



**INSTITUTO LATINO-
AMERICANO DE ARTE, CULTURA E
HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS CON ÊNFAIS EN
PERCUSIÓN**

**UN LATIDO DE MISTERIO SELVÁTICO:
REFLEXIONES ACERCA DE LA CONCEPCIÓN Y EL ABORDAJE DE LA PERCUSIÓN
EN EL GUALAMBAO**

Damian Rodrigo Dominguez

Foz do Iguaçu

2024

**UN LATIDO DE MISTERIO SELVÁTICO:
REFLEXIONES ACERCA DE LA CONCEPCIÓN Y EL ABORDAJE DE LA PERCUSIÓN EN
EL GUALAMBAO**

Damian Rodrigo Dominguez

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e História de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Bacharel en Música – Práticas Interpretativas con énfasis en Percusión.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

Coorientador: Prof. Dr. Lucas Baptista Casacio

Foz do Iguaçu

2024

DAMIAN RODRIGO DOMINGUEZ

UN LATIDO DE MISTERIO SELVÁTICO:
REFLEXIONES ACERCA DE LA CONCEPCIÓN Y EL ABORDAJE DE LA PERCUSIÓN EN
EL GUALAMBAO

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e História de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Bacharel en Música – Práticas Interpretativas con énfasis en Percusión.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Prof. (Titulação) (Nome do Professor)
UNILA

Prof. (Titulação) (Nome do Professor)
UNILA

Foz do Iguaçu, 19 de abril de 2024.

A Ramón y su eterno paisaje.

AGRADECIMENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer al profesor orientador de este trabajo, Gabriel Navia, por su paciencia, acompañamiento y dedicación detallada. A mi profesor de percusión y co-orientador, Lucas Casacio, por su apoyo y consejos a la distancia. A Cacho Bernal, por el inspirador tiempo compartido, su gran apertura, humildad e incondicional motivación. A Marcos Villalba, por el tiempo dedicado y su honestidad. A Sebastián Pereyra, por sus experiencias de investigaciones compartidas entre mates y las discusiones constructivas. A la profesora Carla Rabelo, por las conversaciones estimulantes e incentivadoras. A los/as amigos/as y familiares que directa o indirectamente contribuyeron en el proceso de este trabajo. Y por supuesto a Ramón por su magia y el Gualambao.

*“Gualambao, corazón del monte;
misterio de la tierra;
frontera de países;
amor que viaja...”*

Ramón Ayala

RESUMEN

Esta investigación está enfocada en el proceso creativo de la rítmica del Gualambao a partir del entendimiento del percusionista Cacho Bernal sobre el rol de la percusión en el género. La metodología incluyó una serie de encuentros didácticos y entrevistas realizadas al percusionista que, junto a Ramon Ayala (creador del género), forjó la matriz rítmica de este joven estilo musical que luego pasaría a ser un emblema representativo de la provincia de Misiones. También se entrevistó al músico e investigador Sebastián Pereyra, quien ha publicado investigaciones previas acerca del estilo y a Marcos Villalba, quien es otro referente de la percusión en la música del litoral, principalmente del Chamamé. Se traen reflexiones acerca de la concepción y el abordaje de la percusión en el Gualambao, como así también su rol dentro del género y un panorama general del contexto histórico en el cual fue desarrollado, intentando mostrar cómo ese contexto influyó en su desarrollo. Con el objetivo de comprender este proceso y cómo es tocado hoy en día, se procedió a realizar transcripciones y análisis rítmicos de lo abordado en los encuentros prácticos con Bernal; también se incluyeron fragmentos del material audiovisual registrado en estos encuentros con Cacho para condensar/sintetizar las características rítmicas principales y poder plasmar esa información/análisis de forma escrita. Esto proporciona un primer acercamiento al estilo, desde la perspectiva de la percusión y reflexiones acerca de ciertos aspectos y conceptos a tener en cuenta a la hora de abordar los “toques” del Gualambao, como así también, la posibilidad de su posterior desarrollo.

Palabras clave: Gualambao; percusión; música litoraleña; set percusivo; Cacho Bernal.

ABSTRACT

This research is focused on the creative process of the Gualambao rhythm based on percussionist Cacho Bernal's understanding of the role of percussion in this genre. The methodology included a series of educational meetings and interviews with the percussionist who, together with Ramon Ayala (creator of the genre), forged the rhythmic matrix of this young musical style of music that would later become a representative emblem of the province of Misiones. The musician Sebastián Pereyra, who has published previous research on the style, and Marcos Villalba, who is another reference for percussion in coastal music, mainly Chamamé, were also interviewed. We share some reflections about the conception and approach of the percussion in Gualambao, as well as its role within the genre and a general overview of the historical context in which it was developed, trying to show how that context influenced its development. In order to understand this process and how it is played today, transcriptions and rhythmic analyzes of what was discussed in the practical meetings with Bernal were made; fragments of the recorded audiovisual material in those encounters with Cacho were also included, to condense/synthesize the main rhythmic characteristics and capture that information/analysis in written form. This provides a first approach to the style, from the percussion perspective and some reflections about certain aspects and concepts to consider when addressing the “touches” of Gualambao, as well as the possibility of its subsequent development.

Key words: Gualambao; percussion; coastal music; drum set; Cacho Bernal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Región litoral de Argentina.....	16
Figura 2 - Paisaje de selva misionera.....	21
Figura 3 - Cacho Bernal tocando junto a Ramon Ayala (2022)	25
Figura 4 - <i>Takuapú</i> tocado por mujeres guaraníes.....	27
Figura 5 - <i>Mbaraká Mirí</i> o sonajero de calabaza guaraní.....	29
Figura 6 - Principales rutas del tráfico esclavista de África hacia América entre los S. XVI y XIX.....	44
Figura 7 - Ejemplo de baquetas varias.....	50
Figura 8 - Set Cacho Bernal en entrevista realizada el 1 de febrero del 2024 (frente).....	54
Figura 9 - Set Cacho Bernal en entrevista realizada el 1 de febrero del 2024 (atrás)	54

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1 - Takuapú en Hi-Hat con el pie izquierdo.....	27
Ejemplo 2 - Takuapú (Pulso) y Caxixi (subdivisión ternaria)	28
Ejemplo 3 - Tres Negras en compás de 12/8.....	30
Ejemplo 4 - Relación de los 3 primeros elementos de la estructura básica del Gualambao.....	31
Ejemplo 5 - Relación entre las 3 negras y la Síncopa.....	32
Ejemplo 6 - Base del Gualambao con sus 4 elementos principales.....	33
Ejemplo 7 - Onomatopeya del Gualambao, “a lo Ramón”	34
Ejemplo 8 - Golpes fantasmas en caja + Síncopa y Takuapú.....	34
Ejemplo 9 - Variación que simula el rasgado de la guitarra.....	35
Ejemplo 10 - Variación anticipando tiempo fuerte del compás.....	36
Ejemplo 11 - Cambio de sensación de la subdivisión, insinuando un 3/4.....	37
Ejemplo 12 - Polirítmia en el Gualambao.....	37
Ejemplo 13 – Patrón básico del Chamamé al estilo Bernal.....	39
Ejemplo 14 – Patrón básico del Polca al estilo Bernal y su respectiva digitación.....	40
Ejemplo 15 – Transición de Polca binaria a ternaria.....	43
Ejemplo 16 – La birritmia en estilos folklóricos argentinos.....	47

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 – Listado de Gualambaos grabados por Ramón Ayala, el año de registro y el álbum en que se encuentra	20
--	----

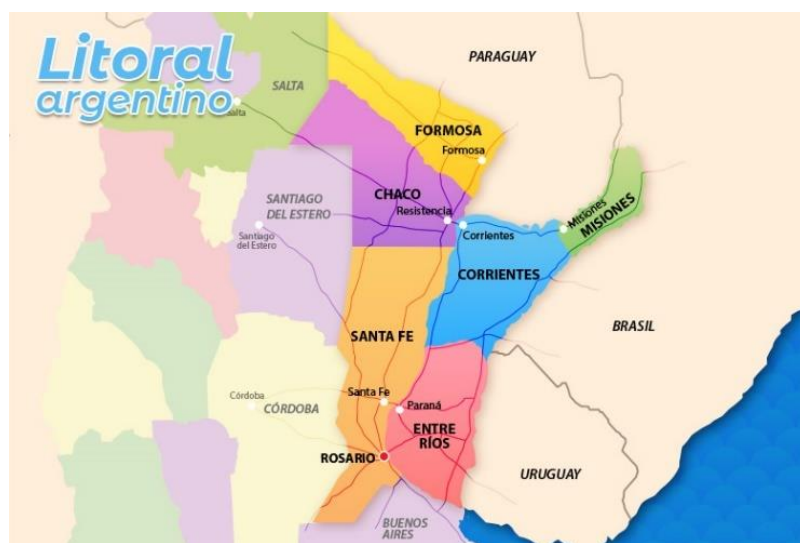
ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	16
1.1 ORIGEN ABORIGEN.....	19
1.2 EL GUALAMBAO Y LOS ABUELOS INFINITOS.....	20
1.3 TRADICIÓN vs PROYECCIÓN.....	22
2. CACHO BERNAL: EL ARQUITECTO DEL RITMO.....	24
2.1 LOS CIMIENTOS Y SUS 4 ELEMENTOS.....	25
2.1.1 El Takuapú.....	26
2.1.2 La Subdivisión.....	28
2.1.3 Las Tres Negras.....	30
2.1.4 La Síncopa.....	32
2.2 LA BASE DEL GUALAMBAO.....	33
2.3 EL GUALAMBAO “A LO RAMÓN”	34
2.4 SIMULANDO EL RASGUIDO.....	35
2.5 VARIACIONES.....	36
2.5.1 Posibilidades De Las 3 Negras.....	36
2.5.2 Transformando la Subdivisión.....	36
2.6 EL GUALAMBAO EN EL CHAMAMÉ.....	38
2.7 LA PARTE “B”	40
2.8 LA FILOSOFÍA DEL GUALAMBAO.....	40
2.8.1 Lo Sutil Y Lo Implícito.....	42
2.8.2 La Respiración Y El Paisaje.....	43
2.9. EL LEGADO AFRICANO.....	43
3. REFLEXIONES PERCUSIVAS COMPLEMENTARIAS.....	46
3.1 LO “BI” Y LO “POLI”	46
3.2 DINÁMICA Y ENSAMBLE.....	49
3.3 EL COLOR Y LA ATMOSFERA.....	50
3.4 VERSATILIDAD Y PRACTICIDAD.....	51
3.5 EL “SET”: BATERÍA O PERCUSIÓN?.....	52
4. CONCLUSIONES.....	55

1. INTRODUCCIÓN

El Gualambao, surge en la provincia de Misiones, que se encuentra en la región mesopotámica de Argentina, es decir, una región caracterizada por estar “entre ríos” (Fig. 1). Esta región, abarca también las provincias de Corrientes y Entre Ríos, las cuales se encuentran dentro de la zona conocida como el Noreste Argentino (N.E.A) o “litoral”, que incluye también, las provincias de Chaco, Formosa, y según algunas fuentes, Santa Fé.

Figura 1 - Región litoral de Argentina



Fuente: <https://www.italrosario.com/front/images/territorio.jpg>

La superficie de la provincia de Misiones es de 29.801 km², su tamaño equivale a casi el 1% de la superficie total del país, y tiene más de 1.000 kilómetros de fronteras internacionales rodeándola (Brasil y Paraguay), como podemos ver en la imagen anterior. En relación a las distancias y la disposición de estos 2 países que rodean Misiones, el músico Cacho Bernal, quien será uno de nuestros principales referentes a lo largo de esta investigación, comenta: “Hay unos 100km que nos atraviesan entre un país y otro, y eso, es el Gualambao” (PEREYRA, 2018).¹

A raíz de esta disposición geográfica triplefronteriza, se genera un “tejido” entre las diferentes culturas, y esta diversidad cultural produce una gran variedad de géneros musicales entrelazados, una “mezcla”, a raíz de la influencia de estos países y provincias vecinas, e incluso, de los inmigrantes que arribaron a Misiones hace varios años. Dentro de estos estilos podemos encontrar,

¹ Información concedida por Cacho Bernal, el día 20 de mayo del 2018, en entrevista realizada por Sebastián Pereyra. Disponible en: <https://dspace.unila.edu.br/bitstreams/f36a8954-8531-41d1-a380-a34620150e8d/download>

por ejemplo: el Rasguido Doble, la Galopa, el Chamamé, el Choti, la Polquita Rural, etc. Esta situación particular de triffinio separado por ríos, sumado a la convergencia musical consecuente de esta geografía, trae la siguiente reflexión de Bernal:

Es muy difícil decir que la música termina donde empieza el río, todos los ritmos tienen mucha influencia de Paraguay y Brasil, por eso digo que es muy diferente a cualquier otra provincia con el compartir musical. Creo que las divisiones geográficas no separan, sino que logran hermanarnos. Algunos dicen que la música que identifica a la provincia es la galopa, otros el chamamé, o la polka, el chotis... y todo eso somos nosotros. (BERNAL, 2021)²

Una de las características principales de los ritmos de esta región es que son estilos de origen sin acompañamiento percusivo, esto, nos lo deja muy en claro Bernal cuando nos dice que: “la música del litoral nunca tuvo percusión en sí mismo, es un agregado a ‘lo original’ ” (BERNAL, 2018).³ Como músico percusionista misionero, me pregunté: ¿Cómo fue el proceso y de qué manera se introdujo la percusión en los ritmos litoraleños argentinos?, estilos que al escuchar me hacen sentir “en casa”, y que de alguna manera nunca me dejé transitar profundamente. Con estos interrogantes como impulso, y los trabajos previos del músico e investigador bonaerense Sebastián Pereyra⁴ como punto de partida, decidimos adentrarnos específicamente, al mundo de Ramón Ayala y su Gualambao.

Se cree que una de las razones por la cual la percusión fue incluida en los estilos del N.E.A, los cuales son de origen sin acompañamiento percusivo es, a modo de “refuerzo”, ya que fue necesario mayor “empuje” para ampliar el rango dinámico, el alcance-impacto sonoro y consolidar la rítmica de estos estilos. Esto generaría un mayor estímulo y motivación a los oyentes para bailarlo, considerando que son estilos bailables que se fueron popularizando a medida que pasaba el tiempo y que los medios de comunicación y festivales crecían.

En relación a esto, el músico Marcos Villalba, actual percusionista del acordeonista y compositor Chango Spasiuk, quienes son referentes contemporáneos del chamamé misionero, nos comenta su perspectiva a continuación:

Para mí, la percusión se incorporó para acentuar la energía misma del estilo, me refiero a la energía rítmica. Se fue incluyendo para acentuar movimientos rítmicos, porque de por sí, la guitarra tiene un movimiento percusivo rítmico, el acordeón también, con sus bajos y sus

² Información concedida por Cacho Bernal, el día 5 de agosto del 2021, en entrevista realizada por “NEA Hoy”, disponible en: <https://neahoy.com/2021/08/05/cacho-bernal-el-embajador-musical-del-nea-que-recorrio-el-pais-junto-a-lito-nebbia-misiones-es-un-mboyere-musical/>

³ Información concedida por Cacho Bernal, el día 20 de mayo del 2018, en entrevista realizada por Sebastián Pereyra. Disponible en: <https://dspace.unila.edu.br/bitstreams/f36a8954-8531-41d1-a380-a34620150e8d/download>

⁴ Id, Gualambao, mboyere cultural: una experiencia Sinfónico-vegetal, 2022.

pianos... A mi pensar, se requería algo más para acentuar y que tenga más firmeza rítmica el propio género, por eso antes se usaba más a los zapateadores. (VILLALBA, 2024)⁵

Es interesante reflexionar acerca de este concepto de “complemento” y refuerzo, ya que todo instrumento, más allá de pertenecer a la familia de las percusiones o no, tiene alguna relación con el ritmo. La manera en que los instrumentos armónicos y melódicos son ejecutados o el rol que cumplen, rítmicamente hablando, y principalmente en la música popular, también puede determinar si una música pertenece a un género u otro, independientemente si posee un instrumento de percusión en su ensamble. Pero es el “patrón rítmico”, ese “desde dónde” lo que le da identidad, lo cual se puede evidenciar en estilos originalmente percusivos, como el Candombe uruguayo, por ejemplo.

Otra razón, es el hecho de que la región se encuentra rodeada y/o conectada por los principales puertos a donde llegaron afrodescendientes (Rio de Janeiro y el Río de la Plata). Aquí se generó una interacción con las costumbres regionales, disputas de territorio (guerras), relación “amo-esclavo” y el sincretismo religioso. Todo esto influyó notablemente en el proceso de inclusión y proyección de la percusión en los estilos musicales del litoral. Un dato importante a mencionar es que la bibliografía existente sobre los toques y estilos percusivos del litoral y sus posibilidades es casi nula, ya que la incorporación de la percusión es un hecho relativamente reciente, que fue evolucionando paulatinamente en estos estilos de origen sin acompañamiento percusivo.

Consideramos de vital importancia plasmar de manera “teórica/formal” y “práctica/instructiva”, la riqueza rítmica y posibilidades creativas de la percusión en los estilos folclóricos de la región del N.E.A, sin embargo, analizar todos los ritmos que forman parte de la familia de los ritmos litoraleños extrapolaría los límites de esta investigación. Así, este trabajo estará directamente focalizado a reflexionar acerca del Gualambao, su concepción y la forma de abordar la percusión en este estilo. En parte, la elección de este tema fue llevada a cabo gracias al incondicional apoyo y abal del músico posadeño Cacho Bernal, percusionista encargado de “diseñar” la rítmica del Gualambao en la percusión, junto a Ramón Ayala, su creador.

El principal objetivo de esta investigación con perspectiva rítmica acerca del Gualambao, es sistematizar el abordaje de la percusión dentro del estilo y disponibilizarlo a quienes sientan interés por conocer más de cerca las características y posibilidades percusivas de su sonoridad. Paralelamente, proporcionar un acercamiento para su posterior estudio y desarrollo, considerando brevemente también, el proceso histórico y el contexto socio/político/cultural en el que la percusión fue incluida, lo cual podría traer una comprensión aún mayor de su transformación/evolución y como abordarla. La conciencia de una perspectiva “macro”, y los aspectos “sutiles” sobre cómo abordarlo,

⁵ Información concedida por Marcos Villalba el día 7 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

contribuyen bastante al modo de interpretar un estilo y a la connotación musical que este trae, como nos comenta Bernal en su experiencia personal: “Me di cuenta que la percusión le faltaba mucho el respeto a la música del litoral, como se tocaba, como participaba de la música, entonces dije: Me voy a la cola del asunto y a ponerme a ver cómo es, a estudiar, a investigar, y a ver si esos tipos capos de esos géneros me permitían sumar a su música (BERNAL, 2023).⁶

1.1 ORIGEN ABORIGEN

Etimológicamente la palabra aborígen, proviene del latín “*ab origine*”, que significa: “desde el comienzo”⁷, y la real academia española la define como: “originario del suelo en el que vive”. Desde esta perspectiva, podríamos decir que el Gualambao, efectivamente es un ritmo aborígen, ya que se gestó, no solo en el territorio de la provincia de Misiones (tierra natal de su autoproclamado creador), sino que nació con la intención de ponerle voz a su paisaje, su gente, su flora y su fauna, para así, poder representar su esencia e identidad, en sonido, en ritmo. En relación a esto, Ramón nos cuenta:

Nací en Misiones, y desde mi infancia me acunaron los ritmos de las tres fronteras (Argentina, Paraguay y Brasil). Por una necesidad de sintetizar los ritmos regionales en una sola especie, creé el Gualambao, un ritmo guaraní generado en la región oriental de Misiones, frontera con Brasil y Paraguay, al que di la misión de vestir la selva, el Iguazú y los duendes de la tierra con un traje excepcional, de amplio espectro. (AYALA, 2023)⁸

Ramón Gumercindo Cidade (1937-2023), oriundo de Garupá, Misiones, y popularizado como Ramón Ayala. Fue y será un eslabón fundamental del folklore argentino, tanto por sus canciones, como por sus pinturas, poesías, su concepción del arte y la admiración de la belleza en lo cotidiano, pero principalmente por darle vida al ritmo del Gualambao.

Esto (gestación del Gualambao), es un hecho histórico contemporáneo que nos atraviesa y del cual somos parte, ya que estamos vivenciando el proceso de “folklorización” de un género que, sin dudas, es y pasará a ser parte del saber popular cada vez más. Ayala, compone su primer Gualambao, “El Gualambao”, a sus 21 años de edad, y desde allí vivió la incansable búsqueda creativa, la transformación, el desarrollo y el perfeccionamiento del estilo el cual fue declarado en el

⁶ Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁷ <https://etimologias.dechile.net/?aborigen>

⁸ Diario El Territorio, “El Gualambao, un ritmo que libera pájaros”, 11 de marzo de 2023. Disponible en <https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2023/03/11/781912-el-gualambao-un-ritmo-que-libera-pajaros>

año 2019, por la cámara de representantes de Misiones, como patrimonio cultural de la provincia.⁹ A continuación (Tabla 1), un listado de algunos Gualambaos relevantes editados en discos de Ramón Ayala:

Tabla 1 – Listado de Gualambaos grabados por Ramón Ayala, el año de registro y el álbum en que se encuentra¹⁰

CANCIÓN	AÑO	ALBUM
El Gualambao	1959	Monte adentro
Canto al río Uruguay	1976	La vuelta de Ramón
Bailando el Gualambao	1990	El Gualambao
Amanecer en Misiones	1990	El Gualambao
Alma de Lapacho	1990	El Gualambao
La voz del monte	1990	El Gualambao
Pycazú	1990	El Gualambao
Farol de sueños	2008	Donde la selva y el río
Corochiré		Monte adentro
Panambi Hovy		Monte adentro

1.2 EL GUALAMBAO Y LOS ABUELOS INFINITOS

La palabra “Gualambao” proviene del nombre de un instrumento (Berimbau)¹¹ que consiste en un arco con una cuerda que se percute con una vara y cuya caja de resonancia es una calabaza. En relación al nombre, Ramón nos dice: “A mí me interesó el nombre ‘Gualambao’ por su color, su sabor a fruta, a subtrópico, a Misiones” (AYALA, 2021)¹².

Ramón Ayala se autoproclama creador del estilo y de su creación, no deja dudas. Lo hizo con el fin de unificar una identidad sonora al paisaje misionero (Fig. 2), lo cual, puede verse reflejado coherentemente en su incesante “militancia” a lo largo de su carrera, a través de canciones, poemas, pinturas, danzas, etc. A continuación, podemos ver la admiración de Ramón por el paisaje y la profundidad poética al intentar “vestirlo”, explicándonos con preguntas el “por qué” del Gualambao.

⁹ Incluso se decretó el 10 de marzo de cada año, como día provincial del Gualambao en conmemoración del natalicio de su creador, quien previamente (2013) fue distinguido, con el diploma de “Doctor Honoris Causa” con una mención especial al mérito socio-cultural del artista y compositor misionero, y en reconocimiento a su lucha por la preservación, promoción y difusión de la cultura regional.

¹⁰ El álbum “Monte adentro” es un compilado de grabaciones recuperadas, editado en el año 2001. Este no posee especificaciones del año de grabación de todas las obras incluidas en él, por lo cual no pudimos especificar el año de grabación de “Corochiré” y “Panambi Hovy”.

¹¹ Nos explayaremos en el Berimbau y su relación con el nombre Gualambao, en la sección 2.9 EL LEGADO AFRICANO.

¹² Nota realizada por Karoso Zuetta, “El Gualambao en el nativismo sonoro misionero” el 23 de diciembre del 2021 para Misiones tiene historia. Disponible en: <https://www.misionestienehistoria.com.ar/noticia/articulo/el-gualambao-en-el-nativismo-sonoro-misionero/>

Figura 2 - Paisaje de selva misionera



Fuente: <https://www.avesargentinas.org.ar>

Siempre pensé, que Misiones es una provincia donde pareciera que dios puso el dedo para señalar la belleza, y como consecuencia de ello, está escrita o dicha, en tono mayor. Si no, ¿cómo podemos concebir un río que tiene casi 4.000 metros de ancho entre Encarnación y Posadas?; ¿cómo podemos concebir, por ejemplo, que haya unas cataratas del Iguazú, que podría llamarle con justicia, “la catedral del agua”? O, ¿cómo podríamos, de pronto, tener una selva fabulosa en lugares todavía vírgenes que han escapado de las manos de los depredadores?; y ¿cómo podíamos justificar de pronto, esta magnitud de San Ignacio?, en donde todavía andan por sus piedras el espíritu de los sacerdotes, de los aborígenes que han pasado con su sabiduría natural, con sus “arandúes”, con sus guerreros, con sus creadores y músicos; ¿qué traje le pondríamos a este cuerpo extraordinario que es Misiones? De ahí nació este intento de la creación de un ritmo que pudiera contener a Misiones, porque no podemos, a un cuerpo grande, hacerle un traje pequeño. (AYALA, 2000)¹³

Mas allá de su creación musical y conceptual del Gualambao, Ayala sabe reconocerse como “un puente”, un “traductor”, de la sabiduría antigua, principalmente de la provincia de Misiones y su “Mboyeré” cultural, término que el artista visual Marcos Lopez define de la siguiente manera: “Mboyeré, es un término que proviene de la lengua guaraní y significa revuelto, rejunte, mejunje,

¹³ Transcripción del capítulo dedicado a "LOS INVENTORES", de la serie televisiva "Una Mirada Abierta". Posadas, Misiones, Argentina (2000). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=q6zbHijiBRw&ab_channel=AnaZanotti

enredo, berenjenal, revoltijo. Es una mezcla de cosas sin orden aparente, pero también es mestizaje”. (LOPEZ, 2023)¹⁴

Algunos, no concuerdan con Ramón por su atribución del estilo, y no lo reconocen como una representación misionera, adjudicando que no es nada nuevo. Sin embargo, por otro lado, el legado de su obra tiene un reconocimiento que resuena en las nuevas generaciones de artistas y se hace cada vez más consistente. En un capítulo de la serie televisiva, “Una mirada abierta”, dedicado a “los inventores”, Ramón reflexiona acerca de las características del ritmo al que llamó Gualambao y nos cuenta su perspectiva del “nacimiento”, la creación del mismo:

Y, ¿de dónde viene este invento?, que no es un invento, es una creación. Porque yo creo que, dentro nuestro transitan otros seres que tal vez alguna vez fuimos, de abuelos infinitos que jamás hemos conocido, pero que andan con nosotros, y que de pronto nos afloran, en el gesto, en los presentimientos, y en vaya a saber que dioses interiores que llevamos. Por ese motivo es que nadie inventa nada, ni crea nada, son los viejos abuelos, que de pronto, traen su sabiduría antigua para que nosotros seamos nada más que un puente, tal vez, un traductor de esos presentimientos y de eso que nosotros creemos hallazgos. O, tal vez, estamos signados por ello, o tal vez, simplemente desembocamos en un estadio interior del alma, en donde habitan estos seres y estos encuentros.

Así nació el Gualambao, con el ánimo de representar la maraña, el puente, el misterio, el vuelo de la garza, el correr del agua, el batir de los remos en una canoa, y el amor que anda solitario por esas soledades de la selva y de los caminos rojos de la tierra Misionera. (AYALA, 2000)¹⁵

Basado en esta perspectiva y con actitud visionaria, Ayala conoce a Cacho Bernal (percusionista) a mediados de los años 80, quien se suma a la odisea de encontrar el sonido de una identidad musical misionera. El proceso de folklorización perdura hasta el día de hoy como un legado.

1.2 TRADICIÓN vs PROYECCIÓN

En las rítmicas del litoral, si uno analiza las grabaciones primigenias, que tampoco son tan viejas, dan lugar a la discusión, porque siempre que se incorpora una tímbrica nueva a una música que en el origen no existía, hace ruido... Incluso, hoy en día, en los festivales más

¹⁴ Universidad Nacional del Litoral (UNL), entrevista realizada al artista visual Marcos Lopez el 9 de febrero del 2023. https://www.unl.edu.ar/noticias/news/view/se_inaugurar%C3%A1_la_muestra_%E2%80%9Cmboyer%C3%A9%E2%80%9D_con_curador%C3%ADa_de_marcos_l%C3%B3pez

¹⁵ Transcripción del capítulo dedicado a "Los inventores", de la serie televisiva "Una Mirada Abierta". Posadas, Misiones, Argentina (2000). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=q6zbHijiBRw&ab_channel=AnaZanotti

“auténticos” del chamamé no podés ir ni a palos con un cajón, y de una batería, ni hablar... es como que ya está cerrado. (BERNAL, 2023)¹⁶

La Idea de conservar “el origen” y que éste no sea “desvirtuado” es un debate muy presente en la música popular tradicional. Esta, según Jorge Coscia, en su momento, secretario de cultura de la nación, es definida como:

Creaciones culturales de un pueblo, de su patrimonio, manifestada en el respeto a sus mejores intérpretes y en voluntad de brindar el legado más fidedigno a las futuras generaciones [...]. Aquella que nos representa más, la que surge de tradiciones artísticas consagradas por el tiempo y a la vez expurgadas de toda temporalidad por la memoria, a través de las voces y las manos de generaciones de cantores y músicos populares. (MARTÍNES; MARDONES, 2011, p. 6)¹⁷

La morfología de la música popular, por lo general, constituye una fuerte controversia en el género, dando lugar a la antípoda entre los “tradicionalistas” y los “proyectivos”. Desde el punto de vista del músico e investigador, Juan Falú:

Cuando se defiende el ‘respeto a las formas’ con prejuicio, se está descalificando las nuevas vertientes proyectoras, o al menos se está desconfiando de ellas. En cambio, se genera una falacia, cuando las experiencias que proyectan son realizadas sin un mínimo conocimiento de estas formas, ya que no existe proyección sin un modelo que se proyecte (extremos de esta controversia). (FALÚ, 2011)¹⁸

Se cree que el hecho de romper con las formas tradicionales no es positivo ni negativo en sí mismo y que esto es el resultado de una natural mutación generacional y cultural. La ruptura puede transformarse en productos artísticos imprescindibles, si esta es llevada a cabo con conocimiento de lo que se rompe. Romper, no necesariamente es corromper.

Vale recalcar que la referencia de estética musical argentina fue producida por intérpretes y compositores “empapados” de conocimiento de los modelos tradicionales y paradójicamente, estos modelos defendidos efusivamente por el sector con visión más conservadora del arte son en su mayoría, una proyección de modelos más antiguos. Frente a esta paradoja, Falú sugiere: “Si unos defienden las raíces sin frutos y otros los frutos sin raíz, habrá que aprender del árbol” (FALÚ, 2011).¹⁹

¹⁶ Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

¹⁷ Palabras introductorias de Jorge Coscia al libro *Cajita de música argentina*.

¹⁸ FALÚ, Ibidem. Apud “Sistematización de la música argentina para su aplicación pedagógica”

¹⁹ Extracto del libro, “Cajita de música argentina”, Ministerio de Educación de la Nación, 2011.

2. CACHO BERNAL: EL ARQUITECTO DEL RITMO

Víctor Cesar Bernal, más conocido como “Cacho”, nació en 1958 en la ciudad de Posadas, capital de la provincia de Misiones. Inició sus primeros estudios formales de batería, teoría y solfeo con su padre Viri Bernal, también baterista. Cacho también tomó clases con Horacio Lopez (1988), Osvaldo Fatorusso (2000), Naná Vasconcellos (2001), Rasikananda (2007) y paralelamente, viene investigando y desarrollando, desde el año 1980, la percusión en las rítmicas del litoral argentino. Integró muchos grupos de diferentes estilos y desde el año 2002 hasta la actualidad, es percusionista del reconocido acordeonista *Raúl Barboza*, con quien realizó giras ininterrumpidas por Argentina y el exterior. Realizó innumerables trabajos de participaciones en vivo y grabaciones junto a artistas de renombre y desde el año 1992, ejerció la docencia, facilitando talleres y clínicas difundiendo la percusión en las rítmicas del litoral, y principalmente el Gualambao, incluso, junto al mismísimo Ramón Ayala.²⁰ En relación a esto Cacho nos cuenta: “Desarrollamos el Gualambao junto a Ramón, y el siempre desarrollaba el toque con la guitarra, y yo me puse a laburar desde el punto de vista de la percusión, a ver como se podía trasladar toda esa polirritmia que tiene el Gualambao.” (BERNAL, 2018).²¹

Actualmente y desde hace ya varios años, su vida está dividida entre escuadras y tambores, ya que, en el año 1986, radicado en Resistencia, Chaco, se recibe como arquitecto, profesión que ejerce hasta el día de hoy. La perspectiva de “búsqueda musical” con un significado propio, no siempre fue tan evidente para Cacho. En relación a este proceso de “autodescubrimiento”, nos dice:

Cuando me fui al Chaco a estudiar arquitectura, me cayó la ficha que tenía que tocar como yo hablaba, algo que tenga que ver conmigo. Entonces, el laburo que vengo haciendo de los años 80 para acá es que la percusión sea un instrumento que sume a la estética de la música del litoral, sin ponerle trabas a lo original. Esta búsqueda hace que uno también busque el instrumento, probando cosas e intentando representar el paisaje; la tacuara; el río; y sumar al color. Ramón me enseñó que uno tiene que ir detrás de lo importante y no de lo urgente. (BERNAL, 2023)²²

²⁰ En su destacada trayectoria artística/cultural en los ámbitos de la música regional misionera nacional e internacional, el ministerio de cultura de la provincia de Misiones, le otorgó el diploma de “Doctor Honoris Causa” con mención al mérito sociocultural, el pasado 06 de diciembre de 2023.

²¹ Información verbal concedida por Cacho Bernal, el día 20 de mayo del 2018, en entrevista realizada por Sebastián Pereyra.

²² Misiones Plural TV, entrevista a Cacho Bernal el día 13 de diciembre de 2023. Disponible en: <https://misionesplural.net/2023/12/13/cacho-bernal-evoco-los-legados-infinitos-que-resuenan-en-misiones/>

Nos referimos a Cacho como el arquitecto del ritmo, no solo por su profesión paralela a la música, sino porque en su búsqueda personal como músico, decidió enfocar sus estudios e investigaciones rítmicas a construir una sonoridad litoraleña e intentar traducir a través de los tambores, el paisaje misionero y su contexto. A partir de conocer y entablar una amistad con Ramón Ayala, quien ya había “parido” el concepto del Gualambao dos décadas antes, “diseñaron” los “planos” de lo que hoy es, musical y filosóficamente este estilo (Fig. 3).

Figura 3 - Cacho Bernal tocando junto a Ramon Ayala (2022)



Fuente: <https://www.canal12misiones.com/noticias-de-misiones/espectaculos/music/celebraran-los-95-anos-de-ramon-ayala>

2.1 LOS CIMIENTOS Y SUS 4 ELEMENTOS

A partir de esta sección pasaremos a analizar rítmicamente el Gualambao, basándonos en la perspectiva de Cacho Bernal, cómo él lo sistematiza y lo aborda desde la percusión. Realizamos entrevistas con el músico para poder comprender su concepción del género como un todo y del papel de la percusión en este ámbito. En una de las entrevistas realizadas, nos explica detalladamente y con ejemplos prácticos la base rítmica del Gualambao, su estructura y también algunas de sus variantes y posibilidades.

Nos habla de los cuatro elementos principales (numerados y nombrados por Bernal) que le dan forma y sentido a este ritmo “El Takuapú”, “La subdivisión”, “Las Tres Negras”, y “La Síncopa”. Estos elementos son esenciales para entramar la estructura básica del Gualambao y, como

nos dice Bernal, unidos “forman una música que se emparenta con el paisaje, que tiene ondulaciones, el ritmo va como el río y la melodía va despegada, y esa es la esencia del Gualambao” (BERNAL, 2023).²³

A continuación, pasaremos a analizar como estos elementos se construyen y relacionan. Teniendo en cuenta que los 4 elementos nos fueron presentados superponiéndose uno sobre el otro, pasaremos a analizarlos uno a uno. Mostraremos el “paso a paso” de la construcción de los cimientos del Gualambao (patrón rítmico básico) y la relación entre sus 4 elementos o capas simultáneas.

La suma de estos elementos dará como resultado el patrón rítmico básico del Gualambao, el cual, posee una estructura cuaternaria de subdivisión ternaria (12/8), es decir, 4 tiempos subdivididos en 3 partes iguales. Este podrá verse detallado más adelante, en el ejemplo 07 de la sección 2.2 con su respectivo video explicativo.

2.1.1 El “Takuapú”

Takuapú, en lengua guaraní, se compone con los términos “*Takua*” (género de cañas), y “*Pu*” (sonoridad), también llamado “tubo de ritmo” o “bastón de ritmo”. Es un instrumento de percusión propio de los pueblos originarios guaraníes que puede llegar a tener dos metros de largo, y un diámetro de hasta unos 20cm (dependiendo de la especie). Éste produce un sonido grave profundo al ser percutido contra la tierra, tomándolo de la parte media y dejándolo caer, acompañado del movimiento de la mano que lo sostiene, actividad principalmente realizada por las mujeres (Fig. 4).

Las variedades utilizadas son las denominadas “*Takuara*” (*Guadua Angustifolia*), y “*Takuarusú*” (*Guadua Trinii*). La caña se libera de los tabiques/nudos internos (superior e intermedios), obteniendo así, un tubo hueco y cerrado en el extremo inferior que golpea sobre el piso al dejar caer el instrumento de forma vertical. A veces se le hacen orificios laterales para modificar su sonoridad, incluso con el agregado de semillas y/o piedritas para obtener una musicalidad similar a la de un sonajero.

²³ Extraído de la nota realizada por Silvia Godoy para el El Territorio, “El Gualambao, un ritmo que libera pájaros”, 11 de marzo de 2023. Disponible en: <https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2023/03/11/781912-el-gualambao-un-ritmo-que-libera-pajaros>

Figura 4 - Takuapú tocado por mujeres guaraníes, parte superior del instrumento (izq.) e inferior (der.)

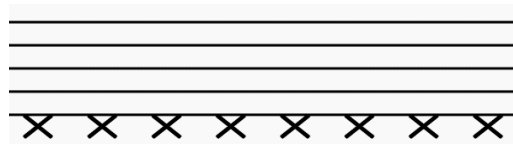


Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=j8dcPn4F4jw>

En el Ej. 1, podemos ver cómo se inicia la construcción de la base en un “set” de percusión (conjunto de tambores, idiófonos y accesorios de percusión)²⁴, traduciendo el rol del Takuapú y adaptándolo a su set. En este caso, es ejecutado en el hi-hat con el pie izquierdo, adjudicándole un impulso audible constante y haciendo énfasis en su sonoridad de semillas.

Ejemplo 1 - Takuapú en Hi-Hat con el pie izquierdo ²⁵

(https://www.youtube.com/watch?v=6n_PmnTTOM8&list=PLThAqhQ9mw7rOQmni14GDZ-DCfbO5DV5g&index=9&ab_channel=DamianDominguez)



En un principio, solo podríamos atribuirle a este elemento, que posee una repetición constante, el rol de la marcación de un pulso “x” (unidad de medida isócrona del tiempo musical), ya que, a este elemento aislado de contexto, aún no podríamos determinarle el compás ni la subdivisión (división isócrona interna de un pulso) en la que se encuentra. Vale recalcar que el análisis que

²⁴ Ampliaremos más adelante este concepto, en el la sección 3.5.

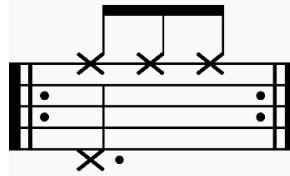
²⁵ Nótese que, el compás del Ejemplo 1, no posee barras, ya que es un pulso “x”, sin ningún tipo de relación rítmica hasta el momento, por lo cual, técnicamente no podríamos catalogarlo aún.

estamos realizando es una lectura del montaje y la superposición de “camadas” de la estructura básica del Gualambao, tal cual nos fue presentada por Cacho Bernal.

2.1.2 La subdivisión

Este elemento denominado como “doce octavos” por Cacho en las entrevistas, nos revela con su nombre la métrica en la cual el Gualambao fue concebido. Vamos a referirnos al mismo como “la subdivisión”, ya que este elemento es un impulso constante 3 veces más rápido que el anterior (Takuapú), es decir, su subdivisión ternaria. Podríamos afirmar entonces, que la relación de los elementos entre sí, le dan el significado a los mismos, en este caso, una negra con punto y 3 corcheas, como podemos ver en el Ej. 2 y su respectivo video:

Ejemplo 2 - Takuapú (Pulso) y Caxixi (subdivisión ternaria) (<https://youtu.be/W1SUHBqw7KQ>)



En el ejemplo del video, se utiliza un Caxixi (instrumento idiófono de paja trenzada con forma acampanada y semillas dentro), con la mano derecha subdividiendo cada pulso en tres. Aquí, podemos observar, como el Hi Hat y el Caxixi se relacionan claramente con el rol de pulso y subdivisión, respectivamente. Mismo así, contando con la presencia de estos dos elementos, respetando el orden en el que nos fueron presentados por Bernal, aún no podríamos determinar el compás en el que se encuentra el ritmo, ya que no hay nada que nos insinúe la reiteración de un ciclo en relación al pulso, pero sí, podríamos ya definirlo como “compuesto” a causa de poseer subdivisión ternaria.

Por otro lado, la subdivisión, que también podría ser tocada con otro timbre, por ejemplo, en los platillos del set y/o tocarlo con escobillas (como bien Cacho aclara en el video que veremos más adelante). Podría relacionarse con el “sonajero de calabaza”, o maraca (Mbaraká en lengua guaraní), también utilizado originalmente en la música Mbyá-guaraní oriunda de la triple frontera, y principalmente ejecutado por hombres (Fig. 5). Existe la hipótesis de que este instrumento (Mbaraká) pasó a ser remplazado por la guitarra de 5 cuerdas. Según Irma Ruiz, no fue así en su totalidad, ya

que hoy en día se continúan utilizando ambos instrumentos en las ceremonias; pero en su investigación, nos deja en claro su rol masculino y el sufijo que diferencia ambos instrumentos.

La denominación ha desplazado a la usada para el sonajero de calabaza (al que también se conoce con el mismo nombre, que dio lugar a la incorporación de maraca al idioma español). La distinción entre ambos instrumentos se da llamando “*Mbaraká Mirí*” (sonajero pequeño) al idiófono y “*Mbaraká Guasú*” (sonajero grande) al cordófono. (RUIZ, 1985)²⁶

Figura 5 - *Mbaraká Mirí* o sonajero de calabaza guaraní



Fuente: <https://www.facebook.com/ceahpy/photos/a.575088110578965/406799194074525/?type=3>

Luego de estas comparaciones o analogías, reconociendo la presencia e influencia guaraní en el Gualambao y considerando los roles de sus instrumentos autóctonos adaptados a instrumentos más “modernos” como parte de su estructura rítmica, podríamos decir que existe una polaridad manifestada en dos aspectos de connotación aparentemente opuesta, que se complementan y coexisten. Es decir, que, dentro de la cosmovisión guaraní y su relación masculino-femenino atribuida a estos instrumentos, podríamos adjudicar la presencia de cierto “equilibrio” o “complemento” rítmico entre estos dos elementos (takuapú y subdivisión) en la estructura básica del Gualambao.

²⁶ RUIZ Irma, Conicet, Universidad de Buenos Aires, “Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los mbaraká de los mbyá-guaraní. Presentado en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1985.

2.1.3 Las Tres Negras

Aquí, se incorpora un nuevo elemento, al cual Bernal denomina “3 negras”. La conjunción y relación de estos 3 elementos (takuapú, subdivisión y las 3 negras), nos permite definir la duración del compás del ritmo, ya que hace evidente su inicio y su ciclo de repetición. Volviendo a aparecer cada 4 veces el primer elemento (takuapú) y, por ende, cada 12 veces el segundo (subdivisión), este nuevo elemento, consta de 3 impulsos. Estos sugieren una pulsación que, dependiendo de donde se observe, divide el compás de 12/8 en 6 partes iguales, y simultáneamente en 2. Es decir, 3 negras y un silencio de la misma duración, distribuidos en el Ej. 3, de la siguiente manera:

Ejemplo 3 - Tres Negras en compás de 12/8 (<https://youtu.be/h8VbJmb-Cn4>)



Podemos observar la división horizontal del compás en dos mitades, siendo la primera mitad la relativa a las 3 negras y la segunda, la relativa a los 3 silencios de negra. Es decir, podemos notar que existe una clara simetría donde el compás sugiere 2 hemisferios, uno activo (3 sonidos) y uno pasivo (3 silencios), generando así una especie de “balance rítmico”. Desde otra perspectiva, podríamos decir, que este elemento sugiere un compás de 6/4 o dos de 6/8. En relación a esto, Ayala nos cuenta acerca de la adición (suma) de dos compases, para obtener un “espectro” más amplio:

Sabiendo que la provincia de Misiones adolecía de un ritmo que la representara esencialmente, debido a las características especiales de su geografía, tomé dos compases del ritmo de polka o chamamé (6/8), formándose en una criatura única. Una forma rítmica distinta de las demás, pero, de amplio espectro, comenzando por su conformación básica. (AYALA, 2008)²⁷

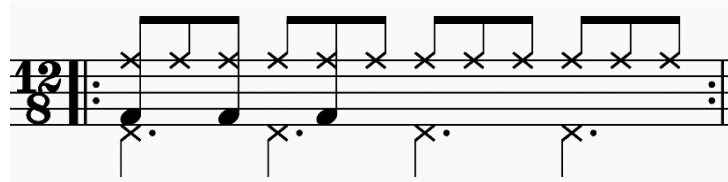
En el video explicativo, Cacho toca las 3 negras con su pie derecho, utilizando un pedal invertido que percute el cajón peruano sobre el cual está sentado. Mas allá de eso, este elemento, es el factor con la sonoridad más “grave” de nuestro ritmo, y esa definición también depende de la

²⁷ Entrevista realizada a Ramón Ayala por el periodista Raúl Vigni, el 26 de febrero de 2008. Suplemento Cultural La Palabra, Rafaela, Santa Fe. Disponible en:

https://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartistas=12#0

relación de los elementos en cuestión y la comparación de sus cualidades, en este caso, su timbre. En el Ej. 4, podemos ver la relación de los 3 elementos analizados hasta ahora:

Ejemplo 4 - Relación de los 3 primeros elementos de la estructura básica del Gualambao
(<https://youtu.be/w2MW0X9rCNQ>)



El Gualambao es un ritmo que tiene danza²⁸, también desarrollada por Ayala, con la particularidad de poseer 3 pasos en la primera mitad del compás, donde se sitúan los sonidos graves de las 3 negras, los cuales Ramón, según Cacho, llegó a considerar como “imprescindibles”, a tal punto de definir si un ritmo puede ser considerado como Gualambao o no. Desde la perspectiva percusiva de Bernal, esto no es tan estricto, y lo abordaremos más específicamente con ejemplos de variaciones en el capítulo 2.5.

En relación a la estructura de esta danza, podríamos decir que se caracteriza por su “libertad” en comparación a otros estilos de otras regiones, como la chacarera, zamba, etc. que sí poseen una estructura formal “estática”. Y más allá de que en el litoral ya exista esta concepción de la “no forma” en relación a la danza, como en el Chamamé que tampoco se caracteriza por tener una danza con forma estática, exceptuando por algunas secciones particulares (que más adelante comentaremos con mayor profundidad en la sección 2.7), el Gualambao, se diferencia por no poseer “cuadraturas” armónicas, lo cual abre aún más el “espectro” de la creatividad y expresividad de los bailarines.

El Gualambao no tiene cuadraturas. No es 4 + 4 + 4... Es 9 + 11 + 8 y así... Eso es lo que hace que sea libre y eso es lo que hace también, que lo ‘rechacen’ los más conservadores. El Gualambao vino a cambiar todo, el Chamamé tiene sus límites y el Gualambao no tiene sus límites porque la propuesta es más abierta. Es una forma de pararse en el mundo. (PEREYRA, 2024)²⁹

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=sLwzLLQkZW8&ab_channel=UNITV Explicación práctica de la danza del Gualambao. Documental “Ramon Ayala” de Marcol Lopez (2013). Minuto 28:28 al 29:02.

²⁹ Información concebida por Sebastián Pereyra el día 24 de enero del 2024 en entrevista realizada por Damian Dominguez. Desarrollado con mayor profundidad en su trabajo Mboyere Cultural: una Experiencia Sinfónico-vegetal. 2022.

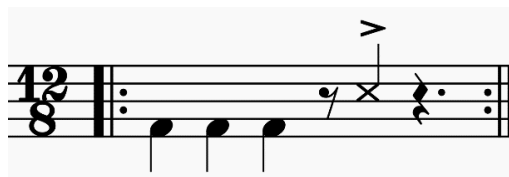
2.1.4 La Síncopa

Este último elemento de los cimientos de la estructura básica del Gualambao trae la particularidad de un acento en la segunda corchea (la más débil) del tercer tiempo del compás de 12/8, lo cual genera una especie de “quiebre” o “suspenso”. Esa corchea, se destaca por ser tocada con un sonido agudo/alto en relación a las 3 negras, lo que resulta en una síncopa “reforzada”, debido al contraste con el sonido grave/bajo de las tres negras.

Psicoacústicamente, solemos relacionar un sonido grave con “lo cercano al suelo”, “lo pesado”, por ser una frecuencia baja, y por el lado contrario, usualmente relacionamos las frecuencias agudas con lo opuesto, “lo elevado del suelo”, “lo liviano”. Por eso, cuando escuchamos una frecuencia que aumenta su vibración progresivamente, solemos sentir la sensación de ascensión y viceversa. Incluso en una batería o set de percusión, es muy usual encontrar sus partes con esta disposición (aquello que posee un timbre grave, abajo, y lo agudo, arriba), debido también a una cuestión práctica, ya que los instrumentos con sonoridad grave, generalmente son mayores e incluso más pesados.

Este fenómeno, sumado al “quiebre” de la, ya mencionada, continuidad sugerida por las 3 negras, resalta aún más su cualidad sincopada, es decir, el desplazamiento que existe del acento del tiempo fuerte del tercer pulso, a la segunda corchea del mismo. Esta fue tocada por Cacho en las entrevistas, en la región aguda del Cajón Peruano con su mano izquierda. A continuación, podemos observar en el Ej. 5 y su respectivo video, cómo se relacionan estos dos elementos esenciales y como están ubicados, uno en cada “hemisferio”.

Ejemplo 5 - Relación entre las 3 negras y la Síncopa ³⁰ (<https://youtu.be/IRqNNcLsT8Y>)



Este elemento (síncopa) también nos remite a cierta connotación “afro” que tiene el Gualambao, la cual pasaremos a desarrollar más adelante en la sección 2.10. En relación a ella nos parece pertinente adelantar aquí lo que nos dice Sodré en su libro “Samba, o dono do corpo” (1998):

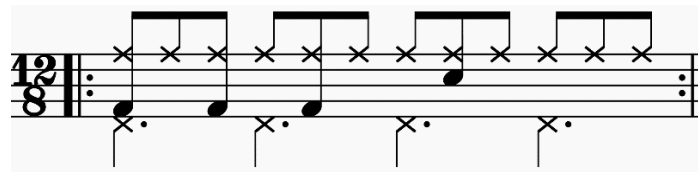
³⁰ En el Ej. 6 la síncopa es escrita con una “X” en la cabeza y con acento (>), para resaltar la diferencia de timbre y altura con las 3 negras.

O escravo, não podendo manter integralmente a música africana, infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa. Uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1982)³¹

2.2 LA BASE DEL GUALAMBAO

En el siguiente ejemplo (Ej. 6), podemos ver la suma de los 4 elementos (camadas) previamente presentados de forma individual, generando así la base del Gualambao. En relación a este “patrón” básico o estructura básica, Cacho nos sugiere: “Si uno no toca en función de la música, está mal; por más que toques y respetes lo que dice el patrón, tiene que ser más amable” (BERNAL, 2023).³²

Ejemplo 6 - Base del Gualambao con sus 4 elementos principales



La superposición de los 4 elementos podemos verla en el video a continuación, explicada paso a paso por el mismísimo Cacho Bernal: <https://youtu.be/Q3HPI7AZ6zM?list=PLThAqhQ9mw7rOOmni14GDZ-DCfbO5DV5g>

2.3 EL GUALAMBAO “A LO RAMÓN”

En el siguiente video <https://youtu.be/PPbC9z1HvNo>, Bernal nos habla de una “onomatopeya” (formación de una palabra o conjunto de sílabas que imitan el sonido de aquello que

³¹ SODRÉ, Muniz, Enrique. Samba o dono do corpo, Mauad editora Ltda, Rio de Janeiro, Brasil (1982). “El esclavo, no pudiendo mantener la música africana, infiltró su concepción “temporal-cósmico-rítmica en las formas musicales blancas. Era una táctica de falsa sumisión: el negro acataba el sistema tonal europeo, pero al mismo tiempo lo desestabilizaba, ritmicamente, a través de la sincopa. Una solución protocolar”.

³² Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

designa), que Ramón usaba en ciertas ocasiones para “entonar” la rítmica del Gualambao. Según Cacho, se debía a que uno de los rasguídos del Gualambao, que Ayala ejecutaba con un arpeggio en la segunda mitad del compás, poseía esta rítmica.³³ A continuación, presentamos esa onomatopeya “ayaliana” por escrito en el siguiente ejemplo (Ej. 7):

Ejemplo 7 - Onomatopeya del Gualambao, “a lo Ramón”

Tun-tun-tun Tu-cu-pá-tu-cu

Cacho explica que estos golpes (Tu-cu-pá-tu-cu), de la segunda mitad del compás, son como “fantasmas” que actúan como respuesta a las 3 negras y cumplen un rol de “relleno”, cuando la canción y/o la orquestación de la misma lo demandan. El término “fantasmas” o “golpes fantasmas”, en la percusión, son aquellos que hacen audible la subdivisión en determinados momentos específicos, caracterizándose por una dinámica suave o “sin acentos”. Esta dinámica, es muchas veces definida, por la digitación o combinación de golpes y su alternancia, y mayormente utilizada en la “caja” o “redoblante”. En el video, también podemos ver como Cacho utiliza estos golpes, de una manera que no es estática, pero en la que sí predominan dos motivos, los cuales exponemos a continuación (Ej. 8):

Ejemplo 8 - Golpes fantasmas en caja + Síncopa y Takuapú

Aquí, queda en evidencia, como “la síncopa” está fuertemente relacionada con los contratiempos de un compás que se podrían pensar en 6/4 o en dos compases de 3/4, ya que existe una “binariedad” en la alternancia entre silencios de corchea y corcheas. Es decir, en el compás 01

³³ Recordando que este trabajo de investigación está enfocado netamente al aspecto rítmico del Gualambao, este ejemplo, puede verse desarrollado y analizado melódicamente en el trabajo de Pereyra: “Sotaques del Gualambao”, capítulo 2.1.3 Patrón Básico Punteado (2018).

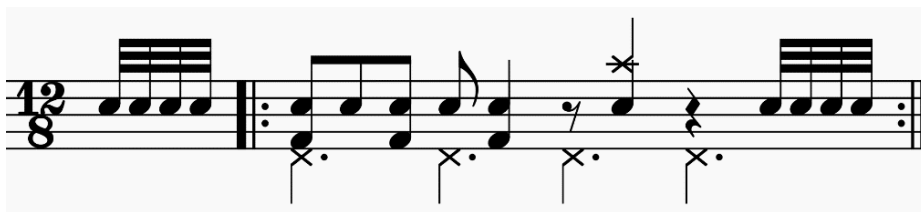
del Ej. 09, la corchea percutida siempre viene acompañada de un previo silencio y esto genera 6 grupos de 2 figuras (silencio de corchea + corchea).

En el compás número 02 del mismo ejemplo, el orden de estas figuras se invierte en el primer tiempo, y a pesar de eso se siguen percibiendo los mencionados “grupos”. A esto, se le suma el hecho de que también es tocada la corchea anterior al primer tiempo (última del compás), generando así, un “énfasis” del inicio del ciclo, anticipándolo. Este énfasis simultáneamente es acrecentado por el “espacio” (equivalente a 1 negra) que se genera entre el primer y el segundo golpe, lo cual genera la sensación de que la frase rítmica de los golpes fantasmas comienza en el segundo tiempo y finaliza en el primero.

2.4 SIMULANDO EL RASGUIDO

En el próximo video, <https://youtu.be/Gg6fuLhXlPE>, Bernal nos muestra una variante para simular el rasguido de la guitarra en la “Polca Paraguaya”, “Galopa” o el “Chamamé”, familia de estilos en los cuales el Gualambao fue inspirado, según el propio Ramón. Para ello, Cacho utiliza un “rulo” (técnica que el percusionista emplea para producir un sonido sostenido/continuo) de 5 figuras o “5 stroke roll”, anticipando el inicio del compás, para así, complementar a la guitarra en el caso que ésta, esté realizando otra función como, por ejemplo: bordoneo o punteado. Incluso, esta variante podría utilizarse para reforzar el propio rasguido base en alguna sección que lo necesite, generando así, una textura de base “contundente”. Podemos visualizar esta variación, detallada en el siguiente ejemplo (Ej. 9):

Ejemplo 9 - Variación que simula el rasguido de la guitarra

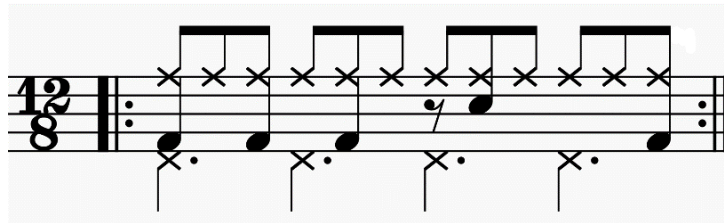


2.5 VARIACIONES

2.5.1 Posibilidades de las 3 Negras

El elemento de las 3 negras también podría ser tocado con ciertas variantes, siempre y cuando, esta característica siga estando presente al menos de forma insinuada o subliminal, por ejemplo, complementada con la línea del bajo, el rasguído de la guitarra, o algún otro instrumento de base, como nos demuestra Cacho en el siguiente video: <https://youtu.be/EVdJt7QJ0MQ>. Al inicio del video, nos propone como alternativa anticipar la primera de las 3 negras, adicionando un golpe más, en la última corchea del compás, como podemos ver a continuación (Ej. 10):

Ejemplo 10 - Variación anticipando tiempo fuerte del compás

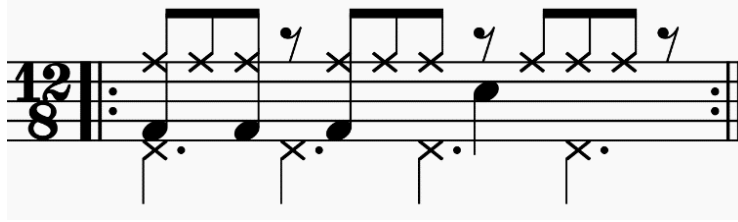


Cacho, nos muestra también, ejemplos de reducción de golpes, por ejemplo, la posibilidad de omitir la primera negra, lo cual, hace que el ritmo se “aleje” del Gualambao y empiece a tornarse más “chacarero” (similar a la Chacarera), esto, evidencia aún más la importancia de los 4 elementos básicos. Nos cuenta también, que existió un proceso de “prueba y error”, el cual fue, la metodología que junto a Ramón y Danilo Santinelli (pianista), transitaron para “encontrarle la vuelta” a “traducir” lo que traía Ramón. De a poco y con el pasar de los años, el estilo fue afianzándose cada vez más en su estructura, denotando sus características principales, y hoy en día, este legado “Ayaliano” sigue latiendo en los rincones de la selva misionera.

2.5.2 Transformando La Subdivisión

En cierta forma, las variaciones en este elemento, pueden modificar sensorialmente el “desde dónde” caminamos el Gualambao. En el video: <https://youtu.be/aon9CsFyxIA>, Bernal nos da el ejemplo de una agrupación que enfatiza un 3/4 “subliminal”, con la misma duración de la estructura del 12/8, es decir, generando en el elemento de la subdivisión una agrupación equivalente a una blanca, dividida en 4 figuras (3 corcheas y un silencio de corchea) que se repetirá 3 veces antes de volver a empezar. Esto lo podemos apreciar en el siguiente ejemplo (Ej. 11):

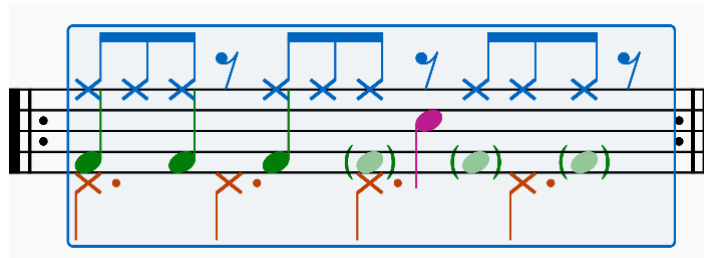
Ejemplo 11 - Cambio de sensación de la subdivisión, insinuando un 3/4



Aquí podemos visualizar, cada vez más evidentemente, la presencia de la polirritmia (más de 2 sensaciones rítmicas en simultáneo)³⁴ en el Gualambao, o sea, la posibilidad de sentirlo, pensarlo, tocarlo o escribirlo desde diferentes perspectivas. Para esto, Cacho nos comenta: “Podes pensar la música como una respiración, como un caminar... naturalmente no es irregular, es simple” (BERNAL, 2024).³⁵

Si “desmenuzamos” los elementos del compás y los analizamos individualmente podremos observar que el *takuapú* está dividiendo el compás en 4 secciones de 3 figuras (rojo); la subdivisión, en este caso tocada en el *Ride*, está dividiendo el compás en 3 secciones de 4 figuras (azul); el “grave” de las 3 negras, nos sugiere la continuidad de 6 secciones de 1 negra o 2 secciones de 3 negras (verde), en el caso que lo pensemos en 2 compases de 6/8. Esto, podemos visualizarlo en el siguiente ejemplo (Ej. 12):

Ejemplo 12 - Polirritmia en el Gualambao



Mas allá de todas estas posibles perspectivas, Ramón, nos deja muy en claro desde dónde pensó el Gualambao en relación a la métrica del compás. Es por eso, que todos los ejemplos previos fueron escritos en 12/8.

Pensé en la Triple Frontera, un espacio único en el mundo. Tomé dos compases del ritmo de Polka o Chamamé. Es decir, el 6 x 8 que significan 6 corcheas distribuidas en dos tiempos ternarios. Compases que transformé en 4 tiempos ternarios convirtiéndose en el 12 x 8, de extraña fisonomía en el ambiente sudamericano. Es decir, tres corcheas en cada tiempo,

³⁴ Este concepto será discutido más adelante en la sección 3.1 Lo “Bi” y Lo “Poli”.

³⁵ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

formándose en una criatura singular. Una forma rítmica distinta de las demás, pero, de amplio espectro, comenzando por su conformación básica. (AYALA, 2023).³⁶

2.6 EL GUALAMBAO EN EL CHAMAMÉ

En los años 40, se consolidó un cierto modo de interpretar el Chamamé, y su instrumentación tradicional consistía en: guitarra voces y acordeón diatónico o “verdulera”. Con el transcurso del tiempo se fue modificando y se fueron agregando nuevos instrumentos como el bandoneón o el contrabajo, y años más tarde, la percusión fue incluida también. En relación a esto, el músico Marcos Villalba, nos comenta:

Para mí, la percusión se incorporó para acentuar la energía misma del estilo, me refiero a la energía rítmica. Se fue incluyendo para acentuar movimientos rítmicos, porque de por sí, la guitarra tiene un movimiento percusivo rítmico, el acordeón también, con sus bajos y sus pianos... A mi pensar, se requería algo más para acentuar y que tenga más firmeza rítmica el propio género, por eso antes se usaba más a los “zapateadores”. (VILLALBA, 2024)³⁷

En el Chamamé tradicional existe una sección llamada “el zapateo”, la cual posee una connotación sumamente rítmica, y es en la cual, uno de los bailarines realiza movimientos particulares (percutiendo el suelo con los pies) sincronizados con los movimientos rítmicos del grupo musical. No solo en esta sección particular el “zapateador” muestra su destreza “rítmico-coreográfica”, lo cual genera un énfasis percusivo en el estilo, sino que también se solía realizar (con más frecuencia antiguamente) a modo de intervenciones para “sumar” rítmicamente al conjunto musical.

La percusión dentro de un ensamble chamamecero, o de música litoraleña en general, contribuye notablemente a este rol de “refuerzo” rítmico, siempre y cuando se tenga cierto criterio y consideración en relación al contexto musical, según nos comenta Cacho: “Tiene que ver con la prueba y el resultado; yo me sumé a tocar con muchos chamameceros que me fueron aceptando de a poco. En un instrumento que no es fácilmente aceptado en un género, donde vos venís a proponer algo, lo que propongas tiene que ser amable, como sumarse a dar un abrazo” (BERNAL, 2023).³⁸ Incluso, en los ritmos del litoral y principalmente en el Chamamé, siendo este el más popularizado en el resto del país y el exterior, se pueden notar las diferentes formas de tocarlo considerando su contexto. En relación a este conocimiento y como abordarlo, Bernal agrega: “Tocar Chamamé es

³⁶ Palabras de Ayala incluidas en nota de Sergio Alvez y Pali Álvarez el 27 de julio del 2023 para “Tierra roja”. Disponible en: <https://tierraroja.com.ar/ahi-va-nuestro-ramon/>

³⁷ Información concebida por Marcos Villalba el día 07 de febrero del 2024 en entrevista realizada por Damian Dominguez.

³⁸ Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

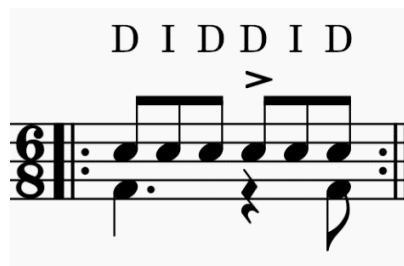
como tocar Jazz, sabés todo el repertorio y la estructura, y después tocás... el jazzero improvisa, y el chamamecero hace variaciones” (BERNAL, 2018).³⁹

Para esto es importante conocer su “lenguaje” y sus diferentes formas de abordarlo, no solo desde la percusión. Villalba nos comenta al respecto: “Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay tienen su Chamamé, y son totalmente diferentes, son otras acentuaciones” (VILLALBA, 2024).⁴⁰ Esto sucede de igual manera en el Gualambao, con la diferencia que aún no se ha difundido tanto, ya que es el ritmo más “joven” de la región (N.E.A).

En el próximo video (<https://youtu.be/0kOioUw3SOo>), podemos ver un ejemplo claro de la relación que existe entre el Gualambao y el Chamamé. En este ejemplo, Cacho nos muestra la compatibilidad entre estos dos estilos, y cómo el patrón del Gualambao “funciona” dentro del Chamamé. Por otro lado, nos comenta: “Existen muchos bateristas que tocan chamamé en un entorno más festivalero, en dónde hay otro lenguaje, otro concepto, el cual no comparto. Yo no tengo la verdad, pero son contextos muy diferentes. Te puede gustar más o menos, pero es otra historia” (BERNAL, 2024).⁴¹

En el video, podemos notar que la velocidad, o el “tempo” del ejemplo, es bastante más “rápido” que como usualmente se tocaría un Gualambao, lo cual, lo aleja un poco de su esencia. Sin embargo, son dos estilos que se complementan muy bien y están estrechamente relacionados. Vale la pena recalcar, que no analizaremos los patrones rítmicos del Chamamé en profundidad, ya que no es el foco de esta investigación, pero podemos observar su rítmica básica con su respectiva digitación (orden de alternancia de las manos) al estilo Bernal, en el siguiente ejemplo (Ej. 13):

Ejemplo 13 – Patrón básico del Chamamé al estilo Bernal



2.7 LA PARTE “B”

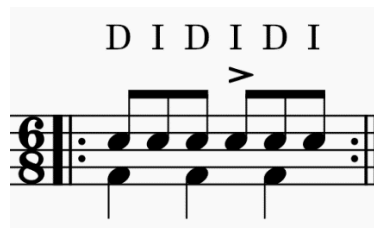
³⁹ Información verbal concedida por Cacho Bernal, el día 20 de mayo del 2018, en entrevista realizada por Sebastián Pereyra.

⁴⁰ Información concebida por Marcos Villalba el día 07 de febrero del 2024 en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁴¹ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

Se suele emparentar al Chamamé con la vecina Polca paraguaya, a ambos, se les reconoce una parte de origen guaraní y mestizo, pero cada uno conserva su identidad musical muy bien definida. El Chamamé tiene una sonoridad especial, caracterizada por los instrumentos de fuelle, como mencionamos anteriormente; mientras que, en la Polca paraguaya el instrumento predilecto es el arpa. Refiriéndose a esta relación, Cacho nos dice: “La polca paraguaya sería como el Chamamé nuestro, pero rápido. Tiene otra acentuación que, debido a su velocidad, es más económica en cuanto a los golpes” (BERNAL, 2023).⁴² También nos deja claro en el siguiente video (<https://youtu.be/R7Q29UI4630>) que la parte “B” o el “estribillo” en los Gualambaos por lo general es rítmicamente similar a la familia rítmica de la Galopa, Polka o Chamamé (Ej. 14). Es decir, la base rítmica de los cuatro elementos del Gualambao se suele modificar en estas secciones, para luego así, retornar a la base original sobre la sección principal (“A”).

Ejemplo 14 – Patrón básico del Polca al estilo Bernal y su respectiva digitación



2.8 LA FILOSOFÍA DEL GUALAMBAO

Cabe afirmar, que el Gualambao, proviene de una concepción y una conciencia comprometida y arraigada de su creador y que se consolida día a día como un ritmo que será indiscutiblemente folclórico en el devenir cultural de esta parte del mundo... Quienes tuvimos el privilegio de recibir el legado de este ritmo directamente de su creador, Ramón Ayala, apostamos al perfil futurista del Gualambao y lo practicamos con convicción, para sostenerlo en el tiempo proyectándolo a las nuevas generaciones, con la intención de fortalecer una matriz identitaria sonora propia y original que nos brinde una opción cancionista moderna y competitiva en el contexto de la música latinoamericana contemporánea. (ZUETTA, 2021)⁴³

En esta sección traeremos algunas reflexiones extraídas de diferentes entrevistas, en las cuales, se habla acerca del Gualambao de forma conceptual y filosófica⁴⁴ para poder, según Cacho: “Trasladar a la percusión lo que Ramón suponía que debería sonar” (BERNAL, 2024).⁴⁵ Una visión

⁴² Ibidem.

⁴³ Extracto de nota realizada por Karoso Zuetta, “El Gualambao en el nativismo sonoro misionero”, especial para MTH el día 23 de diciembre del 2021. Disponible en: <https://www.misionestienehistoria.com.ar/noticia/articulo/el-gualambao-en-el-nativismo-sonoro-misionero/>

⁴⁴ Sebastián Pereyra aborda en gran detalle la cuestión filosófica que envuelve el Gualambao. Ver PEREYRA, 2022.

⁴⁵ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

más “abstracta” y “poética”, pero sumamente necesaria, que nos acerca a la esencia de este ritmo y la intención con la cual fue concebido, para así a la hora de interpretarlo poder expresar con mayor profundidad el “desde dónde” y el objetivo principal para el que fue creado, “vestir la selva” y representar una región: “El Gualambao llama a evocar las sonoridades de la selva, el vuelo de la garza, el rumor de la maraña o de las maderas que se rozan” (AYALA, 2008).⁴⁶

Ramón fue un artista que dedicó su vida y toda su obra al monte, al río, a ese paisaje que lo vio nacer, sin embargo, con conciencia socio/política, también al hombre que habitaba ese entorno: al “cachapecero” (quien conduce un carro arriado por bueyes), al “mensú” (trabajador rural de la selva), al “tarefero” (quien recolecta la yerba mate), al “cosechero” (quien cosecha principalmente algodón), al “jangadero” (quien transporta madera por el río), etc., es decir, al trabajador de la tierra emparentado con la subsistencia dependiente de su entorno natural. Sus letras y poemas relatan de una manera esperanzadora y cuasi fantástica, los problemas del hombre “común”.

Crear una canción que abarque al ser de la tierra misionera, hablar de sus distintos oficios, de sus alegrías, de sus angustias, respetarlo, sentirse parte del cuerpo vital del ser, en el conglomerado humano. Arder con su corazón por los obrajes, las fábricas, las angustias, los sueños, la injusticia, los derechos del trabajador, transitando la historia. Eso fue en lo que pensé cuando compuse El Mensú. (AYALA, 2023)⁴⁷

En ocasiones, han apodado a Ramón como “el domador del paisaje”, y en el entorno del folklore latinoamericano, no cabe duda que su obra ha logrado cautivar las voces y los sonidos naturales de la tierra roja y sus ríos. También se ha utilizado la expresión “el pescador del misterio” para describirlo, lo cual representa una incesante y paciente búsqueda de extraer del “río de la vida”, lo inexplicable: “Pienso que la poesía es el arte de atrapar la vida con una red de palabras, y la música el arte de tocar el misterio con una melodía única” (AYALA, 2023).⁴⁸ Desde la visión de la percusión, la cual cumple el rol de “galopar” junto a estos conceptos, y generar una “red” rítmica que proporciona el sustento del Gualambao, es importante ser consciente de esta intensión, como una herramienta para la expresividad de nuestro instrumento. En relación a esto, Cacho nos dice:

Lo que creo que le debería aportar la percusión al Gualambao y a la música del litoral en general, es el entorno que tenemos, pensar en la percusión en relación al clima, a los árboles, al río, a los pájaros. Siempre que los tambores se parezcan a nuestro entorno van a ser más particulares. Está bueno que podamos descubrir la forma de reproducir el monte, la lluvia, el

⁴⁶ Extracto de entrevista realizada por el periodista Raúl Vigni el 26 de febrero de 2008, en el Suplemento Cultural La Palabra, Rafaela, Santa Fe. Disponible en:

http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_lista_temas&idartistas=12&page=3#0

⁴⁷ Palabras de Ayala incluidas en nota de Sergio Alvez y Pali Álvarez el 27 de julio del 2023 para “Tierra roja”. Disponible en: <https://tierraroja.com.ar/ahi-va-nuestro-ramon/>

⁴⁸ Ibidem.

andar de los animales y que quienes lo escuchan, que lo sientan, que se transporten ahí. (BERNAL, 2024)⁴⁹

2.8.1 Lo Sutil Y Lo Implícito

El Gualambao, según Cacho, al gestarse estaba impregnado de ritmos e ideas que traía Ramón que tienen que ver con “lo nuestro”, lo ya preexistente. Nos deja en claro la idea de que no existe un presente sin un pasado que nos influya, o un futuro que anhelemos, musicalmente hablando: “La cultura es como un gran basural que tiene capas, capas y capas de cosas que van pasando, y cada capa tiene su valor para que tenga esta altura (extendiendo su brazo hacia arriba con la palma de la mano paralela al suelo)” (BERNAL, 2024).⁵⁰ Esto, nos hace reflexionar acerca de la importancia de respetar, valorar o al menos intentar entender, la impronta que implícitamente las cosas arrastran y acumulan para dar lugar a la constante transformación y formación, en este caso, de un estilo musical con menos de 70 años. Refiriéndose e incluyendo también, a los procesos específicamente rítmico-culturales que se llevaron a cabo varias décadas antes, de manera “sutil” pero con gran “impacto” en la posterioridad.

En Paraguay, la forma musical binaria europea de la polca se modifica y convierte en una forma musical ternaria. Esta modificación comprueba cómo el pueblo, creador anónimo permanente, recibe los elementos del complejo cultural que lo rodea. Previa selección, asimila algunos, y a éstos, los va recreando hasta convertirlos en la expresión que lo representa en su carácter, en su estilo de vida, su tierra.⁵¹

A continuación, mostraremos la transición de la forma binaria europea de la Polca, a su versión ternaria sudamericana. La siguiente transcripción está basada en el relato explicativo del mismísimo Ramón Ayala en una entrevista audiovisual.⁵²

⁴⁹ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.


⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Extracto de nota publicada el 17 de agosto del 2023 en el diario “Noticias de la Calle” de “La Verdad S.R.L”, Posadas. Disponible en: https://www.noticiasdelacalle.com.ar/Noticias_Opinion_106390_La-musica-de-nuestro-pueblo.html


⁵² Transcripción del video “El Gualambao - Ritmo Ramón Ayala”, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ddCArO1gbAU&ab_channel=ElektrApolo

Ejemplo 15 – Transición de Polca binaria a ternaria


POLCA EUROPEA



TRANSICIÓN



POLCA PARAGUAYA, GALOPA, GUARANIA



Intercambiando ideas con Cacho, el músico resalta también que el hecho de que el patrón básico del Gualambao no necesariamente tiene que ser estático, ya que esto limitaría de alguna manera la expresividad y la libertad del tocador. Al mismo tiempo, y de forma casi paradójica, menciona que este patrón debería apelar a la sencillez, e incluso por momentos hasta desaparecer: “El patrón lo podés respetar, pero también lo podés no respetar porque está en el aire y vos estas tocando otras figuras arriba que también funcionan. Y después...volvés” (BERNAL, 2024).⁵³

2.8.2 La Respiración Y El Paisaje

La riqueza del Gualambao, según Cacho, en gran parte está en el “andamiaje” percusivo que sostiene la melodía, que “va por arriba”, pero que no tiene relación aparente con la rítmica de la base. Sin embargo, esto sí sucede en otros estilos en 6/8 como el Chamamé, donde las melodías de las letras e incluso las partes instrumentales están basadas o muy relacionadas con la rítmica del acordeón. Esta diferencia, la cual fue buscada en cierta forma, caracteriza el estilo: “Me tocó ser partícipe de buscar lo que después se estableció como un andar, esa respiración que tiene el Gualambao” (BERNAL, 2024).⁵⁴ El recurso o la característica del Gualambao de respirar en 12/8, y

⁵³ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁵⁴ Ibidem.

su no relación aparente con las melodías, le dan cierta particularidad, lo hacen interesante y más misionero, según Ramón.

Usando las palabras de Ramón, ese vuelo, lo hace mágico, majestuoso, misterioso... Y para mi es así, el monte tiene eso, colores, penumbra, el sol cuando nace y cuando se pone, esas situaciones de claro y oscuro... Yo aprendí con él, a ver la música desde otro lado, entre miles de otras cosas. (BERNAL, 2024)⁵⁵

2.9 EL LEGADO AFRICANO

Partiendo de su nombre (Gualambao) y basándonos en la investigación de Pereyra (2022), podemos evidenciar este legado, ya que el mismo Ramón Ayala afirma en sus libros que decidió nombrarlo de esta manera haciendo alusión a un instrumento que se popularizó en Brasil con el nombre de “Berimbau”, el cual pasó a ser incorporado por la cultura Mbya guaraní. Este posee una etimología proveniente del idioma “Kimbundú” de la cultura de Angola (África) y a su vez representa a uno de los instrumentos de caza primogénitos del ser humano, el arco y la flecha. Pereyra también menciona una región (“Chaco Boreal”) que abarca las fronteras de Argentina, Paraguay y Bolivia, conocida por los españoles como “Chaco Gualamba” o “Gualambo” (PEREYRA, 2022, Sección 3.1).

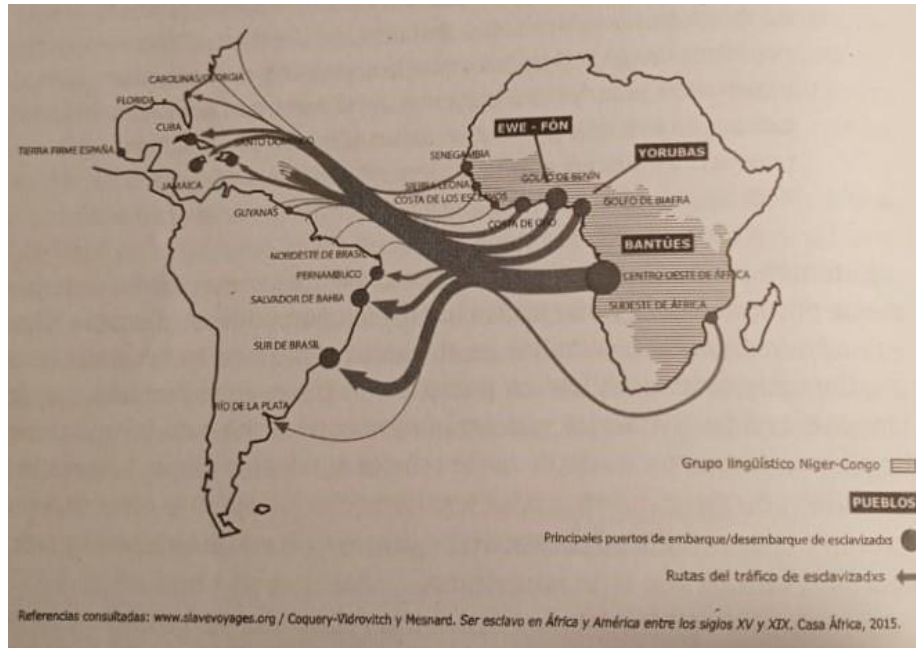
Considerando estos aspectos y analizando las principales rutas del tráfico esclavista de África hacia América entre los siglos XVI y XIX (Fig. 6), podemos reafirmar la presencia “afro” en el Gualambao como en la mayoría de las especies folklóricas del continente americano. Sumado a eso, está el énfasis en los tres pueblos a los que suele hacerse alusión en los contextos del tambor: congos o bantúes de la actual región de Angola, yorubas o lucumí de la actual región de Nigeria y los ewe-fón o arará de la actual región de Benin, según el músico e investigador Carlo Seminara. Realmente, como nos dice Bernal, “el Gualambao tiene una división diferente, es como más africano” (BERNAL, 2023).⁵⁶

Al río de la plata llegaron esclavizados de la región oriental africana, por otro lado, saber que el tráfico no terminaba en estas rutas, sino que luego existía un tráfico interno, tanto por tierra como por mar. Al Río de la Plata arribaron una gran cantidad de personas esclavizadas desde Río de Janeiro, tanto en barco como por tierra. A su vez, desde el Río de la Plata se trazaban rutas de tráfico de esclavizados por tierra que llegaban hasta Lima, por un lado, y Asunción, por el otro. (SEMINARA, 2021, p. 53–54)

Figura 6 - Principales rutas del tráfico esclavista de África hacia América entre los siglos XVI y XIX

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.



Fuente: SEMINARA, Carlo, “Curtir el cuero: propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano”, 1ª ed. – Rosario: UNR Editora, 2021, pág. 52.

En relación a estas rutas con conexiones en Perú, Cacho nos dice: “Si tocás el Chamamé más a lo peruano, no suena mal. Suena peor que lo toques como en el Noroeste argentino, ¡“Aperuanado” se acomoda fantástico! Ahí te das cuenta que viene de Perú la cosa” (BERNAL, 2024).⁵⁷

La provincia de Misiones y sus alrededores donde habitan hasta hoy los guaraníes se encuentra a unos 700km de distancia de la costa atlántica brasilera sur, donde también existían rutas internas. La ruta de las “Charqueadas” sigue vigente hasta el día de hoy en Pelotas, Rio Grande do Sul, pero como atractivo turístico. Según Amaro, Los esclavos “desobedientes” del Norte de Brasil eran enviados a Pelotas, como castigo, para trabajar en las charqueadas. En relación a esto, el coreógrafo y director artístico Daniel Amaro nos cuenta:

Aquellos negros que venían aquí trabajaban con sal, tenían un trabajo duro y pasaban mucho frío. Pero vale recordar que, ante todo esto, aún había un momento en el que los negros se refugiaban para venerar su cultura, ya sea bajo una higuera, frente a la senzala, con mucha danza, tambores y juegos de capoeira. A partir de ahí, comienza a existir una nueva formación cultural, la cultura afrobrasileña. (ZENGER, 2021)⁵⁸

⁵⁷ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁵⁸ Información extraída de la nota “Ruta de las Charqueadas rescata el periodo de esclavitud en Brasil”, realizada por Zenger.news el día 11 de agosto del 2021 para el diario “The Tennessee Tribune”. Disponible en: <https://tntribune.com/ruta-de-las-charqueadas-rescata-el-periodo-de-esclavitud-en-brasil/>

El esparcimiento musical de los afrodescendientes fue condicionado por los españoles, ya que constituyó una táctica para “tenerlos calmos”, reduciendo así los motines y revueltas que, por su condición de dominados, no pocas veces sucedía. Se puede establecer que tanto guaraníes como afrodescendientes reconocían a la música como parte de su cotidiano. La música representaba su identidad e incluso tenía connotación sagrada/religiosa. Analógicamente, Ramón intentó plasmar la representatividad cultural de la provincia de Misiones en el Gualambao: “El formato de lo que armó Ramón en el Gualambao, a mi parecer, le dio cadencia a un tiempo rítmico potente, como lo es el 12/8, que es ‘tradición genética’. Le dio un matiz para ‘aflojar la dureza’ de la rítmica africana que es tan percusiva, y que va para adelante” (VILLALBA, 2024).⁵⁹ En relación a este formato, Bernal agrega:

Ensayo a ensayo fuimos marcando los condimentos del ritmo de 12 por 8. Se trata de una síntesis que combina muchos géneros de la región y logra representar en sí todo el caudal de sonidos que tiene nuestra selva, ya sea por su cultura o por la espesura del mismo monte. En lo pragmático, le daba a Ramón el espacio suficiente para cantar de forma lírica y con margen para improvisar o moverse libremente con los versos. (BERNAL, 2024)⁶⁰

⁵⁹ Información concebida por Marcos Villalba el día 07 de febrero del 2024 en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁶⁰ Información extraída de la nota “Cacho Bernal: «Ramón Ayala era una persona sin filtros»”, publicada en el diario digital “Tierra sin mal” el día 31 de marzo del 2024. Disponible en: <https://tierrasinmal.ar/ocio/cacho-bernal-ramon-ayala-era-una-persona-sin-filtros/>

3. REFLEXIONES PERCUSIVAS COMPLEMENTARIAS

En este capítulo, hablaremos de algunos procesos conceptuales a la hora de incluir percusión en el Gualambao y la música del litoral en general. Es decir, los aspectos y características por los cuales un percusionista podría transitar, y que de alguna manera repercuten en la interpretación o expresividad del estilo. Para esto, traeremos una visión global de las bases rítmicas argentinas para poder captar con mayor perspectiva las tendencias rítmicas del N.E.A.

3.1 LO “BI” Y LO “POLI”

Analizando el patrón básico del Gualambao como una adición de dos compases de 6/8 de Chamamé/Polca, y considerando los golpes fantasmas previamente presentados, podemos denotar claramente la presencia del 2 contra 3. Esta “birrítmia” (superposición vertical de compases), también conocida como *sistema ternario colonial*, es una característica principal en la mayoría de los estilos folclóricos con “tintes criollos” de Latinoamérica.

En Argentina, una significativa parte de los géneros musicales pertenece a sistemas birrítmicos, es decir, que pueden sentirse, analizarse, escribirse y ser tocados desde dos perspectivas diferentes, soliendo ser estos de melodías que predominan en 6/8 y bases de acompañamiento rítmico sentidas en 3/4. Esta posibilidad de percibir un ritmo en dos o más sensaciones diferentes en simultáneo, muchas veces trae controversias:

Cada quien, fundamentando a su manera y mediante diferentes recursos, partiendo de una lógica que deberíamos revisar, y es la de aceptar o presuponer que un ritmo debe estar siempre en una (y solo una) métrica determinada. Las discusiones transitan innumerables tópicos, algunos más coherentes que otros, pero creo que el error es precisamente querer demostrar que es una o la otra, cuando podemos partir de la hipótesis que son especies “birrítmicas”. (SEMINARA, 2021, p. 159)⁶¹

A modo de ejemplo, veremos a continuación (Ej. 15) algunas de las diferentes expresiones rítmicas del vasto “catálogo” de estilos birrítmicos argentinos, sus patrones rítmicos básicos y su relación entre sonido y sentir/escrita:

⁶¹ Extraído del libro “Curtir el cuero: propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano, Carlo Seminara, Rosario, UNR Editora, 2021.

Ejemplo 16 – La birritmia en estilos folklóricos argentinos ⁶²

$\frac{6}{8}$		
		Vidala
		Chacarera
		Zamba
		Cueca
		Chaya
		Tonada
		Canción / Chamamé
		

Fuente: “Cajita de música argentina”, Ministerio de Educación de la Nación, 2011.

En este ejemplo podemos ver la relación de los golpes agudos (simbolizados con una “x” como plica) y los graves, quedando en evidencia la tendencia de relacionar los golpes graves con el 3/4 y los agudos con el 6/8. También se puede apreciar como el primer golpe y el tercero del 3/4 suelen ser mayormente graves, realizándose las variaciones que caracterizan los diferentes estilos en la primera mitad del 6/8. En relación a esto y la percepción del percusionista en los ritmos folclóricos, Cacho nos comenta: “La percusión en función de la música popular, tiene más que ver con ‘esto’ (apuntándose a los oídos), el andar, el dialogar con el instrumento y los otros” (BERNAL, 2023).⁶³

El hecho de que el Gualambao haya sido creado en un compás de 12/8, como vimos anteriormente, nos abre las puertas a la “polirritmia” diferenciado principalmente por la expansión no solo del ciclo, sino también consecuentemente de sus melodías y cadencias. Es decir, si observamos la primera mitad del compás de la base del Gualambao (Ej. 13) podremos percibir en la relación del takuapú y las 3 negras, la superposición (birritmia) explícita del 2 (takuapú) contra 3 (3 negras), por

⁶² En esta imagen fue agregado el nombre Chamamé al término “canción”, ya que, en él se refiere así al estilo del litoral.

⁶³ Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

ende, los otros dos elementos nos posibilitan la percepción de “otras sensaciones” simultáneas (polirrítmias). Esto no quiere decir que necesariamente habiendo más de dos líneas rítmicas exista una polirritmia, pero sí que esta situación contribuye bastante con la posibilidad de interpretarlo desde una perspectiva polirrítmica. Con esta última observación, podemos afirmar que ciertas músicas y/o estilos tendrán preponderancia en una u otra sensación, dependiendo del interprete y el oyente. Esto nos lleva a recalcar la importancia en sus “acentos” y “timbres” característicos, que son aspectos fundamentales y detalles que moldearán su impronta, según la opinión de Cacho: “Para mí las acentuaciones son muy importantes para tocar cualquier estilo de música, una situación diferente hace que suene a otra cosa; igual después hay que buscar el swing y el balance de eso” (BERNAL, 2023).⁶⁴

Lo que principalmente distingue las diferentes especies del folklore latinoamericano son las acentuaciones (dinámica de golpes específicos) que pueden “transformar” una idea en otra. Una misma frase, un mismo patrón, una misma secuencia tímbrica, puede verse afectada al variar sus acentuaciones y llevarlas a un contexto que se percibirá totalmente diferente.

La principal intención de habernos “adentrado” en la superposición de las métricas, fue meramente para poder resaltar en ejemplos rítmicos la “amplitud del espectro” de la cual nos habla Ramón. Al transformar dos compases donde ya existía una birritmia, en uno mayor (del doble de su tamaño) con mayor tendencia polirrítmica, en otras palabras, extendiendo la frase rítmica agregando “aire al paisaje”, da lugar a que las características melodías del Gualambao “sobrevuelen” esa “maraña selvática” de la base (términos utilizados por Cacho).

Las melodías del Chamamé son rítmicamente semejantes a la rítmica del acordeón, 3/4 en mano derecha y 6/8 en izquierda, pero si analizamos el Gualambao, la rítmica sostiene abajo y la melodía va sobrevolando despegada de la base, y las líricas son paisajísticas como el vuelo de un pájaro sobre lo mántrico, cuasi tribal. Una analogía filosófica con la cinta de Moebius, o Escher, desde la plástica, cuando no sabes si es fondo o es figura. (BERNAL, 2018)⁶⁵

El análisis “numérico”, y la relación de las diferentes perspectivas o sensaciones rítmicas, previamente desarrolladas, no deberían distraernos de la característica simplicidad del Gualambao y lo esencial de sus 4 elementos. Esto, con la debida acentuación y principalmente con la intención de transmitir un paisaje, como vimos previamente en la sección 2.9, es suficiente para el acompañamiento percusivo del estilo: “Que la herramienta no supere el mensaje, es más importante lo que decís, no con qué lo digo. Por lo general, los percusionistas están más preocupados por saber

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Información verbal concedida por Cacho Bernal, el día 20 de mayo del 2018, en entrevista realizada por Sebastián Pereyra.

lo que le vuele la cabeza a alguien, más que tocar música... y ni hablar de los bateristas” (BERNAL, 2024).⁶⁶

3.2 DINÁMICA Y ENSAMBLE

Una consideración importante de mencionar es el hecho de que no todos los instrumentos percusivos poseen el mismo rango dinámico (espectro entre el sonido más suave y el más fuerte que puede generar acústicamente un instrumento), por lo cual, la posibilidad del ejecutante al expresar matices estará limitada a la “amplitud” de dicho rango dinámico. Entonces a la hora de elegir con qué instrumento percusivo “acompañar” un Gualambao, por ejemplo, deberíamos considerar no solo nuestra “intensidad” expresiva, sino que también, poder elegir nuestro medio de expresión (instrumento o conjunto de instrumentos) en base al contexto y el resto de los instrumentos con los cuales vamos a interactuar. “Los sets que yo fui armando eran en función de la guitarra y no al acordeón, por su rango dinámico” (BERNAL, 2023).⁶⁷ Aquí, Cacho nos relata que considerando el hecho de que suele tocar por lo general con guitarristas que utilizan guitarras clásicas/criollas (cuerdas de nylon), utilizó este instrumento (guitarra) como referencia para elegir sus tambores y accesorios rítmicos, ya que este es el que menor sonoridad puede generar por si solo. Es decir, desde el punto de vista del ensamble, influye mucho el contexto en el que se insertará, o en el cual se utilizará dicho set de percusión. Mas allá de las posibilidades dinámicas de nuestro instrumento en sí, éstas deben actuar o responder en concordancia con el contexto (ensamble) a modo de “dialogo colectivo” como un todo: “Ese ida y vuelta, es difícil de explicar y mucho más de escribir. Si no hace falta, no toco; si hace falta, me voy metiendo; y donde hay que apretar, vamos todos arriba; y si no, vamos todos chiquitito para atrás” (BERNAL, 2023).⁶⁸

A esto podríamos sumarle la posibilidad de tocar dichos instrumentos con “baquetas blandas” (Fig. 7) que “amenicen” el sonido, como, por ejemplo: “escobillas”, “mallets”, “hot rods” e incluso las manos o apenas los dedos. Esto haría que un mismo tambor “X” suene con diferentes timbres y volúmenes. “Podés respetar las acentuaciones, y podés ponerle los condimentos que quieras” (BERNAL, 2023).⁶⁹

⁶⁶ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁶⁹ Ibidem.

Figura 7 – Ejemplo de baquetas varias



3.3 EL COLOR Y LA ATMOSFERA

Otra consideración esencial es el propio “timbre” (identidad sonora) de los mismos, lo cual está directamente asociado con la “atmosfera” que se quiera crear, el paisaje que se quiera pintar, o la habitación que se quiera decorar/amueblar. Este criterio se desarrolla con la experimentación: “Uno va abordando, probando y errando, buscando qué tímbrica es la que ‘mejor funciona’, pero, la que mejor funciona con determinados instrumentos. No es lo mismo tocar un set junto a un piano y vientos, que tocar solo con cuerdas” (BERNAL, 2023).⁷⁰

Mas allá de que la asociación y el significado de cada sonoridad es relativo al oyente, hay ciertas cuestiones que son un hecho concreto, como el propio material de estos elementos, es decir, cuál es su procedencia física o cómo están constituidos. Evidentemente, no tienen la misma connotación expresiva un parche sintético (industrializado) construido con máquinas y multiplicados en serie, a un parche natural de cuero animal, curado y trabajado artesanalmente, hasta incluso a veces por el mismo percusionista que luego lo hará sonar. Estos son detalles que sí hacen la diferencia: “Vengo intentando incorporar sonoridades, respetando las tímbricas de la música del litoral, y creo que la batería no “conjuga” con eso... sí, otras tímbricas como pueden ser el cuero, la madera, las semillas, pero esa es mi mirada, mi forma de hablar”. (BERNAL, 2024).⁷¹

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Información concebida por Cacho Bernal el día 01 de febrero del 2024, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

Algunos tambores o elementos y sus derivados, independientemente de cómo fue su manufactura, están histórica y culturalmente asociados a determinada región o tradición en particular según su procedencia o popularización en un estilo musical, es decir, su idiosincrasia. Por ejemplo, la sonoridad de un Djembé en la mayoría de los casos se asociará a “lo africano”, “lo tribal”; el color sonoro de un Derbake, Darbuka o Doumlek se suele relacionar al medio oriente o “lo árabe”; la peculiaridad tímbrica de un Bongó a “lo cubano” o “lo caribeño”, y sin ir más lejos, en Sudamérica un Bombo Legüero aportará “lo gauchezco” argentino; e incluso un Kultrún a “lo mapuche”, “lo aborígen”, por dar algunos ejemplos de “arquetipos” sonoros en las distintas familias de tambores.

Se empezó a buscar el ritmo, y todavía no está definido con que instrumento. La salsa, es una conga, la bachata es un bongó, ¿pero qué instrumento define al chamamé o a la música del litoral? Por la misma convergencia de tantos ritmos... esa es mi búsqueda también. No hay construido un instrumento que sea específico para esto y ese es el problema principal de esta situación. (VILLALBA, 2024)⁷²

La palabra “problema” puede ser bastante polémica, pero la consideramos en este caso, como una situación “disparadora” y no una limitación. Esto nos posibilita hallar una solución o alternativa creativa ante una dificultad o desafío.

Cada una de estas y otras asociaciones del inconsciente colectivo conllevan o sugieren una historia y paisaje detrás: la selva, el desierto, la montaña, el mar, el campo, y sus respectivos elementos preponderantes, la tierra, la piedra, el agua, la fauna, la flora, etc. “Toda sonoridad que uso en mi set tiene que ver con la tierra, con el campo, con las alpargatas, con ese punto de golpe seco... Canastas con semillas, no algo metálico... el Udú... porque tiene un sonido más “acuoso”, y todo converge en ese sonido de naturaleza” (VILLALBA, 2024).⁷³

3.4 VERSATILIDAD Y PRACTICIDAD

Un set percusivo no estará exclusivamente determinado por la búsqueda sonora o el objetivo musical compositivo únicamente, sino que se verá influenciado primero y principal por los instrumentos y accesorios que estén a nuestro alcance o tengamos a disposición, ya sean propios, prestados, alquilados o a mayor escala, gestionado por la producción ejecutiva de un determinado artista o evento. El hecho de utilizar instrumentos o elementos “ajenos” (que no nos pertenecen o desconocemos) puede afectar notoriamente la capacidad de expresión a la hora de tocar, ya que existe

⁷² Información concebida por Marcos Villalba el día 07 de febrero del 2024 en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁷³ Ibidem.

una evidente relación física entre el intérprete y el medio por el cual este se expresa (instrumento); la textura, el peso, el rebote, las distancias, los tamaños, etc. Para lo cual Cacho recomienda “encontrar nuestra identidad”, lo más genuino y coherente con nosotros mismos posible, sea “poco” o “mucho”, pero verdadero: “El set es una cosa personal; es cómo voy a contarte la historia, cómo me voy a sumar a la reunión. Es cómo uno habla, y todos hablamos diferente...” (BERNAL, 2023).⁷⁴

Otro aspecto no menor, con el cual otros instrumentistas no suelen lidiar, es la practicidad a la hora de transportar nuestro set, la cual depende directamente de su cantidad de elementos, volumen y peso. Incluso de la distancia hasta el lugar a donde nos dirijamos a emplearlo (concierto, estudio de grabación, sala de ensayo, etc.), y por supuesto, el medio de transporte. Considerando esto, es fundamental la organización y el diseño de nuestro set, haciendo un balance entre lo necesariamente musical y lo prácticamente eficiente, un aspecto verdaderamente importante en nuestro proceso creativo. En relación a su proceso personal, Cacho nos cuenta: “Con el paso de los años y luego de varios intentos de diferentes combinaciones de tambores, logré reducir mi set prácticamente a 3 bultos, lo cual me permite viajar con “lo mío” y sentirme cómodo a donde vaya... sino es un problema” (BERNAL, 2023).⁷⁵

3.5 EL “SET”: BATERÍA O PERCUSIÓN?

Existen diferentes puntos de vista a la hora de “catalogar” un instrumento de percusión. Esto también repercute indefectiblemente a la hora de “etiquetar” a un músico especialista del ritmo como “baterista” o “percusionista”, basándose netamente en qué o cuales instrumentos dicho músico suele ejecutar. Sin embargo, en este trabajo de investigación consideramos la batería como un instrumento “cerrado”, es decir, un único instrumento de percusión “estandarizado” o “padronizado”, según Cohon (2001) popularizado principalmente por el norteamericano Gene Kupra en la década de 1930 y su forma de organizar y ejecutar los elementos que la componen, a raíz del previo surgimiento de los pedales que permitieron la utilización de los cuatro miembros (pies y manos) en simultáneo.

En inglés (lengua materna de su país de procedencia) un “drum set” o “drumkit” (conjunto de tambores), está compuesto por 4 “ítems” básicos que luego pueden ser multiplicados con dimensiones diferentes. Estos son el redoblante (con estante), el Hi-Hat, el platillo suspendido y el bombo con pedal. Este último ítem es la base de la posible incorporación de “toms flotantes” (sin

⁷⁴ Información concebida por Cacho Bernal el día 20 de noviembre del 2023, en entrevista realizada por Damian Dominguez.

⁷⁵ Ibidem.

contacto con el piso) o surdos “de pie” (erguido sobre “patas”) afinables, los cuales se considerarían una simple extensión de la estructura básica de una batería.⁷⁶

Continuando con una perspectiva basada en las investigaciones del músico João Casimiro Kahil Cohon (2021) una batería cerrada también puede ser “abierta” de cuatro formas diferentes: adicionando “instrumentos sustitutos”, es decir, aquellos que, a pesar de tener una similitud en su manufactura, no son los tambores de una batería cerrada, pero mantienen la técnica de baquetas para ser tocados y, a su vez, aportan un cambio o timbre nuevo al set. Por ejemplo: un tamborín o un bongó tocado con baquetas.

La segunda “categoría” es adicionando “instrumentos agregados”, los cuales son totalmente “ajenos” a la configuración base de una batería cerrada, como, por ejemplo: un Agogó (instrumento de metal con una o más campanas) o cualquier accesorio que incluso no sea vendido como un instrumento musical, como ser: ollas, baldes, etc. Siempre y cuando continúen tocándose con baquetas, para lo cual necesitará algún tipo de apoyo o sostén.

La tercera categoría sería la de los “instrumentos sin baqueta”, la cual incluiría ambas categorías anteriores con la principal diferencia de ser tocados específicamente con las manos (sin baqueta). Esto implicaría el conocimiento de otras técnicas de ejecución totalmente diferentes, resultando en timbres diferentes de los mismos instrumentos. Estos no necesariamente necesitan apoyo, ya que puede utilizarse ambas manos (sostén y ejecución) o erguirse por sí mismos. El término más popular que “englobaría” las mencionadas categorías, es el de “percutería”.

Y para finalizar, la alternativa de adicionar “recursos electrónicos”, también llamados sets híbridos. En este caso, nos referimos al complemento de elementos acústicos con elementos electrónicos, es decir, con sonidos procesados digitalmente.⁷⁷ En esta última alternativa, nos aleja bastante del concepto de la percusión en el Gualambao, la cual, como vimos previamente, apela a una sonoridad coherente con el entorno natural de la provincia de Misiones.

Decidimos explayarnos brevemente en las diferentes posibilidades de combinar elementos e instrumentos y sus nomenclaturas para enfatizar aún más las infinitas posibilidades y criterios a la hora de “montar” un set percusivo. “La percusión es un punto crucial en el género del litoral” (VILLALBA, 2024).⁷⁸ A modo de ejemplo (Fig. 8 y 9), podemos apreciar el set que utilizó

⁷⁶ Información extraída de la sección 1.1 del trabajo de João Casimiro Kahil Cohon: “A consolidação da bateria como um instrumento fechado” del año 2001.

⁷⁷ Información extraída del capítulo 3 del trabajo de João Casimiro Kahil Cohon: “A batería aberta em performance” del año 2001.

⁷⁸ Información concebida por Marcos Villalba el día 07 de febrero del 2024 en entrevista realizada por Damian Dominguez.

Cacho el día de la entrevista donde fueron registrados los videos previamente mencionados. Vale aclarar que la elección del set fue basada en los recursos disponibles el día de la entrevista.

Figura 8 – Set Cacho Bernal en entrevista realizada el 1 de febrero del 2024 por Damian Dominguez (frente)



Figura 9 – Set Cacho Bernal en entrevista realizada el 1 de febrero del 2024 por Damian Dominguez (atrás)



4. CONCLUSIONES

Durante el transcurso de este trabajo, pudimos reflexionar sobre diferentes aspectos acerca de la concepción y las posibilidades de abordar el Gualambao desde la percusión. Para esto, en principio ahondamos brevemente en la geografía regional del N.E.A, su connotación cultural y como el concepto de “triple frontera” influyó en la gestación del ritmo. Por ende, pudimos percibir también la influencia y complemento de los diferentes estilos de la música del litoral en el Gualambao. Esto nos llevó a reflexionar acerca de su origen y la influencia étnica más allá de las fronteras, tanto guaraníca como incluso los vestigios africanos que pudimos percibir remitiéndonos a ciertos aspectos históricos.

La visión de su creador, Ramón Ayala, y su perspectiva filosófica del Gualambao, nos hizo reflexionar aún más en el fundamento y la relación de este estilo musical con la tierra que lo “oyó” nacer. Esto sirvió como un crucial punto de partida para luego poder indagar en otras perspectivas del proceso de “folklorización” del Gualambao. Para esto, también incluimos la visión rítmica y conceptual del músico Cacho Bernal, quien fue el encargado de diseñar junto a Ramón la base rítmica del Gualambao – que hoy en día se utiliza como patrón principal del estilo. Su visión, las anécdotas y ejemplificaciones prácticas sistematizadas y compartidas en las entrevistas realizadas fueron analizadas a lo largo del trabajo y referenciadas con la inclusión de material audiovisual, lo cual sirvió de “columna vertebral” para el desarrollo de esta investigación. Esto nos introdujo a una perspectiva general de la percusión en los ritmos del litoral argentino, como así también, una mirada más profunda y analítica de las características rítmicas de la percusión en el Gualambao.

Para finalizar el trabajo, nos adentramos a la descripción de diferentes situaciones y aspectos que consecuentemente están relacionados con la forma y el “desde dónde” podría ser abordada la percusión litoraleña. Incluso reflexionamos sobre los factores implícitos y conceptuales a la hora de “montar” un set percusivo adecuado para interpretar el Gualambao. También, analizamos brevemente estilos fuera de la región litoral para tener una perspectiva mayor de los elementos rítmicos que caracterizan el noreste argentino.

Este proceso de análisis y reflexión, incluyendo lo anteriormente mencionado aporta un “abanico” rítmico/conceptual para quien desee aproximarse desde la óptica percusiva al mundo del Gualambao. Un primer acercamiento detallado de los cimientos rítmicos del estilo y su criterio estético, facilitando diferentes posibilidades de ejecución y conceptos ante posibles situaciones en la que un percusionista iniciante o “desconocedor” del estilo, pueda enfrentarse. Esto contribuye a acrecentar la bibliografía escasa en lo que refiere a la percusión litoraleña, y a su vez, estas

perspectivas rítmicas y sus alternativas sirven como complemento para aquellos músicos que no son percusionistas y deseen tener un conocimiento más amplio del Gualambao.

En lo personal, el proceso de investigación y desarrollo de este trabajo ayudó notablemente al entendimiento y el encuentro con una “esencia” o significado personal del estilo, acrecentando el respeto y la valorización de este saber regional que, como percusionista oriundo de Misiones, disfruto y entiendo cada vez más. La ampliación del concepto de la búsqueda de la sonoridad “natural” dentro de un set percusivo ha sido muy nutritivo para mi experiencia personal y principalmente la posibilidad de conocer personalmente e interactuar con percusionistas referentes y de vasta experiencia me ha sido de mucha inspiración.

El objetivo principal de este trabajo ha sido alcanzado satisfactoriamente, trayendo consigo nuevas inquietudes y “disparadores” para futuras investigaciones como, por ejemplo: ¿Cómo se relaciona y qué similitudes tiene el Gualambao con otras especies afrolatino-americanas?, ¿Qué línea/s conductora/s o clave/s preexistente/s en el repertorio de nuestro continente, podría/n tener incidencia en la estructura básica del Gualambao?, ¿Qué requisitos debe cumplir y/o qué procesos debe atravesar un estilo musical para ser considerado parte del folklore popular de un país o determinada región?, ¿Hasta qué punto una proyección musical o, en nuestro caso, una proyección rítmica/percusiva podría transformar “lo proyectado”, a tal punto que pierda su esencia u originalidad?, y muchas tantas otras...

El Gualambao hoy en día es como una “capuera”, el seno de un monte virgen en frondosa formación: “Soy nada más que un granito de arena; soy nada más que una ola del mar; soy nada más que una hoja caída, caída del árbol de la eternidad. Soy solo un día de luz en tu vida, un pequeño eslabón sideral; he venido a quemarme en tu sangre y perderme en la noche total” (AYALA, 1976).⁷⁹

⁷⁹ Fragmento de letra de la canción “Um día de luz em tu vida” grabado por Ramón Ayala em el año 1976 en el álbum “La vuelta de Ramón”.

BIBLIOGRAFÍA

ALVEZ, Sérgio; ÁLVAREZ, Pali. **Tierra Roja, “Ahí vá nuestro Ramón”**. Disponible en: <https://tierraroja.com.ar/ahi-va-nuestro-ramon/>. Acceso el 27 de julio del 2023.

BERNAL, Víctor Cesar. **Entrevista** 20 de noviembre del 2023. Entrevistador: Damian Dominguez. Misiones, 2023.

BERNAL, Víctor Cesar. **Entrevista** 1 de febrero del 2024. Entrevistador: Damian Dominguez. Misiones, 2023.

BUGALLO, Pérez Rubén. **Tradicionalismo, Nativismo y Proyección Folklórica en la Música Argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo**. Escuela superior de bellas artes, San Isidro, Río de la Plata, Buenos Aires, 2020.

COHON, JOAO CASIMIRO KAHIL, **A bateria aberta e suas performances: misturando bateria e Percussão**. 2021. 132 p. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2021.

CRESPI, Liliana. **El comercio de esclavos en el río de la plata**. Cuadernos de Historia, Serie Ec. y Soc., N° 3, Arch. y Ftes., CIFFyH-UNC, Córdoba, 2000.

DUARTE, Rubén Alfonso. **Noticias de la Calle, “La música de nuestro pueblo”**, Disponible en: https://www.noticiasdelacalle.com.ar/Noticias_Opinion_106390_La-musica-de-nuestro-pueblo.html. Acceso el 17 de agosto del 2023.

EZQUENAZI, Lena; LOPEZ, Marcos. **Ramon Ayala, La Película**. Producción de Lena Ezquenazi. Dirección Marcos Lopez. Misiones, Argentina 2013. Duración 63 minutos.

FERNÁNDEZ, Pérez Rolando Antonio. **La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina**. Ediciones Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1986.

FLATISCHLER, Reinhard. **El poder olvidado del ritmo: Taketina**. Mandala ediciones, Madrid, 2002.

FRANCHI, Cristian. **Diario digital “Tierra sin mal”**, «Ramón Ayala era una persona sin filtros», Diario digital “Tierra sin mal”. Disponible en: <https://tierrasinmal.ar/ocio/cacho-bernal-ramon-ayala-era-una-persona-sin-filtros/>. Acceso en 31 de marzo del 2024.

GODOY, Silvia. **El Territorio, “El Gualambao, un ritmo que libera pájaros”**. Disponible en: <https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2023/03/11/781912-el-gualambao-un-ritmo-que-libera-pajaros>. Acceso el 11 de marzo de 2023.

LOPEZ, Marcos. **UNL Noticias, “Con curaduría de Marcos López, se inauguró “Mboyeré” en el MAC-UNL”**. Disponible en: https://www.unl.edu.ar/noticias/news/view/se_inaugurar%C3%A1_la_muestra_%E2%80%9Cmboyer%C3%A9%20%9D_con_curadur%C3%ADa_de_marcos_l%C3%B3pez. Acceso el 9 de febrero del 2023.

MARTIN PEREYRA, Sebastian. **Gualambao, Mboyere Cultural: una Experiencia Sinfónico-vegetal**. 2022. 145 p. Dissertação do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz de Iguacu, 2022.

MARTIN PEREYRA, Sebastian. **Sotaques interpretativos en el Gualambao**. 2018. 57 p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música) – Universidad Federal da Integración Latinoamericana, Foz de Iguacu, 2018.

MARTINEZ, X, J. (Org.). **Cajita de Música Argentina**. Buenos Aires: 1a ed. Ministerio de Educación de la Nación, 2011. ISBN 978-950-00-0865-5

PIÑEIRO, Enrique Antonio. **Tiempo de Chamamé**. Cátedra libre Chamamé Raity, Corrientes, 2011.

RAMÍREZ Díaz, Ricardo Sebastián. **Subgéneros de la polka paraguaya con batería: Referentes e influencias Interpretativas**. 103.Pag. Trabajo Final de Grado. Licenciatura en Música, Universidad Nacional de Asunción, San Lorenzo, 2019.

RAVERTA, Aldo. **Misiones Plural TV, “Cacho Bernal evocó los legados infinitos que resuenan en Misiones”**. Disponible en: <https://misionesplural.net/2023/12/13/cacho-bernal-evoco-los-legados-infinitos-que-resuenan-en-misiones/>. Acceso el 13 de diciembre de 2023.

RUIZ, Irma. **Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los mbaraká de los mbyá-guaraní**. CONICET, Universidad de Buenos Aires, 1885.

SEMINARA, Carlo. **Curtir el cuero: Propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano**. UNR Editora, Rosario, 2021.

SODRÉ, Muniz, Enrique. **Samba o dono do corpo**, Mauad editora Ltda, Rio de Janeiro, Brasil, 1982.

TROITIÑO, María Lucía; POLEMANN Alejandro Jorge. **El chamamé desde la guitarra**. Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2019.

VIGINI, Raúl. **La Palabra, Compositor Ramón Ayala**. Disponible en: http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_lista_temas&idartistas=12&page=3#0 . Acceso el 26 de febrero de 2008.

VILLALBA, Marcos. **Entrevista 7 de febrero del 2024**. Entrevistador: Damian Dominguez. Encuentro Online, 2023.

ZANOTTI, Ana. **Los inventores, “El Gualambao - Ramon Ayala (Una Mirada Abierta)”**. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=q6zbHijiBRw&ab_channel=AnaZanotti. Acceso el 13 de junio del 2013.

ZENGER, News. **The Tennessee Tribune, “Ruta de las Charqueadas rescata el periodo de esclavitud en Brasil”**, Disponible en: <https://tntribune.com/ruta-de-las-charqueadas-rescata-el-periodo-de-esclavitud-en-brasil/> . Acceso 11 de agosto del 2021.

ZUETTA, Karoso. **Misiones tiene historia, “El Gualmbao en el nativismo sonoro misionero”**.
Disponibile en: <https://www.misionestienehistoria.com.ar/noticia/articulo/el-gualmbao-en-el-nativismo-sonoro-misionero/>. Acceso el 23 de diciembre del 2021.