

Músicas populares en el Litoral: prácticas, tradiciones, diálogos y creaciones. Presentación del dossier

Popular Music in the Argentine Mesopotamia: Practices, Traditions, Dialogues and Creations. Dossier presentation

Angélica Adorni *

Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina

angelicaadorni@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0009-0002-6191-8790>

Recepción: 12 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

La música popular del Litoral argentino no ha sido objeto de suficientes investigaciones provenientes del ámbito académico. Sin embargo, en los últimos años, se ha manifestado un mayor interés a partir de la realización no solamente de tesis de grado y posgrado sino también con la apertura de espacios específicos en instituciones formales de enseñanza, iniciativas entre las cuales se cuenta el presente *dossier*. El texto realiza un escueto estado de la cuestión y describe el proceso que precedió a esta publicación, los ejes temáticos abordados en los artículos y los enfoques teóricos y metodológicos que vertebran su contenido.

Palabras clave: musicología, análisis musical, folclore argentino.

Abstract

Popular music from the Argentine Mesopotamia has not been the subject of sufficient academic research. In recent years, increased interest has emerged through the development of undergraduate and graduate theses and the opening of dedicated spaces in formal educational institutions, initiatives such as this dossier. The text provides a concise overview of the issue and describes the process leading up to this publication, the thematic axes addressed in the articles, and the theoretical and methodological approaches that underpin their content.

Keywords: *musicology, musical analysis, Argentine folklore.*

Notas de autor

- * Musicóloga nacida en Rafaela, Santa Fe. Es Doctora de la Universidad de Buenos Aires (área Historia y Teoría de las Artes), graduada en Artes, orientación Música por la FFyL-UBA y actualmente docente de *Estudios de Músicas Populares* de esa institución. Es profesora del Departamento de Folklore de la UNA; de *Etnomusicología* y de *Historia de la música popular argentina y latinoamericana* del Conservatorio Superior de Música «Manuel de Falla» en CABA. Fue becaria doctoral UBACyT. Su tesis dedicada a la canción litoraleña argentina mereció el 2° Premio de Tesis y disertaciones otorgado por IASPM-AL en 2024. Dictó cursos de extensión, grado y posgrado universitario. Publicó y presentó trabajos en congresos nacionales e internacionales especializados, focalizados en el tango y la música popular argentina de raíz folclórica. Es socia activa de AAM, IASPM-AL, ARLAC-IMS, participa del Grupo latinoamericano de estudios de música y género (MyGLa) e integra equipos interdisciplinarios de investigación. uba.academia.edu/AngelicaAdorni

Hablar del Litoral —denominado también como Mesopotamia argentina— puede resultar, para quienes habitamos estas latitudes, algo que no exige demasiada explicación. Sin embargo, para aquellos que sí la precisen —y para nosotros, inclusive— no está de más iniciar este *dossier* recordando que, al hablar de esta región, nos situamos en un área cultural y territorial amplia, que trasciende las fronteras nacionales para extenderse a las zonas limítrofes del este de Paraguay, sur de Brasil y oeste del Uruguay. Se trata de un área vasta pero íntimamente unida por características geográficas (los ríos, el clima, las actividades económico–sociales), lingüísticas (el guaraní), culturales e históricas (el legado guaraní, la conquista europea y el sistema jesuítico–misional, las guerras por la definición de fronteras y la constante migración, antes y después de las definiciones limítrofes), determinadas como consecuencia de los procesos históricos y culturales que les dieron forma. Asumir esta vastedad es reconocer que las identidades musicales en el Litoral están construidas en una encrucijada de tradiciones de diferente procedencia.

Los cursos de agua no solo delimitan a los fines prácticos el área geográfica del repertorio estudiado. La presencia fluvial en esta región —a través de ríos de mayor o menor porte, zonas de islas y bañados— se vuelve un elemento central y vital en las culturas y en la cotidianidad de sus comunidades. Los ríos son accidentes geográficos que unen y a la vez, dividen [Imagen 1]. Su presencia condiciona en muchos sentidos los universos económicos, sociales y culturales que en torno a ellos se generan: desde la propia fisonomía de las ciudades costeras, las actividades económicas desarrolladas (la pesca, la navegación), la determinación en los ciclos del paisaje, la fauna y flora del ecosistema del humedal, la barrera político–territorial, el drama de las inundaciones (y de las sequías) y un sinfín de particularidades marcadas por la omnipresencia fluvial. En la música litoraleña, el río delimita una «unidad cultural» —en términos de Monelle (2006, pp. 23–26)—, en la que se enmarcan muchos de sus tópicos musicales. Numerosas composiciones se nutren y dialogan con los universos culturales generados en torno a los cursos de agua, describiendo los paisajes y las vivencias del habitante de la costa, conformando así lo que podríamos llamar una «retórica fluvial» o «retórica del agua», posible de analizar desde lo musical y lo poético.

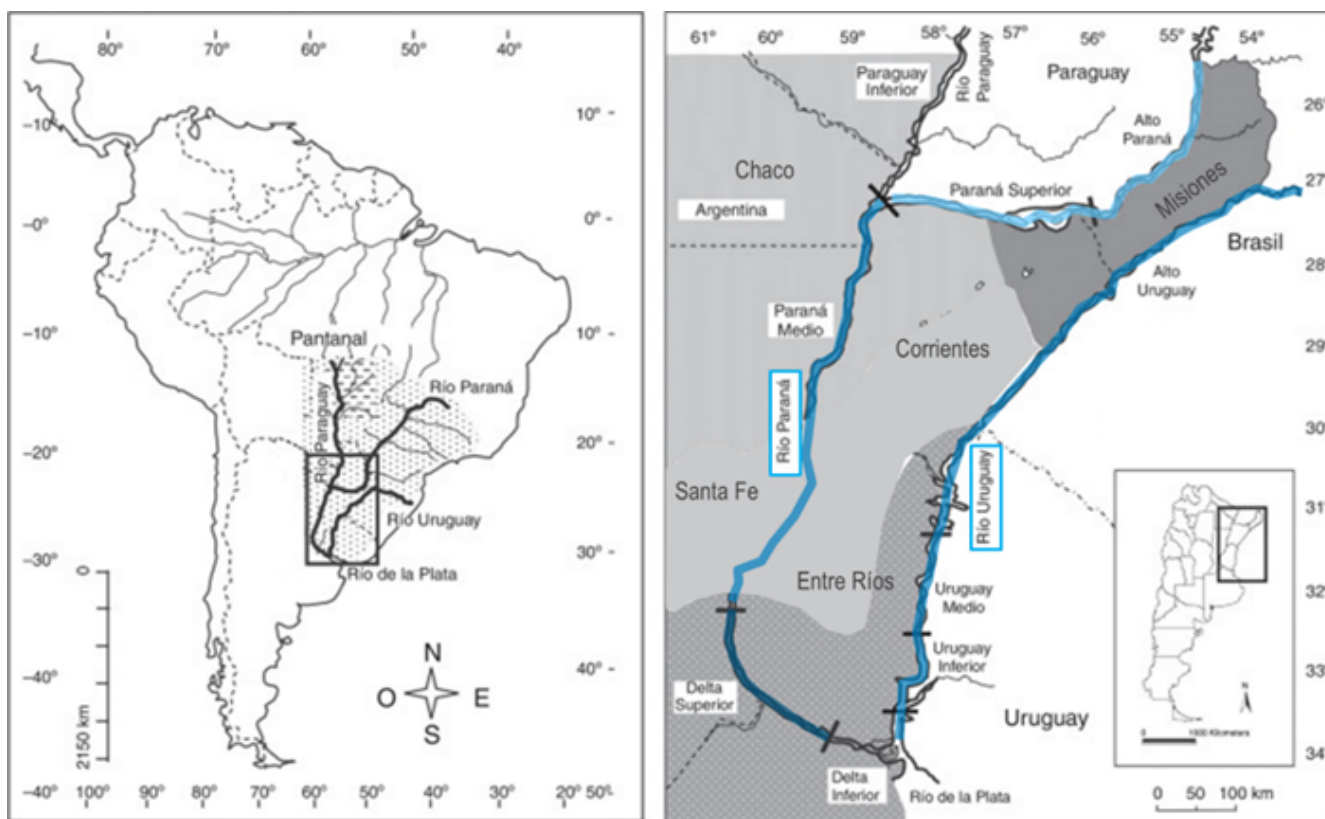


Imagen 1.

Detalles geográficos de la región en estudio

En la década de 1960 se publicaron en Argentina las primeras producciones bibliográficas específicamente dedicadas a la música del Litoral, por parte de estudiosos de esa región, comprometidos con estos repertorios por ser también sus cultores. Esto coincidió temporalmente con el llamado *boom* del folclore —periodo en que el género ocupó el centro del interés cultural y comercial— que aparejó una creciente presencia de publicaciones de divulgación de la Ciencia del Folclore, orientadas a cubrir la demanda de públicos ávidos por conocer sus músicas predilectas con algo más de información que la que ofrecían los discos y las revistas periódicas. Respaldaban estos escritos un conocimiento cabal —de primera mano— del objeto de estudio y la pretensión de un acercamiento erudito, en un tono —si bien no estricto— cercano al registro académico.

Uno de los aportes iniciales fue el libro de Dalmidio Baccay, *Vitalidad expresiva de la música guaraní* (1961). Allí el autor analiza rasgos específicamente poéticos y sonoros (escalas, cadencias, sistemas rítmicos y melódicos) de diferentes músicas de la región, incorporando terminología al respecto que es utilizada hasta hoy. Años después, Baccay (1967) publicó *Música regional y método (Nordeste argentino y paraguayo)* donde reafirma y amplía el análisis sistemático de composiciones del cancionero guaraní. Otro de los trabajos pioneros fue el del chaqueño Raúl Cerrutti sobre chamamé (2018 [1965]) que, si bien no muy extenso, cita fuentes musicológicas y realiza un estudio que abarca aspectos tanto históricos como analíticos de la música y la danza.

Es común en la bibliografía sobre la región encontrar el adjetivo «guaranítico» como sinónimo de «mesopotámico» o «litoraleño». El vínculo con la herencia indígena es uno de los relatos de origen del chamamé más fuertemente arraigado en el imaginario local.^[1] El recorrido por el estado de la cuestión demuestra que los esfuerzos por dar una explicación en este sentido han sido recurrentes. El pasado histórico como forma de legitimación constituye, aún hoy, un factor de gran peso simbólico al intentar definir la identidad del chamamé. Los diferentes discursos sobre sus raíces le atribuyen, alternativa o simultáneamente,

una filiación con el pasado guaraní a su vez influido por la educación musical jesuítica, una deuda con un proceso de transformación de la polka europea y una recepción local de la música hispano-peruana colonial. En cualquier caso, esto demuestra la complejidad del entramado de tradiciones, procedencias y significados que convergen en el chamamé, asunto ya señalado por Corrado (2000, p. 2).

Antes de estas publicaciones coincidentes con el *boom* folclórico —e incluso, después de ellas— el tratamiento de las músicas y danzas del Litoral por parte de la musicología argentina fue escaso (Adorni, 2022). No ha sucedido lo mismo con otras expresiones regionales (las de zonas pampeanas, Centro, Cuyo o Noroeste, por ejemplo) que han sido observadas en conexión con los procesos de construcción identitaria del Estado-Nación y en diferentes momentos de desarrollo del pensamiento nacionalista en el devenir del siglo XX.^[2]

Comenzando con una revisión histórica de los estudios generales sobre el folclore en la Argentina, notamos que la música del Noreste quedó fuera del área de alcance de los grandes proyectos etnomusicológicos que, entre 1926 y 1952, tuvieron como objetivo recopilar el cancionero popular en varias provincias del país (Carrizo, 1953, p. 25). El musicólogo Carlos Vega le dedica un primer tratamiento científico —aunque sucinto— en su obra central *Panorama de la música popular argentina*, de 1944, e incorpora alguna información en publicaciones posteriores dedicadas a las danzas (Vega, 1956). Los viajes de campo realizados por el musicólogo en Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes (escasos numéricamente en comparación con otros ámbitos por él recorridos) dejaron un puñado de valiosas grabaciones históricas. El Litoral permanece ausente en algunas obras pilares del área, como *El folklore musical argentino* publicado en 1952 por Isabel Aretz.^[3]

Tendremos que esperar hasta la década de 1990 para la aparición de algunos trabajos específicos en espacios institucionales y universitarios. La preparación de entradas para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, publicado hacia el cambio de siglo (Casares Rodicio, 1999–2000), generó la necesidad de un tratamiento por la musicología local especializada. Fue Pablo Bernabé González quien concretó la redacción de la voz «chamamé» para tal ejemplar, en el marco de una serie de investigaciones que llevaba radicadas en la Universidad del Litoral, comenzadas hacia finales de la década de 1980. La publicación, por su parte, de avances parciales evidencia un acercamiento al objeto desde la organología y una perspectiva etnomusicológica evidente en las entrevistas a lutieres y cultores del género (González, 1990, 1993). Fueron fundamentales por esos años, además, la concreción de dos proyectos desarrollados en el Instituto Nacional de Musicología, a cargo de Alejandra Cragolini y Héctor Goyena. Desde un enfoque multidisciplinar que incluyó etnografía en locales bailables, estos etnomusicólogos reflexionaron en torno al proceso de recreación de la tradición musical por parte de migrantes correntinos en la ciudad de Buenos Aires hacia la última década del siglo XX (Cragolini 1997, 1999, 2000a, 2000b). En el mismo marco institucional, se concretaron por entonces viajes y grabaciones de campo realizadas por Enrique Cámara (1992) y Pablo Cirio (2000), cuyas publicaciones demoraron en ver la luz, o la encontraron fuera del ámbito local. También en la década de 1990, el etnomusicólogo Rubén Pérez Bugallo realizó un gran trabajo de recopilación y análisis del cancionero regional, con especial énfasis en lo poético, procurando demostrar la filiación hispano-peruana del chamamé, producto de los diversos vínculos entre el Perú y la provincia del Paraguay en tiempos coloniales, refutando las demás teorías de origen. Estas investigaciones fueron volcadas en dos libros: *El chamamé: raíces coloniales y desorden popular* (1996) y *Cancionero popular de Corrientes* (1999).

Este breve recorrido por el estado de la cuestión demuestra que la bibliografía existente ha considerado especialmente al chamamé como tópico central, con una atención menor hacia otras expresiones musicales del Litoral. Por otra parte, abundan por sobre los estrictamente musicológicos, trabajos —algunos muy breves— que se enmarcan en un espacio de producción intermedio entre la musicología y los escritos de divulgación, usualmente a cargo de periodistas, escritores o aficionados.^[4]

Muy recientemente, acompañando el ingreso y rápido afianzamiento de los estudios de músicas populares en los ámbitos formales académicos y universitarios, el balance en torno al estado del arte experimenta cambios favorables, observándose mayor interés en el estudio de las músicas y danzas del Litoral. Inmediatos trabajos de

conclusión de licenciaturas o tesis de posgrado realizados por estudiantes locales y extranjeros (especialmente de la región), aportan en los últimos años valiosos análisis sobre diversos aspectos histórico–sociales y musicales del repertorio litoraleño a partir de variados enfoques, al mismo tiempo que dan cuenta de su creciente inclusión en las instituciones de enseñanza superior.

En esa línea fui invitada por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, a dictar en 2024 un seminario específico en el marco del Doctorado en Humanidades, invitación respaldada en el creciente interés manifestado por estudiantes de grado y posgrado que allí cursaban. El curso *Músicas en el Litoral. Perspectivas de abordaje* concretó su realización en noviembre y diciembre de ese año, con un buen número de asistentes. De la mano, vino la propuesta recibida por parte del Comité Editorial de la Revista del Instituto Superior de Música (Revista del ISM–UNL) de coordinar este *dossier*, desafío que acepté gustosa. Comenzó entonces un periodo de intercambio con diferentes investigadores, hoy referentes, que colaboraron como autores invitados. Paralelamente, otro grupo de artículos surgió como parte de la instancia de acreditación del seminario dictado, consistente en la realización de una investigación breve (monográfica) sobre una temática original, no estudiada anteriormente. Son los casos de los trabajos de Ramón y Castellano aquí publicados.

El *dossier* está conformado por seis artículos abocados todos ellos al abordaje estético–sonoro de expresiones musicales vinculadas al Litoral. La primera mitad se centra en prácticas instrumentales acordeonísticas o guitarrísticas del chamamé, mientras que la segunda tematiza obras de autor específicas. Más allá de los análisis textuales, los autores consideraron la música como un entramado complejo de significación, como hecho social en estrecha relación con su contexto histórico y con fuerte incidencia en cuestiones de construcción de identidades. Resultó así, sin proponernos, un buen equilibrio entre objetos más asociados a la tradición de estas músicas, y otros que estudian las implicancias de sus transformaciones y actualizaciones, así como el diálogo con géneros musicales como el jazz, la canción autoral o el campo de la música erudita.

Lucía Troitiño, guitarrista correntina formada en La Plata, abre el *dossier* con una temática poco explorada: los sucesivos roles asumidos por la guitarra en los conjuntos de chamamé desde las primeras grabaciones comerciales en la década de 1930 hasta las actuales formaciones. La autora sostiene que ese instrumento colaboró de modo fundamental a la conformación de la textura musical del chamamé, y fue en buena medida responsable de los diferentes estilos presentes en esa música a lo largo del siglo XX, consolidándose como su instrumento protagónico e identitario por excelencia. El artículo no escatima en descripciones de aspectos sonoros de la ejecución que superan los planos rítmicos, armónicos y melódicos (tales como acentos, articulaciones, efectos, planos, dinámicas) y contiene detalladas transcripciones realizadas por la autora a partir de las grabaciones consideradas.

Con similar rigurosidad de análisis, el investigador formoseño Hector Gimenez se ocupa de recabar información sobre las formas de ejecución de acompañamiento del chamamé en otro de sus instrumentos icónicos: el acordeón. Para ello el autor concreta una experiencia de relevamiento de primera mano, invitando a intérpretes chamameceros en actividad —profesionales y aficionados— a compartir grabaciones sobre los modos en que suelen acompañar esta música. Previamente y con una perspectiva organológica, Gimenez describe en el texto las características del instrumento y repasa las modificaciones estructurales adoptadas por el acordeón en la región Litoral. Uno de los puntos fuertes del texto es su metodología, a partir de la puesta en valor del trabajo de campo —si bien mediado por la pandemia y las distancias— y el contacto directo con los músicos. El artículo transcribe, analiza y compara los ejemplos brindados por los informantes, y concluye con una breve reflexión sobre la necesidad de ampliar este tipo de estudios para un conocimiento más acabado de las músicas folclóricas.

Otro enfoque novedoso aplicado al análisis de la práctica instrumental del acordeón es el desarrollado por Matías Marcipar, desde la perspectiva de las *affordances*. Partiendo de ella, el autor plantea que cada instrumento ofrece un conjunto de posibilidades de acción (a la vez que limita otras) y esto genera, con el tiempo, un lenguaje *idiomático* musical propio. El conocimiento y aprovechamiento de los recursos que un

instrumento ofrece supone un saber ineludible tanto para intérpretes, como para compositores y directores. Marcipar observa que, en el chamamé, el uso del acordeón en su versión de «dos hileras» consolidó un tipo de repertorio y un estilo de interpretación valorado por muchos como más «simple», mientras que estilos más «sofisticados» quedaron asociados a otros tipos de acordeón o al uso del bandoneón. El artículo centra su análisis en una grabación reciente, el disco del chaqueño Julio Ramírez, quien desafía estos preceptos y desarrolla estrategias interpretativas para llevar a ese instrumento ancestral (el acordeón «verdulera») repertorio que antes no había sido ejecutado en él.

Como pudimos apreciar —en el estado de la cuestión comentado líneas arriba—, la escasez de estudios analíticos que se concentren en aspectos musicales y sonoros del chamamé —y específicamente, en sus prácticas instrumentales— hacen de estos tres artículos, aportes fundamentales para el conocimiento de esta expresión desde la musicología. Los textos que siguen en el *dossier* desarrollan tres estudios de caso a partir de piezas de autor, ocupando el análisis un lugar también importante.

Belén Ramón realiza un abordaje integral —«intermedial» en términos de González (2023)— de una canción que, si bien relativamente reciente, ya es canónica en el repertorio litoraleño: la «Oración del Remanso» de Jorge Fandermole. Ramón organiza su escrito en cuatro ejes analíticos: 1) las características musicales de la composición; 2) los aspectos que la acercan y la distancian del folclore del Litoral; 3) el análisis de la *performance* grabada por su autor; y 4) la letra y su dimensión testimonial, en relación con su contexto de producción. La autora alude además a la notable popularidad adquirida por la pieza (materializada en múltiples versiones) y nos invita a reflexionar en torno a preguntas como ¿qué hace que una canción guste? ¿Cuánto incide en ello la subjetividad individual o colectiva? ¿Qué papel juega la cultura en nuestra recepción de una música?

A continuación, Oscar Castellano pone en relación los universos del jazz y la música litoraleña al hallar vínculos en la pieza «Tereré on the rocks» de Ernesto Snajer, grabada junto a Matías Arriazu en el disco *De Dos Argentinos* (2016). Castellano contempla aspectos intertextuales como las imágenes, los títulos y los discursos de los intérpretes, a la vez que realiza un completo análisis musical y un exhaustivo trabajo de transcripción a partir de la grabación mencionada. Este abordaje le permite alinear la composición de Snajer en el camino recorrido desde los años sesenta por los músicos de la llamada «fusión» o «proyección folclórica», dando cuenta de la continuidad de dichas prácticas creativas, con un anclaje identitario y regional en las nuevas generaciones.

Por último, la pianista Marcia Prendes nos acerca al universo de la composición de cámara al abordar la obra «Litoral», del entrerriano Luis Barbiero. Adscripta originalmente al campo de la música académica de tradición escrita, esta pieza transitó sin embargo distintos ámbitos y formaciones instrumentales, lo cual da cuenta de su ductilidad y la porosidad de las categorías que utilizamos para diferenciar géneros musicales, no siempre coincidentes con los usos y las prácticas. Prendes propone a partir de este estudio de caso, un modo de aproximación analítica a las cualidades particulares de las obras de cámara que incorporan elementos de la música popular argentina, afirmando la importancia que tienen —para la instancia de interpretación— la comprensión y el manejo consciente de dichos recursos, tales como el fraseo, los ritmos, los gestos expresivos o las formas de articulación propias de las músicas folclóricas. Según la autora, promover una lectura atenta, pero a la vez flexible de la partitura escrita en el caso de este tipo de obras, habilita al *performer* tomar decisiones conscientes y creativas que permitan transmitir y exaltar el gesto musical sobre el que trabajó el/la compositor/a.

Seguimos teniendo una deuda con el conocimiento del folclore del Litoral. Hoy este compromiso se redobla, luego de que la **Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura** (UNESCO) declarara a dos expresiones musicales centrales en la región —el chamamé y la guaranía, en 2020 y 2024 respectivamente— parte del Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad.^[5] Conformar dicha lista supone, entre otras cosas, un deber con su conservación patrimonial, su continuidad y su puesta en valor como

manifestación vigente dentro de la comunidad, a partir de políticas públicas culturales que lo visibilicen y lo fomenten en distintas escalas geográficas y diversos ámbitos. Este *dossier* intenta —aunque necesariamente lo cumpla solo en parte—, comenzar a saldar esa deuda con el conocimiento de estas músicas, sus instrumentos, los sujetos implicados y los modos en que se establecieron diálogos y préstamos musicales en cuanto a formas, géneros y estilos. Quienes escriben aquí son un puñado de quienes hoy se interesan por la investigación en torno a las músicas del Litoral. Podríamos mencionar también a Fabricia Malán, Evandro Rodríguez Higa, Marcia Müller, Juan Pedro Zubieta, Guillermo Dellmans, Manuel Schiro, Schubert Flores Vasella, Pablo Suárez, Verónica Pittau, Guillermo Lugrín, los integrantes del colectivo entrerriano *De costa a costa*, entre muchos otros responsables de aportes y tratamientos parciales que sería imposible listar en su totalidad.

Finalmente, agradezco al Comité Editorial por la tarea encomendada, particularmente a Alejandro Reyna y Marcia Prendes por el acompañamiento en este periodo de trabajo. Los invitamos ahora sí a sumergirnos, leer y escuchar (y por qué no bailar) a partir de estos recorridos de investigación, para que el conocimiento —como las aguas de un río— nos atravesase, nos transforme y continúe, al fin, su cauce.

Bibliografía

- Adorni, Angélica. (2022). *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Análisis estético-musical y sociohistórico*. Tesis requerida para la obtención del título de Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>
- Aretz, Isabel. (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Baccay, Dalmidio. (1961). *Vitalidad expresiva de la música guaraní*. Buenos Aires: Domingo Taladriz.
- Baccay, Dalmidio. (1967). *Música regional y método: nordeste argentino y paraguayo*. Buenos Aires: Laserre.
- Cámara, Enrique. (1992). *Charanda e chamamé. Canti e danze della provincia de Corrientes. Folklore 1. Musiche dal nuovo mondo*. CD y libro inserto. Roma: Cicrovevia Sudnord Records.
- Carrizo, Juan Alfonso. (1953). *Historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- Casares Rodicio, Emilio (dir). (1999–2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE.
- Cerrutti, Raúl Oscar. (2018 [1965]). *El chamamé: danza del folklore guaraní argentino. Elementos para su estudio integral*. Corrientes: Moglia.
- Cirio, Pablo. (2000). Rey Mago Baltazar y san Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina. En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 19, 167–185.
- Corrado, Omar. (2000). Migraciones y permanencias: el Chango Spasiuk, *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*. Bogotá, Colombia, 23 al 27 de agosto. En línea: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>.
- Cragolini, Alejandra. (1997). El *chamamé* en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración, *Música e Investigación*, núm. 1. Buenos Aires: INMCV, pp. 99–115.
- Cragolini, Alejandra. (1999). Representaciones sobre el origen del «chamamé» entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad, *Latin American Music Review*, Vol. 20, núm. 2, pp. 234–252.
- Cragolini, Alejandra. (2000a). Construyendo un «nosotros» a través del relato en torno a la música. El *chamamé* en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina. En *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM* en Bogotá, Colombia, 23 al 27 de agosto. En línea: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>
- Cragolini, Alejandra.. (2000b). El *sapukai* en bailes de *chamamé* en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos, *Música e Investigación*, núm. 6. Buenos Aires: INMCV, pp. 143–152.
- González, Juan Pablo (2023). *Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- González, Pablo B. (1990). Un arreglo para un arreglo. Historia íntima, no comercial, del acordeón y el *chamamé*, *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 2. Santa Fe: UNL, pp. 40-50.
- González, Pablo B. (1993). Algunas modificaciones que se practican sobre el acordeón en la región litoral argentina. En *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: INMCV, pp.149–151.

- González, Pablo B.(1999). Chamamé. En Casares Rodicio, Emilio (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, pp. 534–535.
- López Breard, Miguel R. (1988). *Cantares de la tradición guaraní*. San Fernando: Ocruxaves.
- Monelle, Raymond. (2006). Topic and Expression. En *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 03–32.
- Pérez Bugallo, Rubén. (1992). Corrientes musicales en Corrientes, *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, University of Texas Press, pp. 56–113.
- Pérez Bugallo, Rubén. (1996). *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Pérez Bugallo, Rubén. (1999). *Cancionero popular de Corrientes*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Piñeyro, Enrique. (2005 [1998]). *El Chamamé: génesis, desarrollo y evolución de la música tradicional de la provincia de Corrientes*. Corrientes: Moglia.
- Vega, Carlos. (2010 [1944]). *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: INMCV.
- Vega, Carlos. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Zini, Julián P. (1983). *Camino al chamamé. Aportes para el esclarecimiento de nuestra danza folklórica*. Mercedes: Paiubre Editorial.

Notas

- [1] En esta línea se inscriben los textos de Baccay y Cerruti, así como los de Julián Zini (1983), Miguel López Breard (1988) y Enrique Piñeyro (2005[1998]).
- [2] Diversos textos hacen referencia a estos procesos históricos y el lugar que ocuparon las músicas folclóricas en la conformación de los nacionalismos. Para una síntesis de dichos tratamientos focalizados en lo litoraleño, véase Adorni (2022. p. 28 y ss.)
- [3] De hecho, la autora no hace referencia puntual a la zona mesopotámica o litoraleña, sino que la enmarca dentro de una gran zona geográfica que denomina «mediterránea» y que abarca el Litoral, la Pampa y Córdoba. Menciona algunas generalidades del uso del acordeón, pero omite al chamamé entre las danzas tratadas, a pesar de estar vigente como práctica social hacia la década de 1940. Sin duda, los criterios de selección del material folclórico que guiaron estas primeras experiencias musicológicas fueron decisivos en ese aspecto.
- [4] Para un panorama completo y más detallado del estado de la cuestión véase Adorni (2022).
- [5] Cabe aclarar que no muchas músicas de la región alcanzaron este rango. En nuestro país, solo el tango rioplatense obtuvo la incorporación en septiembre de 2009, luego de una presentación conjunta ante la UNESCO con el vecino país de Uruguay.

Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987001>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Angélica Adorni

Músicas populares en el Litoral: prácticas, tradiciones, diálogos y creaciones. Presentación del dossier

Popular Music in the Argentine Mesopotamia: Practices, Traditions, Dialogues and Creations. Dossier presentation

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 2, núm. 27, e0089, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

ISSN-L: 1666-7603

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0089>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.