

Reseña de *Mbaraka* de Rudi Flores; María Lucía Troitiño; Juan Pedro Zubieta; Ilustrado por Mario Quinteros; Prólogo de Berta Rojas. Moglia Ediciones, 2024.

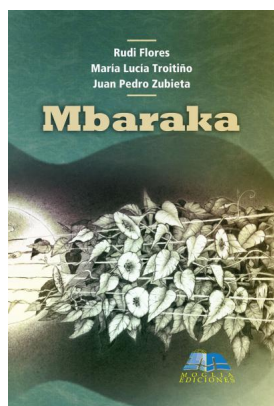
Review of Mbaraka by Rudi Flores; María Lucía Troitiño; Juan Pedro Zubieta; Illustrated by Mario Quinteros; Prologue by Berta Rojas. Moglia Ediciones, 2024.

Matías Ezequiel Cantarelo *

Conservatorio Superior de Música «Manuel de Falla»,
Argentina

matiascantarelo@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-1767-2452>



Flores Rudi, Troitiño María Lucía.
Mbaraka. 2024. Argentina. Moglia
Ediciones

Recepción: 16 Julio 2025
Aprobación: 12 Agosto 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

En el año 2020 el chamamé, género musical destacado del Litoral argentino, fue declarado por la **Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura** (UNESCO) como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El libro *Mbaraka* fortalece el reconocimiento de dicha expresión cultural a través del tratamiento de la guitarra como protagonista. Los autores consideran que el chamamé ha sido consolidado gracias al rol acompañante de la guitarra. A pesar de esto, hasta el momento no ha habido un estudio integral musicológico al respecto. Por esta razón, los autores proponen analizar el origen (procedencia), desarrollo y consolidación de la guitarra en el universo musical litoraleño, particularmente en sus tres «ritmos» predilectos: chamamé, valseado y rasguido doble.

Quien elija la lectura de *Mbaraka* podrá encontrar un libro que efectúa un recorrido histórico amplio no solo sobre la guitarra y el chamamé, sino también sobre otros instrumentos y géneros, entre otras referencias contextuales. Se trata de un libro «sonoro», en la

Notas de autor

- * Inició sus estudios formales de guitarra en el Centro Cultural de la Universidad Nacional General Sarmiento. Finalizó la Formación Básica para Jóvenes y Adultos, Especialidad Guitarra en el Conservatorio de Música de Morón «Alberto Ginastera». Egresó del Profesorado de Educación Superior en Música con Orientación en Etnomusicología, otorgado por el Conservatorio Superior de Música «Manuel de Falla». Ha participado como intérprete en distintas formaciones musicales de jazz, música contemporánea, folklore argentino, murga uruguaya y música tradicional irlandesa. Es socio activo de la Asociación Argentina de Musicología. Cursa la orientación de Música de Cámara—Especialidad Guitarra— en el Conservatorio «Astor Piazzolla». Forma parte del Gamelán de la Embajada de Indonesia en Buenos Aires, «*Sang Bagaskara*».

medida que sus referencias generales no se limitan a lo teórico o a lo textual. Para completar la experiencia del lector, se sugiere la escucha de múltiples grabaciones, la apreciación de audiovisuales y la experimentación en la guitarra de las transcripciones musicales. Por último, este libro también destaca la participación y/o mención de reconocidos guitarristas, músicos, compositores, investigadores, entre otros, como también de instituciones que resaltan el prestigio del presente material.

Palabras clave: Chamamé, Guitarra, Musicología.

Abstract

In 2020 chamamé, a prominent musical genre from the Argentine Littoral, was included in the Declaration of Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO. The book Mbaraka strengthens the recognition of this musical expression through the guitar as its protagonist. The authors believe that chamamé has been consolidated thanks to the accompanying role of the guitar. Despite this, to date, there has been no comprehensive musicological study on the subject. Therefore, the authors propose to analyze the origin (provenance), development, and consolidation of the guitar in the littoral musical universe, particularly in its three «rhythms»: chamamé, valseado, and rasguido doble.

Those who choose to read Mbaraka will find a book that provides a broad historical overview not only of the guitar and chamamé, but also other instruments and musical genres, among other contextual references. This is a «sound» book, to the extent that its general references are not limited to the theoretical or textual aspects. To complete the reader's experience, we suggest listening to the many recordings, appreciating the list of audiovisual materials and playing the written transcriptions on the guitar. Finally, this book also highlights the participation and/or mention of recognized guitarists, musicians, composers, researchers, among others, as well as institutions that highlight the prestige of this material.

Keywords: Chamamé, Guitar, Musicology.

Si nos referimos a la música litoraleña, resulta difícil no mencionar al célebre guitarrista y compositor correntino, Rudi Flores. Más aún, en el ámbito guitarrístico, su nombre resuena sin importar aquella división amplia entre la «guitarra popular» y la «guitarra académica». Dentro de la variedad de géneros musicales que interpreta, podemos resaltar su figura en el chamamé. Ha sido reconocido en ello, luego de una gran trayectoria, en los premios «Carlos Gardel» donde fue galardonado con su álbum *Cocomarola en Guitarras* en la categoría «Mejor Álbum de Chamamé» (2019).

En diciembre del año 2020 la UNESCO declaró al chamamé como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Distinguió a dicha expresión cultural dentro de la República Argentina, más precisamente en la Provincia de Corrientes, al considerar a esta área geográfica como el epicentro de una manifestación transfronteriza.^[1]

Luego de lo señalado se desarrolla *Mbaraka* por parte de los autores Rudi Flores, María Lucía Troitiño y Juan Pedro Zubieta junto al arte de tapa de Mario Quinteros. El libro presenta a la guitarra chamamecera como protagonista y es a partir de allí que los autores se proponen realizar un trabajo integral que tenga en consideración tanto el análisis histórico-contextual como el análisis musical, para contribuir en la divulgación y enseñanza del chamamé, en particular en el nivel superior de educación. En relación con esto, los autores advierten que nunca se ha abordado el estudio de acompañamiento de guitarras en el chamamé desde un enfoque musicológico, es por ello que consideran de gran importancia asumir esta tarea sobre la guitarra chamamecera.

El libro se estructura de la siguiente forma: en primer lugar, tres secciones breves que ofician de prefacio —«Introducción», «Prólogo» y «La guitarra en el chamamé»—, le siguen dieciséis capítulos que representan el estudio en sí, y un corpus final de títulos —«Epílogo», «Glosario», «Apéndice de grabaciones citadas», «Apéndice audiovisual», «Notas citadas y fuentes», «Entrevistas», «Agradecimientos» e «Imágenes»— que cierran el libro.

La «Introducción» consiste en un escueto repaso por parte de los autores en relación con cuestiones sobre el chamamé ya mencionadas: el hito de la declaración de la UNESCO, los estudios previos del chamamé y los propósitos de este libro. El «Prólogo», por su parte, es efectuado por la insigne guitarrista y docente nacida en Asunción del Paraguay, Berta Rojas. Advierte que la guitarra y sus expresiones culturales adyacentes brindan testimonio de procesos socioculturales que han transcurrido en el tiempo. Afirma la existencia de una historia común latinoamericana, atravesada por la «convivencia» entre pueblos nativos, colonizadores europeos y africanos esclavizados en el continente americano, y brinda como ejemplo el intercambio cultural en las llamadas «reducciones jesuíticas», como son los casos de Trinidad y Yapeyú. Es así como Rojas insinúa sus ideas sobre el chamamé. Como música regional, resultaría dificultoso situarla en un espacio determinado, sin diálogo con territorios cercanos, ya que «las fronteras políticas y geográficas no son los límites que saben los pueblos y sus culturas». Rojas indica que buscar el origen de una expresión cultural es una tarea dificultosa y restringe su potencial de unidad de análisis. Finalmente, considera que los saberes compartidos por los autores son un «homenaje a la guitarra en el chamamé» y muestra su entusiasmo sobre los aportes de este libro, entre ellos, el estudio en profundidad y el reconocimiento de aspectos expresivos o interpretativos poco considerados, como la intuición de sus guitarristas exponentes.

A continuación del prólogo de Berta Rojas, se podrá apreciar una especie de segundo prefacio bajo el título «La guitarra en el chamamé», escrito por uno de sus mayores impulsores, el compositor e intérprete Mateo Villalba. En este fragmento del libro Villalba recuerda a varios guitarristas que proporcionaron su impronta al chamamé. Acto seguido, reflexiona sobre el recorrido de esta música desde la década de 1930, «la escasa información que ha sobrevivido del pasado» y la difícil tarea que han asumido los autores. Celebra el reconocimiento de la UNESCO como, a su vez, caracteriza a *Mbaraka* como una unidad que reúne el pasado, el presente y la dirección a donde se desea llevar al género. Recomienda al guitarrista llevar este texto «a la par

del instrumento» y finalmente, cita unas palabras que realzan su importancia, efectuadas por el ícono mundial de la guitarra académica, Andrés Segovia.

Le siguen dieciséis secciones relativamente breves que desarrollan el estudio propuesto. En el primer capítulo, «*El chamamé*», se señala la curiosa necesidad de separar el concepto del chamamé del universo teórico de las Industrias Culturales para tratarlo desde un enfoque estrictamente musicológico–musical. Los autores colocan el año 1936 como punto de partida, ya que se realizaron las primeras grabaciones correntinas donde chamamés, rasguidos dobles, valseados, chotis, polcas y rancheras estuvieron presentes. Se advierte que el rótulo de «música correntina» aludió a la música realizada en la vasta región litoraleña, y es allí donde citan el caso del entrerriano Miguel Zurdo Martínez como un ejemplo de superación a los localismos. Esta sección concluye con la enunciación de la temática central del libro: origen, desarrollo y consolidación de la guitarra chamamecera en tres ritmos (o géneros, según los autores): chamamé, valseado y rasguido doble.

Los tres títulos siguientes se abocan a cuestiones generales del instrumento. El segundo capítulo, «*Origen de la guitarra*», problematiza la idea de origen y esboza un breve recorrido de su procedencia geográfica, así como las modificaciones dadas a lo largo de su historia respecto a la estructura, cantidad y materialidad de las cuerdas. Se destaca la participación de Facundo Binda, luthier e investigador del Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini de La Plata. En cuanto al tercer capítulo, «*La guitarra en América Latina*», al contemplar los numerosos adeptos que posee este instrumento a nivel mundial, los autores desarrollan una reflexión sobre sus características y la capacidad de síntesis que engloba. Vuelven a problematizar la búsqueda del origen y comparten dos teorías sobre la procedencia de la guitarra: la cítara griega y el laúd árabe. Por último, mencionan distintos intérpretes y/o compositores destacados en Latinoamérica, tales como Agustín Pío Barrios, Manuel Ponce o Leo Brouwer. El cuarto capítulo, «*La guitarra en la Música Argentina*», brinda un breve relato de su recorrido histórico en el ámbito nacional, desde la colonización española hasta las primeras décadas del siglo XX. Se alude al tránsito territorial del instrumento en épocas coloniales y, principalmente, su trayectoria como acompañante desde los versos gauchescos hasta el papel protagónico adquirido por medio de Roberto Grella en el tango. Los autores aprovechan para señalar qué condiciones consideran ideales en un intérprete de guitarra: estudio e intuición.

Ya en el quinto capítulo, se adentran en el tema propiamente dicho. «*Los guitarristas pioneros de la música correntina*» brinda una nómina de intérpretes y/o compositores junto a las composiciones, agrupaciones y vínculos entre los mencionados, en relación con los inicios del chamamé y sus primeras grabaciones. Este capítulo destaca la falta de información precisa acerca de muchos pioneros como, también, de las interacciones entre músicos paraguayos y litoraleños, provenientes incluso de distintos géneros: tango, música paraguaya, etc. El siguiente, «*Qué podemos escuchar en las primeras grabaciones de música correntina*», advierte que antecedentes pueden considerarse una influencia directa al chamamé y cuáles no. Este título se destaca al basarse en las investigaciones de Augusto Raúl Cortazar, Carlos Vega e Isabel Aretz como, también, por la aparición de las primeras transcripciones musicales, aporte que caracteriza a este libro. El séptimo capítulo, «*El pionero indiscutido*», enfatiza la personalidad del guitarrista Emilio Chamorro, quien dejó ciento treinta piezas registradas y decisiones de interpretación en la guitarra llamados adornos o «yeites», que influenciaron a guitarristas posteriores. Aquí los autores afirman que el acompañamiento de guitarra no es algo secundario, sino uno de los elementos determinantes para conservar la identidad de un género musical.

«*El compás del chamamé*», en octavo lugar, trata del «entramado rítmico» del género llamado coloquialmente por los músicos «compás». Esta sustanciosa sección no solo menciona expresiones musicales, sino que hace alusión a investigaciones pasadas como las de Miguel Lopez Breard y Carlos Vega, y actuales como la de Marcia Müller y su estudio sobre el tanguito montielero. Al mismo tiempo, este capítulo introduce al lector hacia la formación tradicional chamamecera de la mano de figuras como Tránsito Cocomarola y Tarrago Ros, entre otros. Uno de los puntos fuertes de este apartado es la descripción de la interpretación del compás en la guitarra: utilización de dedos con o sin púa, disposición de las cuerdas, acentuaciones. Explica

incluso la apreciación de la permanencia de dos compases a la vez, el 3/4 y el 6/8, llamada por Isabel Aretz «birritmia» (1952) o «polirritmia» (1991) por María del Carmén Aguilar.

El noveno capítulo, «*Definición y desarrollo del compás del chamamé—primeros arreglos de guitarra*», brinda un acercamiento a los soportes de grabación pasados: los discos de acetato, los famosos «discos de pasta», y los vinilos. Cita las dificultades de dar con los nombres de los primeros guitarristas acompañantes ya que esta información, como era usual en la época, no estaba contenida en las ediciones. Se resaltan las figuras de los guitarristas y compositores Pedro Pascasio Enríquez, Samuel Claus y Luis Ferreyra, quienes se han destacado en la segunda mitad de la década de 1930 y en circunstancias posteriores, como es el caso de Enríquez, el primero en grabar como intérprete solista. El análisis de los ejemplos musicales brindados clarifica el uso de la guitarra en relación con distintos recursos interpretativos propios del género como el bajo melódico, punteos con el dedo pulgar y otros donde la guitarra obtiene aún más participación.

Como continuación, el décimo capítulo, «*Consolidación del compás del chamamé*», destaca al guitarrista Nicolás Antonio Niz como responsable de la consolidación definitiva del compás del chamamé. Se describen cualidades interpretativas de Niz como, a su vez, se alerta al lector sobre un toque particular entre él y Roque Librado González en la formación de Tránsito Cocomarola, que da nacimiento al «valseado» o «valseado correntino».

El décimo primer capítulo, «*El valseado*», es una continuación directa del anterior donde se explica con mayor detalle el acompañamiento del mismo, con las indicaciones pertinentes para su fácil tañido en el instrumento por medio de la lectura. «*El rasguido doble*» realiza un repaso breve del «sobrepaso» o «rasguido doble» como «subgénero del chamamé». No solo enseña, como con el valseado, el tañido de este, sino que menciona diferentes trabajos de recopilación y recolección que le permiten reconstruir su perfil en perspectiva histórica y musical. Por su parte, el décimo tercer capítulo, «*Los guitarristas cantores*», se centra en el canto acompañado por guitarras afirmando que se encuentra en todos los géneros argentinos, y describe su historia en el chamamé: poca presencia de este formato en los comienzos, hasta su progresiva consolidación con el cuarteto conformado por un acordeón, un bandoneón y dos guitarristas cantores a mediados de 1940.

Ya entrando en la etapa final del libro, el décimo cuarto capítulo, «*Evolución de la guitarra en el chamamé*», consiste en una síntesis de la evolución —en el sentido de cambio— de los roles de acompañamiento en la interpretación guitarrística del género. Los autores explicitan su criterio valorativo para el análisis: consideran de «valor musicológico» tanto «un bordoneo con dos cuerdas graves» como «una escala veloz para cerrar una idea musical». A continuación, «*Algunos recursos en el acompañamiento del chamamé*», parte de la consideración de qué significa el chamamé para un correntino, y la gran importancia de los guitarristas que poseen la habilidad interpretativa de mantener con firmeza el compás del chamamé en el acompañamiento y variaciones del tañido del chamamé en la guitarra. Por último, se presenta la colaboración del guitarrista y compositor Facundo Rodríguez, que ofrece seis posibles resoluciones de frase, a una o dos voces, en el chamamé con la guitarra. Para finalizar, el décimo sexto capítulo, «*La guitarra solista en el chamamé*», realiza un trayecto histórico sobre la interpretación solista del instrumento hasta la tardía aparición de dicha figura al interior del género, como son los ejemplos de Felipe Lugo Fernández, León Antonio Sánchez y Juan Ramón Gaúna. Este capítulo resalta una edición del 2021, brindada por la *Fundación Memoria del Chamamé*, donde se encuentran partituras de obras de Antonio Niz con arreglos para guitarra solista de Miguel Sussini, revisados y transcritos por Lucía Troitíño, autora del libro reseñado.

Por consiguiente, luego de todo lo desarrollado, el «*Epílogo*» reconoce que los autores han intentado abordar demasiado, sin embargo, asumen cumplido el sentido de la publicación que apunta a un repaso de los aspectos salientes del desarrollo guitarrístico en el chamamé.

El libro llega a su fin con secciones anexas que incluyen la biografía de Berta Rojas, una lista de grabaciones citadas, otra de audiovisuales de rápido acceso (incluye los enlaces de la plataforma *Youtube*) y las menciones correspondientes a las fuentes, entrevistas, imágenes y agradecimientos. El glosario no solo brinda al lector información de aquellas palabras que son una declaración de principios —como es el caso de *Mbaraka* que, en

este libro, referencia a la guitarra guaraní—, sino también especifica los términos que tienen significados diferentes en «ámbitos populares» o «académicos», como es el caso del «trino». Finalmente, el índice genera un impacto al tomar conciencia del inmenso abordaje.

A modo de conclusión, *Mbaraka* no solo es un reconocimiento y puesta en valor de la guitarra y el chamamé, junto a las personas que vivenciaron y vivencian actualmente el género, el vasto territorio que involucra y la multidireccionalidad que vincula a todos estos. El presente libro expresa también sentimientos, involucra identidades diversas y manifiesta devoción por expresiones culturales que, como es el caso del chamamé, implican una acción laboriosa entre múltiples actores. Este texto destaca por la inclusión de imágenes y transcripciones musicales originales y, aún con aspectos a mejorar, es una contribución esencial a los estudios musicales de divulgación. Son meritorias además las numerosas entrevistas y fuentes de primera mano que lo sustentan. Su lectura se vuelve imprescindible para el entendimiento, la enseñanza–aprendizaje, la divulgación del chamamé en guitarra y la comprensión sociohistórica de dicho fenómeno. Es conocernos un poco más como latinoamericanos y darnos a conocer a quienes se interesen por nuestra historia.

Notas

- [1] Cabe destacar que solo dos expresiones musicales argentinas obtuvieron este reconocimiento. Antes del chamamé, el tango rioplatense alcanzó esta designación en septiembre del año 2009, en una presentación conjunta con el vecino país de Uruguay.

Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987013>

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 Ezequiel Cantarelo

Reseña de *Mbaraka* de Rudi Flores; María Lucía Troitiño; Juan Pedro Zubieta; Ilustrado por Mario Quinteros; Prólogo de Berta Rojas. Moglia Ediciones, 2024.

Review of Mbaraka by Rudi Flores; María Lucía Troitiño; Juan Pedro Zubieta; Illustrated by Mario Quinteros; Prologue by Berta Rojas. Moglia Ediciones, 2024.

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 2, núm. 27, e0101, 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.e0101>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.