

# Desarrollo textural de la guitarra en el chamamé argentino: de las primeras grabaciones comerciales a los conjuntos de guitarra

*Textural development of the guitar in Argentine chamamé: from the first commercial recordings to guitar ensembles*

María Lucía Troitiño \*

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

 <https://ror.org/01tjs6929>

troitinolucia@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-5174-468X>

Recepción: 02 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

## Resumen

El trabajo expone algunos de los resultados de una investigación mayor, adentrándose en los criterios y recursos interpretativos de acompañamiento de las guitarras en el chamamé en Argentina, a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI. Se analizan distintas formaciones chamameceras que han tenido a la guitarra como protagonista, iniciando por las primeras grabaciones comerciales para focalizar, luego, en conjuntos cuyos guitarristas integrantes expandieron la función textural del instrumento y, finalmente, concentrarnos en el LP de Mateo Villalba (Cabal, 1985), considerado una *bisagra* en este aspecto, y en las innovaciones dadas a partir de allí. Para ello, nos servimos de una metodología cualitativa basada fundamentalmente en el análisis musical de los materiales sonoros, que toma al registro grabado como texto principal. Asimismo, se utilizan otras fuentes (hemerográficas, documentales, bibliográficas y orales de primera mano) que serán citadas en cada caso.

El artículo propone dar cuenta de los diferentes roles asumidos por la guitarra y sus aportes a la conformación de la textura musical del chamamé durante el período antes mencionado, corroborando su expansión y consolidación como uno de los instrumentos identitarios del género. Se busca con esta investigación abordar un tema vacante en los estudios musicales de nuestro país y contribuir al campo de conocimiento de la música argentina a través de una de sus expresiones musicales más populares y representativas, declarada en el año 2020 patrimonio cultural intangible de la humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

**Palabras clave:** análisis, textura, música popular.

## Abstract

---

### Notas de autor

- \* María Lucía Troitiño es guitarrista profesional integrante de múltiples proyectos y Doctora en Artes por la FdA - UNLP. Es becaria postdoctoral y docente en la FdA - UNLP. Publicó dos libros dedicados al estudio de la guitarra en el chamamé, uno titulado *Tiempo de Guitarras* en 2020 publicado por Moglia Ediciones y Papel Cosido; otro titulado *Mbaraka*, publicado en 2025 por Moglia Ediciones. Colabora con la revista *Clang* del Departamento de Música de la FdA - UNLP. Fue docente en la Diplomatura Universitaria en Chamamé de la Universidad Nacional del Nordeste (2022). Es asesora académica de la Fundación Memoria del Chamamé desde el año 2020. Participó en diversos proyectos musicales entre los que se destacan Las Hermanas Vera, Chango Sapsiuk, Milagros Caliva, entre otros. Como solista participó del 25° *Salón Provincial de la Guitarra* en Buenos Aires (2021) y de la edición N° 29 del *Festival Internacional Guitarras del Mundo* (2023). Su material discográfico más reciente es el EP «Agua dulce», lanzado en plataformas digitales de manera independiente en el 2023, financiado por la beca de creación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes.

This paper presents some of the findings from an extensive research project, focusing on the interpretive criteria and accompanying resources of guitar playing in *chamamé* in Argentina throughout the 20th and early 21st centuries. It analyzes *chamamé* groups in which the guitar has played a central role, beginning with the earliest commercial recordings, then focusing on groups whose guitarists expanded the instrument's textural function, and finally concentrating on Mateo Villalba's LP (Cabal, 1985)—considered as a historical watershed moment in this regard— and on the innovations that arose thereafter.

**Keywords:** *analysis, texture, popular music.*

## Introducción

La guitarra es identificada por autores como Enrique Piñeyro (2005) o Juan Pedro Zubieta y Carlos Lezcano (2017), como uno de los instrumentos cuya historia podría dar indicios de los comienzos del género. Los primeros usos de la guitarra se remontan a las prácticas musicales rurales donde, de manera intuitiva, las personas cantaban en los patios y enramadas a la siesta. En estas actividades cotidianas la guitarra funcionaba como un apoyo fundamental en manos del «compuestero»: el *hombre* que fue precursor del/la cantor/a chamamecero/a actual, que ya ejecutaba el ritmo de chamamé con sus diferentes estilos y maneras. «Compuesto» significa *composición*, y quien lo canta o lo ejecuta es llamado *compuestero* (Piñeyro, 2005). Las crónicas del siglo XIX — que Zubieta y Lezcano hallaron en un relevamiento de fuentes periodísticas— dan cuenta de que en el campo correntino se animaban los bailes con música típica de la época poscolonial, como vidalas y cielitos. Los autores advierten que la guitarra poseía una ventaja que la hacía popular: se podía transportar a cualquier lugar.

A principios del siglo XX los primeros guitarristas en grabar música correntina, entre la década de 1920 y 1930 en Buenos Aires, pueden ser considerados, según Zubieta y Lezcano (2017), como antecedentes de la guitarra en el chamamé. Tomando esta sugerencia de los autores es que iniciamos un recorrido por el análisis del desarrollo textural que ha tenido la guitarra desde los inicios de la grabación de música comercial por correntinos, hasta la conformación de los conjuntos de guitarras, con la edición del primer *long play* dedicado a este tipo de formación instrumental —considerado una *bisagra* en este aspecto—, titulado *Mateo Villalba... y la guitarra del chamamé*, en 1985, por el sello discográfico Cabal.

Históricamente la guitarra ocupó un rol dentro de la textura del chamamé que la vincula con el *acompañamiento*. En la práctica guitarrística de dicha música, *acompañar* generalmente está relacionado con la ejecución de las rítmicas de rasgueos características del género. Sin embargo, hemos identificado en investigaciones anteriores (Troitiño, 2020, 2025) que dentro del plano del acompañamiento también se incluyen otras «funciones texturales» (Alchourrón, 1991), por lo que la «trama textural» (Belinche y Larregle, 2006) se complejiza. A medida que el chamamé se desarrolla en el siglo XX va incorporando otros tipos de roles por parte de las guitarras. Esto se acentúa aún más hacia finales del siglo XX y principios del XXI, con las producciones musicales de los conjuntos de guitarras chamameceras —inusuales por entonces—, donde encontramos funciones texturales tales como la ejecución de contracantos en registro grave, melodías secundarias y ostinatos rítmico-melódicos, entre otros. Incluso se observó que la guitarra por momentos abandona el rol de acompañamiento y ejecuta la melodía principal.

Haremos un recorrido, entonces, por distintas formaciones chamameceras que han tenido a la guitarra como protagonista. Comenzaremos por un análisis de las primeras grabaciones comerciales, para luego adentrarnos en aquellos conjuntos cuyos guitarristas expandieron la función textural del instrumento. Finalmente, nos concentraremos en el LP de Villalba mencionado anteriormente y en las innovaciones dadas a partir de allí, sobre el final del siglo XX y principios del XXI. Para ello, nos servimos de una metodología cualitativa basada fundamentalmente en el análisis musical<sup>[1]</sup> de los materiales sonoros, que toma al registro grabado<sup>[2]</sup> como texto principal. Asimismo, se utilizan otras fuentes (hemerográficas, documentales, bibliográficas y orales de primera mano) que serán citadas en cada caso. Nos proponemos en este artículo dar cuenta de los diferentes roles asumidos por la guitarra y sus aportes a la conformación de la textura musical del chamamé a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI. En síntesis, se busca con esta investigación contribuir al campo de conocimiento de la música argentina a través de una de sus expresiones más populares y representativas, declarada en el año 2020 patrimonio cultural intangible de la humanidad por la UNESCO.

### 1. La guitarra en las primeras grabaciones comerciales de música correntina

¿Qué se puede inferir de la escucha de las primeras grabaciones de música correntina? En las grabaciones profesionales más antiguas que hallamos —que datan del año 1936 en adelante— se puede escuchar lo que Pedro Zubieta denomina como «proto-rasguido» (Zubieta en Troitiño, 2025, p. 164). Se trata de los primeros intentos por parte de los guitarristas para acompañar el chamamé con la ejecución de un ritmo que irá adoptando formas variadas hasta encontrar su equilibrio y definición. En estas grabaciones participaron como guitarristas Pedro Pascasio Enríquez, José Elgul y José Juárez. En ocasiones Valenzuela también ejecutaba la guitarra, aunque su instrumento principal fuera el bandoneón.

Un ejemplo de ello es la versión del motivo popular correntino «El Carau» grabado por el Trío Valenzuela & Guardia, en 1936, para RCA Víctor. Lo que se escucha de la rítmica de rasgueo se puede escribir, aproximadamente, como muestra la Imagen 1, considerando dos posibilidades para el primer pulso: 1) con el ritmo desagregado; o bien 2) con indicación de arpeggio.

Opción 1: ritmo desagregado en primer pulso

Opción 2: con indicación de arpeggio en primer pulso



Imagen 1.

Acompañamiento de guitarras en «El Carau», Trío Valenzuela & Guardia (RCA Víctor, 1936).

[https://drive.google.com/file/d/1JYHYujZQG02evZPUAOWJRfRVjMbXYs0-/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1JYHYujZQG02evZPUAOWJRfRVjMbXYs0-/view?usp=drive_link)

Se propone esta escritura al escuchar en el fonograma las características sonoras del rasgueo sin poder distinguir de manera definida ataques en las zonas graves o en las agudas. Tampoco fue posible advertir con exactitud el movimiento de la mano derecha. Por ello, presentamos dos posibilidades potenciales de su escritura, que intentan representar lo que se puede percibir desde la escucha. Sobre el ataque del primer pulso, Rudi Flores señaló en comunicaciones personales que posiblemente se trate de una ejecución *arpegiada*, con la particularidad de que se genera un acento en el segundo pulso.<sup>[3]</sup> Asimismo, por momentos se puede percibir, antes y después de la ejecución del tercer pulso, pequeños silencios o, quizás, la mano derecha apoyada, muteando las cuerdas. También es posible escuchar en las grabaciones de esos tiempos la omisión del primer pulso.

Estos primeros registros sonoros dan cuenta de la complejidad para establecer algún tipo de precisión en el análisis. No obstante, a partir de ello se pudo inferir que en ese momento el acompañamiento del chamamé se encontraba en una etapa de incipiente desarrollo.

De los primeros guitarristas correntinos en grabar un acompañamiento rítmico un poco más cercano a lo que conocemos en la actualidad, el pionero indiscutido por los historiadores y estudiosos del género es Emilio Chamorro. Así lo ubica Piñeyro en el devenir estilístico de esta música:

Se puede mencionar una primera línea de estilo que nuclea a los esfuerzos pioneros de Mauricio Valenzuela, Emilio Chamorro y Marcos Herminio Ramírez; en sus grabaciones aparecen los primeros esfuerzos por identificar el auténtico «estilo chamamecero» que será retomado por muchos conjuntos posteriormente. (Piñeyro, 2005, p. 216)

Mediante observaciones de la información contenida en los discos advertimos que Chamorro también figura bajo el seudónimo «Emilio del Campo» en algunas grabaciones realizadas para el sello Odeón. La mayor parte de su obra se grabó para el sello RCA Víctor, bajo el nombre completo de su agrupación, «Emilio Chamorro y sus Paisanitos Campiriños–Los hijos de Corrientes». En sus grabaciones se puede escuchar la ejecución de un ritmo un poco más definido en comparación con el ejemplo al que hicimos referencia

anteriormente, del Trío Valenzuela & Guardia. Si bien la calidad de los fonogramas de la época no es muy buena, en las grabaciones que se hallaron entre 1936 y 1950, pudimos distinguir con mayor precisión los sonidos producidos en los graves (bordonas) y agudos (tripa o nylon), y también identificar pequeñas intervenciones melódicas de enlace armónico realizadas por las guitarras.

En «José Yuí» de Chamorro y Angel Guardia (RCA Víctor, 1940) se puede escuchar el acompañamiento rítmico y un recurso melódico de enlace armónico que aparece repetidamente para conducir la armonía hacia el IV grado, realizado a intervalo de terceras.

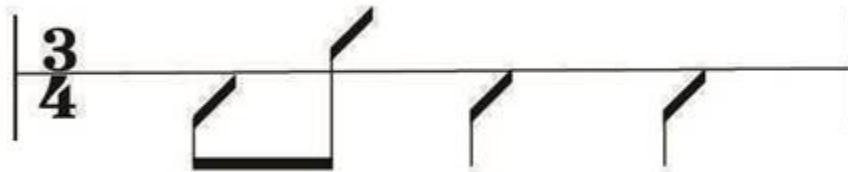


**Imagen 2.**

Transcripción de la autora sobre fragmento de enlace armónico ejecutado por guitarras en «José Yuí» de Chamorro & Guardia (RCA Víctor, 1940).

[https://drive.google.com/file/d/1I0SfIQij8-8ztHWpt8Baqet3IUubdE5/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1I0SfIQij8-8ztHWpt8Baqet3IUubdE5/view?usp=drive_link)

En lo que respecta al rasgueo, se considera que, posiblemente, se trate de tres sonidos graves y uno agudo que se puede escribir de la siguiente manera:



**Imagen 3.**

Aproximación a la escritura de lo que se percibe como rítmica de rasgueo. Transcripción de la autora.

Con el correr de las décadas los guitarristas fueron desarrollando el rol acompañante con variantes rítmicas y melódicas escindiéndose cada vez más de la ejecución del rasgueo de manera exclusiva. Por supuesto que en ese período hubo otras personas, además de las mencionadas en los ejemplos, que hicieron su aporte a la construcción del ritmo y definición del acompañamiento del chamamé. Lamentablemente son pocos los datos fehacientes y la información que existe es incompleta, razones por las cuales no se citan. Pero sí hay datos de colaboraciones entre guitarristas correntinos, paraguayos o de músicos provenientes de otros géneros dentro del folklore y del tango, ya que en ese período compartían espacios comunes de trabajo como la radio, los bailes de salones y las peñas.

## 2. La guitarra y la expansión de su rol textural al interior de conjuntos chamameceros

El trabajo de Antonio Niz con su guitarra es considerado por los músicos chamameceros, historiadores y difusores, central para la definición del ritmo o *compás*<sup>[4]</sup> en el género. Participó por varios años del conjunto de Tránsito Cocomarola y del Cuarteto Santa Ana de Ernesto Montiel. También acompañó a grandes exponentes del género como Tarragó Ros (padre), Emilio Chamorro, Damasio Esquivel, entre otros. En sus grabaciones, composiciones y arreglos la presencia de su guitarra comienza a definir la sonoridad del *compás* del chamamé como lo conocemos en la actualidad.

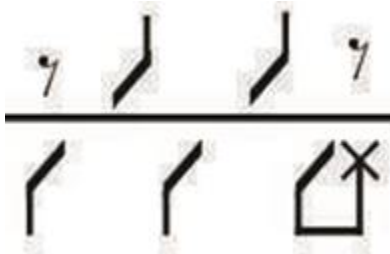


Imagen 4.

Transcripción de la autora del esquema rítmico y de alturas del *compás*.

El ejemplo más representativo de su manera de acompañar es la grabación de «Estancia Tunita» de 1970 (disponible en [https://drive.google.com/file/d/1vG1zvorhCGnKtze7VVlRkPxQOp9oFSxm/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1vG1zvorhCGnKtze7VVlRkPxQOp9oFSxm/view?usp=drive_link)), donde ejecuta el *compás* de chamamé ya definido en sus tres ataques graves y dos ataques agudos (Imagen 4), que será reproducido por sus contemporáneos y generaciones siguientes. Niz también desarrolla variaciones de este ritmo de acompañamiento, algunas paradas y bordoneos. Para Zubieta, en

la grabación de Estancia Tunita del 70 está Antonio en todo lo que es arreglo de guitarra mínimo, una «jodita» que hace con dos notas, unos dúos en el final. Lo fuerte es el *compás*, los cierres y los silencios. En esa grabación se resume todo, es una clase de guitarra chamamecera (Zubieta en Troitiño, 2025, p. 166)

Por momentos, Niz incluye intervenciones melódicas con contramelodías, bordoneos y en ocasiones asume el rol de la melodía principal realizando variaciones rítmico-melódicas.

Otro ejemplo representativo de su estilo lo encontramos en la grabación del chamamé «Que pague la vuelta» del álbum *Chamames de mi flor* (Philips, 1966) de Tránsito Cocomarola (Imagen 5).<sup>[6]</sup> Allí se puede escuchar, en relación con el acompañamiento, que se mantiene de forma homogénea la ejecución del *compás* de chamamé. Recordemos que los músicos chamameceros, en sus primeras épocas, encontraban su principal fuente laboral en el contexto de los bailes, por lo tanto desde el acompañamiento las guitarras fueron el sostén armónico, pero, principalmente, rítmico. Entonces, en esta grabación se puede escuchar cómo Antonio Niz se mantiene siempre ejecutando el *compás* pero interviene con la guitarra realizando la melodía principal en el registro grave. Se escucha también un toque con dedo pulgar en la mano derecha con movimiento descendente, con mucha yema, lo que le da mayor ataque y un sonido «gordo». Cuando Niz ejecuta la melodía, queda sonando de fondo una guitarra que mantiene el *compás*, y el bandoneón junto al acordeón superponen una melodía que genera un contracanto agudo.

The image shows a musical score for three instruments: Bandoneón/Acordeón, Guitarra 1 (Niz), and Guitarra 2 (compás). The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Bandoneón/Acordeón part features a melodic line with eighth notes and rests. Guitarra 1 (Niz) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, and includes chord markings D, A7, and D. Guitarra 2 (compás) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, and includes chord markings D, A7, and D. The score is divided into two systems, each with three staves.

Imagen 5.

«Que pague la vuelta» en Tránsito Cocomarola y su conjunto (Philips, 1966). Segmento de la reexposición de la parte A.

Transcripción de la autora: [https://drive.google.com/file/d/1Y6GVcMCMmolIQYx8lZZDir4-zin0gGMoZ/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1Y6GVcMCMmolIQYx8lZZDir4-zin0gGMoZ/view?usp=drive_link)

Además del desarrollo de Antonio Niz, hallamos aportes de otros guitarristas que comienzan a expandir el rol textural del instrumento dentro del conjunto chamamecero, donde la guitarra acompañante comienza poco a poco a escindirse de la idea de «simple acompañamiento» de Piñeyro (2005). En el álbum de Cocomarola, *Muchachita Correntina* (Philips, 1971), encontramos la presencia de los guitarristas Juan Ojeda, Ireneo Ramírez y Alfredo Almeida. El disco contiene una versión de «La Cau», donde las guitarras se reparten roles e intervienen con variadas propuestas. En la primera parte de la intervención, una de las guitarras realiza la melodía principal (guitarra 1) mientras que otra guitarra (guitarra 2) ejecuta contramelodías que se «activan» en los espacios que va dejando la primera. En la segunda parte de la intervención las guitarras realizan una variación melódica a dúo descendiendo por grado conjunto.

The image displays a musical score for the piece «La Cau» by Tránsito Cocomarola. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Bandoneón/Acordeón, Guitarra 1, Guitarra 2, Guitarra 3, and Contrabajo. The second system includes staves for a piano (indicated by a grand staff), Guitarra 1, Guitarra 2, Guitarra 3, and Contrabajo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score features various musical notations, including rests, eighth notes, and chords. Chords are labeled with 'A' and 'E7'. A measure in the piano part is marked with a '4' and a fermata. The score is transcribed by the author.

Imagen 6.

«La Cau» por Tránsito Cocomarola, álbum *Muchachitacorrentina* (Philips, 1971). Fragmento de la tercera reexposición de A.

Transcripción de la autora: [https://drive.google.com/file/d/1MP-7y6WXyqir9f7b0czm4W6-z1r-Arzq/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1MP-7y6WXyqir9f7b0czm4W6-z1r-Arzq/view?usp=drive_link)

Musical score for Bandoneón/Acordeón, Guitarras 1-3, and Contrabajo. The score is in 7/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Bandoneón/Acordeón part has a melodic line with slurs and a bass line with rests. Guitarras 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes, with Guitarras 1 and 2 having a '4' marking. Guitarras 3 has a slash through the staff. The Contrabajo part has a simple bass line with eighth notes and rests.

Continuation of the musical score for Guitarras 1-3 and Contrabajo. The score is in 7/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Guitarras 1 and 2 part continues with a rhythmic pattern of eighth notes, with Guitarras 1 and 2 having a '3' marking. Guitarras 3 has a slash through the staff. The Contrabajo part continues with a simple bass line with eighth notes and rests. Chord markings 'E7' and 'A' are present.

Imagen 7.  
Continuación de la transcripción de la Imagen 6.

Cuando el tema retoma la sección C las guitarras realizan a dúo un enlace melódico para ir del I efectivo al IV grado de la tonalidad.

Imagen 8.

Transcripción de la autora del enlace melódico I–IV realizado por las guitarras en «La Cau» (Philips, 1971).

[https://drive.google.com/file/d/1kH7oMG2pFFD3Wi8LYRcQMMxPk6g66EOn/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1kH7oMG2pFFD3Wi8LYRcQMMxPk6g66EOn/view?usp=drive_link)

Traemos ahora otro ejemplo que permite ver las innovaciones en los roles asumidos por el instrumento, ya en la década posterior. En 1981 se editó por el sello *Music Hall* el álbum *Nuestro Canto*, del conjunto Los de Imaguaré, donde participaron como guitarristas Rudi Flores, Ricardo Gómez y Mateo Villalba (este último también en guitarrón). En el chamamé «Por tu silencio papá»<sup>[7]</sup> de Joaquín Sheridan, las guitarras intervienen en un período de mayor duración en el tiempo: realizan la melodía principal en registro grave y luego ejecutan la melodía en un registro más agudo y con mayor densidad cronométrica, a dúo con el bandoneón. Para terminar esa parte realizan una melodía de cierre de frase que funciona de nexos con la parte siguiente.<sup>[8]</sup>

Finalmente, es necesario aclarar que, en este periodo que abarca buena parte de la segunda mitad del siglo XX, la cantidad de guitarristas y ejemplos relevantes dentro del género es innumerable, y cada uno debería ser considerado en su particularidad, por lo que sería imposible traerlos a todos. En el marco de este breve análisis se presentaron algunos casos, que consideramos representativos, anteriores al *long play* de Villalba de 1985, que abordaremos enseguida. Estos ejemplos permiten ilustrar cómo el rol de la guitarra dentro de la textura musical comienza a expandirse progresivamente, hasta dar lugar a un lenguaje propio del chamamé desarrollado de manera exclusiva a través de este instrumento que expande y complejiza el tratamiento textural.

### 3. Los conjuntos de guitarras chamameceras y su complejización textural

Hacia 1980, Mateo Villalba se incorporó al trío de Raúl Barboza, que había contado con la participación de guitarristas como Esteban Gatti, Nicolás Oroño y Bartolomé Palermo. En ese período Villalba comenzaba a darle forma al conjunto *Las Guitarras Chamameceras* junto a Raúl Varela y Juan Carlos Etchegoyen (Zubieta, 2013). No resultaba común por entonces la formación de conjuntos de guitarras de chamamé, como sí lo era en otros géneros como el tango o la música cuyana. En 1985 Villalba editó a través del sello Cabal su primer LP, titulado *Mateo Villalba... y la guitarra del chamamé*, con la propuesta de interpretar chamamé exclusivamente en guitarras (con eventual presencia de instrumentos de cuerda y percusión como invitados) material que, al parecer, fue muy resistido:

Antes del escenario, fue un disco, lo grabé en el 80 y se editó en el 85, estuve cinco años tocando puertas y nadie se animaba a editarlo, porque yo me iba con una propuesta, el disco de chamamé, 12 obras todas desde la guitarra, era extraño, y después apareció alguien y salió el disco. (Villalba en Troitíño, 2025, p. 143)

La primera presentación formal del conjunto *Las Guitarras Chamameceras* fue en Corrientes, en la segunda edición del Festival Nacional del Chamamé, en 1986. Relata Zubieta que ese día Villalba «se enfrentó» a un público que era realmente «muy difícil» y que esa misma noche había silbado a varios artistas con propuestas que se salían del formato tradicional. Sin embargo, «el público aceptó la propuesta y despidió a Villalba con una calurosa ovación. Esa noche Mateo Villalba comprobó que un conjunto de guitarras en el chamamé era posible» (Zubieta, 2013, p.57).

A partir de ese momento, Villalba comenzó a profundizar en la composición y arreglos de chamamé interpretado con guitarras, con variantes entre dúos, tríos y cuartetos. En ocasiones, los conjuntos de guitarras del curuzucateño incluían cantores/as o se agregaban a la instrumentación la presencia de un bajo eléctrico o contrabajo, y, en algunas ocasiones, también un guitarrón. Hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI — aproximadamente hasta el 2014— Villalba continuó grabando álbumes que incluyen piezas de chamamé ejecutadas en guitarras. También participó de grabaciones con formaciones similares con otro guitarrista emblemático del género, Pocholo Airé (1948–2012), que sostuvo por menos tiempo ese tipo de producciones pero que también ha dejado su aporte en relación al desarrollo de ese formato instrumental. Se pueden citar producciones de Pocholo como el álbum *Por ser nomas guitarrero* (A. F. Producciones, 1990) o *Entre amigos* (A. H. Producciones Fonográficas, 2008).

Durante los inicios del siglo XXI comenzaron a conformarse otros conjuntos de guitarras, entre los cuales podemos mencionar al conjunto de Las Guitarras de Curuzú, el conjunto Yasi Yateré, el conjunto de Las Guitarras Gualeyas, el conjunto de Rudi Flores y las guitarras correntinas, entre otros que hasta la actualidad tienen vigencia y material discográfico editado.

En un relevamiento de muestras que hicimos al inicio de la investigación hallamos en el período allí estudiado —a partir del año 1985 hasta el año 2020— un total de 189 fonogramas nombrados como «chamamé» y son producciones exclusivamente instrumentales o instrumentales que incluyen cantor/a,<sup>[9]</sup> que contienen dos o más guitarras en su conjunto. La investigación, centrada en grabaciones de conjuntos de guitarras chamameceras, mostró que estos grupos contribuyeron al desarrollo de nuevas formas de acompañamiento, haciendo que la textura se complejice y adquiriera otros tipos de tratamientos (Troitíño, 2025). Es así que en los conjuntos de guitarra chamameceras se encuentran, por un lado, las guitarras encargadas de realizar la melodía principal, que se constituyen como *figura*. Por otro lado, encontramos las guitarras que conforman el plano del *fondo* o *acompañamiento*, sobre el cual centramos el análisis, identificando funciones rítmicas y melódicas.

Dentro de las funciones rítmicas que asume la guitarra en estos conjuntos instrumentales, se encuentran los patrones de acompañamiento más frecuentes, que generalmente se ejecutan con técnicas de rasgueo y, con

menor frecuencia, mediante ejecuciones de plaqué, quebrado o arpegio. Estos patrones constituyen el sostén rítmico–armónico del discurso musical, a la vez que son portadores de la identidad sonora del género. En general esta configuración la realizan dos o más guitarras, excepto en los dúos, donde la ejecuta una sola guitarra. También es muy frecuente la combinación simultánea de rítmicas que enfatiza el carácter *birrímico* identitario del género, como por ejemplo, la *síncopa*<sup>[10]</sup> superpuesta al *compás*.

Dentro de las funciones melódicas asumidas por la guitarra, se observa en estos conjuntos una gran variedad de materiales, con diseños de alturas y ritmos muy diversos. En este rol se incluyen las *contramelodías* y los *contracantos* respecto de la melodía principal. Las primeras ocupan los espacios que esta deja y, como si se tratara de un diálogo, generan un efecto de pregunta y respuesta. Los contracantos, en general, se superponen a la melodía principal y se caracterizan por el uso de notas de mayor duración, ejecutadas en un registro medio–grave, así como por la utilización de *glissandos* en su interpretación. También se identificaron melodías de *enlace* que funcionan como nexos formales, es decir, para unir partes. Asimismo, se pudo advertir la existencia de algunos momentos de *homorritmia*, principalmente a nivel melódico entre todas las guitarras participantes. En esos pasajes, no es posible distinguir una figura y un acompañamiento; más bien se percibe una configuración con varias voces internas, como una línea *engrosada*.

Estos roles o funciones descritos pueden presentarse de forma exclusiva para determinada cantidad de guitarras, o bien una misma guitarra puede ir alternando entre ellos a lo largo del arreglo; es decir, cumplir tanto la función rítmica como la función melódica, con las diferentes opciones de ejecución mencionadas. Esta distribución se define a partir de los criterios interpretativos, es decir, las decisiones del arreglador, director del conjunto y/o intérpretes que, con una determinada intención estética, organizan los materiales rítmicos, armónicos y melódicos en el arreglo.<sup>[11]</sup>

Un ejemplo sonoro de lo descrito en este apartado es la versión de un chamamé emblemático, «La Calandria» de Isaac Abitbol, interpretada por el conjunto de Mateo Villalba (*EPSAMusic*, 1992).<sup>[12]</sup>

#### 4. A modo de cierre

Desde las prácticas de ejecución campesinas hasta su consolidación en la industria discográfica, la guitarra ha funcionado como vehículo de identidad cultural dentro del chamamé, adaptándose a los cambios sociales y tecnológicos sin perder su relevancia en las manifestaciones folclóricas de los pueblos. El estudio de este instrumento y sus particularidades sonoras en el contexto del género permite acceder a una comprensión más profunda del chamamé en términos históricos y estilístico–musicales.

El abordaje del desarrollo textural de la guitarra chamamecera representa una línea de investigación amplia y a la vez novedosa dentro del campo de estudios sobre las músicas populares argentinas. Por un lado, propone centrar la atención en un aspecto poco explorado desde la musicología; por otro, permite analizar las relaciones internas que configuran el entramado sonoro del género, aportando a una mirada integral del hecho sonoro.

Si bien este artículo sólo representa un acercamiento panorámico a una temática que excede largamente las posibilidades de estas páginas, se busca aquí alentar futuras investigaciones que profundicen en las dimensiones técnicas, estéticas y simbólicas de la guitarra en el chamamé. Se evidencia así la riqueza y diversidad de este universo sonoro, que merece ser documentado y sistematizado con el mismo rigor que otras expresiones musicales de nuestro país.

Resta también visibilizar el protagonismo histórico de las mujeres en el chamamé, cuyas contribuciones — particularmente desde el canto y la composición— han sido sustanciales. Aunque la producción de arreglos y el desarrollo instrumental estuvieron históricamente a cargo de figuras masculinas, existen numerosos registros que dan cuenta de la participación activa de mujeres guitarristas. Casos como el de Las Hermanas Vera, Las Hermanitas Díaz, Teresa Parodi, así como el creciente número de jóvenes intérpretes actuales —como Tania Torres, Ana Paula Romero, Maru Figueroa, Nadia Ojeda, Fátima Serpa y Florencia Schroeder, entre otras—

abren nuevas perspectivas para pensar el desarrollo instrumental del chamamé desde una mirada más inclusiva y diversa.

Por último, es necesario subrayar que aún existen importantes deudas desde el ámbito académico respecto del estudio del chamamé como complejo cultural regional. Este artículo pretende aportar al conocimiento sobre un aspecto específico: el tratamiento textural de los conjuntos chamameceros, con énfasis en el rol de la guitarra. Esperamos que los datos aquí sistematizados puedan complementarse con investigaciones sobre otros instrumentos —como el acordeón— y contribuir así a una historia musical del chamamé que enriquezca los procesos de enseñanza, transmisión y valorización de este género en las instituciones especializadas en la enseñanza de la música popular de nuestro país.

## Bibliografía

- Alchourrón, Rodolfo [1991] (2007). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos.
- Belinche, Daniel y Larregle, María Elena (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Belinche, Daniel. (s. f.). *Introducción a la Producción y el Análisis Musical* [Apunte de cátedra], Facultad de Artes, UNLP. Disponible en: <https://www2.fba.unlp.edu.ar/introducciony analisis/wp-content/uploads/sites/32/2023/03/Apunte-Introduccion-a-la-produccion-y-analisis-musical.pdf>
- Chamorro, Emilio y Guardia, Angel (1940). José Yuí [Canción]. Grabaciones para RCA Victor recuperado de Fundación Memoria del Chamamé, consultadas en marzo de 2024 en: <https://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/5/>
- Cocomarola, Mario del Tránsito (1966). Que pague la vuelta [Canción]. En *Chamames de mi flor*. Philips.
- Cocomarola, Mario del Tránsito (1971). La Cau [Canción]. En *Muchachita Correntina*, Philips.
- Los de Imaguará (1981). Por tu silencio papá. En *Nuestro Canto*. Music Hall.
- Niz, Antonio y Miño, Ruben (1970). Estancia Tunita. En *Nitz-Miño*. Sello Cientocinco.
- Piñeyro, Enrique [1998] (2005). *El chamamé. Música tradicional de Corrientes (génesis, desarrollo y evolución)*. Corrientes, Moglia Ediciones.
- Trío Valenzuela & Guardia (1936). El Carau [Canción]. s/d. Grabaciones para RCA Victor recuperado de Fundación Memoria del Chamamé, consultadas en marzo de 2024 en: <https://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/8/>
- Troitiño, M. Lucía (2020). *Tiempo de guitarras. Una mirada sobre los aportes de Mateo Villalba*. Corrientes, Papel Cosido y Moglia Ediciones.
- Troitiño, M. Lucía (2025). *La interpretación del chamamé en guitarras. Criterios y recursos interpretativos de acompañamiento en el chamamé argentino entre 1985 y 2020*. [Tesis doctoral, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata] disponible en: <https://doi.org/10.35537/10915/181182>
- Troitiño, M. Lucía; Zubieta, J. Pedro y Flores, Rudi (2024) *Mbaraka*. Corrientes, Moglia Ediciones.
- Villalba, Mateo (1985). *Mateo Villalba... y la guitarra del chamamé* [CD]. Sello Cabal.
- Zubieta, J. Pedro (2013). *Mateo Vilalba. La guitarra del chamamé*. Corrientes, Moglia Ediciones.
- Zubieta, J. Pedro (2017). *Cierto ehi ijapuva*. Corrientes, Moglia Ediciones.
- Zubieta, J. Pedro y Lezcano, Carlos (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes, Moglia Ediciones.

## Anexo

Bandoneón

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Bajo

5

Bandoneón

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Bajo

Imagen 9.  
Transcripción de fragmento de «Por tu silencio papá» (1981, *Music Hall*)

The image shows a musical score for the piece «Por tu silencio papá». It consists of five staves: Bandoneón, Guitarra 1, Guitarra 2, Guitarra 3, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the first three measures. The second system shows the next three measures. Chord markings are present: Eb, D7, D7, and 4 in the first system; and D7, D7, and G in the second system. The Bandoneón and Guitars 1 and 2 play a melodic line, while the Bass and Guitarra 3 provide harmonic support.

Imagen 10.  
Continuación de la transcripción de imagen 9.

## Notas

- [1] La metodología de análisis musical se basa en el enfoque que trabaja la Cátedra Introducción a la Producción y el Análisis Musical de la Facultad de Artes de la UNLP. Este modelo incluye tanto a los tipos de análisis *formales* que se inscriben en la *Gestalt*, el estructuralismo, el funcionalismo y el formalismo; así como el tipo de análisis *dinámico* que le adjunta a la percepción la concepción de la obra musical como un proceso dinámico que se va construyendo en el devenir mismo de su existencia temporal. (Belinche, s.f., pp. 48–54).

- [2] Todas las obras y transcripciones presentadas como ejemplos contienen hipervínculos hacia archivos de audio [en línea] seleccionados por la autora con el fin de poder escuchar los fragmentos referidos. Las obras completas fueron recuperadas del Museo Virtual de la Fundación Memoria del Chamamé <https://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discotecas/>, a excepción de la versión de «La Calandria» de Mateo Villalba (*EPSA Music*, 1992).
- [3] Flores, comunicación personal, 26 de septiembre de 2024.
- [4] En el chamamé, distintivamente, la palabra «compás» alude a ese complejo entramado rítmico identitario de esta música, que es principalmente ejecutado por las guitarras acompañantes. Este ritmo se asocia con la regularidad, y su presencia constante sirve como punto de referencia para contrastar con otras rítmicas que van interrumpiendo su devenir.
- [5] Rítmica de rasgueo asociada a la figura de blanca con puntillo.
- [6] Las líneas transcritas de los ejemplos con acordeón y bandoneón fueron consultadas con Marcia Müller y Alejandro «Tato» Ramírez, expertos en la ejecución y transcripción musical de estos instrumentos. En el gráfico las plicas hacia abajo indican la nota que ejecuta el acordeón mientras que las plicas hacia arriba indican la nota que ejecuta el bandoneón.
- [7] Referencia sonora del fragmento descripto: [https://drive.google.com/file/d/1XN43n2BJHyZnDeRaHQ02eTQa0f\\_-SV-/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1XN43n2BJHyZnDeRaHQ02eTQa0f_-SV-/view?usp=drive_link)
- [8] Ver transcripción del fragmento en Anexo.
- [9] El número de muestras relevadas en la investigación no es representativo del número real de fonogramas existentes de chamamé ejecutado en guitarras. A pesar de conocer la existencia de otros álbumes que contienen grabaciones de chamamé en guitarras, enfrentamos algunas limitaciones en cuanto al acceso a archivos sonoros privados, donde estimamos que pueden hallarse los álbumes que nos faltan, lo cual impidió incorporar una mayor variedad de fonogramas. Este relevamiento, sin embargo, sienta una base que invita a futuras investigaciones a expandir la muestra, permitiendo así una visión más integral de este repertorio en el contexto de la música chamamecera.
- [10] Rítmica desarrollada en profundidad en Troitiño (2025, pp. 85–90), que consiste en el ataque de la segunda corchea de los pulsos del compás de 6/8. La denominación se relaciona con la manera en que los guitarristas del género nombran esta rítmica. No obstante, la ejecución de esta articulación permitiría considerar dicho comportamiento rítmico más como un contratiempo que como una síncopa —en su definición tradicional—. Al superponerse con el *compás* (ya explicado anteriormente) resultaría en una complejización del fondo y una complementariedad rítmica entre ambas.
- [11] Dentro de los conjuntos de guitarra se identificaron roles como el de director, arreglador e intérprete, que a veces pueden confluir en una sola persona. En los casos del director y del arreglador, la distribución de los materiales suele ser una actividad individual, aunque el resultado sonoro final es producto de una interpretación colectiva. Por su parte, los intérpretes construyen los criterios interpretativos de manera conjunta, ya que en este tipo de trabajo es común que la interpretación se base en un arreglo escrito en partitura, el cual ofrece indicios sobre cómo tiene que ser ejecutada la obra (Troitiño, 2025).
- [12] Referencia sonora disponible en: <https://youtu.be/D8CZcOioUjc?list=RDD8CZcOioUjc&t=2067> (fecha de consulta 22 de agosto de 2024).

## Información adicional

*redalyc-journal-id: 7876*



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987002>

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

María Lucía Troitiño

Desarrollo textural de la guitarra en el chamamé argentino: de las  
primeras grabaciones comerciales a los conjuntos de guitarra

*Textural development of the guitar in argentine chamamé: from the  
first commercial recordings to guitar ensembles*

*Revista del Instituto Superior de Música*

vol. 2, núm. 27, e0090, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

[extension@ism.unl.edu.ar](mailto: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.e0090>



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional.**