

Daymí Alegría Alujas

daymusi80@yahoo.es

ALEGRÍA ALUJAS, DAYMÍ. *Timba y tumbao, juntos y/pero no revueltos: Estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popular bailable cubana. Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., 2006, Universidad Nacional de Colombia, núm. 11, pp. 133-143.

RESUMEN

El presente trabajo profundiza en el papel del *tumbao* en las estrategias de producción musical de la *timba* cubana y en la identidad, proyección y negociación de este género respecto a otras manifestaciones contemporáneas. También examina cómo estas estrategias y procesos interactúan con la gestualidad corporal de sus 'bailadores'. En el presente análisis confluyen el discurso musical y el contexto social, las opiniones y experiencias de músicos y bailadores, y las opiniones de personalidades influyentes en los medios de difusión; todo ello valorado a través de un prisma musicológico.

PALABRAS CLAVE

Daymí Alegría, *tumbao*, timba, baile, bailadores, música cubana bailable.

TITLE

Timba and Tumbao, Together and/but not Mixed. Musical Production Strategies and Gestuality in Popular Dance Music in Cuba Today

ABSTRACT

This paper focuses on the role of *tumbao* in the Cuban *timba*, its musical production strategies and how it has contributed to the identity, projection and negotiation of this genre in comparison with other contemporary musical expressions. It also examines how these musical processes and strategies interact with the gestualization of *timba* dancers or 'bailadores'. A musicological perspective is offered of the confluence of the musical discourse and the context of *timba*, the opinions and experiences of musicians, 'bailadores' and mass media influential figures.

KEY WORDS

Daymí Alegría, *Tumbao*, Timba, Dance, Bailadores, Cuban Dance Music.

Afiliación institucional

Profesora
Instituto Superior de Arte
Cuba

Pianista del conservatorio Amadeo Roldán (2000) y Licenciada en Musicología del Instituto Superior de Arte (2002), participa desde el año 2003 del Taller Musicológico Multitemático Abierto (TEMMA) a cargo de Danilo Orozco. Actualmente, se desempeña como profesora de Armonía en el Instituto Superior de Arte y ha estado a cargo de clases de Análisis Musical e Historia de la Música Cubana en la Escuela Nacional de Arte.

Timba y *tumbao*, juntos y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popular bailable cubana.

Daymí Alegría Alujas
Musicóloga

Importancia del *tumbao* en lo cubano: trascendencia en la música popular bailable

El *tumbao* es un fenómeno de indiscutible repercusión en el contexto cultural de Cuba, sobre todo, debido a la incidencia que ha tenido en el sentir y el quehacer musical del cubano, así como en su desenvolvimiento y proyección como individuo. La diversidad y el carácter multidimensional del *tumbao* están muy ligados a los múltiples usos, significaciones y valoraciones que sobre él formulan los distintos sujetos involucrados en su dinámica. Es por ello que existen diferentes espacios en los que acciona el *tumbao*, emparentados por características afines, donde la connotación cinética y de goce constituyen rasgos esenciales. A partir de esa riqueza y diversidad es que, como analista, me enfrenté a su estudio, e identifiqué, dentro de su amplio abanico de posibilidades, tres grandes dimensiones en las que se proyecta:

- Dimensión musical: donde se comprende como *tumbao* un patrón relativamente conciso de carácter repetitivo. Dicha entidad toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos, los cuales, a su vez, funcionan a partir de numerosas posibilidades de realización y no de paradigmas únicos, por lo que son muy flexibles. En la praxis musical, el *tumbao* se destaca por ser altamente variable y por su intensa capacidad interactiva con otros muchos comportamientos musicales, en un vínculo de condicionamientos múltiples. Actúa además, a través de su connotación

gestual¹ como agente de comunicación músico y psico-expresiva entre los ejecutantes, lo cual repercute de forma significativa en el resultado sonoro.

- Dimensión bailable: en este caso el *tumbao*, proveniente de lo musical, se erige como propiciador de reacciones sico-expresivas y corporales en el bailarín, entre las que se destacan los pasos básicos de los diferentes bailes y los clímax gestual-danzarios, muy vinculados a movimientos sensuales y de extroversión emotiva. Al mismo tiempo se convierte en un fuerte canal de relaciones subjetivas entre músicos y bailarines, donde el flujo de goce se revierte de forma recíproca en ambas manifestaciones
- Dimensión lingüístico-verbal: ya que *tumbao* se usa como término en el lenguaje coloquial del hombre cubano, para connotar la imagen de un movimiento oscilante y reiterativo, adjudicada a disímiles circunstancias o hechos repetitivos de la vida cotidiana. Como acepción más específica, puede designar la cadencia de las caderas de la mujer al caminar o al bailar, u otro gesto corporal que implique un movimiento parecido, lo cual está muy ligado a la manera en que el cubano experimenta la sensualidad y, a veces, la sexualidad. Este vocablo también se utiliza para aludir a una sonoridad musical específica que se base en un movimiento reiterativo, y no sólo está presente en la comunicación verbal cotidiana, sino en textos de numerosas piezas de la música popular bailable cubana y latina, en general.

La significación del *tumbao* y su protagonismo en el plano músico-bailable posibilitan que incida de muy diversas formas en el discurso musical. En este sentido, el *tumbao* puede actuar como *catalizador* de un género y/o un estilo capaz de personalizarlos, incluso si se ejecutara aislado de tal espacio de realización. En ese caso, por ejemplo, son muy demostrativos los *tumbaos* de tres de los sones consolidados en los años 20 y 30, e interpretados por sextetos y septetos, los cuales son suficientes para conducirnos a esta tan particular concreción sonora. Del mismo modo, existen realizaciones comunes a varios géneros con comportamientos gestuales diferenciados, según el espacio músico-bailable de que se trate, como ocurre con *tumbaos* de bajo de los sones de los conjuntos en las décadas de los 40 y 50

¹ La gestualidad del *tumbao* se produce en el movimiento interno de la música, en la referencia que mentalmente lleva el intérprete —es decir, en el sentir que conduce su ejecución— y en el gesto físico-muscular, mediante el cual se realiza el *tumbao*. Respecto a las diferentes connotaciones de la gestualidad musical y su vínculo con la corporalidad, ver DANILO OROZCO, *Nexos globales desde la música cubana con juegos de Son y No son*, La Habana, Ediciones Ojalá, 2001; RUBEN LÓPEZ CANO, “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y cognición”, *Revista Transcultural de Música*, núm. 9 (2005) en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>; Robert S. Hatten, “Musical Gesture, Lecture 2: “Embodying Sound: The Role of Semiotics”, en <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hat2.html>.

y los de *chachachá*. En estos casos, por tanto, un *tumbao* también se comporta como **conector** entre varios géneros y estilos afines².

La multiplicidad e hibridez que caracterizan a las músicas populares de hoy, así como la constante metamorfosis en sus maneras de hacer, han venido a potenciar la capacidad de diversificación y flexibilidad del *tumbao*. A pesar de la ingerencia de este fenómeno en diferentes concreciones de la música popular de la actualidad, como ocurre en el ámbito del *hip hop*³, no cabe duda de que es en la sonoridad timbera donde esta entidad encuentra un espacio de máximo enriquecimiento y proliferación. Como anillo al dedo resulta el *tumbao* para la timba, pues ambos son fenómenos de gran riqueza, heterogeneidad y sensualidad.

Como ha ocurrido a lo largo del quehacer de nuestra música popular, una vez más el *tumbao* asume características que lo tipifican, en esta ocasión dentro de la timba. Al mismo tiempo, dichas prácticas propician la interacción y negociación de ese género con otras manifestaciones musicales.

Caracterización del *tumbao* en la timba, estrategias de producción musical

Los complejos procesos socio-musicales que favorecieron la conformación de la timba hacia principios de los 90 beneficiaron un tipo de proyección estética⁴, en la cual la agresividad y la creatividad improvisatoria resultaron premisas fundamentales que aún hoy prevalecen. En este contexto, la timba resultó una vía para expresar la problemática social que se estaba viviendo y, al mismo tiempo, para enajenarse de dicho conflicto. En el plano musical, la necesidad improvisatoria propició una nueva sonoridad, asociada al alto nivel técnico de los músicos egresados de las escuelas de arte y su avidez de experimentación, la fuerza que había alcanzado el *jazz* en las nuevas generaciones y el enriquecimiento de una tradición musical bien sedimentada.

² Estos procesos son analizados con mayor profundidad en Daymí Alegría, capítulo 2 “El ser y el hacer del *tumbao* en la MPBC” de la tesis de musicología *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, Inédito, Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 2005, p. 59-24.

³ Una de las peculiaridades que adopta el *hip hop* en Cuba, sobre todo el *rap* y el *reguetón*, que son los que más se han desarrollado en nuestro país, es la presencia de *tumbaos* propios de la música popular cubana en sustitución de otro tipo de patrones repetitivos más frecuentes en los *backgraonds*. Tal es el caso de numerosas piezas de Orichas, Eddy-K y otras agrupaciones representativas. Éste es precisamente el tema central de la tesis de musicología de DANARIS BETANCOURT, *Sobre el movimiento cubano de rap*, Inédito, ISA, La Habana, 2003.

⁴ SIMON FRITH, Silvia Martínez trad. , “Hacia una estética de la Música popular”, *Las Culturas Musicales*, Editorial Trotta, Madrid, 2001, p. 413-435. En este texto, el autor aborda la importancia e incidencia de las músicas populares en la construcción de identidades y, por tanto, reflexiona sobre el vínculo que se establece entre tal tipo de creación musical y la idea que elabora el individuo respecto a la sociedad y al lugar que ocupa en la misma.

Un presupuesto esencial desde el cual partían o hacia el cual se dirigían los temas era la sonoridad áspera y tensa, por lo que comportamientos climáticos como la estabilización y predominio del *tumbao* no se reservaban para el desenlace del montuno⁵, a la manera de otros géneros, sino que con frecuencia se desataban desde los inicios de las piezas y reaparecían constantemente e, incluso, podían ser casi permanentes. Muy ligado a esa dureza se encuentra la alta fragmentación y sentido percusivo hasta en patrones melódicos y melódico-armónicos (dígase *tumbaos*, *contra tumbaos*, *guajeos*, *mambeos* o *coros*). Asimismo, tal tipo de fragmentación musical se corresponde con la necesidad de descoyunte del bailaror, el cual también genera movimientos violentos y desarticulados. Una de las correspondencias música-baile más evidentes en la timba ocurre en el momento del golpeo y glisando sobre las cuerdas del bajo, conocido por los músicos como “bomba”, ante el cual los bailadores caen en sus más violentos trances gestuales.

En la timba, a diferencia de géneros anteriores de la música popular, el *tumbao* toma un protagonismo melódico novedoso, donde la función de acompañamiento muchas veces es transgredida y dicho *tumbao* pasa a ocupar un primer plano. Este comportamiento ocurre con frecuencia en las continuas entradas de los montunos o en los inicios de las piezas, como un “llamado” a los bailadores, por lo que a veces se ejecuta el patrón solo y luego entran los otros instrumentos y los coros. Tal es la compenetración del bailaror con los *tumbaos* y tal la atención por parte de los arreglistas y compositores del sentido melódico del mismo que, en ocasiones, el público logra diferenciar un tema de otro a partir del *tumbao* que se ejecute e, incluso se aprenden las melodías de los mismos, sobre todo de los de piano. Miguel Ángel de Armas, ex tecladista de NG la Banda, nos relata una anécdota muy interesante al respecto: “Tú sabes que a mí me gusta estar inventando mucho, que se me olvida a veces un *tumbao* que toqué la vez pasada o la otra, y en una ocasión que tocamos “La Bruja”, con NG, la gente me gritaba —oye ese no..., y hasta que no toqué el *tumbao* que era, no estuvieron tranquilos⁶.”

A pesar de la importancia que tienen los patrones de los metales y los *tumbaos* de bajo y piano para la particularidad de lo timbero, estos últimos resultan los de mayor inestabilidad y riqueza improvisatoria. Es por eso que me voy a detener en ellos para comprender en qué consiste su carácter catalizador respecto a este género.

⁵ En este caso, montuno se refiere a una sección climática dentro de la pieza, donde se propicia el mayor goce del bailaror. Dicho término también se utiliza, en otras fuentes y en la comunicación entre músicos, para nominar un tipo específico de son, en el que los elementos antes referidos ocurren en la totalidad de la obra bajo un principio rondal; y como sinónimo de *tumbao*, sobre todo, en realizaciones de piano y tres. Se pueden consultar más detalles sobre la significación de montuno en la música popular cubana en la voz **montuno** del glosario de la multimedia *La encuesta del siglo XX: música cubana*, elaborado por las musicólogas Neris González y Grisell Hernández y la filóloga Liliana Casanella, en proceso de edición, a cargo del Departamento de Producción de Salsa cubana y el Departamento del Seisic del Ministerio de Cultura de La Habana.

⁶ Entrevista realizada el 17 de mayo del 2004 en La Habana.

Particularidades del *tumbao* de piano como catalizador de lo timbero (estructuras, funcionalidad musical y músico-gestual)

A pesar de que los *tumbaos* de piano se caracterizan por la flexibilidad de sus concreciones —y más aún los timberos—, en este género mantienen cualidades comunes, dadas en el carácter incisivo, fragmentado y percusivo con que se elaboran e interpretan. En conexión con la aspereza y agresividad de la timba, dichos *tumbaos* se desarrollan sobre la base de una alta inestabilidad contracentual. Tales comportamientos generan una gestualidad contorsionante manifestada a varios niveles y desde diferentes relaciones. Para ilustrar de forma aproximada dichos comportamientos, se utiliza la siguiente representación gráfica de un *tumbao* de timba:



Fig. 1. *Tumbao de piano de la pieza Con la conciencia tranquila del CD de igual nombre de Paulo FG, producido en 1997 por Nueva Fania.*

En el plano microestructural los recursos que propician la inestabilidad de los *tumbaos* están dados principalmente en:

- El sentido martillante de la línea melódica, donde es muy común la repetición de determinados sonidos (en este caso el *la* y el *sol* de la mano derecha) y la conducción hacia ellos, a partir de rápidos movimientos conjuntos ascendentes y descendentes, sobre todo en los momentos de recreación del *tumbao* después de haber sido presentado. Tales sonidos fijos sirven en ocasiones como eje a diferentes acordes, muchas veces como 9na, 11na ó 13na, por lo que se logra disonancia y aspereza en la melodía del *tumbao*;
- La ampliación del espectro armónico del acorde a veces con superposiciones de armonías —más allá de la tríada propia de los *tumbaos* de los 40-50—, en búsqueda de una riqueza y variedad de color;
- La distribución periódica irregular de las notas referenciales del *tumbao*. En este caso, por ejemplo, si tomamos el *la* y el *sol* de la mano derecha podemos apreciar que el *la* ocurre con la secuencia de pulsaciones 1 1 1 1 3 3 1 y luego el *sol* 4 3 2 3 2, etcétera al tomar de forma operativa la semicorchea como pulsación básica. O sea, los sonidos

rectores no se ejecutan en iguales distancias de tiempo, como era frecuente en los *tumbaos* de piano de los géneros consolidados en épocas anteriores. El siguiente fragmento del *tumbao* de piano perteneciente a la pieza *Miguel el Cansao* del Conjunto de Luis Santí⁷ podría ayudarnos a entender tal diferencia. En este caso, los sonidos rectores de la melodía ocurren de forma sincopada⁸, casi siempre cada 4 pulsaciones:



Fig. 2. Fragmento del *tumbao* de piano de la pieza *Miguel el cansao*, del conjunto de Luis Santí, producido en 1950.

- Con frecuencia ocurre un recargamiento rítmico-melódico del *tumbao* a partir de la contraposición entre su línea principal y un plano de “relleno” con sonidos del acorde, o con floreos melódicos alrededor de dicho sonido (en este caso la línea principal está dada, principalmente, en el doblaje de octavas), de manera que no queden “huecos” en el *tumbao* y sea un “*tumbao* muy picado”, tal y como los intérpretes denominan a este tipo de realización;
- La inestabilidad del *tumbao* en ocasiones se refuerza a través de la contraposición entre la mano derecha e izquierda, donde la izquierda realiza sonidos que unas veces reafirman los puntos de referencia de la mano derecha y otras coincide con los que actúan como “relleno”, o se contraponen a ambos. Por ejemplo, en el tercer compás, el *si* que se ejecuta sólo con la mano izquierda hace aún más inestable la irregularidad de los sonidos rectores de la mano derecha y ocupa un plano protagónico que no tenía ese “relleno” dentro del *tumbao*.

⁷ Esta pieza se tomó del archivo sonoro y documental del musicólogo Danilo Orozco, donde consta que fue realizada en 1950.

⁸ En la práctica de la música cubana se entiende como síncope los contracentos que se producen entre las duraciones rítmico-temporales de diferentes instrumentos e, incluso de la voz, sin que necesariamente intervenga el sentido de tiempo fuerte o débil dentro del compás, propio del funcionamiento más común del metro occidental. Estas relaciones rítmicas tienen cierto grado de contacto con el modo de hacer en las músicas de origen africano y la inserción del pensamiento rítmico-acentual de esa fuente afro en el marco americano-caribeño.

Dichos influencias se perciben, sobre todo, en el sentido de acentuación autónoma de cada pulsación y la relativa independencia de varios patrones musicales superpuestos. En la música popular cubana tales comportamientos se encuentran entrelazados con el modo de hacer melódico-armónico que la caracteriza.

Las contradicciones en los *tumbaos* de piano de la timba ocurren también entre las dos partes en las que generalmente se divide el patrón, donde por lo general la segunda hace hincapié en acentos que desestabilizan las referencias de la primera parte. La libertad de variación de esos *tumbaos*, luego de ser establecidos, permite que dichos puntos referenciales sean desplazados constantemente, o se llegue a ellos a partir de muy variados movimientos rítmico-melódicos. Estos comportamientos contribuyen a la hiper-fragmentación y pugna rítmico-articulatoria propia de la timba, donde además ese *tumbao* se contrapone, en los momentos de mayor tensión, al *tumbao* que ejecuta el bajo, a los patrones y *breicks* de la percusión, a los mambos de los metales (más aún en las partes de champola) y a los coros⁹.



Fig. 3. Fragmento melódico, 'Opening', CD *Ya no haces falta*, de Bamboleo, 1999.

Para la ejecución de esos *tumbaos* el músico se auxilia de una referencia gestual interna marcada por el sentido de la síncopa y por los sonidos referenciales establecidos en el *tumbao* ejecutado. Luego, el rejuego rítmico-melódico-armónico, con esos sonidos guías, sus desplazamientos y evasiones, es lo que desencadena las diversas variaciones de dicho *tumbao*. Esta recreación está muy relacionada con el sentir gestual del músico, el cual requiere de un tipo de corporalidad imprescindible para que ese *tumbao* se ejecute en estilo, es decir, para que sea particularmente timbero.

Entre los gestos desarticulados del *tumbao* y los movimientos propios del bailaror también existen coincidencias y contrarrelación de acentos; tal irregularidad hace muy rica la experiencia gestual para el bailaror. Asimismo, la contracentuación interna del *tumbao*, junto a otros comportamientos musicales, propicia un estado progresivo de éxtasis, donde el sentido de *perpetum* actúa como recurso psicodélico en el público y en los intérpretes. Del

⁹ A manera de ilustración consultar los siguientes ejemplos sonoros: 1) 'Opening', CD *Ya no haces falta*, de Bamboleo, 1999; 2) "Con la conciencia tranquila", CD *Con la conciencia tranquila*, Paulo FG, Nueva Fania, 1997; 3) "Deja que Roberto te toque" [tema original de Cándido Fabré], CD *Otra Idea*, Issac Delgado y su grupo, 1997, RMM Record. Estos ejemplos se encuentran en la página de Suplementos Virtuales de la Revista Ensayos: <http://www.unal.edu.co/iie/ensuplvirt.htm>

mismo modo, los músicos se alimentan de los movimientos descoyuntados de los bailadores y se crea un flujo de ir y venir de contorciones gestuales, ya sean musicales o corporales.

Las reacciones de los bailadores antes expuestas generan un fuerte sentido de complicidad y cercanía emotiva entre ellos, lo que permite que se desfiguren las barreras entre el goce individual y la experiencia colectiva. Todo esto contribuye a ese escape de la cotidianidad y búsqueda de enajenación psicológica.

Como se puede apreciar, el *tumbao* de piano en la timba desencadena y se alimenta de representaciones significativas y comportamientos activos de músicos y bailadores, que le dan toda la particularidad y funcionalidad dentro del género. Al mismo tiempo, dichos *tumbaos* tienen la capacidad de adecuarse para interaccionar con otras músicas, ya sea dentro del propio contexto timbero, o como proyección del mismo hacia otros géneros y estilos.

Flexibilidad del *tumbao* y estrategias de producción musical desde o hacia la timba: identidad, proyección y negociación

Interacción entre gestualidades: músico-música-bailador

La interacción de la timba con otras músicas no es algo extraordinario, sino que responde a su carácter de intergénero. En el presente trabajo, sobre la base de los criterios del musicólogo Danilo Orozco¹⁰, se asume como intergénero: un híbrido específico donde predomina en grado superlativo la pugna dinámica, o fuerte interacción entre elementos superpuestos, yuxtapuestos o de inmediatez discursiva, no habitual en otra clase de hibridaciones o mezclas. La peculiaridad con que opera tal pugna se relaciona con el especial carácter activo y cambiante de los elementos que constituyen a este tipo de fenómenos, dados en una obra específica o en el devenir de un proceso, ya sea en el mismo comportamiento intragenérico o en un decursar transgenérico, o sea, entre diferentes géneros de relativa afinidad. El intergénero, por lo general, está asociado a momentos históricos críticos de los géneros, a su expresión, discursividad y ritualizaciones, y se entrelaza con la dinámica de su entorno socio-musical condicionante. Constituye, además, un género “pregnante” o cargado, alterado, que pudiera considerarse como un género “embarazado” [nominación metafórica empleada por Orozco], y que es potencialmente fértil en su proceso.

¹⁰ Danilo Orozco ha expuesto sus criterios sobre el intergénero en conferencias convocadas por el Ministerio de Cultura, en Separatas del Seminario de Musicología Contemporánea en la Universidad de Chile (1996), en la Separata realizada por Fun Music de Bogotá, Colombia, 1996, así como en el folleto *Nexos Globales desde la música cubana con juegos de Son y No son*, La Habana, Ojalá, 2001. Recientemente ha retomado este concepto en la conferencia “Detrás de qué se yo y el no se qué... Barroso musicar transgenérico en la ritualización y cuerpo discursivo con desmonte” presentada en el VII Congreso de la IASPM-AL, La Habana, Casa de las Américas, 2006. El concepto de intergénero a partir de los enfoques de Danilo Orozco ha sido trabajado también por Neris González y Liliana Casanella, “La timba cubana un intergénero contemporáneo”, *Clave*, Año 4, núm. 1, La Habana, 2002, p. 3-9.

Luego de una saturación de timba hacia finales de los 90 y la necesidad de revitalización del género a que esto conllevó, las creaciones timberas se han inclinado de forma descarada hacia la negociación con el reguetón, de gran apogeo en la actualidad, sobre todo en las nuevas generaciones. Tal vínculo encuentra antecedentes muy fuertes hacia finales de los 80 y principios de los 90, en manifestaciones del ámbito musical latino-caribeño que tuvieron gran impacto en el espacio cubano, como es el caso de “El General”, un intérprete de procedencia panameña. Estas creaciones, a su vez, estaban muy ligadas al rapeado de las voces en la timba y a la marginalidad de sus textos.

Para propiciar el vínculo y pugna —en el sentido de intergénero— entre ambas manifestaciones, los *tumbaos* timberos se adecuan al ritmo básico del reguetón y a su acento principal, por lo que se hacen un poco más regulares. No obstante, en dichos *tumbaos* permanecen cualidades que los sitúan dentro del lenguaje timbero, dadas en la persistente inestabilidad del patrón y su interacción con ocurrencias propias del género como la extrema contraposición de planos, el tipo de rapeado de los coros, la hiper-fragmentación de la percusión, entre otros.



a. *tumbao*, sección inicial de la pieza, estilo cercano al reggaeton



b. entrada del montuno, con *tumbao* en un estilo cercano al de la timba.

Fig. 4ab. Fragmentos melódicos, *tumbao* de piano, ‘La Fanática’, CD *El ciclón de La Habana*, de la Charanga Habanera, 2005.

No obstante, tal diversidad y confrontación de discursos posibilitan en el bailador una gama de representaciones, y la opción de asumir o de interaccionar con el hecho musical desde diferentes perspectivas, ya sea desde la propia timba, desde el reguetón o a partir de una simbiosis de ambos. Mientras investigaba acerca de estos fenómenos, me resultó muy revelador un bailable de Manolito Simonet y su Trabuco¹¹, orquesta que ni siquiera se erige entre las más representativas de la timba, sino que se relaciona más con lo sonero contemporáneo. En este bailable coexistían e interactuaban pasos y gestos de los dos géneros, y llamaba la atención ver al mismo tiempo unas jovencitas bailando reguetón, otros enlazados en pareja y otros “despelotados” a lo timbero, comportamientos propiciados, sobre todo, por el “roce” entre el *tumbao* de piano y la base rítmica del reguetón.

¹¹ Observación realizada el 8 de junio del 2005, en “El café cantante”, cabaret del teatro Nacional de Cuba.

Desde otra perspectiva, vemos la aparente paradoja de Issac Delgado, un cantante que se acerca a la salsa y que además se siente exponente de esa sonoridad¹², acompañado por intérpretes que han trascendido como estilos-tipo de *tumbao* timbero. Me refiero a los pianistas Toni Pérez y Melón y al bajista Alain Pérez. En este caso, ambos lenguajes han coexistido y se han complementado sin atropellar el estilo de canto de Issac.

Músicas algo alejadas de la timba más generalizada y popular también usan el *tumbao* timbero. A través de esa intensa multiplicidad de los rasgos musicales se propician diversas significaciones y funcionalidades en el discurso. *Habana Abierta*, agrupación engendrada por una joven generación que proclama su base heterogénea, es muy representativa en ese sentido. En una pieza como “La algarabía”, del CD *24 horas*, producido en 1999 por BMG Ariola, se ofrece la posibilidad al público de “despelotarse” a lo timbero o “cabecear” a lo rockero, donde el *glissando* del bajo es un recurso de clímax para ambas manifestaciones¹³. Tal comportamiento, por tanto, sirve de eje hacia cualquiera de las dos formas de sentir. La elección en alguna de las dos direcciones se relaciona con la afinidad que posea un público determinado a una u otra manifestación y con la posibilidad que tiene cada individuo de escoger, en su proceso de semiosis, aquellos comportamientos musicales que tienen mayor trascendencia para su percepción y necesidad de expresión.

Conclusiones

A partir de las reflexiones hasta aquí expuestas nos podríamos preguntar entonces: ¿Dónde está el margen de tolerancia ante tantas trasformaciones para considerar a un *tumbao* como timbero o identificar una pieza de timba a partir de un *tumbao*?

Para una respuesta lo más acertada posible debemos ser coherentes con la flexibilidad de los acontecimientos músico-sociales, donde interactúan por una parte los comportamientos musicales y, por otra, las múltiples significaciones que en un contexto sociocultural dado puedan concebirse, incluido la funcionalidad de la música. En ese sentido, negar o subestimar alguno de estos elementos puede reducir u oscurecer la comprensión del fenómeno. Por tanto, en el caso del *tumbao*, debe tenerse en cuenta las particularidades que lo hacen significativamente relevante en la timba (o sea, su comportamiento músico-gestual y la trascendencia que esto tiene para músicos y bailadores) y considerar en otros contextos qué tipo de connotaciones tendrían esas particularidades y cómo se flexibiliza el *tumbao* para responder a las nuevas necesidades expresivas. Así mismo, su poder como identificador de

¹² Según comentó Girardo Piloto, percusionista y arreglista, fundador de la orquesta de Issac Delgado y luego director de Klímax, en entrevista realizada el 31 de mayo del 2006.

¹³ ‘La algarabía’, CD *24 Horas*, Habana Abierta, BMG Ariola, 1999. Disponible en <http://www.unal.edu.co/iie/ensuplvirt.htm>

lo timbero no puede verse desligado de sus interacciones con otros procedimientos que caracterizan a la propia timba.

También debe tenerse en cuenta que, si valoramos los elementos que identifican a un género de forma aislada podemos reconocerlos en otras muchas manifestaciones músico-sociales; es por ello que la confluencia entre rasgos genéricos y la regularidad y estabilización de dichas confluencias peculiarizan los contornos de los géneros. Del mismo modo, los comportamientos que acuñan un género pueden reinsertarse en otros espacios musicales, lo que conlleva un proceso de resignificación. En estos casos, tales rasgos o comportamientos pueden servir de eje entre varios discursos y propiciar significaciones asociadas a los diversos contextos en los que se manifiesta.

Muchos son los casos que como la timba cubana y su *tumbao* —realmente juntos y revueltos, y juntos *pero no* revueltos— tienen lugar en la diáspora del mundo actual, donde unos y otros toman y dan, desdibujando los límites de sus resultados. Sería entonces útil y saludable enfrentar esta realidad avasallante con la flexibilidad que demanda y la profundidad que amerita, de esa forma, podríamos disfrutarla más y comprenderla mejor.