

# El acordeón del Litoral argentino. Un análisis de los distintos modos de acompañamiento en el chamamé

*The Accordion of the Argentine Mesopotamia. An Analysis of the Different Accompaniment Styles in Chamamé*

Hector José Gimenez \*

Universidad Nacional de las Artes (DAMuS – UNA),  
Argentina

hjgmnz@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-4583-2822>

Recepción: 12 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

## Resumen

En la década de 1960, la editorial Lagos editó un gran número de partituras vinculadas a la música de raíz folclórica argentina conectadas con el *boom* del folclore y el movimiento del Nuevo Cancionero. En varias de las mismas el piano, de manera recurrente, figura en el rol de acompañante al canto de las melodías. Un caso previamente estudiado fue el de Carlos Guastavino, que compuso un conjunto de canciones subtituladas como «canción del litoral» en las cuales el piano, reducido a una expresión rítmica inescindible, emula la realización del ritmo acompañante del chamamé.

Ante tal hipótesis, consideré necesario indagar sobre cómo el acordeón bisonoro a botones realiza el ritmo del chamamé al momento de acompañar al canto o a algún instrumento melódico. Para este fin invité a cincuenta y seis acordeonistas, pertenecientes a la región del Litoral argentino, a grabar en video las formas en que ellos ejecutaban este acompañamiento. Se incluyó a instrumentistas de reconocida trayectoria en la región, otros músicos aficionados (que integran algún conjunto chamamecero) y, por último, aquellos que se dedican a la práctica doméstica del instrumento. Una vez recibidos los ejemplos musicales, el análisis se focalizó en la acción mecánica de los dedos sobre los botones del acordeón, tanto de mano derecha como de izquierda. A partir de la observación directa, se establecieron relaciones de semejanza o diferencia entre los elementos pertenecientes al aspecto rítmico, articulatorio y a los campos de alturas.

A partir de una transcripción en este artículo de los ejemplos musicales ofrecidos por los informantes, indico aspectos comunes, semejanzas y diferencias en cuanto a la ejecución, como también observo características puntuales con relación a la articulación y la acentuación. La investigación contribuye al campo del conocimiento de la especie musical en cuestión, contemplando principalmente el aspecto organológico y performático.

**Palabras clave:** Litoral Argentino, Folclore, Música popular.

## Abstract

### Notas de autor

- \* Especialista y Magíster en Musicología, graduado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por la Universidad Nacional del Litoral. Ha realizado la Diplomatura «Chamamé: Arte, Cultura y Sociedad en la Región Guaranítica», impartida en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional del Nordeste. Participó en diversos equipos de investigación y actualmente integra un proyecto PIACyT sobre música argentina (programación UNA 2023–2025). Dedicado a la gestión cultural, organiza y ofrece conciertos regularmente a través de la organización *Formosus–Desarrollo Cultural*, que fundó en 2007. Creó y condujo el programa «Pensar la Música» en LRA8 Radio Nacional Formosa, entre 2016 y 2019. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología. Regularmente participa en congresos en calidad de expositor.

*In the 1960s, the Lagos publishing house released a large number of sheet music scores linked to Argentine folk music, connected to the boom in folklore and the Nuevo Cancionero movement. In several of these scores, the piano repeatedly appears in the role of accompanying the singing. Such is the case of Carlos Guastavino, previously studied, who composed a set of songs subtitled canción del litoral, in which the piano, reduced to an inseparable rhythmic expression, emulates the performance of the accompanying rhythm of the chamamé.*

*Given this hypothesis, I considered it necessary to investigate how the button accordion performs the chamamé rhythm when accompanying singing or a melodic instrument. I invited fifty–six accordionists from the Argentine Mesopotamia region to record in video their performances of this accompaniment. The group included renowned performers from the region, amateur musicians (who are members of a chamamecero group), and, finally, those who practice the instrument at home. Once the musical examples were received, the analysis focused on the mechanical action of the fingers on the buttons of the accordion, both on the right and left hands. Based on direct observation, similarities and differences were established between the elements belonging to the rhythmic and articulatory aspects and the fields of pitch.*

*Based on a transcription of the musical examples provided by the informants, I indicate common aspects, similarities, and differences in terms of performance, as well as specific characteristics related to articulation and accentuation. The research contributes to the field of knowledge of the musical genre in question, focusing mainly on the organological and performative aspects.*

**Keywords:** *Argentine Mesopotamia, Folk, Popular music.*

El compositor santafesino Carlos Guastavino compuso en la primera mitad de la década de 1960 una serie de canciones inspiradas en las músicas del Litoral argentino, a las que subtítulo con el rótulo de *Canción del litoral*. En este conjunto, los acompañamientos propuestos en el piano presentan una cierta correspondencia con la acción rítmica del acordeón, al acompañar el chamamé.<sup>[1]</sup>

Una investigación anterior que se centró en este asunto,<sup>[2]</sup> planteó que el modo del acompañamiento del chamamé realizado por el acordeón, atendiendo a la birritmia del 6/8 y 3/4, se encuentra evocado en la propuesta pianística de las canciones del litoral ofrecidas por Guastavino (Gimenez, 2023). Consecuentemente, ciertos rasgos propios de los motivos rítmicos y articulatorios, ejecutados por los acordeonistas cuando acompañan el chamamé se encuentran emulados en la escritura pianística propuesta por el compositor santafesino. Estos esquemas, en el acordeón, se realizan particularmente con la mano izquierda, es decir, con la botonera que responde a los bajos del instrumento.

En este artículo me centraré en presentar trabajos originales de recopilación de campo en relación con el acordeón y sus formas de acompañamiento en la práctica común del chamamé. Propongo realizar una descripción sintética y general del instrumento y, particularmente, cómo se manifiesta en la zona del Litoral argentino. Efectué un análisis de acompañamientos del chamamé por parte de intérpretes de la región, preferentemente en acordeones de dos hileras, comúnmente llamados «verdulera» (González 1992, p. 8; Cámara de Landa, 1992, p. 23). Indico, posteriormente, las semejanzas y diferencias en cuanto a la realización de estos, como así también características puntuales con relación a la articulación y acentuación. Finalmente, propongo algunas reflexiones sobre los aportes y vacíos de este y otros trabajos de investigación en torno a las músicas del Litoral argentino, en el campo de la musicología argentina.

## 1. El acordeón del Litoral, su constitución y funcionamiento

El acordeón, según Rubén Pérez Bugallo, llegó a la Argentina con los europeos e ingresó al país a través de la ciudad de Buenos Aires, extendiéndose posteriormente hacia el Litoral argentino. Los nuevos pobladores trajeron consigo su cultura y, por ende, también su música, siendo el acordeón el instrumento insustituible para el acompañamiento de los bailes en la mencionada región durante la segunda mitad del siglo XIX (Pérez Bugallo, 2008).

Con relación al chamamé, el acordeón rivalizó con el arpa proveniente del Paraguay, constituyéndose como el instrumento que definió a la especie mencionada (Müller y Zubieta, 2022), revolucionando la escena musical regional.

Como inicio de un sucinto recorrido histórico y técnico del instrumento, Bugallo expresó que en sus inicios poseía —hacia 1853— «una sola hilera de diez botones melódicos en el lado derecho y uno o dos bajos en el izquierdo» (Pérez Bugallo, 2008, p. 109).

Con relación al tamaño y a la forma de los acordeones —o bien acordeona o cordeona— (González 1992, p. 3), existen varios tipos.<sup>[3]</sup> Parto de los acordeones a tecla y los a botones: si bien ambos poseen similitudes, tienen una diferencia sustancial en el timbre (Ariza, 2016).

Los acordeones se clasifican en «bisonóricos» y «unisonóricos», comúnmente llamados diatónicos y cromáticos, respectivamente (Ramos Martínez, 1995). Con relación a los primeros, estos emiten dos sonidos usando el mismo botón, dependiendo si el fuelle se expande o se comprime (Müller y Zubieta 2022, p. 56). En los segundos, en cambio, se escucha un solo sonido utilizando el mismo botón, indistintamente al cerrar o abrir el fuelle.

El principio sonoro del acordeón radica en la existencia de lengüetas libres (Ariza 2016), que se ponen en movimiento por la insuflación de aire producida por el movimiento del fuelle. En cuanto a la cantidad de botones que conforman los paneles tanto de la mano derecha como de la izquierda, varía de acuerdo con el tamaño de los mismos.

Con relación al modo de acción para producir sonido en el instrumento, se ejerce una pulsación con las puntas de los dedos, sobre la parte superior de los botones, lo que produce un sonido recortado, y en muchos de los casos, acentuado. En los instrumentos de botones bisonoros, en la caja del acompañamiento, se encuentran dos tipos de ellos: en primer lugar, aquellos que producen dos sonidos, pero no en forma simultánea (es decir los bajos, propiamente dichos); y, en segundo lugar, los botones que producen los acordes. Esto limita la cantidad de tonalidades musicales que el acordeón, particularmente el de dos hileras puede ejecutar: solamente son viables las tonalidades de Do y Fa mayor, o bien Re y Sol mayor. La botonera de dos hileras, correspondiente a la caja del canto, posee un total de veintidós botones (Müller y Zubieta, 2022, p. 55).

No pretendo en este trabajo focalizarme en una descripción detallada del instrumento, sino más bien puntualizar algunas de sus características, así como dos particularidades presentes en la mayoría de los acordeones utilizados en la región del Litoral argentino. En este sentido, Pablo Bernabé González denominó «El acordeón litoraleño» (1992) al instrumento que reúne estos tipos de rasgos, que a continuación paso a comentar.

### 1.1. Características particulares de los acordeones en el Litoral argentino

Los estudios musicológicos acerca del chamamé, comparados con los estudios dedicados a otras especies del folclore argentino, son escasos. En una comunicación que Marta Flores realizó sobre la mencionada especie, dejó entrever que su estudio constituía una tarea investigativa con dificultades particulares. Como ejemplo, señala que, al momento de realizar la pautaación y el análisis de los ejemplos musicales recogidos durante su investigación, no fue una tarea fácil debido a la heterogeneidad de elementos (1986). Trabajos más específicos, particularmente respecto al acordeón, son los presentados por Pablo Bernabé González (1990, 1992, 1993, 1999). El autor expresa que existe una carencia de investigaciones, no solo sobre el chamamé, sino también en relación con el instrumento señalado, por lo que busca «cubrir una falta evidente en este tema» (1993, p. 149) y profundizar así en el conocimiento acerca de las músicas del Litoral argentino.<sup>[4]</sup> Señala que, en dicha región, se realizan sobre el instrumento una serie de manipulaciones que lo posicionan como uno «específico y no otro» (1993, p. 149), y que este solo se encuentra allí (1993, p. 150). González enumera siete transformaciones que *el artesano* realiza sobre el acordeón.<sup>[5]</sup> y explica que esas particulares modificaciones «fueron incorporadas al instrumento a través de 80 años» (1993, p. 150), siendo los responsables, primeramente, los propios músicos; luego, los *luthiers* y, finalmente, las preferencias del público.<sup>[6]</sup>

Del conjunto de las modificaciones que menciona el autor, me detendré en la cuarta y quinta, ya que considero son las más significativas. La primera de ellas se focaliza en la incorporación de una fila más de botones en el panel de la mano derecha; y la segunda, en la incorporación de un conjunto de lengüetas que permiten realizar una sonoridad a dúo, a intervalos de terceras, las cuales se adosan a ciertas voces del instrumento ya existentes, también en la caja del canto.

#### 1.1.1. Cuarta modificación. Incorporación de una hilera de semitonos

Con la modificación número cuatro presentada por Pablo B. González (1993), básicamente se amplían las posibilidades tonales del instrumento. Funcionalmente, posibilita la convivencia de dos acordeones en uno, es decir, la transformación de un acordeón diatónico de dos hileras, en uno de tres hileras, siendo esta tercera hilera, cromática.

Según González, el acordeón diatónico, generalmente se utiliza en las tonalidades de Fa y Do mayor, para la ejecución de músicas instrumentales; pero para el canto, se utilizan las tonalidades de Sol y Re mayor. Ante estas condiciones, los instrumentistas más habilidosos contaban con la existencia física de dos acordeones, uno para las músicas instrumentales y otro para las ejecuciones con partes cantadas. El autor expresa que esta

circunstancia se acentúa cuando se incorpora al conjunto chamamecero el bandoneón, evidenciando de este modo los límites tonales que posee el acordeón diatónico, sobre todo el de dos hileras.

En el intento por ofrecer una solución a esta limitación, se practicó la mencionada operación modificatoria. El cambio indicado posibilita una solución que consiste en la incorporación, en una tercera hilera, de los sonidos no propios de las tonalidades anteriormente mencionadas, los cuales permiten la expansión de las posibilidades tonales del instrumento. Como consecuencia, el acordeón del Litoral se posiciona como único en su tipo, a diferencia de los europeos, pudiendo denominarse al mismo como un «acordeón litoraleño» o como una «verdulera ampliada» (1993, p. 150).

La incorporación de una hilera más de botones con sonoridades cromáticas se debe al acordeonista y *luthier* Roque Librado González (1934–2020).<sup>[7]</sup> En el libro dedicado al mismo y editado por Moglia, Pedro Zubieta expresa que esta modificación responde a un «modelo de teclado diseñado» por Librado (2014, p. 56), encargándose su construcción de manera profesional a la prestigiosa Casa Anconetani (Zubieta 2014, p. 57). Marcia Müller, en el apartado dedicado al acordeonista correntino, comenta que la mencionada modificación buscó resolver una dificultad que también atravesaban los acordeonistas: «la mayoría de sus colegas correntinos de ese tiempo, lejos estaban de la posibilidad de contar con varios acordeones afinados en distintas tonalidades» (2022, p. 210).

### 1.1.2. Quinta modificación. Incorporación de un registro de voz a intervalos de terceras

También atribuida al *luthier* correntino Roque Librado González, la modificación de orden cinco —enumerada por Pablo B. González—, resulta, a mi parecer, la más significativa de las dos. Se trata de una modificación sin precedentes que consiste en afinar a «dúo de voces en “terceras” y según el registro que se accione con variantes de agudos y graves» (Zubieta 2014, p. 58), un cuarto conjunto de lengüetas en los acordeones diatónicos a dos hileras, permitiendo al instrumento la realización de «una sola escala preparada» (González 1993, p. 151). Es decir, un registro a dúo, a distancia de terceras paralelas. Esta novedad tiene su limitación ya que solo se puede realizar sobre una escala. Así, las músicas compuestas por el *luthier* correntino, en las cuales utiliza este registro a dúo, se convierten en únicas debido a la existencia del recurso del acordeón preparado.<sup>[8]</sup>

Con relación a esta quinta modificación, popularmente conocida como *enduado*, pude ampliar sobre el tema a partir de una entrevista con César Facundo Florentín, reconocido difusor del acordeón en el Litoral (Gimenez 2019). Florentín expresa que, para obtener un acordeón *enduado*, se le agrega al mismo un registro más de voces, ya que estos cuentan con solamente tres registros, de ahí el agregado de un cuarto agrupamiento de lengüetas (Gimenez 2019).<sup>[9]</sup>

Zubieta, utiliza el término «enganche» (2014, p. 58) para designar esta modificación, comentando que «curiosamente, Roque González no patentó ninguno de sus “inventos”, el teclado “Modelo González” ni el “Enganche”» (2014, p. 59).

Las dos modificaciones mencionadas son reconocidas con el nombre de *Sistema González* o *Sistema Argentino*. Numerosos acordeonistas de la región solicitan a los *luthiers* la reforma de sus respectivos acordeones según estas pautas.

## 2. El acordeón acompañante en el chamamé

En el presente apartado hago foco en cómo se realiza el acompañamiento del chamamé en el acordeón. Para tal fin, invité a cincuenta y seis acordeonistas de la región del Litoral a formar parte de esta experiencia. Quince de ellos, de diferentes localidades del Nordeste Argentino, contribuyeron con el envío en video, del modo en que cada uno realiza el acompañamiento del chamamé. El análisis contempló, sin embargo, un total de

veintiséis muestras. En los ejemplos se utilizó el acordeón a botones, de diferentes cantidades de hileras, todos ellos diatónicos o, dicho de otra manera, bisonoros.

La indicación fue que, por medio del correo electrónico —o bien por otros medios de contacto—, enviaran un video en el cual se visualizara el acompañamiento, con la mayor naturalidad y espontaneidad posible. Les solicité que se concentraran en el accionar de la mano izquierda, es decir en la botonera de los bajos del instrumento, pero también, si su habilidad se los permitía, que concertaran la mano izquierda con la derecha. Una vez obtenidos los videos procedí a reproducirlos a una velocidad lenta. De esta manera, pude advertir con claridad los movimientos de las puntas de los dedos y su articulación sobre los botones del acordeón.<sup>[10]</sup>

## 2.1. Análisis de ejemplos musicales

A continuación, comparto la información recuperada, por medio de la observación directa, de los ejemplos enviados por los acordeonistas:

### 2.1.1. Abel Villareal. *Álvarez (Santa Fe). 38 Años*

Villareal propone una ejecución basada en la alternancia entre bajos y acordes. Teniendo en cuenta la organización de dos tiempos con subdivisión ternaria, en correspondencia a la organización rítmica de 6/8, los bajos se articulan en la primera y tercera subdivisión del compás, mientras que los acordes se articulan en la segunda y quinta subdivisión, siendo esta última acentuada. En las subdivisiones cuarta y sexta no se articula ningún botón por parte del ejecutante.

En la quinta subdivisión se advierte un sonido acentuado y recortado.













Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda Acordes						
Mano izquierda Bajos						

Imagen 1.

Esquema rítmico – Abel Villareal

### 2.1.2. Antonio Sosa. *Concepción (Entre Ríos). 38 Años*

Antonio Sosa propone un acompañamiento basado en la alternancia de bajos y acordes. Al igual que Villareal, se perciben las alternancias nombradas, pero con la diferencia en que Sosa articula un acorde en la tercera subdivisión del compás y un bajo en la quinta subdivisión del mismo.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	♪	7	♪	7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	♩	7	♩	7	♩	7

**Imagen 2.**

Esquema rítmico – Antonio Sosa

Dos ejemplos más propone Sosa, basados en variantes del anteriormente presentado. En el ejemplo siguiente, no articula el acorde en la tercera subdivisión, ni el bajo en la quinta subdivisión del compás. Como novedad, prolonga la sonoridad del bajo de la tercera a la cuarta subdivisión del compás.

La sonoridad del bajo se articula en forma ligada con el acorde de la quinta subdivisión, que se presenta de forma recortada.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	7	♪	7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	♩	7	♩	♩	7	7

**Imagen 3.**

Esquema rítmico – Antonio Sosa

La variante presentada en el siguiente ejemplo consiste en la no prolongación del bajo de la tercera subdivisión, pero sí la articulación de un acorde en la cuarta subdivisión del compás. El acorde realizado en la quinta subdivisión se prolonga hasta la siguiente.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	♪	♪	♪
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	♩	7	♩	7	7	7

**Imagen 4.**

Esquema rítmico – Antonio Sosa

### 2.1.3. César Florentín. San Luis del Palmar (Corrientes). 42 Años

Al igual que Villareal, Florentín utiliza la misma organización sonora, en base a la alternancia de bajos y acordes, con igual distribución rítmica, articulatoria y acentual.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>						
Mano izquierda <b>Bajos</b>						

Imagen 5.

Esquema rítmico – César F. Florentín

#### 2.1.4. Diego Spicher. Vera (Santa Fe). 40 Años

Spicher propone tres modos de acompañamiento del chamamé. El primer modo es igual a los presentados por Villareal y Florentín, utilizando la misma organización sonora, en base a la alternancia de bajos y acordes, con igual distribución rítmica, acentual y articulatoria.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>						
Mano izquierda <b>Bajos</b>						

Imagen 6.

Esquema rítmico – Diego Spicher

En el segundo modo presentado por Spicher se percibe la articulación del bajo en coincidencia con el primer tiempo fuerte de la organización rítmica. Los acordes se articulan en la segunda, tercera y quinta subdivisión. La alternancia entre bajos y acordes no se encuentra presente en este segundo ejemplo.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>						
Mano izquierda <b>Bajos</b>						

Imagen 7.

Esquema rítmico – Diego Spicher

En el tercer modo de acompañamiento, Spicher retoma la alternancia entre bajos y acordes. Los bajos se articulan en las subdivisiones primera, tercera y quinta; en tanto los acordes se articulan en las subdivisiones segunda y cuarta.

Algo particular que presentan los tres ejemplos rítmicos es el pasaje del modo mayor al modo menor. El cambio de modo se realiza a partir de la segunda mitad del ejemplo.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	♪	7	7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	♭	7	♭	7	♭	7

Imagen 8.

Esquema rítmico – Diego Spicher

### 2.1.5. Facundo Domingorena. Herrera, Departamento Uruguay (Entre Ríos). 22 Años

Domingorena ofrece un ejemplo en coincidencia con la propuesta de Villareal y Florentín, pero se advierte el agregado de un tercer plano rítmico. Dicho plano se realiza en la botonera de la mano derecha coordinando, de este modo, la realización del acompañamiento del chamamé integrando la mano derecha al esquema rítmico propuesto por la izquierda.

En la botonera de la mano izquierda, la realización rítmica es igual a la ofrecida por Villareal y Florentín. En la mano derecha, el acordeonista, propone la articulación de dos acordes en coincidencia con las subdivisiones primera y cuarta.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Derecha	♪	7	7	♪	7	7
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	♪	♪	7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	♭	7	♭	7	7	7

Imagen 9.

Esquema rítmico – Facundo Domingorena

### 2.1.6. Francisco A. Monzón. Corrientes (Corrientes). 23 Años

Monzón propone un acompañamiento con la intervención de ambas manos. En la botonera de los bajos, la acción de la mano izquierda se encuentra relacionada con la propuesta de los primeros ejemplos analizados. En cuanto a la secuencia de bajos, estos cambian de altura respetando las notas de la tríada del acorde en forma ascendente. Las mismas se articulan en las subdivisiones uno, tres y cinco del compás.

Los acordes se escuchan en las subdivisiones dos, cuatro y cinco. En la sonoridad realizada en la quinta subdivisión se percibe un énfasis en la articulación a modo de acento dinámico y recortado, a modo de *staccato*.

Para conectar los cambios armónicos, en los bajos se articulan, en dirección descendente, sonidos por grado conjunto hasta llegar a la tónica. Otra acción realizada para conectar los cambios armónicos es la realización, siempre en los bajos, de apoyaturas dobles antes de la nueva tónica.

Con relación a la mano derecha, la propuesta presentada por Monzón se realiza de dos maneras, coincidentes con los cambios armónicos. En la primera de ellas se articula un sonido en la subdivisión dos, y dos sonidos en la subdivisión tres y cuatro, este último manteniendo su duración hasta la quinta subdivisión. El segundo sonido, articulado en la tercera subdivisión, es realizado con una apoyatura simple, generando un sonido destacado en el entramado rítmico.

La segunda manera, al momento del cambio armónico, se realiza en coincidencia rítmica con los acordes de la botonera de los bajos.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
<b>Mano Derecha</b>						
<b>Mano Izquierda Acordes</b>						
<b>Mano Izquierda Bajos</b>						

Imagen 10.

Esquema rítmico – Francisco A. Monzón

### 2.1.7. Hugo Gómez. Mercedes (Corrientes). 35 Años

En la propuesta de Hugo Gómez puede advertirse, nuevamente, la articulación de sonidos en las subdivisiones uno, tres y cinco, siendo la última de estas acentuada. Con relación a los acordes, estos se encuentran ligados a la sonoridad del bajo realizado en la subdivisión uno. Posteriormente, se articulan dos sonidos en las subdivisiones tres y cinco, siendo acentuada la última articulación.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
<b>Mano Izquierda Acordes</b>						
<b>Mano Izquierda Bajos</b>						

Imagen 11.

Esquema rítmico – Hugo Gómez

### 2.1.8. José Álvarez. Herrera, Corrientes (Corrientes). 50 Años

José Álvarez propone tres modos de acompañamientos en el chamamé. En el primer caso, presenta el modo de acompañar el chamamé a la manera descrita en la ejecución de Abel Villareal, pero con el agregado de un acorde en la cuarta subdivisión del compás.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	♪	♪	7
Mano izquierda <b>Bajos</b>	♩	7	♩	7	7	7

**Imagen 12.**  
Esquema rítmico – José Álvarez

La segunda propuesta guarda, también, coincidencia con la de Villareal y otros pero con el agregado del bajo en la subdivisión 5, articulando a este último con el acorde.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	7	♪	7
Mano izquierda <b>Bajos</b>	♩	7	♩	7	♩	7

**Imagen 13.**  
Esquema rítmico – José Álvarez

Álvarez en su tercera propuesta, presenta un ejemplo igual al realizado por Spicher, en su segundo modo de ejecución.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	♪	7	♪	7
Mano izquierda <b>Bajos</b>	♩	7	♩	7	♩	7

**Imagen 14.**  
Esquema rítmico – José Álvarez

2.1.9. Julián Báez. *Curuzú Cuatiá (Corrientes). 18 Años*

Báez en su primera propuesta de acompañamiento del chamamé, realiza un modo de ejecución en coincidencia con Villareal y otros.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>	7		7	7		7
Mano izquierda <b>Bajos</b>		7		7	7	7

Imagen 15.  
Esquema rítmico – Julián Báez

En un segundo modo, nos ofrece la ejecución de bajos y acordes juntos, estos articulados en las subdivisiones primera, tercera y quinta. Se perciben las sonoridades articuladas en la primera subdivisión, se prolongan hasta la segunda, terminando la misma en un sonido recortado, a modo de *staccato*. La tercera articulación también se percibe en *staccato*.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>				7		7
Mano izquierda <b>Bajos</b>				7		7

Imagen 16.  
Esquema rítmico – Julián Báez





Julián Báez, para cerrar su presentación de ejemplos, realiza una variante sobre la propuesta anterior. Articula un acorde solo en la segunda subdivisión del compás.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>	7			7		7
Mano izquierda <b>Bajos</b>		7		7		7

Imagen 17.  
Esquema rítmico – Julián Báez

**2.1.10. Lucas Orué. Rosario (Santa Fe). 20 Años**

En el caso de Orué, los bajos son articulados, al igual que en varias de las propuestas analizadas. En lo referido a los acordes, este se presenta en la cuarta subdivisión del compás, siendo una novedad con relación al resto de los ejemplos.





Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	7	7		7	7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>		7		7		7

**Imagen 18.**

Esquema rítmico – Lucas Orué

**2.1.11. Mario del Valle Schivert. Rosario (Santa Fe). 53 Años**

El ejemplo compartido por Schivert se iguala a varios de los ya presentados. Los acordes se articulan en las subdivisiones números dos y cinco, y los bajos en las subdivisiones uno y tres, no habiendo superposición sonora entre bajos y acordes. Cabe resaltar que, entre la articulación del bajo en el tiempo fuerte del compás y el primer acorde, se perciben ligados en su articulación. Con relación al último acorde se ejecuta de forma *staccato*, y con cierto énfasis.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7		7	7		7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>		7		7	7	7

**Imagen 19.**

Esquema rítmico – Mario del V. Schivert

**2.1.12. Mauro Bonamino. Ituzaingó (Corrientes). 35 Años**

Bonamino es el acordeonista que mayores ejemplos ha ofrecido. A continuación, detallaré los mismos, comenzando desde el más simple al más complejo.

El primero presenta una articulación solo con los botones correspondientes a los acordes, ejecutados con la mano izquierda. El ejemplo se basa en la articulación de un acorde en las subdivisiones uno, tres y cinco.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>						
Mano Izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 20.**  
Esquema rítmico – Mauro Bonamino

Siguiendo con los ejemplos en orden de complejidad rítmica, Bonamino comparte un esquema rítmico en donde combina mano derecha con izquierda. En la botonera de la mano izquierda articula acordes de acuerdo con la anterior descripción, pero superpone acordes realizados con la mano derecha en todas las subdivisiones del compás, enfatizando sonoramente cada dos de ellas.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
<b>Mano Derecha</b>						
Mano Izquierda <b>Acordes</b>						
Mano Izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 21.**  
Esquema rítmico – Mauro Bonamino

En tercer término, el ejemplo presentado se conecta con los de otros acordeonistas.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>						
Mano Izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 22.**  
Esquema rítmico – Mauro Bonamino

Con relación a los últimos ejemplos ofrecidos, se observa que este difiere sustancialmente de los anteriores. El bajo, en mano izquierda solo se articula en la subdivisión dos, mientras tres acordes —siempre con mano izquierda—, se articulan en la subdivisión uno, tres y cuatro, respectivamente.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>						
Mano Izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 23.**

Esquema rítmico – Mauro Bonamino

Para concluir, nuevamente se escucha una propuesta en la cual la mano derecha coordina con la izquierda: la mano derecha articula sonidos con apoyaturas en las subdivisiones uno y cuatro. En tanto, la mano izquierda, articula los botones del panel izquierdo en las subdivisiones dos, tres y cinco. Estos últimos se articulan en forma superpuesta entre bajo y acordes, siempre con mano izquierda.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
<b>Mano Derecha</b>						
Mano Izquierda <b>Acordes</b>						
Mano Izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 24.**

Esquema rítmico – Mauro Bonamino

### 2.1.13. Pablo Bentos. Paso de los libres (Corrientes). 42 Años

Bentos ofrece un ejemplo rítmico, con una variante a partir del mismo. El ejemplo realizado responde a la mayoría de los aquí descritos. Los bajos, siempre ubicados en la botonera de la mano izquierda, se articulan en las subdivisiones uno y tres, mientras los acordes se realizan en la segunda, cuarta y quinta subdivisión.

La variante que ofrece Bentos corresponde al plano de los bajos: agrega uno que se articula en coincidencia con el acorde articulado en la quinta subdivisión. Por tanto, la propuesta rítmica consiste en tres bajos articulados en los momentos correspondientes a las subdivisiones uno, tres y cinco. Dichos bajos se realizan sobre los sonidos del acorde, sea mayor o menor, es decir sonidos correspondientes a la tónica, tercera y quinta del mismo.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	♪	7	♪	♪	♪
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	♭	7	♭	7	(♭)	(♭)

Imagen 25.  
Esquema rítmico – Pablo Bentos

**2.1.14. Ricardo Dimotta. San Salvador (Entre Ríos). 55 Años**

El ejemplo ofrecido por Dimotta es similar a los ya presentados por otros acordeonistas. Sin embargo, en este ejemplo, se ofrecen dos variantes.

La primera de ellas consiste en la utilización de ambas manos alternadas, es decir los bajos en mano izquierda inician el esquema rítmico y los acordes, en la mano derecha, se articulan en forma alternada.

La segunda variante se encuentra en la articulación de uno de los bajos, ya que se articula de forma anticipada. El segundo de los bajos, que se articulaba en la subdivisión tres, se anticipa en el ataque, por lo tanto, se percibe un esbozo de síncope con relación a la segunda subdivisión.

Las alturas de los sonidos articulados en los bajos responden a la tónica, tercera y quinta de los acordes utilizados, como en el caso de Bentos.













Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano Derecha	7	♪	7	♪	7	7
Mano Izquierda <b>Acordes</b>	7	7	7	7	7	7
Mano Izquierda <b>Bajos</b>	(♭)	(♭)	♭	7	♭	7

Imagen 26.  
Esquema rítmico – Ricardo Dimotta

**2.1.15. Walter Ávalos. Formosa (Formosa). 34 Años**













Para cerrar el análisis de los ejemplos musicales, Ávalos ofrece dos modos de realización del acompañamiento del chamamé en el acordeón.

El primero de ellos consiste en la articulación del bajo en la primera subdivisión, mientras los acordes se ejecutan en las subdivisiones tres, cuatro y cinco.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>						
Mano izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 27.**  
Esquema rítmico – Walter Ávalos

El segundo ejemplo presenta correspondencia con varios de los ya analizados. El bajo se articula en la subdivisión uno y tres, mientras los acordes se realizan en las subdivisiones dos y cinco.

Subdivisión	1	2	3	4	5	6
Mano izquierda <b>Acordes</b>						
Mano izquierda <b>Bajos</b>						

**Imagen 28.**  
Esquema rítmico – Walter Ávalos

### 3. Cerrando el fuelle

De los análisis anteriormente realizados, se evidencian organizaciones rítmicas comunes en el modo de acompañamiento del chamamé ofrecido por los acordeonistas, pero también se distinguen otras que difieren entre sí.

A partir de la observación directa se reconoce, en forma constante, la alternancia entre bajos y acordes durante el acompañamiento, como también determinadas articulaciones, entre el *legato*, el *staccato* y el acento dinámico. Una acentuación dinámica, que se presenta de manera recurrente, es la realizada sobre la quinta subdivisión del compás, la cual es articulada por los bajos, los acordes, o bien por ambos a la vez.

En algunos de los casos y en menor medida, un realce sonoro se produce en la cuarta subdivisión del compás. Indico la misma por medio de una acentuación dinámica, como también por medio de un *staccato*. En cuanto a la sexta subdivisión, la mayoría de los ejemplos presentan ausencias de ataques, fortaleciendo de este modo la percepción de detención del impulso rítmico, convirtiéndose en un patrón isócrono.

Como acción común, entre los diferentes ejemplos, constato que el sonido realizado en la primera subdivisión del compás se encuentra articulado siempre en el registro grave, conectándose al siguiente en el registro agudo, regularmente por medio de una ligadura de expresión. Como resultado sonoro se percibe la continua presencia de un contratiempo en el mencionado registro al inicio de cada compás.

Con relación al modo de acción de los dedos sobre los botones del acordeón, aprecio una persistente articulación en la mayoría de los casos en *staccato*, convirtiéndose en un modo recurrente de articulación. En algunos de los ejemplos se percibe un mayor énfasis en su realización, por lo tanto, lo he indicado con el signo correspondiente. En planos generales se distinguen sonidos breves, vivaces y percusivos, como consecuencia del modo de acción mencionado.

El basamento isorrítmico del bajo en tres tiempos se advierte con claridad en los acompañamientos. En cuanto a los acordes, el contratiempo inicial en cada compás es perfectamente identificado en la mayoría de los acompañamientos propuestos por los acordeonistas.

En relación con la base isorrítmica del bajo y los elementos articulatorios puede percibirse en el acordeón que el sonido grave de la primera subdivisión del compás se encuentra ligado al primer acorde que se articula en la segunda subdivisión del compás (contratiempo); al segundo sonido grave, articulado en la tercera subdivisión del compás, se lo realiza en *staccato*; y al tercer sonido grave, que se articula en la quinta subdivisión del compás, se lo realiza en forma acentuada, en simultaneidad o no, con un último acorde en la mano derecha. En algunos de los ejemplos se ha evidenciado el uso de un elemento distintivo: las apoyaturas, fruto del rápido desplazamiento del dedo del instrumento sobre la superficie del botón en dirección paralela a este.

Algunos acordeonistas expresaron que, al momento de realizar el esquema rítmico básico, imitan con el instrumento lo que realiza la guitarra al realizar el acompañamiento del chamamé. Es decir que, tanto la propuesta del ritmo básico realizado por los guitarristas chamameceros como la de los acordeonistas, se encuentran conectadas en la realización de bajos y acordes en forma alternada, percibiéndose la variación de planos graves y agudos. La misma se organiza de la siguiente manera: los bajos en coincidencia con los tres tiempos binarios y los acordes en dos tiempos ternarios, que se articulan en la segunda y cuarta subdivisión del compás; se define de este modo el ritmo básico del chamamé.

Uno de los objetivos propuestos en este estudio fue el de revalorizar el trabajo de campo y sobre todo el contacto directo con los músicos chamameceros, lo cual posibilitó dilucidar tanto aspectos comunes como diferentes en torno a cuestiones musicales relacionadas con la ejecución del acompañamiento del chamamé en el acordeón. Considero que es necesario avanzar en el análisis del aspecto melódico y su relación con poliformes modos de realizar este acompañamiento, focalizándose en las rítmicas resultantes y las texturas obtenidas. Un aspecto pendiente sería la función rítmica del contrabajo y su modo de expresión en acción conjunta con los demás instrumentos que integran el clásico conjunto chamamecero.

Para concluir, quiero expresar que considero necesario continuar indagando la vívida expresión del ritmo del chamamé en sus diferentes manifestaciones, no solo en la región del Litoral argentino, sino en toda la extensión del país, como también de países vecinos como Paraguay y Brasil, puntualmente en un instrumento no propio del conjunto chamamecero como ser el piano. Por otro lado, estimo fundamental ampliar la investigación en la representación del acordeón y la guitarra (y en general del chamamé como especie del folclore argentino) en las partituras impresas particularmente en la década de 1960, impulsadas por el *boom* del folclore. Finalmente, para acrecentar el conocimiento sobre la presencia del Litoral argentino en la producción musical argentina de corte nacionalista, se requiere continuar con la detección de las características musicales de la mencionada región, en las composiciones vocales e instrumentales de compositores argentinos relacionados al ámbito de la música de tradición escrita, particularmente en la obra compositiva de Carlos Guastavino.

Considero que tales acciones incentivarán las interpretaciones informadas respecto de las músicas de tradición oral del Litoral argentino y de esta manera se fortalecerá la presencia de la señalada región en el repertorio musical argentino.

## Bibliografía

- Ariza, Fernando (13 de octubre de 2016). *El acordeón diatónico*. <http://www.fernandoariza.eu/p/ acordeon-diatonico.html>
- Baccay, Dalmidio Alberto (1961). Vitalidad expresiva de la música guaraní. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Baccay, Dalmidio Alberto (1967). Música regional y método (nordeste argentino y paraguay). Buenos Aires, Argentina: Luis Lasserre y Cia.
- Cámara de Landa, Enrique (1992). *FOLKlore 1. Charanda y Chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. CD, álbum. Roma: SudNord Records: (22–29).
- Cerrutti, Raúl Oscar (1965). *El chamamé. Danza del folklore guaraní argentino, elementos para su estudio integral*. Resistencia, Chaco: Norte Argentino.
- Flores, Marta (1986). Aproximación al chamamé. *Actas de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*, 59–64. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- Gauna, Manuel y Ruperto Alegre (2013). *Mercedes. Cuna de acordeonistas*. Corrientes, Corrientes: Moglia.
- Gimenez, Hector José (15 de noviembre de 2019). *Entrevista a César Florentín*. [https://drive.google.com/drive/folders/1FborFuoCJzboG0yeMLxT\\_n8nEkLkZd?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1FborFuoCJzboG0yeMLxT_n8nEkLkZd?usp=sharing)
- Gimenez, Hector José (2023). *El Litoral en las canciones de Carlos Guastavino. Aires chamameceros en la música de tradición escrita de los años 60*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de las Artes, inédito.
- González, Pablo Bernabé (1990). Un arreglo para un arreglo. Historia íntima, no comercial, del acordeón y el chamamé, *Revista del Instituto Superior de Música*, 2, 40-50.
- González, Pablo Bernabé (1992). *El acordeón litoraleño*. Santa Fe, Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- González, Pablo Bernabé (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 Asociación Argentina de Musicología*, 149–151. Buenos Aires: INMCV.
- González, Pablo Bernabé (1999). Chamamé. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 3, 534-535. Madrid, España: SGAE.
- Müller, Marcia y Juan Pedro Zubieta. (2022). *Acordeón. Con alma de chamamé*. Corrientes, Corrientes: Moglia.
- Pérez Bugallo, Rubén (2008). *El chamamé. Raíces y des-orden popular*. Buenos Aires: Colihue.
- Ramos Martínez, Javier (1995). El acordeón. Origen y evolución. *Revista de Folklore*, tomo 15, 173: 155–161.
- Zubieta, Juan Pedro (2014). *Roque Librado González. Así es mi chamamé*. Corrientes, Corrientes: Moglia.

## Notas

- [1] Como es sabido, este instrumento, junto a la guitarra y el bandoneón, es representativo de la música chamamecera del Litoral argentino.
- [2] Se trata de la tesis realizada para la obtención del título de Magíster en Musicología.
- [3] Esta manera de referirse en femenino al instrumento la he escuchado en muchos de los acordeonistas por su uso comúnmente en manos de mujeres.
- [4] No es objeto de este artículo realizar una revisión exhaustiva del estado de la cuestión en torno al chamamé. En cuanto a los trabajos específicos referidos al instrumento, además de los de González ya citados, existen las

- contribuciones de Baccay, Dalmirio A. (1961, 1967), Cerrutti, Raúl O. (1965), Gauna y Alegre (2013), por mencionar las más importantes. En el campo de la divulgación cultural, existe un canal en *YouTube* con entrevistas especializadas a cargo de responsable de este artículo: [https://youtu.be/qBTuhJ1S7z0?si=8yZKlY7Bq2Ip\\_oD9](https://youtu.be/qBTuhJ1S7z0?si=8yZKlY7Bq2Ip_oD9)
- [5] González utiliza esta expresión para designar al *luthier* santafesino Pablo Lezcano.
- [6] Las modificaciones que enumera González son las siguiente: 1) Afinación: cambio de tonalidad; 2) Afinación: color del sonido; 3) Transformar un acordeón diatónico, en uno cromático y viceversa; 4) Transformar un acordeón diatónico de dos hileras, en uno de tres hileras; 5) Proveer un acordeón en cuarta; 6) Proveer al acordeón verdulera de cuatro bajos más; 7) Reemplazar los bajos en un acordeón.
- [7] Puede consultarse la biografía del músico en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/684/>
- [8] En el chamamé *Caraicho Isaco*, autoría de Roque González, se puede escuchar esta escala preparada. <https://www.youtube.com/watch?v=eEecGXmbl14>. También Roque González lo utilizó en la composición de otras obras emblemáticas, como ser: *Puesto Batel* y *El cartucho*.
- [9] Se puede consultar su perfil en la siguiente página: <https://www.facebook.com/acordeonescorrientes/>
- [10] Quisiera destacar que la inquietud por observar cómo se realiza el acompañamiento del chamamé en el acordeón fue motivada y sugerida por el profesor y etnomusicólogo Héctor Goyena.

## Información adicional

*redalyc-journal-id: 7876*



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987003>

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

Hector José Gimenez

El acordeón del Litoral argentino. Un análisis de los distintos  
modos de acompañamiento en el chamamé

*The Accordion of the Argentine Mesopotamia. An Analysis of the  
Different Accompaniment Styles in Chamamé*

*Revista del Instituto Superior de Música*

vol. 2, núm. 27, e0091, 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.e0091>



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

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