

# EL



# CHAMAME

# TIENE LA

# PALABRA

por  
MARILY  
MORALES  
SEGOVIA

Ilustraciones:  
JUAN SOTO

¿Conoce usted el origen del chamamé? ¿Tiene noticias de sus dos modalidades: el kireí y el cangí? ¿Cuáles son sus temas? La música y el baile que identifican a Corrientes han pasado durante años inadvertidos, descuidados, postergados en el ámbito nacional. Un tiempo que se desaprovechó, lamentablemente, en consideraciones un tanto despectivas alrededor de un ritmo popular propio de la provincia guaraní.

En este estudio que presentamos, Marily Morales Segovia, inquieta investigadora de la materia, letrista y abogada, nos revela distintos y variados aspectos de la historia, las formas, los tipos de bailes, el área de dispersión y la vigencia del chamamé. Una información precisa y una interesante visión que no sólo penetra en lo estrictamente musical, sino que recalca en el contorno sociocultural donde vive intensamente el chamamé.

Es imposible separar al chamamé de las circunstancias que nutren su vida, puesto que él como expresión cultural, es la traducción de esas circunstancias.

**Cuando logra subir al asfalto, dejar el montado a la orilla del camino para prepararse a un colectivo y atravesar el cemento de la ciudad, el chamamé llega con toda la carga del paisaje, las vivencias campesinas, los restos del pasado que no quiere transformarse en presente y el coraje mítico del hombre que prueba su existencia a punto de cuchillo y sapucay.**

El chamamé sigue el destino del éxodo campesino. Se detiene primero en los suburbios de las ciudades correntinas, para difundirse después en otras provincias donde las familias logran ocupar sus brazos.

## RITMO MELODIA

Si pudiéramos darle sexo a la música, diríamos que el chamamé es macho.

Respecto a esta característica de virilidad de nuestra música habla **Ernesto Zelaya** en su libro "Poncho Celeste Vincha Punzó", en una interesante descripción de costumbres.

El musicólogo **Dalmiro Alberto Baccay** en su libro "Vitalidad expresiva de la música guaraní" orienta en el análisis de esta expresión folklórica en los siguientes términos:

**"Si bien es cierto que las especies que derivan de la polca recién aparecen en las postrimerías del siglo XIX, su constitución melódico-rítmica proviene de estratos populares arcaicos, que se van conformando en el acontecer nacional, desde los albores de la independencia hasta nuestros días".**

Por eso hemos demostrado cómo la milonga, que proviene de antiguos tonos, influyó en la forma de terminación de algunas especies folklóricas paraguayas, y cómo ciertos tipos melódicos —melismáticos y gregorianos— representan hoy una modalidad en el canto ornamentado de la música guaraní, cuya característica la designamos con el nombre de grefla.

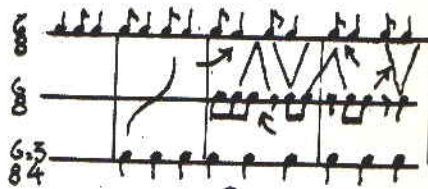
Ahora bien, trataremos de llegar a una máxima comprensión del ritmo del chamamé; para ello nos ocuparemos primero de la medida musical, o sea de la métrica y la rítmica. La métrica establece la división entre los tiempos fuertes y débiles del com-

pás y tiende a conservar la unidad de la melodía. La rítmica establece la diferenciación entre largo y corto, y fija una forma básica, un orden simétrico en todo el transcurso de la composición. En la antigua poesía grecolatina encontramos una multiplicidad de posibilidades rítmicas: yambo, troqueo, anapesto, dácilo y espódeo.

Sin embargo, la forma popular a la que nos estamos refiriendo, contiene varios ritmos simultáneos que se unen y separan del principal, y la melodía también forma parte del ritmo, al que llamaremos convencional porque es imposible localizarlo.

De esta manera, la melodía desencadena un movimiento casi imperceptible, que entra en juego y acosa continuamente al ritmo principal o básico; así se produce un efecto falso de desarticulación del compás, que sólo lo corrige el pie básico. Un oído muy acostumbrado a escuchar esta forma musical se da cuenta del fenómeno sonoro que deja en el espíritu una rara sensación de hechizo.

Trataremos de lograr una mayor comprensión de los ritmos complementarios del chamamé esquematizando dos compases de la composición correspondiente.

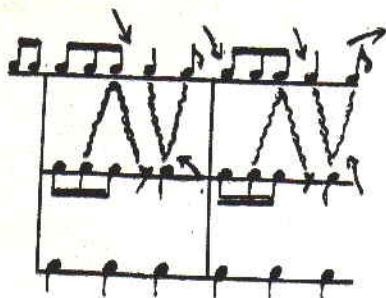


Las flechas indican el empuje rítmico hacia adelante, y su retroceso; las líneas onduladas, lo que podríamos definir como el choque serpenteado del ritmo principal con el complementario, que, como dijimos, está constituido por la melodía de carácter rítmico, o en otras palabras, por el ritmo convencional.



EL CATE (El elegante), chamamé de Luis Nelli.

Repetimos esta experiencia en que esquemizamos dos compases correspondientes al ejemplo siguiente. Esquema:

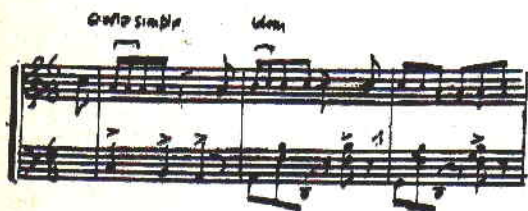


FIERRO PUNTA, chamamé de Mauricio Valenzuela.



El chamamé que estamos analizando en todo su tipismo regional, está íntimamente ligado a la "acordiona" como dicen los paisanos de la zona y tiene otras características que lo definen netamente como tal. Nos referimos a los saltos de acordeón, que se dejan observar en los ejemplos ofrecidos. Además contiene un elemento melódico esencial, como es la grefla simple.

EL CANGI (El triste) chamamé, de Tránsito Cocomarola.



Por último, debemos observar que el movimiento del chamamé es siempre lento, y si carece de los elementos señalados, pasa a ser polca, con su ritmo básico mezclado de "saltos de acordeón o greflas" en forma esporádica.

Distintas capas sociales sucumben ante ritmo tan lleno de sutilezas melódico-rítmicas, que inconscientemente atrae como si tuviera "payé" o "Kurundú", amuletos és-

tos que están presentes en ritos y leyendas de los indios guaraníes. Cuando los autores no son oriundos del litoral, hacen perder ese tipismo regional inconfundible al que designan como chamamé".

## EL BAILE:

### DE LA NATURALEZA A LA PISTA

Durante mucho tiempo se pensó que el chamamé no era danza para escenario.

**Dijimos que el chamamé encierra una referencia al paisaje y al hombre de campo. Esto que puede ser menos perceptible en la música, se hace concreto e indiscutible en la danza.**

Corrientes, rodeada de ríos y cubierta de lagunas, es una provincia de pescadores, jangaderos, de hombres acostumbrados a hundir los remos en el agua. Este aspecto del paisaje se descubre en el compás que arrastra lento como un peligroso remanso y se quiebra luego empujando al taconeo. El correntino se enlaza a su pareja y siguiendo el ritmo lento crea la figura del "botecito" o "canoíta" que consiste en un balanceo de la pareja de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.

La postura de levantar alto los brazos se llama: "Naranja apó", gesto de cosechar naranjas y cuando bajan los brazos la postura recibe el nombre de "juká uguazú" o "matar gallina".

Ni bien rompe el acordeón con su ritmo cortado y las guitarras acentúan el compás, el hombre reteniendo con la mano izquierda la mano derecha de la dama, ejecuta el zapateo que ofrece varias modalidades.

En algunos casos el bailarín se limitará a marcar el compás golpeando con las plantas de los pies alternativamente: pata-pataplá - pata-plataplá.

Este mismo golpeteo es el que atribuye Sampayo al galope del caballo, tomado en cuenta como fenómeno binario entre los ritmos aportados por la naturaleza, en su trabajo "Nuestra Canción del Litoral", presentado en el Segundo Simposio sobre Folklore del Litoral realizado en Posadas, Misiones.

Y es además el mismo ritmo que los niños correntinos aprenden a hacer con el puño cerrado sobre cualquier superficie para recitar "Cambá tí mbocá, cambá tí

siri", versos tradicionales de antigua data creados para molestar a los negros.

Otra forma de zapateo es la "**escobilla-da**" que consiste en arrastrar el pie derecho a uno y otro lado del izquierdo marcando los compases débiles, mientras este último marca los fuertes.

Otro estilo de zapateo es el "**taconeo**" que consiste en marcar el compás con los tacos. El "**irivú popó**" (salto del cuervo) es el taconeo sobre un solo pie.

Aún más lúcido es el zapateo que imita al gallo "**arrastrando el ala**". El hombre toma el poncho con la mano derecha, mientras con la izquierda retiene a su pareja, y lo arrastra querendosamente en torno de la mujer mientras zapatea.

La mujer también hace lo suyo, cuando el hombre tomándola de una mano la guía en el "molinete" haciéndola girar sobre sí misma, en tanto, sigue los pasos del baile o ejecuta la "escobilla" acompañando el zapateo del varón.

#### ATUENDO:

#### CON SOMBRERO, CUCHILLO Y SAPUCAY

Aún es posible ver al correntino con su vestimenta tradicional. Y es factible distinguir diversos estilos según la zona a la que pertenezca. El **mercedeño** adorna su atuendo con detalles de cuero cortado en flecos. El de **Concepción** prefiere llevar camisas de colores vivos que juegan en el paisaje, cuando va montado a caballo, como elementos de color que suman belleza en el aire transparente. El de **San Luis del Palmar, Loreto y San Miguel**, usa arcos de plata, ahora cada vez más escasos.

El hombre se apea y ata el caballo al palenque. Entra a la pista arrastrando espuelas sobre las botas que sostienen las amplias bombachas. En la cintura, faja y sobre ella el cinto ancho con guayaca y revolvera, que prende adelante o atrás con una gran hebilla de plata o metal blanco, o cuatro hebillas chicas. El cinto lleva muchas veces como adorno monedas o motivos de plata de artesanía local. La camisa, y sobre ella, en el cuello, el pañuelo doblado en triángulo y anudado por delante sin ajustar, dejando las puntas graciosamente sueltas; tiene siempre el color partidario: Rojo, si el que lo lleva es autonomista (una ramificación local del Partido Conservador

Nacional), Celeste, si es liberal (partido conservador local), Verde si es radical.

Ilustra esta manera de expresar la adhesión política, el chamamé "Poncho celeste, vincha punzó" que testimonia el antiguo antagonismo sangriento de autonomistas y liberales, unidos, sin embargo, a través de su historia, por diversos pactos.

El correntino lleva el poncho doblado sobre el brazo o sobre el hombro, o sobre las espaldas.

Por último, el sombrero de ala mediana o más ancha según la zona, con la copa achatada y barbijo, generalmente de color negro, que lo acompañará durante todo el baile y que el correntino utiliza tanto para enamorar como para desafiar a la pelea, según el modo en que se lo coloque.

Dijimos que el chamamé llega a la ciudad con todo su paisaje y cargado de las vivencias del hombre de campo. También hicimos notar que era una danza viril y expresiva del hombre correntino. Fue necesario que describiéramos la vestimenta de nuestro criollo porque ella juega un papel importante en el desarrollo del chamamé como expresión de una forma de vida, de una cultura y de una realidad social.

Como el mago o el sacerdote que para oficiarse sus ritos necesitan colocarse un determinado ropaje, el hombre del chamamé, viste cuidadosamente, calza el rebenque a su muñeca, sube a caballo y se dirige al lugar donde tiene cita con su vida o con su muerte.

Estamos en Corrientes. Una llana extensión de tierra ubicada al nordeste de la República Argentina. Sobre su superficie de 88.879,483 km<sup>2</sup>, existen 7.000 km<sup>2</sup> de esteros y lagunas entre las que se cuenta la laguna Iberá de unas doscientas leguas cuadradas de territorio.

El paisaje es una suave llanura fértil, húmeda y cálida en la que las especies vegetales no alcanzan a invadir los espacios donde el yacaré convive con otras numerosas variedades, alimentándose de pirañas y caracoles, y asustando a los zancudos que huyen hacia un cielo sacudido de palmeras.

El destino del campesino es trabajar y dar hijos a su provincia y a su patria. Cuando la pobreza lo acosa y sus males no hallan remedio, recurre a la virgen de **Itatí** pidiéndole un milagro a cambio de una promesa. Esta es la fe cristiana que convive con los dioses guaraníes: **Tupá o Nandé Yara, la pora, el pombero, el kuarají yara**

y demás yaras o dueños de la naturaleza, junto a las ánimas de los muertos.

Hombres y mujeres se dirigen a caballo o a pie hacia la "bailanta", mientras el sol declina. Todo el mundo misterioso de sus creencias comienza a rodearlo entre los árboles de los montes, sobre el agua quieta de las lagunas, en el grito de las aves, al resplandor blanquecino de las luces malas y entre el polvo agorero que levanta el transporte sobre el camino.

Días antes, la noticia del baile se extendió de boca en boca en leguas a la redonda. El motivo puede ser la celebración de un santo, o una yerra y doma, una fiesta patria y excepcionalmente algún casamiento.

Un baile es un acontecimiento importante. Hombres y mujeres se reúnen. Pueden encontrar el amor y a veces la muerte, porque es en él donde las familias y las personas que durante los demás días del año trabajan separados por distancias enormes se encuentran, con sus afectos o antiguos rencores que el alcohol y la música harán aflorar sobre el altar de la pista y bajo el desnudo cielo de la noche.

**El chamamé es música para el instinto y el sentimiento. Su compás estimula la soberbia machista del bailarín que con sapucay y zapateo primero muestra su destreza y luego desafía a la competencia.**

Prueba de ello, es que en algunas zonas de la provincia fue prohibido ejecutar el chamamé titulado "La Kaú" porque su melodía y ritmo encendían los ánimos provocando a la pelea.

El correntino invita a la dama, la enlaza para el baile con su brazo derecho, inclina el ala del sombrero sobre la cara para hablarle sin que nadie lo vea, y la lleva siguiendo el compás a través de la pista. Esto: el amor.

Concluida la pieza, si desea bis, gritará "¡Cola!" con lo que los músicos se sentirán alentados a repetir la melodía.

## KIREÍ

**Un chamamé kireí es el más estimulante para el bailarín. Un zapateo es contestado por otro mientras el sapukay despierta el vino interior renovando antiguas pendenencias. Cuando el enemigo esté cerca lo desafiará pisándole al zapatear.**

**Se escuchará entonces el sapukay cargado de reto.** Brillarán los cuchillos, que el correntino maneja a la perfección, y es posible que un puntazo termine con alguna vida.

Cualesquiera fuera el motivo de la pelea, es sustancialmente una trágica demostración de destreza y virilidad, entre seres humanos enmarcadas por la indigencia y la ignorancia.

## ORIGEN HISTORICO

La constitución melódico-rítmica del chamamé, según expresa Dalmiro A. Baccay, **proviene de estratos populares arcaicos.**

La naturaleza sensitiva del indio guaraní y su notable predisposición para la música fue motivo de comentario para muchos historiadores que conocieron estas tierras durante las misiones jesuíticas.

Al respecto dice **Guillermo Furlong** que **"La labor jesuítica en el campo de la música data de 1609"**. (...) **"La música y el canto coral llegó a ser tan universal en los pueblos de fundación jesuítica, que ya a principios del siglo XVI, fue necesario reprimir sus abusos"**. También referente a lo mismo dice **Cardiel** en "Declaración de la Verdad", Buenos Aires 1900, "En todos los pueblos hay 30 ó 40 músicos... estiman mucho este oficio... Enseñados desde muy niños salen muy diestros... Yo he atravesado toda España, y en muy pocos lugares he oído mejores que éstos". Y más adelante agrega: "Al principio, hasta el Evangelio, tocan órganos chirimías (instrumentos de boca) arpas y violines, después cantan en latín, castellano, o en su idioma guaraní, variando cada día las letras y las composiciones". Por el mismo historiador sabemos que los instrumentos que tocaban los indios eran variadísimos y fabricados por ellos mismos.

El presbítero **Peramás**, en Faenza, 1791, aclara con respecto a los instrumentos. "No vayan a creer, los que esto leyeron cuando digo que los indios eran ingeniosos en hacer instrumentos, que éstos fueran unos aparatos informes y groseros; pues sabían valerse de los instrumentos de trabajo, con la misma destreza que los más egregios maestros europeos. **Ciertamente se maravillaría quien viera a estos eximios artífices fabricar órganos neumáticos y toda clase de instrumentos musicales.**"

"Sin embargo, habiendo sido de un espíritu tan cultivado, eran bravos en la guerra

y tuvieron más tarde mucho que ver en nuestra independencia nacional. La expulsión de los jesuitas ordenada por Carlos III y ejecutada por Bucarelli trajo por consecuencia la guerra guaranítica. Las causas mayores fueron el tratado de límites, en el que las Misiones pasarían a Portugal. Esto, los misioneros e indios no permitieron, pues el odio hacia los portugueses y en especial hacia los mamelucos, era intenso. Luego de esa terrible lucha y vencidos, los indios volvieron a sus selvas antes de entregarse como esclavos; es así que desde 1811 en adelante, fueron los primeros en abandonar su vida salvaje para unirse a Artigas; ahí están los valientes de Andresito, los bravos de Manduré, los indómitos de Pójhú, el indomable Guarumbá”.

“El cura vicario de la Iglesia Matriz de Montevideo, sabio eminente Don Dámaso Antonio Larrañega, quien formando parte de la delegación que debía entrevistar a Artigas, que se hallaba a la sazón en su cuartel general de Paysandú (población de la orilla oriental del Uruguay que en aquella época pertenecía al pueblo de Yapeyú, Corrientes) aprovechó esta coyuntura para escribir las incidencias de su viaje en un manuscrito que lleva por título “Diario del Viaje de Montevideo a Paysandú”, nos deja en cuanto a la música cultivada en estas tierras estos dos documentos extraordinarios: “Los que llegamos al pueblo, fue nuestra primera diligencia pasar a ver al Comandante. Este nos hizo entrar a su casa y nos recibió con tanto agrado y miramiento que nos avergonzó recibiéndonos con una música regular y suave de dos violines, tambora, y triángulos tocados por cuatro indios de Misiones”.

Las citas históricas pertenecen al trabajo “**Nuestra canción del Litoral**” del compositor Sampayo, quien agrega: “Como podrá imaginarse no eran himnos religiosos ni tampoco de origen criollo pues él lo hubiera anotado, ya que de los paisanos o gauchos sólo escuchó, según dice, Marchas Patrióticas, ni hace mención de cielitos, ni de estilos, los que recién estaban en gestación. Quiero decir que ya los indios hacían música y creaban la propia, con conocimientos avanzados de instrumentación, y solfeo y “que de 1724 en que llegaron, hasta 1815 en que los encontrara Larrañega van noventa y un años, pero si de ahí seguimos hasta los últimos años del indio músico Carué o sea 1854, **tenemos ciento treinta años de sedimento indígena mu-treinta años de sedimento indígena musical**”.

Por su parte Dalmiro Alberto Baccay expone que “**la música del nordeste argentino es producto de la asimilación de distintas corrientes migratorias**”. Agrega luego que tanto la polka como la mazurca “**penetran a América recién a mediados de mil ochocientos, y como los jesuitas fueron expulsados en 1767, hay de por medio un lapso de nada menos que casi un siglo**”.

De este modo la polka europea se adentra en el pueblo y al ser reinterpretada por los músicos nativos, sufre un proceso evolutivo que la transforma en polka paraguaya, de ritmo ágil y vivaz, por el hecho de ser ejecutada con instrumentos de cuerda principalmente por el arpa india y polca correntina, de compás más lento, de características melódico-rítmicas diferentes, en la que la utilización del acordeón tiene gran influencia.

## DOS MODALIDADES

La polca correntina adopta el nombre genérico de **CHAMAME** y reviste dos modalidades: **el chamamé sirirí o kireí,**(<sup>1</sup>) vibrante y agresivo, muy bailable; y **el chamamé cangí,**(<sup>2</sup>) de compás melancólico y sentimental, también llamado chamamé canción por ser ideal para el canto.

## LA PALABRA CHAMAME

“La primera pieza musical escrita con la denominación de chamamé en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, SADAIC, data del año 1930 —según apunta Emilio J. Noya— siendo sus autores Diego Quiroga y Francisco Pracánico. Se trata de Corrientes Potí (la flor de Corrientes), y consta en un disco de la época del celebrado cantante Samuel Aguayo. La creación del nuevo rótulo obedecía, según manifestaciones del citado intérprete, al deseo de congraciarse la casa grabadora R.C.A. Víctor, con el público correntino, principal comprador de sus placas impresas”.

Esta declaración de Aguayo hizo suponer a algunos estudiosos, que el término chamamé, fuera acuñado por el cantante paraguayo.

La tradición oral campesina, sin embargo, sostiene que la palabra chamamé denomina la música correntina desde muchísi-

(1) Kireí: arisco.

(2) Cangí: triste.

mo antes de 1930 y que ella no tiene otro significado conocido que el de nombrar a la pieza musical. Admiten, asimismo, que antiguamente se llamaba al chamamé, polca correntina.

El término **chamamé** no tiene referencia semántica en el idioma guaraní.

## LOS INSTRUMENTOS

Los correntinos utilizan para interpretar su música dos instrumentos básicos: el acordeón y la guitarra.

Antiguamente el acordeón de una hilera (verdulera) era el más usado —según apunta **Emilio Noya**—. Se introdujo más tarde el de dos hileras y ocho bajos (voces de acero). En la actualidad cuenta con gran aceptación el acordeón de tres hileras y cambiadores tonales de dos hileras.

Las guitarras integran el trío en número de dos y es muy común que los guitarristas actúen también como cantores.

Dice Cerrutti con respecto al canto: **"No podemos dejar de lado el aspecto lírico del chamamé, a cargo del o los cantores. Siendo más común el dúo, nos detendremos en su análisis. Siguiendo el estilo impreso por los instrumentos de fuelle, los dúos vocales desarrollan la línea melódica articulando frases ricas en cadencias y portamentos"**.

"La forma más común de armonización se basa en quintas paralelas o terceras, estando la melodía principal a cargo de la voz más grave (primera); la segunda se desenvuelve en un registro alto y emitiendo notas agudas con voz de cabeza o falsete".

La necesidad de acentuar el compás con un instrumento que no fuera tragado por el acordeón, haciendo base a la ejecución, hizo que la mayoría de los conjuntos incluyeran el contrabajo.

De este modo otorgan a las guitarras una mayor libertad, pudiendo participar de la melodía cuando el acordeón calla.

A la forma de ejecución del contrabajo se refiere Cerrutti en los siguientes términos: "El contrabajista en los conjuntos litorales no usa el arco, utiliza únicamente las tres primeras cuerdas y marca acentuaciones rítmicas acudiendo a pizzicatos en contratiempo que los realiza haciendo "chicotear las cuerdas".



Hace notar Cerrutti que en la primera mitad de este siglo el bandoneón irrumpe en la campaña del litoral, pero no suplanta al acordeón, sino que convive con él.

Respecto a ello aporta las siguientes observaciones:

"En el campo instrumental podemos diferenciar características o modalidades de interpretación que se repiten con cierta constancia. El bandoneón lleva la línea melódica principal armonizada en terceras paralelas merced al uso de las dos manos en teclados completos; a veces la mano izquierda sostiene prolongadamente la nota pie, mientras la derecha va tejiendo el canto; en otro caso, generalmente cuando se destaca el acordeón o la guitarra en función solista, marca el ritmo en golpes de acordes ayudado por el fuelle y otras veces, dialoga con el acordeón en contrapuntos muy sincopados y muy ágiles.

**El acordeón si bien ejecuta la melodía, se ocupa más de las ornamentaciones, de los "floreos", como los llama el decir popular.** Mientras el bandoneón desarrolla el canto, el acordeón va jugando escalas arpejiadas de gran colorido típico. La mano izquierda abandona los botones de acompañamiento y solamente la derecha ejecuta

con difícil maestría. La dijimos que suele jugar con el bandoneón una suerte de diálogo contrapuntístico que obliga a un gran entendimiento dentro de los dos ejecutantes. Por otra parte, el tinte brillante del acordeón se integra al conjunto otorgando un sonido sumamente particular. Las guitarras actúan de acompañantes y generalmente están en manos de los cantores. No obstante su función rítmica, tienen a su cargo pequeñas frases que se ejecutan a dúo, utilizando preferentemente las bordona, analiza Cerrutti en su trabajo **"El Chamamé, elementos para su estudio integral"**.

## LAS LETRAS:

### TEMAS

**Las letras preferidas por los autores para el chamamé cangí son los de homenaje a la mujer, abundando también los descriptivos del paisaje destinados generalmente a honrar el paraje o pueblo de nacimiento del que lo crea. Pueden citarse, además, aquellos que narran antiguas leyendas.**

**El chamamé kireí se presta para el desarrollo de los temas festivos y patrióticos.** Pero una enorme cantidad de ellos no llevan letras pues están creados para especial lucimiento instrumental de los intérpretes y gala de los bailarines.

Mucho se ha hablado del chamamé cómico, casi unánimemente rechazado por los correntinos de ciudad.

**Debemos distinguir, sin embargo, la estampa costumbrista cuyo valor reside precisamente en la captación del lenguaje y la gracia del correntino de campo, de aquel otro chamamé fabricado desde afuera del espíritu y las costumbres correntinas, que ridiculiza groseramente a los personajes, con evidente propósito comercial.**

Pueden servir de ejemplo de los primeros **"Cambá Cuá"**, de **Oswaldo Sosa Cordero**, **"Cacique Catán"**, de **Tránsito Comomarola** y las composiciones de **Mario Millán Medina**.

Cabe agregar que las composiciones poéticas que acompañan a la música del chamamé, son generalmente realizadas en cuartetos de versos penta sílabos y exa sílabos, en idioma castellano o guaraní o bien guaraní y castellano. Los estribillos llevan comúnmente otra medida.

## DEL CHAMAME ANONIMO A LA PRODUCCION CON REGISTRO

De generación en generación se transmitieron algunas producciones de autores desconocidos que aún pueden escucharse en pleno campo de labios de algún analfabeto cantor. Las más conocidas son sin duda **"La Kau"**, **"El Karau"** y el compuesto **"Mamá che mondó"**.

### LA KAU

Cuenta las desdichas de una mujer enamorada que al ser abandonada, se dedicó al alcohol. Su tema principal es el siguiente:

*Un paisano peregrino  
sus virtudes se llevó  
no habrá sido correntino  
quien tan mal correspondió.*

*Los paisanos desde entonces  
la bautizan la kau  
porque triste su alma llora  
como llora urutaú.*

El asunto, la melodía y el ritmo se conjugan brindándole una sugestión tremenda y exitante, al punto de prohibirse su ejecución en muchas zonas de la provincia cuando el baile hubiera llegado ya a un punto considerable de entusiasmo, por los efectos de agresividad que produce en el ánimo de los bailarines. Se lo autoriza en cambio a comienzos de la reunión, para infundir ánimo a las parejas.

### EL KARAU

Esta canción, triste y conmovedora, relata la historia de un paisanito que olvidó a su madre enferma, preso del amor de una mujer.

Se trata de la leyenda de dos aves de los esteros correntinos: el **Karau**, que representa al enamorado y la **Pollona** que simboliza a la "kuñataí" de quien quedara prendado.

Fue recopilada por el estudioso investigador de la música correntina Ricardo Suarez durante una extensa gira realizada a lomo de caballo por el interior de la provincia.

**La letra de la canción que divulga la leyenda dice así:**



Amigos y camaradas  
que me quieren escuchar,  
voy a contar el suceso  
que le aconteció al Karau.

Estando su madre enferma  
remedio salió a buscar,  
encontró una concurrencia  
y ya no pudo pasar.

Bailando todito el día  
con la dama más mejor  
al oído le pedía  
que no desprecie su amor.

Y allá por la media noche  
jhetavé yavé obiã  
(cuando más hallado estaba)  
un amigo que llegaba  
muy triste le supo hablar.

Dispense amigo Karau  
anivo reyerokĩ (no bailes más)  
arú ndeve la noticia  
(te traigo la noticia)  
o manó ramó nde sî  
(tu madre acaba de morir).

Y el mozo le contestó  
—sin su pareja soltar—  
no importa mi buen amigo  
hay tiempo para llorar.

Y al llegar la madrugada  
a su amada la interroga  
jhetaitema rojhaihú  
(te quiero muchísimo)  
mamoitá pa oi nde roga  
(dónde queda tu casa).

La dama le contestó  
che roga oĩ mombĩri  
(mi casa queda muy lejos)  
rejhosero che visitá  
(si me quieres visitar)  
ejhechá rangué nde sî  
(primero tendrás que ver a tu madre)

Y oyendo aquellas palabras  
Karau ya se arrepintió,  
salió llorando y diciendo  
mi madre ya falleció.

Koaga Katú ajhane (ahora sí, me iré)  
a vivir por los esteros.



Upepe catú amoine (y allí me pondré)  
para siempre luto entero.

Esta es la transcripción que hace Porfirio  
Zappa en su libro "Ñurpi", agregando a  
continuación:

"Así concluye la canción "Leyenda del  
Karau" relatada en música y verso al estilo  
de los compuestos Y es costumbre en los  
cantores del campo correntino agregarle al  
final, cantada o recitada, las estrofas de las  
conclusiones, y que definen la creación de  
la leyenda:

Por eso se suele ver  
juntito a su compañera  
al Karau por los esteros  
llorando la vida entera.

El Karau y la pollona  
son bichitos ï peguá (del agua)  
el karau o lamentaro  
(cuando el karau se lamenta)  
la pollona o consolá  
(la pollona lo consuela).

La pollona es un ave más pequeña que  
el karau y de atractivo plumaje; suele estar  
casi siempre en compañía de éste, en los  
esteros o a la orilla de los montes que bor-

dean las cañadas. La imaginación popular determinó que la pollona es la hermosa guainita con quien bailaba el karau la noche de su desdicha.

### MAMA CHE MONDO

Tiene el carácter de divertido contrapunto. Con ritmo de chamamé y siguiendo la melodía, cada cantor, crea sobre la cuarteta básica, cambiándole la última palabra del 2º y 4º versos, que tienen que rimar:

"Mamá che mondó, mamá che mondó  
(mamá me mandó)  
a yuguá kumandá (a comprar porotos)  
a yerero guará (cuando regresé)  
o kañí che cambá  
(se me perdió mi negra).

Mamá che mondó, mamá che mondó  
a yuguá ...  
a yerero guará, a yerero guará  
o kañí che ...

Recopilación realizada en San Luis del Palmar, 1949.

### FORMAS:

#### DEL CHAMAME COMO DANZA SOCIAL

**En los balles de campo las personas se organizan en grupos según su sexo. Las mujeres se sientan en torno a la pista, mientras los hombres se reúnen bajo los árboles, junto al despacho de bebidas o haciendo compañía a los músicos.**

Tal vez por conservarse esa distancia, aún tiene vigencia en muchas zonas de la provincia la institución del "bastonero".

Generalmente se trata de un hombre maduro que toma a las damas de la mano y las hace asirse a sus brazos. Luego las distribuye, en medio de la algarabía, entre los mozos que están a la espera.

El bastonero, conoce por cierto, los intereses que existen de por medio. Cada hombre se encargó de hacerle saber su preferencia.

A pesar de ser el chamamé una danza en que las parejas individualmente crean su coreografía y se prestan por ello a la libre creación de las figuras, existen algunas formas muy antiguas de expresión social o de conjunto.

Son ellas la polca del pavo y el chamamé con relación.

### POLCA DEL PAVO

Polca era la más antigua denominación del chamamé y señalaba la raíz de esta danza que posteriormente fue evolucionando hasta sus formas actuales.

De aquella época data la polca del pavo que es una modalidad muy divertida de juego bailable.

Se inicia la música y salen las parejas. Un bailarín se para solo en la pista. En un momento dado, golpea las manos y todos deben cambiar de pareja. En medio de la confusión el bailarín que estaba solo se apodera de una dama, quedando otro bailarín sin pareja y calificado de "pavo".

Una y otra vez se repite el juego hasta que la música concluye.

### CHAMAME CON RELACION

Resulta sumamente divertida la variante del chamamé con relación. El correntino es ingenioso para esa clase de juegos verbales. **El guaraní otorga a las cuartetos una gracia muy especial, por sus giros y peculiar estructura idiomática.**

Las relaciones sirven para que el hombre le haga saber su interés a la mujer que prefiere y a su vez para que ella le anticipe la respuesta. Los que escuchan aplauden o sueltan la risa cuando algún mozo no tiene éxito. Al parar la música él diría lo suyo.

Ayer subí a un alto pino  
a ver si te divisaba  
y como el pino era tierno  
al verme llorar lloraba.

Sigue la música para dar tiempo a la mujer de que piense en la respuesta:

En el medio de la mar  
suspiraba un tungusú (pulga)  
y entre suspiros decía  
eguatá erasé nde sípe  
(andá llorale a tu madre).

La música continúa y al detenerse otra pareja se transforma en centro de la expectativa general.

En el campo hay un yuyito  
que se llama cina cina,  
es lindo el tatú mulita  
pa' cruzar con esta china.

Esta vez fue el hombre el que tiró la primera pedrada a lo que la guaina contestará rápidamente con otra graciosa cuarteta.

El chamamé con relación es pues, una variante que hace compartida la diversión. Cualquier chamamé puede servir para organizar esta variante. Se corta la música para que cada cual intervenga y tras cada relación se continúa bailando hasta que intervenga el último bailarín.

## DIFUSION

La zona de influencia del chamamé se extiende a las provincias que bordean al Paraná.

Desde **Corrientes** avanzó hasta el **Chaco, Formosa, Entre Ríos, Santa Fe y Misiones.**

En los últimos tiempos su ámbito de difusión se amplió notablemente. Tránsito Cocomarola afirmaba que el Chaco, Santiago del Estero, Norte de Santa Fe y Buenos Aires son los mayores compradores de sus discos, y de donde lo reclamaban una y otra vez con su conocido trío correntino.

## PROYECCION

Las peñas folklóricas, que en otras ciudades convocan al culto de lo tradicional como práctica efectiva de la música, danza y poesía nativas, y como espectáculo para el curioso o el investigador, tienen en Corrientes otra forma de concreción.

Ello resulta de que el CHAMAME, el **rasguido doble, el balseado, la charanda,** etc., que son géneros musicales de la región, conservan su vigencia como necesaria y espontánea expresión del sentir de un determinado estrato social.

Para bailar el chamamé, basta ir a las "pistas de baile". Son lugares comerciales que cumplen en el suburbio de las ciudades, en los pueblos del interior y en el campo, las mismas funciones de las boites y las disquerías.

El escenario de unas y otras, por cierto, es bien distinto. **Las pistas son plataformas de tierra apisonada, ladrillo o portland que el dueño del boliche acondiciona para comodidad de los bailarines.**

Por lo general se extiende al aire libre, bajo algunos árboles o están protegidos por un quincho de pajas. Donde no llega la luz eléctrica, son iluminadas por lámparas de querosén. Las rodean con muros o alambradas.

En ellas el chamamé alimenta su vigencia, no como espectáculo, sino como una verdadera expresión cultural.

El chamamé bailado en el campo es simple y de posturas sencillas. El hombre rodea a la mujer con su brazo sin apretarla contra sí, ambos conservan una gallarda elegancia.

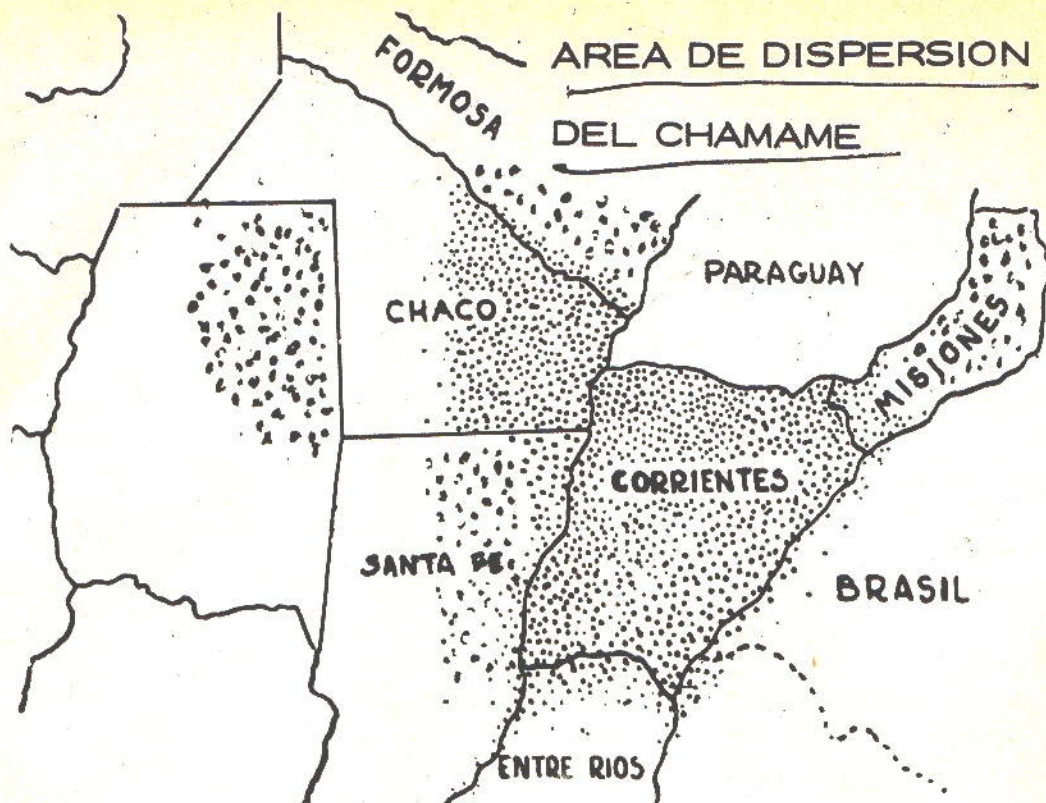
En los suburbios de las ciudades —según Franklin Rúveda— se baila el "**chamamé orillero**", que recibe la influencia del tango. El bailarín adopta una actitud semiencorbadada, aprieta a la dama contra sí y le arrima la mejilla. Coloca el brazo derecho, que retiene la mano de la mujer, sobre la cadera o sobre su hombro.

En los clubes y boites de las ciudades es frecuente la irrupción de uno o dos chamamés kireí. Las parejas celebran la variante con sapukay y zapateo. Pero conviene advertir que estos chamamés son interpretados por orquestas de jazz, con los instrumentos propios de ese tipo de música.

Los compositores y autores de música correntina que dieron obras de contenido ciudadano prefirieron la forma de la canción correntina o litoraleña que es una especie musical que responde mejor a la métrica libre de la versificación contemporánea.

**Esta opción conserva diluida en su forma melódico-rítmica, la raíz guaranítica, pero carece de la fuerza telúrica del chamamé.**





### EL CHAMAME EN LA LITERATURA

Donde aparece nuestra música dando color y vibración al paisaje, es en la literatura regional.

**Velmiro Ayala Gauna** en su libro "Cuentos Correntinos" narra la historia de "Zá cuatro", el pianista alemán que por malos azares fue a parar como "agregado" en un boliche de Capibara Cué.

"Callaron y escucharon la música vibrante y apasionada de Chopin, pero que no encontraba eco en el alma simple de esos seres agrestes.

Concluyó y esperó el aplauso estruendoso, el elogio ardiente para esa real y verdadera expresión de su arte. Allí en el piano y con esa música depurada era Gunther Bernard el artista consagrado y no cuando ejecutaba en el arrugado y asmático acordeón.

Pero sólo algunos ¡Muy bien! y ¡Lindo eh! premiaron su actuación. Amargado, pero vencido buscó en el "Claro de luna" de Beethoven el camino de la emoción.

Mas los duros paisanos escucharon con indiferencia y apuraron: "Vamos gringo... que se hace tarde..."

Salieron y treparon al carro. Aniseto le tendió la damajuana y le dijo:

—¡Ahura metele a un chamamé! eso es música y no eso que estaba tocando...

**Carlos Gordiola Niella** en su poema "Noche de Bailanta" traduce la emoción llena de nostalgia de esta visión de Caá Catí, su pueblo natal:

*La risa dominguera tapó con cascabeles  
el bostezo angustiado de toda la semana  
y a la luz de la pista la plaza se estremece  
surtidor de rumores en la quietud poblana.*

*Como cantando un réquiem a escobas  
[y plumeros  
con el brillo insolente de su seda barata  
pasa la muchachita: los tacos pregoneros  
y un arbol mezquino manchándole la cara.*

*Fiesta de pueblo, fiesta de todos los que  
[tienen*

es espíritu en blanco, sin ansias de mañana,  
y están libres del signo trazado con estrellas  
en azul recuadro que marca la ventana.

Cómo quisiera a veces hallarme bajo un  
[nombre  
con sabor del almanaque y en noches  
[esperadas  
girar pañuelo al cuello, llevando en las  
[espuelas  
el ritmo cadencioso que peinan las guitarras.

Tener a flor de labios el chamamé y la rosa  
para sitiarse con ellos un cuerpo de muchacha  
y luego ese horizonte de verde sembrada  
y un rancho junto al lago bordado de  
[espadañas . . .

Y ningún mobiliario de recuerdos, ninguna  
vajilla de quimera ni cosa señalada.  
Mas, ¿a quién le confío tanto lujo de  
[insomnio,  
este que torna jaula los muros de mi casa?

Puedo quemarlo, es cierto, puedo finar con  
[todo  
y empezar vida nueva. Pero, ¿si fracasara?  
A lo lejos se muere ya el compás de la polca  
y el pueblo se acurruca bajo la noche clara.

"La Aldaba herrumbrada"

**Armando Gómez López** en su cuento "**La Ciudad**" nos muestra el sentimiento del correntino que emerge de "su paisaje" y se encuentra con el ritmo extraño de la música ciudadana.

.....

"Desde la ciudad le llegó el ruido de una música estrepitosa, ultrajante, tuvo deseos de llorar, de quedarse definitivamente con esa imagen de la muchacha de la pantalla de palmas, de que siempre un lento chamamé estuviera entre ellos, de que hubiera muchos árboles y pájaros, que las cosas fueran dichas con ese idioma indio, limpio y nuestro."

.....

Una nota similar aporta el poema "**Justificación del canto**" de mi libro "**También Corrientes**".

Mientras tú te electrizas con el jazz  
y tus cabellos son  
como gritos de clarinetes  
suelos en el aire del rock and roll.

Y un viejo río del norte  
se desliza en tu sangre  
con gemidos de negros torturados.  
Mientras tu voz jadea  
y el jazz elastiza tus miembros  
y tu cuerpo se despedaza danzando.

Sangran mis manos y mis pies  
y sangra mi alma  
sobre el cauce de los ríos sufrientes  
donde nuestro indios sudamericanos  
descerrajaron gritos  
contra la sorda voz de la conquista.

Mientras tú te electrizas con el jazz  
serpentina de humo en el calipso  
bailando justamente  
tras el ojo estival de un cigarrillo,  
termina de volcarse el vino oscuro  
de otra embriaguez más próxima  
de música profunda.

Un eco de "acordionas" y guitarras  
nos sacude el romance de nuestro  
[chamamé.

Y hay en los miembros que el norte  
[deshilacha  
del monte de espinillos  
un rasguído punzante de espuelas  
[nazarenas  
que arrastran el compás alcoholizado  
junto a las piernas fuertes  
de la cuñataí.

Porque el baile es hervor y fermento  
[en los ranchos

Mezcla germinante de tabaco y chipá,  
caña y perfume,  
junco y naranjal  
mientras la noche dobla, luna caliente  
hacia el día que atisba  
sacudido de gallos.

Realidad en las curvas de nuestra  
[correntina.

Tierno arazá su pecho  
repartido entre tierra, hombre y milagro.  
Canto envolvente y rojo del guarango  
que nació para hablar la lengua de los  
[pájaros,

y amaneció en su sangre  
por madurarla combado en la guitarra.

El chamamé conforma las figuras  
modeladas con sangre del indio reducido.

Tránsito Cocomarola,  
baluarte del chamamé. En  
este mes se cumple  
el tercer aniversario de  
su muerte.



Y hay un vaho vital que desprecizan las  
[cordionas.

El chamamé es paisaje  
dibujado en el polvo de las pistas.  
Ya amago o sapukay  
ya conquista o recelo.  
Ala caída del sombrero para mirar a solas  
o amanecer de ceibos en la cara morena.

Todo el sereno ritmo se quiebra en zapateo.  
Se abre un duelo entre faldas y bombachas  
y el poncho como un ala  
se desliza inflamado  
ceñidor que aprisiona a la inocencia.

Mi color se alza en brazos hacia un árbol  
[futuro.

Un temblor ancestral hará su savia

ahora que nos resta un hueco enorme  
para llenar de canto.

De: "También Corrientes"

El autor de tantos inolvidable temas de  
música correntina, **Oswaldo Sosa Cordero**,  
en su libro "Romance Guaraní" incluye el  
siguiente poema:

#### CHAMAME

La tarde filtra zafiros  
sobre el sueño de los pastos.  
Un abanico de teros  
se agita sobre el pantano.  
Se mezclan grises y añiles  
bajo el alero del rancho  
donde un paisano que puso  
su jornada sobre el campo

pulsa la vieja cordiona  
y con ella sigue arando.

Los hondos ojos se beben  
en silencio aquel ocaso;  
la agreste polifonía  
le penetra hasta las manos  
y van los dedos entonces  
apretando y apretando  
como requiriendo el zumo  
de algún motivo increado.  
Y allí el estero y el monte  
con su prodigio de pájaros  
y el mugido y el relincho  
y el palmar y los naranjos.

Caballitos invisibles  
van galopando en los bajos  
y un son dulce y primitivo  
sale volando hacia el campo.  
Hombre, paisaje, sosiego  
todo es uno amalgamado  
para dar en chamamé  
lo que callan mis paisanos.

Franklin Rúveda, profundo conocedor del ser correntino, ha logrado en su poema "CHAMAME", una descripción minuciosa y llena de colorido, de nuestra danza.

Con el mecer de las guainas  
y hamacar del kuimbaé  
se van soltando despacio  
las notas del chamamé.

Leve el quebrar de cintura  
pausa hamacada en el paso,  
la dama, se hace guitarra  
que el hombre pulsa en su brazo.

Dulce y recio contenido  
con un floreó insinuado  
que se corta de repente  
en compás balanceado,  
funde su voz dominante  
el sensual acordeón  
en el desgano aparente  
de que hace gala el varón.

Hay suficiencia tranquila,  
profundidad de remanso,  
girando siempre en redondo  
con engañoso descanso.

De pronto pican las botas  
incipiente taconeó:

ta ta - ta ta ta  
tata - ta ta ta

y en respuesta, roza el suelo  
la guaina en su escobilleo:  
chiqui - chi-chi-qui  
chiquí - chi - chi - qui  
mientras marcan las guitarras  
acompañado rasgueo:  
tumbá - ta - tum - bá  
tumbá - ta - tumbá

Flamean sobre los hombros  
flecós del amplio pañuelo  
y las bombachas son alas  
que se remontan del suelo:  
tatá - ta ta tá  
chiquí - chi - chi - qui  
tumbá - ta - tum - bá...

Recorta el acordeón  
su breve compás más vivo  
y entre los tacos del mozo  
juega un redoble incisivo:  
tárata - ta ta ta tatáta  
Sin soltarla de la izquierda  
mientras ella escobillea  
ágil la saca del costado  
y en su torno zapatea:

tárata - ta - ta - ta - tatáta,  
sintiendo con la otra mano  
que su cintura cimbreo.  
Entra y sale a los costados,  
gira y sale y se florea:  
tárata - ta - ta - ta -tatáta  
Aunque atento a sus figuras  
siempre piensa en su pareja  
pues luciendo ante los otros,  
él, a su dama corteja.

En el extremo del baile  
como si fuera respuesta  
a un consabido convite,  
otro redoble contesta.  
Y otro más allá replica  
telegrafando su aviso  
y sordos ecos recorren  
retumbante sobre el piso:

parápa - pa - pa - pa - papápa  
parápa - pa - pa - pa - papápa  
Se van llamando de lejos  
hasta que al cabo se juntan

y al bailar apareados  
sus maestrías despuntan.

Media vuelta de la dama  
y por detrás zapateo:  
parápa - pa - pa - pa - papapá  
vuelta al frente de improviso  
a seguir su escobilleo.

Sin soltarse, giran ambos  
hasta juntar las espaldas  
y al reclinar las cabezas  
háblanse botas y faldas.

Crece un sordo retumbar  
de sementales en celo  
y el baile toma contornos  
de contrapunto y de duelo.  
Sube del parche del piso  
la percusión retobada  
y sobre el taco que escarba

su galladura tapada  
prende el compás jactancioso  
alardes de desafíos,  
y el ritmo afila invisible  
sus espolones bravíos.  
Párara - rarapá - parará  
párara - rarapá - parará

—Néike, néike, Zalazar! . . .

—No te quedés, Canterito! . . .

Coronel, zapatealo  
como siempre, porasito!

. . . párarará - rarapá - parará

Y entre voleos de faldas  
y hamaques del kuimbaé  
en un suspiro concluyen  
las galas del chamamé.

## ACTUALIDAD DEL CHAMAME

El chamamé como música y danza ha ganado en el país numerosos adeptos. Las empresas grabadoras de la Capital Federal valoran el amplio mercado conquistado por este ritmo desde la mesopotamia hacia Chaco, Formosa, Santiago del Estero, Santa Fe y Buenos Aires, a través de las placas de Osvaldo Sosa Cordero, Tránsito Cocomarola, El Cuarteto Santa Ana, Raulito Barboza, Tárrago Ross, padre e hijo; el dúo Verón-Palacios, Isaco Abitbol, Los Hermanos Sena, Avelino Flores, las voces de Juancito el Peregrino, María Elena y Ramona Galarza, considerada una de las figuras más auténticas del cancionero correntino, y otros tantos autores o intérpretes de conocida trayectoria.

Pero es en el corazón de la provincia, donde la música fluye naturalmente desde profundos cauces, que el movimiento autorral gesta lo que posiblemente será el definitivo lanzamiento de la música correntina hacia el ámbito nacional e internacional.

Edgar Romero Maciel demostró con su

"Rapsodia Correntina" y otras de igual nivel, que estos arcaicos ritmos latinoamericanos pueden ser transportados como proyección folklórica con grandes perspectivas.

Dalmiro Alberto Baccay, musicólogo y compositor de real valía, no ha tenido aún las posibilidades para un eficiente contacto con el público y permanece en el silencioso retiro de su afán creador, con una obra de gran proyección y seriedad.

En lo que respecta a la elaboración de las letras, corresponde señalar una nueva orientación que tiene, como exponentes a Julián Zini y a Cacho González Vedoya.

Tal como en 1800 recibiera el pueblo correntino el aporte de la polka europea, con la que elaboró su chamamé y luego la milonga para crear al rasguido doble, el indiscutible carácter de esta población de raíces indígenas no se cierra a las influencias externas y lejos de rechazarlas o dejarse dominar por ellas, las recibe y las transforma en el crisol dominante de su propio fuego.