producida entre el género establecido y la extensión propuesta por el nuevo arreglo, es la que analizaremos en este trabajo. Para ello estudiaremos dos arreglos recientes de la conocida cueca *La arenosa* de Gustavo Cuchi Leguizamón y Manuel J. Castilla (asumiendo como clásicas la versión del Dúo Salteño<sup>2</sup> supervisada por el mismo Leguizamón, por un lado, y la partitura editada<sup>3</sup>, por el otro). Mediante el análisis musical, procuraremos desentrañar los rasgos formales y técnicos que caracterizan la pieza y sus arreglos. De allí, propondremos entender que la delimitación genérica podría basarse en una jerarquía de rasgos formales.

El primer arreglo que se estudiará pertenece al músico Hugo Figueras y la versión es del grupo Los Jíbaros en el disco *Jíbaros*<sup>4</sup> del año 2004; el segundo arreglo ha sido realizado por el grupo La trenza en el disco ... *nada estamos yendo*<sup>5</sup>, del año 2006. *La arenosa* no sería una típica cueca cuyana (región en la que se originó el género), pero tendría significativas similitudes estructurales con ella<sup>6</sup>.

## *La arenosa por los Jíbaros*

Los Jíbaros es un grupo formado alrededor del año 1997 por ex alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Su propuesta estética general podría describirse como el intento de sintetizar una instrumentación típicamente orquestal con los modos de canto y ejecución característicamente populares. El grupo está conformado como un quinteto vocal masculino (contratenor, dos tenores, barítono y bajo) cuyos integrantes son, a la vez, multi-instrumentistas. Ejecutan violonchelo (o guitarra o cuatro), violín (o viola o guitarra), viola (violín o guitarra), flautas dulces y percusión (o guitarra).

---

<sup>1</sup> Aunque problemática, adoptamos aquí la clásica definición de Fabbri (1982).

<sup>2</sup> En el disco *Dúo Salteño*, LP Philips 80117 de 1969.

<sup>3</sup> 1963, Editorial Lagos, Buenos Aires.

<sup>4</sup> 2004, Discos de Buenos Aires, Instituto Cultural, Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. El arreglo se puede escuchar en: [www.chinorodriguez.com.ar](http://www.chinorodriguez.com.ar).

<sup>5</sup> 2006, UMI-Unión de Músicos Independientes, Capital Federal, Argentina. El arreglo se puede escuchar en: [www.chinorodriguez.com.ar](http://www.chinorodriguez.com.ar).

<sup>6</sup> Como se puede inferir del importante estudio sobre la cueca cuyana de Sánchez (2004).

El instrumental utilizado por el grupo en el arreglo de la cueca es ya un aspecto atípico en el género cueca: violonchelo, viola, violín y flauta dulce bajo, bombo, junto con las cinco partes vocales, voces. El arreglo plantea varios niveles de novedad: la forma se construye alternando versos cantados y versos ejecutados instrumentalmente, armónicamente se introducen formaciones en 4as. y texturalmente es contrapuntística. El vínculo más fuerte con el género cueca parece residir en la percusión, a cuyo cargo está uno de los patrones rítmicos considerados típicos (Fig. 1).

Figura 1



Los Jíbaros ejecutan la sección A instrumentalmente (véase la Fig. 2); en la sección A1, en cambio, a3 se canta con la estrofa incompleta; de los seis versos de a (cuatro de la estrofa más los dos últimos que se repiten) los intérpretes cantan los dos primeros, los otros dos son instrumentales y luego cantan la repetición sólo del primer verso de estos dos últimos. Por otro lado, a4 es instrumental y, en b2, se entonan los dos primeros versos de c, los siguientes dos son instrumentales y la repetición de éstos es cantada.

Figura 2

Relación original música/letra:

Música:	A:	a1	a2	b1	//	A1:	a3	a4
	b2							
Letra	a	b	c	//	d	e	c	

Relación música/letra en la versión de los Jíbaros

Música:	A:	a1	a2	b1	//	A1:	a3	a4	b2
Letra:	--	--	--	//	a (incomp.)	--	c (incomp.)		

Aunque este arreglo no está basado en la variación ni en la ornamentación armónica (puesto que respeta, casi completamente, las funciones originales), contiene sin embargo, algunos momentos armónicos sumamente interesantes. En los compases 29 y 30 y, de nuevo, 79 y 80, los instrumentos articulan acordes por cuartas. Este acorde es agregado y resulta disruptivo (por su componente cromática) de la cadencia final de frase V-I: en lugar del I de la m, se ejecuta la-re-do-fa-sib-mib-lab (Fig. 3, compás 30). En el compás 50, por el contrario, el acorde diatónico la-re-sol-do enlaza diatónicamente con la melodía que sigue. En el compás 101, el acorde por cuartas es articulado por las voces (mi-la-re-sol-do, luego del

ascenso, también por cuartas, de las cuerdas del compás 100). Aquí el acorde no es un agregado ni una disrupción, sino más bien una sustitución del VI grado (véase el segundo compás de la Fig. 5).

El patrón de acompañamiento típico es ejecutado por el bombo que introduce algunas subdivisiones a nivel del tactus o sub tactus pero ninguna transformación fundamental. El arreglo de los Jíbaros, por último, transforma la textura original, la cueca no se presenta ya como una melodía con acompañamiento sino, más bien, como una polifonía libre, en algunos momentos (véase la Fig. 3, compás 25 y sucesivos), homorrítmica en otros (Fig. 4, compases 21 y 22).

Figura 3. Polifonía libre

The musical score for Figure 3 begins at measure 25. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is written in a complex, multi-voiced texture. The top two staves feature melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The bottom two staves provide harmonic support with chords and bass lines. The notation includes many accidentals, particularly flats and naturals, and some dynamic markings like 'u' (accents) and 'f' (forte). The overall style is characteristic of free polyphony.

Figura 4. Polifonía homorrítmica

The musical score for Figure 4 begins at measure 19. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is characterized by homorhythmic polyphony, where multiple voices move in parallel motion with the same rhythmic pattern. The top two staves have melodic lines with many eighth and sixteenth notes. The bottom two staves provide harmonic support with chords and bass lines. The notation includes many accidentals, particularly flats and naturals, and some dynamic markings like 'u' (accents) and 'f' (forte). The overall style is characteristic of homorhythmic polyphony.

Figura 5

The image shows a musical score for four voices and a bass line. The lyrics are: "pa - ra queen las ven - di-mias mi vi -". The score is written in a common time signature (C) and features a melodic line with some chromaticism, particularly in the second and third staves.

### **La arenosa por La trenza**

El trío La trenza se formó en el año 2003 también con ex alumnos y docentes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El instrumental es típico de la música popular argentina (voz y guitarra) salvo por la inclusión del saxo alto (instrumento casi completamente exótico en este contexto).

El arreglo de La trenza también contiene novedades interesantes: la función percusiva del saxo alto, el planteo armónico y rítmico de la guitarra y la concepción textural. La función percusiva del saxo es clara en a1 y a2 (véase la Fig. 2), donde ejecuta un patrón rítmico en *slapping* (Fig. 6), que retrograda el primer grupo típico del acompañamiento de la cueca (con algunas subdivisiones ocasionales). En las secciones b, por el contrario, su desarrollo es melódico.

Figura 6

The image shows a musical notation for a rhythmic pattern on a treble clef staff. The pattern consists of a series of eighth notes, with a specific rhythmic grouping that is characteristic of the *slapping* technique mentioned in the text.

La guitarra, por su parte (Fig. 7), ejecuta el patrón rítmico en dos versiones: [A] chasquido al comienzo de cada grupo de tres corcheas y [B] chasquido en la última corchea de cada grupo. El patrón de acompañamiento se desarrolla en las secciones a2, a4 y la segunda mitad de b1 y b2. Métricamente estos grupos sugieren un 6/8 en unidad de fase con el grupo del saxo.

En el aspecto armónico, la guitarra plantea, por un lado, enlaces cromáticos paralelos de largo alcance que debilitan la funcionalidad acórdica y la percepción clara del centro tonal (véase la Fig. 8, compás 6 con descenso cromático de Eb/F, por ejemplo) y, por el otro, estructuras acórdicas de por sí poco funcionales (por ejemplo, acordes mayores con la 9ª en el bajo). Esta parafonía tiende a independizar la conducción armónica de la guitarra de la melodía que lleva la voz. El fenómeno se ilustra muy bien con las abundantes relaciones cromáticas entre la voz y la guitarra, que no tienen una contrapartida equivalente en la audición (justamente por la independización de los estratos) y con la variación por aumentación en el acompañamiento (a partir del compás 19, véase Fig. 9) de la misma sección melódica (lo que supone también un débil anclaje entre esa melodía y su acompañamiento).

Figura 7

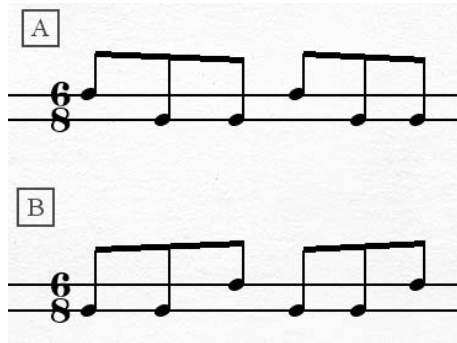


Figura 8

Figura 9

The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Vocal) and 'Guit' (Guitar). Both parts are in 4/4 time and share a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins at measure 19 with a melodic phrase. The guitar line also begins at measure 19 and features a complex accompaniment with a chord marked 'Eb/F' in the first measure. The score ends at measure 24.

La yuxtaposición de estratos texturales revela una tendencia hacia la heterofonía. El uso de la heterofonía como categoría textural es relativamente novedosa en la concepción de los arreglos en música popular argentina y se deriva de la relativa autonomía de los estratos que se superponen. En general, la textura no ha sido considerada sistemáticamente como uno de los aspectos constitutivos de un arreglo, sino, más bien, como uno de los aspectos dados o supuestos.

## Discusión

Podríamos afirmar que la estabilidad del género (aún en estos arreglos problemáticos) se debe a la permanencia de ciertos rasgos estructurales característicos tipificables analíticamente.

En ese sentido y descontando la estabilidad de la melodía que podría ser considerada típica del género cueca (este no es un tópico que pretendamos estudiar aquí), el arreglo de los Jíbaros mantiene solamente el ritmo típico en la percusión. Sobre ese estrato textural, se articula la melodía (explicitada instrumental o vocalmente) en arreglo polifónico, es decir en una textura no original, con instrumentos atípicos. Armónicamente es un arreglo que no modifica en lo sustancial la versión original salvo en los momentos de articulación de armonías con cuartas.

Considerado en el mismo sentido, el arreglo de La trenza parece más radical. El ritmo básico está transformado, aunque las derivaciones utilizadas (la de la guitarra y la del saxo) están claramente vinculadas. En el aspecto armónico, este arreglo borra la estructura original y plantea una tendencia textural claramente exótica para el género.

Ahora bien, ¿se podría determinar cuál de estos tres aspectos (el rítmico, el armónico y el textural) es el más problemático para la identificación genérica? Creemos que sí: la ambigüedad del ritmo básico del acompañamiento es el elemento perturbador. Nuestra hipótesis es que la *distancia genérica* del arreglo de La trenza desaparecería, si le agregáramos el patrón del bombo presente en el arreglo de los Jíbaros, por ejemplo.



Es decir, existiría una jerarquía entre los factores transformables en un arreglo para mantener, debilitar o, directamente, dismantelar la identidad genérica. Y la jerarquía la encabezaría el componente rítmico del acompañamiento, en un caso como éste donde no hemos considerado la estructura melódica ni la forma. En otras palabras, en aquellas músicas provistas de un acompañamiento típico la transformación de éste resulta más problemática que la de los otros componentes susceptibles de ser variados, como es el caso de la armonía y la textura en los ejemplos analizados.

Postulamos que, si el ritmo de acompañamiento se mantiene estable (en aquellas músicas donde este componente es relevante), se le puede superponer casi cualquier material con buenas posibilidades de que la identidad genérica no se vea fuertemente alterada. El arreglo de los Jíbaros es un ejemplo de ello: sin el bombo, consistiría en una música que se emparentaría con cierta tradición vinculada al cuarteto de cuerdas (tradición académica asociada con el empleo de la polifonía y de ciertos recursos instrumentales típicos, las dobles cuerdas, por ejemplo), hasta el momento en que aparece el quinteto vocal (donde las dos tradiciones, la del cuarteto de cuerdas y la del conjunto vocal, pasan a complementarse).

Por consiguiente, la distancia genérica del arreglo de *La trenza* no estaría dada por la tendencia hacia una configuración heterofónica, sino más bien por la ambigüedad rítmica del acompañamiento. Sin duda, éste está derivado del original, pero esta derivación, una retrogradación justamente, lo desdibuja.

Existiría, en última instancia, una cierta objetualización del acompañamiento en estas músicas, una cierta independencia respecto de lo melódico. Esta característica se observa claramente en músicas pertenecientes a otras tradiciones. Stravinsky, por ejemplo, utiliza acompañamientos típicos (como el ritmo de marcha militar y de vals) superpuestos cuasi heterofónicamente con contenidos melódicos muy diversos.

Esta objetualización también es observable fácilmente en la praxis musical. Aprender a tocar una cueca o una chacarera consiste, en primer lugar, en aprender el ritmo del acompañamiento y este paso es independiente de lo que se vaya a cantar, es decir de la melodía de la chacarera o cueca que se pretenda interpretar.

Indicamos, finalmente, una primacía ontológica del ritmo del acompañamiento sobre el resto de los parámetros. Ésta sería una característica de ciertos géneros y no de otros. Quizás en esta característica estribe la relativa inespecificidad genérica del rock o del tango (cuando no es milonga), por ejemplo, que no estandarizaron una forma rítmica de acompañamiento.

Esta objetualización del acompañamiento, y su primacía jerárquica, sugiere que el componente melódico es, para la determinación del género, de segundo orden. Podríamos hipotetizar entonces que la melodía de *La arenosa* superpuesta no con el acompañamiento de la cueca sino con el de una zamba o de un chamamé, o más radicalmente, con el de una bossa nova, quedaría asociada, sin más, con cada uno de esos otros géneros.

Sin duda, la jerarquía estaría integrada también por otros componentes. Uno importante del que no hemos hablado y que, por cuestiones de espacio, no abor-

daremos en profundidad en este trabajo, es la forma. La forma musical, es decir, la relación de las partes con y dentro de un todo es de índole abstracta y sus correspondencias muy generales. Es justamente esta generalidad en el tipo de relaciones establecidas la que la tornaría un componente de segundo orden en la jerarquía propuesta (muy provisoria, por otro lado). La chacarera y el gato, por ejemplo, comparten el mismo esquema de acompañamiento y, por eso mismo, es la forma la que termina de definirlos genéricamente. Por el contrario, la forma es casi irrelevante al establecer las identidades genéricas entre la chacarera/gato y la zamba, por ejemplo, porque sus acompañamientos objetualizados son claramente diferenciables.

## Bibliografía

Fabbri, Franco

- 1982 A theory of musical genres: two applications. En D. Horn y P. Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, 52-81. Gothenburg and Exeter: IASPM.

Sánchez, Octavio

- 2004 *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Fac. de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.