



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

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**GUALAMBAO, MBOYERE CULTURAL: UNA EXPERIENCIA  
SINFÓNICO-VEGETAL**

**SEBASTIAN MARTIN PEREYRA**

Foz do Iguaçu  
2022

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

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**GUALAMBAO, MBOYERE CULTURAL: UNA EXPERIENCIA**

**SINFÓNICO-VEGETAL**

**SEBASTIAN MARTIN PEREYRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof. Analía Chernavsky

Foz do Iguaçu  
2022

**SEBASTIAN MARTIN PEREYRA****GUALAMBAO, MBOYERE CULTURAL: UNA EXPERIENCIA SINFÓNICO-VEGETAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky  
UNILA

---

Coorientador Prof. Dr. Marcos de Jesus Oliveira  
UNILA

---

Coorientador Prof. Dr. Edgardo Rodriguez  
UBA

---

Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia  
UNILA

---

Prof. Dr. Clovis Antonio Brighenti  
UNILA

Foz do Iguaçu, 29 de marzo de 2022.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

P437g

Pereyra, Sebastian Martín.

Gualambao, Mboyere Cultural: Una experiencia sinfónico-vegetal /  
Sebastian Martín Pereyra. - Foz do Iguaçu, 2022.  
145 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Centro  
Interdisciplinar de Letras e Artes (CILA), Pós-Graduação Interdisciplinar  
em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA).

Orientador: Analía Chernavsky.

Coorientador: Marcos de Jesus Oliveira.

Coorientador: Edgardo Rodríguez.

1. Música popular - Tríplice Fronteira (Argentina, Brasil e Paraguai).  
2. Canções - Misiones (Argentina). 3. Memória coletiva. 4. Identidade  
social. I. Chernavsky, Analía. II. Oliveira, Marcos de Jesus. III.  
Rodríguez, Edgardo. IV. Título.

Dedico este trabajo a Felipe, Ianna, Rosa,  
Gladys y José.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la profesora orientadora de este trabajo Analía Chernavsky por el compromiso asumido desde que comenzó este mboyeré.

A Mariano Lanza por sus ayudas, principalmente al comienzo de mis estudios, por sus palabras sinceras de amistad y por las charlas interminables sobre la música, la literatura y el gualambao.

A mis grandes amigas Alejandra Chimenti y Melanie Lagos por sus observaciones, consejos y orientaciones, que han sido un pilar fundamental en el desenvolvimiento y escritura del trabajo.

A Cecilia Phal por haber estado siempre dispuesta en compartir su experiencia y su musicalidad como referente de la música del litoral.

A Pedro Martínez por las prolongadas discusiones sobre el gualambao, la polka, la guarania, sus investigadores y por sobre todo su visión sobre la actualidad de la música paraguaya.

A Oscar Vega por compartir los colores, los contrastes y los pinceles, a partir de sus increíbles historias que pusieron un color importante en el trabajo.

A Gabriel Navia y Edgardo (chino) Rodríguez por ayudarme a entender el objeto de estudio y por su compromiso desmedido hacia mi trabajo.

A Marcos de Jesus por su orientación sobre un tema tan importante y controvertido como es la decolonialidad y por sobre todo guiarme hacia la discusión estética en el gualambao.

A mi hijo Felipe y a mi compañera Ianna, por estar siempre *ahisito nomás* al lado, apoyándome y compartiendo las alegrías y los fracasos.

Y principalmente a Ramón Ayala, porque sin su genialidad no tendríamos gualambao.

*Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es  
evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni  
siquiera en su derecho a la existencia.*  
*Theodor W. Adorno*

## RESUMEN

En este trabajo estudiamos uno de los géneros más jóvenes que se ha producido en la provincia de Misiones en Argentina, conocido como gualambao, cuya creación se atribuye al artista misionero Ramón Ayala, con la intención de generar una identidad musical para la región de la triple frontera, comprendida entre los países Argentina, Paraguay y Brasil, a finales de la década de 1950. El objetivo del trabajo es proponer otra mirada para el género, y mostrar que obras como “Bailando el gualambao”, “Corochiré” y “La voz del monte” dialogan con una realidad social y cultural de la región. Para esto realizamos un análisis de sus estructuras, secciones y/o partes, de los elementos intrínsecamente musicales que componen al género; armonía, melodía y ritmo, como también del origen de su nombre y sus posibles conexiones con los pueblos guaraníes y africanos llegados en la época colonial. Tomamos algunos conceptos para el análisis musical de la teoría analítica de W. Caplin, que nos proporciona una identificación de los elementos musicales y los procesos formales en Ayala, los cuales son capaces de entablar relaciones analógicas con el paisaje. Asimismo, también reflexionamos sobre distintos conceptos de identidad, memoria, estética y decolonialidad, a partir de autores como Bezerra Meneses, que propone distintos mecanismos de la memoria individual y colectiva. También nos apoyamos en las discusiones propuestas por Walter D. Mignolo, sobre estética, aisthesis y un nuevo pensar latinoamericano, que utilizan un nuevo paradigma a partir de la descolonización del ser y del conocimiento.

**Palabras-clave:** gualambao, música misionera, asimetría formal, triple frontera, memoria colectiva, aisthesis decolonial.

## RESUMO

Neste trabalho estudamos um dos gêneros mais jovens produzidos na província de Misiones, na Argentina, conhecido como gualambao, cuja invenção é atribuída ao artista missionário Ramón Ayala, com o intuito de criar uma identidade musical para a região da tríplice fronteira, entre os países Argentina, Paraguai e Brasil, no final da década de 1950. O objetivo do trabalho é propor uma perspectiva diferente para o entendimento do gênero, e mostrar que obras como “Bailando el gualambao”, “Corochiré” e “La voz del monte” dialogam com uma realidade social e cultural da região. Para isso fazemos uma análise de suas estruturas, seções e / ou partes, dos elementos intrinsecamente musicais que compõem o gênero: harmonia, melodia e ritmo, bem como da origem de seu nome e das possíveis ligações com os povos guarani e africanos que chegaram na época colonial. Utilizamos alguns conceitos para a análise musical da teoria analítica de W. Caplin, que nos proporcionam uma identificação dos elementos musicais e dos processos formais em Ayala, e com os quais estabelecemos relações analógicas com a paisagem. Da mesma forma, trazemos reflexões sobre diferentes conceitos de identidade, memória, estética e decolonialidade, de autores como Bezerra de Menezes, que propõe diferentes mecanismos de memória individual e coletiva, contamos também com as discussões propostas por Walter Dignolo, sobre estética, aisthesis e um novo pensamento latino-americano, que utilizam um novo paradigma baseado na descolonização do ser e do conhecimento.

**Palavras-chave:** gualambao, música missionária, assimetria formal, tríplice fronteira, memória coletiva, aisthesis decolonial.

## ABSTRACT

In this work we will study one of the younger genres that has been produced in the province of Misiones in Argentina, known as gualamba, a musical genre, whose creation is attributed to the local artist Ramón Ayala, with the intention of creating a musical identity for the region of the triple border, between the countries Argentina, Paraguay and Brazil, at the end of 1950. The objective of the work is to try to propose a different perspective for the genre, and to show how these works “Bailando el gualambao, 'Corochiré” and “ La voz del monte” a conversation with a social and cultural reality of the region. For this we will carry out an analysis of their structures; sections and / or parts of the intrinsically musical elements that make up the genre; harmony, melody and rhythm. As well as the origin of its name and the possible connections with the Guaraní and African peoples who arrived in colonial times. In this way we will take some concepts for the musical analysis of W. Caplin's analytical theory, which will provide us with an identification of the musical elements and the formal processes in Ayala, which we think are capable of establishing analogical relationships with the landscape. Likewise, we will also bring reflections on different concepts of identity, memory, aesthetics and decoloniality, by authors such as Bezerra Meneses who proposes different mechanisms of individual and collective memory, we will also rely on the discussions proposed by W. Mignolo, on aesthetics, aisthesis and a new Latin American thinking, which propose the need for a new paradigm based on the decolonization of being and knowledge.

**Key word:** gualambao, Misiones' music, formal asymmetry, triple border, collective memory, decolonial aisthesis.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Pintura de Ramón Ayala, Paisaje misionero	22
<b>Figura 2</b> – Cuadro de Ramón Ayala, mujer de la región	27
<b>Figura 3</b> – Cuadro de Ramón Ayala, paisaje de los ríos	35
<b>Figura 4</b> – Dibujo extraído del libro <i>Músicas y Músicos del Paraguay</i>	122

## LISTA DE CUADROS

<b>Cuadro 1</b> – Niveles de análisis	41
<b>Cuadro 2</b> – Estructura formal “Bailando el gualambao”	42
<b>Cuadro 3</b> – Estructura formal “Corochiré”	62
<b>Cuadro 4</b> – Estructura formal “La voz del monte”	76
<b>Cuadro 5</b> – Diagrama circular “Bailando el gualambao”	87
<b>Cuadro 6</b> – Diagrama circular “Corochiré”	88
<b>Cuadro 7</b> – Diagrama circular “La voz del monte”	89

## LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

<b>Ejemplo 1</b> – Clave rítmica básica del gualambao	31
<b>Ejemplo 2</b> – Chamamé “Retrato de un pescador” (Ramón Ayala)	31
<b>Ejemplo 3</b> – Primeros compases del gualambao “Alma de Lapacho”	32
<b>Ejemplo 4</b> – “Bailando el gualambao”	33
<b>Ejemplo 5</b> – Fragmento de la parte A, galopa “Misionerita”	34
<b>Ejemplo 6</b> – Fragmento de la parte A, chamamé “Puerto Tirol”	34
<b>Ejemplo 7</b> – Cuatro últimos compases de la Parte B	43
<b>Ejemplo 8</b> – Introducción temática	44
<b>Ejemplo 9</b> – <i>Antecedente</i> compuesto de diez compases	48

<b>Ejemplo 10</b> – <i>Consecuente</i> compuesto de catorce compases	48
<b>Ejemplo 11</b> – <i>Presentación</i> compuesta (F inicial) de nueve compases (5+4)	49
<b>Ejemplo 12</b> – <i>Continuación</i> compuesta (F. media y final) de seis compases	49
<b>Ejemplo 13</b> – “Galopa Misionera”, himno de la provincia de Misiones. Parte <i>A</i> estructura simétrica.	50
<b>Ejemplo 14</b> – Chamamé tradicional “Merceditas”, parte <i>A</i> estructura simétrica	50
<b>Ejemplo 15</b> – <i>Antecedente</i> de 4 compases	53
<b>Ejemplo 16</b> – <i>Continuación</i> de 6 compases, con proceso de expansión	53
<b>Ejemplo 17</b> – <i>Antecedente</i> de 6 compases, dentro del <i>Consecuente</i> compuesto	54
<b>Ejemplo 18</b> – <i>Continuación</i> dentro del <i>consecuente</i> compuesto	55
<b>Ejemplo 19</b> – Expansión de la cadencia	56
<b>Ejemplo 20</b> – Coda hacia la Parte <i>B</i>	56
<b>Ejemplo 21</b> – <i>Presentación</i> de 9 compases	57
<b>Ejemplo 22</b> – <i>Continuación</i> de 6 compases + codetta de 4 compases	57
<b>Ejemplo 23</b> – i.b. expandida	58
<b>Ejemplo 24</b> – Repetición de i.b.	58
<b>Ejemplo 25</b> – <i>Continuación</i> con semicadencia	59
<b>Ejemplo 26</b> – Semicadencia	59
<b>Ejemplo 27</b> – Coda	60
<b>Ejemplo 28</b> – Motivo melódico análogo al canto de un tipo de zorzal	60
<b>Ejemplo 29</b> – Intervalo de sexta mayor	63
<b>Ejemplo 30</b> – Introducción	63
<b>Ejemplo 31</b> – Sección de enlace, tres compases más anacrusa	64
<b>Ejemplo 32</b> – Parte <i>A</i> , <i>Presentación</i>	66
<b>Ejemplo 33</b> – i.b. compuesta Parte <i>A</i>	66

<b>Ejemplo 34</b> – Repetición variada de la i.b. compuesta	67
<b>Ejemplo 35</b> – Sección de enlace	67
<b>Ejemplo 36</b> – <i>Presentación</i> compuesta de la Parte <i>B</i>	69
<b>Ejemplo 37</b> – i.b. compuesta de cuatro compases	69
<b>Ejemplo 38</b> – Repetición secuencial de la i.b. compuesta	69
<b>Ejemplo 39</b> – Conexión por intervalo de sexta mayor, Partes <i>B</i> y <i>C</i>	70
<b>Ejemplo 40</b> – Sexta Mayor y Cuarta justa, como conexión de Partes	71
<b>Ejemplo 41</b> – Relación de mediante	71
<b>Ejemplo 42</b> – Forma <i>oración</i> , estructura general de la Parte <i>C</i>	72
<b>Ejemplo 43</b> – Parte <i>A</i> chamamé “La calandria”	73
<b>Ejemplo 44</b> – i.b. Parte <i>C</i>	73
<b>Ejemplo 45</b> – Repetición secuencial de i.b.	74
<b>Ejemplo 46</b> – Función de <i>continuación</i> , Parte <i>C</i>	74
<b>Ejemplo 47</b> – La primera frase con los golpes básicos de la clave	77
<b>Ejemplo 48</b> – Repetición con variación de la primera frase	78
<b>Ejemplo 49</b> – Parte <i>A</i> , <i>Presentación</i> (f. de inicio) de siete compases	79
<b>Ejemplo 50</b> – Parte <i>A</i> , <i>continuación</i> + <i>cadencial</i> . (f. media y final), de seis compases	79
<b>Ejemplo 51</b> – Parte <i>B</i> , <i>Presentación</i> , i.b. de cuatro compases, sin repetición	80
<b>Ejemplo 52</b> – i.b. de cuatro compases	81
<b>Ejemplo 53</b> – <i>Continuación</i> + <i>cadencial</i> y su repetición	81
<b>Ejemplo 54</b> – i.b. Parte <i>A</i>	82
<b>Ejemplo 55</b> – Repetición secuencial de la i.b. Parte <i>A</i>	82
<b>Ejemplo 56</b> – <i>Continuación</i> + <i>cadencial</i> . Parte <i>A</i>	83
<b>Ejemplo 57</b> – i.b. Parte <i>B</i>	83

<b>Ejemplo 58</b> – Primera exposición de la <i>continuación</i> , Parte B	84
<b>Ejemplo 59</b> – Repetición de <i>continuación</i>	85
<b>Ejemplo 60</b> – Frase circular “Bailando el gualambao”	87
<b>Ejemplo 61</b> – Frase circular “Corochire”	88
<b>Ejemplo 62</b> – Frase circular “La voz del monte”	89
<b>Ejemplo 63</b> – Clave rítmica del gualambao	90
<b>Ejemplo 64</b> – Embellecimiento armónico	91
<b>Ejemplo 65</b> – Acorde dominante “Bailando el gualambao”	92
<b>Ejemplo 66</b> – Ejemplo de “La voz del monte”	92
<b>Ejemplo 67</b> – “La voz del monte”, intercambio modal	92
<b>Ejemplo 68</b> – Acorde dominante sus	93
<b>Ejemplo 69</b> – Prolongación de nota	93
<b>Ejemplo 70</b> – La mediante	94
<b>Ejemplo 71</b> – Dominante que muta	96
<b>Ejemplo 72</b> – Solo por una tercera	97
<b>Ejemplo 73</b> – Menorización “Corochiré”	97
<b>Ejemplo 74</b> – “Bailando el gualambao”, menor-mayor	98
<b>Ejemplo 75</b> – “Corochiré”	98
<b>Ejemplo 76</b> – “Corochiré”, sustitución de tónica	98
<b>Ejemplo 77</b> – Hacia el menor. “La voz del Monte”	99
<b>Ejemplo 78</b> – Extensión “La voz del Monte”	99
<b>Ejemplo 79</b> – “Corochiré”, un menor que se esconde	100
<b>Ejemplo 80</b> – “Corochiré”, cromatismo y falso dominante	101
<b>Ejemplo 81</b> – Clave rítmica básica del gualambao y su subdivisión del espacio en negras con puntillo	108

<b>Ejemplo 82</b> – Frase rítmica estructural de la galopa misionera	109
<b>Ejemplo 83</b> – Frase rítmica estructural de la polca, chamamé y guarania	109
<b>Ejemplo 84</b> – Rasgueo básico y golpes estructurales	110
<b>Ejemplo 85</b> – Primer compás de “Bailando el gualambao”	112
<b>Ejemplo 86</b> – Primer compás de “Corochiré”	112
<b>Ejemplo 87</b> – Primer compás de “Lluviarada”	112
<b>Ejemplo 88</b> – Acompañamiento del gualambao según Jorge Cardozo	116
<b>Ejemplo 89</b> – Célula rítmica utilizada por Cacho Bernal para el acompañamiento percusivo.	117
<b>Ejemplo 90</b> – Base rítmica del gualambao para el acompañamiento percusivo	118
<b>Ejemplo 91</b> – Célula rítmica del gualambao utilizada por Matías Arriazu	118
<b>Ejemplo 92</b> – Célula rítmica utilizada por el guitarrista Marcos Nuñez en el gualambao “Tierra de aguas”	119
<b>Ejemplo 93</b> – Célula rítmica del gualambao utilizada por Diego Rolón en el gualambao “ <i>Alma de lapacho</i> ”	119
<b>Ejemplo 94</b> – Unísono	132
<b>Ejemplo 95</b> – Movimiento ascendente de la melodía	133
<b>Ejemplo 96</b> – Inicio “La voz del monte”	133

## LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
ILACVN	Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida e da Natureza
ILAESP	Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política
ILATIT	Instituto Latino-Americano de Tecnologia, Infraestrutura e
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana

## SUMARIO

<b>BANCA EXAMINADORA</b>	<b>3</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>6</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>11</b>
<b>LISTA DE CUADROS</b>	<b>11</b>
<b>LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 1: ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRES GUALAMBAOS: “BAILANDO EL GUALAMBAO”, “COROCHIRÉ Y “LA VOZ DEL MONTE”</b>	<b>37</b>
1.1 ANÁLISIS DE LOS GUALAMBAOS	38
1.1.1 ESTRUCTURAS: ¿UNA NUEVA PROPUESTA DE ORGANIZACIÓN EN LA MÚSICA MISIONERA?	39
1.1.2 EL INTERCAMBIO MODAL EN “BAILANDO EL GUALAMBAO”	41
1.1.3 ESTRUCTURAS: EXPANSIONES FORMALES Y ASIMETRÍAS	45
1.1.4 PARTES GENERALES	47
1.1.5 DESCRIPCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS INTERNAS: PERIODO Y ORACIÓN COMPUESTOS	52
1.2 AUSENCIA DE FUNCIÓN FINAL Y FORMAS CIRCULARES EN EL GUALAMBAO: SENSACIONES QUE SE MATIZAN “COROCHIRE”	<b>60</b>
1.2.1 LA OMISIÓN DE FUNCIONES FORMALES EN LA CONSTRUCCIONES ASIMÉTRICAS EN EL GUALAMBAO.	65
1.2.2 A OTRA PARTE	68
1.2.3 PARTE C, DONDE LA FORMA SE COMPLETA	70
1.3 FUNCIONES INCOMPLETAS Y REPETICIONES NO ESPERADAS; MONTE ADENTRO “LA VOZ DEL MONTE”	<b>75</b>
1.3.1 LA ESTRUCTURA GENERAL	77
1.3.2 CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL	78
1.3.3 MONTE ADENTRO; RELACIONES INTERNAS DE SU ESTRUCTURA	82
1.4 RELACIÓN DEL PAISAJE Y LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA FORMA CIRCULAR O ESPIRAL PRESENTE EN EL GUALAMBAO	86
1.5. RELACIÓN ENTRE MELODÍA Y ARMONÍA: DESDE LA TENSIÓN Y EL EMBELLECIMIENTO	<b>90</b>
1.5.1 COLORES ARMÓNICOS	91
1.5.2 CONTRASTES ARMÓNICOS: LOS COLORES DEL PAISAJE	94
1.5.3 DE MAYOR A MENOR: LOS COLORES QUE SE MANIFIESTAN EN LA MÚSICA	95

	18
1.5.4 LOS COLORES, LOS CONTRASTES Y LA PROFESIÓN DE PINTOR	96
1.5.5 OPCIONES DE RELATIVO: FORMAS DIFERENTES DE LLEGAR AL CONTRASTE	97
<b>CAPÍTULO 2: SONORIDADES ANCESTRALES; RITMO Y TERRITORIOS</b>	<b>102</b>
2.1 EL RITMO DEL GUALAMBAO. CONTRIBUCIÓN EN PERSPECTIVA DECOLONIAL	102
2.2 UNA ORGANIZACIÓN MÉTRICA INNOVADORA	105
2.3 CLAVE RÍTMICA DEL GUALAMBAO. REMINISCENCIAS DEL PASADO	107
2.4 UN RITMO QUE SE PIERDE EN EL PAISAJE	113
<b>CAPÍTULO 3: LA IMPORTANCIA DE UN NOMBRE EN LA CARACTERIZACIÓN DE UN GÉNERO</b>	<b>121</b>
3.1 EL NOMBRE COMO ACTO DE RESISTENCIA	121
3.2 PRÁCTICAS DEL PASADO-PRESENTE	128
3.3 MEMORIA FÍSICA Y SIMBÓLICA	131
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>134</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>137</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>141</b>

## INTRODUCCIÓN

En la Argentina existen diferentes regiones geográficas que encierran un variopinto de géneros musicales. Diversas expresiones culturales que proporcionan en sus habitantes identidad y cultura. La región del litoral argentino se puede ligar a una cultura de río y monte. Debido a sus generosas selvas, la música brota de los sonidos ribereños, de los paisajes costeros, del monte y también de las vivencias de sus habitantes:

De esta manera en la región del litoral se presentan como formadores de memoria e identidad local, las imágenes del paisaje los ríos Iguazú, Uruguay, Paraná y la selva misionera, el trabajador del monte, junto con las corrientes migratorias y los trabajos relacionados al tipo de oficios e industrias que existen- recolección de yerba mate, madera y cítricos como también la pesca y la caza (PEREYRA, 2018:12).

Este contexto natural y geográfico comporta la llamada región guaraníca<sup>1</sup>, debido a que el litoral fue en su pasado precolonial un inmenso territorio guaraní, pero, sobre todo, como afirma Meliá, “un espacio cultural” guaraní (MELIÁ 2015). Los mbyá posiblemente son el subgrupo guaraní más diseminado. Habitan la selva subtropical de Argentina, Paraguay y Brasil, donde conviven distintas prácticas de la cultura, caza, pesca, cosmovisión y donde vivieron distintas generaciones de estos habitantes. Todo esto forjó, por lo menos simbólicamente, una identidad guaraní que se hace presente en la memoria social y cultural de la región.

Ramón Ayala se inspira en la cultura mbyá, a partir de reminiscencias que desarrolla en el discurso del género gualambao<sup>2</sup>.

Las provincias argentinas que comprenden la región son Corrientes, Chaco, Misiones, Formosa, Santa Fe y parte de Entre Ríos. Los grandes caudales de agua que la configuran, como dijimos anteriormente, comparten frontera con los países vecinos de Paraguay, Brasil y parte de Uruguay. Estos ríos fueron las principales vías de comunicación encargadas del intercambio comercial, como también los principales responsables por diseminar la cultura entre los distintos pueblos que conforman la región.

---

<sup>1</sup> Como afirma Rodrigues Brandão (1990): “ La región guaraní del pasado estaba originalmente delimitada al oeste del río Paraguay y al sur de la confluencia de este río con el Paraná. El Océano Atlántico era su límite oriental, entre Paranaguá, en la costa brasileña y la frontera entre Brasil y Uruguay hoy. Desde un territorio, entre bosques y grandes ríos, con poco más de 500.000 km<sup>2</sup>, los guaraníes dominaban una región de al menos 350.000 km<sup>2</sup>. Concentrados un poco más adelante, básicamente, en las inmensidades del Chaco”(BRANDAO, 1990: 55)

<sup>2</sup> Con la expresión “identidad guaraní” nos referimos a un concepto generalizante que no lleva necesariamente en cuenta todas las especificidades de todos los grupos que conforman dicha cultura, pero que fue utilizado ampliamente por la literatura y el arte como distintivo cultural enmarcado en la trayectoria específica del pasado pre y post colonial. Y, evidentemente, afinado con el discurso y con el imaginario que maneja Ramón Ayala.

Misiones se ubica geográficamente en el extremo noreste de la República Argentina, clavado a manera de cuña entre Brasil y Paraguay, en una zona muy particular, conocida como triple frontera, donde conviven personas y costumbres de estos tres países. Esta configuración humana tan particular junto con las corrientes migratorias europeas y asiáticas que se instalaron desde fines del siglo XIX hasta finalizada la Segunda Guerra mundial, han aportado a esta provincia un intercambio cultural de inmensa diversidad que se ve reflejado también en su historia y práctica musical.

Como afirma el músico percusionista Cacho Bernal al describir la cultura de Misiones,

Misiones está metido entre, Brasil a la derecha a la izquierda Paraguay y como digo yo, otro país, que es “Corrientes” al sur. Como si fuera poco, dentro de todo esto tenemos los inmigrantes, ucranianos, polacos y alemanes que hacen a ese mboyeré cultural, que para mí somos nosotros y en vez de discutir qué es o que no es misionero deberíamos disfrutar esa multiplicidad de colores, de rítmicas, de toques y formas de hablar que para mí es lo más lindo que tiene. Si vos te vas por la ruta del río Uruguay, la gente habla distinto, medio brasileño, alemán. Si vas por la ruta 12, todas las localidades del Paraná tiene un acento paraguayo terrible y la música es eso, es como uno habla (información verbal)<sup>3</sup>.

En este contexto sociocultural tan peculiar se ha creado el universo musical de la provincia de Misiones, que, desde las costas norte, este y sur recibe las influencias de Brasil y por las costas norte y oeste las del Paraguay, como también por dentro de la provincia las culturas de los inmigrantes extranjeros. Estas influencias junto al paisaje de la región dieron forma y vida a un nuevo discurso y a un nuevo género musical, el gualambao, que, según su creador, pretende representar la inmensidad del paisaje misionero.

## **RAMÓN AYALA**

Ramón Ayala nació con el nombre de Ramón Gumercindo Cidade, el 10 de marzo de 1937, en Garupá, un pueblo ubicado a 15 kilómetros de la ciudad de Posadas, capital de la provincia de Misiones, en la región del litoral argentino. Es uno de los referentes más destacados de la música popular argentina y latinoamericana; declamador, cantor popular, pintor, poeta, escritor y un referente de la canción litoraleña.

La historia de vida de Ayala y su familia fue similar a la de muchos litoraleños que han tenido que dejar su tierra natal, en el interior del país, para conseguir, según los parámetros de

---

<sup>3</sup>Entrevista concedida por BERNAL, Cacho. **Entrevista** [jul. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Posadas, 2017. (PEREYRA, 2017).

bienestar capitalista, un futuro “mejor” en la ciudad de Buenos Aires, capital de la Argentina y centro importante del movimiento económico en los años cuarenta del siglo XX.

Este traslado significó no sólo la ilusión de un futuro promisorio, sino también la pérdida de todo lo que hasta ese momento era parte de su universo cultural: comidas, siestas, paisajes, aromas, y lo que nos ocupa a nosotros, la música. A esta última la pensamos como componente social que agrupaba y agrupa a las personas en reuniones y fiestas populares, donde se narran y se cuentan sus vivencias y sus historias, entre acordes, ritmos y melodías.

Ayala llegó a Buenos Aires a los 10 años de edad, junto a su madre y dos de sus cuatro hermanos, como él mismo nos cuenta:

Eran tiempos de resignación, luchas, olvido. Y qué otra cosa podría una mujer sola con cinco hijos pequeños en la todavía aldea posadeña. Emigró, entonces, con sus gurises, a la lejana Buenos Aires en busca de nuevos horizontes” (Ayala, 2015:15).

Su familia fue cobijada al llegar a Buenos Aires, primero por el ejército de salvación, y luego por el patronato de la infancia. Unos meses después, se instalaron definitivamente en el barrio periférico de Dock Sud, en la llamada vuelta de Rocha, donde el Río de la Plata se encuentra con el Riachuelo, uno de los puntos fundadores de la ciudad de Buenos Aires (Ayala, 2015). Este lugar fue, en sus comienzos, cuna de grandes pintores, del tango y de inmigrantes europeos que trabajaban en la descarga de los grandes buques llegados de diferentes partes del mundo.

En ese barrio vivió uno de los más importantes pintores, llamado Quinquela Martín, que sería el precursor de los colores que enmarcaron la calle Caminito como uno de los paseos más emblemáticos del barrio “La boca”, ciudad de Buenos Aires, a orilla del Riachuelo, barrio vecino al barrio dónde Ayala vivía. Este lugar fue de gran inspiración para él, ya que es aquí donde comienza sus primeros estudios en el arte de la forma, del color y la pintura. Como él describe:

La gran ciudad, así como imprime en el hombre sus urgencias y sus vértigos, también encubre en sus entrañas ocultas vetas y sustancias que conforman la dicha del habitante; a la manera de una tremenda madre que tanto puede azotar a sus hijos, como también propiciar la felicidad. (Ayala, 2015: 23)

De esta manera comienza Ayala una estrecha relación con los pinceles, los óleos, las líneas y las emociones. Es por ello que creemos de suma importancia traer al texto estos datos, que informan respecto del desarrollo intelectual de Ayala y su forma de producir un discurso ligado a la descripción del hombre y del paisaje que él, casi y a veces de hecho como una pintura, nos trae a la memoria.

Ayala tiene la particularidad de ser un artista multifacético, escritor, poeta, músico y pintor, de modo que estos diferentes oficios en él se estimulan unos a otros. A modo de ejemplo sigue a

continuación una pintura que describe el paisaje misionero y los trazos de memoria que el autor nos convoca al pensamiento.

Figura n° 1, Pintura de Ramon Ayala, Paisaje misionero<sup>4</sup>



Existe para nosotros la necesidad de compartir con el lector algunas informaciones importantes de este autor, ya que en el desarrollo del trabajo expondremos algunas analogías entre su pensamiento pictórico y el discurso musical, sobre todo armónico, en el gualambao.

Como Ayala comenta sobre el comienzo de su relación con la pintura:

El manejo de la materia plástica, el aroma de la trementina, el ámbito vital que impregna cada cuadro, la vida que transcurre en cada momento de la creación, ingresaba a mi ser sediento (Ayala, 2015: 23).

Para el autor su infancia fue clave en la propia experiencia musical, ya que, desde muy chico, los diferentes ritmos, melodías y colores, que conviven en las tres fronteras, iban marcando las bases de su futuro artístico y estético. Este hecho, más las relaciones próximas con grandes nombres de la cultura paraguaya, como Aguayo, Asunción Flores, creador de la guarania y el escritor Roa Bastos, entre otros, fueron de alguna manera puntos importantes en una búsqueda por la definición de una identidad musical misionera, que Ayala pretende delinear con la creación del gualambao.

Con respecto a su formación musical, ésta se desarrolló más fuertemente a lo largo de la práctica misma de la profesión, actuando en distintas formaciones, como explicamos en trabajo anterior que enfocó el tema de los sotaques interpretativos del gualambao:

<sup>4</sup> Esta obra se tomó de: <http://www.ramonayalaelmensu.com/>. Accedido día: 28 de agosto de 2020.

En su adolescencia comenzó a tomar clases de guitarra con Francisco “Nenín” Alvarenga. Luego de unos años de estudio con el instrumento y ya madurada su musicalidad, comienza su vida profesional en los sótanos de radio Rivadavia, integrando la orquesta de Dalmacio Esquivel como guitarrista acompañante. Este fue uno de los motivos por el cual comenzó a relacionarse con músicos paraguayos y argentinos que difundían la música del Litoral en la ciudad, como Ramón Estigarribia, Samuel Aguayo, Félix Pérez Cardozo y José Asunción Flores, integrantes del cuarteto Santa Ana. También acompañó a Margarita Palacios, Kelo Palacios, Kintin Irala y Armando Monjes de donde se desprende uno de los primeros grupos vocales e instrumentales Sánchez/Monjes/Ayala a mediados de la década de los años 50. Con este trío Ayala recorre todo el país, ganando una de las primeras ediciones de lo que sería años más tarde uno de los festivales más importantes de la música folklórica argentina. (PEREYRA, 2017:18)<sup>5</sup>.

De esta manera y a partir de los distintos eventos que marcaron su camino artístico pintó su gente y sus paisajes, dando surgimiento a las principales composiciones que marcaron su obra, el mensú, el jangadero, el cachapecero y el gualambao. Partía de la necesidad de crear para la región un ritmo que sintetiza en una sola forma musical todo lo que esta inmensa región le sugería.

#### GUALAMBAO, “ENTRANDO POR LA FRONTERA ME HABLABA DESDE EL PAISAJE”

El gualambao nace a finales de la década de 1950 como una expresión para representar la región de la triple frontera, con la idea de abrazar en una sola especie musical la totalidad del paisaje que existe en la región del litoral que, en cierta medida, se confunde con la región guaranítica. Ramón Ayala se empeña en la creación del gualambao tomando elementos de lugares diferentes, Argentina, Paraguay, Brasil, que nos trasladan a su vez hacia territorios más lejanos, como África y Europa.

Yo soy tan feliz de haber nacido en Misiones, porque me he nutrido de las resonancias que venían del Brasil, gente que camina distinto, que tiene una dosis de negro, incluso en su construcción física. Y gente que viene del Paraguay y hablan en guaraní, entonces yo he sentido esa frontera y el gualambao viene de eso. De la conjunción de esta provincia, que se mete como una cuña, entre las potencias de Brasil y Paraguay y tapado aquí adelante por Corrientes. Entonces tenemos unas sonoridades y unas ondulaciones rítmicas, que son maravillosas y te dan adentro una coloratura también, una capacidad de una nación distinta, porque no vas a encontrar nunca una región que tenga tres sonidos distintos, tres idiomas sonando juntos.<sup>6</sup>

Existe un hecho importante sobre el momento histórico en el cual fue creado el gualambao, ya que en la época eran candentes las luchas y las disputas por la representación de identidad que

---

<sup>5</sup>Francisco Albarenga fue un compositor y multi instrumentista oriundo de Paraguay que en la década del 30 se sumó a la gran ola de músicos establecidos en Buenos Aires participando activamente como miembro de la *Agrupación Folklórica Guaraní*. En la capital porteña estudió armonía y composición con Gilardo Gilardi y creó sus más trascendentes composiciones, dedicándose al mismo tiempo a la orquestación de temas populares. Fue director de la orquesta de la *Agrupación Folklórica Guaraní* y de Radio Belgrano de Buenos Aires (información obtenida en entrevista con Ayala).

<sup>6</sup>Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=wwiz0HwtOR4&t=533s>. Accedido día: 10 de julio de 2020.

protagonizó y protagoniza hasta el presente con respecto a los otros géneros que existen en la región, como el chamamé, la galopa misionera, la polkita rural entre otros, marcando una problemática en la identidad de la región a partir de sus representaciones.

Existen dos acontecimientos fundamentales que a nuestro entender justifican la conformación del gualambao y la voluntad de Ayala por crear una identidad a partir de la canción. El primer gualambao se compuso en 1958, década que marcaba en el continente la existencia de una nueva configuración de gobierno, reelaborando un imaginario que hasta ese momento no existía. De esta manera, a la fecha, la revolución cubana no sólo se materializaba, sino que también diseminaba en la región un mensaje de esperanzas y de mudanzas en dirección a una América unida y descolonizada.

Los compositores e intérpretes que configuraban en ese entonces la escena artística nacional, incorporaron el mensaje de la revolución. Una nueva América unida e independiente parecía posible y ese discurso dio origen, a partir de un colectivo de artistas, al nuevo cancionero Latinoamericano, cuyo mensaje prometía fundir en un solo canto a todo el territorio americano. Sus representantes más comprometidos fueron Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Milton Nacimiento, Cuchi Leguizamón, Ramón Ayala y Víctor Jara, entre otros.

El segundo hecho a destacar en ese sentido tuvo lugar en Misiones, y se trata de la provincialización del territorio, que fue declarada como tal en 1953. Hasta ese momento administrativamente sólo existía como parte del territorio nacional. Contaba con autoridades propias, pero eran elegidas exclusivamente por el poder ejecutivo Nacional, como encontramos en algunos periódicos de la época, como “El Territorio”:

El gobernador (foráneo, no misionero) dependía del ministerio del interior, designará un secretario (que lo reemplaza en caso de acefalía), nombraba también al jefe de policía y a los empleados públicos, y toda la actividad del sufragio estaba relegada al estrecho ámbito comunal. Solamente podían elegir a sus jueces de paz y a sus concejales. Ante esta limitación resulta razonable inferir que los misioneros se considerarán excluidos de participar del destino, no sólo del de su tierra sino, sobre todo de la nación<sup>7</sup>.

De esta manera, los hechos que acontecían, tanto a nivel mundial como en la nación argentina, influenciaron a Ramón Ayala a buscar una identidad propia y también de la región que lo vio nacer. El compositor comenzó a plasmar en la música signos de una identidad regional que, a nuestro entender, traspasa las fronteras nacionales en pos de comprender la inmensidad de su región, como el mismo Ayala afirma:

---

<sup>7</sup>Extraído de: <https://www.elterritorio.com.ar/misiones-de-aniversario-60-anos-como-provincia-7875087932699164-et>.  
Accedido día: 20 de mayo de 2020

Corría el año de 1958. Llevaba dentro de mí unas pulsaciones que me escarbaban el alma, atrayéndola a un ritmo interior, desconocido, como si un personaje de otra dimensión se aposentara en mi hombro y, a manera de diversión, me dictara un ritmo con sonoridades ocultas en la armonía universal (Ayala, 2015: 33).

Ahora bien, como podemos observar en la cita anterior, existía en Ayala una clara intención de buscar una identidad propia y colectiva, creando mundos a partir de la poesía, de las imágenes y la música, de manera que refleje o reproduzca la realidad de su entorno.

Crecían en mí las células alargadas del gualambao, como uniendo dos compases de seis por ocho para expresar en un cauce amplio la gran palabra del paisaje misionero. Era un discurso vegetal de cuatro tiempos ternarios, con un tiempo fuerte al inicio, prolongándose hasta el final de una sucesión de síncopas permanentes. Este cuerpo rítmico permite, a la manera del malabarista, manejar varios elementos, poseer el regusto de estar inmerso en sensaciones casi de vértigo, pero unido al manejo del ritmo y la magia de la palabra con su universo de poesía y la gran melodía cabalgando sobre los acordes. (Ayala, 2015: 34).

## AYALA Y SU OBRA

La obra de Ayala consta de más de 300 canciones. Entre ellas se destaca un abanico inmenso de géneros musicales de raíz folklórica, chamamé, galopa, guarania, zamba, malambo y gualambao.

El primer libro editado que contiene algunos de sus gualambaos es *Ramón Ayala (el mensú) Desde la selva y el río*<sup>8</sup>. Éste no es sólo un libro de partituras, es un compendio con canciones, partituras, poemas, dibujos y reportajes, que nos dan una mirada amplia de su obra. En él se publicaron por primera vez algunos de sus gualambaos, como: “Canto al río Uruguay”, “Antiguo Barracón”, “Monte Adentro” (La Voz del Monte), “Lapacho” (Alma de Lapacho) y “Panambi Jhovy”, entre otros.

También encontramos gualambaos editados en partituras que se encuentran en el libro que lleva el nombre *Ramón Ayala Cancionero*, publicado por Epsa Publishing. En él encontramos los siguientes gualambaos: “Bailando el gualambao”, “Comandante andresito”, “Corochiré”, “El gualambao”, “La voz del monte”, “Lluviarada” y “Testimonial”.

El libro *Cancionero de música argentina de raíz folklórica*, editado en 2009 por el Fondo Nacional de las Artes en Argentina, contiene los gualambaos “Alma de Lapacho”, “Amanecer en Misiones”, “Canción del río Uruguay” y “Bailando el gualambao”.

Existe en esta última edición un dato que nos convoca hacia una discusión que abordaremos más adelante, que tiene que ver con la forma en que está escrita la indicación de compás, ya que el

---

<sup>8</sup> *Ramón Ayala (el mensú) Desde la selva y el río*: libro editado y publicado en el año 1986, por el editor Roberto Vera, en Buenos Aires Argentina.

gualambao, como bien afirma su creador, está pensado a partir de un compás de 12/8 y no en dos compases de 6/8 o 3/4, aunque muchos digan que es indiferente. En esto vamos a encontrar una diferencia significativa a la hora de pensar, al percibir las síncopas que Ayala propone en la clave rítmica del gualambao.

Por otro lado, hasta este momento, existen solamente cinco discos editados con composiciones de Ramón Ayala. El primer disco se grabó y editó en 1963 con el nombre de “Viaje Vegetal”, en este disco Ayala dejaría plasmado su primer gualambao, “El gualambao”. Su segundo disco editado fue en 1976, después de que el autor hubiera desaparecido prácticamente por siete años, en los que recorrió gran parte de los continentes americano, europeo, africano y asiático. A su regreso grabó para el sello Redondel el disco que llevaría el nombre “La vuelta de Ramón”.

Luego editó dos discos más, ya en el año 2006, *Entraña Misionera* y *Desde la selva el río*. En estos dos discos ya comenzó a grabar más cantidad de gualambaos, como: “Amanecer en Misiones”, “Alma de Lapacho”, “La voz del monte”, “Bailando el gualambao”, “Comandante Andresito”, entre otros.

Entre 2012 y 2013, sin embargo, se produjo un hito importante en la carrera de Ayala, a partir de la producción de un disco que llevaría el nombre *Cosechero*, nombre, a su vez, de una de sus canciones más emblemáticas en ritmo de rasguido doble. Junto a este disco se realizó un documental con el nombre del autor, *Ramon Ayala*, dirigido por el fotógrafo y documentalista argentino Marcos López. Este documental pretende ser homenaje y, al mismo tiempo, redescubrimiento de la obra de Ayala y de su proceso creativo.

Estos hechos fueron fundamentales en ese “redescubrimiento” del autor, ya que, muchas de sus canciones diseminadas por el mundo sólo tenían como referentes a sus intérpretes, pero no al creador. A partir de esto, Ayala comenzó a tener mayor visibilidad entre el público joven, que descubría su obra. Así, a partir del disco *Cosechero*, que fue grabado con músicos como Los Hermanos Nuñez, Juan Pablo Navarro y Facundo Guevara, dió forma a un nuevo sonido de una obra que ya recorría más de cincuenta años de vida.

Como ya hemos expuesto anteriormente, existe entre la obra de Ayala y el paisaje natural de la región analogías que, según este autor, se ven reflejadas en toda su obra, en “El mensú”, el “Cosechero”, el “Cachapecero”, entre otros. Estas canciones fueron pensadas a partir del paisaje y colocando al hombre como centro de toda esa inmensidad que lo rodea. Como podemos leer en el comentario de Olga Zamboni, que se encuentra en el libro *Desde la selva y el río*:

El eje del paisaje siempre es el hombre. Siempre está el hombre, con su drama: su luz interior y sus sombras”. Claroscuro visible en este cuadro aún sin terminar que acaso se llame también “el Cachapecero”, como su canción, muestra el vínculo directo que existe entre su pintura y su música; claroscuro que es constante en sus versos, donde hay “pájaros de misterio junto a un arroyo cantor, o bien en la definición del ser humano como “una hoja caída del árbol de la eternidad”. Idénticos motivos porque el fundamento es el hombre, que dinamiza y hace suyo el paisaje natural, se apropia de él, lo transporta en lirismo cargado de sentido, proyectándose. En varias de sus pinturas admiramos el vigor desolado de unos árboles secos, troncos como muñones, figuras casi humanas, ramas como brazos abiertos o implorantes. “el dramatismo de los árboles secos”- observa. Y relacionamos con aquello que escribiría en la canción que mencionábamos: *muerto el gigante del río en su viaje final*” (VERA, 1986: 235).

Figura n°2, Cuadro de Ramón Ayala, Mujer de la región<sup>9</sup>



En este sentido, pensamos que la forma en que Ayala relaciona los diferentes procesos de creación, con respecto a sus oficios de pintor, poeta y músico, le abren un abanico de posibilidades que dan sentido a la experiencia musical a partir de la práctica pictórica, y que, a su vez, le da herramientas que influyen en su manera de pensar la composición musical. Una característica de la labor de Ramón Ayala es justamente el buscar expresar la íntima armonía entre el hombre y la tierra, sus elementos, el árbol, los astros. Integración de ese “granito de arena”, de ese “pequeño

---

<sup>9</sup> No hemos podido hallar los nombres de las pinturas dados por Ramón Ayala, que exponemos en este trabajo. Nos tomamos el atrevimiento de colocarle nombres descriptivos a cada una de ellas. La dificultad del contexto actual ha hecho imposible llevar adelante las entrevistas pactadas con anticipación, con el autor. Trataremos de conseguirlos para los próximos trabajos.

eslabón sideral” en los ritmos del universo (VERA, 1986: 235).

Sí Ayala desarrolló el gualambao a partir de este abanico de posibilidades, la pregunta que nos convoca es: ¿Cuál es el lugar que Ayala le asignó al paisaje, y cómo significó en el gualambao a cada uno de estos elementos?

Para responder esta pregunta hemos encaminado este trabajo de investigación en dos etapas. La primera se centra en un análisis descriptivo y comparativo del objeto musical. Es fundamental conocer el objeto para poder encontrar y/o sugerir analogías con el paisaje dentro de su obra, y uno de los principales objetivos de este trabajo es interpretar o dilucidar las posibles analogías, directas o indirectas que Ayala mantiene con el paisaje. Asimismo, es importante aclarar que nuestra intención es proponer una otra mirada a este género.

Hemos escogido tres de sus trece gualambaos editados para analizar: “Bailando el gualambao”, “La voz del Monte” y “Corochiré”. Para este análisis, usaremos como guías las ediciones impresas, grabaciones de discos y, a modo de consulta, las versiones de Cecilia Phal, que se encuentran en el disco *Corochiré*, editado en 2013.

Como referencia para el método de análisis musical, utilizaremos la teoría de las funciones formales, que propone Willian Caplin (1998, 2003). El autor, continua los planteos heredados de la *formenlehre* de Arnold Schoenberg de Schoenberg (1967) y seguidos por Erwin Ratz (1973), cuyo foco de análisis estaba dirigido a obras del repertorio clásico de los siglos XVII y XIX. Como señalan los investigadores brasileños Moreira y Navia, en su texto *Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro*, este tipo análisis:

Caplin buscó construir una teoría que posibilite el análisis de la forma musical en diversos niveles estructurales, abarcando desde simples ideas musicales hasta la organización de obras complejas (MOREIRA; NAVIA 2019: 161-162).<sup>10</sup>

Caplin desarrolla el concepto de “función formal” entendido como “el papel específico que juega un pasaje musical particular en la organización formal de una obra. Por lo general, expresa un

---

<sup>10</sup> Traducción del autor. Todas las traducciones al español fueron realizadas por el autor de este trabajo, excepto aquella citada por otro traductor.

sentido temporal de principio, medio, fin, antes del principio o después del final” (CAPLIN, 1998) De esta manera los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y texturales dentro de un pasaje musical, conceden a éste un definido carácter temporal. En términos más técnicos, “la forma de una obra musical puede describirse mínimamente como una disposición jerárquica de períodos de tiempo discretos, perceptualmente significativos, lo que se ha denominado la *estructura-agrupación* de la obra”.

Pensando de esta manera, dentro de la organización de la obra musical existen tres tipos de distinciones de lo “formal”: ‘función formal’, ‘proceso formal’ y ‘tipo formal’.

Dentro del tipo formal encontramos la *oración* y el *periodo*, tipos formales “clásicos de Schoenberg” (MARTINEZ; 2017), como también las formas híbridas propuestas por Caplin. Estos tipos formales pueden ser simples con una longitud de ocho compases<sup>11</sup> y compuestas con una estructura de dieciséis compases, como comenta Caplin:

Dos temas compuestos-el período compuesto y la oración compuesta están contruidos a partir de 16 compases reales. Los componentes funcionales básicos del período y la oración están presentes en las versiones compuestas de estos tipos de temas, pero la estructura de estas funciones es internamente más compleja (CAPLIN, 1998: 166).

Por ejemplo, como apuntan Moreira y Navia, periodo compuesto “se generan a partir de la yuxtaposición de dos temas de ocho compases (tight-knit themes), el primero con una función de inicio y el segundo con una función de finalización” (MOREIRA, NAVIA, 2019: 166).

Ahora bien, lo que nos interesa particularmente de esta metodología analítica, como detallaremos más adelante, son los procesos formales, mecanismos como *repetición*, *fragmentación*, *extensión*, *expansión* (CAPLIN, 1998), que permiten comunicar o proyectar determinada función formal.

Para los temas vinculados a la identidad cultural y a la memoria, traemos a la discusión conceptos del historiador brasileiro Bezerra de Meneses, que trae a la reflexión distintas formas de memoria; entre ellas la que ve el pasado como algo concreto e inmóvil, corriendo el riesgo de ser desgastada,

---

<sup>11</sup> Forma simple: Los *simples* temas (oración, punto e híbridos) se definen como ocho compases de longitud, aunque el uso de varias frases y desviaciones cadenciales, así como la adición de funciones de encuadre, pueden alterar el tamaño real del tema (CAPLIN, 1998: 166).

olvidada, ocultada, tomando caminos que con seguridad no nos conducirían hacia el presente. Es a partir de esta idea que Bezerra de Meneses plantea como necesidad, no sólo preservar la memoria, sino también que esta sea “restaurada en su integridad original” (1992).

La creación del gualambao por Ayala dio a la región una nueva forma musical, que se podría enmarcar dentro de una nueva estética en el pensamiento artístico de la región. En este sentido, traemos también a la discusión los aportes de Walter Mignolo, reflexionando acerca de la necesidad de una decolonialidad epistémica y la necesidad de construir un pensamiento latinoamericano.

El trabajo se estructura en tres capítulos. El primero se centra en el análisis musical del género con la finalidad de detectar las supuestas analogías a partir de las reminiscencias, creadas por el autor entre los elementos del paisaje y el discurso musical. En el segundo capítulo, proponemos un análisis de su organización rítmica, que nos permitió introducir el concepto de clave rítmica, acercándonos a la culturas africanas, como también las reminiscencias dentro de esta organización, con respecto a algunos de los instrumentos musicales pertenecientes a los mbya. Por último en el tercer capítulo se hacen reflexiones sobre los materiales extra musicales, sobre la epistemología del nombre gualambao y las posibles conexiones a partir de este, con el continente africano y con la cultura paraguaya. Esto traerá a la discusión la manera que Ayala usa para relacionarse con el pasado y contextualizar el presente.

## GUALAMBAO: TRATAMIENTO RÍTMICO

El gualambao presenta una estructura rítmica propia. Ayala diseñó una clave<sup>12</sup> para el género. Un compás binario (par) de 12/8 con subdivisión ternaria (impar) en cada uno de sus pulsos<sup>13</sup>, donde solamente el primero cae en la cabeza del pulso y el resto se extiende en una síncopa constante<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Clave: La *clave rítmica* suele identificarse como un patrón de ataques presente en toda una serie de géneros musicales. que se inserta en el marco de una territorialidad a la que se conceptualiza como “atlántico negro (Farris Thompson 1984, Gilroy 1993). En la música latinoamericana se la reconoce y describe en géneros tales como el son cubano, el candombe uruguayo o el samba brasileiro, entre otros, en cada uno de ellos la clave adquiere características particulares (González 2014) (VALLES, 2016:370).

<sup>13</sup> Pulso: es una unidad básica que se emplea para medir el tiempo dentro de la música, a partir de una sucesión constante de pulsaciones que fragmentan el tiempo en partes “iguales”.

<sup>14</sup> Cabeza de pulso: se refiere al acento que cae en el primer tiempo o primer pulso de un compás. Y al referirnos sobre la *síncopa constante* tomamos las palabras de Ramón Ayala al explicar la organización rítmica del gualambao, la frase

De esta manera, Ayala interpreta lo que percibe de su entorno, a diferencia de los géneros en boga que estaban constituidos en la región. El autor propone la ejecución de tres golpes fuertes y acentuados al comienzo del compás a modo de reproducir la sonoridad que los guaraníes repiten en una especie de mantra en los rituales conocidos con el nombre de danza-oración.

Ayala cuenta que:

Un ritmo que tenía sinuosidad de río, movimiento del viento por las lomas, el andar balanceado de los hombres, el vuelo de las garzas sobre la selva, el entrar y salir del remo en el agua, el misterio en la maraca y sus sonoridades, llegando por la frontera me hablaba desde el paisaje. Una voz que expresaba el lenguaje de la selva venía por el clima, en los movimientos de los aborígenes punzando el tacuaruzú sobre el suelo en la danza ritual, como una celebración a los secretos dioses. (Ayala, 2015: 33).

### Ejemplo 1: Clave rítmica básica del gualambao



### TRATAMIENTO MELÓDICO

La melodía en el gualambao también contiene su propia forma. Presenta generalmente un tratamiento más lírico de la melodía, frecuentemente compuesta por notas largas suspendidas sobre la armonía, efecto poco común en los géneros vecinos, como el chamamé, que son pensados desde la sonoridad y articulación de un instrumento específico, el acordeón, característico de estos géneros y que produce mayor acentuación, acentuando y aproximando las notas en pequeños saltos, principalmente en grados conjuntos. Damos un ejemplo en la figura a continuación.

### Ejemplo 2: Chamamé “Retrato de un pescador” (Ramón Ayala).

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of several eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "ca - be - lle-ra de be - tún y dien - tes de pa - lo san - to". The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

---

se desarrolla sin la necesidad de que sus golpes fuertes o acentos caigan en alguno de los tres pulsos que siguen.

## Ejemplo 3: Primeros compases del gualambao “Alma de Lapacho”

La - pa - cho so - li - to en el mon - te

Por otro lado, Cacho Bernal, uno de los percusionistas más importantes de la región y gran compañero de Ayala en la difusión y el estudio del género, en una entrevista que tuvimos la oportunidad de hacerle hace un par de años atrás, comenta sobre la melodía lo siguiente:

La melodía del gualambao se desprende de la rítmica, no está conectada como la gran mayoría de los géneros, que reproducen en la melodía el ritmo que las acompaña, por eso para mí y esto es algo personal, el gualambao, mejor dicho la melodía es un especie de mantra, algo completamente espiritual, como un ave que sobrevuela la selva, pensando la selva como ese ritmo que la acompaña, entonces el ave observa todo lo que está sucediendo debajo en la selva, esa melodía me produce la sensación de contemplación. (Bernal apud Pereyra, 2018: 12).

Podemos observar la diferencia que existe en estas melodías. Los dos compases del gualambao nos dan la idea de mayor distancia entre las notas y saltos más amplios entre ellas. Lo interesante es que la construcción armónica permite una amplitud mayor también en la elección de las notas de la melodía. De todas formas, esta discusión se profundizará a partir del análisis descriptivo que realizaremos más adelante.

## TRATAMIENTO ARMÓNICO

Ramón Ayala ha confesado más de una vez que siente una gran admiración por Debussy, afirmando que las ideas armónicas con las cuales construye el género gualambao son tomadas de este compositor.

Al ser un elemento desgajado de la naturaleza, de sus sonoridades inasibles, debe tener desde su nacimiento la armazón y el espíritu de los acordes compuestos, o sea los acordes que representan al misterio del paisaje, al modo de la armonía debussyana. Acordes de novena, séptimas mayores, sextas, oncenos, trecenas, etc. (Ayala, 2015: 34).

Como ya mencionamos anteriormente, en la década de 1950 la región estaba resurgiendo de las manos de intérpretes y compositores que integraban la escena de la nueva canción latinoamericana. De este modo, al analizar armónicamente los géneros de la época, no encontraremos grandes desarrollos en los discursos armónicos. Existen fuentes documentadas en

entrevistas y libros de la época afirmando que los géneros folklóricos de protesta privilegiaban el contenido poético antes que el discurso técnicamente musical (ORQUERA, 2016, p 26).

Percibiendo lo que acontece en su entorno de una manera peculiar, Ayala toma la influencia debussyana en la armonía para incluir y diferenciar el gualambao de los géneros folklóricos con perspectiva de protesta que se componían en la época. El autor comenta: “Contrariamente a los géneros regionales conocidos, que no toleran, por su concepción original, la armonía de acordes compuestos, el gualambao se nutre de ellos” (AYALA, 2015: 34).

Por eso agrega notas que amplían la sonoridad de los acordes. Queremos aclarar que esto no desmerece otras composiciones que en esa época se crearon, por el contrario, queremos hacer notar que existía una diferencia, como en los aspectos rítmicos y melódicos, antes y después de la generación del momento, ya que no fue una práctica solamente suya. Compositores como el Cuchi Leguizamon<sup>15</sup> en Salta, por ejemplo, también venían trabajando con esa estética armónica, pero desde géneros como la zamba, la vidala y la chacarera.

A continuación, mostramos cómo Ayala introduce en este género progresiones cadenciales<sup>16</sup> que no son comunes en el repertorio regional de raíz folklórica porque incluyen acordes cromáticos, como podemos observar en el ejemplo 4.

#### Ejemplo 4: “Bailando el gualambao”

The musical score for 'Bailando el gualambao' is presented in two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'con - on el cuer - po con el al - maa - mor con laes - pe -'. Above the staff, the chords F#m and A7M/6 are indicated. Below the staff, the Roman numerals ii and IV are marked under the first and fourth measures respectively. The second staff contains the melody for the second line of lyrics: 'ran - zaen flor de tú son - rri - sa'. Above the staff, the chords A#° and B7/9 are indicated. Below the staff, the Roman numerals V/V and V7 are marked under the first and fifth measures respectively.

<sup>15</sup> Compositor Argentino de origen salteño, responsable de la renovación en el discurso musical de su región.

<sup>16</sup> Una sucesión o encadenamiento de acordes dentro de una obra musical, que cumple la función de confirmar un centro tonal.

## Ejemplo 5: Fragmento de la sección A, galopa “Misionerita”.

## Ejemplo 6: Fragmento de la sección A, chamamé “Puerto Tirol”

Observamos en los dos últimos ejemplos, el 5 y el 6, que no hay una progresión armónica desarrollada como la que encontramos en el ejemplo cuatro del gualambao. Por eso podríamos decir que la construcción armónica de Ayala se puede pensar como una variante en la configuración estética del gualambao, y que, como dijimos, la mayor elaboración armónica no era una preocupación fundamental para los músicos de la época que pertenecían a la llamada música popular, tanto a la de protesta como a la de raíz folklórica. Asimismo, su sonoridad podría introducirnos, desde un punto de vista subjetivo, en un mundo plagado de misterios y diversidades, construyendo a partir de la música una nueva configuración estética, que se da por la renovación, lo nuevo, lo inesperado, “el misterio de la selva”.

Figura 3: Cuadro de Ramón Ayala, Paisaje de los ríos



Ayala nos hace percibir en sus letras y, puntualmente, en las de los gualambaos, un paisaje análogo al que observamos en algunos de sus cuadros. Como en la letra “Amanecer en Misiones”, el autor logra una interpretación del ser misionero que él imagina, trayendo costumbres, personajes y oficios que construyen la identidad misionera, percibida desde un convivir con su tierra.

### **Amanecer en Misiones**

Amanece ya el día  
y en el monte un sol  
de yerba verde va contando  
las historias del obraje montaraz

El urutaú se pierde  
en la espesura del dolor  
donde el sudor se vuelve flor / vivir

Yo vengo del ayer, de la tarefa y el raido poriajhú  
soy tierra del mensú, soy tronco y soy raíz,  
la savia antigua que quisiera retornar  
en los que ya no están y que jamás  
regresarán, sombra del alto Paraná

Mano a mano va el mate / un espejo azul  
con la humareda de la jaula de tacuara  
donde se quema el urú

Y la tierra es la sangre  
donde palpita el corazón  
donde el amor se vuelve un sol / sin fin.

Ramón Ayala intenta crear una realidad a partir de la pintura, de su prosa y su poesía, como también desde el sonido, desde lo intrínsecamente musical. Y para ello se propuso fundar tres de los elementos esenciales que constituyen el objeto musical: el ritmo, la melodía y la armonía.

Por esa razón, juzgamos necesario exponer en esta instancia del trabajo a modo de presentación, una breve descripción de estos elementos como los encontramos en el gualambao, con los cuales Ayala trata de construir y establecer una identidad musical regional que sugieren el reconocimiento del “ser” misionero. Estos elementos serán profundizados, a partir del análisis descriptivo y comparativo de los gualambaos que realizaremos a lo largo de este trabajo.

## **CAPÍTULO 1: ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRES GUALAMBAOS: “BAILANDO EL GUALAMBAO”, “COROCHIRÉ” Y “LA VOZ DEL MONTE”**

En el siguiente análisis comparamos tres gualambaos de autoría del artista misionero Ramón Ayala. El objetivo principal es descubrir formas dialógicas que el creador establece con el paisaje y observar cómo se proyectan en el género. Asimismo, se busca entender cómo, a través de los elementos musicales, Ayala construye un discurso con la idea de generar una manifestación artística musical que identifique una región, y en la que se incluye parte de la cultura Argentina y de sus vecinos limítrofes, Paraguay y Brasil.

Fueron escogidos tres de los catorce gualambaos publicados por Ayala, ya que cada uno de ellos mantiene relación directa e indirecta con los elementos que configuran el universo del autor, así como la naturaleza, el hombre y sus oficios, la memoria, la identidad, la innovación y los colores.

Estos elementos se encuentran diseminados por toda su obra, a partir de sus formas asimétricas, configurando a cada gualambao con una forma propia, sin repetir ninguna estructura dentro del género, contextualizando la diversidad de la naturaleza y lo irreplicable de la vida. “Amo a mi tierra, y la impresión cosmogónica de su belleza viajando conmigo me lanzaba a la captación de un cauce de amplias márgenes para que cupiera dentro de sí, como un Paraná caudaloso como un monte con su misterio” (Ayala, 2015).

También lo vemos en los contrastes que utiliza con relación a los modos y tonalidades de sus estructuras armónicas. O cuando coloca en la obra uno de los cantos del Corochiré (zorzal), construyendo frases melódicas a partir de un motivo en analogía con el canto del ave.

Y con respecto a la idea rítmica, en la estructura de una clave que traduzca la inmensidad del paisaje, las culturas indígenas, el movimiento del agua, la soledad del hombre y los diferentes géneros musicales que no sólo le llegaban desde dentro de las fronteras misioneras, sino también desde sus vecinos fronterizos, Brasil y Paraguay.

Un ritmo que tenía sinuosidad de río, movimiento del viento por las lomas, el andar balanceado de los hombres, el vuelo de las garzas sobre la selva, el entrar y salir del remo en el agua, el misterio en la maraca y sus sonoridades, llegando por la frontera me hablaba desde el paisaje. Una voz que expresaba el lenguaje de la selva venía por el clima, en los movimientos de los aborígenes punzando el tacuaruzú sobre el suelo en la danza ritual, como una celebración a los secretos dioses (AYALA, 2015: 33).

Ayala, a partir de su universo y el de la región, intenta, así como en sus pinturas y poesía,

ahora también desde la música, captar e interpretar realidades que él observa en el paisaje regional, activando algunos elementos de re memorización.

Dos movimientos inversos: en la medida en que se trata de integrar en el sistema cultural actual. El objeto viejo viene de las profundidades del pasado, para significar en el presente la dimensión vacía del tiempo. Como regresión individual, por el contrario, es un movimiento del presente al pasado para proyectar allí la dimensión vacía del ser (MENESES, 1992: 12).

Así la música, a partir de estos dos movimientos, se torna un medio para que la memoria responda a las solicitudes que el presente exige. Y esta acción la encontramos en la producción de este género propuesto por Ayala, ya que trae memoria del pasado para contextualizarla en el presente, trayendo la novedad y quizás una renovada manera de pensar la música de la región.

### 1.1 ANÁLISIS DE LOS GUALAMBAOS

La letra del primer tema analizado, “Bailando el gualambao”, habla sobre la danza, y evoca, a través de metáforas, los efectos que la música produce en los bailarines. Como el autor comenta: “tiene una estructura rítmica, cadenciosa, sensual, con increíbles posibilidades para la danza (AYALA apud VERA, 1986: 218), *“con el cuerpo / con el alma amor / con la esperanza en flor / de tu sonrisa, a bailar el gualambao”*, para cerrar con un verso sentencioso que describe y condensa la esencia del ritmo y los personajes elegidos para participar de esta narrativa: *“por que la vida es un gualambao / cintura en luz / ritmo que va / una canoa por el Paraná / un pescador y tu...”*”.

Otras particularidades se dan a partir de los elementos internos que configuran el discurso musical, así como, las progresiones armónicas utilizadas por Ayala, que nos permiten dar cuenta de cómo el compositor trabaja matices armónicos a partir de las tonalidades (mayor -menor), lo que para nosotros, y como desarrollaremos más adelante, se vinculan a su otro oficio, el de pintor.

Encontramos en este gualambao progresiones armónicas, procedimientos como intercambio modal o tonalidades vecinas, que marcan una ruptura con la matriz de producción musical de su época y nos permite ver la interrelación de esas dos perspectivas (música y pintura). Una que se enfoca en lo visual y otra que se apoya en lo auditivo. Esto permite o justifica aún más nuestra hipótesis sobre la intención de representación del paisaje que Ayala pretende para el gualambao.

La siguiente composición que elegimos, “Corochiré”<sup>17</sup>, se inicia con la representación del canto del zorzal, cuyo tema se vincularía con los conceptos que Ayala propone para la construcción

---

<sup>17</sup>Forma de llamar al pájaro Zorzal en guaraní.

melódica del género. A continuación construye un discurso polifónico que articula la voz del pájaro con la del artista, que podría interpretarse como un proceso de transmutación entre el poeta y el zorzal: “*voy vestido de oro y plumas / en mi ser canta la flor / soy marrón como el silencio / con palabras de ilusión*”.

El tercer gualambao seleccionado se llama “La voz del monte”. En este tema se conjugan diferentes elementos que caracterizan al género: lo humano, lo natural, lo musical; en la retórica de la letra el compositor nos vuelve a ofrecer analogías con la selva y sus habitantes desplazados: “*Y en el monte / el pajarito campana / canta, sueña / la pena del indio perdido / que busca su antiguo país*”. Así Ayala traduce una realidad presente hasta nuestros días. En la introducción podemos escuchar cómo intenta interpretar la realidad sonora del monte, colocando sonidos con menciones explícitas, como el sonido de la tacuara en el vaivén producido por el viento o el del *mimby reta* que imita el canto del zorzal, el sonido del agua y el golpe de los tres primeros pulsos, tratando de emular el sonido ancestral que los guaraníes dan con la tacuara en el piso en sus danzas rituales.

### 1.1.1 ESTRUCTURAS: ¿UNA NUEVA PROPUESTA DE ORGANIZACIÓN EN LA MÚSICA MISIONERA?

Para el análisis de forma en el gualambao, trabajamos a partir de archivos fonográficos y partituras editadas, enfrentadas a conceptos que William Caplin ha desarrollado para el análisis de las funciones formales dentro de la obra musical, basados en la producción clásica de los siglos XVIII y XIX.

Utilizamos la metodología de análisis propuesta por Caplin para entender la estructura formal del gualambao, pero consideramos que la misma da solamente una respuesta parcial a la intencionalidad del trabajo, que excede los límites de un análisis estructural.

Además, trabajamos con las aplicaciones que de esa teoría se han hecho a la música popular argentina, encontradas en los artículos “Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la Zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la Teoría Musical” (2017) y “El análisis formal de música popular” (2012), desarrolladas por el musicólogo argentino Alejandro Martínez.

Este autor propone una mirada más reciente del análisis musical aplicado a la música popular argentina, redefiniendo conceptos propuestos por la *Formenlehre*, de Schoenberg y Caplin, que diseñan en sus formas prototípicas (el período y la oración) una idea musical inicial (idea

básica)<sup>18</sup>.

Martínez (2017), afirma que: “Repetición y contraste se ubican en una oposición binaria que no contempla otras variantes que frecuentemente encontramos dentro de la música popular de raíz folklórica”. De esta manera y aproximándose a la música popular a partir de la teoría de Caplin, Martínez percibe que este tipo de repertorio precisa de otras categorías formales para ser explicado, de manera propone nuevas categorías para la segunda *idea básica* (i.b) (repetición y contraste), afirmando que “la idea melódica puede ser una variación de la idea básica o expresar también una elaboración, desarrollo o expansión de la idea básica inicial” (MARTINEZ, 2017: 9).

Estas propuestas de análisis nos ofrecen las herramientas necesarias para explicar los procesos formales en el gualambao. Nos apoyamos en ellas y las combinamos para una mejor explicación y desarrollo, tomando las reflexiones que Martínez propone en su artículo, cuando se refiere a dichos procesos como: “los mecanismos o técnicas compositivas que permiten comunicar o proyectar determinada función formal” (MARTINEZ, 2017: 5).

Se considera que estos procesos son los que nos permiten acceder a los interrogantes que nos planteamos sobre el gualambao en cuanto al lugar que Ayala le asignó al paisaje y cómo representó en este género a cada uno de sus elementos.

Está claro que esta representación no trata de catalogar los elementos del paisaje que encontramos en las canciones de Ayala. Sin embargo, traemos a discusión estas relaciones indirectas presentes en cada uno de los gualambaos seleccionados.

Hemos organizado las estructuras formales en diagramas que contienen diferentes niveles de análisis interno, como presentamos en el siguiente cuadro.

---

<sup>18</sup> A la cual le continua una repetición de la misma idea en la *forma oración*, posicionándose como función inicial y configurando una *presentación*, y en el *periodo*, por una idea contrastante<sup>#</sup>, construyendo así su *antecedente*. Idea Básica: Según Caplin “incorpora el material melódico fundamental del tema” (CAPLIN, 1998: 9).

Cuadro 1: Niveles de análisis<sup>19</sup>

1	Secciones
2	Secciones internas
3	Miembros complementarios
4	Tipo de ideas
5	Movimientos cadenciales

### 1.1.2 EL INTERCAMBIO MODAL EN “BAILANDO EL GUALAMBAO”

En este apartado presentamos y analizamos la introducción de “Bailando el Gualambao” según la metodología propuesta.

---

<sup>19</sup> Todos los cuadros fueron elaborados por el autor de este trabajo, con la intención de ofrecer al lector una representación gráfica de la estructura del análisis.

Cuadro 2: Estructura formal de “Bailando el gualambao”

Bailando el gualambao diagrama formal					
A Periodo (24c.)		B (sentencia) (15c.)			
1	Introducción (4c.)	A Periodo (24c.)		B (sentencia) (15c.)	
2	Antecedente compuesto		Consecuente compuesto		Sentencia compuesta
3	Ant. (4c.)	Cont.(6c.)	Ant. (6c.)	Cad. (8c.) + Coda	Pres + Cont.
4	i.b (2c.)+ i.c(2c.)	i.c desarrollada	lb (2c.) +ic. Nueva exp. (4c)	Cad. (8c.) ext. + lbv (4c)	lbd + ibd + cont.
5	bVI iv ir bVI V (ii)	V (SC)	V (SC)	V (SC) V/ii ii V I I bVI I	V (SC)

1	Interludio en B (9+6c.) + coda (4c.)	B' (12c.)+ coda (4c.) + final (5c.)
2	Sentencia Compuesta	
3	Pres. + continuación + coda	Continuación + coda
4	lbd + <u>ibd</u> + <u>cont</u>	Continuación.
5	V (SC)	V (SC)



La obra se encuentra en la tonalidad de Mi Mayor. El modo mayor es central en la creación del género. Ayala (2013) desde su lugar, comenta cuando se refiere a una de las ideas troncales de su inspiración: “Con la inmensidad del paisaje, sus grandes ríos, y su monte, qué otra vestimenta le cabe a este ritmo si no fuera en tono Mayor”<sup>20</sup>. Conviene subrayar que hemos encontrado en la totalidad de los gualambaos compuestos y grabados por Ayala sólo uno, llamado “Luviarada”, que está en modo menor.

La introducción de “Bailando el Gualambao” puede ser caracterizada como temática, ya que extrae y desarrolla la idea motívica del movimiento melódico que encontramos en los cuatro últimos compases de la *sección B*, como mostramos en el ejemplo siguiente. Ayala mantiene, en su rasgo general, la conducción descendente de la melodía que finaliza en una semicadencia (comparar ejemplos 7 y 8).

Ejemplo 7: Cuatro últimos compases de la *Sección B*

The musical score is written in E major (three sharps: F#, C#, G#). It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff shows the melody for the lyrics "cuan - do te - vas de mí cuan - do tu cuer -". The chords indicated above the staff are E and C. The second staff shows the melody for the lyrics "- poen - flor trae la ca - den - cia del a - ma - ne - cer". The chords indicated above the staff are Am, A#º, and B7. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "cuan - do te - vas de mí cuan - do tu cuer -" and "- poen - flor trae la ca - den - cia del a - ma - ne - cer".

<sup>20</sup> Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=sLwzLLOkZW8&t=2584s>, el día: 22 de mayo de 2020.

## Ejemplo 8: Introducción temática

The musical score consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. The chords are labeled C, bVI, and Am/E. The second staff continues the melodic and harmonic development, with chords C, bVI, and Am. The third staff concludes the introduction with chords Am, B7, and v7. The music is characterized by its use of modal interchange, specifically the substitution of minor chords for their major counterparts.

La introducción contiene también una variación de la progresión armónica de la frase conclusiva de la sección *B*, lo que representa, de alguna manera, parte de la estética que Ayala pretende dar al gualambao, como mostramos más adelante. A través de la técnica de intercambio modal<sup>21</sup>, Ayala armoniza la introducción sin hacer ninguna referencia al modo mayor, sugiriendo que la pieza se desarrollará en tono menor. Esta sonoridad puede evocar la idea de misterio o indefinición, ya que evita seguidamente la presencia del modo normativo, frustrando una de las principales expectativas con respecto al comportamiento de la tonalidad en el género.

Como afirma Freitas cuando se refiere a los acordes “originalmente provenientes de la tonalidad menor, que están disponibles para la tonalidad homónima mayor”: “La categoría de intercambio modal expande específicamente, en este caso, el vocabulario armónico de la tonalidad Mayor puesto que, solamente el menor intercambia para el mayor, y no viceversa, en dos direcciones principales” (Freitas, 2002: 128). En el inicio de la sección *A*, Ayala confirma esta práctica común al introducir definitivamente el modo mayor como ámbito armónico de referencia en la obra.

Este intercambio, utilizado por el autor en muchos momentos de la obra, amplía considerablemente su universo armónico, enriqueciendo con nuevas posibilidades de sonoridades los horizontes expresivos del género. Además, esta práctica, vista desde una perspectiva más amplia, diversifica los procesos estéticos en el discurso musical de la región, ya que no se

<sup>21</sup> Técnica musical que permite la ampliación de una determinada tonalidad, usando acordes pertenecientes a modos paralelos del original.

encuentran estos tipos de procesos en géneros tales como la galopa, el chamamé, la polka, entre otros.

### 1.1.3 ESTRUCTURAS: EXPANSIONES FORMALES Y ASIMETRÍAS

Antes de seguir con el análisis es pertinente retomar algunos conceptos presentados en la introducción.

Caplin reconoce tres *tipos formales* en la organización general del repertorio clásico, es decir: *periodo, oración e híbridos*. Generalmente, el *periodo*<sup>22</sup> es una estructura simétrica, construida por dos *miembros complementarios*, un *antecedente (función inicial)*, que ocupa los cuatro primeros compases, sucedido por un *consecuente*, también de cuatro compases, configurando un tema de ocho compases<sup>23</sup>. Asimismo, la oración es una estructura normativa de ocho compases. Esta “comienza con una idea básica de dos compases, que incorpora el material melódico fundamental del tema. La idea básica contiene con frecuencia varios motivos distintos, que a menudo se desarrollan en el curso del tema” (CAPLIN, 2013: 38). Estos dos primeros compases están sucedidos por otros dos que exponen una repetición de la idea básica a partir de tres tipos de repetición: exacta, secuencial o de enunciado-respuesta<sup>24</sup>. Idea básica (i.b.) y su subsecuente repetición forman cuatro compases que constituyen una frase de *presentación (función inicial)*. Asimismo, los últimos cuatro compases introducen la frase de *continuación*, que manifiesta las funciones de *continuación (media)* y *cadencial (final)*.

Además de las estructuras temáticas de ocho compases, Caplin observa en el repertorio del alto clasicismo la existencia de *periodos* y *oraciones compuestas*. Sobre los temas compuestos, afirma que

---

<sup>22</sup> El *período*, tiene como base la idea de que una unidad musical de cierre cadencial débil se repite para producir un cierre cadencial más fuerte. Como resultado, las dos unidades se agrupan para formar un todo de nivel superior (CAPLIN, 2013: 73).

<sup>23</sup> Caplin discute el uso del término “tema” relacionando su uso ordinario a su aplicación en teorías formales. Según él, “El término tema puede resultar particularmente problemático. En el uso popular, entre músicos y no músicos por igual, un ‘tema’ generalmente representa una melodía muy reconocible, la parte de una pieza que tendemos a silbar o tararear cuando queremos recordar la música. Las teorías tradicionales de la forma a menudo enumeran los temas que se encuentran en un movimiento, por lo que pueden hablar de la idea melódica inicial como el primer tema”. Para la teoría de Caplin, por otro lado, el tema tiene un significado completamente diferente. Se refiere a una unidad formal completa que incluye su particular contenido melódico-motivador, su textura de acompañamiento y sus progresiones armónicas de apoyo. “Un tema normalmente se cierra con una cadencia genuina de algún tipo. Un movimiento suele llenar ocho compases de música. Pero veremos que muchos temas, especialmente los que ocurren más adelante en el movimiento, son mucho más largos” (CAPLIN, 2013: 33).

<sup>24</sup> Caplin llama en inglés a esta repetición *statement-response*.

“[...] están contruidos a partir de 16 *compases*. Los componentes funcionales básicos del período y de la oración están presentes en las versiones compuestas de estos tipos de temas, pero la estructura de estas funciones es internamente más compleja” (CAPLIN, 2013: 166).

Dichas estructuras se organizan a partir de dos unidades temáticas de 8 compases que presentan características de antecedente y consecuente en el caso del periodo compuesto. Asimismo, la oración compuesta presenta en su función inicial una unidad temática de 8 compases y una continuación que puede terminar en alguno de estos tipos de cadencia, CAP, CAI y/o SC.<sup>25</sup>

En “Bailando el gualambao” hemos encontrado en su estructura general dos tipos formales<sup>26</sup> : *periodo compuesto* y *oración compuesta*. Su organización no corresponde precisamente a la que estudia Caplin, ya que, como dijimos en párrafos anteriores, su teoría analítica fue elaborada para la música clásica de los siglos XVIII y XIX, de modo que no procede comparar acriticamente estos tipos de repertorios.

Ahora bien, lo que proponemos para este análisis es la utilización de las categorías propuestas por Caplin para ayudarnos a dilucidar algunos de los procesos compositivos utilizados por Ayala para darle forma e identidad al gualambao. Para nosotros, Ayala manifiesta una actitud previa de resistencia y cambio que le permite configurar su propia estética, ya que pareciera que tampoco sigue la norma compositiva o incluso los trazos estructurales más fundamentales (simetrías y relaciones obvias de pregunta y respuesta) de los géneros de raíz folklórica que encontramos en la región, tales como la galopa y el chamamé.

Esa actitud previa de resistencia se revela en la música de Ayala a través de la preferencia por procesos y formas inusuales que marcan la estructura de sus obras: las extensiones, las expansiones y las asimetrías. Identificamos tales características como de gran importancia, no sólo porque forman parte de la lógica compositiva del autor, sino también porque contrastan con las estructuras generalmente encontradas en los géneros de raíz folklórica cultivados de manera contemporánea al gualambao. Consideramos que estas características configuran una identidad

---

<sup>25</sup>Para entender los conceptos sobre cadencia y sus clasificaciones ver (CAPLIN, 1998: 43).

<sup>26</sup> La categoría *Tipo formal*, se refiere a combinaciones generalizables constituidas por la relación entre funciones y procesos formales, a varios niveles en la jerarquía formal. Esto abarca desde los tipos formales ‘clásicos’ de Schoenberg, como la *oración*, el *período* o las ‘formas híbridas’, propuestas por Caplin, hasta piezas enteras como un rondó, minué o sonata (MARTINEZ, 2017: 5).

propia del género, remarcando y/o reforzando su estética.

#### 1.1.4 SUS PARTES GENERALES

De forma general, la sección *A* de “Bailando el Gualambao” se organiza como un *periodo* compuesto. Este tipo formal pertenece a uno de los modelos expuestos por Caplin, pero escapa a la norma del repertorio analizado por él.

El siguiente *periodo compuesto* se constituye a partir de dos f. formales, *antecedente* compuesto (f. inicial) y *consecuente* compuesto (f. final), pero, al ser este un tema compuesto, estas dos *funciones*, *antecedente* f. inicial y *consecuente* final, se organizan como tipos formales completos, dentro de los niveles jerárquicos del análisis.

En este trabajo, como se observa en el Cuadro 1 (niveles de análisis) ubicado en la página 47, proponemos un análisis en distintos niveles jerárquicos que nos permite interpretar el objeto desde distintas perspectivas. Ubicamos en el cuadro las f. formales en el segundo nivel, llamado “Secciones internas”.

Observamos en esta primera sección *A* una expansión de sus f. formales que configura una relación asimétrica entre estas, resultando en un *antecedente compuesto* de diez compases y un *consecuente* compuesto de catorce compases, expuestos en los dos ejemplos a continuación.

Ejemplo 9: *Antecedente* compuesto de diez compases

E % F#m B7sus B7  
 A bai-lar el gua-lam - bao con los pa-sos de la vi - da  
 I ii V7

Bm7 C#sus C#7 F#m  
 con la piel es - tre-me-ci - da con el cuer-po con el al -  
 v(iv/ii) V7/ii ii

A7M/6 A#° B7  
 - maa-mor con laes - pe - ran-zaen flor de tú son - rri - sa  
 IV V/V V7

Ejemplo 10: *Consecuente* compuesto de catorce compases

E % C#m A F#/A#  
 A bai-lar el gua-lam - bao co - rre sal - ta vi - bra sue - ña can-taen el sa-  
 I vi IV V/V

B7 A E B7 C#7  
 bor por-que la vi-da es un gua-lam bao cin-tu-raen luz rit-moque va u-na ca-  
 V IV I V7 V7/ii

F#m E B7 E  
 no - a por el Pa - ra - ná un pes - ca - dor y tú...  
 ii I V7 I

En la sección *B* se observa una *oración compuesta* que es otro de los tipos formales identificados por Caplin. Esta estructura, al igual que la anterior sección *A*, se organiza en dos secciones internas: a partir de una *presentación* compuesta (f. inicial) de nueve compases (5+4) y una *continuación* compuesta (f. final) de seis compases.

Ejemplo 11: *Presentación* compuesta (F inicial) de nueve compases (5+4)

da - me e - sa chis - pi - ta dea - mor queen tus o - jos  
 vue - la con - tu piel quie - ro  
 en el vai - ven de tus pa - sos el sol

Ejemplo 12: *Continuación* compuesta (F. media y final) de seis compases

queen mi al-ma vuel-vea flo-re-cer cuan-do te-vas de mí cuan-do tu cuer-  
 po en-flor trae la ca-den-cia del a-ma-ne-cer

Como podemos observar, tanto en la sección *A* (*periodo compuesto*) como en la sección *B* (*oración compuesta*) de “Bailando el gualambao”, se configuran dos tipos formales *compuestos*, donde las asimetrías toman un lugar preponderante en la organización estructural de la obra. La configuración interna asimétrica de tales estructuras compuestas rompe con la norma de producción dentro del repertorio regional. Casi todo el repertorio del Litoral normalmente presenta pares compuestos por la misma cantidad de compases y marcados por la relación genérica de pregunta y respuesta, (4+4) formas simples y (8+8) formas compuestas.

Para demostrar estos modos de producción, citaremos dos ejemplos tomados del folklore de la región: la galopa misionera “Misionerita”, himno de la provincia, y uno de los chamamés más emblemáticos del repertorio del litoral, “Merceditas”.

Ejemplo 13: Galopa “Misionera”, himno de la provincia de Misiones. Sección A (estructura simétrica). Autor: Lucas Braulio Areco

Am Am

4 comp. 4 comp.

E7 E7

4 comp. 4 comp.

Ejemplo 14: Chamamé tradicional “Merceditas”, sección A (estructura simétrica). Autor: Ramón Sixto Ríos

Em Am D7 G C F#5dis B7 Em

Frase 8 comp.

Em Am D7 G C F#5dis B7 Em

Frase 8 comp.

A partir de lo explicado y ejemplificado, encontramos que “Bailando el gualambao” presenta formas compuestas del *periodo* y de la *oración* ampliadas asimétricamente y, por lo tanto, poco típicas para los repertorios de su época y región. Tales extensiones alteran las relaciones internas de la estructura general de la obra, como explica Caplin:

Un efecto estético diferente ocurre cuando el antecedente asume su longitud regular de cuatro compases, prometiendo así un período normativo, pero el consecuente se altera para crear una desviación asimétrica. La asimetría generalmente surge de una expansión del consecuente, pero a veces esa función se extiende cuando una cadencia auténtica perfecta esperada no aparece por alguna razón u otra, y la frase (o parte de la misma) se repite para traer una verdadera cadencia de cierre (CAPLIN, 2013: 140).

y agrega que:

Las desviaciones pueden resultar en estructuras de agrupamiento que son *simétricas* (5 + 5, 6 + 6) o *asimétricas* (4 + 6). En el caso de una desviación asimétrica, la primera frase es casi siempre la longitud normativa (4 compases), mientras que la segunda frase es más larga o más corta. Es raro que se modifique la primera frase y que la segunda tenga la longitud normal (CAPLIN, 1998: 57).

Interpretamos que Ayala expresa por medio del tratamiento formal de sus obras una de las ideas fundamentales del género: el sentido de *expansión*, el cual le permite conectar la estructura estrictamente musical al deseo de representar expresivamente la inmensidad del paisaje. Entendemos que es ese el sentido que él describe cuando se refiere a su música como una “música de amplio espectro”.

Esta misma interpretación es la que Liliana Herrero, una de las cantantes más importantes de música folklórica argentina percibe en el autor, cuando afirma en el video ..... que “*Ramón tiene un canto grandilocuente, porque él está relatando, él está iniciando al mundo con una frase... ese es su gesto, su gesto es grandioso... siempre es grandioso*” (LÓPEZ, 2013).

La idea de “música de amplio espectro” que el autor continuamente asevera, podría verse materializada en los procesos formales que él escoge para configurar el género, así como la expansión, sumada a la extensión, podrían dar como resultado las asimetrías que observamos en el gualambao. A su vez, traduciría la intención del autor de reflejar de alguna manera la inmensidad de los ríos y las cascadas de la selva, la vida del monte, que caracterizan al paisaje misionero. Así como en su oficio de pintor intenta, por medio de distintos recursos técnicos pertinentes a las artes plásticas, interpretar una realidad determinada, también utiliza los recursos técnicos compositivos como herramientas para traducir o extender el paisaje a su música.

Como él mismo afirma:

“[...] todas mis manifestaciones son iguales porque parten del mismo emisor o creador y de la misma mente. Lo que cambia es el mecanismo, el oficio, la herramienta. Uno tiene otras vibraciones interiores. Depende de la motivación, puedo encender las válvulas del canto o de la pintura ( BOTTO, 2016).

¿Cómo se haría para captar musicalmente la inmensidad, la multiplicidad de vida y de los sonidos que conviven en el monte?; o ¿para registrar “ese silencio nocturno, formado, según la magistral expresión, por mil pequeños ruidos”? (QUIROGA, 2003: 259). El silencio nocturno que se va transformando en día, en amanecer, en el momento donde los mil ruidos pequeños se hacen gigantes y la fuerza de la naturaleza se manifiesta en el sonido de su despertar. ¿Quizás esto sea lo que Ayala quiere decir cuando afirma que el gualambao es un discurso “sinfónico vegetal”? ¿Acaso

los habitantes de esta selva, no son un gran porcentaje de la biodiversidad de fauna y flora del planeta? ¿Serán los actores principales de la polifonía sonora que la selva brinda? ¿Podemos desconocer que Ayala intenta captar lo inmanente del paisaje en su música? Tal vez la pregunta del autor haya sido la siguiente: ¿Cómo es posible trasladar a la música un monte que se extiende casi infinitamente ante los ojos de cualquier visitante, un lugar que desde su interior resulta tan enigmático? ¿Tal vez para el autor la inmensidad del monte adquiere una función determinante en las distintas estructuras que conforman los gualambaos?

### 1.1.5 DESCRIPCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS INTERNAS: *PERIODO Y ORACIÓN* COMPUESTOS

Como se presentará más adelante, la primera estructura formal utilizada por Ayala en la obra “Bailando el Gualambao” es un *periodo* compuesto expandido.

Desde el inicio de la composición se observa la asimetría, que como planteamos anteriormente, podría reflejar la irregularidad del paisaje, de sus ríos, de sus caminos, del monte. Esa analogía es posible para cualquier persona que tenga conocimiento de la región y esta idea tan firme en la concepción del género se reconoce en el autor a partir de su comparación con otros territorios y géneros, cuando afirma:

Yo observé que como del silencio y del abismo de Salta y de Jujuy y de las montañas nace el eco, nace la baguala, nace aquel grito como un clarín de la montaña; y como la amplitud y el horizonte inmenso de la Pampa produce la filosofía, produce la milonga, produce el pensamiento y la introspección para encontrarse a sí mismo, y ahí nace el filósofo, entonces el paisaje ordena, porque es una conjunción de ritmos (Apud ORQUERA, 2016: 17).

Vemos que el autor considera la incorporación del entorno en su producción y que ésta sea el reflejo de un territorio, de un paisaje que lo invita a representar dialógicamente su inmensidad.

A continuación, profundizaremos en el análisis formal de las estructuras compuestas que conforman la obra. Esta forma ampliada de organización general se daría a partir de la expansión de elementos internos de la estructura, lo que retrasa la articulación del movimiento cadencial. Lo que llama la atención en este alargamiento no es solo su extensión, sino las asimetrías que se desprenden de este proceso y que configuran las diferentes formas en el gualambao.

Generalmente al encontrar un antecedente simétrico que se configura a partir del par i.b. (2 c.) + idea contrastante (i.c.) (2 c.), ocupando cuatro compases en su totalidad, esperaríamos que la función final que vendría a completar el tema tuviera la misma extensión del *antecedente*, cosa que

en este caso no ocurre. De esta manera, Ayala provoca un efecto no esperado, y, a través de esta estructura, podemos interpretar que el poeta estuviera buscando evocar “el misterio de la selva”, que se materializa a partir de las asimetrías que juegan un papel fundamental en la obra y en las reminiscencias del territorio, porque, para el autor “la selva no acepta líneas rectas” (BOTTO, 2016).

Para ejemplificar mejor lo dicho sobre las reminiscencias podríamos pensar en la sensación que se experimenta al tomar contacto con la majestuosidad del monte. El autor comenta: “empecé a andar por la selva y ahí vi ese misterio, ese silencio. Es un zumbido. Un canto de pájaros. Algo que está ahí y a la vez no está” (BOTTO, 2016). Las paredes gigantescas de vegetación, los árboles de copas frondosas y tupidas, impiden ver más allá de lo que se tiene frente a la vista, ocultan el horizonte, viéndose solo, y muchas veces con dificultad, el cielo, y todo lo que se esconde es sorpresivo e inesperado.

En los ejemplos 15 y 16 analizamos el *antecedente compuesto* de la canción de Ayala, destacando la asimetría entre sus miembros complementarios: *antecedente* de cuatro compases y *continuación* de seis compases.

#### Ejemplo 15: *Antecedente* 4 compases

E i.b. (2 comp.) % F#m i.c. (2 comp.) Bsus B7

I A bai-lar el gua-lam-bao | con los pa-sos de la vi-da

#### Ejemplo 16: *Continuación* 6 compases, con proceso de expansión.

Bm7 rep. i.c. C#sus C#7 F#m rep. i.c.

con la piel es-tre-me-ci-da | con el cuer-po con el al-

-maam-mor con laes-pe-ran-zaen flor de tú par-ti-da

IV V/V V V S.C.

Como hemos dicho anteriormente, el antecedente (f. inicial) de cuatro compases genera la expectativa de una f. final de misma longitud, pero aquí vemos el alargamiento de la frase de continuación a partir de la repetición secuencial de la i.c, que cierra el antecedente. Caplin comenta que en temas asimétricos “la primera frase es casi siempre la longitud normativa (4 compases), mientras que la segunda frase es más larga o más corta. Es raro que se modifique la primera frase y que la segunda tenga la longitud normal” (CAPLIN, 1998: 57). En esta oportunidad, Ayala repite de forma secuencial la idea contrastante del *antecedente*, alargando de esta manera la *continuación* en dos compases más de lo esperado, afirmando más aún el sentido de asimetría.

En los siguientes ejemplos, 17 y 18, presentamos el *consecuente compuesto* de la sección A, formado por un *antecedente* de seis compases y una *continuación* de ocho compases.

Ejemplo 17: *Antecedente* 6 compases, dentro del *consecuente* compuesto

The musical score for Example 17 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff, measures 8-14, contains the antecedent phrase: "A bai - lar el gua - lam - bao". The notes are A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4. Chords above are E, %, and C#m. The second staff, measures 15-21, contains the continuation: "vi - bra sue - ña can - taen el sa - bor por - que la". The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Chords above are A, F#/A#, B7, and V/V. Roman numerals I, IV, and V are indicated below the second staff.

En el *antecedente* compuesto (f. inicial) que mostramos en el ejemplo anterior, observamos una i.b. de dos compases más una i.c. expandida. Según Caplin, “la expansión surge de tomar una unidad componente e ‘hincharla’ desde el interior, por así decirlo” (CAPLIN, 2013: 127). Asimismo, se observa en la *continuación* (función final) otra expansión de sus componentes internos, a partir del desarrollo de dos frases cadenciales. Como apunta Caplin, “de hecho, de todas las funciones de frase estándar, la cadencial se somete más típicamente a técnicas de expansión” (2013).

Ejemplo 18: *Continuación* dentro del *consecuente* compuesto

B7 A E B7 C#7  
 por-que la vi-da es un gua-lam - bao cin-tu-raen luz rit-mo que va u-na ca-  
 IV I V7 V7/ii  
 F#m E B7 E  
 no - a por el Pa - ra - ná un pes - ca - dor y tú...  
 ii I V7 I

En suma, el consecuente compuesto está conformado por una i.b. de dos compases más una nueva i.c de cuatro compases seguidos de una continuación y una frase cadencial de ocho compases.

Es importante destacar que Ayala vuelve a utilizar la i.b. del *antecedente compuesto*, caracterizando un *consecuente compuesto*, pero sustituyendo la i.c. presentada en el *antecedente* por una nueva i.c, y la extiende. Ayala remarca la idea como *nueva*, ya que al repetir la i.b. se hace más certera la relación dentro del discurso con lo que ya pasó que con lo que va a venir. En este caso, un comienzo de una nueva estructura interna.

A partir del compás n°17 encontramos dos movimientos cadenciales que se extienden por ocho compases, de manera que Ayala vuelve a jugar con la sensación de expansión, de grandilocuencia y de engaño. Él no resuelve el primer movimiento cadencial donde se espera, de modo que sustituye el primer grado por un acorde de tensión de tipo V grado **C#7**<sup>27</sup>, para crear otro movimiento cadencial (ii°(SD)-I°(T)-V°(D)-I°(T)), postergando el reposo para resolver en cadencia auténtica perfecta.

<sup>27</sup> En el transcurso del trabajo usaremos tres tipos de nomenclaturas para diferenciar entre, acorde, nota y tonalidad. En todos los acordes mayores usaremos letra mayúscula en **negrita** “**G**” (Sol mayor). Para los acordes menores, en **negrita**, **con** letra mayúscula, acompañada de la letra “**m**” que confirma su configuración menor “**Cm**” (Do menor). Y para acordes con función de dominante en **negrita**, letra mayúscula acompañada de sus diferentes numeraciones “**A7**” (La séptima) (4/6/11/13), entre otras.

Para las notas musicales en general, serán utilizadas las palabras en minúscula (mi-la, etc).

Para las tonalidades o escalas, usaremos las palabras, comenzando con mayúscula acompañadas con su configuración de modo, Mayor o menor, (Mi Mayor, Re menor) entre otras.

## Ejemplo 19: Expansión de la cadencia

vi - da es un gua - lam - bao cin - tu - raen luz rit - mo que va u - na ca -  
 IV I continuación V7 V7/ii

no - a por el Pa - ra - ná un pes - ca - dor y tú...  
 ii I V7 I CAP

Luego vuelve a extender el final hacia una *codetta*<sup>28</sup>, que contiene la i.b. original, fragmentándose para pasar a la sección *B*.

Ejemplo 20: Coda hacia la sección *B*

bai - lar el gua - lam - bao el gua - lam - bao y tú...  
 I I bVI I

En la sección *B* encontramos una *oración* compuesta desarrollada durante 19 compases, divididos en una *presentación* de nueve compases, una *continuación* de seis compases y la *codetta* de cuatro compases.

<sup>28</sup> Codetta: Una función poscadencial que sigue una cadencia auténtica perfecta y que varía en longitud desde un solo acorde hasta 4 m. frase. Está respaldado por una progresión tónica de prolongación (ocasionalmente cadencial) (compárese la sección de cierre) (CAPLIN, 1998: 704).

Ejemplo 21: *Presentación* 9 compases

da - me e - sa chis - pi - ta de - mor queen tus o - jos

que - ro en el vai - ven de tus pa - sos el sol - -

Ejemplo 22: *Continuación* 6 compases + codetta de 4 compases

queen mi al - ma vuel - vea flo - re - cer cuan - do te - vas de mí cuan - do tu cuer -

- poen flor trae la ca - den - cia del a - ma - ne - cer

A bai - lar el gua - lam - bao el gua - lam - bao y tú...

Internamente en esta estructura Ayala desenvuelve dos ideas básicas desarrolladas que expanden el discurso, tomando el tritono<sup>29</sup> del primer compás como punto de partida. Este proceso

<sup>29</sup> Tritono: es un intervalo musical que abarca tres tonos enteros. Puede clasificarse como intervalo de cuarta aumentada o de quinta disminuida.

está fundado a partir de las progresiones armónicas utilizadas, ya que Ayala produce una tonalización del IV grado A, de la escala de MI Mayor para poder ampliar en estos momentos del discurso. De modo que el autor estaría siempre proponiendo diferentes maneras de prolongar o extender el discurso.

### Ejemplo 23: i.b. expandida

da - me e sa chis-pi - ta dea - mor queen tus o - jos

v(ii/V) [TRITONO] V/IV i.b.expandida

vue - la con tu piel

A IV i.b.c.

### Ejemplo 24: Repetición de i.b.

que - ro en el vai-ven de tus pa-sos el sol

iv (ii/V) [TRITONO] V/bIII G bIII r.i.b.

De esta manera vemos cómo la i.b. desarrollada se prolonga durante cinco compases, y su repetición sobre los cuatro compases restantes, que termina en SC.

Ejemplo 25: *Continuación* con semicadencia

F#m B7 E  
 qeen mi al - ma vuel - vea flo - re - cer cuan - do te - vas  
 ii V continuación I

C Am  
 de mí cuan - do tu cuer - poen flor trae la ca - den -  
 bVI vi (ii/V)

67 A#° B7  
 - cia del a - ma - ne - cer  
 V/V V SC

Ayala construye una *continuación* con proceso de fragmentación para terminar en semicadencia y dar lugar a la coda, donde volvemos a encontrar el motivo principal. Aquí queremos sumar un dato importante: esta última semicadencia nos permitiría establecer una conexión importante con el poema que viene a reforzar el sentido de lo nuevo, del finalizar y recomenzar, del nacer de un nuevo día, a la espera de lo que trae el amanecer, la idea de circularidad, en analogía con una SC, que nos proporciona sensación de continuidad, en concordancia con “*el amanecer*” y no con un reposo, como sugiere el final.

Ayala contradice expectativas para dar lugar a la coda que, al recapitular la introducción, propone un nuevo recomenzar.

## Ejemplo 26: Semicadencia

B7  
 a - ma - ne - cer  
 V SC

## Ejemplo 27: Coda

“A bailar el gualambao”, por tanto, se configura con estructuras asimétricas bien marcadas y conscientemente propuestas que, por medio de procesos de expansión, extensión y desarrollo, producen un quiebre con respecto a una matriz compositiva muy producida por los compositores en géneros de la época, como ya apuntamos en páginas anteriores. Estos procesos en el gualambao configuran un discurso musical genuino que permite constatar una identidad propia y la propuesta de una estética innovadora para el género.

## 1.2 AUSENCIA DE FUNCIÓN FINAL Y FORMAS CIRCULARES EN EL GUALAMBAO: SENSACIONES QUE SE MATIZAN. “COROCHIRE”

Este gualambao nos aproxima a uno de los pilares del pensamiento de Ayala: el paisaje. Lo que nos ha llevado a la elección de este tema fue el motivo melódico que el autor coloca en la introducción, acercándonos al canto de un tipo de zorzal<sup>30</sup> que encontramos en la región misionera.

## Ejemplo 28: Motivo melódico análogo al canto de un tipo de zorzal

Esta idea del motivo inicial podría relacionarse con la convicción de Ayala sobre la necesidad de recuperación de tradiciones ancestrales y tomarse como una manera de reproducir en el discurso musical la forma de relación con la naturaleza que los antiguos pobladores practicaban.

<sup>30</sup>En el link a continuación podemos escuchar el canto del Zorzal sabiá · Turdus leucomelas. Grabado en: Sendero Timbó, Iguazu National Park, Misiones, -25.44, -54.26 (199). Disponible en: <https://xeno-canto.org/567896>. accedido el día 20 junio de 2020.

En el análisis de esta producción también se constatan formas asimétricas en su estructura, como particularidad del gualambao, las cuales se interpretan como modalidades de representación de las variaciones de la naturaleza, de lo infinito, de lo misterioso a través de las diferentes texturas que el autor propone utilizando las herramientas musicales que el oficio le brinda. Por este motivo consideramos que el paisaje se representa en el discurso musical y es así como Ayala concreta una aproximación a esa imposible apropiación de lo inaprensible del mundo.

La idea de generar imágenes musicales a partir del paisaje surge de la propia concepción del género como un todo, pensando el gualambao no sólo como hecho musical, sino que percibiéndolo como una forma de representar la realidad del paisaje misionero y de la región, extendiendo los límites geográficos.

Para esta obra la herramienta analítica desarrollada por W. Caplin se considera parcialmente insuficiente; ya que los tipos formales están mayoritariamente presentes, pero

De todos modos, la teoría de las funciones formales nos proporciona conceptos que nos servirán para la explicación de pequeños fragmentos y, principalmente, para la definición de las funciones formales y sus posicionamientos temporales, acercándonos, dentro del posible, al pensamiento del compositor, uno de los objetivos del análisis.

De este modo, vemos como en lo que se refiere al material intrínsecamente musical, Ayala tiene continuamente la intención de quebrar un patrón de producción que se basa en la repetición (o reelaboración) de un número limitado de estructuras convencionales, como en la gran mayoría de géneros de la época, como en la música popular argentina de raíz folclórica a comienzos de 1960.

La estructura que mostramos en el siguiente cuadro, fue extraída de la versión que hemos encontrado en youtube<sup>31</sup>. Esta versión pertenece a una recopilación editada a principios del 2021, donde se puede escuchar al autor interpretando el gualambao. También nos apoyamos en la versión de Cecilia Pahl que encontramos en el CD que lleva el mismo nombre que el gualambao analizado, “Corochiré”, y en la colección de partituras publicada por Epsa Publishing el año 2006, con gran parte de la obra musical de Ayala y algunos de sus gualambaos.

---

<sup>31</sup>Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=9eFMg0pFmkY&list=RD9eFMg0pFmkY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=9eFMg0pFmkY&list=RD9eFMg0pFmkY&start_radio=1),

Acceso el día: 20 de febrero 2021.

## Corochiré (Diagrama Formal)

	<b>A</b> Oración	<b>B</b> Oración	<b>C</b> Oración	
<b>1</b>	<b>Introducción</b>			
<b>2</b>	Motivo Independiente (M.I.) Presentación (8c) / Aus Cont.	Presentación (8c.) / Aus. Cont.	Presentación (4c) / Continuación	Frase de enlace
<b>3</b>	7 c. i.b. (4c) + I.b(4c.)	i.b. (4c) + I.b (4c.)	i.b.(2c. )+ I.b.(2c) + 7c.	
<b>4</b>	IV- V	iii-IV	iv-V	V(SC)

Cuadro 3: “Corochiré”

La obra se encuentra en la tonalidad de Do Mayor. El modo mayor respalda nuevamente lo antedicho en el análisis de “Bailando el gualambao” sobre la importancia de este modo en la configuración del género.

En la introducción se puede escuchar al autor silbando el motivo melódico con el que simula el canto del zorzal, luego introduce la guitarra con el mismo material melódico y así da comienzo al canto y a la palabra.

Cabe señalar que la anacrusa<sup>32</sup> en este motivo se expresa por un intervalo de sexta mayor ascendente, que va desde la nota *sol* hacia la nota *mi*, y esta última se mueve en un movimiento descendente de tercera mayor, hacia la nota *do*, que es la tónica del acorde de C, tonalidad de la obra. Este movimiento será explicado en el transcurso del análisis, pero cabe destacar la importancia de estos intervalos en la configuración de la circularidad encontrada en Corochiré, como expondremos más adelante.

#### Ejemplo 29: Intervalo de sexta mayor



La introducción se configura a partir de la repetición de ese motivo y se extiende sobre siete compases.

#### Ejemplo 30: Introducción

44                      C  
8                      Coro-chi - ré                      -                      coro-chi - ré                      -                      coro-chi-

I

49  
8                      co - ro - chi - ré                      co-ro - chi - ré                      co-ro - chi - ré                      co-ro - chi

<sup>32</sup> Anacrusa: es una o varias notas que preceden el primer tiempo de un compás.

En el plano armónico la introducción se mantiene estable, ya que se desarrolla sobre el acorde de tónica C. Aquí Ayala no introduce un procedimiento novedoso como la técnica de intercambio modal utilizada en “Bailando el gualamabao”. En esta obra es el *sentido de circularidad* que nos impacta como novedoso. Este sentido de circularidad se desprende de la repetición del motivo inicial y de los diversos usos que Ayala le da, ubicándolo en temporalidades variadas, y así llevándonos a percibir estos momentos como una *sección de enlace* que conecta distintas secciones de la obra.

Dicho sentido de circularidad está sugerido por la primera frase del primer compás, lo que llamamos de frase de enlace. Esta frase da inicio a la obra y se repite para dar comienzo a la sección B y luego la volvemos a encontrar en la coda que se ubica al final de la sección C.

Cuando escuchamos la frase en estos momentos de la obra posiblemente e inconscientemente podríamos pensar que el discurso volvería al comienzo y ese es el juego que el compositor realiza, ya que no va a volver a lo anterior sino que va a generar una nueva sección, trayendo consigo la renovación, lo nuevo, lo inesperado, “el misterio de la selva”. Esta opinión de carácter personal nos la sugiere esa cercanía y ese convivir con la naturaleza que tanto Ramon Ayala habla en su obra y en entrevistas. La naturaleza que se renueva a cada instante dejando el pasado para mirar hacia lo que vendrá, que siempre es inesperado.

#### Ejemplo 31: Sección de enlace, tres compases más anacrusa

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of six measures. The first measure is an anacrusis (labeled 'C') starting with a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth measure is a full measure starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fifth measure is a full measure starting with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The sixth measure is a full measure starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff, the letters 'C', '%', and '%' are placed above the first, fourth, and sixth measures respectively. Below the staff, the lyrics 'coro-chi - ré chi-ré chi-ré coro-chi - ré coro-chi-ré coro-chi - ré' are aligned with the notes.

La *sección de enlace*, expresando un sentido de circularidad, logra representar los ciclos de la naturaleza, tan puramente manifiestos en la selva, con su constante recomenzar que sorprende y se renueva.

Como ya comentamos en el análisis anterior, hay cierta relación entre el monte, la selva, el gualambao y el misterio. Las distintas narraciones que hemos escuchado de experiencias vividas en la región constataría la falta de orientación que cualquier visitante experimenta al adentrarse monte

adentro<sup>33</sup>. Existen muchos relatos de personas perdidas en el monte, que se desorientan de tal manera que quedan dando vueltas en círculos sin poder ir a ninguna parte y, cuando la noche llega, el misterio se manifiesta potencialmente, como en el urutaú, pájaro que posiblemente tiene uno de los cantos más misterioso y particular del monte. Horacio Quiroga, en clave poética, en los cuentos de la selva, describe del siguiente modo este canto:

“El canto del urutaú puede definirse como un sollozo que concluye en carcajada convulsiva. Arranca con una desesperación sin igual desde el fondo de un alma que pareciera desahogarse por fin, y por una desviación histérica se resuelve en angustiante risa” (QUIROGA, 2003: 258)

Este tipo de desorientación Ayala la manifiesta musicalmente por medio de la supresión de las funciones (media y final), ya que generalmente, al entender auditivamente una *presentación* (f. inicial), posiblemente sea más certero esperar que se complete el tipo formal con su función de continuación. Pero dicho proceso no se completa en la obra. El compositor coloca la sección de enlace, desorientando de alguna manera la expectativa esperada que la continuación traería, como una fragmentación de la idea principal o un aumento en el ritmo armónico y/o una cadencia auténtica al final, que nos permitirían, como oyentes, obtener esa sensación de cierre.

### 1.2.1 LA OMISIÓN DE FUNCIONES FORMALES EN LAS CONSTRUCCIONES ASIMÉTRICAS EN EL GUALAMBAO.

Corochiré tiene tres secciones en su estructura general: *A*, *B* y *C*. En las dos primeras secciones, *A* y *B* observamos la omisión de dos funciones formales: *continuación* (f. media) y *cadencial* (f. final). Este procedimiento nos lleva a percibir dos supuestas *oraciones* compuestas *incompletas*, ya que sólo se expone su función inicial (*presentación* compuesta). La pregunta es por qué llamar a esta estructura de oración, si no se completa. Porque percibimos la ausencia de las funciones media y final como un proceso creativo y consciente que evita el cierre definitivo y conduce constantemente a un reinicio con el regreso de la sección de enlace.

Entendemos la omisión y consecuente ausencia de elementos formales como uno de los rasgos característicos de la estética que Ayala propone para el gualambao. Este es otro mecanismo capaz de generar asimetrías, como observamos en estas dos primeras secciones (*A* y *B*). Estas formas incompletas no guardan correspondencia con las convenciones musicales vigentes de la época y ámbito musical en que el gualambao fue concebido y, por lo tanto, traen otra pauta que

<sup>33</sup>MELZEW, R: Guardaparques Nacional. Entrevista [oct. 2021]. Entrevistador: Sebastian Pereyra. Pto Iguazú, (2021).

fortalece la hipótesis de la presencia de procedimientos propios en el género.

Como comentamos en párrafos anteriores, la forma *oración* expresa tres funciones formales: la frase inicial, llamada *presentación*, donde se expone la idea básica seguida por una repetición de la misma idea; y luego la segunda frase de *continuación*, que incorpora las dos funciones restantes *media e inicial*. (CAPLIN, 1998: 35).

De esta manera, las primeras dos secciones (*A* y *B*), como se observa en los siguientes ejemplos, responden a la configuración de un tipo de segmento dentro de la organización formal de la obra. Observamos que, tanto en la sección *A* como en la *B* existe una *presentación compuesta*. Esto significa que i.b.c. + i.b.c, es el material melódico fundamental presentado en los primeros cuatro compases seguido por una repetición exacta, manteniendo la progresión armónica, IV-iii-ii-V, con los mismos valores rítmicos de la melodía, pero variando la direccionalidad melódica, como se observa en el compás seis, salto ascendente (*si-mi*), y el intervalo descendente (*re-do*) en el comienzo del sexto compás.

#### Ejemplo 32: Sección *A*, *presentación*

F7M Em Dm G

El mis - te - rio de la sel - va en el can - to del zor - zal

IV iii ii V

i.b.c.

F7M Em Dm G

por mi san - gre se des - pe - ña ha - ce ni - do en mi can - tar co-ro-chi-

IV iii ii V

i.b.c.

#### Ejemplo 33: i.b. compuesta sección *A*

F7M Em Dm G

El mis - te - rio de la sel - va en el can - to del zor - zal

IV iii ii V

i.b.c.

## Ejemplo 34: Repetición variada de la i.b. compuesta

F7M Em Dm G  
 8 por mi san - gre se des - pe - ña ha - ce ni - do en mi can - tar co-ro-chi-  
 IV iii ii V  
 r.i.b.c. variada

Esta idea de variación en la repetición de la i.b. la tomamos del análisis realizado por Alejandro Martínez para la zamba argentina.

Martínez propone una reformulación de algunos conceptos presentados en la *Formenlehre* de Schoenberg / Caplin y los utiliza en su análisis de la zamba. Argumenta que la idea de variación en la repetición de la (i.b.) marca diferencias entre las dos ideas, aunque también existan semejanzas, lo cual no permite apuntar esa idea como una función de continuación ni de contraste. Afirma que “[...] la segunda idea melódica puede ser una variación de la idea básica o la segunda idea puede expresar una elaboración, desarrollo o expansión de la idea básica inicial” (MARTINEZ, 2016: 9).

A continuación, exponemos la frase de enlace, (Ej. 35) tal cual como aparece dentro de la temporalidad de la obra, o sea, conectando las sección *A* y *B*.

## Ejemplo 35: Frase de enlace

C % %  
 co-ro-chi - ré chi-ré chi-ré coro-chi - ré coro-chi-ré coro-chi - ré  
 I  
 Frase de enlace

La aparente repetición de la misma frase que inicia la obra nos permitiría pensar que la introducción se repite, pero es entonces donde la circularidad, que observamos dentro del discurso, se presenta. Oír el mismo material melódico nos induce a esperar que la canción vuelva a comenzar. Y es entonces cuando aparece lo inesperado: “*el misterio de la selva / en el canto del zorzal*”. Y, para sorpresa del oyente, la canción se renueva con la llegada de un nuevo material melódico que da

comienzo a la segunda sección *B*.

Existe un punto interesante, que profundizaremos más adelante, sobre el intervalo ascendente de sexta mayor (*sol-mi*), que se dirige en tercera mayor descendente (*mi-do*). Este último tipo de salto interválico no genera una sensación fuerte de reposo, entonces no se percibe como final, a pesar de que la armonía recurrente del último compás en la sección *A* sea sobre el acorde de **G**, cuya función en la tonalidad de Do Mayor, es de dominante. De manera que, posiblemente, esperaríamos que el acorde de tónica que lo precede nos brindara la sensación de reposo que su función de I grado conlleva, pero esta percepción se disipa y se matiza, alejándonos del reposo.

Muchas de las formas asimétricas que se hacen presentes constantemente en las estructuras formales que Ayala utilizó en el género se dan a partir de las semicadencias (SC) que el creador utiliza para retrasar el final y así generar un discurso más prolongado, amplio, expectante y misterioso. Al concluir en SC, Ayala genera en el oyente una sensación de continuidad y no de final, como nos sugeriría una cadencia auténtica perfecta.

Ahora bien, ¿es posible pensar que Ayala no tuvo la intención de crear mediante estos procesos falsas expectativas? O, mejor aún, de tratar de traer esa experiencia de desorientación común en el monte a su música?

Este movimiento, a partir de la SC, y la suma de la frase de enlace, refuerza el sentido de circularidad que observamos en la obra, matizando nuevamente las posibles expectativas que haya. Este tipo de movimiento da comienzo y final a la frase. Sumado a la estabilidad armónica que presenta dicho momento permitiría pensar en las posibles analogías que propone Ayala con el paisaje, a partir de lo inesperado, del misterio, irrumpiendo con otros nuevos discursos dentro de la obra. Así como el compositor Ojedas, uno de los grandes maestros de la música litoraleña, y uno de los precursores de la Galopa Misionera, cuando al referirse a la galopa dice que “el movimiento rápido de la galopa, que es 130bpm de velocidad, representa las correderas que encontramos en los ríos”, ¿por qué no podemos pensar que encontramos en el gualalabao, análogamente, el misterio de la selva?

### 1.2.2 A OTRA PARTE

En el siguiente ejemplo exponemos la *presentación compuesta* que observamos en esta segunda sección *B*. Esto se configura como *i.b.c + i.b.c.* con una longitud de 8 compases.

Ejemplo 36: *Presentación* compuesta de la sección *B*

Em % F %  
 vue - la - vue - la vue - la por el mon - te con a - las de vien - toy li - ber - tad  
 iii i.b.c. IV

Fm B $\flat$ 7 E $\flat$  G E  
 vue - la vue - la vue - la en ho - ri - zon - tes de pá - ja - roy duen - de su sil - var  
 iv (ii/bIII) bVII (V $\sharp$ /bIII) bIII v III

Esta sección *B*, al igual que la sección *A*, está construida a partir de dos frases que ocupan cuatro compases cada una. La primera frase presenta el material melódico referencial y luego aparece su repetición de manera secuencial.

## Ejemplo 37: i.b. compuesta de cuatro compases

Em % F %  
 vue - la - vue - la vue - la por el mon - te con a - las de vien - toy li - ber - tad  
 iii i.b.c. IV

## Ejemplo 38: Repetición secuencial de la i.b. compuesta

Fm B $\flat$ 7 E $\flat$  G  
 vue - la vue - la vue - la en ho - ri - zon - tes de pá - ja - roy duen - de su sil - var  
 iv (ii/bIII) bVII (V $\sharp$ /bIII) bIII v  
 r.s.i.b.c.

Esta vez, en contraposición de la sección *A*, se puede observar una variación en la progresión armónica de la repetición, pero no se observan variaciones en la configuración



sobre el acorde de tónica, como en la introducción y en la frase de enlace, sino que es seguido por un intervalo de cuarta justa descendente. Al mismo tiempo que el intervalo de sexta ascendente nos remite a la sección de enlace, la alteración melódico-armónica presentada en este punto marca el inicio de una nueva sección.

Ejemplo 40: 6ta mayor y 4ta justa, como conexión de secciones

The musical notation shows a treble clef staff with two measures. The first measure contains a whole note G4, with the chord symbol 'G' above it and 'intervalo de 6ta Mayor' below it. The second measure contains a whole note E4, with the chord symbol 'E' above it and 'intervalo descendente 4ta justa' below it. The lyrics 'var da - me' are written below the notes. The chord symbols 'V' and 'III' are also present below the notes.

En el plano armónico, la conexión de las secciones *B* y *C* se da a partir de transformaciones cromáticas por intercambios modales entre acordes que se relacionan como mediantes. Sobre estas relaciones dentro del modo mayor, el investigador brasilero Sergio Freitas afirma que ese “ es un recurso de expresión armónica que, de manera especial y única, expande el vocabulario acordal” (FREITAS, 2002: 147).

El movimiento armónico que marca el pasaje involucra dos transformaciones cromáticas (y tres acordes):  $bIII-V-III$ . Estos tipos de transformaciones no eran utilizados en la música de raíz folklórica de la época. Como se puede notar, Ayala comienza a innovar la lógica de producción no sólo en el ámbito formal, como mencionado en párrafos anteriores, pero también en el tratamiento armónico. Profundizaremos más adelante respecto a esta técnica armónica en la parte del capítulo que aborda las relaciones entre melodía y armonía en el gualambao. Se trata de un importante elemento en la configuración del género.

Ejemplo 41: Relación de mediate

The musical notation shows a treble clef staff with three measures. The first measure contains a whole note Eb4, with the chord symbol 'Eb' above it and 'bIII' below it. The second measure contains a whole note G4, with the chord symbol 'G' above it and 'V' below it. The third measure contains a whole note E4, with the chord symbol 'E' above it and 'III' below it. The lyrics 'duen - de su sil - var da - me' are written below the notes. A bracket labeled 'relacion de mediate' spans the entire phrase.

A continuación, presentamos la estructura formal de la sección *C*, donde se observa una forma *oración*. A diferencia de las secciones *A* y *B*, aquí el tipo formal se presenta en su totalidad,

es decir, todas sus funciones están presentes: *presentación* (i.b + i.b) + *continuación* (cont. + cadencial).

Ejemplo 42: Forma *oración*, estructura general de la sección *C*

The musical score consists of three staves of music in 8/8 time, with lyrics in Spanish and guitar chords indicated above and below the notes. The first staff has chords E, E7, F6, and a percentage sign (%). The second staff has chords G, %, Dm, and %. The third staff has chords Am, G, and %.

da - me tu pi - coen cen - di - do que quie - ro te -  
 ner-teen mi ser ri - oy mu - jer mú - si - ca que cae al al - maen luz a - mordel  
 I - gua - zú so - bre mi co - ra - zón la tien - do por la piel co - ro - chi

Llama la atención cómo Ayala propone una diversidad de técnicas que contribuyen al proceso de renovación en cada momento del discurso musical, a contraposición del repertorio regional, que encontró en la repetición una matriz de producción, que dio sus resultados y que se institucionalizó como referencia para la identidad musical de la región. Para ejemplificar esta situación, presentamos la sección *A* de uno de los chamamés más difundidos del repertorio litoraleño, “La Calandria”, del maestro Isaco Abitbol.

## Ejemplo 43: Sección A de “La calandria”, chamamé

Al observar el ejemplo anterior, a simple vista se puede advertir cómo este tipo de chamamé se configura a partir de una repetición en sus elementos internos. El gualambao se contrapone a este tipo de configuraciones y nos permite pensar en una variedad dentro de su plano formal que le da particularidad y una clara identidad al género.

A continuación, mostramos las secciones internas que configuran la forma *oración* encontrada en la sección C de “Corochiré”.

En los dos primeros compases se presenta la i.b., “material melódico-referencial”, y los dos compases posteriores afirman ese material melódico a partir de la repetición secuencial de la i.b.,. Esta última se construye una 2da descendente y mantiene la misma configuración interválica.

## Ejemplo 44: i.b. Sección C

## Ejemplo 45: Repetición secuencial de i.b.

di - do que que - ro te

IV r.s.i.b.

Cabe destacar que el poema no está alineado con la melodía, porque si pensamos las frases melódicas a partir de la letra, de su silabación y sus acentos, como por ejemplo, *dame tu pico encendido que quiero te/.*, claro que estas no coincidirían, tornando borrosos los márgenes a la hora de definir su primera f. formal, la *presentación*. De todas maneras, en lo que nos concentramos para este análisis fue en su línea melódica, que es donde se observa una clara repetición secuencial, que afirma la configuración de una *presentación*, a partir de una: *i.b.* + *r.s.i.b.*<sup>34</sup>

En el siguiente ejemplo exponemos la f. formal de continuación, que tiene una duración de siete compases y finaliza en SC.

Ejemplo 46: Función de *continuación*, Sección C

en mi ser ri - oy mu - jer mú - si - ca que cae al al - ma en luz a - mor del

V ii continuación

I - gua - zú so - bre mi co - ra - zón la tien - do por la piel co - ro - chi

vi V

Como observamos, la frase de *continuación* presenta otro tipo de material melódico y armónico, con características de aceleración rítmico-melódica y armónica (V-ii-vi-V), presentando también fragmentación y expansión.

<sup>34</sup> *r.s.i.b.*, repetición secuencial idea básica.

Luego, a partir de una frase descendente que da inicio a un desarrollo más prolongado de la función, de nuevo por fragmentación, la *continuación* sigue hasta el acorde dominante de G, que cierra la sección mediante una SC.

### 1.3 FUNCIONES INCOMPLETAS Y REPETICIONES NO ESPERADAS; MONTE ADENTRO “LA VOZ DEL MONTE”

“La voz del monte” es el tercer y último gualambao analizado. Lo que nos ha llevado a la elección de esta obra fue la particularidad con la que Ayala inicia su línea melódica, como expone el *motivo básico* de la obra, el “germen de la idea”<sup>35</sup>.

Este *motivo* tiene la particularidad de estar organizado a partir de los cuatro golpes de su clave rítmica y de su repetición durante los siete primeros compases. A este proceso se suma la palabra en idioma guaraní asociada a la melodía, ya que para Ayala la letra es constitutiva del género.

Como dijimos anteriormente, Ayala, en su representación del paisaje, coloca en el centro al guaraní, habitante histórico de esta región.

Asimismo, el *motivo básico*, al estar organizado rítmicamente sobre la clave, refuerza una de las características del género, su configuración rítmica a partir de la letra que sería la posible traducción del imaginario del monte: “La voz del monte”.

Presentamos aquí otra novedosa manera de organizar la estructura general del gualambao: la presencia de una *función de presentación* que llamaremos *incompleta*, ya que no repite la i.b y pasa directamente hacia la función de *continuación*, y la repetición de la función de cierre. En este análisis, como en los anteriores, volvemos a observar que la forma no establece conexiones con las ideas de la teoría presentada por Caplin. Pero del mismo modo que en “Bailando el gualambao” y “Corochiré” utilizaremos algunos conceptos de este autor que nos permiten reconocer las diferentes funciones formales y sus posicionamientos temporales.

---

<sup>35</sup> Schoenberg comenta que considerando que casi todas las figuras de una pieza revelan algún tipo de afinidad para con él, el motivo básico es considerado a menudo el “germen” de la idea (SCHOENBERG, 1996: 35).

Cuadro n°4 Estructura formal “La voz del monte”

La voz del monte(Diagrama Formal)			
1	Introducción	A Oración Compuesta	B Oración
2	Libre	Presentación (7c) + Continuación (6c)	Presentación (8c.)+ Continuación+ Rep. Continuación
3	7 c.	i.b.(7c) + i.b(3c) + Cont. (6c)	i.b. (3c) - sin. Rep.
4	I	ii	SC
			CAP

En este análisis, nos apoyamos en la grabación que encontramos en el disco “Entraña misionera”, publicado en 2006, en las partituras del libro “Desde la selva al río”, editado en Buenos Aires en 1986 con el nombre “Monte adentro”, y en las partituras publicadas por Epsa Music (2006).

### 1.3.1 LA ESTRUCTURA GENERAL

Este gualambao se encuentra en la tonalidad de Mi Mayor. Como se ha dicho anteriormente, el modo mayor caracteriza el género.

La introducción comienza en tiempo libre que sugiere la polifonía de las distintas voces del monte en un amanecer. Sus variadas sonoridades nos acercan al *paisaje sonoro* de la densa selva misionera<sup>36</sup>.

Como dijimos en párrafos anteriores, Ayala presenta desde el inicio de la melodía el *motivo básico* de la obra, configurado a partir de la frase basada en su clave rítmica.

En el siguiente ejemplo marcamos entre paréntesis las notas que integran la estructura de la clave y que el compositor sumó a la línea melódica en los primeros compases de la obra. Dicho *motivo* se repite para configurar la primera idea básica encontrada, como explicaremos más adelante, pero en la recurrencia del *motivo* encontramos algunas variaciones.

Ejemplo 47: Primera frase con los golpes básicos de la clave

The image shows a musical score for a phrase in G major (one sharp) and 12/8 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "Pu - ra - jhei ca - a - güy - pe a - moi - té pe - co - ro - chi - ré". Above the staff, there are rhythmic markers: 'E' above the first measure, and '%' above the second, third, and fourth measures. A bracket labeled 'I' is placed below the first measure. The melody consists of quarter notes in the first measure, followed by eighth notes in the second, quarter notes in the third, and a half note followed by a quarter note in the fourth.

La repetición del *motivo básico* presenta algunas variaciones en las dos primeras notas, configurando un intervalo de tercera menor, la línea descendente al final del compás, entre las notas (*sol-mi-si*) y la prolongación de la frase con la nota fundamental (*mi*), que se extiende en dos redondas con puntillo ligadas.

<sup>36</sup> Paisaje sonoro: selva misionera, extraído de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3eQnB7w1LA](https://www.youtube.com/watch?v=_3eQnB7w1LA). Accedido día 10 de septiembre de 2020.

## Ejemplo 48: Repetición con variación de la primera frase

4  
8

E variación      variación      %      %

a - moi - té      pe - co - ro - chi - ré

I

## 1.3.2 CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL

En su sección *A* observamos una *oración* compuesta de trece compases. Vale aclarar que este tipo de tema compuesto se caracteriza por tener el doble de extensión, y sus elementos internos pueden ser mucho más complejos que las formas simples; de allí la denominación de compuesto.

Esta configuración refuerza la idea de que la asimetría es una característica propia de la organización estructural en el gualambao.

Las asimetrías observadas nos permiten percibir una diferencia con respecto a los géneros de la región, ya que, como venimos demostrando, las estructuras de la galopa y del chamamé, por ejemplo, se organizan a partir de lógicas de repetición, que en su gran mayoría se configuran en dos secciones *A* y *B*, con algunas excepciones de canciones que puedan tener tres secciones *A/B/C* (como es el caso de “Retrato de un pescador”, chamamé de Ayala). De todas maneras, sus funciones internas se dan dentro de las estructuras simétricas: 4+4, 8+8.

Su sección *A* está organizada internamente por dos miembros complementarios; *presentación compuesta* de 7 compases + *continuación* de 6 compases, que termina en cadencia auténtica perfecta, como exponemos en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 49: Sección *A*, *presentación* (f. de inicio) de siete compases

E  
 Pu - ra - jhei ca - a-güy-pe a - moi - té pe-co-ro - chi - ré  
 I

F#m  
 Y - bi - tú - che-re-ta-me mbo - raic - jhú jha - ches - di - vé.  
 ii

Ejemplo 50: Sección *A*, *continuación + cadencial* (f. media y final), de seis compases

B7  
 Vien-to de la tie - rra que en el mon-te se ha-cee stella en el men - sú jhambara - ca-  
 V continuación i

F#m B7 E  
 pú jha che co - ra - zó  
 II V I CAI

En la sección *B* encontramos una *oración*. Internamente, en sus miembros complementarios, observamos una función de *presentación*, que contiene la misma i.b.c que la sección *A*, pero tiene la particularidad de no estar precedida por una repetición, contradiciendo las estructuras que en los distintos repertorios se manifiestan. Según Caplin:

[..] repetir la idea básica ayuda al oyente a aprender y recordar el principal material melódico-motivador del tema. En segundo lugar, la repetición juega un papel importante en la demarcación de los límites reales de la idea: aunque [en La voz del monte] el silencio de negra al final del compás 2 sugiere que la idea básica ha terminado, el sentido de finalización se confirma cuando percibimos que la idea comienza de nuevo (CAPLIN, 1998: 10).

Ejemplo 51: Sección *B*: *presentación*, i.b. de cuatro compases, sin repetición.

8

E

% % %

Pu - ra jhei ca-a-güype a - moi - té pe-co-ro - chi - ré

I

Asimismo, en esta primera *función* tampoco se observa una i.c. que nos permita pensar en la posibilidad de un *periodo* como tipo formal, presentando, en cambio, y directamente, la función de *continuación* que cierra el tipo formal de esta sección *B*. Como ya hemos comentado, una oración como tipo formal se completa cuando aparece la función de *continuación* (media y final). De esta manera, Ayala nos vuelve a sorprender en cuanto a la organización de la obra, ya que al presentar la función de cierre podríamos pensar que el discurso volverá al comienzo o presentará una nueva idea. Pero el autor repite la función de *continuación* dando al género otra novedosa manera de organización para un tipo formal.

Hay un mecanismo recurrente en los tres gualambaos analizados que se relaciona con la utilización de las cadencias. El autor propone diferentes cadencias de cierre para finalizar las dos exposiciones, una SC para finalizar la primera exposición y una CAP para la repetición.

Como hemos observado en los anteriores análisis, Ayala utiliza una SC para expandir o prolongar el discurso, contradiciendo la sensación que una CAP propone. Este mecanismo que ayuda a la prolongación del discurso mediante una SC pasa a ser característico del género.

El uso de la SC da la posibilidad a que el discurso continúe, a pesar de ser una función de cierre, y posibilita la repetición de la función de continuación que da finalización a la sección *B*, ahora sí, con una CAP.

La ausencia de repetición en la función de *presentación* y la reanudación de la *continuación* es una novedad como organización estructural de un tipo formal, puesto que no se conoce esta construcción en el repertorio contemporáneo del género. Eso refuerza la hipótesis sobre Ayala y su continua actitud de resistencia y propuesta de cambio, que le permite configurar su propia estética en contrapunto con la norma compositiva de los géneros de raíz folklórica que encontramos en la región, tales como la galopa y el chamamé. De esta manera, observamos que la sección *B* se organiza en *i.b.c* + *continuación* + *cadencial* + repetición de *continuación* + *cadencial*.

## Ejemplo 52: i.b. de cuatro compases

E % % %  
 Pu - ra - jhei ca - a-güy-pe a - moi - té pe-co-ro - chi - ré  
 I

Ejemplo 53: *Continuación + cadencial* y su repetición

E 2 2 2 E7 A7M Am G7M Em  
 Yen el monteel pá - ja - ro² can pa na can ta sue ña la - pe - na  
 I I7 IV iv bIII i

B7 C Am B7  
 del - in - dio per - di - do - que bus - ca - suan - ti - guo - pa - ís  
 v7 bVI iv v7 SC

E 2 2 2 E7 A7M Am G7M Em 2 2  
 Yen el monteel pá - ja - ro² can pa naes u - na - fies - ta ya - quien mi co - ra - zón  
 I I7 IV iv bIII i I7

F#ø B7 C Am B7 E  
 que siente tu do - lor tus o - jos tie - rra - que meha - blan dea - mor  
 iiø v7 bVI iv v7 CAP

Aquí volvemos a percibir, así como en “Corochiré” y “Bailando el Gualambao”, estructuras asimétricas. Pero, a diferencia de estos otros dos gualambaos, en “La voz del monte” las asimetrías se dan a partir de la ausencia de repetición de una i.b. y en la recurrencia de la función de *continuación* dentro de un tipo formal, que en este caso se configura como *oración compuesta*.

Creemos que es fundamental presentar esta discusión sobre estas estructuras novedosas encontradas en el gualambao, que demuestran las diferencias no sólo con el repertorio clásico que

Caplin analiza, por obvias razones que ya hemos mencionado, sino también, con parte del repertorio producido en la región que institucionalizó una estética e identidad musical que hasta hoy sigue vigente en la región. Destacamos los procesos asimétricos en el gualambao, porque pensamos que son en gran parte los responsables de configurar uno de los elementos que proporcionan identidad estética al género.

### 1.3.3 MONTE ADENTRO; RELACIONES INTERNAS DE SU ESTRUCTURA

En el ejemplo a continuación mostramos la i.b. y su repetición dentro de la sección *A*. Como ya hemos mencionado, la i.b. está configurada a partir del *motivo básico* dentro de cuatro compases.

Ejemplo 54: i.b.c Sección *A*

E  
 Pu - ra jhei ca-a-güype a - moi - té pe-co-ro - chi - ré  
 I  
 i.b.c

Ejemplo 55: Repetición secuencial de la i.b.c sección *A*

F#m  
 Y - bi - tú - che-re-ta-me mbo - raic - jhú jha - ches - di - vé.  
 ii  
 r.s.i.b.c

El proceso formal que indica el completar de una *función de presentación* es la repetición de la i.b. En alguna de las formas propuestas por Caplin esa repetición es secuencial (es decir, mantiene la misma estructura rítmica variando la altura y la armonía que, como podemos observar, asciende un tono de Mi Mayor a Fa sostenido menor).

Con respecto a la función de *continuación* podemos observar una mayor densidad melódica en los dos primeros compases, acompañada por un acorde dominante de **B7** que resuelve en la tónica, donde a partir de ahí la melodía comienza a perder densidad y en los últimos dos compases mediante una progresión ii-V, F# menor **B7**, cierra la idea con una CAI, sobre el acorde de tónica **E** mayor, como mostramos a continuación.

Ejemplo 56: *Continuación + cadencial*. Sección A

Vien-to de la tie - rra que en el mon-te se ha-ce es trella en el men - sú jhambara - ca -  
 V continuación i

pú jha che co - ra - zó  
 II V I CAI

A continuación, exponemos la i.b.c que configura la primera función de esta sección B. Esta frase es la misma que encontramos al comienzo en la sección A, y trae en ella tres de los golpes más importantes de la clave con los que el autor trata de llevar al discurso musical la sonoridad del takuapu, el bastón sagrado de los guaraníes. Sumado a la presencia de la palabra en guaraní, como se ha dicho anteriormente, nos permite pensar en la descripción del paisaje tomando al hombre como centro de la estética de Ayala.

## Ejemplo 57: i.b.c de la sección B

Pu - ra jhei ca - a - güy pe a - moi - té pe - co - ro - chi - ré  
 I i.b.c

En el siguiente ejemplo exponemos la *continuación* encontrada en la sección B. Esta frase se desarrolla en nueve compases y dentro de ella se configuran *procesos formales*, como detallaremos a continuación, que afirman la función encontrada.

Ejemplo 58: Primera exposición de la *continuación*, sección B.

The image shows a musical score in G major (one sharp) with a treble clef and a common time signature. The melody is written on a single staff with eighth notes and rests. The lyrics are written below the staff. Above the staff, Roman numerals indicate the chords for each measure. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The lyrics are: 'Y en el mon-teel pá - ja - ro can - pa - na can - ta sue - ña la pe - na del in - dio per - di - do que bus - ca suan - ti - guo pa - ís'. The Roman numerals are: I, I7, IV, continuación iv, bIII, i, B7, C, Am, C, B7, SC.

Existe dentro del plano armónico un proceso que nos permite pensar esta frase como función de *continuación*, ya que el acorde de tónica **E**, con el cual se configura la i.b.c se ubica también al comienzo de la frase de *continuación*. De esta manera, el mismo acorde de la i.b.c es convertido, dentro del mismo compás, en un acorde dominante que resuelve en el IV grado **A**, de la tonalidad central de Mi Mayor. Este proceso conduce hacia una progresión armónica I-I7-IV-iv-bIII-i, con una aceleración del ritmo armónico que termina en un movimiento cadencial V7-bIV-iv-**B7**.

Como ya hemos comentado, el autor presenta una SC para finalizar la primera exposición de la *continuación*, a diferencia de su repetición que finaliza en una CAI. Por eso pensamos que el hecho de que la primera exposición cierre con SC permite prolongar el discurso por la falta de sensación de cierre que este tipo de cadencia produce. Con ello se afirma nuevamente el sentido de expansión que Ayala pretende generar en el gualambao como una especie de analogía del paisaje, una representación propia de la experiencia de la realidad particular que es el monte misionero.

Asimismo, en lo que se refiere al plano melódico, la continuación comienza con una frase diatónica ascendente sobre el acorde de tónica **E**, que transforma al acorde en dominante para resolver en el IV grado **A**. La melodía, en ese punto, realiza intervalos descendentes de cuarta justa con las notas fundamental y quinta de los acordes de la progresión armónica.

En la *continuación* se observa una liquidación del material melódico que finaliza en una SC para que la tensión permanezca y dé comienzo a la repetición de la *continuación*, expandiendo la *función formal* hasta cerrar la repetición de la frase en una CAP.

Ejemplo 59: Repetición de *continuación*

Yen el monte el pá-ja-ro<sup>2</sup> can pa naes u - na - fies - ta ya- quien mi co-ra-zón  
I I7 IV *continuación* iv bIII i I7

que siente tu do-lor tus o-jos tie - rra - que me ha - blan dea - mor  
iiø V7 bVI iv V7 CAP

En síntesis, los *procesos* utilizados por el compositor en los tres gualambaos analizados fueron: las asimetrías en la cantidad de compases, las expansiones de las funciones a partir de las S.C, las técnicas de intercambio modal, la tonalización y las novedades, como la ausencia de repetición de la i.b.c, la recurrencia de la función de continuación y el uso de secciones de enlace.

El resultado de la organización de todos estos procesos y técnicas en el discurso musical caracteriza gran parte de la estética que Ayala propone para el género. Entendemos que esta estética se pone en línea con una perspectiva decolonial, concepto que abordaremos en los capítulos II y III. Como se ha dicho anteriormente, las diferencias observadas en la organización estructural de los tres gualambaos analizados se opone a la norma de producción que la galopa o el chamamé tienen, ya que estos géneros repiten una misma matriz en su organización general hace ya más de medio siglo.

Esta ruptura de la cotidianidad provocada por la actitud de Ayala en la construcción del gualambao marca un paralelo con el pensamiento de Enrique Dussel, especialmente cuando éste afirma que solamente la ruptura con lo cotidiano nos lleva a un pensamiento crítico y que, en caso de no lograrlo, se tornaría difícil llegar a él, ya que, sólo el que rompe con la cotidianidad del pensar, sería capaz de ir más allá de su horizonte:

Mientras alguien está en la cotidianidad no está “separado”, no tiene criterio, ni juzga. En cambio, en la crisis, al separarse, desde la trascendencia, desde su superación del horizonte, se vuelve sobre la cotidianidad para emitir un juicio. Esta crisis de la que hablamos es existencial, en el sentido de que es una crisis cotidiana, una crisis de vida para quien la experimenta, una ruptura en su vida. Nadie puede pensar si no se convierte de la cotidianidad al pensar, la cual significa sufrimiento, ruptura de cantidad de hábitos, conversión a una nueva vida (DUSSEL, 1979: 222).

## 1.4 RELACIÓN DEL PAISAJE Y LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA FORMA CIRCULAR O ESPIRAL PRESENTE EN EL GUALAMBAO

Podemos ver a través de las composiciones de Ayala elementos idiomáticos, poéticos y melódicos que representan a la región, a través del lenguaje guaraní, el canto de los pájaros y las representaciones directas de estos en forma de figuras musicales. Por esa razón, pensamos que debemos adentrarnos no sólo en la representación musical directa o indirecta, sino también en los elementos que representan a esta región, como los variados tonos de colores, los pueblos originarios y sus cosmovisiones, mitos, paisajes, etc.

Entendemos que la circularidad se presenta como característica intrínseca de la naturaleza. Al producir música a través de esta temática, el autor propone relaciones directas para representar el paisaje en su obra. El sentido de circularidad está presente en la relación día-noche, en los meses del año, en el ciclo de la vida. Este también es uno de los hilos que utiliza Ayala en la costura de su obra.

Esto nos lleva a centrarnos en una de las características más importantes para la representación de la circularidad simbólica presente en la naturaleza y en las cosmovisiones de los pueblos originarios. Partiendo de una discusión que presenta Deruyttere, Duran Lopez, en su artículo *Sumak Kawsay o Buen Vivir, desde la cosmovisión andina hacia la ética de la sustentabilidad*, comenta:

Tampoco existe la lógica de un proceso lineal progresivo (Deruyttere, 2001), que va de un estado inferior a otro superior o más elevado que se tiene que alcanzar; se emplean en su lugar, conceptos como la circularidad; o dicho en otras palabras, se entiende que los procesos naturales no son lineales sino son cíclicos. (LÓPEZ, 2011: 53).

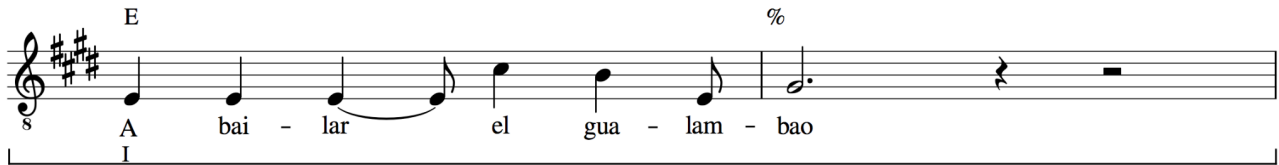
A través de este concepto de circularidad o de espiral<sup>37</sup> encontramos los elementos relacionados en los gualambos de Ramón Ayala. En el análisis que presentamos en el apartado anterior localizamos frases que otorgan sentido de circularidad al género. Estas se encuentran muchas veces en comienzos, medios y codas, renovando el discurso a todo momento; donde esperamos una repetición, el autor nos engaña con un nuevo comienzo.

---

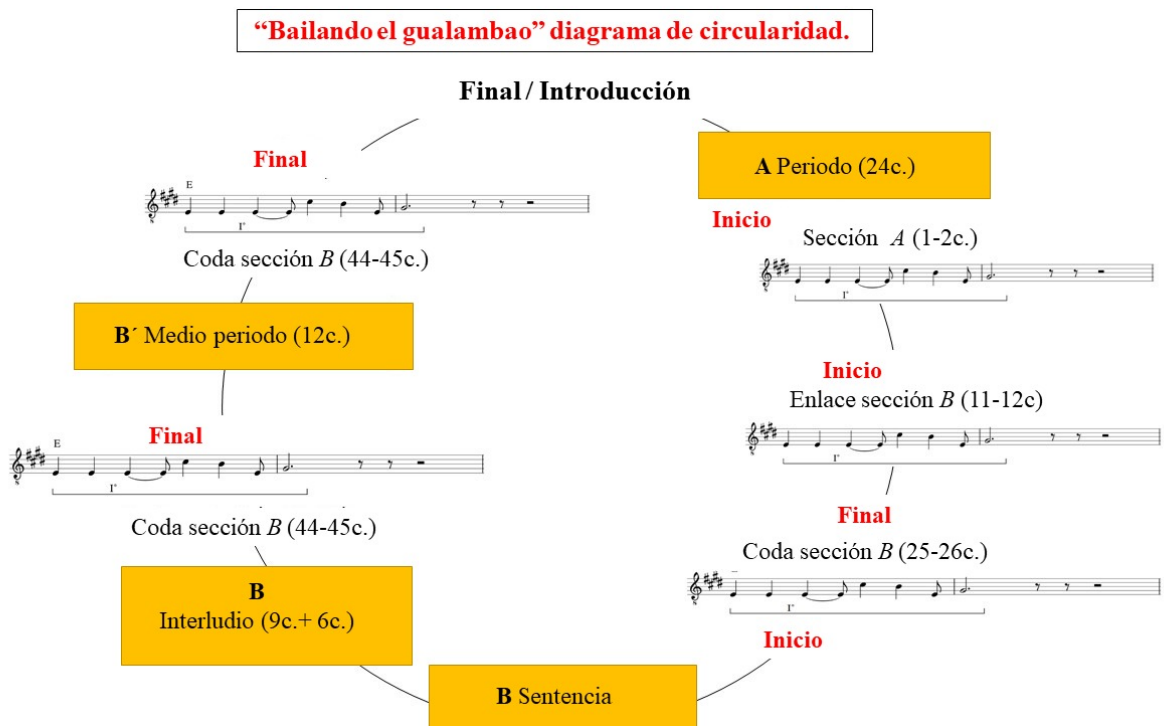
<sup>37</sup> Entendemos este concepto como lo explica Gabilan Pintos: El modelo en espiral permite generar y compartir conocimientos y experiencias colectivamente, y en cada contexto, tanto los individuos como el colectivo se desarrollan simultáneamente. En un modelo en espiral, el conocimiento y los procesos históricos pueden comenzar en cualquier punto de la espiral y nunca tendrán un fin.

En los siguientes ejemplos mostramos las frases a las que nos referimos en el párrafo anterior y sus apariciones en los gualambaos analizados.

Ejemplo 60: Frase circular de “Bailando el gualambao”



Cuadro n° 5: Diagrama circular de “Bailando el gualambao”



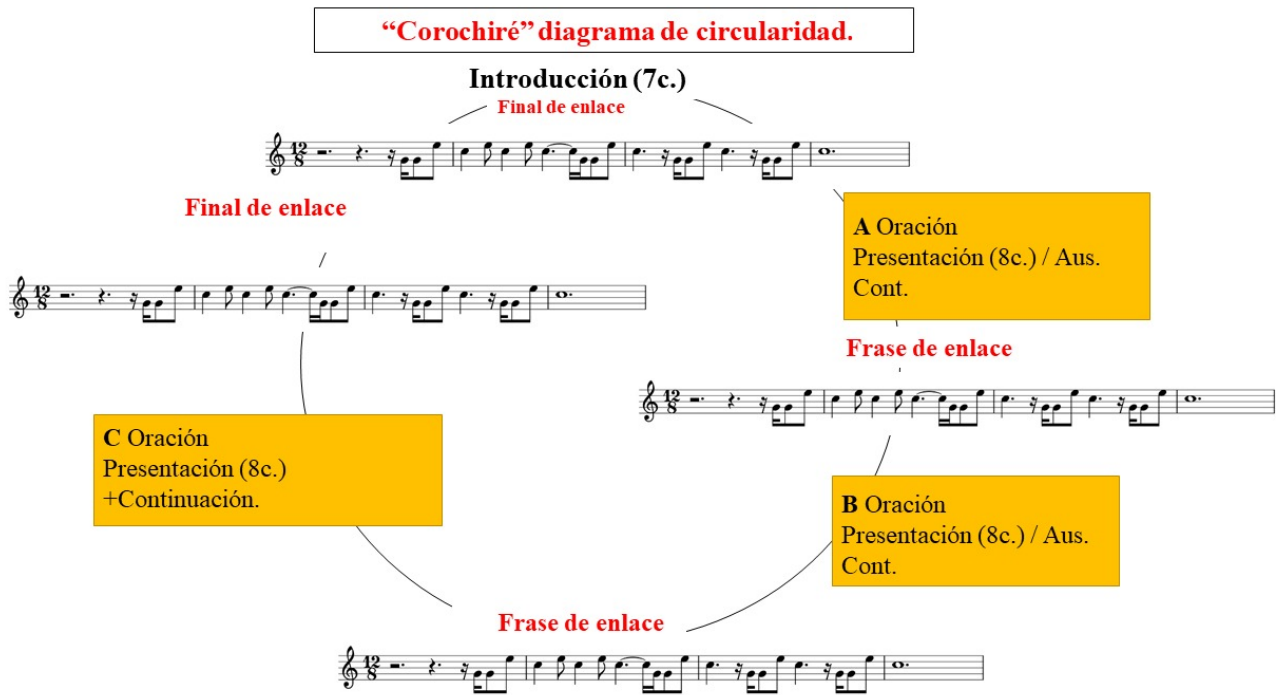
Ejemplo 61: Frase circular de “Corochire”

C

I

Co-ro-chi - ré co-ro - chi-ré co-ro-chi - ré co-ro-chi-ré co-ro-chi - ré

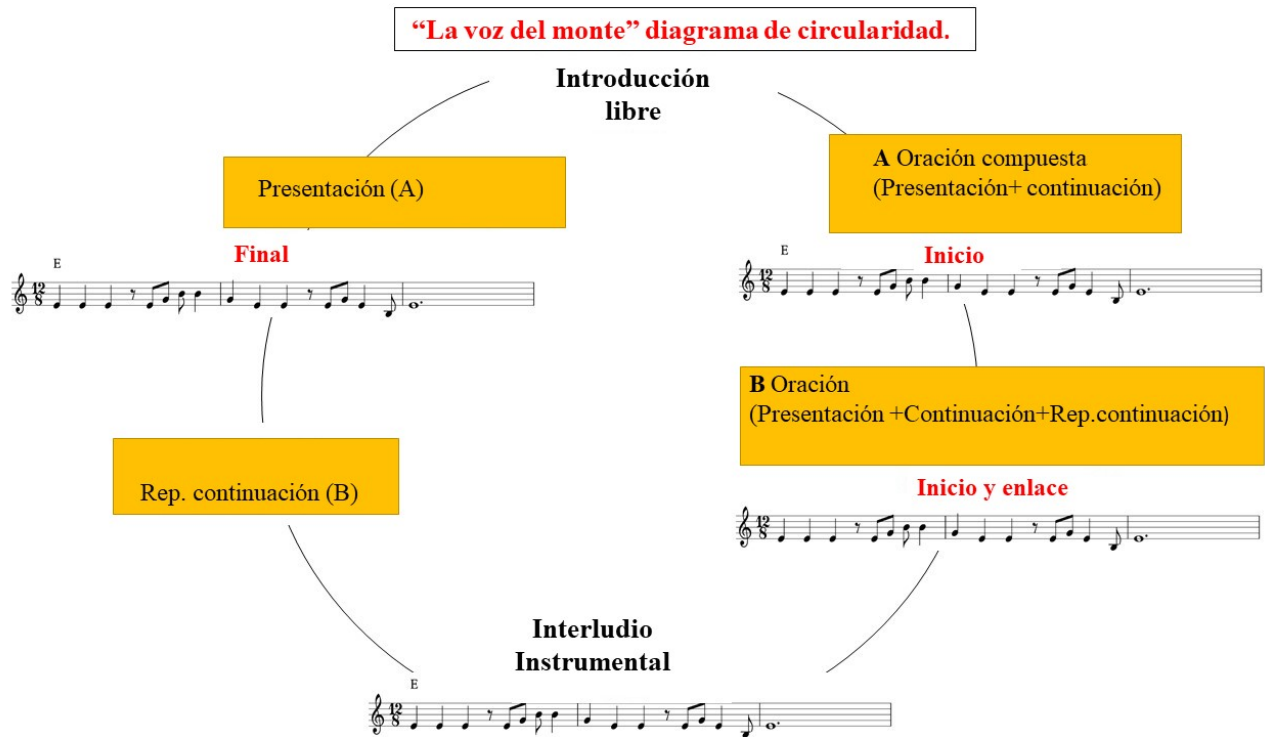
Cuadro n°6: Diagrama circular de “Corochiré”



Ejemplo 62: Frase circular de “La voz del monte”

Musical notation for the circular phrase "La voz del monte". The notation is in treble clef, key of E major (three sharps), and 12/8 time. The lyrics are: Pu - ra - jhei ca - a-güy-pe a - moi - té pe-co-ro - chi - ré. The phrase is marked with a '1' below the first measure and three percentage signs (%) above the first, second, and third measures, indicating a circular structure.

Cuadro n° 7: Diagrama circular de “La voz del monte”



Los ejemplos anteriores, captados de los tres gualambaos analizados, sugieren la presencia de un sentido bien marcado de circularidad.

En los ejemplos de “Bailando el gualambao” y “La voz del monte”, Ayala adhiere a la melodía la clave rítmica del gualambao mostrando, desde el comienzo, la frase rítmica que estructura el género y que analizaremos y desarrollaremos más adelante. En “Corochiré” la idea rítmico-melódica se presenta a partir del canto del zorzal, en relación directa con el paisaje sonoro local.

### Ejemplo 63: Clave rítmica del gualambao



Podríamos pensar que, por la semicadencia, volveríamos al comienzo. Pero Ayala provoca una especie de juego auditivo, donde el pasado proyecta el presente sin ninguna conexión aparente con lo que vendrá, dándole al discurso un nuevo recomenzar que trae consigo la renovación, lo nuevo, lo inesperado, que, por analogía, entendemos como “el misterio de la selva”.

## 1.5 RELACIÓN ENTRE MELODÍA Y ARMONÍA: DESDE LA TENSIÓN Y EL EMBELLECIMIENTO

En la construcción armónica que propone Ayala podemos observar que existe una retroalimentación con la melodía. Osea, como se sabe, las notas que encontramos en la línea melódica componen el universo armónico de la obra. La armonía se nutre de la melodía para ampliar las posibilidades de su estructura, como el mismo Ayala dice, “a modo de expansión”, como idea ontológica del gualambao.

En el plano armónico existen relaciones interválicas que configuran distintos tipos de acordes. Estos se dan a partir de la superposición de terceras. Los acordes básicos en la práctica general de la música popular son las tríadas (de tres notas: 1°-3°-5°) y las tétradas (de cuatro notas: 1°-3°-5°-7°). Asimismo, cada uno de estos acordes tiene a su disposición notas que se encuentran fuera de sus configuraciones básicas, llamadas en la práctica común de la música popular de extensiones. Vale la pena comentar que, de manera general, en la literatura sobre armonía popular y

específicamente en el jazz también se las denomina *tensiones disponibles*. En este apartado utilizamos el término extensiones, ya que vamos a diferenciar entre notas de embellecimiento y de tensión para enfatizar los contrastes armónicos que Ayala propone para el género.

Llamaremos “embellecimientos” a las disonancias armónicas de novena, oncenena y trecena, ya que estas, en vez de generar una tensión significativa, le proporcionan al acorde coloridos diferentes. Y llamaremos “tensión” a los intervallos disonantes aumentados o disminuidos, tales como la oncenena aumentada, la novena aumentada o disminuida o la quinta aumentada y disminuida.

### 1.5.1 COLORES ARMÓNICOS

Se observa en el octavo compás de “Bailando el gualambao” el uso de intervallos de sexta y séptima mayor en relación con la fundamental del acorde de tipo IV grado **A**. Las notas de la melodía que proporcionan una amplitud en su estructura son *fa#* (sostenido) y *sol#* (sostenido); estas producen embellecimiento<sup>38</sup>.

Ejemplo 64: Embellecimiento de sexta

En el compás número treinta y uno del mismo gualambao, podemos observar las notas *fa#-do#*. Estas notas mantienen relación de novena y trecena con respecto a la fundamental del acorde ocurrente. Aquí se ve claramente como el compositor nos podría estar sugiriendo la utilización de los intervallos de novena y sexta o trecena en un acorde dominante de **E7/9/13** que nos está conduciendo hacia el IV grado **A**, usando de esta manera en forma de embellecimiento la novena y la trecena, extensiones disponibles a un acorde con función dominante en el ámbito de un modo mayor.

<sup>38</sup> Ya que proporcionan un enriquecimiento tímbrico al acorde a partir de la sexta o trecena sumada a la séptima mayor, que lo caracterizan a partir de las notas disponibles del acorde Jónico y Lidio, configurándolo como un posible acorde de **A7M/6**.

## Ejemplo 65: Acorde dominante “Bailando el gualambao”

En “La voz del Monte” también encontramos ejemplos de embellecimiento de la armonía. En el octavo compás, por ejemplo, vemos a la nota *do#* en la melodía mientras la armonía se configura como un acorde tipo V grado **B7** con función dominante. Ayala, al colocar el *do#* en la línea melódica, nuevamente sugiere una configuración del acorde a partir de la novena, embelleciendo otra vez un acorde con función dominante.

Ejemplo 66: “La voz del monte”<sup>39</sup>

En el siguiente ejemplo se observa el compás veintiuno de la “Voz del monte”. Sobre el acorde de **Em**, Ayala coloca la nota *do* natural en la línea melódica. Esta nota tiene una relación de sexta menor con el acorde y refuerza el intercambio modal. Juego de contraste común en el gualambao..

## Ejemplo 67: “La voz del monte”, intercambio modal

<sup>39</sup>Entendemos que las notas señaladas en el ejemplo 66, son notas de paso; sin embargo, las tomamos en consideración porque se encuentran ubicadas en los tiempos fuertes de la clave rítmica que propone el género.

A continuación, mostramos el compás treinta y uno de “Corochiré”. Aquí observamos que el acorde presente es de tipo V grado **G** con función de dominante. En la melodía encontramos las notas *do* y *lá*; ambas notas mantienen relación directa con la fundamental del acorde **G** y lo configuran como un acorde **SUS/9 (G/sus/9)**, en donde la nota *do* es la cuarta suspendida y la nota *lá* la novena. Las dos notas otorgan embellecimiento al acorde.

En el siguiente compás se repite el acorde de **G**, pero esta vez se configura como uno de tipo V grado **G/#11/13**, ya que en la línea melódica encontramos las notas *mi* y *do#* sostenido, manteniendo una relación con respecto a la fundamental del acorde de oncenena aumentada o sostenida como nota de tensión y trecena como embellecimiento.

#### Ejemplo 68: Acorde dominante (sus)

$G_{sus}$   $G/\#11/13$   
 ner - teen mi ser ri - oy mu - jer  
 V V

En el siguiente ejemplo encontramos otro tipo de relación más lineal con respecto a la idea que venimos exponiendo entre melodía y armonía.

Aquí el autor toma una de las notas en la melodía prolongándola hasta el próximo compás, donde finaliza la sección *B* con una SC. Esta prolongación permite trabajar el concepto de mediantes armónicas dando una coloración diferente a una nota en común, *sol*, entre los dos acordes **E<sub>b</sub>** y **G** mayor. En el ejemplo, la nota prolongada la vemos entre paréntesis.

#### Ejemplo 69: Prolongación de nota

$E_b$   $G$   
 duen - de su sil - var  
 bIII V

En los compases 25 y 26 Ayala elabora un intercambio modal hacia el acorde tipo bIII, **E<sub>b</sub>**.

La nota que caracteriza el acorde, en su modo mayor o menor, es la tercera, que en la configuración del acorde **E<sub>b</sub>** es la nota *sol*. En este caso se encuentra en la línea melódica. El acorde que sigue al **E<sub>b</sub>** es un acorde tipo V grado **G**, que sería el acorde dominante de la tonalidad en la obra, y, para finalizar la secuencia y dar comienzo a otra sección, encontramos el acorde de tipo I grado **E**.

Aquí hay una relación importante, ya que el movimiento más lógico para ir al acorde de **E**, teóricamente, sería antecederlo por el acorde de tipo V grado, con función dominante **B<sub>7</sub>**, y no un **G** que, como dijimos anteriormente, es dominante de la tonalidad de Do Mayor. En este caso Ayala está trabajando con la región mediante y toma la nota *sol* para darle continuidad al acorde tipo dominante **G**, colocando un contraste colorido. Entendemos que Ayala mantiene la nota de la melodía para poder pensar en el próximo acorde y así realizar movimientos de voces en forma cromática, que acaban en el acorde de tipo III grado **E**, que tiene la nota *sol*# sostenido en la *tercera*, configurándose como acorde mayor.

#### Ejemplo 70: La mediante

duen - de su sil - var da - me

bIII V relación de mediante III

#### 1.5.2 CONTRASTES ARMÓNICOS: LOS COLORES DEL PAISAJE

Como citamos anteriormente, Ayala parece proponer una configuración de los acordes donde es la melodía la que sugiere las notas de embellecimiento o de tensión, dándole así a la construcción armónica la posibilidad de “amplio espectro”, como el mismo autor afirma.

Más allá de la configuración armónica, pensamos que Ayala utiliza su oficio de pintor para trabajar compositivamente en el gualambao, “logrando una integración del arte que busca manifestar continuamente” (VERA, 1986: 230).

De esta manera se reafirma la idea sobre el mboyere en el proceso creativo de Ayala. Vera comenta:

La solidez creativa de Ayala, tanto en su música como en su pintura, constituyen una amalgama emergida de la misma vena telúrica, a tal punto que se puede decir que su pintura

tiene vibraciones musicales y su música traduce las formas y colores del paisaje (VERA, 1986: 227).

Ahora bien, lo que nos permitió comenzar a pensar en dicha integración fue el hecho de que las tres obras analizadas coincidían ampliamente en el uso del contraste<sup>40</sup>, concepto que sirve tanto para el arte musical como para el arte pictórico y visual.

### 1.5.3. DE MAYOR A MENOR: LOS COLORES QUE SE MANIFIESTAN EN LA MÚSICA

Existe en música un contraste que podemos pensar a partir del intercambio entre modos mayores y menores, que no sólo se manifiesta volviendo menor a un acorde mayor modificando el intervalo de tercera que le da esa estructura. Ayala, por ejemplo, utiliza varias formas para poder jugar de esta manera con los modos y los contrastes, dándole a la obra coloridos diferentes. Así como en la paleta de un pintor no existe sólo un tipo de verde, de amarillo, de rojo o de azul y sí muchas y variadas tonalidades de ese mismo color. Podemos decir que musicalmente Ayala propone distintas formas de sugerir un modo nuevo, tanto para ir desde el mayor al menor como viceversa, deconstruyendo la predominante monotonía armónica típica de los géneros contemporáneos al gualambao.

Como describimos anteriormente, todos los gualambaos están en modo mayor, por eso lo recurrente e interesante del juego entre lo mayor y lo menor.

En el análisis armónico de “Bailando el gualambao” comenzamos a encontrar ejemplos sobre esta forma de contraste que Ayala propone para el género, y que se vuelve propia de su estética, en contraposición a la producción musical en el repertorio de la región. Vale la pena aclarar que esto no significa que el intercambio de acordes entre relativos sea una exclusividad de este compositor, ya que, como se sabe, es una práctica común dentro del repertorio de la música tonal. Pero nos parece significativo el uso que le da Ayala, ya que es muy poco frecuente en los géneros como la galopa y el chamamé, por ejemplo. Es justamente eso lo que nos parece significativo: el uso recurrente en este proceso, ya que no aparecen de forma programada como en el repertorio regional, sino que se muestran sorpresivamente, como pinceladas dentro del discurso. Es por ello el interés de este trabajo en mostrar cómo Ayala convoca en el discurso musical su

---

<sup>40</sup>Contraste: Combinación de cualidades opuestas en una relación. Oposición y variedad. Diferencia esencial en el campo de la percepción, de luminosidad, que hace posible la visión. Esto sería imposible en un campo homogéneo. Extraído de: <http://arsvisui.blogspot.com/2012/05/contraste.html>, el día: 05 de septiembre 2020.

profesión de pintor.

#### 1.5.4 LOS COLORES, LOS CONTRASTES Y LA PROFESIÓN DE PINTOR

En el quinto compás de “Bailando el gualambao” el autor coloca el acorde de tipo V grado **B7** con función dominante. Podríamos asumir por lógica que está volviendo al acorde de tónica, **E**. Sin embargo, Ayala no retorna a la tónica, sino que vuelve menor el acorde de tipo V grado **B7**, transformando su sonoridad y su función, dejando así un acorde de tipo iv grado **Bm**, produciendo una tonalización (iv-V-i) que se dirige hacia el segundo grado dórico **F#m**. Este movimiento viene nuevamente a dar justificación a la expansión que Ayala busca para el género, en este caso, dentro del discurso armónico.

##### Ejemplo 71: Dominante que muta

The musical notation shows a sequence of chords: Bsus, B7, and Bm7. The Bm7 chord is annotated with 'con v(iv/ii)'. The lyrics 'con la piel' are written below the notes. A bracket below the first two chords is labeled 'V'.

Ayala genera dos expectativas: en primer lugar, la posibilidad de volver al acorde de tónica, algo que esperaríamos desde la lógica del movimiento armónico. Sin embargo, como ya mencionamos, Ayala transforma el acorde de dominante mayor en menor, cambiando la sonoridad, la función del acorde y del discurso musical ocurrente. Esto amplía el discurso en la sección y retrasa su final, creando en el oyente otras expectativas, volviendo a plasmar en el discurso por analogía el ya mencionado “misterio de la selva”, que siempre está presente.

En el ejemplo a continuación, podemos observar cómo vuelve a menorizar un acorde mayor, en este caso el IV grado de la tonalidad central de Mi Mayor. Ayala no cambia la función de subdominante que el acorde mayor tiene, lo que modifica es hacia dónde se dirige, que es hacia una nueva tonalidad, produciendo nuevamente una tonalización hacia el acorde de **G**. Esta nueva configuración del acorde viene con la intención de darle continuidad a la tonalización y así, de esta manera, Ayala vuelve a reforzar la idea de contraste.

## Ejemplo 72: Solo por una tercera

A Am  
 piel quie - ro  
 IV iv (ii/V)

En “Corochiré” encontramos ejemplos semejantes en los compases 21 y 22, en dónde se menoriza el IV grado **F** de la tonalidad de Do Mayor.

## Ejemplo 73: Menorización en “Corochiré”

F Fm  
 tad vue - la vue - la en ho - ri  
 IV iv (ii/bIII)

## 1.5.5 OPCIÓN DE RELATIVO: FORMAS DIFERENTES DE LLEGAR AL CONTRASTE

Otra manera de crear contraste se da por la relación entre relativos, como encontramos en los compases 7 y 8 de “Bailando el gualambao”. En este punto vemos un acorde de tipo ii grado **Fa#m** y a continuación el acorde tipo IV grado **A**. Este contraste va desde el menor al mayor. Otra de estas relaciones la encontramos en los compases 11, 12 y 13. Esta vez desde el acorde de **E** (centro tonal) a su relativo menor, acorde de tipo vi grado **C#m** (I -vi). Volvemos a remarcar que estos intercambios son novedosos dentro del contexto del repertorio regional, ya que aparecen de manera sorpresiva sin mantener una lógica tan clara y estructurada, como pasa, por ejemplo, en el chamamé “Kilómetro 11”, o en la galopa “El mensú”. En el caso del chamamé se puede observar que el relativo menor aparece para marcar una diferencia entre la primera sección *A* y su repetición. En el caso de la Galopa, por otro lado, no es el relativo que marca un contraste, sino la menorización de la tónica central; en este caso la sección *A* está en modo menor y la sección *B* en modo mayor.

## Ejemplo 74: “Bailando el gualambao”, menor-mayor

con el cuer-po con el al - maa-mor con laes - pe

ii IV

En el gualambao “Corochiré” el tratamiento es diferente. Como podemos observar en el ejemplo 75, el compositor hace un movimiento desde un acorde de tipo IV grado **F**, dentro de la tonalidad de Do Mayor, a otro de tipo iii grado **Em**. El menor aparece como sustitución de tónica, ya que el iii grado de la tonalidad mayor puede ser usado con ese tipo de función, siendo que es un **C7M/9** en primera inversión **C7M/9/E**, sacando de su estructura la nota de tónica. De esta manera, Ayala va colocando diversos matices para variar el medio cómo llega a los contrastes.

Lo mismo se puede ver en el Ejemplo 76, donde hay un movimiento desde un acorde de tipo ii grado **Dm** hacia uno de tipo vi grado **Am**. El vi grado aquí viene a reforzar la primera idea del relativo con respecto a la tonalidad central de la pieza. Los contrastes entre mayor y menor, que percibimos como característica en la obra de Ayala, se producen a partir de distintas formas.

## Ejemplo 75: “Corochire”

por mi san - gre se des - pe - ña

IV iii

## Ejemplo 76: “Corochiré”, sustitución de tónica

al - maen luz a - mor del I - gua - zú so - bre mi

ii vi

En “La voz del Monte” también encontramos contrastes entre relativos. Estos se encuentran en la sección *B*. El acorde de tipo bIII **G**, ubicado en el compás veinte es un recurso de intercambio modal. Ayala coloca el relativo menor de **G**, que es el acorde de **Em** produciendo en este movimiento una menorización del acorde de la tonalidad central, **E**, generando contrastes entre relativos.

El análisis nos parece pertinente ya que ese es un punto importante de la estética de Ayala, donde se acentúa una diferenciación no sólo en la línea melódica sino también en su armonía.

#### Ejemplo 77: Hacia el menor. “La voz del Monte”

The musical notation for Example 77 is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of two phrases. The first phrase, "sue - ña", is marked with a chord of G7M (G major with a 7th) and a Roman numeral of bIII. The second phrase, "la pe - na", is marked with a chord of Em (E minor) and a Roman numeral of i. The notes for "sue - ña" are G4 (quarter), B4 (quarter), and G4 (quarter). The notes for "la pe - na" are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and G4 (quarter).

El ejemplo que mostramos a continuación contiene la misma relación armónica, acorde del tipo bVI grado **C**, que se dirige hacia un acorde de tipo iv grado **Am**, que encontramos en los compases 23 y 24 de “La voz del Monte”. Ayala claramente extiende la cadencia a partir de este proceso de intercambio modal, de forma que ese acorde de tipo bVI ya trae emparejado con él una percepción de un sonido ajeno a lo que veníamos escuchando. Si pensamos también que su anterior acorde es el V grado **B7** de la tónica central de **E**, de esta manera ya introduce un sonido que le da cierto misterio (por lo inesperado) al discurso y lo prolonga, en contraste con el relativo menor en el acorde de **Am**.

#### Ejemplo 78: Extensión en “La voz del Monte”

The musical notation for Example 78 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases. The first phrase, "per - di - do", is marked with a chord of C (C major) and a Roman numeral of bVI. The second phrase, "que bus - ca - suan - ti - guo - pa -", is marked with a chord of Am (A minor) and a Roman numeral of iv. The notes for "per - di - do" are C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), and C4 (quarter). The notes for "que bus - ca - suan - ti - guo - pa -" are C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), and C4 (quarter).

Esta forma de prolongar el sentido de final vuelve a reafirmar la analogía que se encuentra entre el discurso musical y la idea de amplitud del paisaje que existe en la región, inmensidad, el vuelo de los pájaros. Todo se prolonga, se ramifica.

Las relaciones cromáticas o de continuidad se ven ampliamente en el paisaje misionero, si hablamos de vegetación. Los verdes se multiplican, cada uno de ellos con su especificidad de color, densidad, luz, matiz, etc. Se pueden observar las variaciones de colores y matices que existen en esta región.

En este punto, pensamos que es importante volver a la pregunta que conduce nuestra investigación: ¿cómo significó Ayala a cada uno de estos elementos?

Los contrastes entre las tonalidades nos dan mucho material para pensar estas conexiones y, más aún, las diferentes formas que el autor utiliza para llegar a esto. Otra relación que podemos observar es la de los contrastes cromáticos entre mayor y menor.

Cuando Ayala trabaja con las relaciones de mediante percibimos esta relación también en cambios de secciones, como mostramos en el siguiente ejemplo extraído de “Corochiré”.

Ejemplo 79: “Corochiré”. Un menor que se esconde

vue - la vue - la vue la en ho - ri - zon - tes de pá - ja - roy duen - de su sil - var da - me

iv (ii) V7/bIII bIII V III

En el ejemplo anterior observamos una tonalización hacia el acorde tipo bIII. Ayala coloca aquí una progresión de tipo (ii-V-I) de bIII **Eb**. Seguido del bIII coloca el acorde de **G** sin séptima. Este acorde es el V de la tonalidad original. Luego, para pasar a otra sección, coloca el acorde de **E**.

Al desarrollar la cadencia que conduce hacia el **Eb**, podemos observar nuevamente la relación de contraste, ya que el **Eb** es relativo mayor de **Cm**. De esta forma vuelve a traer un colorido menor a la obra que está en modo mayor.

Luego observamos la relación de mediante con el acorde de **G** prolongando o queriendo tomar como punto para el cambio la nota *sol* que está en la melodía y así nuevamente mantener la relación de mediante con la nueva sección que está por aparecer a partir de este último acorde de **E** mayor. Esta última transición del **G** al **E** produce nuevamente esa falsa expectativa que percibimos

en ejemplos anteriores, lo inesperado, ese “misterio” que emana de la selva y que Ayala convierte en discurso musical.

También podemos ver en la continuación de la última sección *C* cómo Ayala afirma ese objetivo, ya que coloca un falso dominante, no resuelve, y hace un movimiento cromático hacia un F mayor con sexta.

Ejemplo 80: “Corochiré”. Cromatismo y falso dominante

8 E7 tu pi - coen - cen - di - do que quie - ro

III7 (V7/vi) IV

## CAPÍTULO 2: SONORIDADES ANCESTRALES; RITMO Y TERRITORIOS

En este segundo capítulo realizaremos un análisis del ritmo de forma amplia y de los golpes básicos en particular propuestos por Ayala para dar forma y estructurar el discurso musical del gualambao, a partir de un sentir musical desde su territorio y de las sonoridades que las diferentes culturas le proponen, y que nosotros, así como otros intérpretes de ese repertorio, lo reconocemos como su clave rítmica.

### 2.1 EL RITMO DEL GUALAMBAO. CONTRIBUCIÓN EN PERSPECTIVA DECOLONIAL

En el libro “Desde la selva y el río”, Roberto Vera, editor del mismo y que a su vez, auspicia de entrevistador, le pregunta a Ramón Ayala qué es el gualambao, y el compositor le responde:

Es un ritmo que deviene de la resonancia de instrumentos guaraníes, como el tacuaruzú -que es una tacuara ancha que se percute sobre la tierra - y el mimby, una especie de sikus. Es de origen guaraní con cierto toque afro (VERA, 1985: 222).

Esta primera cita refleja una de las ideas fundamentales que dan vida al gualambao. Ya no es el compositor que propone una obra desde un territorio pero con miras siempre a la influencia europea, como es ciertamente el caso de la galopa misionera, que presuntamente proviene del *galop* francés. Es, por ejemplo, el ritmo de “Misionerita”, canción oficial de la provincia de Misiones que, como comenta el guitarrista Jorge Cardozo:

No es otra cosa que el *galop* feminizado, la *galopa* que sufrió las mismas peripecias que la polka. Se la observa en Paraguay, pero con menor frecuencia que la polca, y en la provincia argentina de Misiones, donde goza del máximo privilegio (CARDOZO, 2006: 287).

Ayala es un compositor que propone procesos que configuran una *aesthesis*<sup>41</sup> propia, cuyos “significados de la palabra, giran en torno a vocablos como ‘sensación’, ‘proceso de percepción’, ‘sensación visual’, ‘sensación gustativa’ o ‘sensación auditiva’” (MIGNOLO, 2010). ¿Acaso no se podría presuponer que es eso también lo que nos propone el gualambao? Sentir, percibir la reminiscencia en el sonido de la tacuara (takuapu), las síncopas emuladas de la música brasileña, el compás compuesto de la música del Paraguay en la polca. Ayala nos invita a descubrir eso que está

---

<sup>41</sup> Aiesthesis: el concepto griego de *aisthesis*, que refiere al sentir, a los cinco sentidos y al afecto, a las emociones, mudó en *estética*, en el siglo XVIII, y se convirtió en una teoría filosófica para regular el gusto. Las *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* (Kant, 1767) es una suerte de *vademecum* de esa regulación (MIGNOLO/GOMEZ, 2012: 38).

en el territorio que lo comprende, lo que viene de la sonoridad del monte, del viento, de las lomadas, de la palabra y de las culturas que lo rodean.

Para profundizar la significación de estos conceptos, resulta pertinente recuperar la idea de "aesthesia" que propone Walter Dignolo quien plantea la importancia de la "descolonización de la estética para liberar la aesthesis" (MIGNOLO/GOMEZ, 2012: 40)

Dignolo desarrolla esta discusión a partir de una crítica profunda al eurocentrismo, un pensamiento colonial-moderno, que se acentúa en la raíz misma del colonialismo como discurso totalizador y universal, que para el colonizador funciona, como modelo de mundo, normalizando las relaciones de poder generadas por el colonialismo. Asimismo, el autor centra la discusión sobre el concepto de "colonialidad" y "decolonialidad" del "ser" y "el saber", basándose en que el conocimiento fue y es otro de los mecanismos de colonización.

Para entender mejor el concepto sobre *colonialidad*, tomamos las palabras del investigador colombiano Pedro Pablo Gómez cuando afirma que:

La colonialidad, por otro lado, se refiere al patrón o matriz de poder que es el resultado del colonialismo moderno, pero que no termina con él, lo sobrevive. La matriz colonial, establecida con el llamado descubrimiento de América en 1492, hace referencia a las diferentes formas de articulación del trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas bajo la determinación del mercado capitalista mundial y criterios de clasificación como raza, género, etnia, espacio, tiempo, religión, lenguaje, arte, sensibilidad, gusto, entre otros (GOMEZ, 2017: 45).

De este modo, existe para Dignolo una estructura compleja dentro del discurso "universal" que configura una matriz de poder constituida en los controles de autoridad, el económico, de la naturaleza y sus recursos, el de género y sexualidad, como también de la subjetividad y del conocimiento. Entendiendo que la *colonialidad* del ser, del saber, del ver, del oír, del hacer y del pensar, son actividades y controles que atraviesan la *colonialidad del poder*, agrupando algunas de estas en la *colonialidad del sentir*. Por esa razón, para el autor, la colonialidad del poder se sustenta a partir de dos fuertes pilares, el conocer (epistemología) y el sentir (aesthesia). Estos pilares de la *colonialidad del poder* serían, para este autor, los que construyen nuestras creencias y nuestros razonamientos en el quehacer cotidiano.

Asimismo, para el autor, la aesthesis está limitada a partir de la conceptualización de la estética moderna que surge en el siglo XVIII, como encontramos detallado en el texto "Estética y opción decolonial", donde Dignolo y Gómez comentan que:

[...] la aesthesis es una invención del siglo XVIII, que impugna la mimesis, poesis y catarsis como se ve en Kant y otros autores; en el siglo XVIII se traza y se consolida la aesthesis, se le ponen reglas al sentir, al pensar, al hacer de cierto tipo, y esa es la estética

moderna que luego los posmodernistas critican y que los alter modernistas también critican. Entonces, descolonizar la estética para liberar la *aisthesis*, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazó Kant, pues al leer en la actualidad *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* es evidente cómo esa reflexión sobre la estética está cargada de un racismo que descalificó la *aisthesis* de la mayor parte del planeta (MIGNOLO/GÓMEZ, 2012: 40)

Sería, entonces, a partir de estas formas de representación de la realidad, que se aceptaron y se universalizaron a partir de la cultura de Europa occidental, que Mignolo propone abordar el concepto de *aisthesis* desde una perspectiva de la *opción decolonial*<sup>42</sup> para descolonizar la estética en el arte, y así romper con estructuras y procesos arcaicos que todavía siguen fijos en la construcción de otras maneras de representación, como él mismo propone cuando dice que:

Decolonizar la estética para liberar la *aisthesis* es, entonces, desengancharse en el pensar y en el hacer, en el hacer pensando, de la ansiedad por lo nuevo y engancharse en la celebración de formas comunales —no imperiales— de vida (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012: 40).

De esta manera, podemos trazar un paralelo entre las conceptualizaciones de Mignolo, el *gualambao* y Ayala, ya que, para nosotros, la sonoridad de este género brota y se manifiesta desde un sentir, que el compositor dirige hacia la provincia de Misiones, y que se extiende hacia toda una región. Ya no es la idea de la mezcla o la influencia de la música occidental que toman algunos elementos de las culturas indígenas o africanas. Ayala ofrece otro orden en la oración anterior; propone golpes básicos que estructuran una “clave rítmica” para organizar la temporalidad del discurso. Se estimula de la sonoridad de la palabra y el instrumento, como el *berimbau* o el *gualambáu*, para otorgarle nombre a su creación, como también de los sonidos que representan parte de su cultura y los encuentra en algunos de los instrumentos guaraníes, como el *Takuapu*, marcador sagrado de ritmo utilizado por mujeres en los rituales cotidianos *mbyá guaraní*, como nos comenta Irma Ruiz:

[...] el que sin duda posee un alto grado de sacralidad y por ello desempeña un rol sumamente importante en los rituales es el *takuapu*, al que considero el marcador sagrado del género femenino. Técnicamente es un idiófono de golpe directo, de percusión, tubular, llamado en forma genérica bastón o tubo de ritmo. Si bien suele haber un buen número de ellos en uso en cada ritual, por tratarse del símbolo representativo por excelencia de las

---

<sup>42</sup> [...] a opção decolonial é a conceitualização de um conjunto de práticas históricas que foram invisibilizadas durante cinco séculos e que, atualmente, começam a emergir no mundo do século XXI, quando assistimos a um processo complexo de reconfiguração da denominada ordem mundial. Do ponto de vista da perspectiva decolonial de análise — que não se realiza a partir de alguma disciplina, mas a partir da história da colonialidade, da exterioridade produzidas pela modernidade/colonialidade (VAZQUES; ZACARIAS, 2017: 44).

míticas *Chy Ete*, a las que representa la *kuña karai*, ésta y su *takuapu* constituyen el modelo a seguir (RUIZ, 2008: 64)

La cita de Ruiz y el análisis más general del ritmo y del nombre del gualambao, permiten presentar en esta investigación una hipótesis en torno a la propuesta de *aesthesis*, o de una estética decolonial en la obra de Ayala. Vale la pena aclarar estas dos perspectivas, ya que para nosotros existe en Ayala la procura por significar su género a partir de culturas invisibilizadas, la indígena y la africana, comprendidas aquí de manera amplia y no tan singularizada, en un momento histórico clave para la provincia de Misiones, en el que se estaba configurando su identidad territorial y cultural.

Mirando la obra de Pedro Lasch<sup>43</sup> desde una perspectiva decolonial, Walter Mignolo comenta:

Poniendo frente a tus narices la belleza y creatividad de civilizaciones que fueron destruidas en nombre de la civilización y que no queremos ver, o sólo vemos una civilización — la civilización que destruyó a otras y que contó el cuento vendiendo la imagen de procesos civilizatorios (MIGNOLO, 2010: 22).

Para nosotros, Ayala, al igual que Lasch, propone ver la belleza y la creatividad de aquellas civilizaciones que existen en la región y que necesitan ser visualizadas ya que forman parte de la configuración y de la historicidad de este territorio. En las producciones estudiadas de Ayala podemos inferir que toma cuerpo la noción de "celebración de formas comunales no imperiales de vida", tal y como lo plantea Mignolo.

## 2.2 UNA ORGANIZACIÓN MÉTRICA INNOVADORA

Ayala orienta la temporalidad del discurso musical en el gualambao a partir de una organización métrica de ataques o acentos no isócronos, en contraposición a las teorías métricas de la tradición de la música occidental, que proponen una organización métrica isócrona en su discurso. En esas teorías, toda organización no isócrona es considerada "disonancia métrica".

Como comentan los investigadores Lerdhal y Jackendof al respecto:

Estas teorías conciben a la estructura métrica como una organización jerárquica en la que coexisten diferentes niveles de pulsación isócronos que presentan una alternancia de tiempos fuertes y débiles. Cualquier evento que se aparte de esta condición es considerado como un desajuste, ambigüedad o disonancia métrica (Lerdhal y Jackendof 1983, apud VALLE, PEREZ, MARTINEZ, 2016: 371).

---

<sup>43</sup> Artista visual mexicano, radicado en EEUU desde 1994. Sus obras se centran en la crítica social e institucional, entre otras (MIGNOLO, 2010: 22). VER FORMATO

Ayala, al proponer una organización rítmica particular, pretende dar ciertas características propias al género y a su vez romper con matrices compositivas que estaban asentadas en la región, ya que hasta la fecha no había registro de género de raíz folklórica con este tipo de organización rítmica.

Esta particular forma de organizar la temporalidad del discurso nos invita a pensarlo como uno de los lugares donde tal vez se encuentre ese vínculo que Ayala busca entre su música y las culturas africanas.

Asimismo, para nosotros, esta manera de construir el discurso está enraizada en un modo de ser, en un posicionamiento particular de Ayala ante el mundo. Pensamos que la forma de estructurar la música contiene toda una concepción del mundo gestada a partir de varias culturas, las cuales, a América llegaron desde una herencia africana, con los millones de negros esclavizados traídos a fuerza a este continente.

Por eso, concordamos con el sociólogo puertorriqueño Angel Quintana Rivera cuando afirma en su libro *“Cuerpo y cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile”* que:

Pero, distinto a la sucesión temporal lineal alrededor de la cual se estructuran las melodías y armonías en occidente-es decir, sus metros predominantes de 3/4 y 4/4 (sumandos de 7 y múltiplos de 12), constituido por combinaciones de unidades equivalentes <with a regularly recurrent accent on the first beat of each group>, en palabras del Harvard Dictionary of Music (Apel 1982: 8270)-, las músicas <mulatas<sup>44</sup>> de América, como adelantamos en el *Paseo*, adoptaron de su tradición constitutiva, la africana, el sistema metronómico de *claves*, conformado por patrones de unidad -golpes o silencios- de variadas dimensiones temporales, donde los acentos no se establecen necesariamente al inicio del patrón, sino que se encuentran diseminados de acuerdo a los distintos tipos de combinación de tiempo (CHERNOFF, 1979, apud RIVERA, 2009: 73).

Estas herencias son elementos estructurales en la invención de Ayala, que nos conducirían a preguntarnos: ¿Cómo podemos proponer que un hecho artístico sea identitario de un lugar, región o provincia, como es el caso del gualambao, si no vamos más allá del discurso en torno a su significado musical, o incluso, más allá de lo que nos proporcionan su sonoridad y sus elementos musicales intrínsecos? O, pensado de otra manera, estos hechos que tienen que ver con los procesos sociales, ¿no hacen parte de la constitución del objeto musical?

Para nosotros todos estos elementos tienen que ver con la configuración del gualambao como género, ya que éste fue concebido en un periodo muy trascendente, tanto para la historia

---

<sup>44</sup> Somos conscientes que en la literatura brasileña la palabra “mulata” ha pasado por una revisión crítica y hoy día es un término controvertido y en desuso. De todas maneras, en la bibliografía musical de varios países hispanohablantes de Latinoamérica este término se continúa utilizando.

mundial, como regional. Procesos como la guerra fría, la revolución cubana, revolución libertadora que derrocó el gobierno peronista, sumados a una incesante búsqueda de identidad misionera en el plano territorial y cultural, harían cambiar la historia, la geografía y la cultura de toda la región.

Consideramos que es importante el contexto histórico que compartían, tanto la música como el compositor, en este caso su creador, ya que la génesis del género y las composiciones del mismo tomaron vida a partir de un horizonte claro en búsqueda de una identidad musical misionera.

A propósito de este planteo, siguen surgiendo preguntas, tales como: ¿No es la música un medio, también, de contarnos y de narrar la historia? Si es así, entonces, ¿cómo podemos, en su estudio, separarla de su contexto histórico? Para nosotros, no se puede abordar analíticamente el gualambao sin pensar que Ayala, de alguna manera, ofrece una propuesta de identidad en la que diseña un *imaginario* regional, más que latinoamericano, a partir de la idea de “*La América profunda*” (MIGNOLO;GOMEZ, 2012) que apela o apunta a rescatar las culturas invisibilizadas del continente. En relación a ellas, las teorías decoloniales nos proporcionan un marco teórico para visibilizarlas tomando otro punto de partida alternativo al de la tradición occidental, que coloca -en el caso de la música- a Europa como el centro del mundo e inventora de su propia historia, “la universal”, y a las culturas musicales latinoamericanas como sus inmediatas subsidiarias.

Lo expuesto se condice con la propuesta de Walter Mignolo y Pedro Gómez cuando teorizan sobre la idea misma de América Latina en relación a la América profunda:

El último sintagma pone entre paréntesis la idea misma de “América Latina”, que es la invención de la élite criollo-mestiza, ilustrada y urbana, que contó con la ayuda de gobiernos extranjeros para lograr equilibrios geopolíticos en el siglo XIX. Mas bien, se quiere enfatizar el interés en la “América profunda”, esa América que huele mal, de carácter indígena, indigente, campesina y rural, que no se preocupa por asegurar su ser, sino por su estar-siendo en su propia estancia y su raigambre. (MIGNOLO; GOMEZ, 2012: 12).

### 2.3 CLAVE RÍTMICA DEL GUALAMBAO. REMINISCENCIAS DEL PASADO

Entendemos que Ayala propone, como dijimos anteriormente, una organización métrica no isócrona para el gualambao desde una perspectiva discursiva que visibiliza la “*América profunda*”, pero sin rechazar la herencia de tradición occidental.

Esta organización también permite una configuración a partir de otros elementos constitutivos de la música que, para algunas investigaciones, son de herencia europea; parámetros como la armonía y la melodía, por ejemplo. Así se construyen en el gualambao, formas dialógicas

entre las diferentes conceptualizaciones de música que encontramos en los procesos compositivos que utiliza Ayala en su obra.

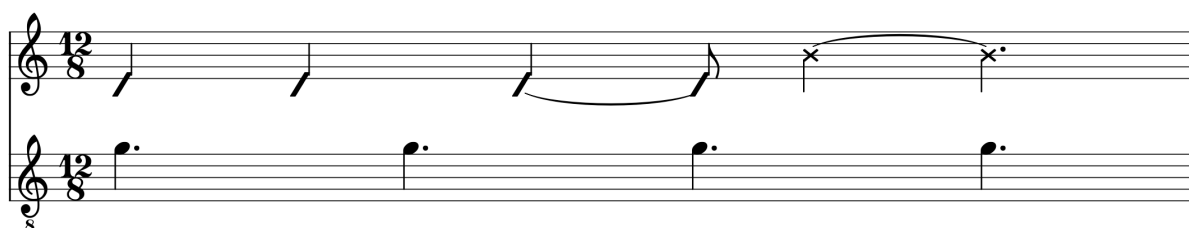
Como comenta Quintana Rivera al hablar de las herencias musicales de la música del Caribe y su relación con occidente:

Las músicas <mulatas> de América constituyen sonoridades básicamente occidentales en sus expresiones melódicas y armónicas. Se edifican -como la occidental- sobre un universo sonoro de doce sonidos organizado en escalas de siete, combinando las construcciones <masculinas> (asociadas al sol) y <femeninas> (identificadas con la luna) de la organización del tiempo. El ciclo lunar de aproximadamente veintiocho días -coincidente con el ciclo menstrual de la mujer y, por lo tanto, de la fertilidad en la especie -se estructura sobre sus cuatro fases de cíclico desarrollo: nueva, creciente, llena y menguante, que constituyen las semanas de siete días; mientras el ciclo solar organiza en docenas el tiempo del <universo> terráqueo: ciclo anual de doce meses y ciclo diario de veinticuatro horas -fluctuando hacia su <centro> de doce de luz y doce de sombra (RIVERA, 2009: 72-73).

Destacamos, por lo tanto, que en el gualambao están presentes las herencias europeas, así como también podríamos afirmar que gran parte del discurso musical en el género se organiza a partir de su frase rítmica, que llamaremos de “clave de gualambao”, y que, como demostraremos en el devenir del capítulo, este tipo de configuración es parte de su herencia africana.

En los ejemplos a continuación mostramos la idea original de esta clave. Tomamos como “original” a la clave utilizada por Ayala porque existen variaciones de esta clave que son tomadas por intérpretes del gualambao como si se tratara de su estructura original. Pensamos que en algunos casos ocurre una confusión entre la variación y su forma básica. Más adelante profundizaremos esa discusión. Por el momento, para mostrar con mayor claridad los golpes estructurales y su diferencia de altura (grave-agudo), colocamos la división a partir de la unidad de tiempo (negra con puntillo):

Ejemplo 81: Clave rítmica básica del gualambao y su subdivisión del espacio en negras con puntillo

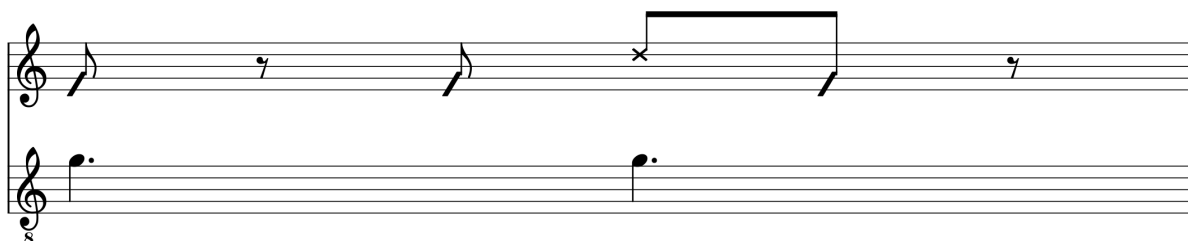


Esta idea rítmica se desprende, según Ayala, de las sonoridades de la galopa, la polca paraguaya y el chamamé, géneros de la música popular de la región. Todos se organizan a partir de un compás de 6/8, estructurando una frase rítmica muy divulgada en su acompañamiento guitarrístico.

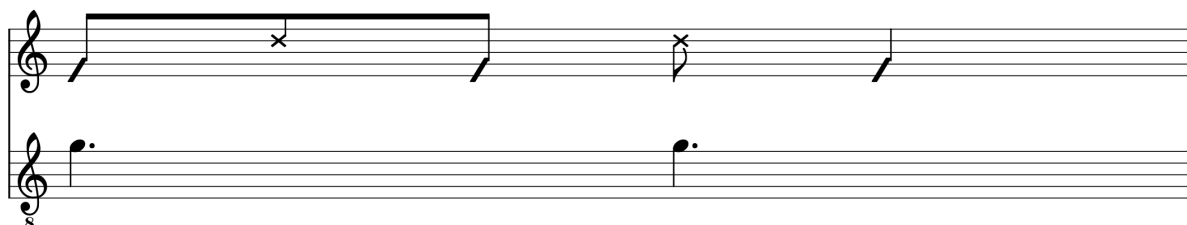
Ayala afirma que “el gualambao es la conjunción entre estos ritmos”<sup>45</sup>, es decir, que se unen dos compases de 6/8 para convertirlos en uno de 12/8. Esta organización favorece el discurso melódico “amplio espectro”, que el compositor propone para su obra.

Como podemos observar en los siguientes ejemplos, las frases de la polca paraguaya, la galopa misionera, el chamamé y la guarania tienen su estructura rítmica en compás compuesto de 6/8. Y, como también podemos observar, los graves y agudos se ubican en su extensión en diferentes lugares. Lo que se reconoce especialmente en estas estructuras es que tienen una tendencia menos sincopada que el gualambao, ya que las corcheas acentuadas también se ubican en la cabeza del tiempo.

#### Ejemplo 82: Frase rítmica estructural de la galopa misionera



#### Ejemplo 83: Frase rítmica estructural: polca, chamamé y guarania



<sup>45</sup> Ver vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ddr1gb>

Cada uno de estos géneros contiene sus propias características que lo individualizan. Entre ellas, por ejemplo, la velocidad, la estructura sintáctica, la armonía y la instrumentación. Algunos estudios consideran que pertenecen a una misma familia de géneros<sup>46</sup>.

De todas maneras, queremos aclarar que no es prerrogativa, ni intención de este trabajo entrar en este análisis; solamente presentamos una interpretación sobre la construcción rítmica del gualambao, partiendo de las proposiciones de Ramón Ayala.

Ahora bien, como en la mayoría de los géneros antedichos, en el gualambao el acompañamiento generalmente pertenece a la guitarra. Los golpes básicos estructurales se desprenden del rasgueado<sup>47</sup>. Encontramos la clave rítmica del gualambao en el rasgueado propuesto por Ayala, como lo detallamos en trabajo anterior sobre los *Sotaques interpretativos en el gualambao* (PEREYRA, 2017), donde realizamos un estudio detallado de su acompañamiento y sus golpes básicos que evidencian la clave rítmica.

#### Ejemplo 84: Rasgueado básico y golpes estructurales<sup>48</sup>

The musical notation shows a sequence of chords and rhythmic patterns in 12/8 time. The first measure is marked with a '7' above it. Brackets indicate 'Registro-graves' for the first three chords and 'Registro-agudo' for the last two. A '7' above the second measure indicates a specific technique. Labels include 'Apagado' and 'Chasquido' (with 'Tingada' above it).

Como podemos observar, este tipo de rasgueado tiene sus golpes estructurales, configurando el ritmo. Son tres primeros golpes en registro grave y un golpe en registro agudo, siendo este último ejecutado en la guitarra con la técnica del chasquido<sup>49</sup>, la cual está muy asentada en las formas de acompañamiento de gran variedad de músicas de raíz folklórica en Argentina y otras partes de América Latina, como el chamamé, la chacarera, la zamba, la cueca y la polca, por ejemplo.

<sup>46</sup>Martinez, X, J. (Org.). Cajita de Música Argentina. Buenos Aires: 1a ed. Ministerio de Educación de la Nación, 2011.

<sup>47</sup> “Este tipo de técnica es utilizada para acompañar la voz u otros instrumentos, produciendo un vínculo estrecho entre la armonía (acordes) y el ritmo. Este tipo de acompañamiento es desarrollado con dedos o con algún tipo de mediador (púa y/o paleta)” (PEREYRA, 2017: 24).

<sup>48</sup> Extraído de Sotaques interpretativos en el Gualambao (PEREYRA, 2017: 25).

<sup>49</sup> “Chasquido: El chasquido es un golpe percusivo donde la mano derecha hace un recorrido desde arriba hacia abajo golpeando con las uñas de los dedos (a-m-i) para dejar vibrando las cuerdas agudas y apagando con la palma de la mano las bordonas, cuerdas (6, 5 y 4). Es decir que realiza un movimiento contrario con la mano, dividiendo la misma en dos, palma y dedos” (PEREYRA, 2017: 38).

Ayala propone otro chasquido que, creemos, tendría que ver con la memoria del lugar o territorio para el cual crea el gualambao, trasladando el concepto que un juego de niños llamado “bolita” le da a la acción de los dedos cuando golpean la bolita con el objetivo de golpear contra otra o embocar en el hoyo. Esta acción es llamada de “tingada” o “tingar” y Ayala la incorpora a su técnica guitarrística.

Para poder tirar la canica se realiza un movimiento con la mano que involucra dos o tres dedos, dependiendo la técnica del jugador. Se impulsa con fuerza o no tanta dependiendo la distancia hacia donde tiene que llegar la misma. Este se realiza moviendo en forma de látigo las dos primeras falanges de los dedos indicador y medio (i-m) y el resto de la mano queda firme sin movimiento ya que podría entorpecer la puntería hacia donde es dirigida la canica. (PEREYRA, 2017: 39).

No es la misma técnica aplicada al chasquido “regional”, sino otra manera de hacer sonar las cuerdas de la guitarra. Una propia, que a su vez activa los mecanismos de una memoria colectiva, con su propia característica:

Esta forma de rasgueo contiene, como las otras especies musicales, un tipo de chasquido particular que, a diferencia de otras especies musicales, no tiene el mismo ataque. Ramón Ayala y Juan Falú denominan esta forma de rasgueo como “tingada” (PEREYRA, 2017: 25).

Esta manera o técnica de chasquear en el instrumento la entendemos como otra señal de la reiterada voluntad que vemos en Ayala en proponer alternativas, a partir de procesos musicales o de interpretación, a las matrices compositivas que, marcadas por una época homogeneizadora de la cultura, pasaron a incorporar el chasquido de otros géneros de raíz folclórica como técnica para la mano derecha en el estudio de la guitarra.

No nos detendremos ahora en este tipo de golpe, pero nos interesa reforzar la idea de renovación que Ayala propone continuamente para motivar una producción artística propia, original.

Ahora bien, como ya comentamos anteriormente, existe una clave rítmica que estructura el discurso musical. Esto está materializado en casi todos los gualambaos compuestos por Ayala. Encontramos esta clave en distintos momentos del discurso. En los ejemplos a continuación, incorporamos la melodía para fortalecer la visualización de esta idea rítmica. Las notas entre paréntesis pertenecen a los golpes básicos de la clave:

## Ejemplo 85: Primer compás de “Bailando el gualambao”

E

A bai - lar el gua - lam -

## Ejemplo 86: Primer compás de “Corochiré”

F7M

El mis - te - rio de la

## Ejemplo 87: Primer compás de “Lluviarada”

Em

llu - via - ra llu - da so - breel

Como podemos observar en los tres ejemplos anteriores, Ayala incorpora la clave desde el comienzo del tema, estructurando la melodía a partir de esta idea rítmica. Esto refuerza la idea de que la clave es estructuradora del discurso en el gualambao y destaca la herencia musical africana, dada a partir de la organización temporal no isócrona de su clave, y que influye en todo el proceso compositivo del género.

## 2.4 UN RITMO QUE SE PIERDE EN EL PAISAJE

Otra idea sobre la cual queremos reflexionar tiene que ver con el cómo Ayala representa el género a partir del paisaje que él mismo propone como inspiración. Vemos que existe una analogía interesante entre la organización temporal del discurso y el paisaje que lo rodea. Como comenta Murray Shafer, “Cada paisaje sonoro natural tiene su propio sonido peculiar, y con frecuencia esos sonidos son tan originales que constituyen marcos sonoros” (SCHAFER, 1977: 48).

Estas afirmaciones del compositor canadiense nos proponen pensar en los sonidos naturales de la región que comporta el paisaje en el que se insiere el gualambao. Se hacen presentes la selva y sus sonidos, el monte y el agua, donde conviven una infinidad de otras vidas que los constituyen: pájaros, humanos, ruido de árboles, tacuaras rechinando, hojas que caen en la quietud de la noche, las gotas de humedad y rocío que golpean las hojas y los arroyos y ríos que en esta región abundan. Toda esta vida configura el sonido de la selva, grandilocuente e infinito.

Al utilizar Ayala una organización no isócrona como propuesta de estructura y columna vertebral del gualambao, pensamos que estaría proponiendo una analogía con el monte, en el sentido de crear una atmósfera a partir de una realidad precisa, que es la selva, y cuestionando, como dijimos anteriormente, los conceptos que la teoría métrica de la música occidental considera como “disonancia métrica”.

Lo análogo con el paisaje está en gran medida plasmado en la organización métrica del gualambao: lo no isócrono en el sonido del monte, que es tan inherente a él como el sonido de la música.

Cuando uno se adentra en el monte espeso en un horario de amanecer<sup>50</sup>, y comienza a escuchar el despertar del día y del monte, todo empieza a sonar, según la época del año. Las chicharras, las aves, insectos, todo comienza de nuevo y en este proceso se escucha un ruido fuerte y desorganizado, no isócrono.

Esto se pone en línea con las reflexiones que nos trae Murray Shafer cuando habla sobre el ritmo y el tiempo en el paisaje sonoro:

Los ritmos del universo son infinitamente variados. Algunos de ellos son de tal magnitud que se tornan incomprensibles. Imagínense, por ejemplo, que la creación del mundo fue apenas un pulso en una gran sinfonía universal de creación y destrucción. No

---

<sup>50</sup> Sonido del monte misionero, Extraído de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3eQnB7w1LA&list=RDCMUC3m5QCp-mE8PpdaA1zUrTuA&start\\_radio=1&rv=\\_3eQnB7w1LA&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=_3eQnB7w1LA&list=RDCMUC3m5QCp-mE8PpdaA1zUrTuA&start_radio=1&rv=_3eQnB7w1LA&t=0). Accedido día 15 de diciembre 2021.

tenemos hasta ahora una estimación al respecto de cuándo el próximo pulso puede ser esperado; a pesar de eso, en la inconmensurable estructura de eternidad, ellos pueden ser dos ciclos insignificantes, contribuyendo para las simples fragmentaciones de un sonido en la sinfonía universal. Otros ritmos son muy rápidos para ser percibidos y sólo pueden ser designados como “acontecimientos” que, en enormes multiplicaciones, dan lugar a los más cortos eventos registrados: un instante de una cascada o un fragmento de una señal de radio (SCHAFER, 1977: 315).

Del mismo modo como Schafer percibe en el universo distintos ritmos que constituyen lo que él mismo conceptualizó como “paisaje sonoro”, nosotros percibimos que Ayala toma de este “paisaje sonoro” misionero, sonidos fundamentales que emanan de la selva, nutridos por varios elementos que se incorporan a su proceso compositivo. Coincidimos con la idea de que una organización no isócrona está mucho más emparentada con el paisaje de la región que una organización isócrona, como la teoría métrica de la tradición occidental propone.

Y una vez más, pensamos que esta elección también tiene que ver con la constante búsqueda que vemos en Ayala en desafiar lo establecido, proponiendo otras maneras de hacer música, sentir música y crearla. Estas serían las características de su propia estética, que se configura como *aesthesis*, donde el significado se amplía a todas las formas del sentir.

De acuerdo con Mignolo:

A partir del siglo XII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de arte como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de la *aesthesis* y su transformación en *estética*. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la estética, y se encontraron sus orígenes no sólo en Grecia, sino en la prehistoria (MIGNOLO, 2010: 13).

Mignolo también comenta que:

Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la *estética*; puesto que, si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza (MIGNOLO, 2010: 13-14).

Si la estética se entiende como la “sensación de lo bello”, nos permite percibir en Ayala un proceso más complejo que se pone en línea con una perspectiva previa a esta, que se perfila hacia esas sensaciones que no se restringen solamente al concepto de belleza, permitiéndonos dilucidar su *aesthesis*.

Asimismo, el sentir *aesthetic* en Ayala no se afirma solamente a partir del paisaje natural que encontramos en la región, sino que, como él constantemente afirma, se da a partir del hombre, que es el ser que habita el paisaje.

Sobre este asunto, Roberto Vera, desde una mirada poética afirma:

Una característica de Ramón Ayala es justamente expresar la íntima armonía entre el hombre y la tierra, sus elementos, el árbol, los astros. Integración de ese “granito de arena”, de ese “pequeño eslabón sideral” en los ritmos del universo (VERA, 1986: 235).

Ahora bien, si Ayala habla de integración, ¿no la demuestra a partir de la idea recurrente de utilizar sonoridades que también el hombre genera y que son parte de todo este “paisaje sonoro”, como la sonoridad del takuapú?

Esta pregunta nos lleva a una única respuesta, que asumimos a lo largo de este trabajo: ¡Claro que sí! ¿No son acaso los guaraníes los que habitaban estos territorios antes de las invasiones europeas? Como afirma el antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, al referirse a la región guaraní antes del genocidio ocurrido en la supuesta “conquista” de América:

[...] estaban, desde antes de la llegada de las calaveras, grupos indígenas nómades en busca de “la tierra sin mal”. La región Guaraní del pasado se limitaba originalmente al Oeste del río Paraguay y al Sur de la confluencia de este río con el Paraná. El Océano Atlántico era su límite oriental, entre Paranaguá, en el litoral brasileiro y la frontera entre Brasil y Uruguay de hoy. De un territorio, entre florestas y grandes ríos, con poco más de 500.000 km<sup>2</sup>, los Guaraníes dominaron una región de por lo menos 350.000 Km<sup>2</sup>. (BRANDAO, 1988: 55).

En este extenso territorio se ubica el lugar donde Ayala nació y vivió junto a su familia hasta su partida a Buenos Aires. Fue también el lugar donde volvió continuamente y del cual nunca se despegó, como queda impregnado en sus palabras cuando suelta frases como: “*que tienes mi tierra roja, que a todas partes te llevo, que por más que ande caminos me sigues con tus misterios...*”; o cuando dice “*Soy el Paraná, va en mi lomo el pescador*”. Ayala no sólo propone esta mirada desde la palabra, sino que también lo hace desde la sonoridad de los objetos que hacen al universo guaraní, sugiriendo tal vez una resignificación sonora del objeto, que en este caso es la tacuara (takuapu).

Como destacamos anteriormente, el Takuapu es el bastón que configura el ritmo en los rituales cotidianos de los mbyá, y Ayala propone significar a esta cultura en el gualambao a partir de los tres primeros golpes de la clave, sonidos que a su vez se confunden y se pierden en una métrica que puede ser isócrona o no, según los intérpretes del género.

Ponemos atención especial en lo que Ayala propone, ya que existen muchas discusiones con respecto a estos tres primeros golpes. Hay intérpretes que consideran que el gualambao no está en compás 12/8, sino que su primer compás es 3/4 complementado con otro de 6/8. Entendemos que este tipo de interpretación se opone a la propuesta de Ayala de significar la cultura regional, ya que cuando habla de los golpes del takuapu, no podemos decir con certeza cuál sería la métrica rítmica

que los mbyá utilizan en sus rituales, porque no es propio de estas culturas pensar en tal o cual estructura. Entendemos que Ayala no pretende traer el propio sonido de la caña golpeando contra el suelo, sólo pretende traer una reminiscencia de una sonoridad que es importante para las culturas guaraníes.

Esto es lo que orienta la manera de Ayala de representar y afirmar al hombre como eje del paisaje, que es la *América profunda* a partir de estas culturas.

A su vez, la clave del gualambao sugiere distintas interpretaciones y algunos de sus actuales intérpretes intentan reproducir una fórmula sin tomar en consideración las razones de la métrica en la frase rítmica estructural que Ayala propuso.

Esto lo podemos observar, por ejemplo, en la interpretación del guitarrista e investigador Jorge Cardoso, cuando se refiere al gualambao como “este tipo birrítmico (6/8-3/4) como la mayoría de especies latinoamericanas”. Esta idea es opuesta a la de Ayala, que, en realidad, afirma haber propuesto para el género un compás en 12/8, a diferencia de otras especies musicales de Latinoamérica.

En el siguiente ejemplo mostramos la forma de acompañamiento para el gualambao propuesta por Jorge Cardozo en su libro “*Ritmos y Formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*”.

#### Ejemplo 88: Acompañamiento del gualambao, según Jorge Cardozo



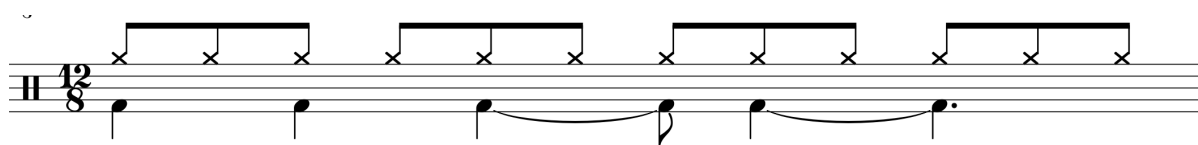
Como podemos observar en el ejemplo anterior, Cardozo toma dos compases de 3/4 para acompañar el gualambao, despojándolo así de sus síncopas. Ahora bien, aquí surge una problemática que parte de cómo conocemos el género, de su epistemología, ya que las afirmaciones de Cardozo se materializan en un libro el cual fue editado y divulgado dentro y fuera del ámbito académico, contribuyendo a la literatura del gualambao, pero, a su vez, proponiendo un entendimiento alejado a la propuesta original de Ayala.

En el ámbito propio de la performance, muchos colegas, sobre todo bateristas, me han dicho que es lo mismo, que las dos formas de acompañamiento suenan iguales. Estas respuestas me hacen

preguntar: ¿Será que no hay una diferencia entre lo isócrono y lo no isócrono? Entendemos que gramaticalmente tal vez podamos pensar lo mismo, pero una cosa es la subdivisión binaria y otra muy diferente es la ternaria.

Seguimos con las preguntas: ¿Es lo mismo el compás simple que el compuesto? ¡¡¡Claro que no!!! Esto es evidente, por ejemplo, cuando escuchamos versiones de algunos gualambaos como “Amanecer en Misiones”<sup>51</sup>, donde en la percusión, ejecutada por Cacho Bernal, uno de los percusionistas más destacados de la región y uno de los colaboradores más cercanos de Ayala y el gualambao, podemos escuchar la subdivisión ternaria, que es propia de los compases compuestos, en este caso el 12/8.

Ejemplo 89: Célula rítmica utilizada por Cacho Bernal para el acompañamiento percusivo.



Cacho Bernal toca esta idea rítmica en toda la introducción y sobre la parte del canto hasta el minuto 1:33, de la versión del disco *Litoral mi pago*, originalmente ideado por el guitarrista posadeño ya fallecido Horacio Castillo. Esta forma de andamio rítmico la podemos escuchar en todas las versiones de gualambao que están en dicho trabajo discográfico. Y nos permiten reconocer una subdivisión ternaria sobre la “clave rítmica” del género.

En el siguiente ejemplo podemos observar cómo Bernal divide el acompañamiento rítmico en distintos planos (graves-medios-agudos), desarrollando la clave rítmica a partir del bombo en el plano grave y el tambor en plano medio, que encontramos marcados por círculos en el ejemplo siguiente. En el plano medio también se observa la marcación del pulso (unidad métrica), representada por negra con puntillo, tocada en el Hi-Hat (con pie), y en el plano agudo podemos escuchar la subdivisión del pulso, tres corcheas por compás, marcadas con maraca.

<sup>51</sup> Cecilia. **Corochire**. Int: Cecilia Pahl. Buenos Aires Argentina, Los años luz 2010 CD duración 32 minutos.

Ejemplo 90: base rítmica de gualambao para el acompañamiento percusivo, según Cacho Bernal<sup>52</sup>

Ritmo Básico

Como podemos observar en el ejemplo, Bernal desarrolla el acompañamiento rítmico del gualambao enfatizando los sonidos que nos proporcionan la idea de la clave rítmica en el género, coincidiendo con nuestra hipótesis con respecto a la estructura rítmica original del gualambao.

Asimismo, también podemos encontrar este tipo de interpretación en compás compuesto de 12/8 en los gualambaos de autoría de Ayala grabados por la cantante misionera Cecilia Pahl, en dónde el arreglador, Matías Arriazu, planifica todos los arreglos en la misma unidad métrica de 12/8.

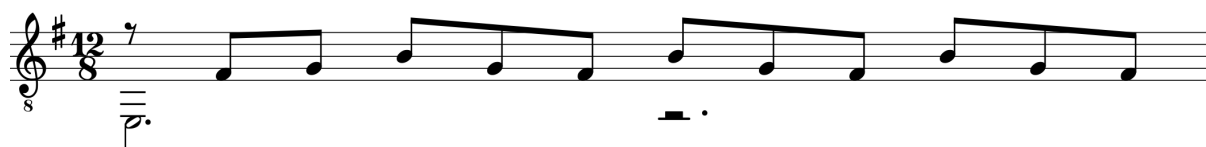
Escuchando las grabaciones reconocemos, en la dinámica del arpeggio, las acentuaciones de la clave rítmica en el andamiento de la frase.

Ejemplo 91: Célula rítmica del gualambao utilizada por Matías Arriazu

Asimismo, los hermanos Nuñez, jóvenes intérpretes y compositores de la música de la región, escriben sus gualambaos sobre este tipo de métrica, como podemos escuchar en su composición “Tierra de Aguas”, donde la guitarra tocada por Marcos Nuñez comienza en la introducción marcando el 12/8, y, de esta manera, afirmando su idea de compás para la obra.

<sup>52</sup> Diseño elaborado por Cacho Bernal para sus clases de percusión. Compartido de forma personal entre otros trabajos musicales.

## Ejemplo 92: Célula rítmica utilizada por Marcos Nuñez en el gualambao “Tierra de aguas”



En ejemplos anteriores vimos como Arriazu elabora el arreglo de “Amanecer en Misiones” con la misma métrica que propone Ayala y que encontramos también en el acompañamiento rítmico de Cacho Bernal. Asimismo, Marcos Nuñez,, en la composición de su gualambao, toma la misma estructura rítmica, afirmando de esta manera el 12/8 como idea básica e innegable en la construcción métrica del género.

Por otro lado, siguiendo un pensamiento semejante al de Jorge Cardozo, tenemos al arreglador y guitarrista misionero Diego Rolón, que propone un gualambao en 3/4, como comentamos en trabajo anterior.<sup>53</sup>

## Ejemplo 93: Célula rítmica utilizada por Diego Rolón en el gualambao “Alma de lapacho”



Observamos que Rolón prefiere una métrica de subdivisión binaria y que, incluso, formula su clave de gualambao ya desde el inicio con una variación, dejando sonar la última negra punteada del segundo compás. Esta métrica, Rolón la coloca en el arreglo de “Alma de Lapacho”, otro de los gualambaos de Ayala. Este arreglo lo encontramos en el disco de la cantante Liliana Herrera, llamado *Litoral*<sup>54</sup>.

En entrevista realizada hace unos años para el trabajo “Sotaques interpretativos del gualambao”, Rolón comentó que:

Podría haber sido tranquilamente un 6/4 ya que la frase rítmica de la percusión parece un 4+2, como las claves de la música afro que son 3+2 o 2+3. También puede ser que sea 12/8,

<sup>53</sup> “Sotaques interpretativos del gualambao” (PEREYRA, 2017).

<sup>54</sup> HERRERO, Liliana. **Litoral**. Int: Liliana Herrero. Buenos Aires Argentina, El club del disco 2005 CD doble duración 85 minutos.

ya que según Ramón así lo originó. Pero, cuando me junté con los músicos decidí pensar todo el arreglo en 3/4 y a todos nos pareció más fácil de entender la clave, que son tres negras, la última del primer compás ligada a la primera corchea del siguiente compás silenciando el tiempo fuerte y acentuando el contratiempo (PEREYRA, 2017: 45).

Rolón entiende que el gualambao está originalmente en 12/8, al contrario de Cardozo que afirma que la métrica se construye en dos compases de 3/4 o uno de 3/4 y otro de 6/8. Lo que deja claro Rolón, por otro lado, es que por cuestión de practicidad de entendimiento para todos los intérpretes prefirió utilizar dos compases de 3/4.

De esta manera, en gran parte de Argentina, y sobre todo en Buenos Aires, el gualambao se conoce en compás binario, aunque sigan habiendo, hasta la actualidad, muchas dudas y discusiones al respecto, alimentadas, por supuesto, por textos como el de Cardozo, que ocupan un lugar importante en la literatura musical dentro y fuera de la academia, y que deciden afirmar estructuras que no llevan en cuenta los temas e inspiraciones vinculados a la propia creación del género gualambao.

Por esa razón entendemos que las reflexiones de base que rescatamos en este capítulo, además del aporte teórico que proponen en relación a todo lo que envuelve la concepción y pervivencia del gualambao, pueden informar también a la interpretación práctica de este género. Y este también es uno de los objetivos de este estudio, favorecer el diálogo entre el discurso teórico y los teóricos y el performance y los performers del gualambao.

### CAPÍTULO 3: LA IMPORTANCIA DE UN NOMBRE EN LA CARACTERIZACIÓN DE UN GÉNERO

En este tercer y último capítulo centraremos nuestra discusión en la palabra *gualambao*, nombre con el cual Ayala designó a este género. Mostraremos las diferentes variantes y usos de esa palabra y como se encuentra en diferentes relatos históricos.

#### 3.1 EL NOMBRE COMO ACTO DE RESISTENCIA

En el libro *Confesiones a partir de una casa asombrada* (2015), Ramón Ayala cuenta que el nombre *gualambao* deviene de uno de los instrumentos de caza primogénitos del ser humano, el arco y flecha. Y, anteriormente, en su libro *Desde la selva y el río* refiere que “así se llama un instrumento guaraní que se popularizó en el Brasil con el nombre de berimbau: una calabaza adherida a un arco que tiene una cuerda de metal” (AYALA, 1986: 222).

Por otra parte, en textos de diferentes investigadores paraguayos, tales como Decoud, Boettner, Szarán y Giménez, que citaremos a continuación, existe documentación que afirma la existencia de este objeto como instrumento musical, escrito como *gualambáu*.

El primer trabajo musicológico que menciona el *gualambáu* corresponde al de Juan Max Boettner<sup>55</sup>, músico, investigador y médico paraguayo que en su libro *Músicas y Músicos del Paraguay*, lo describe destacando la utilización de un arco de calabaza para moldearlo, de la siguiente manera:

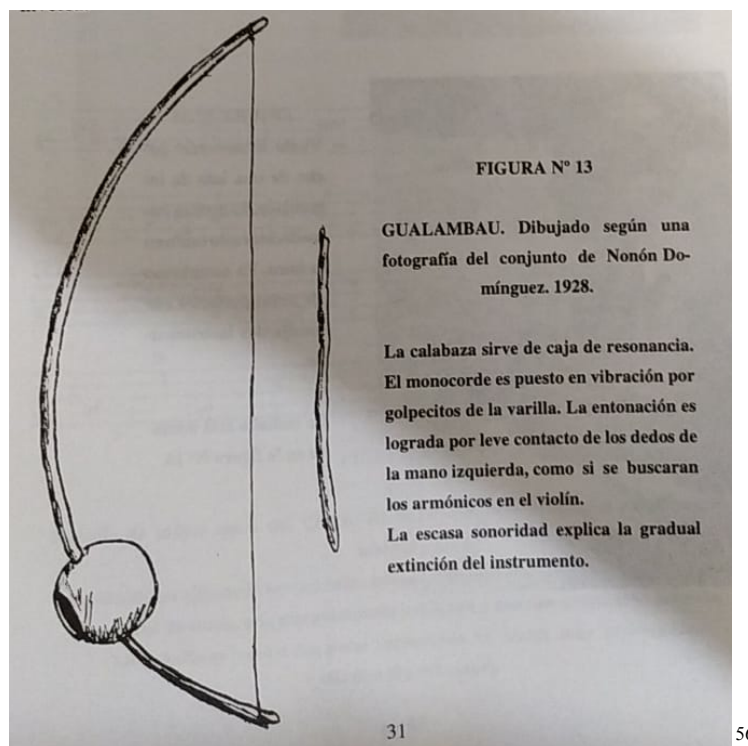
La caja de resonancia es una calabaza (un porongo) colocado en un extremo del arco. Es lo que llama nuestra gente el GUALAMBAU. Evidentemente es una mutilación curiosa de Mbarimbau o Berimbau. Lo raro es que entre nosotros se haya transformado la “r” e “l”. Raro decimos porque el guaraní no tiene “l” y más bien suele hacer una transformación inversa. Es un instrumento desconocido hoy entre nosotros. Casi todos hemos oído hablar de él. Manuel Franco (73) lo vio entre los indios del Parapití. Hay fotografías de Aristóbulo Domínguez (84), uno de ellos con un gualambau. De ahí surgió el dibujo de la figura N° 13. (BOETTNER, 2008, p. 30).

A continuación, mostramos a manera de ejemplo la figura n° 13 mencionada en la cita anterior, en la que encontramos el *gualambau* que describe Boettner.

---

<sup>55</sup> BOETTNER, Juan Max: Médico y Músico Paraguayo, nacido en Asunción en el año 1899. Boettner fue tal vez uno de los pioneros como investigador en el campo de la musicología del Paraguay. Su obra más importante en esa área fue el libro que lleva el nombre de *Musica y Musicos del Paraguay*, editado en 1956.

Figura 4: Dibujo extraído del libro *Músicas y Músicos del Paraguay*



El músico e investigador paraguayo Luis Zsarán comenta sobre el gualambau:

Instrumento de la familia de los arcos musicales indígenas, presumiblemente incorporado de otras culturas y utilizado por la parcialidad Mbya, de los Guaraní. [...] A inicios de este siglo se introdujo esporádicamente en los conjuntos de música folklórica (SZARÁN, 2007: 219).

La cita de Szarán da a entender que posiblemente el uso de este instrumento por la etnia mbyá guaraní se haya dado a partir de la introducción del mismo por otras culturas. Lo que no deja claro Szarán, es a qué “otras” culturas se refiere. De todas maneras, podemos observar que el investigador Edgardo Civallero, en su libro sobre arcos musicales sudamericanos, comenta que:

Entre los arcos musicales más conocidos de América Latina se encuentra el *berimbau-de-barriga*, también llamado de urucungo (uricungo, urucunju, oricungo, orucungo, ricungo, rucungo, rucumbo), bobo (gogo), gunga, marimbau (marimba), macungo (matungo, mutungo) o bucumba (bucumbumba, bucumbunga) de las comunidades afro-brasileñas (Shaffer, 1977; Fryer, 2000; Galm, 2010. Apud: CIVALLERO, 2015: 28).

<sup>56</sup> No se sabe exactamente por qué se dejó de utilizar, pero sostener la suposición que “la escasa sonoridad explica la gradual extinción del instrumento” es un poco complicada, dado que se conocen otros instrumentos con la misma característica que se siguen utilizando.

Resulta también importante resaltar que la etimología de la palabra *berimbau* proviene del *kimbundu*<sup>57</sup>, un idioma hablado en algunas de las provincias de Angola.

Asimismo, existen otras informaciones que refuerzan el vínculo entre este arco musical y los esclavos de origen africana que formaron comunidades en Paraguay, como la del Laurelty, que todavía encontramos cerca de la capital del país, Asunción. Estas informaciones se hallan dentro de los relatos que el historiador Héctor Francisco Decoud<sup>58</sup> incluye en el libro *La comunidad de Laurelty*, que tiene como eje central el exilio hacia Paraguay del general Artigas junto a los africanos que lo acompañaron y presuntamente formaron una de las comunidades afro-paraguayas en el siglo XIX. En uno de los relatos, Decoud describe a uno de los sobrevivientes de la Guerra de la Triple Alianza<sup>59</sup>, que estando prisionero en manos de los soldados brasileños “fue salvado por la intervención de los legionarios paraguayos, que alegaron por su calidad de ciudadano de ellos” (DECOUD, 1930: 17). Decoud dice:

[...] Por su avanzada edad y más aún, por su inhabilidad para el trabajo, vivía más bien de la caridad pública, que de los pocos centavos ganados a costa de su *gualambau* (1) que tocaba en los velorios, acompañándolo con un canto *sui generis*, es decir, mezcla de guaraní, castellano y mal portugués que aprendió cuando, abandonado por causa de la hernia, cayó prisionero en poder de las fuerzas brasileñas. En tales reuniones, con su música, que tocaba con suma habilidad, constituía la delicia de la chicuelada y gentes sencillas de la campaña (DECOUD, 1930: 19).

En nota a pie de página, Decoud ofrece una explicación sobre ese instrumento, el *gualambau*, describiéndolo de la siguiente manera:

Tosco instrumento compuesto de un arco, semejante al de lanzaflechas, abrazado hacia la extremidad inferior, por un lazo o anillo delgado de cuero, sujeto por un nudo formado del mismo en la parte exterior de una calabaza redonda perforada, de regular dimensión, la que tiene una abertura circular, de unos 10 cms. de diámetro, producida por un corte seccional, cuya abertura el músico aplica a la barriga, sobre cuero vivo. Puesto verticalmente el instrumento, sostenido con la mano izquierda en el punto del anillo o manija, con dos

<sup>57</sup> Kimbundu [...] é o termo vernáculo, dizendo os pretos d’Angola, os **a-mbundu**: o kimbundu, em kimbundu, fallar kimbundu [...]. Os vocábulos **mu-mbundu**, *um preto* ou *uma preta*, **a-mbundu**, *pretos* ou *pretas* e **ki-mbundu**, *linguagem de pretos* constam de uma base comum **mbundu** e dos prefixos **mu-**, **a-** e **ki-**, significando **mu-pessoa**, **a-pessoas** e **ki-linguagem**. (Chatelain, 1888-89: xi. Apud, ROSA, 2019: 3).

<sup>58</sup> Decoud: político, matemático y geógrafo. Nació en Asunción el 9 de julio de 1857. Hijo de Juan Francisco Decoud y de Concepción Domeq. Fue agrimensor público y agente judicial; desempeñó cargos de Fiscal del Crimen, fue miembro de la Municipalidad, Diputado Nacional, periodista y escritor destacado. Publicó los siguientes trabajos: Una década de vida nacional”, “Guerra del Paraguay”, “Los emigrados paraguayos en la guerra de la triple alianza”

entre otros (extarido de:

[www.delcampe.net/de/sammlerobjekte/autogramme-autographen/hector-francisco-decoud-cuatro-autografos-en-postale-s-enviados-a-la-aristocrata-paraguaya-honorina-petirossi-de-italia-368295853.html](http://www.delcampe.net/de/sammlerobjekte/autogramme-autographen/hector-francisco-decoud-cuatro-autografos-en-postale-s-enviados-a-la-aristocrata-paraguaya-honorina-petirossi-de-italia-368295853.html), accedido día 22 de junio de 2021).

SACAR MAYÚSCULAS DE LOS TÍTULOS. REVISAR FORMATO

<sup>59</sup> Guerra de la triple alianza o guerra grande: entre 1864 y 1870 tuvo lugar la guerra entre estados más sangrienta y larga en la historia de América Latina. La Guerra de la Triple Alianza, también conocida en nuestro país como Guerra del Paraguay o Guerra Grande o Guerra Guasú en Paraguay, enfrentó a los países miembros de la Triple Alianza —Argentina, Brasil y Uruguay— contra Paraguay. extraído de: <https://museodelacuervo.cultura.gob.ar/noticia/la-guerra-de-la-triple-alianza/>, accedido día 22 de junio de 2021.

varillitas, sujetas entre los dedos de la derecha, el músico golpea, alternativa e simultáneamente, la tiesa cuerda del arco y la calabaza, produciendo sonidos combinados y les imprime variedades armónicas a medida que levante o ajuste a la barriga la mencionada abertura circular de la calabaza. Para cada pieza de su poco vasto repertorio, don Felipe, como le llamaban sus vecinos, tenía su canción apropiada, que la hacía con una voz gutural acompañada de gazmoñerías llenas de una gracia salerosa, sobre todo para los que por primera vez veían y oían semejante arpegio, cosechando así abundantes limosnas.

Estos relatos de Decoud refuerzan la tesis que apunta al origen africano de este instrumento.

A partir de los datos expuestos, podríamos concluir que tanto Ayala como otros investigadores piensan que hay una conexión entre las palabras gualambao e berimbau, y que tal vez haya mutado por las diferentes fonéticas utilizadas en tan vasto territorio.

Otra evidencia posterior del uso del gualambáu incorporado por culturas híbridas<sup>60</sup> se presenta en uno de los conjuntos más antiguos que encontramos en la cultura musical paraguaya, la banda Peteke Peteke. Según el compositor e investigador paraguayo Florentín Gimenez,

[...] la Banda Peteke Peteke, en su conformación de conjunto tradicional, aunque hoy ya ha variado su disposición instrumental utilizaba el **Gualambáu** como componente obligado, ya que es el instrumento más curioso y original que podemos exhibir nosotros, como propia de nuestra peculiaridad instrumental guaraníca (GIMÉNEZ, 1997, p. 190).

Una asociación más que encontramos con la palabra gualambao en nuestra investigación se relaciona a un gran territorio indígena ubicado en la región del chaco Boreal, que comparte fronteras entre Argentina, Paraguay y Bolivia.

Esta región era llamada -según consta en documentación datada de 1589, aproximadamente- Chaco Gualamba/o por los españoles, como se refiere en el libro del historiador Ramón Tissera, que cita una crónica de ese mismo año:

“Asimismo tengo noticias de otra provincia de mucha gente a 100 leguas de aquí y confina con los chiriguano”, escribía al Rey el gobernador de Tucumán, don Juan Ramírez de Velasco. Un año después, en otro documento del 31 de enero de 1589 - la fecha tiene importancia -, el mismo funcionario daba informaciones más concretas: “**Junte setenta hombres, los cuales entregue a un capitán para que fuese a la provincia de chaco gualambo, donde tenía noticia de gran suma de indios que confinan con los chiriguano desta frontera**”. El sencillo párrafo estaba destinado a la celebridad, porque en él aparece escrita por primera vez la palabra que con el correr de los años designaría a la misteriosa región (TISSERA, 1972, p. 4).

Según crónicas de la época, en aquella ocasión fue imposible la colonización del Chaco Gualamba, por la gran resistencia indígena. Como se describe en el libro de Tissera,

---

<sup>60</sup> Entendemos este concepto de Néstor García Canclini a partir de lo expuesto por Berenice Corti en su artículo “Fusiones, hibridaciones y mezcla en la música popular: Raza, Nación y jazz Argentino”, cuando comenta que: Los procesos “socioculturales de hibridación” en los que estructura o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar *nuevas* estructuras, objetos y prácticas” mediante la fusión, la cohesión, la ósmosis, pero también la confrontación y el diálogo (CORTI, 2009: 4).

[...] Por eso Ramirez de Velasco dejó escrito un comentario despectivo: “los cuales declararon haber gente como avena, y creo que la aspereza del camino fue miedo”. En realidad, la tentativa de Lazarte puede computarse como la más inoperante para la política colonizadora emprendida desde el Tucumán. Debe su nombradía únicamente al testimonio documental que dejó confirmando la referencia de Velasco sobre el Chaco Gualamba. Además, sus noticias resultan imprecisas. Ignoramos hasta el itinerario de su expedición, dato de extraordinario valor en este caso (TISSERA, 1972: 4-5).

Ante lo expuesto, y retomando la reflexión respecto al nombre que Ayala otorga a su creación musical, podemos suponer que expresa su preocupación por traer a la memoria territorios olvidados, apagados, ocultados. La historia del marginado, "el de la exterioridad" en palabras de Enrique Dussel, se resignifica trayéndolo del pasado, para así conocerlo en el presente.

Esa memoria no sólo recupera el objeto *gualambáu*, sino que también nos ubica territorialmente en dos continentes, África y América.

Lo que nos interpela de este hecho es que Ayala haya utilizado una palabra que conlleva toda una historia de reivindicación de las culturas marginadas y olvidadas, que consideraron al indio y al negro “seres de la exterioridad”, de acuerdo con la teoría decolonial. Esto refuerza la idea de la existencia de una *aesthesis decolonial* en la obra de Ayala, como explicamos en el capítulo II, y a su vez, nos permitiría establecer una conexión con los conceptos de producción en la memoria colectiva, colocándonos en línea con lo que nos propone el historiador brasileiro Ulpiano Bezerra de Meneses, a partir de la percepción de los distintos mecanismos de la memoria individual y colectiva.

Para Bezerra de Meneses, “deben ser cuestionadas las caracterizaciones de la memoria que suelen aparecer como mecanismos de registro, retención, depósito de información, conocimiento y experiencia” (BEZERRA DE MENESES, 1992: 10). De este modo, según apunta el autor, si pensamos la memoria sólo a partir de esas características, esta aparecería como un objeto de museo que se produce en el pasado para transportarse hacia el presente. Esta forma de memoria, como algo concreto e inmóvil, corre el riesgo de ser desgastada, olvidada, ocultada, tomando, según el autor, caminos que con seguridad no nos conducirían hacia el presente. Es a partir de esta constatación que Bezerra de Meneses plantea como necesidad, no sólo la preservación de la memoria, sino también que esta sea “restaurada en su integridad original” (BEZERRA DE MENESES, 1992: 10).

Para este autor es imposible pensar que la sustancia de la memoria sea solamente un conjunto de recuerdos previstos y finalizados. Por el contrario, entiende que se trata de un proceso que se construye y reconstruye permanentemente a pesar de la presencia de grupos que se esfuerzan para mantenerla inamovible. En esta línea de pensamiento, podríamos destacar a los tradicionalistas

de la música folklórica, que muchas veces mantienen los discursos heredados inmutables, congelados en el tiempo.

Este tipo de resistencia de lo inamovible demostraría que la memoria es dinámica y mutable, como apunta el autor. En palabras de Ecléa Bosi: “El enorme esfuerzo que grupos y sociedades suelen invertir, con el fin de fijarla y asegurarle estabilidad, es en sí mismo un indicio de su carácter fluido y cambiante” (BOSI, apud BEZERRA DE MENESES, 1992: 10).

Del mismo modo, podríamos señalar que ese carácter dinámico de la memoria produce su continua reelaboración y relectura para poder responder a las solicitudes del presente, ya que, de este mismo modo, según afirma Bezerra de Meneses, todo el proceso de memorización adquiere sentido.

Los conceptos del autor referido nos permiten ampliar la reflexión sobre el gualambao. Si aceptamos que la memoria es un proceso que construye sus significados de las solicitudes que el presente demanda, podríamos pensar que el presente que vivió Ayala y que lo motivó a proponer el nuevo género, le habría permitido reconocer que la región que lo acunó carecía de una identidad musical propia. Proponer un nuevo género no era admisible para algunos “puristas”, cultores de las “raíces”. Se podría pensar que la intención de Ayala no habría sido más que proponer un nuevo discurso que cuestionara lo que hasta aquella época nadie había cuestionado.

En una Argentina en donde los legados impuestos la mayoría de las veces se han dado a partir de una perspectiva eurocéntrica, podría pensarse que, en la propuesta de Ayala, el presente surge *exigiendo* revisar el pasado para representar una estética musical que pudiera ser leída, como planteamos anteriormente, como una *aesthesis decolonial* propia de una región que intentaba romper con la lógica estatal, que limitaba (y aún limita) la elección de géneros representativos de la misma solamente a la galopa y al chamamé.

Sobra esta pregunta: ¿cómo relacionamos estos mecanismos de la memoria con el nombre que Ayala propuso para el género?

Como comentamos anteriormente, en la época en que Ayala idealizó el gualambao existía una generación de artistas comprometidos no sólo con su música, sino también con una conciencia social que marcaría toda una generación. Nos referimos a los distintos eventos que marcarían su estructura intelectual a partir de diferentes perspectivas ideológicas, políticas y artísticas, que se condensan y confluyen en su propia estética/aesthesis.

Así, Ayala construiría su pensamiento en ese presente que lo envuelve y en los eventos que

lo atraviesan: injusticias sociales, diseminación y persecución de las ideas comunistas, guerra fría, guerra del Vietnam, revolución cubana, peronismo, exilio, etc.; factores contextuales que operaron sobre el proceso de producción artística.

Es en estos acontecimientos donde radicaría la fuerza del presente que justificaría el rescate de objetos del pasado: instrumentos de caza, arcos musicales, territorios, formas de caza, lengua guaraní, entre otros; objetos, como apunta Bezerra de Meneses (1992), que, concebidos en tiempos anteriores, atienden las coyunturas de ese tiempo-pasado pero que, sumergidos en nuestra contemporaneidad, tienen sus significados drenados, reciclándose como objetos portadores de sentido presente. De esta forma, compartimos con este autor la afirmación de que el presente puede invertir radicalmente el valor original del pasado.

Nos preguntamos si Ayala (como ente presente) invirtió en el nombre asignado al género en cuestión del valor del pasado de esos objetos. Claramente lo hizo.

Si nos centramos en la etimología de la palabra *gualambao*, podríamos pensar que Ayala, para la designación de ese nombre, evocó objetos del pasado con la intención de generar un ritmo que representara la identidad musical de la región, configurando un acto de resistencia simbólica, aiesthético, que se tradujo y se traduce en este hecho artístico.

Es así que Ayala se aproximaría al concepto lotmaniano de *Semiosfera*<sup>61</sup>, fortaleciendo un proceso de semiosis cultural a partir de la recuperación de diversos signos de un tiempo y un territorio particular, que se presentarían contrapuestos al sesgado discurso oficial.

Entendemos que Ramón Ayala realiza un movimiento desde su presente hacia el pasado, reciclando objetos antiguos con la perspectiva de crear una identidad en la región, que se traduciría en la expresión del Mboyere cultural, utilizado en la geografía de la triple frontera.

La idea de que, en términos de Bezerra de Meneses, “el objeto 'antiguo' permite resaltar el papel histórico fundante del presente” (1992: 11), podemos pensarla a partir del ejemplo del

---

<sup>61</sup> Semiosfera: Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto signico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos (LOTMAN, 1996: 12).

berimbau, instrumento que fuera fabricado, manipulado y envuelto en las distintas coyunturas de ese pasado, al que se le han atribuido múltiples significados y funciones.

Ayala no sólo lo trae a nuestra contemporaneidad, sino que saca el objeto de su territorio, cualquiera que fuese, transportándolo hacia la región de la triple frontera. Parafraseando a Bezerra de Menezes, podemos pensar que el compositor *recicló* las funciones, los usos y los significados del gualambáu o berimbau en nuestra contemporaneidad, como objeto portador de sentido.

### 3.2 PRÁCTICAS DEL PASADO-PRESENTE

En la letra de la canción “La voz del monte”, gualambao de Ramón Ayala, podemos constatar que la memoria de los pueblos marginados de la región se hace presente como un acto al que llamaríamos de *resistencia bilingüe*, en tanto y en cuanto se interpreta como un modo de impedir la comprensión del colonizador de la lengua originaria.

A continuación, se transcribe la canción citada:

#### **“La voz del Monte”**

Purajhey caagüpe  
amoité pe corochiré  
Ybitú che retame  
Mboraicjhú chendivé

Viento de la tierra  
que en el monte se hace estrella  
en el mensú  
jha mbaracapú  
jha che corazón

Purajhey caagüpe  
amoité pe corochiré

Y en el monte el pájaro campana  
canta, sueña  
la pena del indio perdido

que busca su antiguo país

Y en el monte el pájaro campana  
 es una fiesta  
 y aquí en mi corazón  
 que siente tu dolor  
 tus ojos tierra que te hablan de amor

Ayala incluye en su composición en lengua guaraní, referencias a la tierra sin mal y al bienestar, elementos que forman parte de la cosmología guaraní y de las prácticas culturales ancestrales. De su expresión se desprende un sentimiento nostálgico que representaría la voz del guaraní ante la imposibilidad y el temor de perder la continuidad en la búsqueda de esa tierra sin mal, expresada en la diversidad de las voces del monte.

*Purajhey caagüype*  
*amoité pe corochiré*  
*Ybitú che retame*  
*Mboraicjhú chendivé*

Traducción:

*Cantar en la selva*  
*allá el zorzal*  
*La brisa en mi tierra*  
*conmigo con amor.*

Ayala utiliza el guaraní para reproducir el escenario original previo a la colonización, en contraposición al castellano con el que se hace referencia al sufrimiento del guaraní colonizado:

Y en el monte el pájaro campana  
 canta, sueña  
 la pena del indio perdido  
 que busca su antiguo país

Al respecto del uso del idioma guaraní en las canciones, el musicólogo brasileño Evandro Higa, que estudió los casos de la guarania y del chamamé en la frontera Paraguay-Brasil (Mato Grosso do Sul), relata:

El mantenimiento del idioma guaraní en la letra de las canciones, a menudo mezclado con el castellano, es el legado cultural indígena más evidente que ha quedado. Setti (1997: 64) acredita el bilingüismo y el pluriculturalismo (y el bimusicalismo o plurimusicalismo resultante) practicado por los guaraníes como condición indispensable para su propia supervivencia física, lo que queda demostrado “por la facilidad con que los mbyás y guaraníes, en general, seleccionan y absorben ciertos repertorios occidentales, 'compatibles' con sus propias tendencias estéticas” (HIGA, 2010, p. 39)

Entendemos que, de esta manera, Ayala vuelve a colocar otro elemento fundante del pasado: recupera la palabra y refuerza la posibilidad de su existencia, como así también recupera un modo de sobrevivencia de la cultura guaraní ante la impronta colonizadora.

Lo antedicho está en concordancia con las afirmaciones de Bartolome Meliá, cuando se refiere al territorio guaraní como un espacio cultural que es construido a partir de la palabra y el hacerse palabra:

El territorio guaraní, que en realidad es un espacio cultural, se puede representar en cinco palabras, que concatenadas significan el buen vivir: apyka, ava pire, teko, tekoha, teko porã. El camino hacia ese espacio, que lo predice y lo expresa, es el ñe~e -la palabra- y el ñembo'e-hacerse palabra (MELIA, 2015: 1).

La importancia de la materialización de la palabra en la canción se manifiesta en el gualambao y nos permite visibilizar estas prácticas en el lenguaje, prácticas que también fueron colonizadas y apagadas, como apunta en su texto sobre la colonialidad del lenguaje la filósofa Gabriela Veronelli:

la idea de raza, construye la percepción de los colonizadores, entonces los colonizados debieron resultarles seres no humanos o menos que humanos, por ende, seres sin capacidad de establecer una comunicación dialógica racional, es decir, sin lenguaje (VERONELLI, 2014: 27).

Si pensamos que la palabra, para la cultura guaraní, junto con el mito de la creación, la destrucción y la danza-oración, “son los tres elementos fundamentales de su religiosidad”, como apunta Higa, quien también agrega que “la lengua es para ellos un elemento importante de identidad cultural, revestida de fuerza mística” (HIGA, 2010: 40), podríamos afirmar que el gualambao, en su imitación a las prácticas colectivas de la lengua guaraní, podría ser considerado también un componente fundamental de su ambicionada memoria colectiva.

### 3.3 MEMORIA FÍSICA Y SIMBÓLICA

Bezerra de Meneses, en el texto *A historia, cativa da memoria*, propone tres categorías de memoria: individual, colectiva y nacional. En este trabajo, para poder demarcar los límites en tiempo y forma, resulta interesante, por lo menos, establecer una conexión entre el gualambao y la memoria colectiva.

Para este autor, la memoria colectiva no es espontánea, y precisa ser reavivada continuamente, “siendo un sistema organizado de recuerdos, cuyo soporte son grupos sociales, espacial y temporalmente situados” (BEZERRA DE MENESES, 1992: 15).

Podemos trazar una conexión con lo trabajado anteriormente a respecto de la etimología de la palabra gualambao, ya que Ayala nos retrotrae continuamente a la memoria de un discurso territorial que queda plasmado en el concepto de gualambao.

Estos conceptos territoriales que Ayala nos propone con respecto a la memoria, no son sólo físicos, sino también simbólicos. Para ilustrar esta idea, por ejemplo, citó el verso “El indio perdido / que busca su antiguo país”, de la *Voz del Monte*, en el que estaría representada la memoria colectiva. En estos versos, Ayala simboliza todo un universo, tanto de los antiguos guaraníes como de los actuales, quienes protagonizan una búsqueda incesante de la tierra sin mal. Se entiende que uno de los componentes relevantes de la memoria colectiva estaría conformado por esta búsqueda.

Como refiere Bartomeu Meliá:

En la búsqueda de un suelo donde poder vivir su modo de ser auténtico, los Guaraní pueden haber hecho cristalizar tanto sus antiguas aspiraciones religiosas como la conciencia de los nuevos conflictos históricos. Yvy marane’y se convertía en "tierra sin mal", tierra física como en su acepción antigua y a la vez tierra mística después de tanta migración frustrada (MELIA, 1981: 11).

Es posible pensar que Ayala haya intentado recuperar, a partir de la revisión del pasado, ese

*antiguo país*, para resignificar el presente.

Podemos observar también cómo Ayala trae a la memoria, a su manera, esa voz del oprimido, del despojado de sus propias tierras y hogares, que se puede interpretar como una referencia hacia la cultura guaraní (entendida de manera amplia.) Este hecho se articula al proceso de composición cuando, a la melodía, se le suma la fuerza de la palabra y su intrínseca sonoridad, que es propia de la fonética y de la entonación de cada lenguaje.

Esta idea sobre la fuerza de la palabra en el género se sostiene porque, en lo que respecta a los gualambaos compuestos por Ayala, no existe ninguno en forma puramente instrumental. Todos contienen palabras, que también, a su vez, conjugan otra de las formas que Ayala tiene para describir una realidad, pintando con ellas también el paisaje de la región.

Luiz Tatit, músico y lingüista brasileño, considera como el recurso más importante de un cancionista “el proceso de entonación que extiende el habla al canto” (TATIT, 2002), es decir que la fuerza y la perpetuación de una canción se condicionan principalmente por el contenido de entonación del habla que permanece en el contenido de entonación del canto. Este podría ser un punto importante en el impulso que dió Ayala para la construcción melódica del gualambao, donde el flujo de las palabras pareciera ser el responsable por marcar la dirección que las notas en la melodía deben tomar. Como vemos en el canto de “La voz del monte”, donde se separa en sílabas la palabra *purahei*, no parece haber variación de altura entre ellas, y es posible que Ayala haya repetido una misma nota para esa palabra emulando su entonación hablada, como lo vemos en la transcripción:

Ejemplo 94: Misma nota



Ahora bien, en el habla, cuando separamos la palabra *ca-a-gúy-pe*, su propia entonación nos permite percibir la diferencia de altura entre cada fonema, y es entonces donde se nota la conexión entre melodía hablada / melodía cantada, como mostramos a continuación.

## Ejemplo 95: Movimiento ascendente de la melodía



Entendemos que Ayala inicia el canto de “La voz del monte” permitiendo que la entonación de la palabra le sugiera un camino melódico que tomar. A esta imbricación entre la palabra y la melodía, se le agrega la afirmación de la tonalidad. Ayala comienza enunciando la tónica central, afirmando a partir de una breve repetición, que se agrega a los primeros tres golpes de su clave rítmica, y luego a modo de cantor que estuviera calentando su garganta, hace un recorrido a partir de movimientos ascendentes y descendentes sobre la triada perfecta de **E**, (Mi-Sol#-Si). Para concluir en una cadencia perfecta, V (**B7**)- I (**E**), extendiendo esta última nota dos compases con una ligadura, dando por concluida la afirmación del centro tonal.

## Ejemplo 96: Inicio “La voz del monte”

Este gesto nos ubica en dos planos: de tonalidad y de ritmo. Ayala afirma desde el comienzo del tema el significado de su discurso. El nombre que le da a este gualambao, *La voz del monte*, nos permite hacer una conexión con el concepto central de su obra: “el hombre como eje del paisaje”. Nos preguntamos: ¿podría ser de otra manera? Ayala inicia al mundo su canto en lengua guaraní, consolidando tonalidad y ritmo. En el gualambao, la *palabra* y la oralidad, el ritmo del habla, son elementos estructurales tan importantes como el ritmo musical, la melodía y la armonía.

## CONSIDERACIONES FINALES

En esta instancia nos podemos aproximar a algunas conclusiones con respecto a la

caracterización del género gualambao. El desarrollo de este trabajo nos ha permitido deconstruir la complejidad de su composición a partir del estudio y del análisis de diferentes elementos que configuran su discurso.

Su estudio a partir de la teoría decolonial permitió observar el objeto musical desde otra perspectiva, asumiendo que sus elementos característicos y fundantes no se limitaban a lo intrínsecamente musical. Asimismo, el análisis morfológico permitió determinar algunas características propias del género, como técnicas y procesos compositivos que el autor utiliza para producir un discurso irrepetible que se vio reflejado en el análisis comparativo de los tres gualambaos estudiados.

La idea inicial de comprender la relación entre el paisaje y la música, que en un principio fue interpretada a partir del concepto de "paisaje sonoro", tomó otro enfoque en los análisis morfológicos y comenzamos a entender que lo análogo al paisaje se incorporaba con más fuerza al discurso musical a partir de las reminiscencias hacia el paisaje, que incluyen al hombre como centro y creador del mismo. Asimismo, las asimetrías de su estructura, como los coloridos armónicos, estarían representando los contrastes coloridos del monte, de los ríos y de la gente, el guaraní y el blanco de la Colonia, los pinos y la tupida selva.

Una vez concluida la presente investigación, podemos afirmar que el gualambao se ha configurado a partir de varios elementos que le han dado una estética propia y que llegamos a entenderla como una estética decolonial (aesthesis). Consideramos que este procedimiento, finalmente, incorpora a su discurso, culturas, historias sociales, como también técnicas y procesos compositivos innovadores para el repertorio regional.

En lo que se refiere al nombre del género estudiado, el concepto de gualambao se configura a partir de varias líneas etimológicas, caracterizándose como un objeto cultural complejo. Una de estas complejidades relevantes proviene de las conexiones que la palabra gualambao tiene con las culturas africanas y guaraní.

Una novedad que merece ser resaltada y que consta en el presente trabajo, corresponde al propio estudio de los elementos intrínsecamente musicales del género. Podemos afirmar que su estructura métrica se caracteriza a partir de una clave que configura su discurso, y que estructura en gran parte el plano melódico del gualambao, manifestándose como una de las ideas fundadoras del género. Asimismo, los aportes de la teoría decolonial nos permitieron establecer conexiones de su clave rítmica con diferentes culturas africanas y afro americanas, y concluyendo que es el único género en la región que estructura la temporalidad del discurso a partir de una clave rítmica.

En cuanto a las influencias guaraníes, pudimos constatar que los sonidos graves de la clave provienen de los golpes que los bastones rítmicos guaraníes producen en sus rituales cotidianos.

Por otro lado, en lo que respecta al análisis comparativo, nos dio pautas para introducirnos en el discurso musical, donde se observa el lenguaje propio de Ayala. Se han encontrado diferentes procesos de expansión y extensión que son los responsables por las configuraciones asimétricas entre las distintas funciones formales, y técnicas armónicas tales como el intercambio modal, mediante armónicas, tonalización y relaciones cromáticas en las progresiones armónicas, que manifiestan los distintos contrastes que Ayala propone para el género y que se vinculan con su oficio de pintor.

Se pudo constatar también la importancia de los distintos procesos cadenciales que prolongan el discurso, frases que dan sentido de circularidad a la estructura general, relaciones próximas entre armonía y melodía que configuran diferentes embellecimientos armónicos, ausencia de funciones formales, uso de intervalos melódicos que conectan distintas partes dentro de la organización general de las obras y también relaciones entre la palabra, su entonación y la dirección melódica del discurso.

A partir de lo expuesto anteriormente podemos destacar la importancia que este trabajo tuvo en cuanto a la configuración de un género que se postula como identitario de toda una región, renovando la producción composicional que ofrece el repertorio tradicional folklórico de la región.

Por último, debemos señalar las dificultades que hemos tenido para realizar este trabajo debido a la escasez de trabajos existentes y por ello esperamos que esta investigación sirva para alentar nuevos trabajos sobre el género, para que pueda tomar una merecida relevancia dentro del repertorio de música folklórica argentina.

Existe aún mucho trabajo para ser realizado sobre este género. Quedan abiertos interrogantes como, por ejemplo: ¿Por qué fue tan rechazado por sus colegas e instituciones misioneras? ¿Cuáles son las razones que determinan un género como identidad de una región y cuáles son las que cancelan la posibilidad a otro género? ¿Cuáles son las conexiones del gualambao con otros géneros de herencia africana en Latinoamérica?

A partir de lo expuesto esperamos haber podido demostrar como el gualambao ha generado su propia estética introduciendo elementos musicales, sociales e históricos entre otros que, en su conjunto, han caracterizado al género como uno de los discursos musicales más complejos dentro del repertorio folklórico regional.



## REFERENCIAS

- AYALA, R. **Cancionero**. Buenos Aires: EPSA PUBLISHING S.A., 2006.
- AYALA, R. **Confesiones a partir de una casa asombrada**. Posadas: EDUNAN, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2015.
- BEZERRA DE MENESES, U. T. A HISTÓRIA, CATIVA DA MEMÓRIA?, Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto do Estado Brasileiro/USP**, v. 34, pp. 9-24, 1992.
- BOETTNER, J. M. **Música y Músicos del Paraguay**. 3.ed. Asunción : Autores paraguayos asociados (APA), 2000.
- BRANDÃO, C. **Os Guarani: Índios do Sul Religião, Resistência e Adaptação** Trujillo: In *Palavra e Obra no Novo Mundo: Imagens e Ações Interétnicas*, 1990.
- CARDOZO, J. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: Editorial Universitaria, 2006.
- CAPLIN, W. **Classical form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, and Mozart and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.
- .
- CAPLIN, W. **Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom**. New York: Oxford University Press, 2013.
- CIVALLERO, E. **Arcos musicales de América del Sur**. Madrid, 2014.
- CORTI, B. **La Música Popular: Raza, Nación, Y Jazz Argentino**. Buenos Aires: In: Actas de la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Universidad Nacional de San Martín, 2009.
- COPLAND, A. **Cómo escuchar música**. 2.ed.rev. México: Fondo de cultura económica, 1994.
- DECOUD, H F. **El campamento de Laurelty**. Montevideo: Edición El Siglo Ilustrado, 1930.
- DUSSEL, E. **Filosofía de la Liberación**. Bogotá: Nueva América, 1996.
- EZQUENAZI, L; LOPEZ, M. **Ramon Ayala, La Película**. Misiones, Argentina: Producción de Lena Ezquenazi, Dirección Marcos Lopez, 2013. Duración 63 minutos.
- GIMÉNEZ, F. **La Música Paraguaya**. Asunción: Editorial El Lector, 1997.
- GÓMEZ, Pedro. Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir, el pensar y el hacer. **Revista GEARTE**, v. 6, n. 2, p. 369-389, 2019. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.92910>
- HASSAN, A. **Encuentro en el estudio con Ramón Ayala**. Producción; Rita Medina conducción: Lalo Mir. Canal encuentro, 2009. Duración 90 minutos. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=wviz0HwtQR4&t=533s>. Accedido el día 10 abr. 2019.

HIGA, E. **POLCA PARAGUAYA, GUARANIA E CHAMAMÉ**, Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS. Campo Grande, MS: Ed. EFMS, 2010. 363 pp, ISBN 978-85-7613-280-6.

IANNI, O. **Questão nacional**. São Paulo: In. Simpósio Interpretações Contemporâneas da América, Instituto de Estudos Avançados- Universidade de São Paulo, 1987.

LOTMAN, I. M. **LA SEMIÓTICA, semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Ediciones Cátedra,S.A, 1998.

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

MARTÍNEZ, A. Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la Zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la Teoría Musical. **Revista Argentina de Musicología**, v.17, p. 83-112, 2016.

MELIÁ, B. El “modo de ser” en la primera documentación jesuítica (1594-1639). Asunción: **Revista Antropológica**, 24, 1981.

MIGNOLO, W. **Desobediencia Epistémica**. Buenos Aires: Ediciones el signo, 2010.

MIGNOLO, W.; GÓMEZ, P. **Estética Y opción Decolonial**. Bogotá, Colombia: Editorial UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MOREIRA, G, NAVIA, G. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. **Musica Theorica**, v. 4, n. 2, p. 159–181, 2019.

ORQUERA, F. **Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso Ramón Ayala**. Buenos Aires: Instituto Superior de Estudios Sociales –CONICET, 2016. Disponible en:<<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1396>>. Acceso en: 10/05/2018.

PALERMO, Z. **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Ediciones Signos, Argentina, 2012.

PEREYRA, S. **Sotaques interpretativos en el gualambao**. Foz do iguaçu: Tesis de grado en Licenciatura en Música, con énfasis en instrumento. Universidad Federal de Integración Latino-americana, (2018). N° de páginas 57f.

PINTOS GAVILÁN, V. **Pensamiento Espiral: el paradigma de los pueblos indígenas**. Santiago, Chile:Working paper series 40, 2011. ISBN 91-89629-44-2.

PIRES FERREIRA, J. Cultura e Memória. São Paulo: Suplemento de cultura, **revista USP**, Universidade de São Paulo, 1994/95, p. 114-120.

QUIROGA, H. **Horacio Quiroga Cuentos vol. 1**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998. ISBN:950-03-5325-3.

RIVERO DE FREITAS, S. P. **TEORIA DA HARMONIA NA MÚSICA POPULAR**, Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 1995.

ROSA, M. C. **O quimbundo em cinco testemunhos gramaticais**. Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2019. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/334984691\\_O\\_quimbundo\\_em\\_cinco\\_testemunhos\\_gramaticais](https://www.researchgate.net/publication/334984691_O_quimbundo_em_cinco_testemunhos_gramaticais). Accedido 20 abr. 2021.

RUIZ, I. **En pos de la dilucidación de un doble enigma**: los marcadores sagrados de género de los mbyá-guaraní, 2015. Disponible en: <https://www.arlac-sim.com/wp-content/uploads/2015/09/Ruiz.-Los-marcadores-sagrados....pdf>. Accedido 05 may. 2021.

RUIZ, I. **La "conquista espiritual" no consumada**: Estudio antropológico-musical de los rituales cotidianos mbyá-guaraní de la provincia de Misiones (Argentina) In: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007.

SZARÁN, L. **Diccionario de la música en el Paraguay**. Asunción: Jesuitenmission Nurnberg, 2007.

SCHAFER, M. **Afinação do mundo**. São Paulo: Fundação editora da UNESP (FEU): tradução de Fonterrada Marisa, 2001.

SCHOENBERG, A. **FUNDAMENTOS DA COMPOSIÇÃO MUSICAL!** Arnold Schoenberg : tradução de Eduardo Seincman. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TATIT, L. **O Cancionista**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. ISBN 85-314-0248-4.

TISSERA, R. **CHACO GUALAMBA, historia de un nombre**. Resistencia, Chaco: Ediciones "Cultural nordeste", 1972.

VALLE DEL, N. J. Estética, multiculturalismo y decolonialidad. México: **Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo**: Traducción de Marcos de Jesús Oliveira, UNILA, 2013. v. 1, n. 1, p. 141-149.

VALLES, Monica L. et al. **La clave rítmica como organizador de la temporalidad en la música Latinoamericana**. La Plata, Argentina: Laboratorio para el estudio de la experiencia musical (LEEM) In: 1er Congreso de música popular: epistemología, didáctica y producción. Facultad de Bellas Artes UNPL, 2016.

VÁSQUEZ, A. y ZACARÍAS, G. "Estética(s) Descolonial(is)": entrevista con Pedro Pablo Gómez. **Revista Vazantes** volume 01, n. 02, 2017.

VERA, Roberto. **"Ramón Ayala ("El mensú"), desde la selva y el río**. Buenos Aires, Argentina: Roberto Vera Ediciones, 1986.

VERONELLI, Gabriela A. **Sobre la colonialidad del lenguaje**. Bogota, Colombia: In. *Universitas Humanística*, 81(81), 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.scdl>

#### Referencias fonográficas

AYALA, R. **Donde la selva y el río**. Int: Ramón Ayala. Buenos Aires Argentina, EPSA Music SA, 2005. CD duración 52 minutos.

AYALA, R. **Entraña misionera**. Int: Ramón Ayala. Buenos Aires Argentina, Sello Gualambao, 2006. CD duración 59 minutos.

AYALA, R. **Monte adentro**. Int: Ramón Ayala. Buenos Aires Argentina, Sello Gualambao, 2021. CD duración 51 minutos.

PAHL, C. **Corochire**. Int: Cecilia Pahl. Buenos Aires Argentina, Los años luz, 2010. CD duración 32 minutos.

Areco, L. B. **Penas de Caminante** - LD CM Odeón/EMI - 4121 Guitarra y Arpa, 1971. CD duración 33 minutos.

Paisaje sonoro: selva misionera, extraído en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3eQnB7w1LA](https://www.youtube.com/watch?v=_3eQnB7w1LA).  
Accedido 10 de septiembre de 2022.

FRAGA, R. M. **Zorzal sabiá · Turdus leucomelas**. Grabado en: Sendero Timbó, Iguazu National Park, Misiones, -25.44, -54.26 (199). Disponible en: <https://xeno-canto.org/567896>. accedido el día 20 jun.2020.

#### Referencias en línea

AYALA, Ramón. **El mensú site oficial**. Disponible en: <http://ramonayalaelmenu.com>. accedido el día 10 junio de 2020.

BOTTO, Mariano. **EL HOMBRE MONTADO AL CANTO, El Anartista, cultura contra el bien general,** 2016. Disponible en: <https://elanartista.com.ar/2016/12/27/hombre-montado-al-canto/>. Accedido 15 abril de 2021.

El Territorio. **Misiones de aniversario: 60 años como provincia**. Diario Argentino, Misiones Martes 10 dic. 2013. disponible en: <https://www.eltterritorio.com.ar/misiones-de-aniversario-60-anos-como-provincia-7875087932699164-et>. Accedido el día 20 febrero de 2020.

MUSEO DE LA CULTURA. **Guerra de la triple alianza**. Disponible en: <https://museodelacuervo.cultura.gob.ar/noticia/la-guerra-de-la-triple-alianza/>. Accedido el día 15 mayo de 2020.

# ANEXOS

ANEXO 1- Bailando el gualambao<sup>62</sup> (Ramón Ayala)

## Bailando el gualambao

Ramon Ayala

A bai - lar - el gua - lam - bao con - los pa - sos de la vi -  
 - da con la piel es - tre me ci - da  
 con el cuerpo con el al - maa - mor con laes - pe - ran - zaen flor de tú son  
 rri sa A bai lar - el gua - lam - bao  
 co - rre sal - ta vi - bra sue - ña can - taen el - sa  
 bor por - que la vi - da es un gua - lam bao cin - tu - raen  
 luz rit - mo que va u - na ca - no - a por el Pa - ra -  
 ná un pes - ca - dor y tú...  
 A bai - lar - el gua - lam - bao el gua - lam - bao y  
 tú... da - ñe e - sa chis - pi - ta dea -

<sup>62</sup> Partitura extraída del libro *Ramón Ayala Cancionero* (2006). Se realizó una revisión crítica para el presente trabajo.

31  $\%$  A A

mor queen tus o - jos vue - la con - tu piel

34 Am D7  $\%$

quie - ro en el vai - ven de tus pa - sos el sol -

37 G6 F#m B7 E

- queen mi al - ma vuel - vea flo - re - cer cuan do te vas -

40 C F#mø A#m B7

- de mí cuan - do tu cuer - po en - flor trae la ca - den - cia del a - ma - ne - cer

44 E  $\%$  C E

A bai - lar el gua - lam - bao el gua - lam - bao y tú...

Anexo 2- Corochiré<sup>63</sup> (Ramón Ayala)

## Corochiré

Ramón Ayala

El mis - te - rio de la sel - va en el can - to del zor - zal

por mi san - gre se des - pe - ña ha - ce ni - do en mi can - tar co-ro-chi -

ré chi - ré chi - ré co-ro-chi - ré co-ro-chi - ré co-ro-chi - ré

vue - la vue - la vue - la por el mon - te con a - las de vien - toy li - ber - tad

vue - la vue - la vue - la en ho - ri - zon - tes de pá - ja - roy due - ña de su sil - var

da - me tu pi - coen - cen - di - do que quie - ro te -

ner - teen mi ser ri - oy mu - jer mú - si - ca que cae al al - ma en luz a - mor del

I - gua - zú so - bre mi co - ra - zón la tien - do por la piel co-ro-chi -

ré chi - ré chi - ré co-ro-chi - ré co-ro-chi - ré co-ro-chi - ré

<sup>63</sup> Partitura extraída del libro *Ramón Ayala Cancionero* (2006). Se realizó una revisión crítica para el presente trabajo.

Anexo 3- La voz del monte / Monte adentro<sup>64</sup> (Ramón Ayala)

## La voz del monte

Ramón Ayala

E % % % F#m  
 Pu-ra jhei ca-a-güy-pe a-moi-té pe-co-ro-chi - ré Y - bi - tú che-re-ta-me

6 % % B7  
 mbo - raic - jhú jha - ches - di - vé. Vien-to de la tie - rra que en el

9 % E F#m B7 E  
 mon-te scha-cces-tre-llaen el men - sú jha-mba-ra-ca - pú jha-che co - ra - zó.

13 % E % % %  
 — Pu - ra - jhei ca - a - güy - pe a - moi - té pe - co - ro - chi - ré

18 E 2 2 E7 A7M Am G7M Em  
 Yen el mon-teel pá - ja - ro can - pa - na can - ta sue - ña la pe - na

23 B7 C Am B7  
 del in - dio per - di - do que bus - ca suan - ti - guo pa - is

27 E 2 2 E7 A7M Am G7M Em 2 2  
 Yen el mon-teel pá - ja - ro can - pa - na can - ta sue - ña ya quien mi co-ra-zón

32 F#ø B7 C Am B7 E  
 que sien-te tu do - lor tus o - jos tie - rra que meha - blan dea - mor

<sup>64</sup> Partitura extraída del libro *Ramón Ayala Cancionero* (2006). Se realizó una revisión crítica para el presente trabajo.