



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**MÚSICA - PRÁTICAS INTERPRETATIVAS CON
ÊNFAIS EN GUITARRA**

**LA GUARANIA:
SISTEMATIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES PRESENTES EN
LA PRÁCTICA MUSICAL**

PEDRO DANIEL MARTÍNEZ PINO

Foz de Iguazú

2017



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**MÚSICA - PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS CON
ÉNFASIS EN GUITARRA**

**LA GUARANIA:
SISTEMATIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES PRESENTES EN LA
PRÁCTICA MUSICAL**

PEDRO DANIEL MARTÍNEZ PINO

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Licenciado en Música.

Orientador: Prof. Mtr. Félix Ceneviva Eid.

Co-orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia.

Foz de Iguazú

2017

PEDRO DANIEL MARTÍNEZ PINO

LA GUARANIA:
SISTEMATIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES PRESENTES EN LA
PRÁCTICA MUSICAL

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Instituto Latinoamericano
de Arte, Cultura e Historia de la
Universidad Federal de la Integración
Latinoamericana, como requisito
obligatorio a la obtención del título de
Licenciado en Música.

JUNTA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Mtr. Félix Ceneviva Eid
UNILA

Co-Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Prof. Dr. Evandro Rodrigues Higa
UFMS

Foz de Iguazú, _____ de _____ de _____.

AGRADECIMIENTOS

A mi querida compañera Marina, por su cariño, comprensión, enseñanzas y su inmensa paciencia. Gracias por caminar a mi lado.

A mis padres y mis hermanos, por apoyarme y ayudarme siempre en todos los proyectos y momentos de mi vida.

A mi orientador Félix Eid, por sus enseñanzas, consejos, humildad y generosidad. Gracias por guiarme en este mundo de la investigación y ayudarme a encontrar mi camino dentro de él.

A mi co-orientador y profesor de guitarra Gabriel Navia, por ayudarme a encontrar nuevas perspectivas dentro la música.

A mi maestro Fabio Leal, por guiarme en el camino de la música.

A Oscar Aldama, Gonzalo Resquín, Chino Corvalán, Renato Borghi, Álvaro Ponce de León, Sixto Corbalán, por su amistad y por ayudarme a crecer como músico.

A mis compañeros y amigos del curso de música de la UNILA: Seba, Melanie, Maryanne, Serginho, Spartaco, Gabriel y Bruno, por tantos días de charlas y café, por la música, por las alegrías, frustraciones y luchas; gracias por su amistad.

PINO, Pedro M. **La Guaranía:** Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical. 2017. 93 pág. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en música) - Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2017.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio a la guaranía desde una perspectiva musicológica, abordando el asunto de la organización formal y sus elementos estructurales. Para llegar a este objetivo desarrollamos una metodología a partir de la adaptación de conceptos y herramientas de métodos de análisis musical ya existentes como la de William Caplin y otros autores. Además de su carácter analítico, la investigación presenta un breve recorte histórico y el contexto actual de la música en el Paraguay. Como resultado de todo este proceso de investigación pudimos reconocer dos tipos de organización formal dentro de la guaranía y sus variantes; elementos estructurales internos; características rítmicas, melódicas y armónicas, además de realizar un reflexión crítica sobre la historiografía musical y la situación de la investigación musical en el Paraguay.

Palabras clave: Guaranía. Música Paraguaya. Análisis Musical. Organización Formal.

PINO, Pedro M. **A Guaranía:** Sistematização dos elementos estruturais presentes na prática musical. 2017. 93 pág. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em música) - Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo o estudo da guarania, por meio de uma perspectiva musicológica aborda o estudo de sua organização formal e seus elementos estruturais. No trajeto construímos uma metodologia através da adaptação de conceitos e ferramentas de métodos de análise musical previamente existentes, como a proposta por William Caplin e demais autores. Além de seu caráter analítico, a pesquisa apresenta um breve recorte histórico e contexto atual da música no Paraguai. Como resultado deste processo de investigação reconhecemos dois tipos de organização formal dentro da guarania e suas variantes: elementos estruturais internos e características rítmicas, melódicas e harmônicas, além de refletir criticamente sobre a historiografia musical e a situação da pesquisa musical no Paraguai.

Palavras chave: Guaranía. Música paraguaia. Análise musical. Organização formal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Rasgido de polca paraguaya según Giménez.....	36
Figura 2 – Célula rítmica del rasgido de polca y guarania.....	37
Figura 3 – Registros (agudo - grave) en el rasgido de polca y guarania.....	37
Figura 4 – Rasgido de polca.....	38
Figura 5 – Rasgido de guarania.....	39
Figura 6 – Modelo temático acéfalo.....	52
Figura 7 – Modelo temático anacrúsico.....	52
Figura 8 – Modelo temático tético.....	52
Figura 9 – Estructura temática oración.....	58
Figura 10 – Estructura temática periodo.....	59
Figura 11 – Análisis de <i>A mi pueblito Escobar</i>	62
Figura 12 – Análisis de <i>Recuerdo de Ypacarai</i>	64
Figura 13 – Análisis de <i>Purahei Paha</i>	67
Figura 14 – Análisis de <i>Soy de la Chacarita</i>	68
Figura 15 – Análisis de <i>Lejanía</i>	70
Figura 16 – Análisis de <i>India</i>	73
Figura 17 – Organización formal - opción 1.....	75
Figura 18 – Organización formal - opción 2.....	76
Figura 19 – Organización formal - variación 1.....	76
Figura 20 – Organización formal - variación 2.....	77
Figura 21 – Organización formal - variación 3.....	77
Figura 22 – Estructuración de la FI y FF.....	78
Figura 23 – Fragmento de <i>India</i>	78
Figura 24 – Fragmento de <i>India</i>	79
Figura 25 – Fragmento de <i>India</i>	80
Figura 26 – Fragmento de <i>India</i>	80
Figura 27 – Fragmento de <i>Lejanía</i>	82
Figura 28 – Fragmento de <i>Lejanía</i>	83
Figura 29 – Células rítmicas más frecuentes en la línea melódica de la guarania ..	84

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	08
1. BREVE PANORAMA DE LA MÚSICA PARAGUAYA	12
1.1 BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA EN PARAGUAY	12
1.1.1 Periodo Precolonial (hasta inicios del siglo XVI)	12
1.1.2 Periodo Colonial (1537 - 1811).....	14
1.1.3 Periodo Independiente (1811 - 1870).....	17
1.1.4 Periodo Pos Guerra de la Triple Alianza y Mitad del Siglo XX (1870 - 1954) ..	19
1.1.5 Periodo Dictatorial de Stroessner (1954 - 1989).....	21
1.1.6 Periodo de Transición Democrática y Actualidad (1989).....	22
1.2 LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN PARAGUAY	24
1.3 MÚSICA POPULAR TRADICIONAL PARAGUAYA2	26
1.3.1 Conceptos Básicos.....	27
1.3.2 Géneros Musicales.....	28
1.3.3 La Birritmia en la Polca y Guaranía	32
1.3.4 Instrumentación de la Música Paraguaya.....	34
1.3.5 Rasgido de Polca y Guaranía en la Guitarra	36
1.4 ESTÉTICAS EN LA MÚSICA PARAGUAYA	40
2. LA GUARANIA	47
2.1 ELEMENTOS MUSICALES HISTÓRICOS, SOCIALES Y MUSICALES.....	47
2.2 FORMA Y ELEMENTOS ESTRUCTURALES.....	56
2.2.1 Herramientas de Análisis.....	56
2.2.2 Adaptaciones de Conceptos.....	59
2.2.3 Análisis	61
2.2.4 Organización Formal y Estructural	75
2.2.5 Aspecto Armónico	81
2.2.6 Aspecto Melódico	81
2.2.7 Aspecto Rítmico	82
CONSIDERACIONES FINALES.....	85
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91

INTRODUCCIÓN

La investigación sobre la música popular tradicional paraguaya es una materia pendiente dentro del plano académico del Paraguay. Existen trabajos escritos de manera independiente por músicos e investigadores, que sin duda tienen un gran valor, sin embargo muchos de ellos abarcan aspectos históricos, preocupados con la cronología, desconsiderando aspectos socioculturales y por otro lado, los asuntos técnicos son tratados de manera superficial. La falta de estudios más profundos y actualizados, ya sean musicológicos o etnomusicológicos, genera un vacío en la educación musical formal paraguaya en lo que se refiere a la música tradicional. Desde un aspecto técnico musical, hasta el día de hoy prácticamente son nulos los trabajos que se ocupen de los elementos estructurales y la organización sistematizada de los géneros musicales paraguayos.

El presente trabajo tiene como objeto de estudio a la guarania desde una perspectiva musicológica, abordando el asunto de la organización formal y sus elementos estructurales.

Para el desarrollo de esta pesquisa realizamos una investigación bibliográfica con el objetivo de tener un panorama histórico y sociocultural de la música paraguaya además de conocer aspectos estructurales, comparando las diferentes formas de abordar el asunto. Algunos de los materiales bibliográficos que utilizamos para obtener una visión histórica de la música paraguaya y aspectos técnicos son los siguientes libros: 1) Mundo Musical Paraguayo de Mauricio Cardozo Ocampo (1989), donde aborda en tres volúmenes el conjunto de elementos que conforman el "folclore"¹ paraguayo, dando un gran destaque a la música. 2) La Música Paraguaya, de Florentín Giménez (1997) donde aborda el aspecto musicológico y principalmente destaca la forma de la "escritura correcta"² de la música paraguaya. 3) Las circunstancias de la raíz, de Oscar Bogado (2007), hace

¹ El término folclore es utilizado al inicio de este trabajo ya que es un término común en la gran mayoría de la bibliografía escogida. En el transcurso de la investigación abordamos el asunto del uso de esta nomenclatura, ya que comprendemos la problemática que envuelve la utilización de la palabra folclore conceptualmente.

² Utilizamos y resaltamos la idea de una supuesta escritura correcta, ya que es una visión académica muy presente dentro del estudio de la música tradicional paraguaya, y a lo largo del trabajo estudiamos y analizamos el problema que genera esta visión reduccionista.

referencia a los hechos que rodean e influyen al folclore paraguayo y el rol que cumple el mismo en distintas épocas. 4) Origen social de la música popular paraguaya, de Arturo Pereira (2011), en este libro Pereira hace una crítica a la visión eurocéntrica con respecto al origen de la música paraguaya además de reflexionar sobre la importancia de la misma y sus procesos 5) Polca paraguaya, guarania y chamamé: estudios sobre tres géneros musicales en Campo Grande – MS, de Evandro Higa (2010), donde se trata sobre estos tres géneros ligados fuertemente a la identidad guaraní y la influencia para la formación de la identidad de Mato Grosso do Sul. 6) The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity, de Alfredo Colmán (2005), tesis doctoral en donde el autor trabaja la idea del arpa paraguaya como elemento de identidad nacional.

Por otro lado realizamos análisis musicales de guaranias consideradas referenciales dentro del repertorio popular paraguayo.

Una de las mayores dificultades durante el proceso de investigación fue definir una metodología para el análisis musical de las obras, ya que la bibliografía para el análisis de música popular es aún escasa a pesar de ser un asunto discutido desde hace varios años. Además, muchos métodos fueron concebidos con el objetivo de analizar música de concierto (clásica/erudita) y por lo tanto su aplicación dentro del contexto de la música popular resulta forzada. La solución hallada fue desarrollar una metodología propia a partir de la adaptación de conceptos y herramientas de métodos ya existentes, encontrando así los aspectos que nos interesan.

Para el análisis trabajamos con fuentes documentales (fonogramas y partituras). Fueron analizadas 12 guaranias de forma escrita: *Lejanía* (Herminio Giménez), *India* (José Asunción Flores), *A mi pueblito Escobar* (Emigdio Ayala Báez), *Por el caminito* (Eladia Blázquez), *Pueblo Ybycuí* (Mauricio Cardozo Ocampo), *Purahéi Paha* (José Asunción Flores), *Qué será de ti* (Demetrio Ortiz), *Recuerdo de Ypacaraí* (Demetrio Ortiz), *Nde rendápe aju* (José Asunción Flores), *Soy de la Chacarita* (Maneco Galeano), *Mi dicha lejana* (Emigdio Ayala Báez), *Mis noches sin ti* (Demetrio Ortiz).

Las ediciones escritas que utilizamos se encuentran en los libros *Desquite de Guaranía* (s.f.) de Carlos Lombardo y *Rescatando melodías* (2005) de Shirley Balmori y Emiliano Aiub.

Por otro lado se usaron las siguientes grabaciones para completar nuestro análisis: 1) *India* (José Asunción Flores) en las versiones de Aníbal Riveros y Aparicio González en el disco *Paraguay en solo de arpa* (1979), trío Los Paraguayos en el disco *Los Paraguayos in Rominia* (1963), Luis Alberto del Paraná en el disco *Los elegidos de Paraná Vol. I* (2015); 2) *A mi pueblito Escobar* (Emigdio Ayala Báez) en las versiones de Digno García y sus Carios en el disco *Viva* (1964), Marlene Chávez en el disco *Sonidos de mi tierra - CD 2* (2003); 3) *Lejanía* (Herminio Giménez) en la versión de Herminio Giménez y Ramón Cáceres en el disco *La eterna música del Paraguay* (1978), trío Los Paraguayos en el disco *Los elegidos de Paraná Vol. I* (2015).³

Presentamos esta investigación organizada en dos capítulos. En el primero presentamos una perspectiva de la música paraguaya teniendo como foco la música tradicional. Realizamos un breve recorrido histórico de la música en el Paraguay y elaboramos un estado de la cuestión en investigación sobre música paraguaya hecha hasta ahora dentro del territorio paraguayo. También mostramos aspectos generales sobre la música tradicional, la problemática de su estudio y proponemos posibles sistematizaciones para una organización y comprensión de los géneros musicales paraguayos.

El segundo capítulo se enfoca en la guarania, abordamos aspectos históricos, sociales y musicales. Mostramos el proceso de construcción de la metodología para el análisis de la guarania, explicando los conceptos y las adaptaciones de los métodos utilizados. Y por último mostramos los análisis realizados.

Este trabajo de investigación pretende contribuir al estudio de la música tradicional, contrarrestando la falta de materiales, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, y de esta manera reconocer su importancia como parte de la identidad cultural paraguaya y sudamericana. Además puede ayudar en la

³ Un dato llamativo sobre las grabaciones es la dificultad para tener acceso a las informaciones, ya que en las plataformas digitales marcan una fecha de edición y en el página web www.discogs.com marca otra. Acabamos optando mayormente por los datos de la página web nombrada, ya que cuenta con mayor cantidad de información y es un medio de consulta bastante reconocido. No queríamos dejar pasar esta situación sin comentar que uno de los trabajos más urgentes para la música paraguaya es realizar una catalogación de los materiales discográficos de los principales referentes de la música tradicional paraguaya.

realización de otros trabajos con música regional paraguaya y de otros países latinoamericanos.

Creemos que serán beneficiados tantos docentes, alumnos, investigadores, así como intérpretes y compositores interesados en comprender mejor la música popular tradicional paraguaya.

1. BREVE PANORAMA DE LA MÚSICA PARAGUAYA

1.1 BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA PARAGUAYA

Al inicio de este capítulo haremos un breve recorrido histórico de la música paraguaya, para poder contextualizar nuestro objeto de estudio, la guarania.

Al realizar una consulta bibliográfica sobre la historia de la música paraguaya pudimos percibir que existe una organización en la que coinciden casi todos los materiales consultados. La historia de la música paraguaya generalmente está organizada en periodos de la siguiente manera: 1) Periodo precolonial, en donde se estudia al pueblo guaraní y otros pueblos indígenas que habitaban el territorio paraguayo ; 2) Periodo colonial, que inicia con la fundación de Asunción en 1537 y acaba con la revolución de la independencia en 1811; 3) Periodo independiente, abarca desde la independencia hasta el final de la Guerra de la Triple Alianza (1870), dividido normalmente en la época del Dr. Francia, época de los López y época de la Guerra Grande; 4) Periodo post Guerra de la triple Alianza hasta mitad del siglo XX 5) Periodo dictatorial de Stroessner 6) Transición democrática y actualidad⁴.

1.1.1 Periodo precolonial (hasta inicios del siglo XVI)

El periodo precolonial como bien dijimos se ocupa del estudio de la música de los pueblos originarios antes de la colonización española. Melià (2005) comenta:

Desde los más antiguos tiempos el territorio actual Paraguay ha sido habitado por etnias que forman dos grupos notablemente diferentes, que sólo la construcción de una nación moderna ha unido dentro de sus fronteras. Los dos grupos se identifican al mismo tiempo con dos sistemas ecológicos profundamente diferenciados; en la región oriental, a la derecha del río Paraguay, selva subtropical húmeda; a la izquierda, el Chaco, pampas y llanos xerófilos, con relativa escasez de agua. En el oriente, pueblos agricultores de filiación guaraní; en el occidente, tribus,

⁴ A partir del cuarto periodo (periodo post Guerra de la Triple Alianza) es una propuesta de organización de Rodolfo Elias (2015) , la cual consideramos muy interesante ya que de todos los materiales consultados es el único que encara el siglo XX de manera más organizada y no tan generalizada.

convencionalmente, llamadas pampeanas, recolectoras y cazadoras. (MELIÀ, 2005, p 5).

Szarán (2007) nos habla de la existencia de una gran variedad de culturas, divididas en familias, cada una de ellas con características diferentes. Por medio de estudios lingüísticos se pudo conocer las familias lingüísticas y ramificaciones de los pueblos originarios: Zamuco, Maskoy, Matakó, Guaykurú, Tupi Guaraní y Emok. La familia lingüística Guaraní es la que tuvo mayor influencia en la formación de la identidad cultural del Paraguay.

Boettner (2008) afirma que el idioma guaraní es el elemento de unidad más potente de la nación paraguaya.

Esta contribución lingüística es fundamental para la construcción melódica y fluctuación rítmica encontrada en la polca y la guarania [...] (HIGA, 2010, p. 39).

En cuanto a la música de los pueblos originarios, la misma cumple funciones sociales, es percibida de manera diferente en comparación al concepto occidental traído por los españoles. Con respecto a la función de la música comenta Szarán:

La práctica de la música entre los aborígenes, está permanentemente ligada a las diferentes actividades de la vida cotidiana, sin el prejuicio de lo estético [...] La Función que cumple la música entre los indígenas es idéntica en las diversas familias; celebran el gozo de situaciones comunes, propician la fecundidad, la buena cosecha, ahuyentan los malos espíritus y animan la superación de sus propias dificultades. Las actividades musicales se confunden con las demás labores del día, por tal motivo, no existen músicos especialistas, ya que todos participan de la experiencia, reforzando el sentido y la connotación de las expresiones. (SZARÁN, 2007, p. 13).

Discordamos en parte de esta afirmación de Szarán. Por un lado, es cierto que la música no es vista y practicada por los pueblos originarios de la misma manera que los pueblos occidentales (europeos y pueblos de colonización europea), sin embargo no concordamos con la idea de homogeneizar a todos los pueblos indígenas y que la música cumple exactamente la misma función en todos ellos. Cada pueblo originario está organizado por diferentes construcciones políticas, sociales y culturales, por lo tanto la música responderá de acuerdo a la organización específica de cada pueblo.

Algunos de los instrumentos de los pueblos originarios fueron registrados y catalogados. Algunos de ellos son: turú, mimby, son instrumentos de viento; gualambáu, violín monocorde, instrumentos de cuerdas; tambor peteke peteke, sonaja (maraka), takua, instrumentos de percusión (GIMENEZ, 1997).

Para Szarán la música de los pueblos nativos tiene como característica que es anaestructural desde una perspectiva de la música occidental (entiéndase europea). Creemos que esta visión eurocéntrica solo se centra en un aspecto técnico, dejando de lado el contexto de su práctica. El contexto determina la estructura de la música a partir del evento en que se la práctica, no todos los eventos son iguales, por lo tanto no tienen la misma duración, es decir, por más repetitiva o cíclica que sea la música tiene una estructura basada en la organización del evento en que es practicada.

En cuanto a la melodía, Boettner (2008) afirma que las melodías pueden estar constituidas por 3, 4 o 5 notas. El ritmo predominante es de carácter binario (SZARÁN, 2007).

Aún queda mucho por estudiar en lo que respecta a la música precolonial en el Paraguay. Es de suma importancia realizar una revisión historiográfica de esta época, teniendo como base las investigaciones antropológicas, arqueológicas y etnomusicológicas más importantes que se han hecho hasta el momento sobre culturas precoloniales, de esta manera podremos llegar a un resultado más profundo de la música durante este periodo. Además para poder desarrollar esta investigación histórica de la música precolonial es necesario el incentivo de la investigación en el Paraguay, además de la formación de etnomusicólogos con pensamiento crítico.

1.1.2 Periodo Colonial (1537 -1811)

Dentro de este periodo encontraremos la época de las misiones jesuíticas, un periodo bastante estudiado históricamente de donde se desprenden ciertas visiones o posturas con respecto a la producción musical de aquel entonces y la importancia de la misma.

Según los registros históricos, se realizaron dos expediciones en el siglo XVI que son consideradas las primeras en llegar a lo que sería el actual

territorio paraguayo. La primera expedición es en 1524, el español Alejo García viaja a través del territorio paraguayo a pie, buscando un camino al Perú. La segunda fue en 1527 el portugués Sebastián Gaboto Navegó por las aguas de los ríos Paraná y Paraguay. En 1537 Juan de Salazar y Espinoza funda un fuerte bajo el nombre de Casa Fuerte de Nuestra Señora Santa María de la Asunción, convirtiéndose luego en ciudad en 1541, siendo designada como centro de operaciones y exploraciones de la conquista. (COLMÁN, 2005).

En 1609 se inicia la labor misionera de la Compañía de Jesús dando el origen al Estado Jesuítico del Paraguay (HIGA, 2010). Según Boettner (2008) existieron entre 30 y 33 pueblos o reducciones jesuíticas.

Sobre las reducciones:

El éxito de las reducciones fue rápido y sorprendente. Se establecen más de 30 pueblos con alrededor de 80.000 almas. Bajo un estricto régimen de organización, desarrollaron numerosas actividades como la ganadería, agricultura y comercio. En el campo de la instrucción es precisamente donde se observan aspectos sorprendentes. Poseían sus propias imprentas, fábricas de instrumentos musicales, trabajos de artesanía, y otros. Los jesuitas tenían absoluta independencia del poder civil [...] El extraordinario potencial económico y organización política, produjo una cerrada competencia, con los demás miembros de la colonia, lo que con el tiempo, y luego de numerosos sucesos, llevó al primer grito revolucionario de América, entre 1717 y 1735 (Revolución de los Comuneros) y en 1767 a la expulsión de los jesuitas. (SZARÁN, 2007, p.18).

Mucho se ha hablado sobre la música en las misiones, la presencia de músicos jesuitas que desarrollaron diferentes facetas pero con la misma importancia, algunos de ellos fueron Anton Sepp (encargado de la fabricación de instrumentos y uno de los principales educadores musicales de las misiones), Martin Schmid (compositor y arquitecto) y Doménico Zipoli (considerado el más importante de los compositores de la época).

La música ganó mucha importancia en el proceso evangelizador, llegando a un alto nivel en la fabricación de instrumentos, la interpretación y composición musical por parte de los nativos en el siglo XVIII. (HIGA, 2010).

Para Boettner (2008) el resultado cultural dejado por los jesuitas fue: el desarrollo de una población y con extraordinarias disposiciones musicales; la introducción al estudio de los instrumentos musicales en boga en Europa, además de la fabricación de los mismos; la introducción del sistema musical diatónico; la protección, estudio y escritura del guaraní.

Por otro lado Pereira (2011) afirma que para entender mejor a la música de las misiones y todo lo que ella envuelve, hay que remitirse a las motivaciones que impulsaron a los españoles a llegar al Paraguay: "[...] los primeros aventureros españoles no lo hicieron con el objeto de proponer una nueva cultura ni a promover la dignidad de la vida sino venían a conquistar a sangre y fuego, buscando oro". (PEREIRA, 2011, p. 18). Para llegar a obtener las riquezas los nativos fueron sometidos a una explotación esclavista.

Comenta Pereira:

Podemos afirmar entonces que la música occidental que trajeron los españoles[...] era utilizada como instrumento de sometimiento, y nada tenía que ver con promover la expansión espiritual libre, ni estaba destinada a producir la alegría ni a mejorar la calidad de vida. Era para subyugar, nublar la inteligencia, producir el miedo, anular reacciones no pautadas por los colonizadores y de esta manera obtener el manso sometimiento. (PEREIRA, 2011, p. 24).

Siempre fue resaltada la importancia de la música en las misiones jesuíticas, siendo abordada anecdótica, narrativa y no analíticamente, dejando de lado la estructura social que le dio origen (VILA REDONDO, 2003).

Para Vila Redondo (2009) la utilización del idioma guaraní por parte de los jesuitas es muy diferente a la propuesta por Boettner, ya que los jesuitas usaron el idioma guaraní para someter a los nativos además de utilizar el lenguaje musical para cautivar y sojuzgar.

Con respecto a la música de los guaraníes comenta:

La música para el guaraní era una actividad natural y cotidiana; una actividad esencial y una necesidad básica. A diferencia de la música europea, la guaraníca requería de un alto grado de cooperación para ser interpretada, la noción de competencia no existía. Este valor social coadyuvó a la reducción y organización económica de la mano de obra guaraní. Los guaraníes no eran dotados musicalmente, con el sentido que esta expresión tiene para occidente; si no que eran igualmente musicales. No existía la exclusión social musical como en occidente, todos eran capaces de hacer música y considerados intérpretes aptos, a diferencia de la sociedad occidental de la que procedían los jesuitas, donde la actividad musical estaba reservada una elite técnica [...] La reacción guaraníca ante la música europea se corresponde con la función que la música desempeñaba en su sociedad, no por la "belleza" en sí de la música barroca, sino por el valor que la música tenía para los guaraníes. (VILA REDONDO, 2003, p 6).

Discutir sobre la idea de un etnocidio músico-cultural genera una tensión debido a que todas las numerosas investigaciones sobre el "sincretismo musical" de las misiones serían cuestionadas, dejando más evidente la noción etnocéntrica con respecto al universo cultural guaraní registrados en los documentos de la época. Por otro lado también cuestionaría la idea del "barroco guaraní " o "barroco misional" que es nada menos que la reproducción, imitación (no la creación) de la cultura barroca europea, dentro de sus limitaciones debido a que los maestros jesuitas tenían una formación musical insuficiente. (VILA REDONDO, 2009). Esta afirmación de Vila Redondo se contrapone a la idea que entre los jesuitas existían grandes compositores como es el caso de Zipoli. Sin dudas varios jesuitas fueron buenos compositores y puede ser muy extremista hablar de una formación musical insuficiente, pero tal vez exista una sobrevalorización de estos compositores, fruto de la imposición cultural que vino por medio de la colonización desembocando en una comprensión eurocéntrica de la música.

A pesar de tener varios estudios sobre la música de las misiones la gran mayoría de estos trabajos proponen una visión romántica de las misiones, como si fuese un cuento, el cuento del "mundo maravilloso de las misiones". Esta mirada parcial no permite comprender todo el proceso y contexto de la época. Es importante la realización de nuevos trabajos basados en los grandes estudios históricos y antropológicos realizados de manera profunda sobre las misiones. También es necesario reflexionar sobre la idea del rescate de la música de las misiones, ya que es importante a nivel histórico dicho trabajo, pero es primordial tomar el cuidado para no reproducir un discurso eurocéntrico, presentándola como "la gran música de las misiones" reforzando el concepto de superioridad con respecto a la música de los nativos.

1.1.3 Periodo Independiente (1811 - 1870)

La independencia del Paraguay se produce en 1811, dando lugar a la Junta Superior Gubernativa. La figura del Dr. Gaspar Rodríguez de Francia (1766 - 1840), quien encabezó el movimiento independentista, fue la más dominante entre 1814 y 1840. Integró las diferentes formas de gobiernos que se sucedieron luego de la revolución hasta lograr imponerse como figura política llegando al control del

poder primero como dictador temporal y luego como dictador perpetuo hasta su muerte. (ELIAS, 2015).

Algunos investigadores como Boettner (2008), afirman que durante la época del Dr. Francia no se fomentaron las artes y que las manifestaciones artísticas fueron prohibidas. Sin embargo, para Pereira (2011) y Szarán (2007) es en esta época que comienza a definirse, a tomar forma lo que sería la "música paraguaya". Para estos investigadores esto se debe al desarrollo y difusión de la música popular desarrollado por el Dr. Francia.

Es un hecho harto conocido que en la época del Dr. Francia existieron numerosas Bandas de Música organizadas mediante su orientación y estímulo. La mayoría de estas bandas estaban formadas por indígenas y mestizos. Documentos oficiales de ese tiempo testimonian la preocupación casi obsesiva del Dr. Francia por la música y los músicos. Este hecho fue ocultado por sus detractores por mucho tiempo y del mismo aún se hacen eco muchos hombres y círculos de nuestra sociedad. (PEREIRA, 2011, p. 35).

El interés y la preocupación del Dr. Francia por el pueblo campesino y la cultura popular incomodaba a la clase dominante ya que afectaba los intereses de este grupo elitista (PEREIRA, 2011).

Observamos dos visiones con respecto a la figura del Dr. Francia. No pretendemos definir cuál de ellas es la correcta, sin embargo queremos traer a modo de debate que estas posturas provienen de una historiografía influenciada por visiones políticas, por lo tanto, una vez más destacamos la importancia de realizar nuevas investigaciones sobre la historia musical del Paraguay a partir de trabajos científicos más amplios y con posturas más imparciales.

La creación de bandas militares, facilitar el acceso y la incorporación de instrumentos musicales, y la fundación de la Escuela de Aprendices de Música Militar son algunos de los ejemplos del interés y la preocupación por fomentar la práctica musical por parte del Dr. Francia.

El sucesor del Dr. Francia fue Carlos Antonio López, primer presidente constitucional y luego su hijo Mariscal Francisco Solano López hereda la presidencia y es quien encabeza la Guerra de la Triple Alianza, hasta su muerte en 1870, culminando así la guerra más grande que devastó el Paraguay.

Carlos Antonio López se dedica a un desarrollo del país teniendo como modelo Europa. Rodolfo Elías comenta:

"[...] dedicó un mayor esfuerzo en desarrollar el país, abriéndolo a la influencia europea, incorporando los avances de la ciencia y la tecnología e interesándose en la cultura y las artes que se generaba en Europa [...]" (ELÍAS, 2015, p.174).

Bajo el mandato de Carlos Antonio López llegan al Paraguay profesionales de música procedentes de Europa y es en este mismo periodo que se comienza a utilizar el término polca para referirse a la música "nacional" paraguaya. Este dato aparece en la gran mayoría de la bibliografía utilizada, sin embargo sus fundamentaciones necesitan ser ampliadas. Para esto sería ideal la realización de un estudio sobre el contexto nacionalista de este periodo y si la polca era considerada un símbolo cultural nacional.

Durante el periodo de Francisco Solano López se practicaban danzas de moda traídas de Europa que luego fueron adoptadas por el pueblo con modificaciones tornándose parte del repertorio de danzas populares. Durante el transcurso de la guerra la música fue fundamental para generar un ambiente optimista y mantener en el alto la moral de las tropas. Las músicas consideradas de épicas como Campamento Cerro León se constituían en verdaderos himnos populares del Paraguay (SZARÁN, 2007).

Dos aspectos principales podemos resaltar a partir de lo expuesto sobre este periodo, primeramente, es durante este periodo que se gesta la polca paraguaya y por otro lado, vemos posturas ideológicas y políticas que se confrontan y desde luego, cada postura narra desde su perspectiva el proceso histórico del Paraguay. Varias preguntas se desprenden de estos dos asuntos: está comprobada la gestación de una "música nacional" durante este periodo? o es una hipótesis que fue siendo repetida a lo largo de los años en los trabajos sobre la historia de la música paraguaya? Esta "música nacional" fue considerada un símbolo nacional por parte del estado en aquella época? Qué es lo que lo convierte en "música nacional"? Responder estas preguntas tal vez nos permita comprender mejor el proceso de construcción de lo que consideramos música tradicional paraguaya.

1.1.4 Periodo Post Guerra de la Triple Alianza y Mitad del Siglo XX (1870 - 1954)

Zamorano (2010) comenta sobre este periodo:

Luego de la gran guerra, se inició un periodo de restablecimiento de las instituciones sociales, culturales, y económicas, coherente con las tendencias liberales predominantes de la región desde finales del siglo XIX. El estado paraguayo de posguerra de la Triple Alianza desarrolló políticas culturales de mecenazgo y de un nacionalismo excluyente, racista y eurocéntrico. (ZAMORANO, apud ELÍAS, 2015, p.174).

Esta corriente liberal comentada por Zamorano fue desarrollada por los llamados novecentistas. Este grupo estaba conformado por intelectuales de la época influenciados por la educación y el pensamiento europeo. Pretendían reconstruir el Paraguay a partir de un nuevo pensamiento y proponían un nacionalismo que exaltaba lo étnico. Según Telesca (2011) generaron una narración histórica del Paraguay de tinte heroico, posicionando a la época del Dr. Francia y los López como la época de oro.

En 1874 se realiza a primera edición escrita de música con aires paraguayos, editado en Buenos Aires por la editorial A Demarchi. Luis Cavedagni, uruguayo, fue el encargado de la recopilación y arreglos de lo que se llamó "Álbum de los toques más populares del Paraguay", la cual tuvo 3 ediciones. No fue bien recibido, tuvo muchas críticas debido a varios errores técnicos (SZARÁN, 2007). Por otro lado en 1928 se publica "Aires Nacionales Paraguayos" realizada por Aristóbulo Domínguez bajo la editorial Manuel Villadesau, y es considerada una de las grandes referencias históricas. Este trabajo está basado en la recopilación de músicas de compositores e intérpretes anónimos, y en la interpretación al piano de este material recopilado, a cargo de su madre, (HIGA, 2010).

Hacia finales del siglo XIX revive un movimiento cultural que se inicia "[...] con la creación del Colegio Nacional de Asunción (1876), la apertura del Ateneo Paraguayo (1895), y luego el Instituto Paraguayo (1895) [...]". (BREZZO, apud ELÍAS, 2015, p.174). Estas tres instituciones son consideradas de importancia en cuanto a la difusión artística y científica de aquella época. El Colegio Nacional de Asunción, vigente hasta el día de hoy fue considerado durante mucho tiempo una de las instituciones de educación secundaria más prestigiosas del Paraguay; el ateneo es una asociación civil sin fines de lucro que en su inicio se dedicaba a prestar servicios a la enseñanza y difusión de la artes, ciencias y letras, actualmente está enfocado a las artes; y el Instituto Paraguayo también se dedicaba a la difusión de las ciencias y el arte.

Boettner (2008) cita que al inicio del siglo XX las actividades culturales estaban compuestas por actuaciones teatrales, conciertos, proyecciones cinematográficas y exposiciones. Llegan músicos extranjeros que se dedican a la educación musical. En este periodo también comienzan a aparecer grandes músicos paraguayos como José Asunción Flores (en este periodo crea la guarania), Agustín Barrios, Remberto Giménez, Félix Pérez Cardozo, Mauricio Cardozo Ocampo, Herminio Giménez, entre otros.

Durante este periodo se produce la Guerra del Chaco (1932-1935) que una vez culminada deja al Paraguay en una situación de inestabilidad política que desemboca en la dictadura de Alfredo Stroessner.

Como pudimos observar este periodo es caracterizado por la intención de reconstrucción del Paraguay luego de la Guerra de la Triple Alianza a partir de una mentalidad liberal impulsada por intelectuales de la época. En el segundo capítulo abordaremos un poco más sobre esta época y su relación con la guarania.

1.1.5 Periodo Dictatorial de Stroessner (1954 - 1989)

Periodo oscuro de la historia paraguaya, tuvo consecuencias terribles, presentes hasta el día de hoy en la sociedad paraguaya, tanto a nivel social, político y económico.

A nivel cultural y social, Stroessner no estimuló y censuró cualquier tipo de investigación y producción de conocimiento. (ELÍAS, 2015)

Sobre la situación musical de la época comenta Zamorano (2010): "La música tampoco recibió apoyo, pero se promovieron formas de música popular, el folclore, para legitimar elementos del discurso autoritario y militarista de Stroessner [...]" (ZAMORANO, apud ELÍAS, 2015, p. 177)

De esta manera fue practicado y fomentado un nacionalismo por parte de músicos populares, enalteciendo la figura y la obediencia al único líder en sus canciones o trataba de asuntos como batallas épicas, progreso y paz, entre otras cosas. Elías comenta:

Parte de la política de la dictadura de promoción de la música folclórica oficial fue el Decreto del Poder Ejecutivo Núm. 8127 (1959) por el que se

estableció la obligatoriedad de ejecutar en fiestas, celebraciones y emisoras de radiodifusión el 50% de música paraguaya. (ELÍAS, 2015, p.178).

Esta práctica de una música folclórica que rinde un culto al dictador dio origen a lo que es conocido como "polca kele'e".⁵

A pesar de toda esta situación existieron movimientos de resistencia en las artes. En la música esta resistencia fue el movimiento denominado Nuevo Cancionero, grupos como Juglares, Sembrador y Ñamandú interpretaban canciones que trataban sobre asuntos como la pobreza, la lucha y la opresión. Por otro lado también son cultivados otros géneros como el rock, el jazz, además de la existencia de orquestas bailables principalmente entre los años 1950 y 1980 (ELÍAS, 2015)

Tal vez una de las peores consecuencias del stronismo en el área de la música fue la reproducción del mismo modelo autoritario por parte de músicos que respondían al gobierno de Stroessner. Muchos de ellos estaban al frente de instituciones educativas, orquestas u organizaciones que eran manejadas al antojo del director de turno, y por supuesto contaba con apoyo político del gobierno. Muchos músicos que cuestionaron esta situación fueron marginados de la escena musical, perseguidos políticamente e inclusive exiliados.

1.1.6 Periodo de Transición Democrática y Actualidad.

En 1989 se produce un golpe de estado al mando del Gral. Andrés Rodríguez. El Gral. Rodríguez era un hombre de confianza de Stroessner dentro del gobierno, además de tener un lazo familiar ya que eran consuegros. Luego de unos meses del golpe, específicamente el 1 de mayo de 1989 se realizaban las

⁵ Un ejemplo de las terribles consecuencias de la dictadura es lo sucedido con la asociación Autores Paraguayos Asociados (APA), la cual es encargada de velar por los derechos autorales de los artistas. APA era considerado brazo político cultural de la dictadura porque dentro de su directiva estaban personas cercanas del entorno político de Stroessner. Cada aniversario del nacimiento del dictador, en su homenaje, era organizado por APA un inmenso festival musical donde desfilaban artistas que respondían al dictador. Además de responder al régimen stronista, APA se caracterizó por ser una entidad corrupta durante y luego de la dictadura, eso pudo comprobarse en el año 2016 tras el descubrimiento de la mala distribución y robo de la recaudación de los derechos de autor. Tras una larga batalla judicial de los artistas contra los directivos de APA, se consiguió el saneamiento de la institución en el año 2017. Disponible en: <<http://www.ultimahora.com/acusan-ex-jerarcas-apa-el-festival-corrupcion-n1092749.html>> <<http://www.paraguay.com/nacionales/culmina-intervencion-judicial-en-apa-y-llaman-a-elecciones-165675>>

elecciones presidenciales, permitiendo la participación de todos los partidos políticos y desarrolladas dentro de un marco con miras a la democracia. El resultado de estas elecciones da como ganador al Gral. Andrés Rodríguez, acabando así con los 35 años de dictadura de Stroessner. Sin embargo, se mantiene la hegemonía del partido colorado, al cual pertenecía Stroessner, ya que el Gral. Rodríguez se presentó como candidato representando a dicho partido.

A nivel de políticas culturales se inicia un proceso largo y discontinuo. Se crean instituciones públicas enfocadas a la cultura como la Secretaría Nacional de Cultura, Centro Cultural del la República El Cabildo, y el Fondo de Cultura. (ELIAS, 2015)

El periodo actual se caracteriza por el aumento de la educación musical, se crea el Conservatorio Nacional de Música (1997), creación de carreras de música de nivel universitario: Universidad Nacional de Asunción (2009), Universidad Nacional del Este (2011), Instituto Superior de Bellas Artes (2013), Universidad Nacional de Villarrica del Espíritu Santo (2013), Universidad Nacional de Caaguazú (2009), además de escuelas y centros privados de educación musical.

Se han desarrollados proyectos basados en el modelo del "Sistemas de orquestas" de Venezuela, cuyo objetivo es la educación musical de niños, niñas y jóvenes en contexto de marginalidad. (ELIAS, 2015). Un ejemplo de estos proyectos es *Sonidos de la Tierra*, creado por el compositor y director de orquesta Luis Szarán, el cual se sostienen económicamente por medio de donaciones de organismos gubernamentales y el sector privado. Este proyecto promueve la formación de escuelas de música, agrupaciones corales y orquestales, asociaciones culturales, talleres de lutería y becas de perfeccionamiento musical.

Tras realizar este breve recorrido por la historia de la música paraguaya podemos ver como a lo largo de todos los periodos la historiografía se dedica a la "música nacional", prestando muy poca atención a otras prácticas musicales, de zonas rurales o comunidades indígenas. También fue posible observar que lo escrito sobre la historia de la música paraguaya se apoya en materiales producidos por recopiladores,, ensayistas, periodistas o personas de otras áreas, y cuando utilizan trabajos de personas especializadas en el área de la historia, son trabajos que presentan una historia del Paraguay de manera épica y romántica, resaltando un heroísmo paraguayo y apuntando a una identidad nacionalista basada en un "folclorismo" constituido por elementos indígenas y

españoles. Por supuesto que es importante que la historia de la música paraguaya sea escrita desde diferentes lugares, pero al parecer existe un desequilibrio, ya que son muy poco utilizados investigaciones actuales, escritas con rigor académico. Es urgente una revisión sobre la historia musical del Paraguay a partir de trabajos con abordajes historiográficos recientes como el de Ignacio Telesca, ya que creemos que es la única manera de realizar una lectura actual y amplia sobre la música en el Paraguay a nivel histórico.

1.2 LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN PARAGUAY

La investigación musical es una materia pendiente en Paraguay, podría decirse que se encuentra actualmente en una fase embrionaria. Los trabajos de investigación sobre la música en Paraguay, son realizados y publicados debido al esfuerzo personal, compromiso y pasión de los investigadores.

Según Elías (2015) se han realizado estudios etnográficos, históricos, sociológicos y musicológicos que son frutos del trabajo de investigadores e intelectuales que a pesar del poco apoyo de las instituciones estatales y académicas han podido desarrollar trabajos que valoran las formas artísticas y culturales del Paraguay. "El aspecto central de este problema es la falta de una estructura institucional que sostenga el trabajo de la investigación, y la carencia de una política de apoyo a los investigadores [...]". (ELÍAS, 2015, p. 186)

Dentro de los trabajos de investigación musical producidos en Paraguay se puede observar la existencia de materiales que rescatan a nivel biográfico las figuras que han sido importantes en la creación musical del Paraguay; materiales de carácter enciclopédicos que tratan sobre la música dentro del contexto de las tradiciones culturales del Paraguay; recopilaciones de canciones; estudios sobre la cultura de pueblo originarios y la música de las misiones; y algunos materiales de carácter musicológico.

Con respecto al sistema universitario, a pesar de la existencia de Universidades estatales y privadas con numerosas filiales que desarrollan programas de maestrías y algunos doctorados, "[...] este crecimiento no fue acompañado de un aumento en cantidad y calidad de las investigaciones y

estudios científicos, en especial en las ciencias sociales y la cultura". (ELÍAS, 2015, p. 181).

Actualmente universidades estatales cuentan con una licenciatura en música como es el caso de la Universidad Nacional de Asunción, cuyo programa de estudio incluye la materia de investigación pero aún no cuenta con un área de investigación musical (ELÍAS, 2015).

Dos espacios muy interesantes para la investigación musical han sido creados recientemente. Por un lado el Conservatorio Nacional de Música (CONAMU) creó en 2017 el Departamento de Investigación Científica y por otro lado fue presentado oficialmente en mayo de 2017 el Instituto Paraguayo de Musicología, que es impulsado desde la Casa Bicentenario de la Música, ligado al Centro Cultural de la República Cabildo dependiente del Congreso Nacional. Tanto el Departamento de Investigación Científica del CONAMU y el Instituto Paraguayo de Musicología son dos proyectos que tienen una misión muy importante, el de organizar y fortalecer la investigación musical en el Paraguay.

Es importante incentivar la investigación musical en el Paraguay para poder desarrollar políticas educativas acordes al contexto paraguayo, para la salvaguardia de culturales tradicionales, para fortalecer las instituciones académicas y poder integrarse dentro del circuito latinoamericano de investigación musical. Creemos que la investigación científica de la música paraguaya es el camino para el desarrollo de políticas culturales. Investigar la historia musical paraguaya a fondo nos permitiría conocer el proceso de construcción de la música, su práctica y la situación de la misma. También la investigación de la educación musical en Paraguay es fundamental para comprender su situación a nivel escolar y universitario.

Un posible camino a seguir es la organización y actualización de las instituciones educativas musicales públicas asumiendo cada uno el rol que le corresponde. Los conservatorios, como el caso del Conservatorio Nacional de Música, deben velar por la formación de músicos desde su fase inicial, acercando a los estudiantes de música a la experiencia de la práctica musical. Por otro lado las universidades deben encargarse de la reflexión y producción de conocimiento a nivel científico, a partir de la profundización de varios aspectos de la música. El "fenómeno" de creación de cursos de música a nivel universitario en el Paraguay es un aspecto que debe ser analizado con mucho cuidado. El trabajo en conjunto de

conservatorios y universidades es ideal para que los músicos puedan tener una formación completa y amplia

. Además, la creación de cursos de etnomusicología y musicología puede ser un camino que ayude en este proceso de fortalecimiento de la investigación musical. Es fundamental que los profesores encargados de materias o carreras relacionadas a la investigación sean personas formadas en la investigación musical, capacitadas y actualizadas en el área.

Por otro lado, las instituciones encargadas de fomentar la investigación científica como el *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)* deben democratizar los recursos financieros, dando espacio a las ciencias humanas, sociales y artes.

Promover encuentros, congresos nacionales e internacionales sobre música en el Paraguay es otra opción para incentivar la práctica de la investigación. Con respecto a este asunto en el 2016 se realizó el *1er Simposio de Música en Paraguay*. Este simposio fue organizado por la *Secretaría Nacional de Cultura* a partir de una idea original de Berta Rojas⁶ y contó con la participación de conferencistas internacionales como Juan Falú (Argentina), Rubén Olivera (Uruguay), Yael Bitrán (México), Germán Lema (Argentina) y Rodrigo Teixeira (Brasil). Como representantes locales estuvieron Ticio Escobar, David Velázquez, Guillermo Sequera, Saúl Gaona, Diego Sánchez Haase, Pedro Martínez, José A. Galeano, Carlos Schvartzman, Sergio Ferreira, José Luis Miranda, Juan Carlos Dos Santos, Mario Rubén Álvarez, Willy Suchar, Vicente Morales, Lucas Toriño, Rodrigo Irazusta y Leopoldo López.

La realización de este tipo de eventos y su continuidad es de suma importancia para generar espacios de discusión en torno a la música en el Paraguay y la investigación científica de la misma.

1.3 MÚSICA POPULAR TRADICIONAL PARAGUAYA

⁶ Berta Rojas es en la actualidad la guitarrista paraguaya más destacada a nivel internacional en el mundo de la guitarra clásica. Fue nominada tres veces al Grammy Latino. Es licenciada en música por la Escuela Universitaria de Música de Uruguay y obtuvo una maestría en el Peabody Institute en Estado Unidos. Actualmente se desempeña como docente en la universidad Berklee College of music en Boston, Estados Unidos. Más información en : www.bertarojas.com

1.3.1 Conceptos Básicos

Para una mejor comprensión del asunto a tratar dejaremos en claro ciertos conceptos.

Existen muchas formas de referirse a los saberes populares, esta gran cantidad de definiciones o conceptualizaciones muchas veces nos producen confusiones debido a la complejidad del estudio de los saberes populares.

El etnomusicólogo brasileiro Alberto Ikeda nos dice al respecto:

Las innumerables denominaciones son tentativas de otorgar a esos saberes populares alguna característica o distinción, buscando singularizarlas, diferenciándolas de otras formas, como las de cultura de masa, de la cultura urbana moderna y de la cultura "erudita" y hasta de la cultura indígena. Sin embargo, la tarea no es simple, pues los conocimientos abarcados en las culturas populares tradicionales son muy diversificados, además de que comúnmente una misma modalidad puede tener diferencias en la forma, función y hasta significados en regiones y grupos distintos. (IKEDA, 2013, p. 174)⁷.

Algunos ejemplos de dichas denominaciones según Ikeda (2013) son: expresiones culturales de transmisión oral, cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradición oral, cultura de raíz, tradiciones populares, folclore.

El término "folclore" fue uno de los más utilizados, creado en 1846 por Williams John Thoms en Inglaterra. Dicha denominación se refería a la "sabiduría popular". Sin embargo, la nomenclatura folclore viene siendo evitada por los investigadores desde hace un buen tiempo por los problemas que envuelven su significado (IKEDA, 2013). Uno de esos problemas es el sentido de "saber" o "sabiduría" y sus límites, ya que para algunos la cultura material como artesanía, culinaria, confección de instrumentos, la arquitectura, no formaba parte del concepto del folclore. Además, las características del folclore como el anonimato, aceptación colectiva, transmisión oral, antigüedad acarrear una problemática porque son particularidades muy relativas. Por otro lado el significado que carga "pueblo" o "popular" dentro de la noción de folclore, cuyo sentido era indicando a los integrantes de las clases sociales más bajas pertenecientes a las sociedades rurales

⁷ Traducción del autor

(BENJAMÍN, s.f.)⁸, tal vez este sea uno de los principales cuestionamientos del término folclore. Ya dentro del campo de la música, muchos investigadores atribuían a la música folclórica un nivel inferior, primitivo con respecto a la música europea llamada de música culta.

Por todos estos cuestionamientos encontramos como una mejor alternativa la denominación “cultura popular tradicional” con respecto al término folclore. La etnomusicóloga colombiana María Eugenia Londoño Fernández nos dice lo siguiente con respecto a la cultura popular tradicional:

[...] son todas aquellas formas de vida que identifican colectivamente a grupos mayoritarios de una sociedad, que se transmiten de una a otra generación como patrimonio común. Formas y expresiones de vida que poseen un marcado carácter regional; pero que están en permanente proceso de cambio aunque sus raíces permanecen aferradas al pasado; con rasgos propios y elementos culturales ajenos pero apropiados a través del tiempo –lo autónomo y lo foráneo- ; con avances y estancamientos en su proceso de desarrollo; con pérdidas y ganancias, con aspectos positivos y negativos. (FERNÁNDEZ, 1988, P. 4).

Podemos ver aquí que el concepto de Londoño sobre los saberes populares es mucho más abierto y menos conservador que el concepto de "folclore" presentado anteriormente. Londoño concibe los saberes populares a partir desde el concepto que la cultura posee un carácter orgánico y dinámico, y que la tradición trae consigo esa idea de permanencia de lo antiguo, de lo que viene de tiempos anteriores, pero que al mismo tiempo no está ajeno a transformaciones.

Entrando al campo de la música, entendemos que la misma forma parte de la cultura de una sociedad. Siguiendo el razonamiento anterior optamos por sustituir la denominación de música folclórica por “música popular tradicional”, entendiendo a esta última como “[...] lenguaje sonoro construido durante años, a veces siglos, que identifica y diferencia a los hombres de cada región, que les posibilita unirse y comunicarse porque nace y habla de las condiciones reales en que viven [...]” (FERNÁNDEZ, 1988, p. 5).

1.3.2 Géneros Musicales

⁸ Disponible en: http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf, acceso en 28 jun. 2016).

Para poder hablar de la música popular tradicional paraguaya (MPTP) necesariamente tenemos que distinguir cuáles son los géneros musicales que la conforman y es aquí donde encontramos otra problemática, la denominación y clasificación de los géneros de la MPTP.

Al momento de consultar la bibliografía escogida sobre los géneros musicales paraguayos conseguimos reconocer 20 de ellos, los cuales son: purahéi, purahéi asy, purahéi kele'e, purahéi joyvy, polca paraguaya, chopi, polca syryry, polca kyre'y, polca popó o jerokypopó, galopa, polca galopa, valseado, rasguido doble, compuesto, carreta guy, guarania, avanzada, jetypeka, polca saraki, kambá tisyry.

El principal problema que encontramos es en relación al género polca paraguaya y/o purahéi, primeramente porque las descripciones o definiciones de dichos géneros muchas veces son poco claras y por otro lado carecen de un análisis técnico musical profundo.

No es el objetivo de este trabajo proponer una clasificación definitiva de los géneros musicales paraguayos, ya que llegar a una conceptualización o clasificación definitiva es imposible debido a que los *géneros musicales* son construcciones porosas y permeables, que van transformándose a lo largo del tiempo. Sin embargo, creemos significativo acercar este cuestionamiento, pues es de suma relevancia conocer, entender y sistematizar los géneros de la MPTP para asimilar, transmitir y salvaguardar esta música, visto que es un elemento muy importante de la identidad cultural paraguaya.

Una posibilidad de clasificación de estos géneros musicales es la que proponemos a continuación.

Distinguimos como los géneros de la MPTP a la guarania, polca paraguaya y rasguido doble. La primera fundamentación de esta elección es que son tres géneros musicales practicados y cuyos nombres están vigentes hoy día a diferencia de los demás géneros que fueron dejados de lado o reclasificados como subgéneros.

Es importante comprender que las manifestaciones tradicionales deben ir caminando en conjunto con la cultura, siguiendo sus transformaciones y/o adaptaciones, de manera a seguir presentes en el pueblo, ya que al no ser practicadas, pierden su vigencia y entran a formar parte del acervo tradicional de la historia cultural del pueblo (ROLÓN, 2007). A partir de lo expuesto por Rolón (2007)

entendemos que las expresiones tradicionales deben ser pensadas como dinámicas y cambiantes, caso contrario, si las tomamos como rígidas, a modo de la idea dura de "folclore", se vuelven objetos de museo y dejan de ser manifestaciones tradicionales.

La segunda fundamentación va direccionada al género polca paraguaya y la existencia de subgéneros. Szarán afirma sobre la existencia de "[...] numerosas variantes de acuerdo al ritmo y el carácter [...]" (SZARÁN, 2007, p. 392). Por medio de la audición y comparación de las "diversas polcas y purahéi" pudimos comprobar que las diferencias entre una y otra no afectaban las estructuras rítmicas y melódicas, ni la forma, por lo tanto llegamos a la conclusión que se tratan de subgéneros que pertenecen a la familia de la polca paraguaya, reforzando así la idea propuesta por Szarán.

Estos subgéneros de la polca paraguaya se dividen en las siguientes categorías: 1) Según el grado de velocidad del compás: Purahéi o polca canción, polca kyre'y, polca syryry, polca popó o jerokypopó. 2) Según su instrumentación y tipo de acompañamiento: galopa o polca galopa. 3) Según su interpretación y conducta vocal: Purahéi asy o purahéi jahe'o, purahéi joyvy 4) Según el tipo de letra y contexto socio histórico: purahéi kele'e, compuesto, carreta guy.

Quedaron fuera de esta clasificación algunos "géneros" como polca saraki, avanzada, entre otros ya que entendemos que los mismos eran exploraciones rítmicas en el acompañamiento de la polca paraguaya y esto no determina la creación de un nuevo género.

Con relación al valseado, el mismo no forma parte de clasificación de los géneros de la MPTP ya que es un género muy poco cultivado hoy día, prácticamente nula su presencia en el repertorio de artistas y no goza de fama dentro del medio de música tradicional, además de ser nombrada de una manera vaga en toda la bibliografía existente.

Esta clasificación de géneros musicales paraguayos no es definitiva ni está cerrada a modificaciones ya que entendemos que la misma es más una propuesta que sirve como herramienta para organizar y comprender a la MPTP.

A continuación haremos una breve descripción de los géneros musicales paraguayos.

1) Polca paraguaya: posiblemente el género musical más conocido y cultivado, es una canción y danza en compás compuesto binario (6/8), cuya

conducción rítmica es de carácter animado y sus líneas melódicas son acompañadas en dúos de terceras o sextas (COLMÁN, 2005).

Higa afirma que:

La polca es un género musical que surgió de la dialéctica del encuentro del repertorio campesino del Paraguay - lentamente configurado en las zonas rurales a partir de las herencias musicales remanentes del periodo de las reducciones jesuíticas y de la música tradicional española - con las danzas de salón importadas de Europa en el siglo XIX. (HIGA, 2008, p.2)⁹.

Los autores Colmán (2005) y Cardozo Ocampo (2005), coinciden que la polca paraguaya recibió su nombre de la polca europea nacida en Bohemia, ganando popularidad en el Paraguay en la segunda mitad del siglo XIX (COLMÁN, 2005). Sin embargo, “[...] nada tiene que ver con la polca europea, solamente su parentesco en el rótulo [...]” (OCAMPO, 2005, p. 69 – Vol. 1)

En relación a sus características rítmica Szarán comenta:

La yuxtaposición de ritmos de tres tiempos, en el acompañamiento, y de carácter binario, en la melodía, produce una síncope permanente, que, sumada a otra que anticipa o prolonga la melodía, le otorga un estilo peculiar que el musicólogo Juan Max Boettner definió como sincopado paraguayo. (SZARÁN, 2007, p. 391).

La armonía es generalmente tonal, utilizando preferentemente los grados I, IV y V en sus progresiones armónicas (COLMÁN, 2005)

2) Guaranía:¹⁰ género urbano creado en la década de 1920 por el compositor José Asunción Flores, cuyas características son: tempo lento, melodías más elaboradas y de mayor variedad armónica en comparación con la polca paraguaya (HIGA, 2010).

El proceso de creación de la guaranía se da cuando José Asunción Flores, ensayando con la Banda de la Policía de la Capital, propone interpretar la polca *Maerapa reikuaase* de Rogelio Recalde, en un tempo más lento para facilitar la lectura (Szarán, 2007). Esto despierta en Flores un interés por buscar nuevos caminos de expresión. Como consecuencia de esto crea tres canciones de tempo

⁹ Traducción del autor.

¹⁰ Ya que la guaranía es nuestro objeto de estudio, la misma será estudiada con más profundidad en el segundo capítulo.

lento (*Jejuí, Kerasy y Arribeño resay*) manteniendo los elementos musicales característicos de la polca paraguaya (HIGA, 2010).

La característica rítmica de la guarania está basada en el “sincopado paraguayo” de la polca paraguaya.

La configuración rítmica básica de la guarania proviene de la polca paraguaya y se constituye en la superposición de un compás binario compuesto en las líneas del canto y del rasguido de la guitarra sobre una base ternaria confiada al contrabajo (cuando este es utilizado en la instrumentación). Al mismo tiempo, la línea del canto, además de contener hemiolas que a veces configuran un eventual compás ternario, contiene síncopas que dislocan y adelantan los tiempos fuertes iniciales de los compases. (HIGA, 2010, p.341)¹¹.

3) Rasguido doble: género cuya rítmica está proviene de la base rítmica del género musical habanera. Su armonía es de carácter tonal y las líneas melódicas son acompañadas en dúos de terceras o sextas. (COLMÁN, 2005).

Para Szarán (2007), “[...] su nombre: rasguido, proviene del hecho que se acompaña con el rasguido de la guitarra, y doble, por la cantidad de golpes que ejecuta la mano derecha, cada dos compases. Es de ritmo binario [...]” (SZARÁN, 2007, p. 406).

A modo de observación cabe destacar que en la bibliografía consultada, además de otros materiales que no forman parte de las referencias bibliográficas de este artículo, el contenido sobre el rasguido doble es mucho menos desarrollado y profundizado en comparación con los demás géneros.

1.3.3 La Birritmia en la Polca Paraguaya y la Guaranía

No hay como negar la gran diversidad musical de Latinoamérica y su gran riqueza rítmica. Dentro esta pluralidad de ritmos podemos observar una característica en común entre varios géneros musicales, principalmente en Sudamérica. Esta particularidad es la presencia, en diferentes grados de intensidad, de la polirritmia, un compás de dos tiempos contra otro de tres tiempos. Algunos trabajos hablan que esta característica no es solo el resultado de la mezcla de la

¹¹ Traducción del autor.

música europea y la música de los pueblos originarios, sino también debido a la influencia de la música africana.

En ciertos países esta presencia africana es mucho más fuerte y por lo tanto más visible, debido a varios factores, sin embargo en otros países como es el caso del Paraguay la presencia de la cultura africana y su influencia fue invisibilizada hasta el día de hoy. Tal vez una de las causas de esta invisibilidad en la música fue por causa de la visión eurocéntrica y la dependencia de registros históricos de los colonizadores. No abordaremos a profundidad sobre este asunto, sin embargo creemos importante comentar sobre esta situación, que a pesar de existir trabajos sobre el asunto, sigue pendiente el estudio de la presencia africana a nivel histórico y cultural en el Paraguay.

El músico argentino Juan Falú comenta sobre la existencia de géneros musicales populares birrítimicos desde México hasta la América Austral. En el caso de Argentina sería la "[...] yuxtaposición de compás de 3/4 y 6/8. La yuxtaposición en este caso, es de melodías con predominio del 6/8 y base de acompañamiento rítmico con predominio del 3/4." (FALÚ, 2011, p. 22).

Esta misma yuxtaposición es la que encontramos en la polca paraguaya y la guarania. Simplificaciones del concepto de la yuxtaposición "[...] corren el riesgo de inducir a esquematismos y ortodoxias, que redundan generalmente en la rigidez interpretativa musical". (FALÚ, 2011, p. 23).

En la polca y la guarania se puede reconocer lo que Falú (2011) denomina como birritmia en sentido vertical que consiste en la convivencia de melodías en 6/8 con base rítmica en 3/4. Una manera de comprender mejor esta birritmia es en las acentuaciones y timbres. Más adelante abordaremos este asunto con más detalles al momento de tratar el acompañamiento de estos dos géneros en la guitarra.

Existen discusiones sobre la manera de interpretar estos dos géneros por un lado están los que defienden la existencia de una birritmia (6/8 y 3/4) y por otro lado la corriente propuesta y defendida principalmente por Florentín Giménez ,que propone la comprensión de la polca y la guarania solo a partir del compás de 6/8. Esta corriente propuesta por Giménez es lo que Falú llama de postura academicista:

La denominamos así porque representa la tarea de transcribir géneros folclóricos para la interpretación académica [...] las transcripciones reprodujeron lineal y parcialmente las divisiones en 6/8 que suelen tener las melodías de los géneros birrítimicos, dejándose de lado la marcación de 3/4 que subyace en las células rítmicas y coexiste con el 6/8 de las melodías. (FALU, 2011, p. 25)

Este trabajo se encuadra dentro de lo que Juan Falú denomina posición folclórica revisionista, corriente en la cual, en Argentina, se encuadraban maestros como Oscar Cardozo Ocampo. Falú comenta al respecto:

En la medida que la apreciación birrítmica reconoce la división del 3/4 como un elemento inherente a los géneros - que está simplemente porque es parte constitutiva de los mismos desde los orígenes - y que el 6/8 es un complemento, la diferencia con la posición anterior pasa a un terreno formal. Digamos que tal diferencia se expresa en el modo de escribir, pero no de tocar, pues se parte de una intención similar. [...] Según Oscar Cardozo Ocampo el 3/4 es cultural, está en la memoria de la gente. Es indiscutible. Pero el 6/8 tienen existencia real, está en la mayor parte de las melodías, no solo argentinas. Desde el guapango mexicano hasta los género más australes, se puede observar un convivencia rítmica. Lo rico de nuestro folclore - afirma - es justamente que el creador tenga incorporado el 3/4 y componga el 6/8. Es como un juego y allí reside uno de los atractivos principales de nuestra música. [...] Cardozo Ocampo reconoce la división del 6/8 en las melodías, sobre un 3/4 cultural, heredado, que siempre está transitando, sea en el cuerpo del intérprete y oyente, sea en las regiones graves del instrumento. Como pianista defiende la escritura en 6/8 para mano derecha y en 3/4 para mano izquierda. Homogeneizar la escritura en cualquiera de estas divisiones, implicará siempre un esfuerzo excedente para el lector de la partitura. Más aún, desde su experiencia de arreglador y director, nos da cuenta de la facilitación que supone dirigir una orquesta también birrítmicamente. (FALÚ, 2011, p. 26)

1.3.4 Instrumentación de la Música Paraguaya

La instrumentación en la música popular tradicional paraguaya tiene como base principal la guitarra y el arpa paraguaya, seguidos por el requinto, el acordeón. El contrabajo y el bandoneón forman también parte de la instrumentación pero menos utilizados en el día de hoy dentro de las formaciones más tradicionales.

Es importante destacar que con el tiempo fueron incorporando instrumentos eléctricos como la guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado y batería electrónica, llegándose a definir una estética a partir de la utilización de estos instrumentos.

Los instrumentos que presentamos a continuación son considerados como tradicionales:

1) Guitarra: llevado al Paraguay por los españoles, convirtiéndose en el instrumento más difundido en los medios rurales, siendo conocido también como "mbaraka" (SZARÁN, 2007). Su función es de instrumento acompañante por medio de la técnica del rasguido o rasgueo, cuyo origen nos lleva a la manera de tocar de guitarristas españoles en el siglo X. (HIGA, 2010)

Como instrumento de concierto tuvo su punto más alto con las obras de Agustín Barrios, considerado uno de los compositores para guitarra más importante del siglo XX.

2) Requinto: guitarra pequeña, afinada una quinta arriba de la afinación de la guitarra. Utiliza cuerdas de nylon, tiene como función realizar contracantos con la melodía, melodías en secciones instrumentales y también puede cumplir la función de instrumento principal, llevando la melodía principal. Llega al Paraguay por medio del grupo mexicano "Trío Los Panchos"¹².

3) Arpa paraguaya: introducida por los jesuitas durante el periodo de las reducciones. Es construida con maderas de cedro y pino, cuenta con 38 cuerdas y es un instrumento diatónico normalmente afinado en Sol mayor o Fa mayor. (HIGA, 2010).

Con el tiempo el arpa comenzó a ganarse su espacio como protagonista, como solista, hasta llegar a ser el instrumento "paraguayo" por excelencia. Gran parte de ese proceso se debe a la figura del arpista más célebre del Paraguay, Félix Pérez Cardozo. Su técnica, virtuosismo, innovaciones en la fabricación y ejecución del instrumento, así como sus arreglos y composiciones motivó a otros arpistas a desarrollar sus carreras, fomentando así el arpa y posicionándolo como uno de los elementos más representativos de la música paraguaya. (COLMÁN, 2005)

4) Acordeón: llegó al Paraguay en el siglo XIX con las inmigraciones europeas. Se integró a los grupos de música popular, desplazando al violín y sustituyendo en algunas ocasiones al arpa. (SZARÁN, 2007)

5) Bandoneón: instrumento alemán introducido al Paraguay por "Cambaí" Juan Barreto (ZSARÁN, 2007). Fue muy importante para la difusión de la

¹² Aunque este instrumento llegó mucho después que los demás, entre la década de 50 y 60, se popularizó y se adaptó a la música tradicional paraguaya.

música paraguaya mediante su inclusión en las orquestas típicas décadas del 40 al 60. (PEREIRA, 2011).

6) Contrabajo: integró principalmente las orquestas típicas y conjuntos folclóricos más refinados, era conocido también como bajo chanco. En la década del 60 fue sustituido por el bajo eléctrico. (HIGA, 2010)

1.3.5 Rasguido de Polca y Guarania en la Guitarra

Según Giménez (1997) el rasguido de la guarania tiene mucha similitud con el rasguido de la polca, en ambos casos "[...] se produce rozando las seis cuerdas de la guitarra con la mano derecha (...) sobre la base de las seis corcheas del compás [...]" (GIMÉNEZ, 1997, p.63). Se ejecutan cinco golpes, siendo el último una negra. También comenta sobre la utilización de los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) de la mano derecha para los golpes 1, 2, 4, 5 y la utilización del pulgar para el golpe 3. (GIMÉNEZ, 1997).

Llama la atención que Giménez (1997) no comenta el "chasquido", elemento característico en el rasguido.

A continuación colocamos la forma escrita por Giménez del rasguido de la polca paraguaya:

Figura 1: Rasguido de polca paraguaya según Giménez

Ritmo del Purahéi y el Kyre'ỹ

Mástil de la guitarra

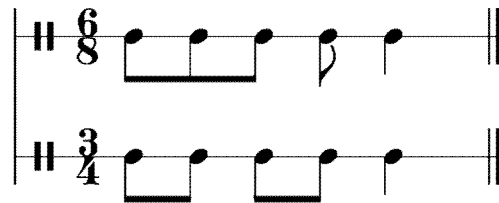
Fuente: GIMENEZ, 1997

Por otro lado, se realizó la escucha de de grabaciones referenciales de intérpretes de música paraguaya como: Quemil Yambay, Luis Alberto del Paraná, Juan Carlos Oviedo, Juan Cancio Barreto y Panchi Duarte. A partir de las mismas se presenta el resultado del análisis del rasguido.

Como comentamos anteriormente tanto la polca como la guarania son géneros musicales birrítmicos.

En el rasguido de ambos géneros, no se percibe un predominio de uno sobre otro, se siente esa diferenciación a través de los planos timbrísticos. Claramente podemos reconocer la existencia de dos registros, uno grave y el otro agudo. Estos registros son distribuidos a partir de la célula rítmica del rasguido de la polca y la guarania.

Figura 2: Célula rítmica del rasguido de polca y guarania



Fuente: EL AUTOR, 2017

Figura 3: Registros (agudo - grave) en el rasguido de polca y guarania



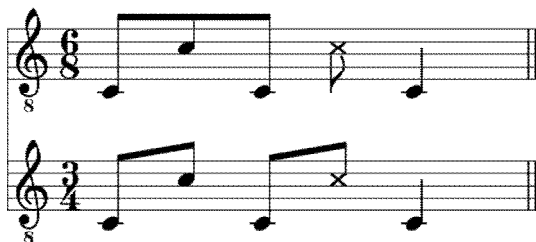
Fuente: EL AUTOR, 2017

La distribución de registros en la partitura nos permite ver tres golpes graves y 2 golpes agudos, de manera intercalada. Los golpes graves están marcando claramente la cabeza de cada tiempo del 3/4. Por otro lado el primer

golpe agudo se encuentra en el tiempo débil tanto del 6/8 o 3/4 y el segundo golpe agudo se encuentra en la cabeza del 6/8 o en el tiempo débil del 3/4. En la polca paraguaya, asumimos que la parte aguda del rasguido está en 6/8 por el efecto de acentuación que genera el segundo golpe agudo, ya que él es producido con el efecto de "chasquido", el cual será explicado más adelante. Este chasquido genera una acentuación muy sutil, dejando presente la cabeza del 2 tiempo del compás de 6/8. La presencia de este chasquido genera que no se sienta de manera muy fuerte los golpes graves en compás de 3/4, sino que permite una especie de equilibrio entre ambos planos (agudo - grave) dando una falsa sensación de estar solamente en compás de 6/8.

Este chasquido aparece en el cuarto golpe de la célula rítmica del rasguido de polca. En el esquema escrito de rasguido de la polca paraguaya representamos al chasquido con una x:

Figura 4: Rasguido de polca

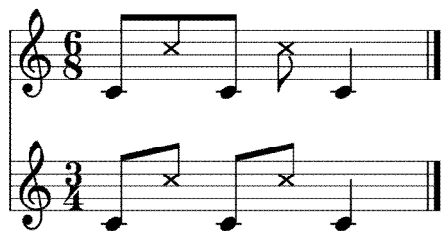


Fuente: EL AUTOR, 2017

Es importante tomar en cuenta que al tratar de escribir en una partitura una música popular tradicional como es el caso de la polca paraguaya, la partitura siempre será solo un medio de transmisión que nos puede acercar pero nunca nos podrá transmitir con exactitud la música que se genera en sí, ya que son los elementos y aspectos más sutiles que dan el verdadero sentido a este tipo de música y que la mayoría de las veces es muy difícil poder pasarlo por medio de la partitura.

Con respecto al rasguido de la guarania, se diferencia de la polca por tener el chasquido en los dos golpes agudos. A continuación presentamos el esquema del rasguido de guarania:

Figura 5: Rasguido de guarania



Fuente: EL AUTOR, 2017

Con relación al efecto y ejecución del chasquido, es una característica fundamental del rasguido de la polca paraguaya y la guarania. Pudimos percatar que en algunas grabaciones más actuales se perdió la presencia de este chasquido generando una pérdida de "sabor" y "groove" en el acompañamiento.

El chasquido se produce golpeando las cuerdas agudas (desde la cuarta cuerda) dejándolas vibrar "[...] mientras que con un sector de la palma de la mano - el contiguo del dedo pulgar - se apagan las vibraciones de las cuerdas graves superiores [...]" (FALÚ, 2011, p.48)

Denominamos a este chasquido como "medio seco" ya que no se apagan por completo las vibraciones de todas las cuerdas, como ocurre en acompañamientos de otros géneros musicales en donde se apaga por completo todas las cuerdas, lo cual genera un chasquido "seco".

Con referencia a la digitación de dedos para la realización del rasguido encontramos varias alternativas. Según ya comentamos Giménez (1997) propone la utilización de los dedos *i,m,a* además del pulgar. Por medio de consulta a guitarristas del género y partir de nuestra experiencia de aprendizaje y ejecución de la guarania, constatamos que son utilizadas las digitaciones *i,m* por un lado, además de *m,a* y *m,a,c*¹³. Por lo tanto de los 5 golpes del rasguido de polca y guarania, podríamos plantear la existencia de cuatro posibles digitaciones de mano derecha en los golpes 1,2,4,5 : 1) *i,m,a* 2) *i,m* 3) *m,a* 4) *m,a,c* , y para el golpe 3 siempre se utiliza el pulgar.

¹³ Nomenclatura de la digitación de mano derecha: *i* (índice), *m*(medio), *a*(anular), *c*(meñique).

1.4 ESTÉTICAS EN LA MÚSICA PARAGUAYA.

Para poder hablar sobre estéticas en la MPTP es importante dejar en claro cuál es la idea de estética.

La investigadora colombiana Pilar Holguín Tovar afirma sobre la estética:

Es una disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general. (...) El término Estética, surge de los trabajos realizados por Baumgarten en 1753 en un libro titulado con el mismo nombre, que reúne las teorías filosóficas sobre el arte y la belleza que fueron escritas anteriormente [...]” (TOVAR, 2008, p. 188).

Ahora bien, en lo que se refiere específicamente a la estética musical es un asunto bastante discutido desde hace muchos años. El crítico musical austriaco Eduard Hanslick es considerado el pionero en esta área, quien escribió en 1854 su libro titulado “De lo bello en la música” (TOVAR, 2008).

A modo de ejemplo utilizamos una definición actual de estética musical que es la propuesta por Tovar, quien se refiere a la misma como:

Disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico, socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical. (TOVAR, 2008, p. 188)

Estos conceptos no pretenden ser la base para la definición, comprensión y fundamentación de estética en este trabajo, sino más bien para demostrar que estamos conscientes de las discusiones y parecer de grandes teóricos como Dahlhaus y otros, que han realizado grandes aportes a lo largo de muchos años con respecto a este asunto.

Estas definiciones no tienen interés para nosotros en este momento, ya que no pretendemos entrar en la discusión de qué es lo bello, ni tratar sobre el asunto de la objetividad y la subjetividad en la estética, sobre todo porque la idea de estética musical comentada anteriormente responde a una preocupación por el arte a partir del pensamiento occidental (entiéndase Europa).

Ahora bien, entendemos y utilizaremos la terminología “estética” para referirnos a la “apariencia o aspecto sonoro” de un determinado tipo de música, que es el resultado de sus características sonoras, técnicas y de sus estructuras estilísticas.

Tomando como base este concepto de estética, por medio de la audición de grabaciones y presentaciones en vivo de artistas de la MPTP fuimos reconociendo algunas de ellas y las presentamos a continuación.¹⁴

a) Estética purahéi jahe’o: Teniendo como base la clasificación de géneros de la MPTP presentada anteriormente, el purahéi jahe’o es un subgénero de la polca paraguaya.

Szarán(2007) y Pereira(2011) afirman, que el término (en idioma guaraní) purahéi jahe’o es una denominación creada por músicos urbanos para referirse de manera peyorativa a un tipo de canción popular paraguaya muy cultivada en ambientes rurales en el interior del país. Su traducción al español es canto lloroso y sería una especie de retorno o continuidad del purahéi asy (SZARÁN, 2007)

Szarán nos dice al respecto del purahéi asy:

Es un tipo de canción sentimental, plañidera, por lo general interpretada por un dúo de cantores. Dicha expresión fue documentada por los cronistas ingleses, hermanos Parish Robertson en su libro Cartas sobre el Paraguay, citando: Me gustaba mucho el aire plañidero que cantaban los paraguayos acompañándose con las guitarras y que llaman purahéi asy (SZARÁN, 2007, p. 396)

Según Ocampo (2005), el término purahéi jahe’o es el nombre peyorativo de la expresión musical paraguaya antigua y de raíz pura, el purahéi asy.

Los temas que abordan las canciones del purahéi jahe’o tratan “[...] generalmente sobre el engaño amoroso y la nostalgia por la familia o el valle [...]” (SZARÁN, 2007, p. 397). Este subgénero es cantado y bailado. Su consumo masivo en el área rural se da en la década del 70 y 80 (PEREIRA, 2011)

¹⁴ Este proceso de audición y reconocimiento de estéticas es un proceso que venimos realizando hace varios años. El mismo se inicia intuitivamente, ya que al principio fuimos reconociendo que existían sonoridades dentro de la MPTP y las fuimos organizando de acuerdo a cada tipo de sonoridad. Luego al reflexionar e investigar sobre qué son estas sonoridades llegamos al concepto de estética.

Es importante destacar que Pereira (2011) conecta el surgimiento y popularidad que adquiere el purahéi jahe'ó, con el contexto histórico de la lucha social de campesinos paraguayos de aquella época.

No pretendo decir que el “purajhei yajheó” sea una expresión histórica del campesinado [sic], pero es innegable que apareció simultáneamente cuando los campesinos comenzaron a promover sus propias historias y protagonizar cada vez más organizadamente las luchas por sus derechos y por la tierra junto a otras fuerzas que promueven cambios sociales decisivos en nuestro país. (...) Los temas abordados por esas canciones son muy simples tomados del entorno en que viven y muchos de ellos bastantes satíricos y críticos, principalmente sobre las subjetividades ideológicas con los que aún se mira a los campesinos y que son muy realistas. (...) Muchas canciones acentúan más el texto que la música, casi la mayoría de estos versos tienen el carácter descriptivo que se designa como “compuestos” generalmente referidos a problemas y hechos sociales. (PEREIRA, 2011, p. 111/112/113)

La instrumentación utilizada es el arpa, acordeón, contrabajo de tres cuerdas y guitarras. La melodía normalmente es cantada o interpretada en dúo.(SZARÁN, 2007).

Un aspecto interesante es que la sonoridad de esta estética proviene de la utilización de instrumentos acústicos. Sin embargo, hoy día en sustitución del contrabajo de tres cuerdas (también llamado bajo chancho) es muy utilizado el bajo eléctrico.

Con relación al canto podemos percibir la utilización de dúos en terceras y sextas paralelas, con una emisión de la voz de manera nasal y utilización del falsete.

Para Higa (2010), este canto a dúo es también denominado purahéi joyvy, que es una particularidad cuyo origen está conectado con una práctica rural.

Este modo de cantar y la presencia del arpa y la guitarra son dos características muy fuertes y bastante presentes en la MPTP en general.

b) Estética bandística: Giménez (1997) habla de una línea de continuidad entre la banda hykue, banda campesina o koygua y banda folclórica.

La banda hyekue surge luego de la guerra de la triple alianza como agrupación musical que animaban fiestas y eventos populares, la cual estaba compuesta por instrumentos musicales de carácter marcial que pudieron ser rescatados luego de la guerra grande. Algunos de esos instrumentos eran clarines, trompetas y percusión (GIMENEZ, 1997).

Según Giménez (1997) la banda campesina o Koygua se genera tomando como base la banda hyekue e incorporando otros instrumentos como clarinete, flauta, gennis, trombón, tuba, bombo, platillos y tambor.

La banda folclórica es la institucionalización de la banda koygua como grupo musical dependiente de los municipios, con el objetivo de preservar y fomentar esta tradición (GIMÉNEZ,1997).

Por otro lado Haase (2002) cuando se refiere a los intérpretes de música popular afirma sobre la banda folclórica: “[...] tienen reducida conformación. Generalmente la integran dos trompetas, dos trombones, tuba y percusión, y eventualmente saxofones y clarinetes. La más conocida es la Banda Koygua, de Alejandro Cubilla [...]” (HAASE, 2002, p. 57)

Cabe destacar que para Haase (2002) y Szarán (2007) la banda koygua no es catalogada como un tipo de banda, sino es el nombre dado por el director musical y saxofonista Alejandro Cubilla, a la banda popular o folclórica que estaba bajo su dirección musical.

Además de la sonoridad de “banda” producida por los instrumentos de viento, una característica significativa de esta estética es la presencia de la percusión dentro del contexto de la MPTP y la práctica del subgénero galopa perteneciente a la familia de la polca paraguaya. La percusión fuera de este contexto, no es un instrumento tradicional de la MPTP.

c) Estética Oscar Pérez: afirma Szarán (2007) sobre Oscar Pérez:

Cantante y Compositor. Nació en Asunción el 31 de enero de 1950 (...) En 1972 fundó su conjunto LA ALEGRE FÓRMULA NUEVA, una de las más populares agrupaciones de los últimos tiempos. Grabó 48 LP para los sellos Cerro Corá, Caacupé, Musipar y 30 CD con el sello Tesón. El conjunto, integrado también por Teodoro Insfrán y Manuel Velázquez realiza un promedio de 250 actuaciones por año en el país; y en el exterior en multitudinarias fiestas de la colectividad paraguaya en Buenos Aires, Argentina. Es autor de numerosas canciones entre las que se destacan: SOY TU HIJO AGRADECIDO, PARA TÍ MADRE, DE ILUSIÓN TAMBIÉN SE VIVE y otras. (SZARÁN, 2007, p. 382)

Solo Szarán(2007) hace mención sobre Oscar Pérez y su labor musical, no fue posible tener acceso a otro material bibliográfico que haga referencia sobre el mismo. Por otro lado, encontramos una entrevista realizada a Oscar Pérez

en el año 2011, publicada en internet por la página Ecos del Paraguay¹⁵. También encontramos una publicación en internet por el sitio www.dparaguay.com¹⁶ donde encontramos diversas informaciones sobre Pérez. Dicha publicación coloca como fuente el sitio web del artista¹⁷, pero no pudimos tener acceso al sitio web al momento de escribir este trabajo, pues se encuentra en estado de construcción. A continuación citaremos unos datos interesantes encontrados en estos sitios de internet.

Pérez forma su agrupación musical en 1972 con el nombre *Oscar Pérez y su alegre fórmula nueva*, cuya formación instrumental era guitarra eléctrica, órgano y piano eléctrico, bajo eléctrico y batería, y voces cantando la melodía en dúo. Esta propuesta musical de Pérez recibió el nombre de “Música Paraguaya en Electrónica”, la cual fue difundida a nivel nacional e internacional realizando presentaciones en Argentina, Brasil, Estados Unidos y Europa. Los integrantes originales fueron: Kike González (batería), Valerio Britos (bajo), Cachito Vargas (teclado), Manuel Velázquez (guitarra y segunda voz) y Óscar Pérez (primera voz y líder del grupo). Actualmente la formación está compuesta por Oscar Pérez, Manuel Velázquez y Teodoro Insfrán.

Pérez consolidó su propuesta de música paraguaya con sonido electrónico, dentro del mercado musical tornándola una marca registrada: “Marca nº 247853 en clase 41 denominación: Oscar Pérez arreglos y estilo musical en guitarra eléctrica y órgano para grabación y difusión”.

Por otro lado no podríamos dejar de mencionar la existencia de la agrupación Los electrónicos disonantes, según nota en el periódico paraguayo *Abc Color*¹⁸, fueron pioneros en la utilización de instrumentos electrónicos para interpretar música tradicional paraguaya. Según datos encontrados en el sitio web youtube¹⁹ el grupo fue fundado en la ciudad de Ita, en Paraguay, en el año 1967.

¹⁵ Disponible en: <<http://www.ecosdelparaguay.com/2011/06/oscar-perez-va-por-la-grabacion-de-su.html>> Acceso en 28 de jun. 2016.

¹⁶ Disponible en: <<http://www.dparaguay.com/2014/04/oscar-perez-y-la-alegre-formula-nueva.html>> Acceso en 28 jun.2016.

¹⁷ Disponible en: <www.oscarperez.com.py>

¹⁸ Disponible en: <<http://www.abc.com.py/espectaculos/abraham-areco-gomez-de-los-electronicos-disonantes-fallecio-652912.html>> acceso en 02 jul. 2016.

¹⁹ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WWNmHzKlmc>> acceso en 02 jul. 2016.

No pretendemos discutir aquí cual de las dos propuestas fue la pionera, además, el nombre de esta estética por parte del autor de este artículo responde al impacto masivo que tuvo el trabajo de Oscar Pérez, además de consolidar una sonoridad que es practicada hasta hoy día por muchos músicos.

A modo de observación, es fundamental destacar la importancia del estudio de esta estética, tanto desde un aspecto histórico, socio cultural y técnico musical, ya que posiblemente fue el primer intento musical paraguayo de mezclar tradición y modernidad. Por supuesto la misma atención merecen las otras dos estéticas nombradas. Estos estudios deben ser realizados objetivamente, dejando de lado todo tipo de preconceptos musicales y sociales.

A lo largo de este capítulo realizamos un acercamiento a la MPTP. A través de un breve recorrido histórico vimos los diferentes periodos de la música paraguaya, y por medio de esto pudimos ver la necesidad de una revisión historiográfica. También analizamos terminologías y conceptos para una mejor comprensión de la propuesta de organización que presentamos sobre la música tradicional paraguaya. Esta organización debe ser entendida como una herramienta para la comprensión de la MPTP y no como una propuesta de organización rigurosa.

Por otro lado, tratamos también la birritmia dentro de la polca paraguaya y la polca, así como el acompañamiento de ambos géneros en la guitarra.

Varios puntos quedaron pendientes para ser tratados de manera más profunda en el futuro, como por ejemplo el análisis formal de la polca y el rasguído doble. También es necesario realizar un análisis musical más profundo de las estéticas presentadas.

Otro asunto pendiente es el estudio de la *Avanzada*. A pesar de que no la consideramos un género de la MPTP, creemos que fue una propuesta estética importante en su momento, que está relacionada directamente con una idea de modernización de los *géneros musicales paraguayos*.

A nivel histórico el estudio de la música popular urbana es otro tema que no pudo ser tratado. Como ejemplo podemos citar al rock. A partir de 1990, luego de la caída de Stroessner se comienza un proceso de consolidación de lo que podríamos llamar la escena del rock en Paraguay. Situaciones como la creación del sello discográfico Kamikaze a cargo del músico y productor argentino Willy Suchar, quien tal vez sea el responsable de la mayor producción discográfica de pop y rock

en el Paraguay durante la década del 2000; así como el lanzamiento y circulación del disco *Al natural* del grupo *Paiko*, fueron tal vez contextos, que por medio de su investigación, nos pueden ayudar a comprender mejor la construcción de la escena actual del rock en Paraguay y todo su proceso histórico.

2. LA GUARANIA

2.1 ELEMENTOS MUSICALES HISTÓRICOS, SOCIALES Y MUSICALES

La guarania es un género musical urbano de carácter vocal e instrumental creada en 1925 por José Asunción Flores(1908-1972). José Asunción Flores nació en Asunción el 15 de agosto de 1908. Realizó sus estudios musicales en la Banda de música de la Policía de la Capital. Fue trombonista, tuvo como maestros a renombrados maestros como Nicolino Pellegrini, Mariano Godoy, Eugenio Campini, Gerardo Fernández Moreno y Fernando Centurión.

Con la colaboración de su amigo cercano, el poeta Manuel Ortiz Guerrero creó sus guaranias más famosas. En 1932 se alistó en el ejército paraguayo y participó en el frente de la Guerra del Chaco (Paraguay - Bolivia (1932-1935). Debido a su afiliación al partido comunista y sus ideas revolucionarias, emigró a Buenos Aires en donde desarrolló una actividad interesante realizando presentaciones y grabaciones históricas con música de su autoría y de otros compositores. Regresa al Paraguay en 1936 para dedicarse a la docencia en escuelas públicas y dirigir la Orquesta Folclórica Guaraní pero debido a sus ideas políticas fue enviado al exilio. Su guarania *India* fue declarada Canción Nacional en 1944 por decreto del poder ejecutivo.

En la década del 50 Flores inicia una etapa de creación de obras sinfónicas como parte de un plan llamado "jerarquización de la guarania" estrenando en Argentina varios poemas sinfónicos. En la década del 60 realizó presentaciones y grabaciones en la Unión Soviética estando al frente de la Orquesta de La radio y Televisión de Moscú, interpretando sus obras *María de la Paz* y *Ñanderuvusu*, cuyas copias circularon de manera clandestina en el Paraguay. Luego de una larga enfermedad falleció en Buenos Aires el 18 de mayo de 1972 (SZARÁN, 2007)

La guarania fue concebida inicialmente como un género instrumental pero que luego se difunde y es reconocido como un tipo de canción paraguaya (COLMÁN, 2005).

Según Ocampo (2005) la guarania proviene del purahéi asy, cuya traducción sería "canción doliente" y es difundida de forma más intensa en las zonas rurales del Paraguay. Tiene su origen en la época colonial y es interpretada

generalmente a dúo (SZARÁN,2007) . Ocampo (2005) nos dice más al respecto del purahéi asy :

[...] creemos que esta expresión musical es de la más pura raíz paraguaya. A nuestro criterio, es madre de la Guaranía [...]. Nuestra gente específicamente distingue a la canción sentimental con el nombre genérico de Purahéi asy, al que a la fecha le llaman peyorativamente purahéi jahe'o [...]. No olvidemos que esta modalidad del purahéi asy es la antigua que ya fue documentada por los hermanos Robertson en su libro Cartas sobre el Paraguay allá por los años 1811-1815, donde decían: Me gustaba mucho el aire plañidero que cantaban los paraguayos acompañándose con las guitarras [...]. Por lo general, el purahéi asy, que es de tiempo allegretto, es interpretado por un dúo de cantores que en guaraní se llama purahéi joyvy (canto a dúo). (OCAMPO, 2005, p.67).

Esta teoría de la conexión de la guaranía con el purahéi asy también es utilizada por Florentín Giménez:

El género Purahéi asy, que pervivió instintivamente en el ser nacional desde la etapa de la colonización como una expresión natural de los aborígenes y luego en el mestizaje, no fue advertido por los músicos y creadores hasta la propuesta, con la nueva luz, del Maestro José Asunción Flores. (GIMÉNEZ, 1997, p. 126).

Para Szarán (2007) ciertas características de la guaranía responden al sentir de la población lo que provocó su aceptación y su práctica. Comenta al respecto: "La guaranía es una canción lenta, melancólica y adecuada a ciertos estados de ánimo del pueblo por lo que rápidamente fue aceptada y desarrollada también por otros compositores" (SZARÁN, 2007, p.203).

Además del carácter lento del tempo la guaranía tiene como característica la utilización de líneas melódicas más elaboradas así como una armonía más desarrollada con relación a la polca paraguaya (HIGA,2010). Con respecto a la armonía, la guaranía sufrió la influencia de otros géneros como la bossa nova y el bolero. Y con respecto a lo melódico, a pesar de tener características melódicas parecidas con la polca paraguaya, el tempo lento de la guaranía es lo que permite generar frases melódicas más largas además de variaciones en la acentuación melódica. (COLMÁN, 2005).

Según Szarán (2007) a inicios de la década del 20, los músicos paraguayos buscaban la forma de escribir en la partitura el ritmo de la polca paraguaya, ya que las partituras existentes fueron escritas por músicos eruditos

Europeos y no podían escribir el ritmo sincopado y la polirritmia que caracterizaba a esta música.

La forma "correcta" de escritura musical de los aires paraguayos es atribuida a José Asunción Flores. Esto sucede al experimentar, en un ensayo de la Banda de la Policía²⁰, un arreglo de su autoría de la polca Maerapa Reikuaase de Rogelio Recalde, ejecutándolo de un modo más lento para facilitar la lectura de la obra. Esto funciona como disparador para encontrar un camino hacia nuevas formas de expresión. Según Boettner (2008) la guarania surgió "[...] a base de ralentar nuestro ritmo de polca. La captación del nuevo ritmo no sucedió en Flores de un día para otro. Fue un proceso de maduración, observación y valoración crítica". (BOETTNER, 2008, p.210).

Pereira (2011) se refiere a este asunto:

Flores era un artífice, y tuvo el genio de darle forma musical a la guarania. Flores también tuvo el mérito de haber definido el ritmo de la música paraguaya, que debía ser en 6/8, así como la canta el pueblo, que hasta ese entonces se anotaba en el pentagrama en 2/4. (PEREIRA, 2011, p.87).

Con respecto al nombre del nuevo género que se gestó Szarán (2007) nos dice al respecto:

El nombre guarania fue puesto por Flores, motivado por la lectura del poema Canto a la Raza(1910) de Guillermo Molinas Rolón(1892-1945), que en una parte dice: y fue también Guaranía, la región prometida como tierra de ensueño, de ilusión y de vida, tierra donde nacieron las flores santuarios de robustas pasiones y gestas fabularias. (SZARÁN, 2007, p.239).

Por otro lado Boettner (2008) alega que el nombre se debe a la influencia del poeta guaireño nacido en Villarrica, Manuel Ortiz Guerrero. El propio Boettner afirma que las palabras del propio Flores fueron: "La Guaranía es el derivado de la palabra Guaraní que a su vez pertenece al acervo común del vocabulario popular. Por lo tanto no es una creación, sino un nombre genérico para denominar el tipo y género de nuestra música". (BOETTNER, 2008, p. 2009).

La preocupación por el origen del nombre del género musical creado por José Asunción Flores siempre fue un asunto abordado en los diferentes trabajos

²⁰ La Banda de Policía fue la institución, por excelencia, proveedora de músicos profesionales a la comunidad asuncena. (PEREIRA, 2011, p.91)

que tratan sobre la guarania, provocando discusiones, ya que existen diferentes posturas. Esta inquietud por la búsqueda de un origen también se da con respecto a la polca paraguaya. No pretendemos llegar a una conclusión ni mucho menos asumir una posición sobre el origen preciso de la guarania, ya que es una manifestación cultural muy compleja construida a lo largo de varios años. Creemos que contribuye mucho más al conocimiento el estudio de la práctica musical de la guarania y todo lo que envuelve este proceso.

Las primeras guaranias compuestas oficialmente aparecieron en 1928, la primera de ellas fue Jejuí, cuya partitura fue extraviada, luego Kerasy y Arribeño Resay, todas ellas alcanzando popularidad rápidamente. La mayoría de los compositores han escrito guaranias a partir de la década del 40, algunos de estos compositores son: Herminio Giménez (1905-1991), Demetrio Ortiz (1916-1975), Mauricio Cardozo Ocampo (1907-1982), Eladio Martínez (1912-1990), Emigdio Ayala Báez (1917-1993). (SZARÁN, 2007).

Hasta la fecha de esta investigación, entre todos los trabajos producidos en Paraguay que consultamos, la labor desarrollada por Giménez (1997) es la que ha tenido una preocupación en cuanto al aspecto analítico sobre los géneros musicales tradicionales del Paraguay. A pesar que discordamos de la propuesta rígida de Giménez, creemos de suma importancia presentar su visión sobre la música popular tradicional paraguaya, ya que podríamos decir que es el primer trabajo realizado en Paraguay con un perfil musicológico. Todos los materiales editados anteriormente tienen un perfil más biográfico, anecdótico, "folclórico", con una visión muy romántica sobre la música tradicional paraguaya y no desde una perspectiva científica. Florentín Giménez no escapa de estas cuestiones, pero lo interesante es que aborda de una manera más técnica los géneros musicales paraguayos, principalmente la guarania, proponiendo una visión con respecto a su estructura.

Giménez plantea una comprensión de la polca paraguaya y la guarania a partir del compás de 6/8. Con respecto a eso se refiere de la siguiente manera:

[...] su expresión característica es siempre a destiempo, ya sea utilizando la síncopa a destiempo, ya sea utilizando la síncopa o remarcando los tiempos del 6/8 en contraposición al bajo, que se desplaza con tres figuras sueltas o

sincopadas, produciéndose un contraste rítmico natural integrado e inseparable. (GIMÉNEZ, 1997, p.58).

Además agrega:

Vale recordar que el eje rítmico de nuestra música autóctona está en el bajo, que siempre debe escribirse en 6/8 y no en 3/4, compás que debe desecharse definitivamente por no pertenecer a la característica de la escrituración vernácula donde se generan las diversidades rítmicas, con los componentes, que a más de lo normal son infinitos, pero siempre como contraste de las pulsaciones del bajo determinante como base rítmica. (GIMÉNEZ, 1997, p.72).

Como podemos observar la propuesta de Giménez es bastante rigurosa en cuanto a la escritura y según el mismo, al no tener este cuidado "[...] se incurren en las interpretaciones incorrectas [...] desdibujando nuestra identidad musical sin tener la más mínima consideración"(GIMÉNEZ, 1997, p. 73).

Para no incurrir en estas "desvirtuaciones" en la guarania, Giménez sistematiza tres modelos rítmicos de la melodía.

Propone la existencia de tres modelos temáticos de guaranias "[...] con cualidades auténticamente paraguayas (...) definiendo claramente la característica rítmico-melódica nacional [...]" (GIMÉNEZ, 1997, p. 61).

Estas tres fórmulas son: a) Anacrúsico, cuando su ataque o pulsación inicial es anterior al ictus inicial (...) b) Acéfalo: cuando su ataque o pulsación ocurre inmediatamente después del ictus inicial o sea, luego del valor de una corchea del compás de 6/8 y en contratiempo invariable del bajo con la consecuente marcación de los tiempos normales del compás, c) Tético: cuando su ataque o pulsación coincide. (GIMÉNEZ, 1997, p.58).

Los modelos anacrúsico y acéfalo siempre desarrollan la síncopa de compás, denominado por Boettner (2008) como "sincopado paraguayo"²¹, considerado uno de los elementos principales de la música tradicional paraguaya.

A seguir mostramos fragmentos de guaranias utilizados por Giménez para ejemplificar los modelos mencionados:

²¹ Expresión utilizada por el musicólogo Juan Max Boettner para definir la cualidad específica de la música paraguaya, cuando la melodía tiene un anticipo o retraso de una corchea, sobre el ritmo. El sincopado paraguayo se constituye en una de las características fundamentales de la música popular del Paraguay, tanto en la polca como en la guarania, y que la diferencia de expresiones musicales similares de la región. (SZARÁN, 2007, p.441)

Figura 6: Modelo temático acéfalo**Modelo acéfalo**

Fragmento de India (José. A Flores)



Fuente: GIMÉNEZ, 1997

Figura 7: Modelo temático anacrúsico**Modelo anacrúsico**

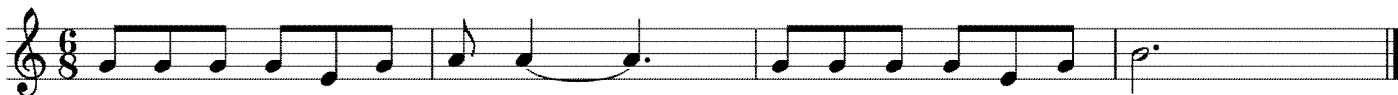
Fragmento de Lejanía (Herminio Giménez)



Fuente: GIMÉNEZ, 1997

Figura 8: Modelo temático tético**Modelo tético**

Fragmento de A mi pueblito Escobar (Emigdio A. Báez)



Fuente: GIMÉNEZ, 1997

Giménez comenta que es común tanto en la guarania como en la polca una primera parte en modo menor que desemboca en una segunda parte en modo mayor y que algunos creadores utilizan una especie de interludio entre ambas secciones para "[...] justificar mejor la afinidad temática entre la primera y segunda parte [...]" (GIMÉNEZ 2007, p.123). Y por otro lado explica que la velocidad de la guarania es de 60 bpm teniendo como referencia de pulso la negra con puntillo.

Por otro lado tenemos el concepto de estructuración rítmica de la guarania presentado por Higa (2010): "Fórmula rítmica construida con la melodía en

compás binario compuesto sobre una base de acompañamiento ternario y con frecuente utilización de síncopas en la línea del canto" (HIGA, 2010, p.162)

La visión propuesta por Higa coincide con la visión de birritmia de Falú (2011) presentada en el primer capítulo.

Para Colmán (2005) el arpa paraguaya es el instrumento musical por excelencia para el acompañamiento musical de la guarania, ya que el idiomatismo del instrumento permite explorar de manera sutil aspectos melódicos y armónicos durante el acompañamiento o improvisar en diferentes secciones de la música.

Desde una mirada histórica a la guarania, Pereira (2011) plantea que la década del 20 puede ser considerada como una época del renacimiento de la cultura y que la figura de Flores es un referente de esta época. El mismo comenta al respecto:

[...] un hecho muy significativo y que probablemente se haya constituido en la tónica de esa década y del renacimiento fue el activo protagonismo en la promoción de la cultura en el área urbana de Asunción de músicos, poetas y teatreros de extracción muy popular procedentes casi todos de localidades campesinas. [...] Fue esta situación la promotora, consciente o inconscientemente, de la tendencia hacia la búsqueda de la paraguayización de la cultura [...] (PEREIRA, 2011, p.83).

Una de las características de esta época de renacimiento cultural fue el redescubrimiento de la cultura indígena que fue influyente en la producción artística de la literatura, música y artes plásticas (PEREIRA, 2011). La época a la que se refiere Pereira es el periodo histórico posguerra de la Triple Alianza, a inicios del siglo XX hasta la Guerra del Chaco (1936), comentado en el capítulo anterior. Según Elías (2015), en esta época surge "[...] un nuevo grupo social, muy ligado al pensamiento, la cultura y el arte: los novecentistas. (ELÍAS, 2015, p. 174). Estos novecentistas, de tendencias liberales, buscaban una renovación en el pensamiento intelectual, una reconstrucción cultural basado en un pensamiento filosófico e intelectual europeo, que al mismo tiempo defendía las tradiciones y exaltaba el nacionalismo. Algunos de los representantes del novecentismo son Arsenio López Decoud, Manuel Domínguez, Fulgencio R. Moreno, Eligio Ayala, Ignacio A. Pane, Eusebio Ayala, Juan E. O'Leary, entre otros. (AMARAL, 2006)

Pereira presume que el impacto negativo de la revolución en la que se enfrentaron dos bandos del partido liberal (1922-1923), además de los

acontecimientos a nivel internacional como la revolución Bolchevique en Rusia y la Reforma Universitaria de Córdoba, haya generado el "[...] recrudescimiento de las luchas sociales libertarias de los gremios obreros, de los libres pensadores, de los anarquistas y socialistas que encaminaban sus luchas orientadas a la creación de una sociedad más justa y humana. (PEREIRA, 2011, p.87)

Estas condiciones históricas y la búsqueda por una sociedad más solidaria fue lo que llevó a Flores a hacerse miembro del partido comunista, formando parte de su comité central hasta fallecer. Según el propio Flores, este fue un hecho que estimula sus creaciones "[...] Creaciones todas en busca del sueño de liberación de su patria del yugo de la explotación y la dependencia [...]". (PEREIRA, 2011, p. 88). Esta postura política asumida por Flores provocaría su persecución política a lo largo de su vida.

Un dato muy interesante que presenta Pereira es la presencia del fonógrafo en esta década por medio del cual la música popular paraguaya comienza a ser escuchada tanto en la capital como en el interior del país provocando gran interés del público, coincidiendo este interés generalizado con la promoción exacerbada de una identidad paraguaya (paraguayismo) ante la situación inminente de guerra contra Bolivia. (PEREIRA, 2011).

La construcción de este paraguayismo, paraguayidad o identidad nacional está relacionada a la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y su efecto posterior, la polarización entre los "legionarios" de mentalidad liberal que tenían una ideología opuesta a la de Solano López y que defendían la reconstrucción del país a partir de un cambio de mentalidad y los "lopiztas" de postura conservadora que estimulaban el culto a López y proponían la reconstrucción del país a partir de los ideales del mismo.(HIGA, 2013).

"La dificultad de un análisis de la construcción de la nacionalidad paraguaya son las profundas ambigüedades y contradicciones que envuelven sus discursos y su vida política"(HIGA, 2010, p. 199). Según Alberto Moby Ribeiro da Silva (1998), citado por Higa (2013), encasillar a los "legionarios" como liberales y a los "lopiztas" como conservadores es en vano, ya que queda claro que el interés de ambos bandos es la satisfacción del interés personal y no la de garantizar la visión ideológica. Por otro lado, apunta que existen dos pistas que pueden ayudarnos a aclarar la cuestión de la identidad paraguaya: el idioma guaraní y el papel de la mujer en la cultura suburbana.

El idioma guaraní funciona como un estandarte de la herencia de la cultura guaranítica. A pesar de ser considerado el Paraguay un país bilingüe [...] el guaraní ocupa una posición subalterna de valores simbólicos de aquella sociedad. (HIGA, 2013, p. 200).

Higa nos dice al respecto:

El guaraní y la cultura paraguaya autóctona de un modo general, solo comenzaron a ser rescatados como representaciones de paraguayidad con el advenimiento de la política revisionista de 1930 que restauró y mitificó la figura de Solano López llevándolo a la posición de héroe nacional. Durante sesenta años, el guaraní había resistido a los discursos oficiales que lo descalificaban. (HIGA, 2013, p.200)²².

En cuanto a la figura de la mujer paraguaya de clases subalternas, llamadas de kygua vera, Alberto Moby Ribeiro da Silva destaca la importancia de ella por ser contenedora privilegiada de la cultura tradicional y la responsable por mantener viva la tradición guaraní a pesar de su prohibición (HIGA, 2013).

La célebre guarania India idealiza esa figura de la mujer en su letra: *India bella mezcla de diosa y pantera, doncella desnuda que habita el Guairá.*

Para Higa (2013), José Asunción Flores ocupa un papel central en la construcción de una paraguayidad por medio de su música.

Muchos artistas, músicos e intelectuales paraguayos de la época de Flores por medio de comentarios afirman que la guarania pudo captar la esencia de la identidad nacional paraguaya.

Si al inicio la guarania fue considerada conformista y sin actitudes políticas, con el pasar del tiempo se convirtió en un porta voz de la izquierda, siendo legitimada como representación de un sentimiento revolucionario (HIGA, 2013)

Higa comenta al respecto de la guarania:

[...] su legitimación como representación de una identidad nacional paraguaya dependió de su dimensionamiento en su espacio social extremadamente contradictorio y construido históricamente en un proceso de luchas simbólicas y reales. Creo que podemos afirmar que la emergencia de la guarania como símbolo de una lucha política se dio a partir de las estrategias de agentes localizados tanto en Paraguay como en la Argentina, especialmente en Buenos Aires, pues fue en la capital porteña que gran

²² Traducción del autor.

parte de los paraguayos se organizó en una red de solidaridad y resistencia. (HIGA, 2013, p. 207)²³.

El significado ideológico de la guarania fue creciendo a medida que la figura de Flores crecía en la militancia política y la vida pública, en su figura de perseguido y exiliado político, esto fue legitimándose como representación de identidad nacional paraguaya. (HIGA, 2013)

Como podemos observar, al juntar todo lo expuesto sobre la guarania, existen varios aspectos musicales, históricos, sociales y políticos que envuelven el origen de la guarania y su consolidación, no solo como género musical paraguayo, sino también como un símbolo de identidad nacional. Es importante realizar una revisión historiográfica de la música en el Paraguay para deconstruir visiones hegemónicas. Esta revisión tiene que apoyarse en investigaciones actuales que no respondan a la narración heroica y nostálgica de la construcción de nuestra identidad nacional.

2.2 FORMA Y ELEMENTOS ESTRUCTURALES`

2.2.1 Herramientas de Análisis.

Antes de presentar las herramientas de análisis señalaremos dos puntos sobre las obras analizadas. En primer lugar, a pesar de ser guaranias cantadas nuestros objetos de estudio, el foco del análisis que presentamos es la organización musical de la guarania. Comprendemos la importancia del estudio de la cuestión textual, pero sería imposible abarcar ambos asuntos en este trabajo debido a la profundidad de cada uno de estos temas.

En segundo lugar, la elección de los ejemplos utilizados se debe a que son obras representativas del género guarania.

Al momento de encarar el análisis de las obras nos enfrentamos a dos problemas con respecto a la metodología. El primero fue que, como se sabe, ningún método de análisis musical abarca todos los aspectos posibles, y el segundo

²³ Traducción del autor.

fue que la gran mayoría de los estos métodos de análisis "[...] provienen de metodologías concebidas en función de la música europea de los siglos XVII al XIX, de modo que su adaptación al examen de músicas de otras épocas, estilos y lugares, resulta totalmente forzada [...]" (GRELA, 1985, p.1). Como solución a estas dificultades optamos por adaptar métodos y conceptos de varios autores como Caplin (1998) de manera a que se ajusten de acuerdo al tipo de música que estamos trabajando y a los objetivos de la investigación.

Es importante resaltar que utilizamos al autor Grela en un sentido más conceptual que en la aplicación práctica de su método de análisis, así como utilizamos los métodos de Jan La Rue y Philip Tagg como disparadores de ideas para el desarrollo de un análisis. Fuimos utilizando algunas herramientas o ciertos elementos de métodos de análisis armónico, melódico y rítmico de estos autores, y de esta manera fuimos generando un método de análisis con estos elementos.

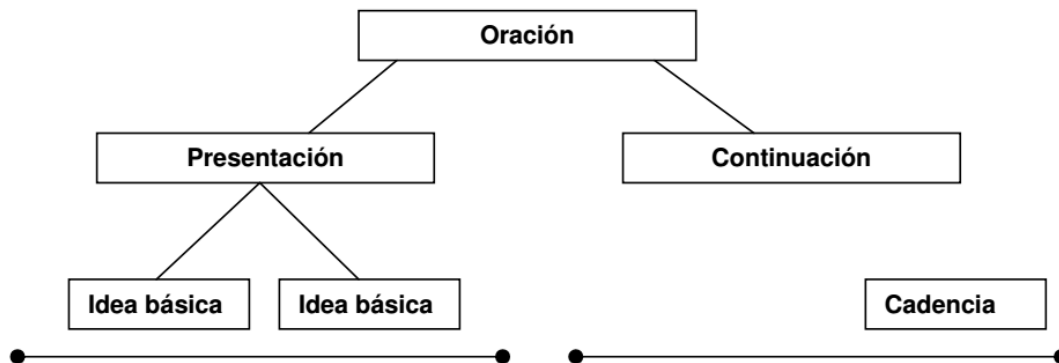
Para comprender mejor el análisis realizado presentamos ciertos conceptos utilizados por Caplin y la adaptación de los mismos dentro de nuestro análisis.

El concepto de " idea básica" de Caplin es el de un gesto rítmico melódico que puede estar formado por uno o varios motivos y cuya extensión es de dos compases reales (CAPLIN, 1998).

Una de las formas musicales que trabaja Caplin es la "Oración" (*Sentence*). La misma consiste en una estructura de ocho compases, la cual se divide en dos frases de 4 compases: "Presentación y Continuación". La presentación consta de una exposición inicial del material rítmico melódico (idea básica) y su repetición. Esta repetición puede ser: 1) exacta, 2) llevada a la dominante como respuesta de la idea básica 3) o transpuesta a otro nivel armónico y melódico (CAPLIN, 1998).

La continuación tiene una función de desarrollo o prolongación además de una función cadencial. El desarrollo se da por medio de fragmentación de la idea básica, aumento de la actividad rítmica, uso de secuencias, aceleración del ritmo armónico. En la función cadencial podemos tener una semi cadencia, una cadencia autentica perfecta o imperfecta (CAPLIN, 1998).

A continuación presentamos un gráfico de representación de la estructura temática oración:

Figura 9: Estructura temática oración

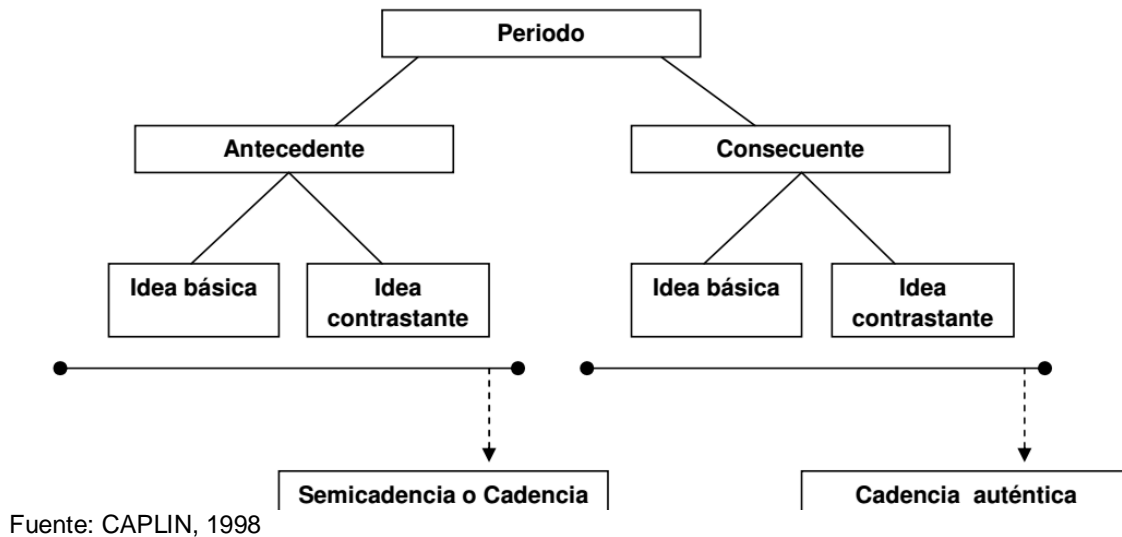
Fuente: CAPLIN, 1998

Otra de las estructuras temáticas que trabaja Caplin es el "Periodo", la cual consiste en una estructura de ocho compases divididas en dos frases: "Antecedente y Consecuente". Cada una de estas frases está formada por una idea básica y una idea contrastante. (CAPLIN, 1998)

La idea contrastante, como su nombre lo dice, debe ser diferente de la idea básica. La misma tiene características de la continuación como fragmentación de la idea básica, aumento de actividad rítmica, aumento de ritmo armónico. Es importante resaltar que las ideas contrastantes del antecedente y consecuente son diferentes entre ellas.

El periodo cuenta con dos cadencias, una semicadencia o cadencia auténtica imperfecta al final del antecedente y una cadencia auténtica perfecta al final del consecuente. (CAPLIN, 1998).

A continuación presentamos un gráfico de representación de la estructura temática periodo:

Figura 10: Estructura temática periodo

Es importante llevar en consideración que lo presentado sobre el método de análisis de Caplin es un resumen para ayudar a comprender el trabajo realizado. Por otro lado, no es el objetivo analizar la guaranía siguiendo rigurosamente el método de Caplin, buscando encajar el género musical en cuestión dentro de las estructuras temáticas Periodo y Oración, sino que utilizamos las herramientas y conceptos de dicho método, con ciertas adaptaciones y libertades para entender la forma de la guaranía estudiada desde una perspectiva más cercana a la música popular.

2.2.2 Adaptaciones de Conceptos

Una de las adaptaciones fue la de entender a la idea básica (IB) en la guaranía como un solo motivo, y no por varios motivos. Esto está fundamentado a partir de nuestra experiencia, en el estudio y práctica de la música popular, en donde el motivo la mayoría de las veces es considerado como una idea musical con sentido propio. Esta comprensión es diferente a la de la música erudita, en donde el término motivo se aplica a células musicales pequeñas, por lo tanto la IB puede estar constituida por varios motivos. Por otro lado reconsideramos el concepto de repetición de idea básica utilizada por Caplin. Según Madoery (2007) gran parte de

la música popular tiene como base la repetición y variación de fragmentos melódicos en diferentes niveles.

Alejandro Martínez en su trabajo "Zamba y Formenlehre" (2016), plantea otras posibilidades en relación al concepto de repetición de la IB, permitiendo una mejor comprensión de la estructura de la zamba.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto para el análisis de la guarania proponemos la siguiente clasificación con referencia a la IB y sus variantes:

1) Idea básica (IB): segmento rítmico melódico más pequeño con sentido propio, a partir de la cual podemos plantear una organización formal.

2) Repetición exacta de IB: es la repetición idéntica de la IB, tanto melódica como rítmicamente.

3) Repetición secuencial de IB: la IB es transportada a otro intervalo, manteniendo la rítmica y la relación diatónica intervalar original.²⁴

4) IB variada (IBV): a partir de cualquier alteración mínima de la IB, ya sea melódica o rítmicamente, consideramos una variación de la IB original.

5) IB desarrollada (IBD): es la IB presentada una o dos veces de manera fragmentada, seguido de un desarrollo a partir de esa IB²⁵.

6) Idea contrastante (IC): es una idea básica diferente, la cual se contrapone a la idea básica inicial y sus variantes.

Pues bien, una vez definido el concepto de IB y todo lo que ella envuelve, a continuación presentamos otros conceptos utilizados: Función Inicial (FI) y Función Final (FF).

Estas funciones se refieren a cualidades temporales de "comienzo y conclusión" en varios niveles. Estos niveles son: nivel macro, nivel medio y nivel micro. El nivel macro envuelve a lo que denominamos secciones A y B (también llamados de temas, estrofa/estribillo, partes)²⁶ teniendo como FI a la sección A y como FI a la sección B. Estas secciones serían las estructuras más grandes o de mayor "jerarquía" dentro de la organización formal de la guarania. Luego viene el

²⁴ La nomenclatura que utilizaremos para la idea básica, repetición exacta y secuencial de la idea básica será IB, ya que comprendemos que todas se encuentran en la misma categoría.

²⁵ La clasificación de IBV e IBD son conceptos desarrollados por Alejandro Martínez. Estas clasificaciones fueron esenciales para poder llegar a una organización formal de la guarania.

²⁶ En el caso de la guarania, todas las obras analizadas cuentan con dos secciones: A y B. Creemos que esta es una característica de lo que podría ser considerado como una guarania "tradicional".

nivel medio, en este nivel encontramos a las funciones formales Antecedente y Consecuente, respondiendo a una FI y FF respectivamente, y se encuentran dentro de una sección. Por último tenemos al nivel micro, en donde encontramos a la FI y FF conformadas por ideas básicas con sus respectivas repeticiones y variaciones. En este nivel puede ser comprendida tanto la FI o la FF como una "frase" pero manteniendo sus cualidades temporales de inicio y fin.

Comprendemos que la noción de FI y FU es muy amplia, inclusive pudiendo ser ambigua, pero la organización de estas funciones formales de manera interna nos permite ver cómo se estructura la guarania. Por otro lado, entendemos que en la obras analizadas muchas veces la FI tiene estructura de una Presentación y que la FF tiene la estructura de una Continuación o Antecedente, pero optamos por no usar estos términos y desarrollar una propuesta que no sea llena de nomenclaturas, facilitando su comprensión, pues como expusimos anteriormente, el propósito es encontrar, si es que existe, un modelo de organización formal de la guarania, no entenderla a partir del método de análisis de Caplin.

2.2.3 Análisis

A continuación presentaremos el análisis de algunas de las guaranias estudiadas utilizando las herramientas y conceptos presentados hasta aquí. El primer análisis es el de la obra *A mi pueblito Escobar*

Figura 11: Análisis de *A mi pueblito Escobar*

A mi pueblito Escobar

Versión escrita: Aiub/Balmori

Autor : Emigdio Ayala Baez

ANTECEDENTE

A FI Idea básica Idea básica variada

C Am C Em

FF Idea básica Idea básica variada

5 F G7 CMaj7(6)

CONSECUENTE

FI Idea básica Idea básica variada

9 C Am C7 FMaj7(6)

FF Idea básica variada Idea contrastante

13 Fm6 CMaj7(6) Dm G7 C

ANTECEDENTE

B
FI

Idea básica

Idea básica variada

17 Am Dm7 G7 C

FF

Idea básica variada

Idea contrastante

21 A7 Dm7 G7 CMaj7(6)

CONSECUENTE

FI

Idea básica

Idea básica variada

25 C7 FMaj7 Bb7 CMaj7

FF

Idea básica variada

Idea básica variada

29 Am7 Dm7 G7 C

Podemos reconocer la sección A (nivel macro) que abarca del compás 1 al 16, compuesta por las funciones Antecedente y Consecuente (nivel medio). El Antecedente está formado por una FI (IB + IBV) y una FF (IB + IBV), mientras que el Consecuente está formado por una FI (IB + IBV) y una FF (IBV + IC), esta estructuración corresponde al nivel micro.

La sección B (macro) que abarca del compás 17 al 32 está estructurada de la misma manera, tiene un Antecedente y Consecuente (nivel medio), cada uno de ellos conformados por una FI y FF (nivel micro).

La guarania *Recuerdos de Ypacarai* también está conformada de la misma manera que *A mi pueblito Escobar*. En esta obra podemos ver la aparición de la Idea básica desarrollada (IBD) tanto en la sección A como en la sección B.

Figura 12: Análisis de *Recuerdo de Ypacarai*

Recuerdos de Ypacarai

Autor: Demetrio Ortiz
Versión escrita: Carlos Lombardo

ANTECEDENTE

A FI Idea básica Idea básica variada

7 FF Idea básica variada Idea básica variada

Dm7 G7 FMaj7 G7 CMaj7

FF Idea básica variada Idea básica variada

7 Dm7 G7 FMaj7 G7 CMaj7

CONSECUENTE

FI Idea básica Idea básica variada

13 C6 C7 FMaj7

FF Idea básica variada

19 Bb9 C

Idea básica desarrollada

23 Am7 Dm7 G7 C

ANTECEDENTE

B **FI** Idea básica Idea básica variada

27 C7 FMaj7 Bb9(#11) CMaj7

FFIdea básica desarrollada

31 A9 Dm7 G7 Csus9

CONSECUENTE

FI Idea básica Idea básica variada

FF Idea básica desarrollada

Fuente: LOMBARDO, (s.f)

Es importante destacar que la IBD en la sección A aparece como una parte de la FF del Consecuente, dicha IBD extiende la cantidad de compases de la FF, generando una especie de "irregularidad" entre ambas funciones formales, ya que la FI tiene 6 compases y la FF 8 compases. Sin embargo, en la sección B la IBD también aparece en la FF del Antecedente y del Consecuente, sin extender la cantidad de compases quedando su tamaño de manera "regular". Por otro lado la IBD ocupa toda la extensión de la FF del Consecuente y Antecedente, sin dividir espacio con ninguna otra IB o variación de la misma.

A modo de observación, una de las características fundamentales que encontramos al realizar el análisis de las obras escogidas es la utilización de una IB y el desarrollo de la misma a partir de la variación de la misma, la variación puede llegar a ser grande en un sentido melódico pero la rítmica se mantiene. Esta característica podemos observarla a lo largo de todas las obras analizadas.

Prosiguiendo con los análisis, también pudimos observar una estructura con una diferencia con respecto a la organización de las dos obras presentadas hasta aquí. Para ilustrar esta otra estructura utilizamos la música *Purahéi Paha* como ejemplo.

Figura 13: Análisis de *Purahei Paha*

Purahéi Paha

Autor: José A. Flores

Versión escrita: Carlos Lombardo

A FI Idea básica

F C7 F

Idea básica variada

5 C7 F

FF Idea básica

9 C7 F

Idea básica variada

13 C7 F

B FI Idea básica Idea básica variada

17 F7 B♭ B♭m6 F C7 F

FF Idea básica Idea básica variada

25 F7 B♭ B♭m6 F C7 F

Fuente: LOMBARDO, (s.f)

La diferencia que tenemos en este caso es la ausencia del nivel medio, es decir de las funciones Antecedente y Consecuente dentro de las secciones. De esta manera tenemos un nivel macro compuesto por dos secciones y cada sección está estructurada directamente por un nivel micro, es decir por una FI y una FF.

A continuación el análisis de la guarania *Soy de la Chacarita*:

Figura 14: Análisis de *Soy de la Chacarita*

Soy de la Chacarita

Autor: Maneco Galeano
Versión escrita: Carlos Lombardo

A ANTECEDENTE

FI Idea básica Idea básica variada FF Idea básica desarrollada

C Dm7 G7 C Am Dm7 G7 C

CONSECUENTE

FI Idea básica Idea básica variada FF Idea básica desarrollada

9 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C

B

FI Idea básica Idea básica variada FF Idea básica desarrollada

17 C7 Fm7 Bb7 C Am7 Dm7 G7 C

Fuente: LOMBARDO, (s.f)

Teniendo como base los modelos de organización que presentamos, encontramos algunas obras con ciertas variaciones en su estructura. Este es el caso de la guarania *Soy de la Chacarita*.

En esta obra podemos ver una mezcla entre las dos propuestas de organización hasta ahora presentadas. En la sección A tenemos una organización formal en donde están presentes los tres niveles de organización (macro, medio y micro) y en la sección B una organización en dos niveles (macro y micro).

Estas 3 formas de organizaciones formales que vimos hasta ahora son las más comunes que pudimos reconocer entre las obras analizadas.

Por último presentamos el análisis de dos guaranias: *India* y *Lejanía*. Estas dos guaranias presentan variaciones estructurales que nos lleva a creer que la guarania posee una organización formal maleable, teniendo como base una estructura y partir de ella se generan algunas variaciones.

La obra *Lejanía* está constituida por una sección A como nivel macro, y la misma está estructurada de manera interna a un nivel micro es decir por FI y FF. Lo llamativo de esta sección es que cuenta con una FI y dos FF, algo que no encontramos en las demás obras analizadas.

En la sección B de *Lejanía* podemos observar la misma organización de la sección A, lo llamativo de esta es la manera en que está constituida tanto la FI y la FF, ya que solo existen IBD. Son cuatro IBD, siendo la última de mayor cantidad de compases que las tres primeras, generando esto una "irregularidad" ya que lo que se espera es que cada IBD tenga la misma cantidad de compases. Esta presencia exclusiva de la IBD nos hace reflexionar sobre la posibilidad de considerar a la misma como una IB.

Figura 15: Análisis de *Lejanía*

Lejanía

Versión escrita: Carlos Lombardo

Autor : Herminio Gomez

A **FI** Idea básica

Am F E7

Idea básica variada

5 **Bm7(b5)** **E7** **Am**

FF Idea básica

9 **Am** **AmMaj7** **Am7** **Am6** **F** **E7**

Idea básica variada

13 **F** **Dm7** **E7**

FF

Idea básica variada

17 A7 Em7(b5) A7 Dm7

Musical staff for measures 17-21. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: 17: G4, A4, B4, C5; 18: D5, E5, F#5, G5; 19: A5, B5, C6, B5; 20: A5, G5, F#5, E5; 21: D5, C5, B4, A4. Chord symbols are placed above the staff: A7 above measure 17, Em7(b5) above measure 19, A7 above measure 20, and Dm7 above measure 21.

Idea básica variada

22 G7 C E7 A

Musical staff for measures 22-25. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: 22: G4, A4, B4, C5; 23: D5, E5, F#5, G5; 24: A5, B5, C6, B5; 25: A5, G5, F#5, E5. Chord symbols are placed above the staff: G7 above measure 22, C above measure 23, E7 above measure 24, and A above measure 25.

B

FI

Idea básica desarrollada

26 E7sus A A6 AMaj7 E7sus A F#m7 E7

Musical staff for measures 26-31. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: 26: E4, F#4, G4, A4; 27: B4, C#5, D5, E5; 28: F#5, G5, A5, B5; 29: C#6, D6, E6, D6; 30: C#6, B5, A5, G5; 31: F#5, E5, D5, C#5. Chord symbols are placed above the staff: E7sus above measure 26, A above measure 27, A6 above measure 28, AMaj7 above measure 29, E7sus above measure 30, A above measure 31, F#m7 above measure 32, and E7 above measure 33.

Idea básica desarrollada

32 F#7 Bm Bm(#5) Bm6 Bm7 E7sus E7 A

Musical staff for measures 32-37. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: 32: F#4, G4, A4, B4; 33: C#5, D5, E5, F#5; 34: G5, A5, B5, C#6; 35: D6, E6, F#6, G6; 36: A6, B6, C#7, B6; 37: A6, G6, F#6, E6. Chord symbols are placed above the staff: F#7 above measure 32, Bm above measure 33, Bm(#5) above measure 34, Bm6 above measure 35, Bm7 above measure 36, E7sus above measure 37, E7 above measure 38, and A above measure 39.

FF

Idea básica desarrollada

38 E7sus A A6 AMaj7 E7sus A A7 D6

Idea básica desarrollada

44 DMaj7 Dm7 G9 A

continuación de básica desarrollada

48 F#m7 Bm6 E9 A

Fuente: LOMBARDO, (s.f)

Y por último tenemos el análisis de *India*:

Figura 16: Análisis de *India*

A

India

Edición Emiliano Aiub

FI

Idea básica

J. A Flores

Dm



Gran Idea Básica

Idea básica variada

5

Gm

Dm



FI

Idea básica

9

Dm

Gran Idea Básica
(repetición)

Idea básica variada

13

Gm

Dm



pasaje armónico

CONTINUACIÓN



B FI Idea básica Idea básica variada

D Em A7 G A7 D

FF Idea básica variada

33 Fdim Em

Idea básica variada

38 A7 G6 A7 Dm6 D.C. al Coda

Fuente: LOMBARDO, (s.f)

En la sección A de la obra India, observamos una propuesta estructural diferente de lo que vimos hasta el momento. Podemos observar la presencia de una FI, su repetición y una Continuación con las características propias de la misma, fragmentación y aumento de ritmo armónico. La FI está conformada por una IB más una IBV. Al mismo tiempo esta FI actúa como una "Gran Idea Básica" que luego es repetida. Por lo tanto esta "Gran Idea Básica" y su repetición pueden ser vistas como una Presentación (es decir una IB más la repetición de esta IB), y como es seguida de una Continuación, estaríamos frente a lo que Caplin llama de Oración.

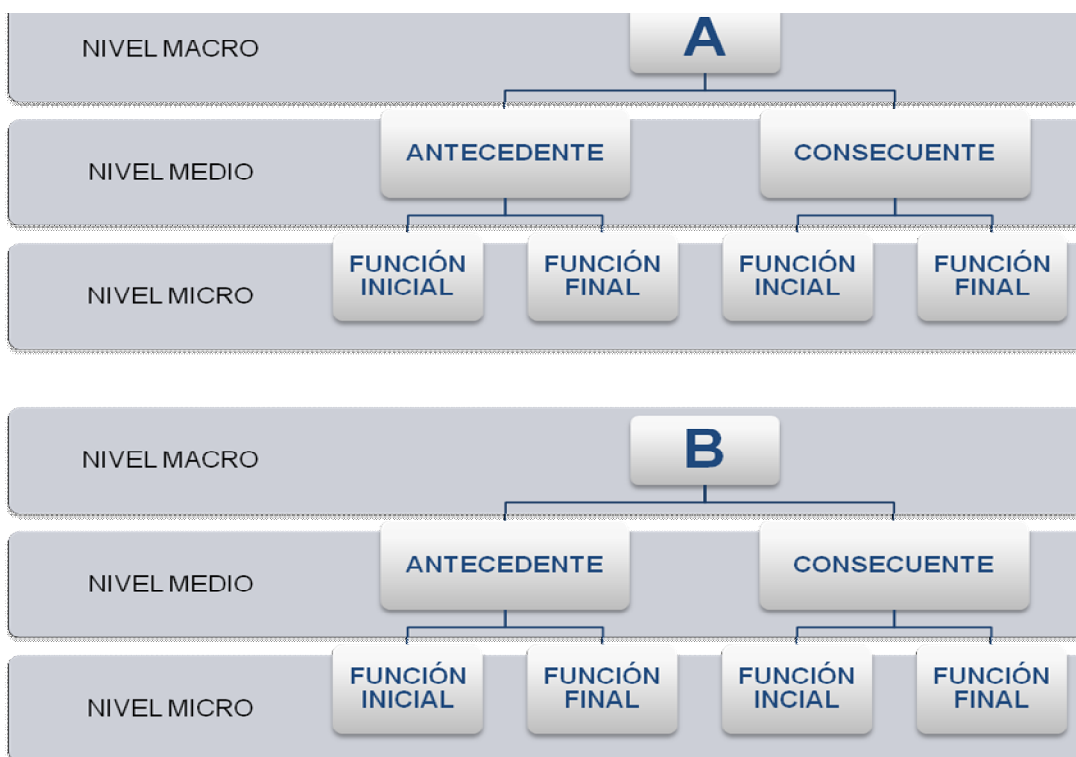
La sección B por su lado, no presenta ningún tipo de variación²⁷.

2.2.4 Organización Formal y Estructural

Antes de entrar a otros aspectos de análisis de la guarania, a modo de recapitulación y dejar claro las posibles organizaciones formales encontradas, presentamos los siguientes diagramas:

Opción 1 (Ejemplos: *A mi pueblito Escobar*, *Recuerdo de Ypacaraí*)

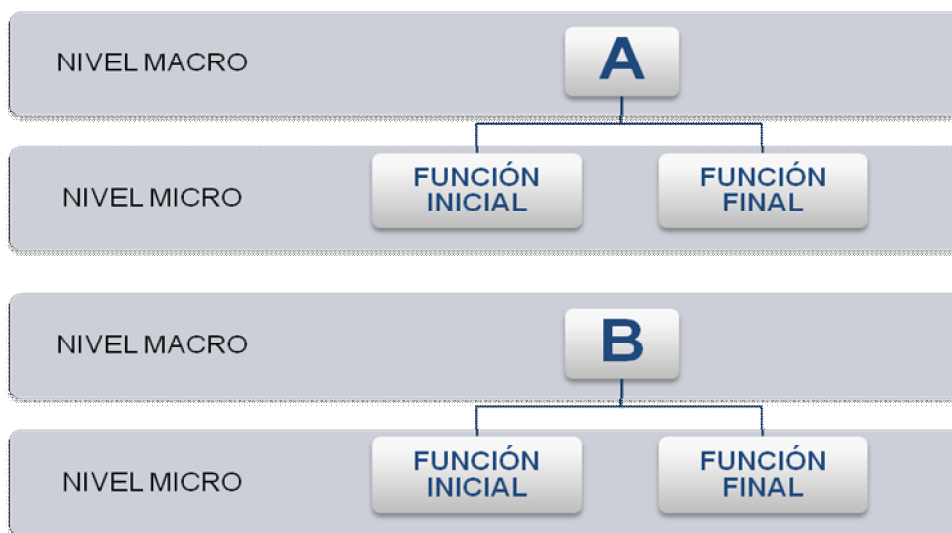
Figura 17: Organización formal - opción 1



Fuente: EL AUTOR, 2017

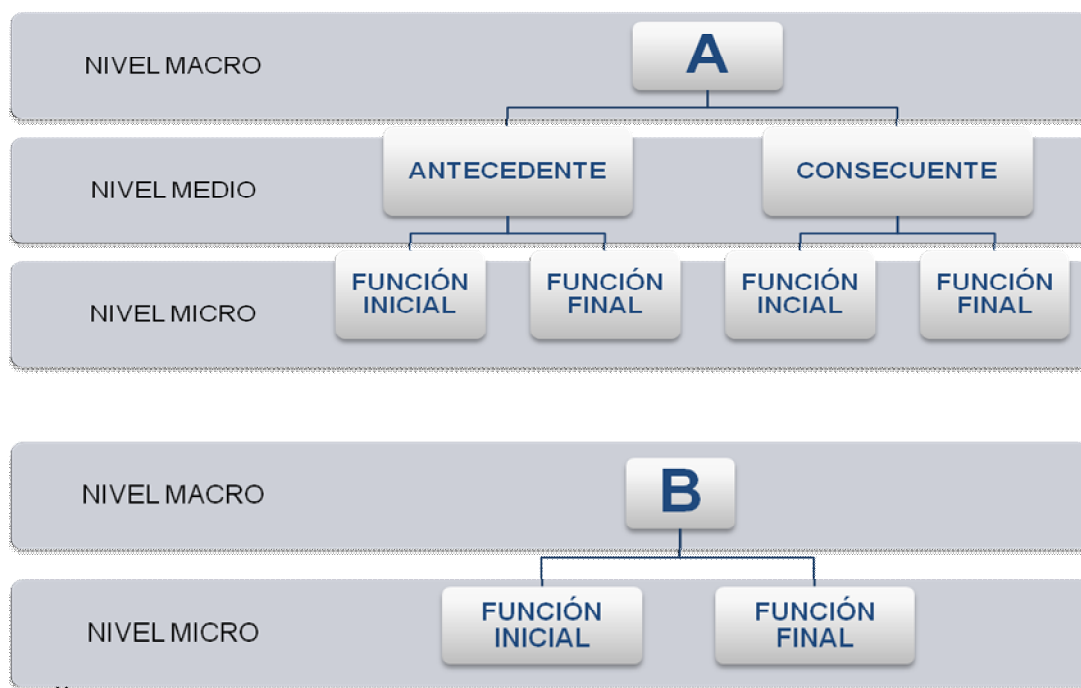
²⁷ Recordando que no optamos por esta opción con la intención de disminuir la cantidad de nomenclaturas, buscando generar unas más propias para la guarania, facilitando de esta manera la comprensión de su organización, ya que creemos que tiene su propia estructura como género y no responde a una forma preestablecida proveniente de la "música de concierto o erudita"

Opción 2 (Ejemplo: Puraheí Paha)

Figura 18: Organización formal - opción 2

Fuente: EL AUTOR, 2017

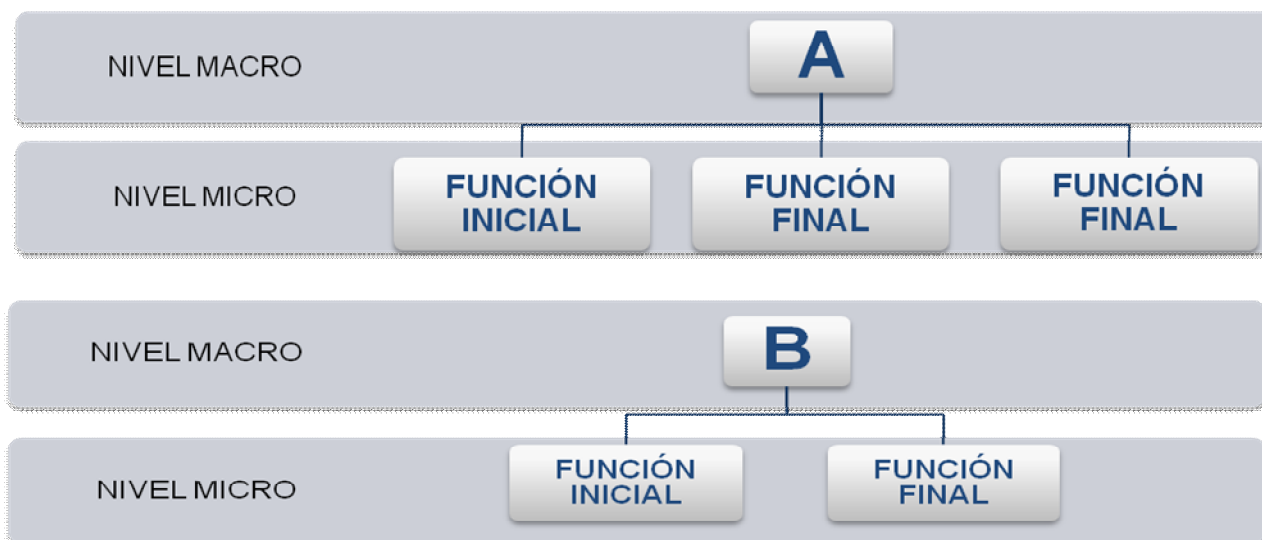
Variación 1 (Ejemplo: Soy de la Chacarita)

Figura 19: Organización formal - variación 1

Fuente: EL AUTOR, 2017

Variación 2 (Ejemplo: Lejanía)

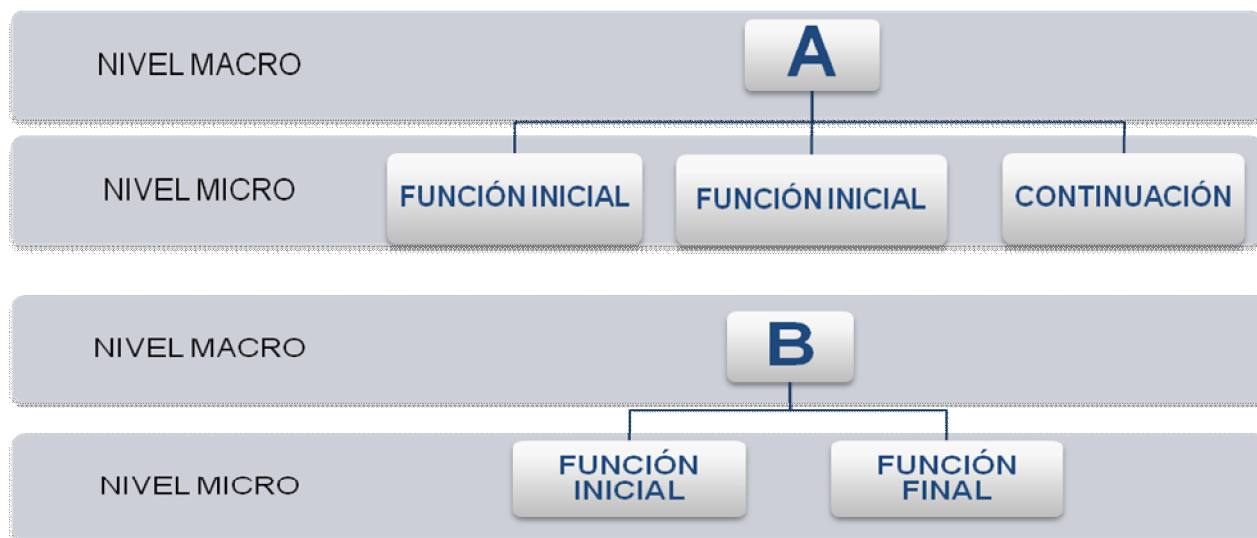
Figura 20: Organización formal - variación 2



Fuente: EL AUTOR, 2017

Variación 3 (Ejemplo: India)

Figura 21: Organización formal - variación 3



Fuente: EL AUTOR, 2017

Dentro del nivel micro, también fue posible reconocer y sistematizar las distintas posibilidades para la estructuración de la FI y FF:

Figura 22: Estructuración de la FI y FF

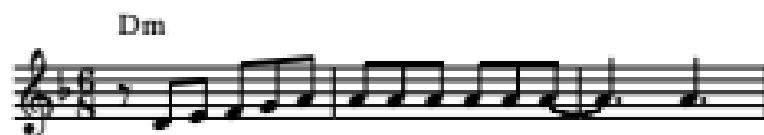
FUNCIÓN INICIAL	=	IB	+	IB
				IBV
				IC
FUNCIÓN FINAL	=	IB	+	IBV
		IBV		IC
		IBD		IBD
		IBD		-----

Fuente: EL AUTOR, 2017

Con referencia a la cuadratura²⁸ en las guaranias analizadas, no conseguimos percibir un patrón definido de cada sección entre las diferentes versiones utilizadas. La cantidad de compases que conforma la idea básica en la sección A varía en cada versión. Lo mismo sucede al querer encontrar una cuadratura en la sección B. A modo de ejemplo usaremos India en sus diferentes versiones.

En lo que se refiere a las versiones escritas, la edición de Carlos Lombardo (s.f.) presenta la IB de la sección A compuesta por 3 compases:

Figura 23: Fragmento de *India*



Fuente: LOMBARDO, (S.F)

²⁸ Entendemos por cuadratura a la división simétrica de una función formal (idea básica, frase, sección, antecedente, etc.) en segmentos de igual cantidad o duración.

Sin embargo, en la edición de Aiub/Balmori (2005) la IB está compuesta por cuatro compases:

Figura 24: Fragmento de *India*



Fuente: AIUB/BALMORI, 2005

Al recurrir a las grabaciones escogidas corroboramos la misma situación. En la versión del disco *Los elegidos de Paraná Vol I* (2015) la IB está compuesta por 5 compases, en la versión del disco *Los paraguayos in Rominia Vol 1* (1963) la IB está compuesta por 4 compases y en la versión del disco "Paraguay en solo de arpa"(1979) la IB está compuesta por 5 compases.

Como podemos observar no existe una unificación en cuanto a la cuadratura de la IB y por ende las secciones llegan a la misma situación. Tal vez esto se da porque existe una flexibilidad a la hora de la interpretación, pudiendo extender el intérprete los puntos de reposo de la melodía.

Un detalle no menor es el elemento al que denominamos "pasaje armónico" en las versiones escritas. Fueron denominados de este modo ya que cuando aparecen cumplen con la función de completar o conectar ciertas secciones armónicamente. Es un movimiento del bajo normalmente realizado por el arpa.

Edición de Carlos Lombardo:

Figura 25: Fragmento de *India*

7

Gm7 Dm

Pasaje armónico

13 D7 Edim Fgdim Gm7 C7 FMaj7 B♭Maj7 Em7(♭5) A7 DMaj7

Fuente: LOMBARDO, (S.F)

Edición de Aiub/Balmori:

Figura 26: Fragmento de *India*

13

Gm Dm

pasaje armónico

18 Gm7 C7 FMaj7 B♭Maj7 Em7(♭5) A7 D

Fuente: AIUB/BALMORI, 2005

Es muy interesante destacar que dicho pasaje armónico no aparece siempre en el mismo compás y que en las partituras analizadas aparecen escritos

como si fuera parte de la obra. En la edición de Carlos Lombardo (s.f.) y la versión del disco *Paraguay en solo de arpa* (1979) encontramos otro pasaje armónico que funciona como sección de intermedio entre la sección A y B. Por lo tanto puede creerse que desde la creación de la obra -y su ejecución a lo largo del tiempo- este pasaje armónico fue asumiendo un papel importante hasta fijarse como parte de la obra. En una versión, inclusive, es utilizado como arreglo en primer plano.

2.2.5 Aspecto Armónico

En las ediciones escritas de Aiub/Balmori (2005) y Lombardo (s.f.) podemos corroborar la utilización de acordes tétradas con séptimas o sextas. Sin embargo al escuchar las versiones grabadas que usamos como referencias vemos que hay diferencias en la mayor parte del tiempo. Se utilizan acordes triadas y acordes con séptimas son reservados para los acordes dominantes, además de tener un ritmo armónico menos cargado. Creemos que la propuesta escrita tiene una mayor elaboración armónica debido a que son ediciones más recientes y los autores tienen conocimiento sobre el jazz y otros géneros populares que desarrollan este tipo de armonía. Además, Martínez (2016) nos dice que esta diferencia en la armonía entre versiones escritas y grabadas son muy comunes en la música popular ya que cada músico realiza casi siempre, como un aporte, una rearmonización personal.

El vocabulario armónico de las obras analizadas es tonal con utilización de acordes diatónicos y dominantes secundarios. El ritmo armónico es muy estable en las versiones más antiguas, sin mucho movimiento, inclusive llegando ser bastante estático muchas veces. En las versiones más actuales podemos ver un ritmo armónico más dinámico, con utilización de acordes tétradas y el uso del acorde IVm como préstamo modal.

2.2.6 Aspecto Melódico

Con relación al aspecto melódico es muy característica la utilización de: 1) grados conjuntos, por ejemplo: *Lejanía* (sección A), *Pueblo Ybycui* (sección B), *Purahéi Paha*); 2) el uso de estos grados conjuntos alternados con saltos de

tercera y cuarta , por ejemplo: *Soy de la Chacarita*; 3) saltos de quinta y sexta en los inicios o finales de frases, a modo de ejemplo *Lejanía* (sección A) y *Por el caminito*; 4) la utilización de arpeggios triadas y en algunos casos con sexta agregada, por ejemplo *India*, *Mi dicha lejana*, *Recuerdos de Ypacarai*, y el registro de la melodía por lo general no pasa de la octava.

2.2.7 Aspecto Rítmico

Pudimos observar la presencia del "sincopado paraguayo" propuesto por Boettner (2008) y también los modelos rítmicos melódicos propuestos por Gimenez (1997). Estas propuestas son consideradas como características fundamentales en la guarania, sin embargo, las mismas no son una constante en todas las versiones.

Utilizando el inicio de la sección A de *Lejanía* podemos ejemplificar mejor esta situación.

Al comparar las versiones escritas, percibimos la presencia de estas características en la edición de Carlos Lombardo (s.f.), y por otro lado notamos la ausencia de las mismas en la edición de Aiub/Balmori (2005).

Edición de Carlos Lombardo:

Figura 27: Fragmento de *Lejanía*

The musical score for the fragment of *Lejanía* is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth notes. Above the staff, the chords Am, F, and E7 are indicated. The second staff starts with a measure number '5' and continues the melody with eighth notes. Above the staff, the chords Bm7(b5), E7, and Am are indicated.

Fuente: LOMBARDO, (s.f)

Edición de Aiub/Balmori:

Figura 28: Fragmento de *Lejanía*



Fuente: AIUB/BALMORI, 2005

En lo que se refiere a las grabaciones, en las interpretaciones podemos corroborar esta misma situación. En *India*, la versión en arpa de Aparicio Gonzalez (1979) toca la melodía totalmente sin síncopa, mientras que la versión cantada de Luis A. del Paraná (1962) hace una mezcla entre el uso de la síncopa y la ausencia de la misma.

Lo más llamativo es que el cantante en el disco *La eterna música del Paraguay* (1978) canta sin síncopa la guarania *Lejanía*, todo eso bajo la dirección del propio Herminio Giménez creador de la obra y director de la orquesta. Esto nos hace reflexionar si es que realmente existía en estos compositores reconocidos, como Flores y Herminio Giménez, una conciencia sobre la utilización de la síncopa en la guarania, y si la misma realmente es una característica que debe tenerse en cuenta de manera rigurosa a la hora de crear o interpretar una guarania.

A partir de los análisis realizados encontramos ciertas células rítmicas que son frecuentes en las composiciones, estas son algunas de ellas:

Figura 29: Células rítmicas más frecuentes en la línea melódica de la guarania



Fuente: EL AUTOR, 2017

Con respecto al tempo de las guaranias el rango de referencia es bien amplio. Entre todas las guaranias escuchadas este rango varía de 55 bpm a 68 bpm, teniendo como referencia del pulso la negra con puntillo.

A modo de reflexión presentamos dos cuestiones que surgen a partir del análisis realizado. En primer lugar, la flexibilidad en la interpretación de músicas de tradición oral (música popular) en comparación a la música de tradición escrita (música erudita). En la música popular la interacción creativa en el momento de la práctica musical es una característica muy fuerte. El concepto de variación es esencial ya sea de manera espontánea o predefinida, llegando a generar varias "versiones" con particularidades específicas de una misma música, generando muchas veces alteraciones en la estructura u organización formal. A modo de ejemplo podemos usar el proceso creativo denominado arreglo.

Esta situación es muy diferente en la música erudita, donde siempre se busca ser lo más fiel posible a la composición, respetando lo escrito en la partitura por lo tanto no tendrá modificaciones a nivel estructural o formal.

Otra reflexión que proponemos es que tal vez la flexibilidad interpretativa en la guarania se deba a que no es una danza con estructura definida que responde a una coreografía, como puede ser el caso del género musical argentino chacarera. La guarania al no estar sujeta a la danza adquiere una libertad en cuanto a su estructura y también a nivel interpretativo.

CONSIDERACIONES FINALES

La elaboración de esta monografía es el resultado de la reflexión de la práctica y estudio de la música popular tradicional paraguaya. El tener que fundamentar académicamente y organizar conocimientos musicales que provienen de un aprendizaje práctico y oral fue un proceso muy enriquecedor; al mismo tiempo, aprender, madurar y reflexionar sobre asuntos históricos y socioculturales fue de gran valor.

Consideramos que fue alcanzado el objetivo de este trabajo de investigación el cual es tener un panorama histórico y sociocultural de la música paraguaya además de conocer aspectos estructurales. Sin embargo es posible profundizar mucho más, de manera a obtener resultados más detallados y de esta manera tener una investigación con un acabado más refinado.

A modo de conclusión retomamos algunos asuntos y resultados obtenidos.

A nivel histórico la música en el Paraguay puede ser pensada a partir de los siguientes periodos: pre colonial, colonial, independiente, post guerra de la Triple Alianza e inicio del siglo XX, dictadura stronista, transición democrática y actualidad.

Durante el periodo independiente es cuando comienza a tomar forma la música popular tradicional paraguaya. La misma se genera a partir del encuentro de un repertorio de la música rural o campesina y las danzas de salón europeas practicadas probablemente desde antes de la independencia del Paraguay. Esta música campesina fue construida durante el periodo colonial, a partir de la música de los nativos y las influencias musicales europeas que provienen de la época de las misiones jesuíticas.

Dentro de esta música tradicional podemos reconocer tres géneros musicales practicados hasta el día de hoy: polca paraguaya, guarania y rasguido doble. A su vez, la polca paraguaya está subdividida en subgéneros según la velocidad de ejecución, la instrumentación y tipo de acompañamiento, la conducta e interpretación vocal y según el tipo de letra de acuerdo a su contenido histórico o social.

Tanto la polca como la guarania tienen la característica de ser birrítmicas, que consiste en la yuxtaposición de la melodía en compás de 6/8 y el acompañamiento rítmico con predominancia del 3/4.

Los instrumentos considerados tradicionales dentro del contexto de la MPTP son: arpa, guitarra, requinto, acordeón, bandoneón y contrabajo.

Por otro lado existen estéticas dentro del mundo musical tradicional, las cuales fueron clasificadas en Estética Purahéi Jahe'o, Estética bandística, Estética Oscar Pérez.

La clasificación de los géneros musicales y las estéticas es una propuesta que planteamos para una mejor organización y comprensión de la MPTP. No pretende ser una clasificación definitiva y absoluta, sino más bien una herramienta que aún debe ser trabajada para llegar a un resultado más preciso.

Con referencia a nuestro objeto de estudio, la guarania y su organización formal, pudimos llegar a un resultado con varios detalles. Primeramente, todas las guaranias analizadas poseen dos secciones. Estas secciones están conformadas por niveles que tienen funciones de cualidad de inicio y final. Podemos reconocer tres niveles en la guarania: el nivel macro, medio y micro. El nivel macro corresponde a las estructuras de mayor jerarquía dentro de la organización formal de la guarania, las secciones. El nivel medio corresponde a las funciones formales Antecedente y Consecuente, las cuales pueden estar o no dentro de una sección; y por último el nivel micro conformado por frases musicales con cualidades temporales a las que denominamos Función Inicial y Función Final.

Pudimos reconocer dos modelos estructurales en la guarania a partir de estos niveles, una conformada por los tres niveles (macro, medio y micro) y la otra conformada por dos niveles (macro y micro). Es decir, una guarania puede tener sus secciones estructuradas internamente por niveles medio y micro; o puede tener secciones estructuradas solamente por el nivel micro. A partir de estos dos modelos estructurales pudimos reconocer ciertas variaciones en algunas guaranias, que podemos entenderlas como un hibridismo entre ambos modelos o a veces como una prolongación del nivel micro.

Un punto importante a destacar es la existencia de una Idea Básica, entendida como un segmento rítmico y melódico con sentido propio, y la repetición o variación de la misma a lo largo de una sección. Las variaciones de la IB pueden llegar a ser muy contrastantes melódicamente, pero el aspecto rítmico es lo que

mantiene unida a la variación con la IB, casi siempre siendo la repetición exacta del ritmo de la IB. Pudimos corroborar que este proceso es una característica importante de la guarania que se da a nivel micro.

Por otro lado, no encontramos una cuadratura de las secciones o funciones formales que componen una guarania. Las versiones escritas y grabadas de las obras estudiadas presentan diferencias entre ellas. Creemos que esto se debe a una "libertad existente de manera inconsciente" a la hora de interpretar en lo que se refiere a la extensión de una frase musical o idea básica y también es posible que esto sucede por el arreglo y la instrumentación escogida. Como ejemplo podemos usar el arpa paraguaya, instrumento de fuerte presencia dentro de la MPTP, que adquiere cierto protagonismo al realizar contracantos en los espacios de la melodía principal, provocando así la extensión entre una línea melódica y otra.

Armónicamente las grabaciones más antiguas presentan una armonía más tradicional, acordes triadas, dominantes secundarios, ritmo armónico sin mucho movimiento, un acorde por compás o cada dos compases. Las versiones más actuales tanto escritas como grabadas utilizan acordes tétradas, algunas tensiones y un ritmo armónico más cargado.

Melódicamente pudimos observar la utilización de grados conjuntos, saltos de tercera y cuarta, saltos de quinta y sexta en el inicio y final de frases, arpeggios triadas y tétradas. El uso de la síncopa entre compases (sincopado paraguayo) es común pero no de manera rigurosa, la mayoría de las versiones utilizan la alternancia entre la presencia y ausencia de la síncopa.

En cuanto al tempo de ejecución de las obras analizadas el rango varía de 55bpm a 68bpm.

A modo de reflexión, la idea de una "libertad existente de manera inconsciente" en la interpretación de la guarania, tal vez nos permita entender mejor su estructura, ya que además de la cuadratura, el uso de la síncopa en la melodía parece ser libre, no sigue algún patrón predefinido. Así mismo, podemos hablar de esto en la organización formal, a pesar de encontrar dos modelos estructurales que pueden ser los más comunes, existen otras variaciones de estos patrones. Esto nos muestra también la importancia de la práctica musical al momento de realizar un análisis, ya que nos permite observar y reconocer otros elementos que no son perceptibles en la partitura.

Otros asuntos y reflexiones fueron surgiendo a lo largo de la elaboración de este trabajo de investigación. Uno de ellos es la importancia de la investigación sistematizada de la música popular paraguaya como un pilar principal en la educación y práctica musical. Los resultados que pueden arrojar investigaciones de músicas populares urbanas y tradicionales del Paraguay pueden ayudarnos reconocer y sistematizar conocimientos que muchas veces no percibimos porque provienen de una práctica diaria y la realizamos de manera intuitiva, lo cual es una característica de la música popular que no debe ser separada al momento de ser estudiada. Organizar estos conocimientos de manera más consciente nos permite transmitirlos en ambientes académicos como conservatorios y universidades.

Por otro lado a nivel práctico, ya sea compositivo o interpretativo, nos permite entender mejor elementos y características fundamentales de la música estudiada, de esta manera podemos practicarla desde un aspecto más "tradicional" o explorar otros posibles caminos pero con un amplio conocimiento del género musical que estamos trabajando. Esto principalmente podría ser muy útil al momento de explorar géneros musicales tradicionales.

Toda esta sistematización no debe ser realizada con la finalidad de encuadrarla en esquemas cerrados, sino con un fin didáctico que nos permita conocer, estudiar, enseñar y reflexionar sobre la música tradicional. Es importante siempre tener en cuenta que las músicas tradicionales son orgánicas y dinámicas, y que su organización didáctica no quita la importancia de conocerlas desde la práctica musical y la vivencia cultural.

La responsabilidad de las instituciones de educación musical del Paraguay es muy importante para llegar a este objetivo ya que deben inculcar la práctica y la producción de la investigación musical, incentivando a alumnos y docentes, desmitificando la idea de la investigación como solo un estudio teórico de la música, sin aplicación práctica y con resultado estéril. Creemos que la investigación musical es una posible solución para las instituciones que se dedican a la música popular, ya que la gran mayoría enfoca el estudio de la música popular a partir del jazz, dejando de lado otros géneros y principalmente a la música tradicional paraguaya. Las investigaciones sobre MPTP pueden generar materiales pedagógicos para ser utilizados en estas instituciones, además pueden ayudarnos a

reflexionar y deconstruir la idea del jazz como único medio del estudio de la música popular.

Otra reflexión que generó este trabajo fue sobre la importancia de una revisión histórica de la música paraguaya. Creemos que esto tendría un mejor resultado si se genera un trabajo interdisciplinar con el área de historia. A lo largo de la revisión bibliográfica para la realización de esta investigación corroboramos que datos históricos, a veces contradictorios, fueron repitiéndose a lo largo de los años sin ser revisados, buscando otras versiones o posturas. A modo de ejemplo vemos una gran cantidad de libros que citan al Dr. Francia como una figura que no fomentó las manifestaciones culturales durante el periodo independiente, al mismo tiempo en esta época se gesta lo que sería la polca paraguaya, que es una manifestación cultural popular. Unos pocos autores como Arturo Pereira proponen una visión diferente y una explicación más coherente sobre esta época y la formación de la polca paraguaya. Otro ejemplo es la falta de revisión del periodo de las misiones jesuíticas y toda la visión eurocéntrica que proviene de ese estudio histórico. El uso de términos como música primitiva refiriéndose a la música de los pueblos originarios o el concepto de "legado" jesuítico, refiriéndose a la imposición de un sistema musical sin contemplar el existente, son algunos de los ejemplos de una visión eurocentrista de la música, generada a partir de documentos históricos escritos por conquistadores y reproducida en libros sobre la historia de la música paraguaya. A esto podemos sumar la idea de una jerarquización de la música tradicional paraguaya por medio de la música erudita, la falta de estudios sobre la música de origen africana en el Paraguay a causa de la invisibilización de la cultura afrodescendiente, el preconceito sobre el purahéi jahe'o y tantos otros asuntos. Obviamente, el plantear una revisión histórica es un asunto sensible ya que cuestionaríamos ideologías y posturas políticas, pero creemos urgente esta revisión principalmente en este momento que se están gestando universidades de música en Paraguay, ya que son espacios ideales para la reflexión y la revisión de la música paraguaya, para desechar preconceitos generados por medio de la historia escrita.

Y como último asunto para reflexionar abordamos el análisis musical como medio y no como fin, principalmente dentro de la música popular. El análisis musical sin una finalidad, solo con el objetivo de producir datos y conocimientos teóricos sin ningún vínculo práctico con la música es un trabajo matemático y no musical. El apartarse del hecho musical alimenta un sentido netamente cerebral del

análisis, buscando solo una satisfacción intelectual. Teniendo esto en cuenta es importante comprender que cualquier método de análisis tiene como función aclarar la música para su provecho durante la experiencia de su práctica. Además, no es posible utilizar un mismo método para todos los tipos de música, ya que cualquier método prioriza ciertos aspectos dejando de lado otros. En lo que se refiere a la música popular, independiente del método analítico que utilicemos, hay que entender que es una expresión artística dentro de una cultura que tiene sus propios medios de generar conocimientos, su lenguaje propio, su visión sobre la comprensión del mundo. Además creemos que la no separación entre análisis y experiencia/vivencia musical es fundamental, ya que solo el experimentar el fenómeno musical nos permite ver y reconocer factores que no son posibles observar por medio del análisis musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIUB, E.; BALMORI, S. **Rescatando melodías**: Antología de compositores y obras musicales paraguayas. Asunción: Fondec, 2005.

AMARAL, R. **“El Novecentismo Paraguayo”** Hombres e ideas de una generación fundamental del Paraguay”. Asunción, Servilibro, 2006.

BENJAMIN, R. **Conceito de folclore** <Disponible en: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf>

CAPLIN, W. **Classical Form**: A theory of Formal Functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

COLMAN, A. **The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity**. PhD diss. The University of Texas at Austin. 2005.

COLMÁN, A. **El arpa diatónica en busca del tekora**: representaciones de paraguayidad. *Latin American Music Review*, v.28, n.1, p.125-149. 2007.

BOETTNER, M. **Música y músicos del Paraguay**. Asunción. 4ta ed. 2008.

ELIAS, R. La investigación musical en Paraguay: una reseña. In: **PERSPECTIVAS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN IBEROAMÉRICA**, 1, 2015, Ciudad de México. Memorias...Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de investigación, documentación e información musical "Carlos Chaves", 2016. Disponible en: <http://www.ibermusicas.org/system/article_documents/file_es/000/000/002/original/memorias_l_coloquio.pdf?1484055419>

FALÚ, J. **Cajita de música**. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.,2011.

FERNANDEZ, M. **Música popular tradicional e identidad cultural**. *A Contratiempo Música y Danza. Dimension Educativa*: , v.2, n.3, p.3 - 10, 1988.

FREITAS, S. P. R, **Notas introductorias às idéias de Jan LaRue** - Análisis del estilo musical. Florianópolis. UDESC. 2002

GIMÉNEZ, F. **La Música Paraguaya**. Asunción: Editorial El Lector, 1997.

GRELA, D. **Análisis musical**: una propuesta metodológica. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. 1984.

GOLDSACK, E.; LÓPEZ, M. I. **El análisis en música popular**. Punto de partida para diversas instancias pedagógicas. *Revista NEUMA*, Talca, v.2, año 5, p. 82-97, 2012.

HAASE, D. S. **La música en el Paraguay**. Asunción: Editorial El lector. 2002

HIGA, E. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos** sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS. Campo Grande: UFMS, 2010.

_____. **A assimilação dos gêneros da polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. In: VII CONGRESO IASPM RAMA LATINO-AMERICANA. Havana, Cuba. 2006.

IKEDA, A. **Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda, devoração**. In Cultura e Música Popular. Revista Estudos Avançados, 2013. São Paulo, Corpo e Alma. São Paulo: Cachuera!, 2007.

_____. **Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco**. In: III Congreso Latinoamericano IASPM - International Association for the Study of Popular Music, 2001, Bogotá - Colombia. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá/Ministerio de Cultura de Colombia, 2001.

LOMBARDO, C. **Folklore Guaraní Interpretación: Desquite de guarania**. Asunción: El lector.

MADOERY, D. **Músicas populares: aproximaciones, teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina**. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 2007

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, Buenos Aires n. 17. Asociación Argentina de Musicología, 2016

MELIA, B. **Las lenguas indígenas en el Paraguay: una visión desde el censo de 2002**. Revista Población y desarrollo, Asunción, n. 28, año 16, p.4 - 21. Facultad de Ciencias Económicas Universidad Nacional De Asunción, 2005

OCAMPO, M. C. **Mundo Musical Paraguayo**. Asunción: Atlas Representaciones, 2005.

PEREIRA, A. **Origen social de la música popular paraguaya**. Asunción. FONDEC.2011.

ROLÓN, O. B. **Las circunstancias de la raíz: Ensayo sobre folclore y otros temas relacionados con la antropología cultural**. Ypacaraí: Edición del autor, impreso en Editorial Arte Nuevo, 2007.

SZARÁN, L. **Diccionario de la música en el Paraguay**. Asunción: Jesuitenmission Nurnberg, 2007

TELESCA, I. **La sociedad y su historia. El Paraguay y la celebración del bicentenario de su independencia**. In: VIII JORNADA INTERNACIONAL DE

HISTORIA DE LAS SENSIBILIDADES. HISTORIAS E HISTORIOGRAFÍAS DE LA SUBVERSIÓN EN LAS AMÉRICAS : DINÁMICAS NARRATIVAS, DINÁMICAS POLÍTICAS, DINÁMICAS HISTORIOGRÁFICAS . EHESS, 2011

TOVAR, P.; JACQUIER, M; GHIENA, A. **Métodos de Análisis estético**: El problema de la objetividad y subjetividad en la estética musical. Actas de la VII Reunión de SACCoM, pp. 187-194. Año 2008

VILA REDONDO, A. G . La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la Provincia jesuítica del Paraguay (S XVII-XVIII). IN: XII JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. 2009

REFERENCIAS EN LÍNEA

ABC COLOR. Abraham Areco Gómez, de Los Electrónicos Disonantes, falleció. **Abc Color**. Disponible en: <<http://www.abc.com.py/espectaculos/abraham-areco-gomez-de-los-electronicos-disonantes-fallecio-652912.html>> Acceso en: 28 de jun. de 2016

BOGADO, Esteban. Los Electrónicos Disonantes 2. Interpretes **Abraham Areco Gomez, Jose Ramón Bogado, Alejandro Bogado, Eliodoro Orue, Pedro Villalba, Toñi Coronel** In: Los Electrónicos Disonantes 2. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WWNmHzKlmc>> Acceso en: 28 de jun. de 2016

DPARAGUAY. Oscar Pérez, Biografía Disponible en: <<http://www.dparaguay.com/2014/04/oscar-perez-y-la-alegre-formula-nueva.html>> Acceso en: 28 de jun. 2016

ECOS DEL PARAGUAY. Oscar Pérez va por la grabación de su 59.º disco. **Ecos del Paraguay - desde el corazón de América del Sur**. Disponible en: <<http://www.ecosdelparaguay.com/2011/06/oscar-perez-va-por-la-grabacion-de-su.html>> Acceso en: 28 de jun. de 2016

SONIDOS DE LA TIERRA. Sonidos de la tierra - tierranuestra. Disponible en: <<http://www.sonidosdelatierra.org.py/>> Acceso en: 10 de oct. de 2017

REFERENCIAS FONOGRAFICAS

CHÁVEZ, Marlene. Sonidos de mi tierra -CD 2. Asunción, ABC Color, 2003, 1 Cd.

GARCÍA, Digno. Digno García y sus carios: Viva. Sudáfrica, Palette, 1964. 1 vinilo

GIMÉNEZ, Hermino; CÁCERES, Ramón. La eterna música del Paraguay. Paraguay, Amambay, 1978. 1 vinilo.

Los Paraguayos. Los paraguayos in Ruminia, Electrecord, 1963. 1 vinilo

PARANÁ, Luis Alberto. Los elegidos de Paraná, vol. 1, Asunción, Blue Caps, 2015. 1 Cd.

RIVEROS, Aníbal; GONZÁLEZ, Aparicio. Paraguay en solo de arpa. Paraguay, Blue Caps, 1979, 1 vinilo.