


El disco *En dos hileras* de Julio Ramírez: nuevos lenguajes chamameceros en su instrumento ancestral

The album En dos hileras by Julio Ramírez: new languages of chamamé on their ancestral instrument

Matías Marcipar *

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

profesormatiasmarcipar@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-5326-5765>

Recepción: 12 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

Desde sus afordancias, el acordeón diatónico que en la región del Litoral argentino es llamado «verdulera» encorsetó y nutrió elementos de lenguaje del género chamamé. En su versión más básica y tradicional de dos hileras y ocho bajos, este instrumento convivió de la mano de referentes como Tarragó Ros en la escena musical chamamecera junto al uso de bandoneones (Cocomarola, Abitbol), acordeones cromáticos (Barboza, Nini Flores), así como ampliaciones de la verdulera a instrumentos con más posibilidades de tonalidades y cromatismos —es decir verduleras intervenidas y modificadas— (Montiel, González, Dimotta). La verdulera primigenia quedó asociada a ciertos estilos a veces nombrados como «maceta», más limitados en lo armónico y melódico y con más preponderancia en su rol para el baile, desde la marcación de acentos e impronta rítmica. Para su primer disco solista, cuyo título es *En dos hileras* (2018), el músico y compositor chaqueño Julio Ramírez propone la vuelta al uso de este instrumento, pero incluyendo recursos que produjo el chamamé de la mano de muchísimos bandoneonistas y acordeonistas cromáticos, retomando el punto más alto del lenguaje instrumental del chamamé con su instrumento más primitivo y (en apariencia) más limitado.

Palabras clave: acordeón diatónico, análisis, música popular, *affordances*.

Abstract

*From its roots, the diatonic accordion, known in the Argentine Mesopotamian region as «verdulera», encased and nourished elements of the chamamé genre's language. In its most basic and traditional version, with two rows and eight basses, this instrument coexisted with the use of bandoneons (Cocomarola, Abitbol), chromatic accordions (Barboza, Nini Flores), and extensions of the verdulera to instruments with more tonal and chromatic possibilities—that is, modified verduleras (Montiel, Gonzalez, Dimotta). The original verdulera became associated with certain styles sometimes referred to as «maceta», more limited in harmonic and melodic terms and with a greater emphasis on dance, accent marking and rhythmic preponderance. For his first solo album, *En dos hileras* (In Two Rows) (2018), Chaco-born musician and composer Julio Ramírez proposes a return to the use of this instrument, but includes the language and resources produced by the chamamé with the help of many bandoneon and chromatic accordionists, returning to the highest point of chamamé's instrumental language with its most primitive and (apparently) most limited instrument.*

Notas de autor

- * Matías Marcipar (Santa Fe, 1972) es Profesor Nacional de Música en especialidad Clarinete (ISM-UNL), Magister en Educación Artística de la UNR y Doctorando en Humanidades de la UNL. Es docente de la cátedra de Aerófonos Andinos (Instituto Superior de Música-UNL) y de las asignaturas “Ensamble”, “Instrumentos y Rítmicas Populares Latinoamericanas” y “Música y contexto” del bachillerato musical de la Escuela 9902 (CREI). Musicalmente activo desde temprana edad, ha participado en la grabación de treinta y siete materiales discográficos, entre proyectos propios y colaboraciones. Ha realizado giras en varios países de Europa y América Latina. Fue integrante de los grupos Escaramujo, El fuego de la semilla, Dos Soles y Mandala Quartet, entre los de mayor actividad. Ha compuesto para el cine y el teatro. En la actualidad integra diferentes formaciones musicales, como el grupo Rincón Macondo, y las solistas Itatí Barrionuevo y Melisa Budini.

Keywords: *diatonic accordion, analysis, popular music, affordances.*

1. El acordeón verdulera en el chamamé

1.1. Presentación: la perspectiva afordántica

El presente trabajo se plantea como continuación del artículo propio «La afordancia como categoría de análisis musical» (Marcipar, 2023) publicado en la *Revista del Instituto Superior de Música* N° 24, en donde proponíamos una perspectiva de análisis a partir de la disponibilidad organológica, o *afordancia*. En el siguiente texto buscaremos poner en práctica dicha perspectiva a través de fenómenos observables en el uso del acordeón «verdulera» dentro del género chamamé, puntualizando elementos del mencionado disco *En dos hileras* como estudio de caso.

El término *affordance* se entiende usualmente como la «posibilidad» o «disponibilidad» dada por una cosa. La *Affordance Theory* fue concebida por el psicólogo estadounidense James Gibson (1979), quien estableció que percibimos el mundo no solo en cuanto a la forma de los objetos y sus relaciones espaciales, sino también en términos de las posibilidades de acción que nos sugiere nuestro entorno, y esto es porque nuestra percepción dirige nuestras acciones. Para Gibson, existen tres tipos de *afordancia*: perceptible (lo que ofrece el objeto como posibilidad de modo explícito), oculta (lo que el objeto posibilita, pero no está explícito), y falsa (lo que el objeto no posibilita). También el diseño industrial se ha valido de este concepto. En el ámbito de la música, a menudo oímos hablar de «lo pianístico» o «lo guitarrístico» para referirnos a algún aspecto musical considerado *idiomático* o propio de un instrumento en particular. Esto es de suma importancia ya que implica el conocimiento y aprovechamiento de los recursos que cada instrumento ofrece y son estudiados, por ejemplo, en los tratados de orquestación, pues supone saberes ineludibles para compositores y directores. Vemos entonces cómo esta palabra, que viene nutriendo a la musicología desde la psicología de Gibson y el diseño, ilustra un concepto en verdad utilizado intuitivamente, y desde siempre, en los ámbitos de estudio y que es válido tanto para las músicas de tradición académica como popular (Marcipar, 2023, pp. 1–3).

En el artículo al cual aludimos al comienzo, proponíamos entender que existen elementos de lenguaje en la música popular que obedecen sencillamente a la simplicidad y accesibilidad de digitaciones en los instrumentos musicales practicados, elementos que a veces no son visibles en una transcripción pero se vuelven evidentes en la observación morfológica del instrumento (Marcipar, 2023). Si bien este aspecto no ha sido tan sistematizado en la etnomusicología histórica, es a veces mencionado, tal como lo afirman Müller y Zubieta para el caso que estudiaremos al resaltar que «no hay dudas con respecto a la disposición de notas de los teclados, que las mismas ayudaron a definir las melodías de las piezas en los ritmos regionales o, al menos, en muchas de sus obras» (Müller y Zubieta, 2022, p. 59).

1.2. Los instrumentos de fuelle en el chamamé y el acordeón verdulera

Tanto Pérez Bugallo (1996) como Piñeyro (2005) y también Müller y Zubieta (2022), afirman la centralidad de los acordeones a lo largo del proceso de génesis y desarrollo del chamamé. En la región Litoral se ha difundido toda clase de instrumentos de fueles, contando gran variedad de acordeones junto con el bandoneón. Esta variedad se distribuye en —podríamos resumir— tres familias con múltiples variantes: «verduleras», «a piano» y «cromáticos a botonera». Los elementos que varían dentro de una misma familia van desde los tamaños de los instrumentos, forma, afinaciones/tímbricas, disposición de las notas, cantidad de bajos, hileras agregadas, tímbricas, etc. Dentro de esta variedad, uno de estos instrumentos tiene especial presencia, y es el acordeón diatónico de dos hileras y ocho bajos, que en el Litoral argentino toma el nombre de «verdulera», pero que también cuenta con gran difusión en otras partes del mundo. Este tiene una asombrosa cobertura geográfica, desde las culturas europeas, desde donde surgió, a distintas regiones de América Latina,

presente desde el huapango en Méjico, el vallenato en Colombia, hasta la música gaucha del sur de Brasil, en gran diversidad de géneros y estilos, y aparece también en países africanos.

Entre las muchas variedades, la verdulera en dos hileras más utilizada es la usualmente denominada DO-FA debido a que el instrumento está diseñado para tocar en esas tonalidades. Esta es la que usa principalmente Julio Ramírez en su disco, aunque también utilice en las pistas 7, 8 y 9 una RE-SOL. El cambio de instrumento es algo frecuente en los instrumentistas diatónicos,^[1] ya que les permite acercar una tonalidad más amable a los cantantes cuando así lo requieren, lo que posibilita también el recurso del cambio de timbre, ya que las verduleras en su pequeño tamaño y portabilidad no tienen espacio para varios registros tímbricos, como sí encontramos en acordeones más grandes.^[2] Es importante saber que estos instrumentos dan notas diferentes al abrir y al cerrar el fuelle, tal como sucede en el bandoneón, o como en una armónica en donde se alterna sopro y succión, es decir que, al cambiar el sentido del paso del aire, este hace sonar notas diferentes. En el caso de la verdulera, hay una lógica por la cual se obtienen los bajos y acordes de tónica en mano izquierda cerrando el fuelle, y los acordes de dominante abriéndolo, siendo inverso en el caso de la tonalidad menor.

Asimismo, dentro de la tradición está la posibilidad de llevar secciones acompañando solo con bajos y sin acordes, pero en lugar de hacerlo como lo haría un contrabajo, es decir con tres notas ascendentes por terceras, se resuelve con las pocas notas que hay, lo que, por ejemplo, en el caso de un bajo que alterna tónica y dominante, como el que vemos en la Figura 1, debe ser necesariamente ejecutado como muestra la Figura 2.



Figura 1.

Ejemplo de acompañamiento de bajos en tónica y dominante ejecutado por un contrabajo



Figura 2.

Ejemplo de acompañamiento de bajos en tónica y dominante ejecutado por un acordeón verdulera

En dicho modo de llevar bajos se infiere la limitación afordántica, que resulta en elemento idiomático. El ejemplo corresponde a la pieza «Don Gualberto», de Tarragó Ros, en el segmento 1:24 / 1:41. Lo idiosincrático de esta máquina musical es que se completan juegos rítmicos con la mano melódica (es decir la derecha), dando polirritmias más completas y por tanto más efectivas, y esto nos muestra un aspecto muy presente en las músicas en instrumento de fuelle del Litoral argentino, que es un tipo de resultante textural constitutiva de lenguaje.

1.3. La textura como resultante afordántica

De manera general, sabemos que la forma musical refiere a la organización temporal de la música, y la textura a su organización espacial o, para ser más precisos en términos musicales, a la simultaneidad. Pero el resultado de la simultaneidad se estructura de forma diferente en una melodía acompañada que en una fuga, por lo que allí aparece el concepto organizador de la textura que es el de función o, en términos de Alan Moore (2003), «capas».

Existen muchos instrumentos que, de alguna manera, pueden contener varios roles simultáneamente e incluso desarrollar una textura en la que estos se confunden, lo que da una identidad sonora propia a los *grooves* de muchos géneros. Este principio textural aparece a lo largo de Latinoamérica, por caso, en músicas ejecutadas en tiple andino colombiano, en el cuatro llanero o en el berimbau brasileño, lo que da como resultado texturas en donde varios roles o capas se alternan, siendo estos más explícitos por momentos y más sugeridos por otros. A esta característica la encontramos también en el repertorio «clásico» del chamamé en verdulera, donde el instrumento solo asegura de por sí el *groove* del género para su danza, ofreciendo también melodía y marcación armónica, como se puede apreciar en la parte A de «Galleta Collera» (Tarragó Ros, 1954, Odeón), que aquí transcribimos:

The image shows a musical score for a piece titled 'Galleta Collera'. It is written in 3/4 time with a tempo of 160 beats per minute. The score is for a single instrument, likely a verdulera. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody is marked with Roman numerals I, V, V, I. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Figura 3.

Ejemplo de integración rítmico-armónico-melódico en verdulera sola

Otro elemento clave en la ejecución del chamamé para el aspecto de la textura lo constituyen los juegos de contraste, que pueden ser de varios tipos, por ejemplo, de dinámica. Si escuchamos «La corrida» en su versión original (de y por Ernesto Montiel),^[3] resultan asombrosos los cambios de densidad sonora por parte de todo el conjunto que se logran solo a partir de contrastes de dinámica, lo que repercute claramente en la textura sin que por ello ningún instrumento deje de sonar. Pero además es común que, si una sección es «picada», es decir con notas cortas y *staccato*, otra sección ofrecerá luego notas largas sostenidas en su melodía, aprovechando tanto los *legato* como los *staccato* que el instrumento ofrece. Ejemplos de esto pueden ser «Mi vieja cordiona» de Antonio Tarragó Ros, «La calandria» de Isaco Abitbol, o «Kilómetro 11» de Tránsito Cocomarola. En ellos, el juego de contrastes entre secciones formales que se pueden apreciar constituye un elemento de estructuración de la forma del cual el chamamé es idiomáticamente tributario. Esto nos recuerda que la textura, como resultante arquetípica con relación a la simultaneidad, incluye también la variable formal, ya que los juegos de contrastes entre secciones implican e incluyen variaciones en la textura, como se puede apreciar en la ya citada obra «Mi vieja cordiona» que aquí transcribimos (Figura 4):

The image displays a musical score for the piece 'Verdulera' by Julio Ramírez. The score is written for piano and is in 3/4 time with a tempo of 130. It is divided into two sections, A and B. Section A, starting at measure 1, is marked with a forte (f) dynamic and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes and chords. Section B, starting at measure 6, is marked with a piano (p) dynamic and features a much simpler, more melodic texture with fewer notes and a more spacious feel. The score is presented in a grand staff format with treble and bass clefs.

Figura 4.

Ejemplo de contrastes texturales entre secciones

Desde lo textural, el uso de dos fueles a partir de lo estandarizado por el Cuarteto Santa Ana^[4] con bandoneón y acordeón, deviene luego en todo tipo de combinatorias de este tipo de instrumentos: a dúo de dos verduleras, dos acordeones, verdulera y acordeón, verdulera y bandoneón, dos bandoneones, más de dos fueles, etc. Esta diversidad de combinatorias no solo es parte de la riqueza del chamamé, sino que, en las muchísimas versiones de un mismo tema clásico, esta variedad repercute en lo musical, junto con el desempeño de los intérpretes que, en términos de textura, desarrollaron también un lenguaje propio, desde acentos,^[5] contrapuntos, contracantos y «comentarios». Si bien existe un linaje de chamamé en guitarra que desarrolla estos aspectos, cuando hay dos fueles estos toman el protagonismo del juego textural. A su vez, en las ocasiones en que hay dos guitarras, una de ellas suele entrar en roles de contracantos, comentarios, relevos melódicos y contrapuntos, participando del dispositivo textural propio del género.

2. Julio Ramírez y el acordeón verdulera

Julio Ramírez (1984) es un intérprete y compositor de chamamé de la ciudad de Barranqueras, localidad portuaria limítrofe con la capital de la provincia de Chaco, Resistencia. Ejecuta verduleras, acordeones a botones cromáticos y bandoneón. Para su primer disco solista, titulado *En dos hileras*, interpreta todo el repertorio con el modelo tradicional con solo dos hileras y ocho bajos.

2.1. El disco *En dos hileras* de Julio Ramírez: una poética de la tradición

Este disco fue grabado durante noviembre de 2017 y junio de 2018 en Kamikaze Records, en Asunción del Paraguay. Su ingeniero de grabación fue Alejo Jiménez, y la mezcla y masterización estuvo a cargo de este y de Ricardo Zucarelli. El disco fue producido por Pedro Zubieta. El *staff* de músicos estuvo integrado por Ramírez en acordeones «Hohner» de dos hileras y ocho bajos, los hermanos Samuel y Facundo Rodríguez en guitarras, y Juan Pablo Navarro en contrabajo. Contó además con músicos invitados: Nestor «Pelado» Ferreyra cantando las pistas 3, 6 y 9; y Gabriel Cocomarola ejecutando la verdulera en la pista 5. El repertorio está organizado de la siguiente manera:

1. «Los yacarecitos» (Chamamé) de Roque Librado González.
2. «Bailantas chamameceras» (Chamamé) de Adolfo Cristaldo y Raúl Barboza.
3. «Amor guaraní» (Polca) de Julio Ramírez y Facundo Rodríguez.
4. «Troteando» (Rasguido doble) de Ernesto Montiel y Pedro Montenegro.
5. «Río Miriñay» (Chamamé) de Tránsito Cocomarola y Fito Ledesma.
6. «El último cachapé» (Chamamé) de Heráclio Pérez y Adolfo Barboza.
7. «Corrientes norte» (Chamamé) de Nini Flores.
8. «Despenadero» (Rasguido Doble) de Coqui Ortíz.
9. «El tropero Santa Cruz» (Chamamé) de Heraclio Pérez y Roberto Galarza.
10. «Brisa de atardecer» (Polca) de Facundo Rodríguez.

Como ya comentamos, la verdulera utilizada por Julio Ramírez es una DO/FA, «afinada en bandoneón» (cuya historia precisaremos a continuación), salvo en pista 4 donde utiliza una DO/FA afinada en sonido celeste, y una RE/SOL en las pistas 7, 8 y 9. Como observamos, el repertorio del disco está conformado por obras no tan conocidas de referentes ineludibles del género (Montiel, Cocomarola, Barbosa), por composiciones propias —incluidas las de autoría de sus compañeros guitarristas— y por una pieza de Coqui Ortiz, quien destaca por ser un cantautor chaqueño vinculado a los géneros litorales y por haber puesto en relieve a Julio Ramírez, desde muy joven, como acordeonista en sus proyectos. La selección del repertorio para el disco ya conforma un posicionamiento, ubicándose en un linaje propio de la poética que describiremos a continuación. Para el presente trabajo nos enfocaremos en tres temas del disco: las pistas 1, 5 y 6, que son ejecutadas con una misma verdulera DO/FA afinada en sonido de bandoneón (es decir con la tímbrica definida por voces octavadas) y que nos brindan evidencias de las distintas situaciones que necesitamos exponer.

En la entrevista brindada para el canal de *YouTube* «Formosus–Desarrollo cultural», Julio Ramírez cuenta, refiriéndose al hallazgo de su propio acordeón, la historia de una verdulera abandonada envuelta en una bolsa de plástico, comprada en una gomería de Barranqueras, que le lleva a Roque Librado González para su restauración y que sería luego el principal instrumento de la grabación.^[6] Hay una metáfora interesante en esta anécdota: el gesto de recuperar, casi de la basura, un instrumento con halo de ancestralidad; llevarlo al mejor restaurador; y luego él —Ramírez—, intérprete de instrumentos completísimos como el bandoneón y el acordeón cromático Pier Maria (el mismo que utilizaron Raúl Barbosa y Nini Flores), consagrar su primer y único disco solista a este aparentemente sencillo acordeón, como un afán de inscribirse en una tradición desde un acto épico de recuperación. Podría entenderse este suceso de hechos como «la poética de la recuperación de un legado»: así lo afirma Chango Spasiuk (2018) en el prólogo escrito para el álbum, en donde sostiene que «es un disco necesario en estos tiempos de nuestra música popular, para mostrar al mundo tan original manera de tocar el acordeón y para dejar testimonio de esta escuela que nos dejaron grandes maestros y pioneros».

2.2. La verdulera en el desafío de los nuevos lenguajes

Como comentamos, el acordeón verdulera y sus afordancias encorsetaron y proveyeron parte de los elementos del lenguaje del género chamamé a lo largo de su historia. En los años sesenta y setenta convivieron

en la escena musical chamamecera Tarragó Ros (padre) —quien se mantenía en la ejecución de ese instrumento— mientras se multiplicaban los usos de bandoneones (por parte de Cocomarola o Abitbol, por ejemplo), así como acordeones cromáticos (Barboza) y ampliaciones de la verdulera en instrumentos con más posibilidades de tonalidades y cromatismos, es decir, verduleras intervenidas y modificadas (Montiel, González, Dimotta). De algún modo, la verdulera original quedó limitada a la ejecución de ciertos estilos de chamamé a veces nombrados como «maceta», más limitados en lo armónico y melódico, y con mayor preponderancia de uso en los ámbitos de baile por su impronta rítmica.

Para su disco *En dos hileras* (2018), Julio Ramírez propone la vuelta al uso de la verdulera más simple y básica (dos hileras y ocho bajos) pero incluyendo una gama de recursos derivados de los que produjo el chamamé de la mano de los bandoneonistas y acordeonistas cromáticos, implicando operatorias que, como procedimientos de transformación (Grela, 1985), tienen que ver con adaptar el punto más alto del lenguaje instrumental del chamamé a su instrumento más primitivo y considerado, a veces, como *limitado* en sus posibilidades.

En los ítems que siguen se expondrán situaciones musicales presentes en el disco en comparación con versiones anteriores de ese repertorio. Nos hemos concentrado en lo que compete a la verdulera como instrumento protagonista, pero es necesario considerar que, en la estética propia del género, esta dialoga y se articula texturalmente con las guitarras, como se puede apreciar en la introducción de «El último cachapé», transcrita por Álvaro Tejerina (Figura 5):

The image shows a musical score for the introduction of "El último cachapé". It consists of two systems of staves. The first system includes an "Acord." (Accordions) part with a treble and bass clef, and two guitar parts labeled "Guit. 1" and "Guit. 2". The second system also includes an "Acord." part and the two guitar parts. The guitar parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines. The chord progression for the guitars is indicated as Am7 and Am. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Figura 5.

Introducción de “El último cachapé”, pista n. 6 del disco *En dos hileras* de Julio Ramirez

Se reconoce allí la marca estilística de Rudi y Nini Flores tanto en lo arreglístico como en los giros, digamos, *acordeonísticos*: virtuosismo, contrapuntos y protagonismo melódico de la guitarra muchas veces a la par del acordeón, saliéndose de su rol tradicional exclusivamente acompañante. Lo que sigue es un listado no exhaustivo de operatorias posibles en ese proceso de adaptación del instrumento, que además suelen aparecer combinadas. Como forma de organización, se ofrece el detalle de la operatoria, y su ejemplo en la sección del disco, con referencia a versiones anteriores ejecutadas en instrumentos más completos en cantidad de notas y acordes.

2.2.1. Procedimientos de transformación/adaptación

a) La simplificación de partes para poder ejecutar pasajes originalmente cromáticos en instrumento diatónico, recurriendo a repetición de nota o inserción de un bajo u otra nota, allí donde hay una nota de paso cromática. Puede apreciarse comparando versiones «El viejo cachapé» de Coco Díaz (1975) y Ramona Galarza (1984) con la versión del disco de Julio Ramírez.

b) No tocar con la mano izquierda (botonera de bajos y acordes) en función de mayor virtuosismo en la mano derecha. Ejemplo: ídem punto a).

c) *Mute* del instrumento en algunas secciones en donde la armonía que toca la guitarra no puede ser abordada por verdulera (afordancia nula). Ejemplo: Introducción de «Bailantas chamameceras». Se puede comparar con la versión cantada por Octavio Osuna (disco *Boliche de pueblo chico* de Raúl Barboza, 1985).

d) Juego textural entre mano izquierda y mano derecha. Ejemplo: Introducción de «Los yacarecitos» (ver Figura 6). Se puede comparar con la versión de Roque Librado González, (disco *Memoria del chamamé*, 2007, fundación memorial del chamamé).

e) Desarrollar ampliamente la melodía a partir de un tratamiento virtuoso. Faltan notas del motivo original, pero al mismo tiempo «sobran» (o se compensa con) virtuosismo. Ver textura en «Los yacarecitos», minuto 01.21 a 01.52.

The image shows a musical score for the introduction of "Los yacarecitos". It consists of two systems of staves. The first system includes a Verdulera (DO FA) part, two guitar parts (Guitarra 1 and Guitarra 2), and a Ver. (Vocal) part. The second system includes the Ver. part, Guitarra 1, and Guitarra 2. The score is in 6/8 time and features various chords and melodic lines. Chords are labeled as C7/G, C7, and F. The Ver. part has a melodic line with some rests. The guitar parts have rhythmic patterns, with some measures marked with a slash and a vertical line, indicating a specific rhythmic figure.

Figura 6.

Introducción de "Los yacarecitos", pista n. 1 del disco *En dos hileras* de Julio Ramirez

Cualquiera de estas operatorias repercute y participa como elemento clave del dispositivo textural, ya sea porque la materia sonora provista se aliviana polifónicamente o, por el contrario, la densidad de masa sonora y cronométrica aporta a su complejización.

2.3. Situaciones con cantante

Es notable la importancia cultural del chamamé en su aspecto popular y masivo, siendo esta una música predominantemente instrumental. El desarrollo del chamamé canción reubica texturalmente a los acordeones en un lugar de protagonismo secundario, dada la centralidad o liderazgo de la voz, a la que no conviene musicalmente opacar. Veremos estos diferentes roles acompañantes a lo largo del arreglo de «El último cachapé»,^[7] donde se pueden apreciar, también, relevantes elementos texturales.

Cuadro 1.
Roles texturales de la verdulera en «El último cachapé»

Introducción: función de preparar la escucha para la voz	0.00 / 0.27 (0.22/0.25 mute)
Mute: acordeón silenciado	0.27 / 0.39
Color: nota larga de apoyo, una o varias (puede ser un acorde o, incluso, un diseño melódico sencillo).	0.40 / 0.49
Relevo melódico: articulación instrumental entre secciones formales del canto.	0.50 / 0.54
Comentarios: intervenciones instrumentales breves en los silencios de articulación melódica que deja la voz, pudiendo entramarse con esta.	0.56 / 1.01
Contracantos: desarrollo melódico en simultaneidad con el canto, produciendo polifonía.	1.02 / 1.07
Contrapuntos: en la jerga chamamecera, especie de contracantos cortos mientras la voz principal hace la melodía, como fórmulas con rol rítmico y, al mismo tiempo, un mínimo de sentido melódico.	1.08 / 1.12

Las situaciones habituales en el chamamé no halladas en el ejemplo son:

- a. Marcación armónica que explícitamente refuerce la armonía de las guitarras.
- b. Acentos no figurados (acentos simples, no «contrapuntos»).
- c. «Color» en nota larga sin figuración.

2.4. Situación a dos fuelles

Aquí también tenemos acentos, contrapuntos, contracantos, y «comentarios», pero en una situación de paridad entre fuelles. Si el grupo se forma en torno a un intérprete virtuoso, el segundo fuelle hará más acompañamientos y apoyos; pero si se trata de dos solistas, pasarán a funcionar como pareja, alternando su protagonismo al igual que un *concerto grosso* barroco.

En este caso nos referimos a dos verduleras, lo que en la tradición implica un tipo de uso muy marcado en cuanto a roles. En el disco analizado hay un solo tema a dos fuelles, «Río Miriñay», con Gabriel Cocomarola en la segunda verdulera. En el siguiente pasaje transcrito se aprecia la melodía por terceras, donde juega también la densidad sonora como elemento textural:

The image shows a musical score for the introduction of "Río Miriñay". It consists of two systems of staves. The first system includes two Accordion parts (Acordeón 1 and Acordeón 2) and two Guitar parts (Guitarra). The second system includes two Accordion parts (Acord. 1 and Acord. 2) and two Guitar parts (Guit. 1 and Guit. 2). The music is in 6/8 time and B-flat major. The first system shows the initial melodic lines for the accordions and a rhythmic accompaniment for the guitars. The second system continues the melody and accompaniment, with a measure number '6' at the beginning. Chord markings 'C7' and 'F' are present throughout the score.

Figura 7.

Introducción de "Río Miriñay", pista n. 5 del disco *En dos hileras* de Julio Ramirez. Transcripción: Álvaro Tejerina.

3. Conclusiones y reflexiones finales

Aprender a tocar «Laguna Totorá», o cualquier otro de los primeros chamamés que se aprenden en verdulera es, para alguien que tenga escucha del género y una base de formación musical (oral o académica) asunto de relativo poco tiempo, ya que las estructuras rítmicas y melódicas organizadas desde las afordancias primarias del instrumento ofrecen una accesibilidad intuitiva. Intentar tocar cualquiera de las piezas del disco *En dos hileras* requiere de, además de un nivel de instrumentista confirmado, la exploración del instrumento al límite de lo afordánticamente posible. De algún modo es un chamamé diferente al de sus orígenes, y podemos trazar una línea histórica afirmando que:

- A. El encorsetamiento o constricciones, en términos de Meyer (2000), que plantean las afordancias primarias de la verdulera dos hileras definió en parte mucho del lenguaje del chamamé instrumental, y esto se puede observar a partir de grabaciones entre los años 40 y 60. Es referente absoluto en este estilo Tarragó Ros.^[8]
- B. El desarrollo posterior en acordeones cromáticos, a piano y bandoneones conservó los giros melódicos de ese lenguaje ya estructurado, pero desarrollando nuevas posibilidades y nuevas complejidades desde las afordancias diferentes de estos otros instrumentos, dando lugar a un lenguaje del chamamé

instrumental de mayor elaboración y virtuosismo. Los referentes son, entre otros, Isaco Abitbol, Ernesto Montiel, Transito Cocomarola, Raúl Barboza y Nini Flores.

C. La proeza que realiza Julio Ramírez es traer de regreso a la verdulera de dos hileras y ocho bajos ese lenguaje más elaborado desarrollado en instrumentos con más posibilidades, desafiando las afordancias secundarias del instrumento al límite de lo posible.

Llevar la verdulera básica en dos hileras al nivel melódico del potencial del acordeón cromático emulando sus máximos exponentes como lo hace Julio Ramírez es un procedimiento que tiene que ver con una propuesta de concierto, quizás no alejada, pero sí diferente al espacio de la danza popular, que es el marco que no debemos perder de vista para la obra de Tarragó Ros.

Sin embargo, desde lo estrictamente musical, allí donde se conquistan virtuosismos melódicos, se resigna densidad en la textura: los simples diseños melódicos del corpus tradicional de la música para verdulera resultante de juegos rítmicos entre mano izquierda y derecha y organizados por la alternancia de fuelle cerrando y abriendo, son reemplazados por floreos melódicos en donde la operación del «fuelleo» (acción de abrir y cerrar fuelle rápidamente para obtener notas que faltan en uno de los sentidos del abrir o cerrar) se pone al servicio de la obtención de un máximo de potencial melódico, lo que a la par genera una limitación en las posibilidades de acompañamiento.

Dicha evidencia nos trae de regreso una discusión nunca saldada entre quienes ven evolución entre una generación y otra, y quienes sostenemos, desde un posicionamiento poscolonial, que las transformaciones no son sinónimo de progreso o, al menos, no lo son necesariamente, ya que en definitiva estamos ante objetos distintos, y donde vemos lo que puede parecer como optimizaciones y desarrollos hay simplemente transformación, multiplicando sí el ya vasto universo de modos y estilos de la música popular Argentina.

Referencias bibliográficas

- Gibson, James (1979). *The theory of affordance*. Houghton Mifflin.
- Grela, Dante (1985). *Análisis musical, una propuesta metodológica*. Serie 5.
- Malbrán, Silvia (2007). *El oído de la mente*. Akal.
- Marcipar, Matías (2022). *La oralidad musical en el currículum: el espacio curricular de instrumentos nativos de las secundarias especializadas en música de la provincia de Santa Fe como estudio de caso* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Rosario. <https://drive.google.com/file/d/1YC1fmOHl6gxqh6xMYp-AMR9o1BjVfbAu/view?usp=sharing>
- Marcipar, Matías (2023). La afinancia como categoría de análisis musical. *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*, (24).
- Meyer, Leonard (2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Pirámide.
- Moore, Allan (2003). *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press.
- Müller, Marcia y Zubieta, Juan Pedro (2022) *Acordeón con alma de chamamé*. Moglia Ediciones.
- Pérez Bugallo, Rúben (1996). *El chamamé*. Ediciones del sol.
- Piñeyro, Enrique (2005). *El chamamé, música tradicional de Corrientes (Génesis, desarrollo y evolución)*. Moglia Ediciones.
- Spasiuk, Horacio (2018). Prólogo. En Ramírez, J. *De dos hileras*, CD.

Notas

- [1] En otras áreas, como la música andina, este principio de cambio de un mismo instrumento diatónico puede observarse muy claramente con los quenistas, por ejemplo.
- [2] En nuestro caso, por ejemplo, Julio Ramírez cambia a una verdulera DO–FA, pero *afinada en celeste* (tipo de tímbrica en unísono propia del chamamé) para el rasgado doble de la pista 4.
- [3] Disponible para su escucha en: <https://www.youtube.com/watch?v=0TDiSpIaFZg> (consulta: 03/08/2025).
- [4] Nos referimos a la agrupación formada inicialmente por Ernesto Montiel en acordeón, Isaco Abitbol en bandoneón y Luis Ferreyra y Samuel Claus en guitarras, aunque, a lo largo de su extensa carrera, pasó por el cuarteto Santa Ana una extensa lista de músicos, siempre al mando de Ernesto Montiel.
- [5] Desde la oralidad, los acentos son elementos esenciales de la textura por el tipo de saliencias (Malbrán, 2007) que generan.
- [6] Disponible en: https://www.youtube.com/live/_gdVX9HXbSg?si=e6t72nGsxo3JVay (consulta: 03/08/2025).
- [7] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yULvSLLkyMI>
- [8] No obstante, existen otras figuras importantes de la verdulera dos hileras en el Litoral argentino, pero más referenciadas con otros géneros, como es el caso de Luis Ángel Monzón (Misiones) para el «Schotis» y Ricardo Zandomeni (Entre Ríos) para el «Tanguito Montielero».

Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987004>

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

Matías Marcipar

El disco *En dos hileras* de Julio Ramírez: nuevos lenguajes
chamameceros en su instrumento ancestral

*The album En dos hileras by Julio Ramírez: new languages of
chamamé on their ancestral instrument*

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 2, núm. 27, e0092, 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.e0092>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

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