

**6º CONGRESO LATINOAMERICANO
DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN MÚSICA POPULAR**
“entre aulas, escenarios y ritos”

Tipo de propuesta: Experiencia Educativa

***BAILAR, CANTAR Y PENSAR EN LA UNIVERSIDAD. UN ACERCAMIENTO AL
CHAMAME ENTRE LA EXPERIENCIA Y EL CONCEPTO***

Prof. Silvina Argüello

Dr. Claudio Díaz

Prof. Geraldine Maurutto

Ayudantes alumnos: Carolina Andréis, Sebastián Cañari, Franco Rivero, Marcos Echandía

Adscripto: Iván Nicolás Espíndola

0. **Introducción.** El presente trabajo se propone dar cuenta de una experiencia educativa desarrollada en el marco de la Cátedra de Folklore Musical Argentino, en conjunto con Claudio Díaz, docente en la Escuela de Letras de la FFyH de la UNC y Geraldine Maurutto, maestra de danzas populares argentinas. Cabe aclarar que se trata de un espacio curricular común para todas las carreras del Departamento de Música de la Facultad de Artes, UNC. Además, es prácticamente la única asignatura de los planes 1986 que aborda el estudio de la música popular, por lo que, tanto la selección de contenidos como la manera de abordarlos constituyen aspectos fundamentales a tener en cuenta para poder desarrollar en poco tiempo las ideas y los temas que consideramos más relevantes dentro de este vasto campo de estudios.

El problema abordado es el de la aproximación a un género de la música popular (López Cano, 2004; Fabbri, 2006) como el chamamé, con el que los estudiantes de Córdoba están muy poco familiarizados. En la aproximación propuesta fue nuestra intención abordar simultáneamente dos problemas de naturaleza diferente. Por una parte, el problema teórico que implica la noción de “género musical” en la música popular. Por otra parte, el problema

didáctico que plantea el acercamiento en un tiempo limitado (tres horas reloj) a un fenómeno complejo a tal punto que la noción misma de género muestra sus límites para poder pensarlo.

1. Del lado del Género. Desde hace algunas décadas, los musicólogos vienen discutiendo el problema de la determinación del género musical en música popular. La principal cuestión a debatir puede resumirse en la siguiente pregunta: “¿Es el *género musical* al que pertenece determinada canción una propiedad intrínseca del propio objeto sonoro o se trata de una cualidad contingente que emerge cuando un sujeto realiza algo con él?”¹. Las respuestas se polarizan en quienes confían en las cualidades inmanentes de la obra musical como el principal y determinante aspecto a tener en cuenta y quienes, como López Cano, sostienen que

La pertenencia de un objeto musical a uno o varios géneros no es una cualidad intrínseca que dependa exclusivamente de sus rasgos internos. Se trata más bien de una operación de significación que realiza un sujeto o colectivo a partir de procesos de categorización cognitiva.²

La propuesta de López Cano, basada en los avances recientes de las ciencias cognitivas, no desconoce, por supuesto, la existencia de un conjunto de rasgos que permiten incluir o no una determinada pieza musical como parte de un género. De hecho, atribuye la existencia misma de los géneros (no sólo musicales) a la facultad cognitiva de construir clases y categorías a partir de algunos rasgos recurrentes. Lo que resulta imposible es establecer un conjunto pequeño de rasgos necesarios y suficientes, por lo que López Cano, siguiendo a Wittgestein, prefiere hablar más bien de un “aire de familia” más o menos laxo y flexible que permite constituir categorías más bien inclusivas. En esa mirada, las diferentes piezas pueden estar relacionadas a partir de algunos de sus rasgos con ciertos “prototipos” identificados por los oyentes.

¹ Rubén López Cano. 2004. “Favor de no tocar el género: género, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SiBE. Madrid: Ministerio de Cultura. pp 325-337. Versión on line www.lopezcano.net p. 2.

² Rubén López Cano. 2006. “Asómate por debajo de la pista”: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular. Comunicación presentada en el VII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, IASPM_AL 20 al 25 de junio de 2006. Versión on line www.lopezcano.net p. 2.

Esa manera de razonar ya estaba en Bajtin, quien pensaba los géneros discursivos como conjunto relativamente estable de enunciados (Bajtin, etc.) Lo interesante del enfoque bajtiniano es que pensaba esa estabilidad como recurrencia de rasgos (tema, léxico, una cierta tópica, recurrencias formales) etc. pero con una estabilidad relativa. Porque pensaba que todo género discursivo está íntimamente ligado a alguna esfera de la praxis. Los géneros discursivos serían, pues, tan cambiantes y variables como los sistemas de relaciones sociales de los que forman parte.

En ese sentido puede ser rentable recuperar la categoría sociológica de campo (Bourdieu, etc.) Según Bourdieu, los campos de producción cultural se caracterizan por las luchas entre los diferentes agentes por legitimar una determinada forma artística. Pero esa legitimidad depende principalmente de distinguirse, de generar una diferencia con los demás que permita existir socialmente y ser reconocido por las instancias de legitimación propias del campo. Esa lógica es una interesante fuente de explicación de las permanentes variaciones y de los cambios constantes en las fronteras de los géneros. O sea, de su estabilidad relativa, en términos de Bajtin. Sirva como ejemplo de esta dinámica, el origen del nombre “chamamé” que fue propuesto por el sello de grabación RCA Víctor en 1930 para aumentar las ventas de canciones como *Corrientes poty* (La flor de Corrientes) en Corrientes. En igual sentido, el conocido chamamé *Kilómetro 11* de Constante Aguer (letra) y Tránsito Cocomarola (música) fue registrado en SADAIC como “polca correntina” en 1943; y como “chamamé” en 1946, en una nueva grabación del Trío Cocomarola. Además. Si tomamos como ejemplo la instrumentación chamamecera, podemos ver que la primera grabación (*Corrientes Poty*) tiene una instrumentación de orquesta típica (tango), de donde provenían los músicos que lo grabaron. En la época clásica del género se volvió prototípica la instrumentación con acordeón/bandoneón, guitarras y contrabajo. Pero en los sesenta, en el marco de una búsqueda de legitimación social, se crearon grandes orquestas con instrumentación sinfónica, como fue el caso de Rubén Durán. En los noventa, representantes del fenómeno del folklore joven, como el grupo Amboé o Los Alonsitos, incorporaron batería, bajo y guitarras eléctricas, teclados y saxofón, todos instrumentos ligados al rock. Y contemporáneamente, el Chango Spasiuk hace convivir los instrumentos clásicos del chamamé con la orquesta de cámara, el cajón peruano e instrumentos de

percusión de origen africano. Y todas estas formas son reconocidas como legítimas manifestaciones chamameceras.

Si se tiene en cuenta esa mirada, es posible aproximarse al chamamé teniendo en cuenta sus tres dimensiones más importantes, pero pensadas en su variabilidad y devenir histórico. De tal manera se puede considerar al chamamé: a) desde el punto de vista musical, como género que se constituyó como tal a partir de la selección y cristalización de determinadas recurrencias rítmicas, armónicas, y melódicos, como así también regularidades en cuanto a la instrumentación, maneras de cantar, etc. A partir de ejemplares prototípicos que la comunidad identificó como chamamé, se constituyó un modelo genérico, un marco a partir del cual los compositores e intérpretes crean nuevas obras ya sea repitiendo, cuestionando, o poniendo en tensión los rasgos estandarizados e identitarios del género b) desde el punto de vista letrístico, es posible reconocer tradiciones poéticas de largo desarrollo, que suponen ciertos paradigmas discursivos (Díaz, 2009; Costa y Mozejko, 2007), esto es, una tónica, una retórica, un ethos característicos, procedimientos recurrentes de actorialización, temporalización y espacialización, en parte complementarios y en parte en disputa entre sí; c) pero el chamamé es también, y tal vez principalmente, una danza, que tiene a su vez un desarrollo histórico y se vincula a todo un mundo de socialidad, a un conjunto de rituales colectivos, a ciertas particularidades en la vivencia del cuerpo y a complejas construcciones colectivas de sentido (Pérez Bugallo, 1996; Cragolini, 1999)

2. Del lado de la enseñanza. Desde el punto de vista didáctico, el problema que enfrentamos era cómo generar, en un espacio limitado de tiempo (3 hs. reloj) una aproximación que no resultara reductiva, que no mutilara la complejidad del fenómeno estudiado y que no instalara una noción de género cerrada, prescriptiva y desvinculada de la práctica social en contextos determinados. Como respuesta a ese desafío propusimos una secuencia didáctica con dos articulaciones. Por una parte, la articulación entre los tres aspectos fundamentales del chamamé: danza, música y mundo poético. Por otra parte la articulación, en cada uno de esos aspectos, entre lo vivencial y lo conceptual. De tal manera, la clase fue dividida en tres módulos. En el primero, con la coordinación de la educadora Geraldine Maurutto, se propuso una exploración corporal desde lo metafórico, construyendo imágenes a ser traducidas en movimiento. Partiendo de la escucha, el

movimiento fue guiado a relacionarse con las formas rítmicas y así encontrar estructuras de paso básico, habitadas por un cuerpo poético.

En el segundo módulo, con la coordinación de la Prof. Silvina Argüello y la participación de los ayudantes alumnos y adscriptos (ejecutantes de guitarra y acordeón) se realizó una aproximación a las constantes genéricas del chamamé: patrones básicos de acompañamiento en la guitarra y en acordeón, estructuras formales recurrentes, diseños melódicos y secuencias armónicas frecuentes, tímbrica habitual de las versiones. etc. Las descripciones técnicas fueron ejemplificadas en vivo por el equipo de cátedra.

En el tercer módulo, con la coordinación del Dr. Claudio Díaz y la participación de toda la cátedra, se hizo una historización del campo del chamamé (Bourdieu, 2003) tomando como eje la letrística, en sus diversas tradiciones y paradigmas discursivos. También en este módulo se buscó una articulación entre la explicación teórica de las diferencias discursivas dominantes en diferentes momentos del desarrollo del campo del chamamé, y la experiencia de la escucha a partir de la interpretación en vivo de canciones representativas de las distintas tradiciones.

Teniendo en cuenta los límites de esta ponencia, hemos decidido centrarnos en cuatro ejemplos, representativos de diferentes etapas en el desarrollo del género, para abordar en ellos, aunque sea muy sintéticamente, algunos rasgos musicales y poéticos. Aunque resulta una inversión del orden que tuvo la clase como tal, abordaremos al final algunas consideraciones acerca de la aproximación al chamamé en cuanto danza.

3. Brevísimas historia del chamamé. Como señalamos más arriba, a partir de la década del 30, el chamamé se constituyó como género independiente de otros como la polca paraguaya, la polca correntina, la guarania y el chamamé (Rodríguez Higa, 2010: 170), con los que formaba una especie de complejo genérico. Un fenómeno decisivo en la separación de la polca paraguaya de la correntina fue el reemplazo del arpa por el acordeón principalmente en la Mesopotamia argentina. La siguiente década fue significativa para la expansión del chamamé. En 1942, Ernesto Montiel, músico y acordeonista correntino, fundó en Buenos Aires el Cuarteto Santa Ana, primer conjunto de chamamé que alcanzó masividad. Tras la caída de Perón, se promovió un folklore despojado de rusticidades conflictivas y algunos músicos chamameceros fueron prohibidos. Fue la oportunidad para que se posicionaran favorablemente dentro del campo del folklore los conjuntos norteros

formados por cuatro integrantes que concertaban voces, guitarras y bombo, y que abordaban principalmente zambas, chacareras, gatos, escondidos, etc. Durante el Boom del folklore, década del '60, el Estado apoyó la realización de los grandes festivales. En Cosquín, sólo hubo dos excepciones a la negativa oficial de difundir el chamamé: la cantante correntina Ramona Galarza y el acordeonista Raúl Barboza, quien formó parte de la Compañía de Ariel Ramírez. Esta situación comenzó a revertirse en la década del '70. En 1972, se realizó el Primer Festival de la canción correntina, en Corrientes; y al año siguiente se incluyó al chamamé en los programas oficiales de la Escuela Nacional de danzas, especialidad folclore (poco después lo eliminaron). La dictadura militar que se instaló en 1976, desalentó la corriente nativista que había adquirido cierta ideología contestataria a la que vinculó con la guerrilla, y abrió las puertas al chamamé. A principios de los '80 proliferaron los salones de baile o bailantas y las audiciones radiales dedicadas exclusivamente a este género. En Buenos Aires surgió la corriente del chamamé tropical que adoptó la instrumentación de la cumbia. La década del 90, a la cual se suele llamar del “folklore joven”, contó con el éxito de un grupo como Amboé cuya primera producción discográfica, *La Nueva Raíz*, no incluye acordeón e incorpora teclado y batería. A partir de entonces, se produjo un proceso de síntesis y de apertura a la fusión con otras músicas y estéticas, siendo un claro ejemplo el trabajo del Chango Spasiuk.

En cuanto al desarrollo del mundo poético chamamecero, pueden distinguirse cuatro etapas con características diferentes. Pero antes de presentarlas es necesario aclarar que sólo estamos señalando en cada etapa algunos rasgos dominantes. Como todo campo de producción discursiva, el chamamé es un campo de luchas, en el que conviven y disputan diferentes poéticas. El hecho de que algunos rasgos se hayan generado en la etapa clásica no quiere decir que ya no existan en producciones nuevas. Proponemos designar las etapas mencionadas de la siguiente manera:

- a) Formación del Paradigma discursivo clásico (décadas del treinta al cincuenta)
- b) Búsqueda de legitimación (de los sesenta a mediados de los 70)
- c) Tensiones y renovación (de mediados de los setenta a fines de los ochenta) y
- d) Nuevas aperturas y apropiaciones (de los noventa a la actualidad). La mención de estas cuatro etapas, a partir de la grabación del primer tema grabado como chamamé, no implica desconocer el lento proceso de formación anterior a esa fecha. De hecho, ciertos

rasgos de la tónica chamamecera de la época clásica (referencias a la raza guaraní, el uso predominante de octosílabos, etc.) hunden sus raíces en esa historia anterior. Pero nos interesa la fecha de la primera grabación porque es el momento en que el chamamé, al igual que el resto del folklore, ingresa en la lógica de la mercancía y, por lo tanto, adquiere su forma moderna.

4. Villa Guillermina. Un clásico chamamecero.

Como dijimos al comienzo de este trabajo, un género no es algo terminado y circunscripto a un número finito de características. No obstante, durante la constitución del paradigma clásico del folklore (Díaz, 2009:), el chamamé cristalizó determinados rasgos musicales, poéticos y coreográficos que sirvieron de punto de partida para la creación dentro de ese marco de convenciones técnicas y estilísticas que determinado colectivo identificó e identifica como propias del género. Nos referiremos sucintamente a sus características principales:

- En la música folklórica “profesional” mediatizada, masiva y urbana, el elemento rítmico – tanto del acompañamiento como de la melodía– es probablemente el principal parámetro a tener en cuenta a la hora de identificar los géneros.³ En el caso del chamamé, los rasguídos básicos en la guitarra (Burucuá-Peña) son los siguientes: Mostrar y ejecutar en la guitarra).

1

2

3

4

Dos acordes en el mismo compás.

³ En el caso de géneros como la chacarera, el gato, el escondido, etc. que comparten un mismo esquema de acompañamiento básico, se hace necesario incorporar otro elemento, la estructura, para poder establecer la distinción entre ellos.

Estos patrones se combinan con un bajo que va marcando cada pulso de un compás en 3/4 sobre el cual el acordeón suele marcar los dos tiempos de un compás de 6/8 (Escuché versión de T Cocomarola <https://www.youtube.com/watch?v=TeVPPF64rb6A> (20/8/2017).

Ejemplo audio editado 1ª estrofa

- Sobre este sostén armónico-rítmico, se despliegan las melodías generalmente en 6/8 construidas en base a frases que constan de dos motivos, uno propositivo –a menudo anacrúsico o acéfalo– que genera expectativa, y otro resolutivo.

También son recurrentes diseños que incluyen síncopas o contratiempos. Si bien predomina el movimiento por grado conjunto, son frecuentes los arpeggios ascendentes o descendentes. Los materiales melódicos suelen ser sometidos a progresiones en numerosos ejemplos.

Inicio sección A de Polca *Ndarekoi la culpa* y del chamamé *Kilómetro 11*

Inicio sección B del chamamé *Merceditas*, la polca *Alfonso Loma*; la guarania *Noches del Paraguay*. Parte de la polca *Alfonso Loma* e inicio del chamamé *A Villa Guillermina*

- En cuanto al aspecto estructural, la forma binaria A-B es la más común, pudiendo producirse un cambio de modo (a la tonalidad homónima o relativa) en la sección B.
- La direccionalidad armónica es clara y se basa en los grados principales I-IV-V aunque suelen aparecer dominantes secundarias. Las melodías, en general, no se desprenden de la armonía, ya que pueden rearmonizarse conservando la simpleza y sin tener que introducir modificaciones; por otra parte, el uso de alteraciones es ornamental.

Hemos elegido *A Villa Guillermina* para analizar y ejemplificar estas constantes genéricas:

Estructura: consta de dos secciones A y B. La segunda funciona como estribillo por lo que se repite después de cada par de estrofas. A cada una de ellas le corresponde la sección A.

Sección A: consta de cuatro frases constituidas por 2 motivos cada una. El primero de ellos (a), con el que se inicia cada frase es prácticamente el mismo; en tanto el segundo responde a dos modelos (b-b'; c-c') que se repiten con pequeñas variantes. La línea melódica que abarca las cuatro ideas tiene un perfil descendente que cubre una octava entre el inicio y el cierre.

La primera idea se construye sobre tónica y cierra en dominante; la segunda parte del V grado y cierra en I y lo mismo sucede con las siguientes.

Sección B: consta de 4 frases. La primera y la tercera se inician con un mismo motivo. Las cuatro frases se desenvuelven en el registro más agudo de la escala empleada. Desde el punto de vista armónico, la primera idea se comporta como en la sección A (I-V-I); la segunda cierra en cadencia IV-I; la tercera va de I a V, y cierra en I, y la cuarta va de I a IV, para luego enlazar V-I.

18
¿Có - mo ol - vi - dar te oh Vi - lla Gui - ller - mi - na?

22
Si en - tre tus ca - lles so - fié por vez pri - me - ra

26
en tus ve - re - das a - ro - ma de a - za - res

30
que per - fu - ma - ron mi lo - ca ju - ven - tud

Sección A de *A Villa Guillermina*

Desde el punto de vista poético, *A Villa Guillermina* desarrolla uno de los principales tópicos del paradigma clásico del folklore argentino: el tópico del pago perdido (Díaz, etc.) La centralidad de dicho tópico se vincula con dos fenómenos confluyentes. Por una parte, el fenómeno de migraciones internas que, desde la industrialización que comenzó en la década del treinta, empujó a miles y miles de provincianos desde sus localidades del interior a las grandes ciudades (principalmente Buenos Aires y Rosario) en busca de trabajo. Esa migración aparece permanentemente representada en las canciones. Por otra parte, el discurso del nacionalismo cultural, que desde principio del siglo XX venía reivindicando los mundos rurales y provincianos, sus formas de vida, sus tradiciones, ceremonias y personajes, como reservorio de una identidad nacional concebida en términos esencialistas. Ese discurso, elaborado como parte de una estrategia desplegada en contra de los inmigrantes europeos y sus reclamos políticos y sociales, había penetrado las estructuras del estado y se convirtió en la primera matriz de legitimación del folklore. Pero, además, se articulaba perfectamente con la experiencia de los músicos provincianos que participaban de ese sentimiento de pérdida y desarraigo que caracterizaba la vida del migrante. Por eso Los pueblos, sus paisajes, las costumbres, se representan de un modo fuertemente idealizado y ligado a experiencias de la infancia y la juventud. En el caso del chamamé, esto explica que sea tan recurrente en la letrística la presencia de los ríos, las poblaciones costeras, los pueblos, las tareas vinculadas a la ganadería, las costumbres rurales, etc. Así en este tema, junto a las calles del pueblo aparecen el arroyo, la selva, pero también los amigos, los sueños, los amores y hasta una maestra dispensadora de buenos consejos. El pago, entonces es sede de valores que se han perdido, y se recuperan en el ejercicio del

canto. Pero la idealización es particularmente notable. La “selva bravía” que se menciona, no es otra cosa que el bosque de quebrachos que la empresa “La forestal” explotó con métodos salvajes durante medio siglo. De Hecho, el pueblo Villa Guillermina fue fundado por la compañía, igual que muchos otros en la zona, y sufrió las consecuencias de sus prácticas. Pero en esa etapa fundacional, el pago perdido se representaba como sede de valores, y no como escenarios de conflictos.



TRÁNSITO COCOMAROLA y su Conjunto

"A MI PUEBLITO" [Philips] [1971]

01. LA GARÚA - chamamé (Roberto Soto) 2.08
02. A MI PUEBLITO - chamamé (Samuel Claus). Canta: Trío Cáceres - Ramírez - Almeida 2.43
03. FLORITO QUINTERO - chamamé (Tránsito Cocomarola - Roque Librado González). Glosa: "Chichín" López 2.17
04. DULCE NONI - chamamé (Lisardo Cáceres - Alfredo Almeida). Canta: Dúo Cáceres - Almeida 2.41
05. PUERTO CORAZÓN - chamamé (Roque Librado González - Alfredo Almeida) 3.11
06. ARRÚLLAME MI AMOR - chamamé (Lisardo Cáceres - Alfredo Almeida). Canta: Dúo Cáceres - Almeida 2.40
07. A VILLA GUILLERMINA - chamamé (Gregorio Molina - Ricardo Visconti Vallejos). Canta: Trío Cáceres - Ramírez - Almeida 3.37 (1)
08. CAMPO MOJÓN - chamamé (Roque Librado González) 2.44
09. AMOR A LA DISTANCIA - chamamé (Ireneo Ramírez - Félix Vallejos). Canta: Dúo Cáceres - Ramírez 3.23
10. ESTERO SANTA LUCÍA - chamamé (Tomás Barrios - Marcos Zarza) 2.04
11. PARA CONTARLE A CORRIENTES - chamamé (Félix Vallejos - Alfredo Almeida). Canta: Dúo Ramírez - Almeida 3.06 (2)
12. COTITA - chamamé (Martín Torres "Fierrito") 2.16

(1) Grabación efectuada el 07-11-71

Fecha de grabación: 31-08-71

Tapa y contenido del LP *A mi pueblito*. Tránsito Cocomarola y su conjunto.⁴

⁴ Imagen descargada de <http://www.nostalgiasdemilitar.com/2010/08/transito-cocomarola-discografia.html>
Acceso 21 de agosto de 2017.

5. Otros tiempos, otro río. En los años sesenta se desarrollaron dos procesos paralelos que significaron transformaciones duraderas en el mundo del folklore y que afectaron notablemente el universo chamamecero. Por una parte, una búsqueda de legitimación que se explica por la estigmatización que el folklore, pero particularmente el chamamé había sufrido después de la caída del peronismo. En un movimiento que tuvo sus máximas expresiones en obras como *Coronación del folklore* y la *Misa Criolla*, ambas con participación de Ariel Ramírez, se buscó la legitimación a partir de la recuperación de rasgos musicales provenientes de la tradición clásico/romántica de la música erudita. En el caso del chamamé, este movimiento se expresó en la creación del Orquesta Folklórica de la provincia de Corrientes, de donde surgieron figuras como Ramona Galarza, y en obras como la del pianista Rubén Durán, que seguían los pasos de Ramírez. También fue parte de ese movimiento la emergencia de un tipo de canción conocida como “litoraleña” o “chamamé canción” con compositores destacados como el Cholo Aguirre. Ese tipo de canción le daba más importancia a las letras, casi siempre de temática amorosa, desarrollaba un tempo más lento y estaba menos centrada en la práctica del baile.

Por otra parte, y bajo la influencia del Movimiento Nuevo Cancionero, se desarrolló una letrística basada en la idea yupanquiense de un “cantar con fundamento”. De tal manera, los paisajes litoraleños perdieron el carácter idealizado para dar lugar a la representación del hombre en sus condiciones de explotación y lucha. Y al mismo tiempo, se incorporaron procedimientos poéticos procedentes de la vanguardia poética latinoamericana (con la influencia de poetas como Neruda y Juan L. Ortiz) en el trabajo letrístico. El más destacado compositor de esta corriente fue Ramón Ayala, con temas ya clásicos como “El mensú”, “El cosechero”, “El cachapecero”, etc.

6. Vida, libertad y renovación. Hacia mediados de los 70 se hizo visible toda una generación de músicos y poetas que plantearon profundas tensiones y dieron lugar a una notoria renovación del discurso chamamecero: Pocho Roch, Antonito Tarragó Ros, Marilí Morales Segovia, Julián Zini, Los de Imaguará, Teresa Parodi, son algunos de esos artistas. Quizás el LP *La vida y la libertad* de Antonio Tarragó Ros sea un buen ejemplo de esos rasgos renovadores.

En este análisis nos limitamos a señalar las diferencias respecto del modelo clásico.

Formalmente, consta de 5 estrofas musicalizadas en base a una alternancia entre una sección A y otra A'. Armónicamente este chamamé se desenvuelve en modo menor excepto el inicio de las secciones 2, 4 y 5 que parten de I M. Ambas emplean una sucesión de dominantes en base al círculo de quintas (Im, IVm, VII, III, VI, IV, V7, I). Entre A y A' se presenta un breve interludio instrumental que funciona como nexo o puente que tonaliza el IV m grado. Otra particularidad la constituye el hecho de no tener una sección grande que funcione como estribillo a la que se reemplaza por el verso "La vida y la libertad" que se repite con la misma música en el cierre de las estrofas 2, 4 y 5 y que ofrece como particularidad el empleo del IV M (no tan frecuente en el repertorio del chamamé), para enfatizar el mensaje contenido en la letra.

La instrumentación se aparta de los timbres convencionales sobre todo por el uso de cello y de una percusión poco habitual en los chamamés más "tradicionales": platillo con escobilla etc.

En la melodía no se utiliza la sensible; y es interpretada por más de una voz con lo cual se estructura rítmicamente de manera más regular.

La libertad de la que habla la letra de Marilí Morales Segovia remite a varias líneas de sentido, principalmente si se vincula la composición con las circunstancias históricas. El chamamé, que había sido fuertemente estigmatizado en décadas anteriores, tuvo un momento de aceptación y casi oficialización durante la dictadura, como contracara de la fuerte persecución que sufrieron las corrientes más contestatarias del campo del folklore. Pero el chamamé que se recuperó en esos años era el más desvinculado de las problemáticas sociales y el más anclado en el paradigma discursivo clásico. Sin embargo durante los años de plomo se estaba gestando un gran movimiento de renovación que se haría visible a comienzos de los ochenta. Este LP de Tarragó Ros es de 1984, el mismo año en que se editó *El purjhei de Teresa Parodi*, otro disco emblemático, ambos contemporáneos de la recuperación democrática. La libertad entonces, no se refería solamente a la de los esclavos brasileros que encontraron un hogar en el Camba Cuá correntino tras la guerra del Paraguay. Se refiere también a la libertad recién recuperada en la Argentina, y a la libertad con la que esta generación se apropiaba de las tradiciones chamameceras. Basta observar algunos detalles del disco para tener una evidencia de esa

búsqueda libertaria. Para empezar la portada: un Tarragó Ros de jean y zapatillas, en una posición muy relajada junto a una verdulera y el anuncio de la Banda Pueblera que lo acompaña en la orquestación. La imagen es acorde con un enorme gesto transgresor, la inclusión del tema “Cachito, el campeón de Corrientes” del rockero León Gieco. Ese cambio de actitud llevó a esta generación a hacer una relectura de las tradiciones chamameceras en una clave libertaria en términos musicales y poéticos, dando lugar a grandes clásicos chamameceros como “de allá ité” (Pocho Roch y Tarragó Ros), “Pedro Canoero” (Teresa Parodi), “Avío del Alma” (Los de Imagauré), “Chamamecero” (Julián Zini) entre tantos otros. En esa letrística, los viejos tópicos del pueblo y la vida provinciana, convivían con el tratamiento renovado de temáticas sociales, pero marcadas por los desafíos de la democracia y la lucha por los derechos humanos.



Portada y contratapa del LP *La vida y la libertad*.⁵

7. Chamamé... ¿Crudo? A partir de los años noventa se produjeron nuevas aperturas y apropiaciones, lo que explica la gran diversidad de propuestas que conviven en la actualidad. En esos años la influencia del fenómeno llamado “Folklore joven” se hizo notoria en grupos como Los Alonsitos y Amboé, que incorporaron un tipo de performance cercana al rock, pero simultáneamente se dieron otros desarrollos. Quizás el más llamativo es el conjunto de búsquedas emprendidas por el Chango Spasiuk.

⁵ Imágenes descargadas de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/81/#&gid=1&pid=2>
Acceso 21 de agosto de 2017.

Desde el punto de vista letrístico, aunque se mantienen en actividad diversos representantes de generaciones anteriores, ha adquirido notoriedad el mundo poético construido por Mario Bofill. Este poeta y compositor ha desarrollado un profundo proceso de síntesis. Se podría hablar de una vuelta sobre las tradiciones chamameceras, pero desde una actualidad centrada en las historias de personas comunes, principalmente de la zona de los esteros, departamento de Loreto. Hay en sus canciones una recuperación de los paisajes, las costumbres, los bailes. Pero su mirada no está centrada en la denuncia y la crítica, aunque tampoco se trata de la visión idealizada del paradigma clásico. Se podría caracterizar su mundo poético como el de una profunda empatía, y hasta cierta ternura por el mundo popular. Se representan en sus canciones, el estudiante que se va a la capital, el veterano que vuelve de Malvinas, los viejos que se quedan solos porque se fueron los hijos, los hijos de la Pepa que quedan huérfanos cuando ella muere, Requecho, el borrachín que se toma lo que los demás dejan en los vasos, el hijo del chamamé que nace de un romance casual de un cantor que pasa por el pueblo...y todo siempre girando alrededor de un lugar mítico: el bar y pista “Punta Tacuara”.

8. Es que se trata de un baile. Dejamos para el final la cuestión de la danza, no porque sea menos importante, sino porque es el aspecto que plantea más problemas didácticos en el marco de las carreras de música. ¿Cómo abordar una danza popular en el marco de una carrera en la que casi no hay lugar para la música popular, mucho menos para la danza? Y de hecho, como dijimos antes, el mundo del chamamé gira alrededor del baile. Si bien a partir de algunos desarrollos, principalmente desde los ochenta, es posible concebir recitales para escuchar chamamé, lo cierto es que el modo principal de circulación del chamamé son los bailes. Se baila en las fiestas patronales, en las reuniones familiares, en las fiestas del Gauchito Gil. Y el baile es uno de los temas recurrente de la letrística chamamecera a lo largo de toda su historia, desde “El rancho e’ la Cambicha” de Millán Medina, hasta “Tomate una dosis de chamamé” de los Amboé. De hecho, parte de los debates que generaron propuestas renovadoras desde los ochenta para acá, estuvieron centrados en las dificultades que las innovaciones presentan a los bailarines.

Pero además, desde el punto de vista didáctico hay también un largo debate acerca de cómo enseñar las danzas populares. Es necesario recordar que en el desarrollo del folklore como

campo tuvo mucha importancia el trabajo de los recopiladores que por una parte “rescataron” y por otra parte “cristalizaron” coreografías y estilos que terminaron imponiéndose como las formas “correctas” de practicar la Danza (Díaz y Díaz, etc.)

Eso dio lugar a un enfoque en la transmisión de las danzas que Karina Rodríguez (Datos) ha definido como “Académico-tradicional”. Ese enfoque, dominante durante muchos años, tiene un carácter fuertemente prescriptivo y se ha desarrollado en el mundo de las academias, pero ha penetrado fuertemente en los festivales, a través de certámenes y competencias de diverso tipo. Se trata de un enfoque que se muestra particularmente inadecuado en una danza viva como el chamamé que nunca pasó por un proceso de “recopilación” que fije coreografías de ningún tipo.

Frente a este enfoque, en las últimas décadas se ha venido desarrollando otro al que Rodríguez denomina “Expresivo-vivencial”. Para esta autora “La **concepción académica** enfatiza el objeto de enseñanza como una práctica cultural heredada, a ser transmitida según pautas consideradas tradicionales, y las **corrientes expresivas** enfatizan la danza como un objeto de enseñanza posible de resignificarse con códigos expresivos, estéticos y comunicativos de cada sujeto y del contexto” (Datos).

De tal manera, a partir de los aportes y coordinación de Geraldine Maurutto, se decidió una aproximación de este tipo, priorizando “un abordaje que va de adentro hacia afuera y el contenido es la expresión de una vivencia cultural”. Un abordaje en que “La danza es recurso lúdico, comunicativo, expresivo y a su vez un contenido enmarcado en una concepción de construcción socio cultural” (Rodríguez)

El acercamiento propuesto, basado en talleres dictados por los bailarines rosarinos León Meotto y Carolina Conditto, partió de la proyección de imágenes del litoral, y de la audición de músicas y textos que dispararon un trabajo corporal individual coordinado por Maurutto, al cabo del cual se abordaron pasos y movimientos básicos de pareja enlazada. Como intentamos mostrar en unos pocos fragmentos del registro de este momento de la clase, el camino condujo desde la introspección al baile. Porque en definitiva, el baile es el hábitat natural del chamamé.