

Paisajes sonoros de la Mesopotamia argentina: los aspectos espaciales de Corrientes y Misiones en la configuración melódica del chamamé

Soundscapes of the Argentine Mesopotamia: the spatial aspects of Corrientes and Misiones in the melodic configuration of the chamamé

Agustín Arosteguy

Doctor en Estudios Interdisciplinarios de Ocio. Becario Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Geografía. Universidad de Buenos Aires. Puán 480, 4to piso (1420), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, agarosteguy@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-3838-2676>

Recibido: 18 de agosto 2022 || Aprobado: 30 de noviembre 2022

DOI: <https://doi.org/10.37838/unicen/est.33-152>

Resumen

Dado que el chamamé está concebido como una música del género litoraleño del nordeste argentino, el presente artículo busca reflexionar sobre los aspectos concretos y simbólicos del espacio, que se evidencian en el chamamé de Corrientes y de Misiones. Mediante la figura y la obra de diversos compositores de este género se reflexiona sobre los elementos del paisaje, presentes en esta música a partir de sus dimensiones territoriales. Así, el artículo se propone articular tales aspectos del chamamé con el concepto de paisaje sonoro que Raymond Murray Schafer presentó en el libro *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, del año 1977.

Palabras clave: Paisajes sonoros; Nordeste argentino; Chamamé; Música litoraleña

Abstract

Given that the chamamé is conceived as a music of the coastal genre of northeastern Argentina, this article seeks to identify the chamamé of Corrientes and the chamamé of Misiones concrete and symbolic aspects that are evident in the landscape of both provinces. Through the figure and work of various composers of this genre, we reflect on the landscape elements present in this music from their territorial dimensions. Thus, the article proposes articulating such aspects of the chamamé with the concept of soundscape that Raymond Murray Schafer presented in *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, in 1977.

Key words: Soundscapes; Northeastern Argentina; Chamamé; Coastal music

Introducción

El chamamé es maravillosamente enamorado de la naturaleza, del paisaje, de los ríos. Yo diría que es la voz de los ríos, la voz de los pájaros, la voz del monte.

Antonio Tarragó Ros (hijo)

El nordeste argentino (NEA) es una de las nueve regiones geográficas¹ de la Argentina. Comprende dos subregiones (la chaqueña y la mesopotámica) y abarca las provincias de Formosa, Chaco, Misiones y Corrientes, correspondiente al 10,42% del territorio nacional y con una concentración del 9% de la población total del país.

Teniendo en cuenta la composición de la población, las únicas provincias que poseen más de un idioma oficial son Chaco y Corrientes, lo cual evidencia la importancia de los pueblos originarios en dicha región (Gramundo y Larrañaga, 2021). Si bien responde a similitudes socioeconómicas, no es posible soslayar que esta región posee rasgos climáticos, paisajísticos, ecológicos y culturales específicos, dependiendo de la provincia y, dentro de ellas, de las ciudades.

En relación al clima, existe cierta uniformidad regional. Este se caracteriza por ser subtropical, es decir, su temperatura media anual varía entre los 22 y 16 grados centígrados. Los veranos son largos, predomina el clima cálido y húmedo, y es un periodo libre de heladas. A su vez, es donde se concentra el mayor número de precipitaciones. En contrapartida, el invierno es más seco y templado. Sus paisajes se caracterizan por una gran variación que va desde la selva (Misiones), bosques de gran altura (Chaco y Formosa) y zona de montes y espinal (sur de Corrientes). En las provincias de Misiones y Corrientes se presenta, como particularidad, un suelo de color ladrillo debido a que la tierra está constituida por un mineral denominado laterita, compuesto por aluminio, sílice y gran cantidad de óxido de hierro, que le otorga distintas tonalidades de rojo.

La flora y la fauna es muy rica y variada, en especial en los sectores selváticos subtropicales protegidos de Misiones y en los bosques y parques más templados de Corrientes, como en la Reserva Natural Esteros del Iberá, o como el Parque Nacional Río Pilcomayo de Formosa y el Parque Nacional El Impenetrable, en el Chaco. Entre las especies de árboles podemos encontrar guatambú, peteribí, cedro misionero, pino, viraró, quebracho blanco, quebracho colorado y lapacho, entre otros. Entre las especies animales podemos mencionar al carpincho, tapir, oso hormiguero, mulita, quirquincho, coatí, pecarí o chanco del monte, mono carayá, iguana, carpincho, puma, nutria, gato, yaguararé, yacaré y diferentes tipos de serpientes. Entre las aves, el loro hablador (también llamado martín pescador grande), tucanes, picaflorés, gran variedad de mariposas, y diferentes especies de carpinteros y trepadores.

Tal vez sea el aspecto cultural el que más similitudes reúna, ya que las cuatro provincias fueron influidas en gran medida por la cultura guaraní, aunque en el caso de Chaco y Formosa ya poseían etnias propias antes de la invasión guaraní ocurrida entre los siglos XIV y XV. Esto se ve, sobre todo en la música, donde el principal género, el chamamé, se mezcla con músicas folclóricas propias, como en el caso de Corrientes o con las de los inmigrantes del este europeo en el caso de Misiones (Arosteguy, 2022).

1 Noroeste (NOA), Chaco, Mesopotamia, Cuyo, Sierras Pampeanas, Pampa húmeda, Pampa seca, Patagonia, Antártida e Islas del Atlántico Sur.

Con esta introducción, deseo llamar la atención sobre que, estas características, presentes en el territorio, son constitutivas no solamente de la dimensión visual de los paisajes/espacios geográficos, sino también de la dimensión sonora, audible. De esta manera, entiendo que los sonidos y las músicas de una región nos aportan información sobre la cultura y la memoria individual y colectiva, resultando en aspectos que también conforman la identidad de un lugar. Es decir, las tonalidades, sonoridades y musicalidades de un territorio son una fuente importante de información, tal como lo son los libros y los documentales audiovisuales. A continuación, abordaré el género litoraleño conocido como chamamé, para analizar cómo sus melodías evidencian aspectos de los paisajes de la Mesopotamia argentina.

Los sonidos ambientales y la percepción humana

Antes de introducirnos en el tejido sonoro del chamamé, resulta pertinente enmarcar estas reflexiones teóricas. En la historia de la geografía cultural podemos encontrar que, el primero que reflexionó sobre la relación entre los sonidos ambientales y la percepción humana fue Yi-Fu Tuan (1974). En su libro *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*, el autor planteaba que, la percepción ambiental era la respuesta de los sentidos de los seres humanos a los estímulos externos emitidos por el espacio que lo rodea. Esta fue la línea en la cual el músico e investigador canadiense Raymond Murray Schafer profundizó junto con su grupo de investigación internacional *World Soundscape Project*, fundado a finales de la década de 1960 en la Simon Fraser University. La principal preocupación de Schafer era la degradación del paisaje sonoro en Vancouver, por este motivo se considera que fue así que comenzó el estudio moderno de la ecología acústica.

Con la publicación en 1977 de su trabajo más trascendente, *The tuning of the world*, Schafer dio inicio a un movimiento que buscaba percibir el medio ambiente sonoro en el cual el ser humano se inserta, haciéndolo responsable también por la composición sonora de los paisajes. De este modo, el autor creó el término «paisaje sonoro» para denominar el conjunto de sonidos provenientes de un espacio determinado, en estrecha relación con el entorno social en el cual se producen, revelando el grado de evolución del grupo social y del espacio que ocupa. Un aspecto a destacar aquí es que, este trabajo, demostró la manera en la cual los sonidos son responsables por una caracterización peculiar de determinados ambientes acústicos y, en consecuencia, por la impregnación de sonidos del lugar.

Schafer (1977) estableció que el paisaje sonoro está compuesto por tres elementos: sonidos claves (*keynote sounds*), señales (*signals*) y marcas sonoras (*sound marks*). En relación con los sonidos claves, estos son creados por la geografía y el clima, y entre ellos se encuentran los sonidos que crean el agua, el viento, los bosques, las llanuras, las aves, los insectos y los animales. Su relevancia radica en que “ayudan a esbozar el carácter de los seres que viven entre ellos” (Schafer, 2013, p. 27). Las señales, por su parte, “pueden a menudo organizarse en códigos bastante elaborados que permiten mensajes de considerable complejidad para ser transmitidos a aquellos que pueden interpretarlos” (Schafer, 2013, p. 28). De esta forma, las señales sonoras tienen la particularidad de constituir dispositivos de advertencia acústica, entre los que podemos mencionar las campanas, los silbidos, las bocinas y las sirenas. En tercer y último lugar, las marcas sonoras son aquellos sonidos que “hacen que la vida acústica de una comunidad sea única” (Schafer, 2013, p. 28).

De la concepción de Schafer (2013), lo que deseo rescatar es que, el ser humano, es también responsable por la composición sonora de los paisajes y son estos sonidos que componen determinado espacio, los que ayudan a delinear el carácter de los seres que allí habitan. Y a su vez, así como los sonidos de los espacios cambian a medida que el tiempo avanza, también hace lo propio la percepción que los seres humanos obtienen de estos sonidos espaciales. A continuación, me adentraré en el paisaje sonoro del chamamé correntino y misionero.

El tejido sonoro del chamamé del nordeste argentino

Resulta elocuente traer a colación un fragmento de la entrevista que Lalo Mir le realiza al Chango Spasiuk en el programa *Encuentro en el estudio*, en el año 2012. Cuando Lalo Mir le pregunta sobre los hitos que llevaron al chamamé a ser lo que es hoy en día, Spasiuk utiliza una metáfora culinaria y explica

el chamamé es una comida o la música de la región es una comida. Entre los ingredientes tenés, los primeros, son el pueblo originario de los guaraníes [...] luego vienen los españoles con la guitarra y el violín [...] y después a fines de 1800, viene el inmigrante europeo² con la acordeón verdulera. (Hassan y González, 2012)

Toda esta mezcla de ingredientes al ser cocinados a lo largo de décadas, dio como resultado lo que hoy se conoce como el chamamé, una música mestiza y criolla con armonías y escalas europeas. Y continúa afirmando que:

Cuando uno habla de la música del nordeste argentino, uno está hablando de un tejido sonoro sumamente particular que está asociado con el paisaje, con un lugar que hace 45 grados, en donde hay grandes ríos, en donde por un momento la tierra es colorada, en otros lugares la tierra es arenosa, en donde hay mucha selva, en donde está el hombre en ese contexto, el hombre trabajando con el ganado o el hombre trabajando en el monte o trabajando en las plantaciones de yerba, todo ese contexto geográfico también hace al sonido. (Hassan y González, 2012)

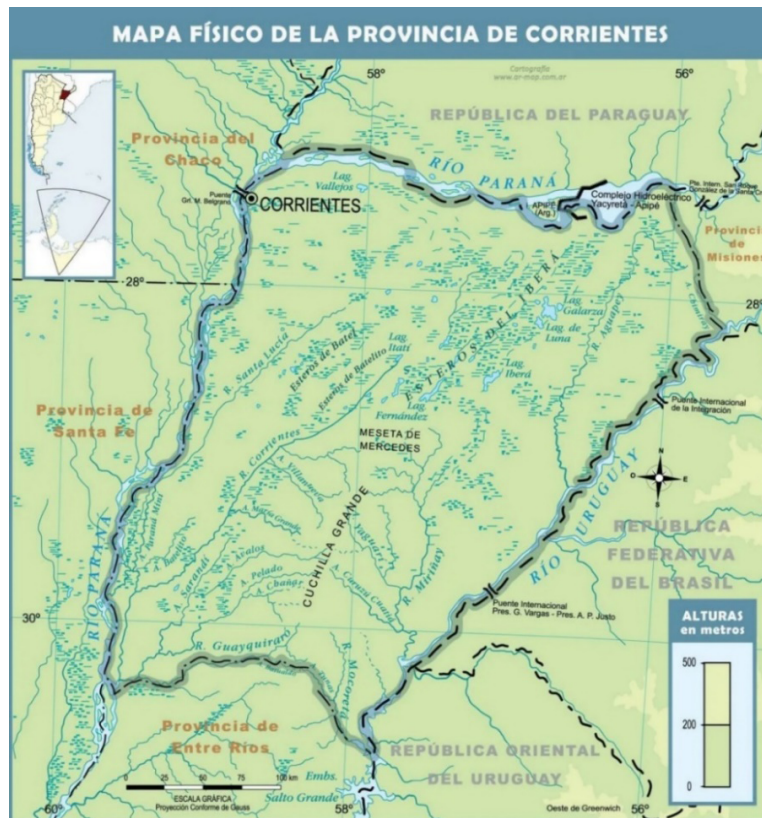
Entonces, para empezar a hablar de los paisajes sonoros del chamamé, creo que es prudente resaltar su significado etimológico, ya que él se vincula con la naturaleza y por ende con la geografía. De esta manera, el profesor Juan de Bianchetti (como se citó en Piñeyro, 2005, p. 78) argumenta que esta palabra posee su origen en la frase guaraní “*che amoá memé*”, que en castellano se puede traducir como “doy sombra a menudo, constantemente”. De Bianchetti resalta que esta frase puede ser vinculada con el término “enramada”, debido a que esta otorga sombra y frescor, y en la zona del litoral argentino, principalmente en el ámbito rural, el baile chamamecero se realiza bajo estas ramadas que funcionan como protección del sol inclemente de las siestas y del rocío de las madrugadas (Piñeyro, 2005).

Si buscamos el significado de enramada en el Diccionario de la Real Academia Española, su primera acepción dice: “Conjunto de ramas de árboles espesas y entrelazadas naturalmente” y la tercera “Cobertizo hecho de ramas de árboles” (Real Academia Española [RAE], s.f.). Aunque no especifica de qué árbol se trata, lo importante a ser apuntado es lo que connota, es decir, el lugar de sombra, reposo, dispersión y/o protección contra el sol que en los veranos de la provincia de Corrientes son algo a ser tenido en cuenta. Los veranos correntinos son co-

² En especial los italianos, ucranianos, alemanes del Volga y del resto de Europa del este.

nocidos por su humedad y temperatura alta. De esta manera, los veranos son muy calientes, bochornosos y algo nublados. Al ser una provincia del noreste del país, en lo que se conoce como la región del Norte Grande Argentino, sus inviernos son cortos, frescos y en su mayoría despejados. Esta característica hace que a lo largo del año la temperatura oscile entre los 11 y los 33 grados centígrados. Esta provincia limita al oeste y al norte con el río Paraná, que, a su vez, resulta una frontera natural que la separa de las provincias de Santa Fe y Chaco, y de Paraguay, al noreste se encuentra el arroyo Chimiray que la conecta con Misiones, y al este el río Uruguay, que funciona como frontera fluvial con Brasil y Uruguay (Figura 1).

Figura 1. Los ríos como fronteras naturales de la provincia de Corrientes



Fuente: sitio web Ríos del Planeta (<https://riosdelplaneta.com/rio-corrientes/>)

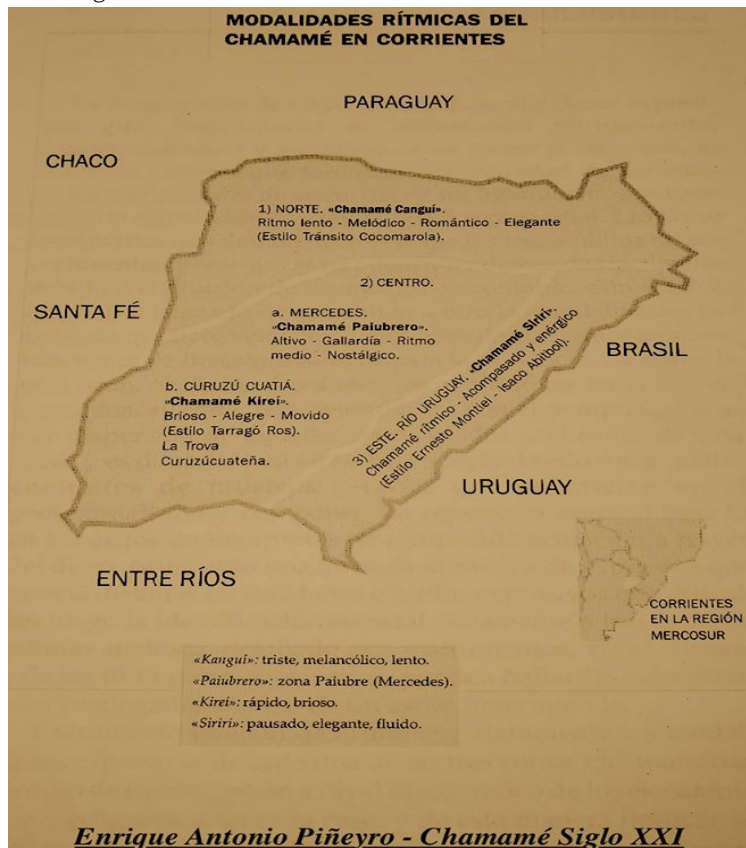
El chamamé está, histórica y culturalmente vinculado con la provincia de Corrientes. Allí se encuentra la Fundación Memoria del Chamamé que mantiene un museo y una radio, además de un acervo bibliográfico y diversos materiales (fotografías, canciones, autores, compositores, instrumentos). Es donde se realiza y celebra el Festival del Chamamé en el mes de enero y es donde se encuentra emplazado el Anfiteatro que tiene el nombre del padre del chamamé, Mario del Tránsito Cocomarola (San Cosme, 15 de agosto de 1918–19 de septiembre de 1974), que coloquialmente se lo conoce como la Catedral del Chamamé (Figura 2). En Corrientes el chamamé es palabra mayor y ha sido (y continúa siendo) la cuna de nombres importantísimos de esta música. Tanto es así que posee cuatro modalidades rítmicas según la ubicación de las localidades que componen dicha provincia (Figura 3). Siguiendo esta clasificación propuesta por Enrique Piñeyro (2014), tenemos cuatro modalidades distribuidas en tres regiones.

Figura 2. Vista aérea del Anfiteatro Mario del Tránsito Cocomarola



Fuente: sitio web Argentina en gps (<https://www.argentinaengps.com.ar/corrientes/corrientes/anfiteatro-cocomarola.html>)

Figura 3. Modalidades rítmicas del chamamé en Corrientes



Fuente: extraído de Piñeyro (2014, p. 33)

En el norte tenemos al “Chamamé Canguí”, que se caracteriza por su ritmo lento, melódico, elegante y romántico. Como ejemplo de esta modalidad el autor coloca a Mario del Tránsito Cocomarola. En el centro, encontramos dos modalidades; la primera está ubicada

en la ciudad de Mercedes, denominada “Chamamé Paiubrero” que tiene como características la altivez, gallardía, ritmo medio y nostalgia. Esta modalidad es representada por músicos de la talla de Alberto Dionisio “Cambá” Castillo. La segunda se encuentra un poco más al sur y tiene como epicentro a Curuzú Cuatía. Aquí encontramos al “Chamamé Kireí”, cuyo mayor representante es Tarragó Ros (padre) que con un estilo brioso, alegre y movido hizo bailar a los habitantes de su ciudad natal. Por último, al este tenemos al “Chamamé Sirirí”, cuya cercanía con el río Uruguay le otorga a esta modalidad un ritmo entre acompasado y enérgico, estilo que Ernesto Montiel e Isaco Abitbol supieron enarbolar como bandera. Resulta pertinente decir que las palabras que adjetivan a las diferentes modalidades chamameceras (Canguí, Paiubrero, Kireí y Sirirí) provienen del guaraní: kanguí significa triste, melancólico, lento; Paiubrero o Pauibre³, hace referencia a una zona en el departamento de Mercedes; kireí es rápido, brioso; y sirirí, pausado, elegante, fluido (Figura 3).

Pensando en las dimensiones concretas y simbólicas (Haesbaert, 2004) de la música sobre el territorio, podemos decir que Corrientes posee ambas. Huellas concretas y sutiles que en el espacio geográfico cobran relevancia en términos de representación, pertenencia e identidad (Frith, 1996; Massey, 2005). Por eso no cabe ninguna duda de que Corrientes es la cuna del chamamé en la Argentina.

En una especie de contrapunto se encuentra la provincia de Misiones, donde el chamamé se nutre de otras fuentes y ha tenido una trayectoria más simbólica que concreta, pero no por eso menos relevante y potente. En esta provincia el chamamé no posee un mapa tan definido. Mientras que en Corrientes el chamamé fue principalmente influenciado por Paraguay y la cultura guaraní, en Misiones recibió la influencia inmigratoria del este de Europa, en especial de Ucrania y Polonia. Fueron estos inmigrantes los que, a finales del siglo XIX, trajeron a la Argentina géneros musicales como el chotis, la polka y también al protagonista principal: el acordeón. Fue en 1897 cuando un grupo de 69 personas arribaron a la Argentina porque no cumplían con los requisitos sanitarios establecidos por los Estados Unidos, que era su verdadero destino (Kojrowicz, 2002). De esta manera, Claudia Kojrowicz nos cuenta los pormenores de la llegada de los primeros inmigrantes a Apóstoles:

Luego de muchos intentos frustrados por resolver dónde establecerse, un próspero sastre polaco de la ciudad de La Plata, Miguel Szelagowski, se puso en comunicación con el gobernador de Misiones, Juan José Lanusse y los envió allí. El gobernador quiso emplearlos como asalariados en establecimientos ganaderos de Posadas, pero no tuvo éxito. Entonces decidió enviarlos a Apóstoles. En carretas y por caminos casi inexistentes llegaron a la tierra prometida (2002, p. 7).

Mención aparte merece el periplo que realizó el acordeón. Este instrumento fue creado en 1829 por el inventor de origen armenio Cyrill Demian, radicado en Viena. Si bien se concibe a Demian como el inventor del acordeón, no es posible soslayar que este instrumento fue fruto de una larga evolución que data desde el primer instrumento de teclado de lengüeta libre de 1780 fabricado por Franz Kirsniy y Christian Gottlieb Kratzenstein. Lo interesante

3 Según Manuel Florencio Mantilla (1928) la «r» introducida es una adulteración del castellano. En guaraní Paiubé, una de las tantas divisiones del caudaloso Río Corriente, significa literalmente el que más come de las entrañas. Esto aplicado al río se podría interpretar por el que más se alimenta de sus aguas en su mismo interior. La palabra guaraní se forma de: *pai*, entraña interior; *u*, comer, y algunas veces beber; *bé*, más.

para destacar es que, rápidamente, el acordeón se extendió por diversos países de todo el mundo, como por ejemplo Francia, Bélgica, Austria, España, Alemania, Polonia, Ucrania (Ramos Martínez, s/f). Y no solo eso, sino que también en el mismo siglo XIX fue adoptado como “instrumento representativo de los folklores y músicas populares de países bien variados: música vienesa, vals mussete francés, música celta, polka, música toscana, trikitixa vasca, cajún de Louisiana, el norteño de Texas” (Hermosa, 2012, s/p) y ya en el siglo XX por el “merengue dominicano, vallenato colombiano, cumbia panameña, forró del nordeste brasileño, música gaucha brasileña, chamamé argentino” (Hermosa, 2012, s/p).

En el caso argentino y tal como se mencionó, el acordeón llega al país de la mano de los inmigrantes ucranianos y polacos que se asentaron en la provincia de Misiones. Fue así como Horacio Eugenio Spasiuk, mejor conocido por Chango, alrededor de los 10 años de edad comienza a tener los primeros contactos con este instrumento, a ser capturado por sus colores y “su figura misteriosa llena de teclas y botones, prometía un mundo sonoro desconocido” (Serafín, 2017). También fue en este contexto donde convivía lo criollo y lo mestizo, que Spasiuk, siguiendo con una transición iniciada por los 4 Ases de Rubén Luis Grabovieski, continuó borrando los límites entre la música local (chamamé) y la traída por los inmigrantes (chotis, polcas, kolomeikas) dando origen a un sincretismo musical con características peculiares. De esta manera, la polca y el chamamé se convirtieron, para Spasiuk, en dos tipos de músicas que siempre concibió como sinergias, una alimentando a la otra y ambas retroalimentándose mutuamente.

En el caso de la polca, resulta interesante señalar su origen rural en los años de 1830 aparecida en la región de Bohemia, actual República Checa. Así, países vecinos como Ucrania y Polonia también la incorporaron y fueron quienes al inmigrar para Argentina llevaron consigo su música, danza e instrumentos. En el caso del chamamé, si bien no hay un consenso en relación a su origen, la tesis más extendida es que data del siglo XVI y posee un origen guaraní.

Dentro del mapa musical argentino, como mencionamos, la provincia que es referente de este género es Corrientes, aunque suele referirse a esta música como del litoral alcanzando a las provincias del Chaco, Misiones, Entre Ríos y Santa Fe. Destacado dentro de la música litoraleña, el chamamé posee un vínculo especial con el río. El río llega a ser su yacimiento sonoro y a la vez, es lo que le otorga su más profunda esencia. Copia del río su cadencia que puede ser suave y relajada como tormentosa y virulenta. La denominada región litoraleña argentina está atravesada por tres ríos importantes: el Paraná, el Paraguay y el Uruguay. Por su extensión, estos ríos abarcan las provincias de Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Chaco y Santa Fe (Figura 4). Estas provincias poseen un vínculo especial con el río, el cual llega a influir en los comportamientos, hábitos, costumbres e idiosincrasia de sus habitantes, los/as litoraleños/as. Tamaña es la mimesis del chamamé con el río que el Chango Spasiuk, al finalizar el episodio del chamamé de Corrientes del programa *Pequeños Universos*, realiza esta reflexión mientras contempla absorto el río Paraná:

Como todo lo que se ve, se ve una parte, no se ve todo. Es imposible contar todo. Pero en los pequeños detalles donde estuvimos, esas pequeñas historias, esas pequeñas personas, hay un todo que se expresa en lo que hacen. Entonces, un poco la sensación que me da el río es eso. No sabemos muy bien dónde comienza, dónde se ensancha, dónde es más pro-

fundo, y hay una parte que no la vemos pero que sentimos que tiene una fuerza de siglos. Pero el chamamé es como esto, tiene historia, entonces, todo, los acordes, las cadencias, todo tiene un peso, tiene un peso de eso que no vemos, pero que se siente (Irigoyen, 2013).

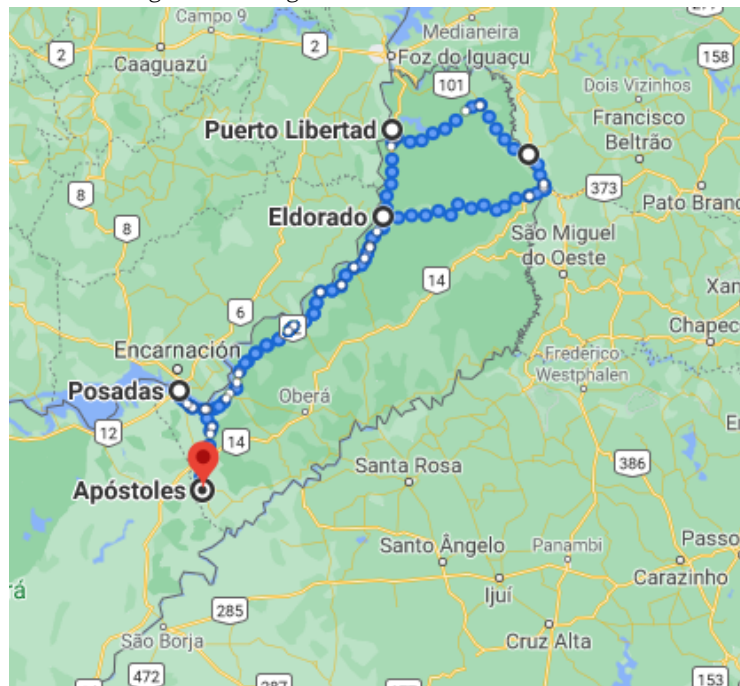
Si bien dijimos que en Misiones el chamamé no posee un mapa tan definido como en Corrientes, proponemos trazar uno a partir de las ciudades de nacimiento de sus exponentes más singulares. De esta forma, tenemos a Eldorado (Luis Ángel Monzón), Posadas (Blas Martínez Riera, Odilio Godoy, Agustín Barchuk, Daniel Larrea), San Antonio (María Ofelia), Puerto Libertad (Gregorio Molina) Apóstoles (Rubén Luis “Rulo” Grabovieski, Chango Spasiuk) como las principales ciudades (Figura 5) donde este género se desarrolló a lo largo del siglo XX.

Figura 4. Los tres ríos de la región litoraleña argentina



Fuente: autoría de Daniela Massone. Año 2022

Figura 5. Cartografía del chamamé en Misiones



Fuente: elaboración personal sobre la base de *Google Maps*. Año 2022

Menos conocido que los grandes ríos de Uruguay, Paraná y Paraguay, en Misiones existe un curso de agua llamado arroyo Chimiray. Este arroyo posee la particularidad de nacer en la sierra de San José, al sur de la localidad homónima, y a partir de su confluencia con el arroyo Angico, en la localidad de Estación Apóstoles, pasa a formar el límite entre las dos provincias, conectando el departamento de Apóstoles (Misiones) con el departamento Ituzzaingó (Corrientes). Luego sigue su rumbo hacia el sur hasta desembocar en el río Uruguay, muy cerca de la localidad de Garruchos (Corrientes). Este arroyo posee un significado afectivo para todos los habitantes de Apóstoles y claro, también para el Chango Spasiuk (Figura 5).

En una de las últimas escenas del episodio de *Pequeños Universos* del año 2017, dedicado a su ciudad natal, Spasiuk está conversando frente al Chimiray con Santiago Raczkowski, un nene que también toca el acordeón. En un momento de la charla, Spasiuk le cuenta que cuando era chico su padre lo llevaba a este mismo arroyo para pescar y acto seguido cada uno con su acordeón se ponen a tocar el chamamé *Por qué te fuiste* (compuesto por Tarragó Ros y Porfirio Zappa, en el año 1945). Por eso, tanto en Corrientes como en Misiones, se dice que el chamamé es el río que se vuelve canto.

Figura 5. El Chango Spasiuk tocando a la vera del arroyo Chimiray



Fuente: captura de pantalla del final del programa *Pequeños Universos: Apóstoles – Misiones*

Chamamé Yeroky Ñeemboe⁴ o lo espiritual en el chamamé

En el episodio mencionado sobre el chamamé en Corrientes, el Chango Spasiuk comienza diciendo

Estamos en Corrientes, es una provincia con mucha historia y cuando la nombramos no podemos dejar de pensar en el chamamé. Es el **lenguaje** de este lugar, es el lenguaje con el cual la gente se expresa, es la **vibración** de toda esta región. (Irigoyen, 2013, resaltado propio)

En el mismo episodio, Julio Cáceres, cantor correntino, al ser preguntado sobre qué significado posee el chamamé, sentencia: “creo que para cada uno tiene que significar cosas parecidas, ¿no es cierto?, que seguramente, posiblemente la expresamos de distintas maneras. El chamamé es la **vida que transcurre**, es como el **aire que se respira** para nosotros y para mí” (Irigoyen, 2013, resaltado propio). De cierta forma, estas expresiones dejan entrever que existe un significado que está más allá de una mera danza, melodía o canto. Pareciera que el chamamé posee una influencia divina, casi mística. Es por eso que muchas veces se hace

⁴ En guaraní significa el chamamé es un rezo que se baila.

referencia al chamamé como un rezo que se baila, y el mismo Julio Cáceres en el mencionado episodio de *Pequeños Universos* del año 2013 entona:

El chamamé tiene esto que decíamos, cuando hablábamos que por ahí hay una maceración de lo religioso que se hace una realidad. Es decir, no tanto de lo religioso, así como una cosa de iglesia, sino como el hombre que tiene un sentido trascendente de la vida y que encuentra en la música una posibilidad de comunicarse con ese sentido trascendente, que está más arriba de uno. Por eso cuando dicen: ‘lleva arrastrando los pies en un sinuoso viboreo, amaga, gira, se hamaca, se planta en el zapateo. Parece un rito sagrado, se inclina el chamamecero, cierra los ojos y elije un chamamé, bien de adentro, que es una víbora hermosa que parece estar en celo porque se enrieda y se enrieda hasta clavar su veneno en los tobillos del damo⁵. Y ya desde ese momento, el correntino va herido, no baila, reza. Sus gestos hablan por él. Mientras tanto, mientras se va retorciendo, se desangra por la chancha la herida de su silencio. Lleva arrastrando los pies en sinuoso viboreo, amaga, gira, se hamaca y se planta en el zapateo. Y como el pavo real, va erguido, pomposo y lento, con el porte cortesano de un antiguo caballero. Y acá vienen las preguntas: ¿de qué remoto pasado? ¿de qué sepultado imperio? ¿de qué pueblos incendiados le viene ese sortilegio? ¿de dónde esa fuerza lenta que se va agarrando al suelo? ¿de dónde la gallardía que tiene bailando el mencho⁶? Unos dicen que es herencia, otros, cosa de amuleto, la música está en el alma de los hijos de este suelo, se les subió por la sangre de los talones al pecho y les retoza en el alma⁷, y acá lo tenés. Por eso el chamamé tiene..., no es solamente una expresión, digamos, de la alegría, que es importante. Yo creo que va más hacia lo hondo, busca la emoción profunda del hombre (Irigoyen, 2013).

Junto con el sapucaí o sapucay, su mística se completa y cobra trascendencia. Ese grito que es un sonido quemante y vibrante que manifiesta emociones muy intensas que pueden ser de alegría o de tristeza, pareciera evocar a dioses de otros mundos. Para algunos es un grito que posee un trasfondo espiritual y en este sentido, Piñeyro (1991) piensa que el sapucay es la expresión del alma de la persona, puede ser un grito, un pregón y un clamor que proviene de la esencia misma del ser humano y se concibe como un ritual ancestral que contiene en sí mismo aquellas arcaicas señales de un idioma olvidado.

Paisajes sonoros del chamamé

Tomando como inspiración el epígrafe de Antonio Tarragó Ros (hijo) y los comentarios del Chango Spasiuk en relación al chamamé, es posible pensar que este tipo de música es un ejemplo de lo que Schafer (2013 [1977]) denominó marca sonora. En la primera parte del libro, Schafer la denomina “*Los primeros paisajes sonoros*” (2013, p. 33) y la divide en cuatro capítulos. En el segundo, llamado “*Los sonidos de la vida*” (2013, p. 53), el compositor y pedagogo musical canadiense comienza abordando el canto de los pájaros y las sinfonías de las aves del mundo, y finaliza con un apartado que lleva como título “*El hombre reproduce el paisaje sonoro en el habla y en la música*” (2013, p. 67).

5 Esta palabra proviene de la zemba o charanda, que es una danza religiosa afroargentina que actualmente solo se practica en la capilla de San Baltazar de la ciudad de Empedrado (provincia de Corrientes) y designa a la pareja que danza: damo para el hombre y dama para la mujer (<https://es.wikipedia.org/wiki/Zemba>).

6 En la provincia de Corrientes mencho quiere decir gauchito.

7 Fragmento del poema *Chamamecero* escrito por Julián Zini (1939-2020) y grabado por Los de Imaguará, del cual Zini era miembro.

Como manera de concluir este artículo me parece relevante plantear la pregunta que el propio Schafer desliza en la introducción de su libro para todos aquellos investigadores de los sonidos: «cuál es la relación entre el hombre y los sonidos de su entorno?» La gran preocupación del autor es la clara noción de que el paisaje sonoro ha ido cambiando en todo el mundo a causa de la modernidad. Aunque parezca redundante, Schafer esclarece que “un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados, no en objetos vistos” (2013, p. 25) y define este concepto como el conjunto de sonidos provenientes de un espacio determinado, en estrecha relación con el entorno social en el cual se producen y también revelan el grado de evolución del grupo social y del espacio que ocupa. Y al referirse específicamente al significado de marca sonora, sentencia que, como componente de los rasgos sonoros del paisaje (junto con los sonidos tónicos y las señales sonoras) es lo primero que el investigador o analista del paisaje sonoro busca descubrir, ya que contribuyen a caracterizar el entorno en el cual los seres humanos están inmersos y a su vez, ayudan a construir su composición. Entonces, la marca sonora “se refiere al sonido de una comunidad que es único o que posee cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial” (Schafer, 2013, p. 28).

Por este motivo nos alerta que cuando la marca sonora ha sido identificada, merece ser protegida. A este respecto, Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro agregan que tales marcas “se refieren a los sonidos (con valor simbólico y afectivo) que describen con mayor fidelidad las cualidades socioculturales de una comunidad” (2015, p. 132). En este sentido, vale la pena resaltar que en esta concepción de Schafer (2013) el ser humano es también responsable por la composición sonora de los paisajes y son estos sonidos, que configuran determinado espacio, los que colaboran a delinear el carácter de los seres humanos que allí viven. A su vez, así como los sonidos de los espacios cambian a medida que el tiempo avanza, también hace lo propio la percepción que los humanos obtienen de estos sonidos espaciales.

Haciendo un paralelo entre los apartados del libro de Schafer (2013) y los dos compositores mencionados en el primer párrafo, no debe sorprendernos que Antonio Tarragó Ros, al interrogarse sobre los orígenes de los sonidos del chamamé nos cuente que cuando él escucha un trino o escucha un pájaro, instintivamente lo incorpora en el chamamé. Este fue el caso del chamamé *Pájaros isleros* del año 1984, que surgió cuando una vez estaba tocando y ensayando en su casa y para no molestar con los sonidos de su acordeón se fue a la costa del río a tocar y en un momento “iban yendo pájaros y patos todos a dormir a la isla. Entonces yo, mirando como en esas filas locas que van así, empecé a...” (Carazay, 2014) y toca el acordeón imitando lo que estaba presenciando. Raymond Schafer a este respecto nos comenta que “ningún otro sonido de la naturaleza se ha apegado tan entrañablemente a la imaginación humana como las vocalizaciones de los pájaros” y en “la historia de las imitaciones reales a los pájaros en la música se extiende desde Clément Janequin (m. en 1560) a Olivier Messiaen (1908-1992)” (2013, p. 53).

Por esto no es posible minimizar ni soslayar la relevancia simbólica que poseen los cantos de los pájaros tanto para la música como para el paisaje sonoro; y hablando de paisaje sonoro, esto nos lleva a reflexionar sobre cómo el ser humano reproduce el paisaje sonoro en el habla y sobre todo en la música del Chango Spasiuk. Para comenzar Schafer (2013) nos llama la

atención a que varias de las señales a través de las cuales los animales se comunican tienen su correspondencia, en duración, intensidad e inflexión, a muchos de los insultos humanos. Para ilustrar esto, utiliza un fragmento de Schneider:

Uno debe escucharlos para darse cuenta de la manera extremadamente realista en la que los aborígenes imitan los ruidos de los animales y los sonidos de la naturaleza. Incluso organizan *conciertos de la naturaleza* en los que **el cantante imita un sonido concreto (las olas, el viento, los crujidos de los árboles, los chillidos de animales asustados)**: *conciertos* de una sorprendente magnificencia y belleza (1957, p. 9, cursivas en el original, resaltado propio)

Aquí Schafer (2013) deja en claro que tanto en el vocabulario como en lo musical/melódico, el ser humano se fusiona con el paisaje sonoro en el cual está inmerso y reproduce sus elementos. Esto sucede en un movimiento de ida y vuelta, en donde se recibe la impresión y se devuelve la expresión. El autor canadiense nos alerta de que el “paisaje sonoro es demasiado complejo para que el habla humana lo repita”, por lo cual es solo mediante la música que el ser humano encuentra la “verdadera armonía entre su mundo interior y el exterior” y por eso él piensa que es tal vez la música la que crea “sus más perfectos modelos del paisaje sonoro” (Schafer 2013, p. 70). A lo expresado, acoto que quizás, solo quizás, el Chango Spasiuk compuso un chamamé para su provincia, Misiones (2001a), y otro para su capital, Posadas (2001b).

Consideraciones finales

Más allá de las diferencias entre ambos chamamés, no resulta posible soslayar que en los dos hay un conjunto de elementos provenientes del ámbito de lo no humano que se expresan y evidencian a través de una serie de armonías, escalas, ritmos, tonos, movimientos corporales, voces (Dozena, 2019) que configuran y evocan una suerte de tramas que acaban conformando la identidad de las personas y de los lugares (Lozano Puente, 2012). A su vez, resulta importante reforzar la idea de que cada uno de los chamamés posee una combinación diferente de aspectos concretos y simbólicos. En una parte del texto mencionamos que el chamamé de Corrientes poseía más aspectos concretos que el de Misiones, ya que en dicha provincia era posible mapear lugares específicos como el Anfiteatro y la Fundación del chamamé. En contrapartida, Misiones posee un perfil más simbólico basado en sus músicos/as y compositores/as chamameceros/as.

Con este hecho no pretendo establecer ningún tipo de jerarquía entre ambas provincias ni tampoco generar una disputa en relación a cuál de ellas representa más o mejor a este género musical. Lejos estoy de eso. Lo que sí deseo puntualizar son las diferencias entre ambos, por considerar que en ellas está la riqueza y componentes de las personalidades, por un lado, de las/os correntinas/os y de las/os misioneras/os y, por el otro, de los paisajes. Porque lo que prevalece, en ambos casos, es la tentativa de convertir el entorno natural en canción, que puede resumirse en la capacidad del “sonido de la música de transformarse en el resultado de procesos de comportamiento humano que están moldeados por los valores, actitudes y creencias de las personas que conforman una cultura particular” (Merriam, 1964, p. 6). Todo esto, como conjunto, es lo que ambos chamamés vienen a evocarnos y es lo que, en diversos grados, se evidencia en los paisajes correntinos y misioneros.

Referencias

- Arosteguy, A. (2022). Oír música es oír un territorio: Chango Spasiuk entre chamamés, polcas y sonidos de la tierra colorada. *Journal of Latin American Geography*, 21(2), 153-173. <http://doi.org/10.1353/lag.2022.0025>
- Carazay, S. (Dir.). (2014). El chamamé – capítulo 4: sonidos [Documental TV]. *Canal Encuentro*. <http://www.encuentro.ar/programas/serie/8552/6290?temporada=1>
- Cárdenas-Soler, R. N. y Martínez-Chaparro, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista Investigación, Desarrollo e Innovación*, 2(5), 129-140. <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>
- Dozena, A. (2019). Os sons como linguagens espaciais. *Revista Espaço e Cultura*, 45, 31-42.
- Frith, S. (1996). Music and Identity. En S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). Sage Publications.
- Gramundo, A. y Larrañaga, G. (2021). *Curso Introducción a las Ciencias Agrarias y Forestales Región NEA (Noreste Argentino)*. Universidad Nacional de La Plata Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales.
- Haesbaert, R. (2004, 23 de septiembre). Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade [ponencia]. *I Seminário Nacional sobre Múltiplas Territorialidades*. Promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRGS, Curso de Geografia da ULBRA e AGB-Porto Alegre.
- Hassan, A. y González, W. (Dirs.). (2012). Encuentro en el Estudio con Chango Spasiuk [Programa TV]. *Canal Encuentro*. <https://encuentro.gob.ar/programas/serie/8010/1241?temporada=2>
- Hermosa, G. (2012). Breve historia del acordeón. *Gorka Hermosa*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Breve%20Historia%20del%20acorde%C3%B3n.pdf>
- Irigoyen, A. (Dir.). (2013). Corrientes, Episodio 3, Temporada 1. Pequeños Universos [Programa TV]. *Canal Encuentro*. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/283?temporada=1>
- Kojrowicz, C. S. (2002). Los inmigrantes polacos en Misiones y su primer pan de maíz. *El Águila Blanca*. <https://www.elaguilablanca.com/Descargas/Primerpandemaiz.pdf>
- Lozano Puente, P. (2012). El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos. *Cuadernos Geográficos*, 51, 270-280. <https://www.redalyc.org/pdf/171/17125450016.pdf>
- Mantilla, M. F. (1928). *Crónica histórica de la provincia de Corrientes*. Espiasse y cía.
- Massey, D. (2005). *For space*. Sage Publications.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Piñeyro, E. A. (1991). *El Sapucaí. Expresión del hombre correntino*. Edición de autor.
- Piñeyro, E. A. (2005). *El Chamamé. Música tradicional de Corrientes (Génesis, desarrollo y evolución)*. Moglia Ediciones.
- Piñeyro, E. A. (2014). *Chamamé siglo XXI: nuevas generaciones del folclore musical correntino*. Editorial Biblos.
- Ramos Martínez, J. (s/f). *El acordeón: origen y evolución*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-acordeon-origen-y-evolucion/html/>
- Real Academia Española (s.f.). *Definición de enramada*. <https://dle.rae.es/enramada?m=form>
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.

- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Schneider, M. (1957). Primitive Music. En E. Wellesz (Ed.), *The New Oxford History of Music: Volume I: Ancient and Oriental Music* (pp. 7-91). Oxford University Press.
- Serafín, F. (Dir.). (2017). Apóstoles, Episodio 3, Temporada 6. Pequeños Universos. [Programa TV]. *Canal Encuentro*. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/8752?temporada=6>
- Spasiuk, C. (2001a). Misiones [canción]. *Chamamé crudo*. Acqua Records.
- Spasiuk, C. (2001b). Posadas [canción]. *Chamamé crudo*. Acqua Records.
- Tarragó Ros, A. (1984). Pájaros isleros [canción]. *La vida y la libertad*. Phillips.
- Tarragó Ros, A. y Zappa, P. (1945). Por qué te fuiste [canción]. *El rey del chamamé* (1961). EMI.
- Tuan, Y-F. (1974). *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Prentice-Hall.

Agustín Arosteguy es Doctor en Estudios Interdisciplinarios de Ocio por la Escuela de Educación Física, Fisioterapia y Terapia Ocupacional de la UFMG. Magister en Dirección de Proyectos de Ocio, Cultura, Turismo y Recreación por el Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto. Realizó un intercambio de doctorado en The Center for Place, Culture and Politics de la CUNY. Actualmente es becario postdoctoral del CONICET con sede en el Instituto de Geografía de la UBA. Es coordinador del Grupo de Estudios sobre Cultura, Naturaleza y Territorio (UBA) y co-coordinador del Proyecto Músicas Territoriales. Coordina la serie Poesía Brasileña Contemporánea en la Revista Nueva York Poetry Review. Sus líneas de investigación son la geografía y la música en América Latina, geografía y poesía, y ocio y políticas culturales públicas. Instituto de Geografía. Universidad de Buenos Aires. Puán 480, 4to piso (1420), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, agarosteguy@yahoo.com.ar, <https://orcid.org/0000-0003-3838-2676>