

**Del bombo legüero a la batería.  
Modificaciones rítmico-texturales  
en la chacarera**

**Diego Madoery - Sergio Mola**

## **Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera**

El presente trabajo analiza el cambio acaecido en el folclore profesional en Argentina, y más precisamente en la chacarera, a partir de la inclusión de la batería como instrumento rítmico-percusivo. La hipótesis es que este cambio resulta significativo porque provoca una modificación en la función textural de acompañamiento de la percusión, transformando un rasgo jerarquizado en la constitución de estos géneros. En este sentido, es posible afirmar que esta modificación ha producido un cambio estético de importancia dentro de la escena folclórica.

En primer lugar el trabajo aborda algunas nociones que resultan pertinentes para nuestra argumentación tales como la idea de ‘jerarquía’ en los rasgos que definen al género musical, la noción de ‘función textural’ y las características rítmicas de la chacarera y los géneros ternarios del folclore en Argentina. Seguidamente, se presentan algunos artistas y discos que fueron pioneros en la incorporación de la batería en este repertorio con anterioridad a la década de 1990. Finalmente, y dado que el rol de la batería en el rock es el que se expande hacia otras escenas, se exponen algunos conceptos sobre el patrón característico y la función textural de la batería (en el rock) de modo de contar con los elementos necesarios para la argumentación central del trabajo: la modificación rítmico-textural en la escena folclórica.

**Palabras clave:** folclore argentino, bombo legüero, batería, ritmo, textura.

## **From *legüero* Bass Drum to Drums Kit. Rhythmic and Textural Changes in the Chacarera**

In this paper we analyze the changes that occurred in the professional folklore in Argentina, and more precisely in the chacarera, after the inclusion of the drum kit as a rhythmic-percussive instrument. The hypothesis is that this shift is significant because it causes a change in the textural function of the percussion accompaniment, transforming a hierarchical feature in the constitution of these genres. In this sense, we can state that this modification has been a major aesthetic change in the folk scene. First, the paper addresses some notions that are relevant to our argument such as the idea of ‘hierarchy’ on the traits that define the genre; the notion of “textural function”; and rhythmic characteristics of the chacarera and other ternary genres in the Argentine folklore. Subsequently we present some artists and albums that pioneered the incorporation of the drum kit in this repertoire prior to the 1990. Finally, given that the source of the use of the set of drums in professional folklore and other scenes, came from rock, we will expose some characteristics of the textural patterns and other functions of the drums in rock music, in order to have the necessary elements to introduce the central argument of the work: the rhythmic-textural change in the folk scene.

**Keywords:** Argentine folk music, bombo legüero, drum kit, rhythm, texture.

## Introducción<sup>1</sup>

El debate por los sentidos de la palabra ‘folclore’ en el ámbito académico argentino ha dejado como saldo una gran cantidad de prácticas musicales no estudiadas, por haber quedado situadas en esa frontera ‘gris’ entre los espacios considerados por la musicología como ‘folclore’ y ‘música popular’. Aún hoy, es común escuchar términos como ‘música popular de raíz folclórica’, ‘música criolla tradicional’, ‘proyección folclórica’ o ‘nativismo’ para hacer referencia a un repertorio musical que los cultores y los medios masivos llaman sencillamente: ‘folclore’.

Las investigaciones sobre la materia están marcadas por la preocupación de la delimitación de lo que es y no es folclore y en esta disputa, las prácticas musicales que fueron incorporándose a los nuevos circuitos de circulación, a partir de los medios masivos, fueron marginadas de cualquier estudio. Mientras los músicos comenzaban su trayectoria de profesionalización en las radios, peñas, conciertos y discos, los estudiosos grababan y transcribían la música que, al no incorporarse en estos circuitos, se adecuaba a la categoría del folclore que ellos habían construido.<sup>2</sup> Incluso el intento de Carlos Vega, en los últimos años de su vida, de instalar el neologismo ‘mesomúsica’ para la música popular, y su declaración sobre la importancia de estas músicas,<sup>3</sup> no produjeron ni continuidad en la categoría ni estudios próximos en aquel momento.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Este trabajo fue presentado en una versión anterior en la *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología* en Buenos Aires en 2012. Posteriormente, la investigación realizada en el marco del proyecto “Música popular en la Argentina. Análisis e historia en el folclore, rock y tango”, radicado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, aportó nueva información para esta segunda versión.

<sup>2</sup> Sin embargo, algunos estudios recientes han podido demostrar que aquellos músicos que fueron informantes para Carlos Vega se encontraban en cierto momento de profesionalización. Julius Reder Carlson en su tesis de doctorado dice: “*But Vega’s work also documented a world of professional musicians and music aficionados intimately related to Chazarreta’s commercial endeavors. The song titles of the 1936 recordings of the guitarist José Montenegro, for instance, read almost precisely like a set list for a 1920s performance of the Company of Native Art. So do those of the guitarist Anselmo Ledesma, whom he recorded three years later in 1939, and harpist Segundo B. Gallardo, who he recorded in 1945*”. Julius Reder Carlson: *The ‘Chacarera Imaginary’. ‘Santiagoñan’ Folk Music and Folk Musicians in Argentina*. Tesis de doctorado en Etnomusicología por la Universidad de California (Los Ángeles, 2011), p. 89. “Pero el trabajo de Vega también documentó un mundo de músicos profesionales y aficionados íntimamente vinculados a las actividades comerciales de Chazarreta. La lista de canciones grabadas en 1936 al guitarrista José Montenegro, por ejemplo, se ve casi exactamente como una lista de una actuación de la Compañía de Arte Nativo en los años 20. Así también aquellas del guitarrista Anselmo Ledesma, a quien grabó tres años más tarde, en 1939, y el arpista Segundo B. Gallardo, quien él grabó en 1945”. (Ibidem, la traducción es propia). De igual modo, Sixto Palavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco editado por el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: INM, 1998 [Losada, 1944]). Diego Madoery: “El folclore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”, en Carolina Santamaría et ál. (eds.): *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela* (IASPM – EUM, 2011), pp. 13.

<sup>3</sup> Carlos Vega: “Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 3 (1979) [1966], pp. 4-16.

<sup>4</sup> Solo el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián y algunos discípulos han seguido utilizando este término. Es digno de destacar que este artículo fue pionero en relación con los estudios de música popular que re/comenzaron posteriormente en el Reino Unido en la década de 1980.

Este repertorio, este campo, esta/s escena/s, este movimiento, en definitiva estas prácticas musicales que se insertaron al circuito de los medios masivos comenzaron a ser tenidas en cuenta, en Argentina, a partir del nuevo milenio, por investigadores como Claudio Díaz,<sup>5</sup> Ricardo Kaliman<sup>6</sup> y Oscar Chamosa.<sup>7</sup> Nosotros hemos contribuido desde la musicología desarrollando una categoría, ‘folclore profesional’, que no contradice las posturas de los anteriores investigadores sino que añade algunos conceptos que permiten establecer continuidades entre las producciones no profesionalizadas y aquellas que se crearon junto a los medios masivos. Nuestro marco teórico evita la separación de dos tipos de prácticas (el folclore de los estudiosos pioneros y el de los medios masivos) y se funda en la noción de continuidad entre dichas prácticas. Es decir, nos interesa entender las diferencias en términos de grado (más/menos) y no de exclusión (si/no). Estos investigadores mencionados anteriormente (entre los cuales debemos incluirnos) han desarrollado marcos teóricos y estudios que deconstruyen la escena, el campo, y la historia de estas manifestaciones musicales que fueron construidas como identitarias de la Argentina.<sup>8</sup>

De este modo, proponemos la noción de ‘folclore profesional’ para referirnos a las prácticas, repertorios, géneros y escenas musicales cuyos cultores denominan frecuentemente solo como folclore. Este concepto, desarrollado en un trabajo anterior,<sup>9</sup> comprende al conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas *amateurs* que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación.

Este repertorio se manifiesta mayoritariamente en una diversidad de géneros musicales que se han transformado, en el último siglo, a partir de distintas intervenciones de los actores involucrados (músicos, productores y cultores). Cada género ha sido gradualmente modificado en algunos de sus rasgos bajo la fuerte impronta estética de la continuidad fundada en el valor de la tradición. La movilidad propia de los medios masivos junto al fuerte valor otorgado a la tradición como garante de autenticidad identitaria ha configurado una escena de particulares características dentro del contexto de la música popular.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Claudio Díaz: “Rock y folclore. Estrategias de legitimación en la cultura de masas”, *El canto exacto: Jornadas de literatura (creación y conocimiento) desde la cultura popular (4 y 5)*. (Córdoba: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2003), pp. 117-125 y Claudio Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folclore” argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

<sup>6</sup> Ricardo Kaliman: *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba: Comunicarte Editorial, 2004).

<sup>7</sup> Oscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

<sup>8</sup> Ver D. Madoery: “El folclore profesional...”.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Middleton en su libro *Studying Popular Music* (Philadelphia: Open University Press, 1990), dedica parte del capítulo 5 para analizar cuáles han sido las particularidades del folclore para considerarse como un

Dentro del conjunto de transformaciones acaecidas, en el presente trabajo nos ocuparemos del arreglo en la instrumentación y más precisamente del cambio en el estrato del acompañamiento rítmico-percusivo. Pretendemos mostrar el cambio rítmico-textural sucedido dentro del repertorio del folclore profesional a partir de la inclusión de la batería, como instrumento de acompañamiento rítmico-percusivo, en los géneros ternarios y más específicamente en la chacarera.<sup>11</sup>

La hipótesis aquí es que este cambio resulta significativo porque provoca una modificación en la función textural de acompañamiento de percusión, transformando un rasgo jerarquizado en la constitución de estos géneros. En este sentido, es posible afirmar que esta modificación ha producido un cambio estético de importancia dentro de la escena folclórica.

Si bien la batería, como un conjunto de instrumentos de percusión, fue incorporada desde la década de 1960 en diferentes discos, es a partir de la década de 1990 que esta inclusión generó una mayor repercusión en la escena folclórica e instaló una variante estilística con gran adhesión en buena parte de los músicos.

En primer lugar, abordaremos algunas nociones que resultan pertinentes para nuestra argumentación, tales como la idea de ‘jerarquía’ en los rasgos que definen al género musical, la noción de ‘función textural’ y las características rítmicas de la chacarera y los géneros ternarios del folclore en Argentina. Seguidamente, presentaremos algunos artistas y discos que fueron pioneros en la incorporación de la batería en este repertorio con anterioridad a la década de 1990. Finalmente, expondremos algunos conceptos sobre la batería y su función textural en el rock de modo de contar con los elementos necesarios para la argumentación central del trabajo: la modificación rítmico-textural en la escena folclórica de la Argentina.

En relación con la noción de género musical nos interesa enfatizar el concepto de “jerarquía” en los parámetros musicales tratada por Madoery,<sup>12</sup> Rodríguez<sup>13</sup> y Rodríguez - Argüello.<sup>14</sup> Si bien Fabbri, en su pionera definición sobre género musical, aborda el tema de las jerarquías, él hace referencia a los grados de importancia o subordinación entre los distintos tipos de reglas que propone para caracterizar a los géneros (formales y técnicas, semióticas, de comportamiento, etc.).<sup>15</sup> En este

---

objeto de estudio separado de la música popular. Este trabajo deconstructivo tiende a concluir que el folclore no posee grandes diferencias con la música popular mediatizada.

<sup>11</sup> Si bien este trabajo analiza la chacarera, el cambio de la instrumentación ha sucedido en un amplio conjunto de géneros. Cada agrupación interpreta una diversidad de géneros con la misma instrumentación.

<sup>12</sup> Diego Madoery: “Los procedimientos de producción musical en Música Popular”, *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7 (2000), pp. 76-93.

<sup>13</sup> Edgardo Rodríguez: “La arenosa’: género y (des)arreglos”, *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009), pp. 101-110.

<sup>14</sup> Edgardo Rodríguez y Silvina Argüello: “La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino,” en Carolina Santamaría et ál. (eds.): *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela*. (IASPM – EUM, 2011), pp. 76-86.

<sup>15</sup> Franco Fabbri: “A Theory of Musical Genres: Two Applications”, en David Horn y Philip Tagg (eds.): *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research (Amsterdam, June 1981)* (Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981), pp. 52-81.

trabajo nos interesa resaltar que dentro del conjunto de rasgos musicales estructurales del género existen también jerarquías.<sup>16</sup> Así, entendemos que cada rasgo musical posee una importancia diferente en la definición del género y que esta graduación jerárquica depende de cada género. Esto quiere decir que los géneros pueden describirse mediante un conjunto de rasgos pero no todos intervienen con el mismo rango de importancia en su caracterización y estas jerarquías son tan determinantes en la definición del género como sus rasgos.

En este sentido, las modificaciones producidas en cualquiera de los rasgos musicales no generan las mismas consecuencias en la totalidad del género. Un ejemplo de esto es lo que sucede cuando los músicos realizan una pieza sobre la base rítmica de la chacarera pero no respetan su forma. En estos casos es muy común encontrar la expresión ‘aire de chacarera’. Es decir, la forma aquí, es un rasgo altamente jerarquizado en la definición de la chacarera y no así en la de ‘aire de’. En la chacarera, además de la forma, el patrón rítmico de acompañamiento es uno de los rasgos determinantes en su definición y no solo su esquema básico, sino también la manera en cómo se distribuye el ritmo en la textura.

Entendemos a la textura en música popular en relación con el rol que cada instrumento desarrolla en el conjunto y donde cada función es constitutiva de los rasgos del género. Así, dentro del acompañamiento es necesario precisar, además de los patrones, los instrumentos característicos y cómo estos patrones se presentan en la textura. En el rock, algunos roles se manifiestan en la denominación de los instrumentos como es el caso de la guitarra ‘líder’ o la guitarra ‘rítmica’. La función textural es un tema que desarrollaremos más adelante y si bien no existen estudios específicos en el folclore profesional en nuestro país, forma parte del acuerdo básico que cada instrumentista conoce al integrarse a una agrupación musical que interprete tal o cual género.<sup>17</sup>

## La percusión en el folclore. El rol del bombo legüero

La chacarera, el gato, la cueca, la zamba, el bailecito, el escondido, entre otros, se asemejan en sus ritmos desarrollados en los compases equivalentes 6/8 y 3/4 y se diferencian en sus formas y en sus patrones rítmicos de acompañamiento

---

<sup>16</sup> Profundizar en estos rasgos no implica negar la existencia de otro conjunto de características que conforman lo que Negus llamó, citando a Frith, como “mundos de género”. Keith Negus: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales* (Barcelona: Paidós, 2005), p. 56.

<sup>17</sup> Octavio Sánchez en su artículo: “Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura” (2001) muestra cómo a partir del conocimiento de un lenguaje previo (texto-código) de un género determinado es posible rápidamente avanzar en la concertación grupal respetando los roles de la textura. Octavio Sánchez: “Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura” *III Congreso de IASMP-LA*, Bogotá, 2000. Disponible en: <http://www.iasmpal.net/wp-content/uploads/2011/10/Sanchez.pdf> [Última consulta: 30-06-2015].

característicos.<sup>18</sup> Es importante aclarar aquí, que esta investigación sostiene que estos patrones se articulan tanto en el compás de 6/8 como en el de 3/4, distribuyéndose, en el caso de la chacarera o el gato, el compás de 6/8 en el registro agudo (aro del bombo o chasquido de la guitarra) y el 3/4 en el registro grave (parche del bombo, graves de la guitarra). Entendemos también que ambos compases aparecen en las líneas melódicas con distintas combinaciones en la sucesión.

Mientras que la bibliografía musicológica (vinculada a los estudios de Vega y Aretz) no describe con precisión cuáles son los patrones y tiende a escribir las melodías de las chacareras en el compás de 6/8, algunos músicos santiagueños como Andrés Chazarreta y Adolfo Abalos escriben, tanto la melodía como el acompañamiento, en el compás de 3/4.<sup>19</sup> Sin embargo, en la literatura pedagógica-didáctica los patrones de cada género aparecen claramente explicitados.<sup>20</sup>

En estos géneros el acompañamiento rítmico se despliega en dos roles con particularidades distintivas: por un lado, el acompañamiento armónico (generalmente a cargo de la guitarra rasgueada) que se ajusta en mayor medida al patrón rítmico característico y por lo mismo se ejecuta con un mayor grado de repetición;<sup>21</sup> por el otro, el acompañamiento de percusión (cuyo instrumento prototípico/característico ha sido el bombo legüero) que se comporta con un mayor grado de libertad frente al patrón rítmico característico y por lo mismo, posee un menor grado de repetición.

Ahora bien, ¿este comportamiento del bombo, ha sido siempre así? El estudio del corpus desarrollado dentro del proyecto que estudia los rasgos de la chacarera nos ha permitido observar una diversidad de procedimientos en el rol del bombo como acompañamiento rítmico-percusivo que hemos categorizado en cuatro tipos:

1. Bombo 'básico'. Este es el caso donde la percusión se ajusta mayormente al patrón rítmico. Como ejemplo transcribimos ocho compases del primer segmento temático de la *Chacarera de un triste* en la versión de los Hermanos Simón, en el que se observa el patrón sin cambios. Este rol prosigue en la totalidad de la pieza [Ejemplo 1].

<sup>18</sup> La denominación de Vega para el cancionero que incluye estos géneros, 'Ternario colonial', podría ser pertinente, aunque el origen colonial de estos, queda en un terreno hipotético.

<sup>19</sup> Nos referimos a los Álbumes para piano publicados por Andrés Chazarreta y a *1er. Álbum para piano. Danzas y canciones regionales argentinas*, de los Hermanos Abalos (Buenos Aires: Editorial Hermanos Abalos, 1952).

<sup>20</sup> Hacemos referencia aquí tanto al libro de María del Carmen Aguilar, *Folklore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991), como a una reciente publicación desarrollada por Juan Falú dentro del Ministerio de Educación de la Nación compuesta por un conjunto de recursos didácticos multimediales, denominada *Cajita de música argentina*. Disponible en: <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=108972> [Última consulta: 26-06-2015].

<sup>21</sup> El piano ha formado parte desde los comienzos de la profesionalización tanto del plano del acompañamiento como del melódico pero nunca tuvo la masividad de la guitarra. Ciertamente en agrupaciones de veinte años a la actualidad ha crecido su inserción en la escena. También es común hoy el uso del bajo eléctrico como un instrumentos más en el rol de acompañamiento rítmico y armónico.

Ejemplo 1. Hnos. Simón: *Chacarera de un triste*. (*Cantares de mi tierra*, 1967)

A1

Aro

Parche

2. Bombo ‘llamador’. Este bombo tiende a mantener el patrón básico pero su línea rítmica se articula con la forma anticipando o acentuando los cambios entre los interludios y los segmentos temáticos. En el ejemplo 2, transcripción de la versión de Los Manseros Santiagueños de la chacarera *Santiago chango moreno*, los dos últimos compases del interludio muestran un repiqueteo en el parche y una fórmula cadencial típica de las chacareras trucas.

Ejemplo 2. Los Manseros Santiagueños: *Santiago chango moreno*  
(*Tiempo chango*, 1984)

Interludio

Aro

Parche

3. El bombo ‘cantador’. Aquí el bombo parece ‘cantar’ junto con la melodía de modo que se ejecuta con mayor flexibilidad respecto al patrón característico, complementando o apoyando la línea melódica. En la versión de Los Fronterizos de la chacarera *Derramando coplas* (interludio y segmento temático A2), aparecen dos procedimientos diferentes en este tipo de ejecución: por un lado, en el segmento temático (A2), se observa una sustracción de ataques produciendo una densidad menor y diferente a la del interludio, que, por el otro, presenta una adición de repiqueteos en el aro y el cuerpo del instrumento que provocan una mayor variación al ritmo [Ejemplo 3].

Ejemplo 3. Los Fronterizos: *Derramando coplas* (*Color en Folklore*, 1965)

A2

Interludio 2

En la chacarera *Trunca norte* (versión de Mercedes Sosa), aparecen sutiles variaciones [Ejemplo 4] del patrón básico, que solo se repiten exactamente en los compases 2 y 6 de los ocho transcritos.

Ejemplo 4. Mercedes Sosa: *Trunca Norte* (*La mamancy*, 1976)

A1

En el segundo segmento temático (A2) de la chacarera *Coplas sin luna* (Raúl Carnota / Suna Rocha) encontramos algunos compases [Ejemplo 5] donde el bombo elude el primer tiempo (cc. 2, 6 y 8) y dos pares de compases similares: 3-5 y 6-8.

Ejemplo 5. Raúl Carnotta - Suna Rocha, Raúl Carnota: *Coplas sin luna* (Suna Rocha, 1983)

A2

4. El bombo ‘arreglado’. En estos casos el bombo forma parte de un set de instrumentos de percusión. Lo ubicamos dentro de esta categorización por tratarse del mismo instrumento pero, al formar parte de un conjunto mayor, complejiza el comportamiento que en este punto estamos tratando. Lo presentamos aquí porque constituye uno de los tipos estudiados y porque su rasgo fundamental es el mayor grado de asociación con los demás instrumentos acompañantes en un tipo de arreglo con cierto grado de elaboración.

El orden en esta categorización muestra cómo se fue diversificando el rol del bombo en las agrupaciones folclóricas. Si bien esta organización puede pensarse desde la historia del instrumento es posible observar que el bombo que hemos denominado “cantador” aparece ya en los 60 y que en las décadas siguientes hemos encontrado ejemplos de los tres primeros tipos. Es importante agregar, que el bombo ‘básico’ es minoritario en el corpus estudiado.

En general se observa que, en los grupos donde el bombo se ejecuta con mayor flexibilidad, la guitarra realiza una marcación más repetitiva. Esta complementación en los roles de acompañamiento entre guitarra y bombo atraviesa diversas agrupaciones y estilos. Sin embargo, desde los 80 podemos observar en algunas agrupaciones, que en ciertos momentos de la pieza tanto la guitarra como el bombo rehúyen a la marcación del patrón, “jugando” del algún modo con cierta inestabilidad en el acompañamiento.<sup>22</sup>

La instrumentación fue transformándose en el desarrollo de la profesionalización de los músicos. Junto al *boom* del folclore que produjo la consolidación de la escena y sus géneros, aparecieron otras manifestaciones ‘desafiando’ la corriente principal,<sup>23</sup> tanto en sus textos como en algunos de sus rasgos musicales característicos.

Antes de abordar la batería en la escena folclórica de los 90 mostraremos algunos músicos pioneros en el uso de nuevas instrumentaciones en el acompañamiento rítmico-percusivo.

## Los pioneros de la batería en el folclore

En la década de 1960 el folclore profesional se encuentra en plena expansión constituyéndose en un fenómeno de gran popularidad integrado plenamente a los medios masivos.

---

<sup>22</sup> Como por ejemplo, la chacarera *La aclaradora* del disco *Contrafuego* (1994), de Raúl Carnota.

<sup>23</sup> Los términos ‘corriente principal’ o ‘alternativa’ son tomados del artículo de Antti-Ville Kärjä: “A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation”, *Popular Music* 25/1 (2006), pp. 3-19.

La creación de los grandes festivales de folklore, (Cosquín, Jesús María, Baradero) a principios de los '60, muestra el afianzamiento y desarrollo que venía teniendo el campo. [...] Por un lado un crecimiento cuantitativo tanto en la producción como en el consumo. Este fenómeno, conocido como el *boom* del folklore, se manifestó de diferentes maneras: en las cifras de ventas, en el interés de los sellos grabadores, en la proliferación de programas de radio, en la presencia de los artistas consagrados en la televisión, en la atención de la prensa, etcétera.<sup>24</sup>

La escena de la corriente principal que se desarrolla en diversas ciudades del país finaliza un proceso de selectividad y cristalización de algunos géneros frente a un número mayor que los estudiados por los pioneros investigadores del folclore como Vega y Aretz. Este proceso, gradualmente iniciado por músicos como Andrés Chazarreta, Julio Argentino Jerez, Atahualpa Yupanqui; dúos como Martínez-Ledesma y continuado por los Hermanos Abalos, los “cuartetos/quintetos” salteños (Los Chalchalers, Los Fronterizos, Los de Salta, Las Voces de Orán, entre muchos otros) y los santiagueños, Manseros Santiagueños y Los Carabajal, entre otros, termina de consolidar un conjunto de géneros y estilos que bien pueden considerarse, tal como lo expresa Díaz, el ‘paradigma clásico’ del folklore.<sup>25</sup>

Junto a esta escena, a comienzos de los 60 un grupo de artistas y poetas lanza un manifiesto que reclama una mayor apertura estética en un contexto político ideológico claramente diferenciado, llamado Manifiesto de la Nueva Canción.<sup>26</sup> Por aquellos años, también aparece el germen de una escena alternativa que se denominó ‘proyección folclórica’ o ‘fusión’, cuyos intérpretes mantuvieron una relación próxima y distante de la escena principal. La proximidad se manifestó en el vínculo cercano al folclore más tradicional ya sea en la formación o en los vínculos familiares de algunos de los músicos, tal como Waldo de los Ríos o el ‘Chango’ Farías Gómez. La distancia se fue definiendo estéticamente tanto por la necesidad de no asirse a los formatos pre-establecidos como así también por la formación académica o en el jazz de algunos de sus músicos como es el caso de Eduardo Lagos, Waldo de los Ríos y Manolo Juárez, entre otros.

Entre las innovaciones que aparecen en esta década se encuentran tanto las nuevas instrumentaciones provenientes de otras escenas como el jazz o el incipiente rock/pop como así también los conjuntos con voces *a cappella* o con un mínimo de acompañamiento instrumental.

<sup>24</sup> Díaz: *Variaciones...*, p. 191.

<sup>25</sup> Díaz entiende por “*paradigma clásico* al conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agente sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad” (Ibídem, p. 117). La descripción de esta noción aborda principalmente rasgos literarios e ideológicos. Si bien los rasgos musicales no son descriptos en el texto de Díaz, adherimos a la existencia de una noción similar para los rasgos musicales.

<sup>26</sup> Para ampliar, ver Díaz: *Variaciones...*, pp. 191-239.

Seguidamente, nos proponemos mostrar algunos de los discos precursores en el uso de la batería (u otros instrumento de percusión diferentes al bombo legüero) en esta escena, sin la pretensión de realizar un listado exhaustivo en este tema.

Waldo de los Ríos, luego de sus primeras grabaciones con su madre Marta de los Ríos formó Los Waldos, una agrupación pionera en fusionar elementos del folclore con el jazz (jazz/rock) y con los nuevos instrumentos eléctricos que comenzaban a masificarse. En el disco *Folklore dinámico* (1966) sobresalen los nuevos timbres de sintetizadores propios del rock psicodélico junto a ritmos con algún parentesco a los de los géneros ternarios del folclore argentino. En relación con la batería se observa la ejecución con escobillas, característica del jazz, manteniendo los patrones con continuidad. “El hacha y el quebracho” [Ejemplo 6] presenta una serie de diferentes patrones con alto grado de repetición en la batería a partir de una breve introducción donde dialogan el piano y un sintetizador.

Ejemplo 6. Los Waldos: *El hacha y el quebracho*. *Folklore dinámico*, 1966  
(Roberto Stella)

The musical score for 'El hacha y el quebracho' is presented in four staves, each with a different time signature and key signature. The first three staves (Hi-hat, Platillo ride, and Tambor) are in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff (Bombo) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures: 0'28'' a 0'44'' (18cc), 0'29'' a 1'01'' (18cc), and 1'02'' a 1'23'' (24cc). The Hi-hat part consists of a repeating pattern of eighth notes. The Platillo ride part consists of a repeating pattern of eighth notes. The Tambor part consists of a repeating pattern of eighth notes. The Bombo part consists of a repeating pattern of eighth notes.

Eduardo Lagos grabó su primer disco como solista, *Así nos gusta*, en el año 1969, con un conjunto de destacados músicos que provenían del folclore, el jazz y el tango. La batería estuvo a cargo de Jorge Padín y es interpretada junto al bombo de Domingo Cura. En algunas piezas es posible escuchar al bombo, la batería y algunos instrumentos de percusión como el triángulo y los *wood block* en superposición, configurando un estrato de acompañamiento rítmico con un movimiento flexible en el bombo y con patrones fijos en los demás instrumentos de percusión.

Con anterioridad a estos discos, dos artistas en camino a la consagración en la corriente principal del folclore como Ariel Ramírez y Jaime Torres editaron el disco *Folklore en Nueva Dimensión* (1964), donde incorporaron instrumentos de percusión latinos como congas, agogó, entre otros, en un disco exclusivamente instrumental. La chacarera *La equívoca*, muestra esta combinación de instrumentos con el bombo legüero cuyos patrones permanecen casi sin alteraciones durante toda la pieza.

Ejemplo 7. La equívoca, Ariel Ramírez con Jaime Torres, *Folklore en Nueva Dimensión*, 1964

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Congas, with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (F major/D minor). The second staff is for Agogó, with a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The third staff is for Tambor, with a 6/8 time signature and the instruction 'con escobillas'. The bottom staff is for Bombo legüero, with a 3/4 time signature and the instruction 'pareche'. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'A' and 'G'.

Ya en los 70 podemos mencionar tres LP con características diferentes que incluyeron la batería o un set de percusión como acompañamiento rítmico.

En 1972 se formó la agrupación Anacrusa dirigida por José Luis Castiñeira de Dios y al año siguiente grabaron su primer disco. La página web ‘rock.com.ar’ lo menciona, en su biografía, como conjunto de ‘rock folklórico’. La instrumentación del grupo que incluía batería, bajo, guitarra criolla, saxo, flauta, violín, piano, teclado y voces muestra esta mezcla. De este modo, Anacrusa se apartó del set tradicional tanto del folclore como del rock más estandarizado. Su repertorio incluyó géneros tradicionales del folclore argentino, de otros países y piezas en estilos más libres.

También en el año 1973 el grupo Tushka trío, de Tucumán, grabó su primer disco. Esta agrupación, conformada por batería, guitarra eléctrica y bajo, produjo un vínculo particular entre el folclore y el jazz. La batería aparece con un arreglo más bien discontinuo de acompañamiento, con cortes y variaciones de patrones, desvinculados de los patrones propios de los géneros ternarios y más relacionados con el uso de los metros 9/8 (vals jazeado/jazz waltz) o 12/8. El baterista, Rubén Lobo, es uno de los percusionistas que poseen una extensa trayectoria dentro de una gran diversidad de agrupaciones de la escena folclórica.<sup>27</sup>

En 1976, Marián y el ‘Chango’ Farías Gómez grabaron el LP *Marián + Chango*, para el que utilizaron un set de percusión con algunos de los instrumentos de la batería, junto al uso tradicional del bombo legüero. Sobresale en este disco la búsqueda tímbrica y la variación en el acompañamiento rítmico/tímbrico.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> A lo largo de su trayectoria ha acompañado y grabado con diferentes artistas argentinos: Mercedes Sosa, León Gieco, Alberto Cortéz, Sandro, Raúl Lavié, Charly García, Jairo, Mariano Mores, Ariel Ramírez, Los Nocheros, y muchos otros. Participó en la última grabación del material de Mercedes Sosa “Cantora 1 y 2”, de quién fue músico durante veinte años y acompañó en sus giras por distintos países.

<sup>28</sup> Diego Madoery, Juan Pablo Piscitelli, Sergio Mola y Octavio Taján: “El Chango Farías Gómez y la ‘música popular argentina’: un proyecto vigente”, *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (Rama Latinoamericana) IASMP-AL*. Córdoba (Argentina): inédito, 2012.

Varios años después, ya en los 80, el ‘Chango’ Farías Gómez formó la agrupación *Músicos Populares Argentinos*. Entre otras novedades, este grupo propuso una particular forma de acompañamiento con la batería donde los vínculos con el jazz, con el rock, y con el mismo folclore aparecen disimulados en una propuesta innovadora. Además del uso de la percusión como material rítmico/tímbrico como en el disco mencionado anteriormente, la aparición de la aumentación entre los compases 6/8-3/4 y 6/4-3/2 surge como un procedimiento que será utilizado posteriormente por diversos intérpretes en el acompañamiento de la chacarera. La transcripción que se presenta como Ejemplo 8, muestra tres patrones en diferentes momentos del aire chacarera *Te voy a contar un sueño*. El primero como el tercero usan la combinación 3/4-6/8 sucesivamente (3/4 para el 1er. compás del patrón y 6/8 para el segundo; en el tercer patrón sucede a la inversa). En el segundo es donde se observa el compás de 3/2 como un metro aumentado.

Ejemplo 8. *Te voy a contar un sueño*, MPA, *Nadie, más que nadie*, 1985

1'00'' a 1'30'' (29cc)                      3'55'' interpolación                      4'04'' a 4'26'' interpolación

2'39'' a 5'09''

Hi-hat

Tambor

Bombo

Estos artistas se vinculan en su interés por renovar la instrumentación de la escena principal y una de estas innovaciones se produjo en el plano del acompañamiento de percusión, como hemos sucintamente presentado. Nos interesa mostrar que si bien la batería o la inclusión de otros instrumentos de percusión diferentes al bombo legüero aparecieron desde los años 60, no fueron ellos los antecedentes directos del cambio sucedido en los 90.<sup>29</sup> Para comprender este cambio repasaremos brevemente alguna de las características de la batería en el rock que, para nuestra tesis, es la que será finalmente incorporada.

<sup>29</sup> Es probable pero no muy evidente que la influencia de MPA sobre los músicos santiagueños haya sido mayor que en las agrupaciones salteñas debido a la participación de Peteco Carabajal en este grupo. Sin embargo, la batería que Peteco incorpora en sus últimos discos no está relacionada con los patrones rítmicos que se propusieron en MPA.

## La batería en el rock

Como mencionamos más arriba, la textura en la música popular está ligada a la instrumentación y a ciertos roles dentro de la textura. Entonces, la instrumentación no solo se relaciona con el timbre sino también con un tipo de comportamiento que vincula al instrumento con su rol en la textura.

En relación con esto, Moore describe de este modo los roles instrumentales en el rock:

Una de las cosas que tan claramente define el estilo del rock temprano son los roles que asigna a sus instrumentos: las partes graves y agudas son priorizadas y se dan en timbres separados (bajo, voz y/o guitarra), mientras que la guitarra rítmica o el teclado llenan el resto, todo el conjunto se mantiene unido por la batería, que establece el principio de la repetición o el patrón. [...] Esta ha sido siempre la función de la batería, proporcionar un patrón básico de acentos que sostiene, a veces con contrapuntos, a los instrumentos agudos. Es de la esencia de este modelo la repetición.<sup>30</sup>

Así, el acompañamiento rítmico en el rock procede de manera diferente al del folclore. El instrumento de mayor marcación de patrones repetitivos es la batería. Su libertad aparece en los nexos, llamados *fills* (rellenos) articulando frases o como cierre. Si bien la guitarra rítmica, como su nombre lo indica, posee este rol, no cristalizó un patrón tan característico como el de la batería, por lo que parece tener otro grado de libertad. En acuerdo con Moore, la textura es sostenida por la intensa fuerza tímbrica y reiterativa de la batería. Además de estos roles, cabe destacar que el rock mayoritariamente se encuentra en un compás cuaternario con división binaria. De este modo, podemos observar cómo en ciertos instrumentos subyace un género, un estilo, y en el caso de la batería, cuando es abordada desde el rock, parece incorporar una marcada impronta del compás cuaternario de división binaria (en su gran mayoría) y su comportamiento reiterativo y aglutinador de la textura. Asimismo, una marcación apoyada en los tiempos fuertes (1ero. y 3ero.) en el bombo y los débiles (2do. y 4to.) en el tambor.

Esta información básica sobre la batería en el rock y los antecedentes mencionados anteriormente, son necesarios para analizar lo sucedido con la última inclusión de la batería en el folclore profesional.

---

<sup>30</sup> “One of the things that so clearly defines this early rock style is the roles it assigns to its instruments: bass and treble parts are prioritized and given separate timbres (bass guitar, voice and/or lead guitar), while the rhythm guitar or keyboard fills in the remainder: the entire ensemble being held together by the kit, which lays down the principle of pattern repetition. [...] It has always been the function of the kit to provide a basic pattern of stresses that underpins, and sometimes counterpoints, that of the pitched instruments. It is of the essence of this pattern that it is repeated”. Allan Moore: *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock* (revised edition) (Buckingham (England): Ashgate Press, 2004), pp. 36-37. La traducción es propia.

## La batería en el folclore profesional<sup>31</sup>

Hasta aquí, hemos mencionado producciones que incluyeron a la batería en el repertorio folclórico desde escenas alternativas a la corriente principal. En los 90, la batería es incorporada en agrupaciones de las escenas propiamente folclóricas y por esta razón se produce una variación estilística con mayor grado de implicancias. El folclore profesional se expande, ‘apropiándose’ de un conjunto de instrumentos consagrados en la escena rockera: la batería, el bajo, teclados y en algunos casos la guitarra eléctrica.

Es probable que tanto la ampliación en la formación musical de los percusionistas, como el interés por un dispositivo sonoro con mayores posibilidades de volumen, hayan motivado a diversos grupos a realizar este cambio en el set instrumental. Independientemente de las causas, que no serán profundizadas aquí por la complejidad que supone establecer estas correlaciones, este trabajo pretende mostrar que la batería trajo consigo un comportamiento diferente al propio del bombo legüero que se analizó con anterioridad.<sup>31</sup>

Nos centraremos en el arreglo de la batería en dos artistas que forman parte del canon principal en dos escenas folclóricas vinculadas y diferentes: Los Nocheros, de Salta y Peteco Carabajal, de Santiago del Estero. Ambos músicos provienen de dos centros culturales fuertemente ligados a la escena folclórica, han comenzado su trayectoria profesional en los 80 y permanecen con un alto grado de reconocimiento por, probablemente, diversos públicos.

Los Nocheros editan dos discos en Salta, en los años 80, en un formato de arreglo instrumental vinculado a la tradición en la corriente principal salteña. En los 90 firman contrato con la discográfica EMI y cambian tanto su estilo de arreglo/instrumentación como sus vestimentas en las presentaciones de discos y recitales.

Hasta 1992, el grupo se enrolaba en el perfil que podríamos considerar típicamente tradicionalista, con vestimentas gauchescas e instrumentos acústicos. Su repertorio incluía temas clásicos de autores salteños junto a piezas propias o de Yuyo Montes de índole amorosa, con un romanticismo que se aproximaba a lo que podríamos llamar la retórica del bolero. Ese año, al mismo tiempo que se incorporan al elenco de una importante productora artística nacional, imprimen un cambio sistemático de imagen, abandonando el poncho y las botas para reemplazarlos por el jean y las zapatillas, y acentúan pronunciadamente el tema amoroso, multiplicando las referencias al cuerpo y las imágenes de desborde pasional.

---

<sup>31</sup> El encuentro entre el rock y el folclore en Argentina parece instalarse con el regreso a la democracia. Dos artistas han sido fundamentales en estos cruces: León Gieco y Mercedes Sosa. El primero desde la escena rockera con sus viajes, recitales y discos de “La Quiaca a Ushuaia” junto a Gustavo Santaolalla, desarrolló un nexo que funciona hasta la actualidad. Mercedes Sosa, en su regreso del exilio, incorpora un repertorio variado de géneros que sobrepasan al folclore argentino y se vincula con músicos como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Fito Paez y Gustavo Cerati, entre otros.

Por la misma época, reemplazan los instrumentos acústicos con los que tocaban originalmente por los eléctricos y el bombo por la batería.<sup>32</sup>

Por su parte, Peteco Carabajal proviene de una extensa familia de músicos santiagueños y luego de haber formado parte de la agrupación Los Carabajal se incorporó a MPA en el año 1985. Su primer disco fuera de estas agrupaciones es junto a Jacinto Piedra, *Santiagoños*, de 1987. En Peteco, la incorporación de la batería es el resultado de un paso gradual desde el bombo, pasando por la inclusión de diversos instrumentos de percusión, hasta la batería. Estos sets de percusión (entre el bombo y la batería), compuestos por platillos, tambor y tons (rotontón) y otros idiófonos, fueron arreglados como un estrato de acompañamiento percusivo donde los instrumentos desarrollaban una diversificación tímbrica, y los platillos eran utilizados para acentuar articulaciones de frases o momentos de clímax de las canciones.

El primer disco que incorpora la batería es *Andando* (1998) producido por el Chango Farías Gómez e interpretada por Demi Carabajal. Aquí, este instrumento es incorporado con mucha sutileza, intensificando la intensidad de la percusión (sobre todo en los interludios), pero la base sigue estando sostenida por el bombo y el ton ton grave. Los platillos aparecen en la marcación del 6/8 y el tambor en algunos rellenos articuladores de frases tal como el ‘bombo llamador’ (*Voy andando* y *La finadita*; *Andando*, 1998). A partir de este disco, la batería pasa a formar parte de los discos de Peteco y es en *Aldeas* (2008) donde aparece con mayor frecuencia el uso del tambor marcando los tiempos débiles del 6/8.

La inclusión de la batería rock/pop es la que produce el cambio más fuerte en el comportamiento rítmico porque los patrones de acompañamiento aparecen con un alto grado de repetición en relación con el bombo legüero. El timbre agudo del aro pasa a ser ejecutado por platillos, hi-hat o tambor, y el parche del bombo legüero por el bombo de la batería. En este sentido el metro 6/8 (vinculado a un registro agudo) sobresale en volumen a la marcación del 3/4 del registro grave y provoca la unificación en el primer compás. Entonces, tanto la complementariedad guitarra-bombo (mencionada más arriba), como la propia de los metros 6/8 y 3/4 aparecen ordenadas en un estrato de acompañamiento más homorrítmico, reiterativo y en 6/8. Cabe aclarar que el bajo, que se incorpora casi paralelamente a la batería y que por razones de especificidad no ha sido abordado en este trabajo, en los ejemplos analizados mantiene el 3/4 (sin la marcación del primer tiempo) en Peteco y en algunos casos de Los Nocheros.<sup>33</sup> De cualquier modo, la intensidad y rasgo tímbrico distintivo del tambor y platillos de la batería parece imponerse y deja en un segundo plano a lo ternario.

<sup>32</sup> Ricardo Kaliman: “Identidades e industria cultural. Una comparación entre Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino”, *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 19 (2004) p. 21.

<sup>33</sup> En *Ven por mí* y *No juegues más* el bajo se articula en el primer tiempo con blancas con puntillo, es decir, ocupando la duración del compás. Solo esporádicamente aparecen algunas notas de paso en el tercer tiempo del 3/4. Sin embargo, en otras chacareras, el bajo se comporta junto con el bombo de la batería, articulando el 2do. y 2er. tiempo del 3/4.

En estos artistas hemos observado dos modos principales de arreglo:

- La aparición del tambor solo en los interludios y en el último segmento de cada parte. En las estrofas, el nivel de la batería es más bajo respecto a los demás instrumentos y la marcación del 6/8 pasa al hi-hat o platillos (*Juan de la calle*, Los Nocheros, *Con el alma*, 1994; *Aldeas*, Peteco Carabajal, *Aldeas*, 2008).

Ejemplo 9. Patrón interludio de *Aldeas*, Peteco Carabajal, *Aldeas*, 2008

Musical notation for Example 9, showing drum patterns for six instruments: Platillo Crash, Platillo ride, Hi-hat, Tambor, Tom, and Bombo. The time signature is 6/8. The notation is organized into two measures. The first measure shows the following patterns: Platillo Crash (x . . . x . . .), Platillo ride (x . . . x . . .), Hi-hat (x . . . x . . .), Tambor (x . . . x . . .), Tom (x . . . x . . .), and Bombo (x . . . x . . .). The second measure shows: Platillo Crash (x . . . x . . .), Platillo ride (x . . . x . . .), Hi-hat (x . . . x . . .), Tambor (x . . . x . . .), Tom (x . . . x . . .), and Bombo (x . . . x . . .).

- El uso del tambor en la totalidad de la pieza. El hi-hat como los platillos en algunos casos apoyan el 3/4 (*Como jardín de fuego*, *Con el alma*, 1994) o el 6/8 (*No juegues más*, *Ven por mí*, 1997; *Flor de cenizas*, *Aldeas*, 2008).

Ejemplo 10. Patrón de *Como jardín de fuego*. Los Nocheros, *Con el alma*, 1994

Musical notation for Example 10, showing drum patterns for three instruments: Hi-hat, Tambor, and Bombo. The time signature is 3/4. The notation is organized into two measures. The first measure shows the following patterns: Hi-hat (x . . . x . . .), Tambor (x . . . x . . .), and Bombo (x . . . x . . .). The second measure shows: Hi-hat (x . . . x . . .), Tambor (x . . . x . . .), and Bombo (x . . . x . . .).

En *No juegues más*, de Los Nocheros, observamos la mayor simplificación del patrón dejando de lado completamente el 3/4.

Ejemplo 11. Patrón de Estrofa en *No juegues más*. Los Nocheros, *Ven por mí*, 1997

The image shows a musical score for a 6/8 drum pattern. It consists of three staves: Hi-hat, Tambor (snare), and Bombo (bass drum). The Hi-hat part is marked with 'x' and consists of four quarter notes. The Tambor part consists of a quarter note followed by a dotted quarter note, then a quarter note followed by a dotted quarter note. The Bombo part consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note followed by an eighth note. The pattern repeats every two measures.

Si bien, en algunos casos, el énfasis del compás de 6/8 frente al de 3/4 puede ser interpretable, entendemos que cuando aparece la acentuación binaria en el tiempo débil, en registro agudo, el compás binario o cuaternario que resulta posee la fuerte marca de una gran cantidad de estilos del rock y del pop. Esta marca estilística naturaliza el mayor grado de repetición del estrato rítmico-percusivo porque se asocia al comportamiento de la batería en los estilos antes mencionados.

## Reflexiones finales

Hemos analizado el cambio acaecido en la percusión de las agrupaciones folclóricas en la Argentina, en relación con la chacarera, repasando desde las primeras inclusiones hasta el cambio que en la actualidad se mantiene. El análisis presentado muestra que la inclusión de la batería produjo un cambio de envergadura tanto en el patrón de acompañamiento como en su rol dentro de la textura. El cambio del instrumento asignado al rol de acompañamiento rítmico-percusivo no ha sido solo una modificación tímbrica sino que ha generado alteraciones en los patrones de acompañamiento rítmicos característicos.

Luego de los diversos intentos promovidos por músicos vinculados al jazz, en los últimos veinte años se instaló progresivamente el uso de la batería relacionado con su rol característico en el rock/pop. Este estilo de ejecución ha generado que el acompañamiento de percusión adquiriera un fuerte grado de repetición del patrón característico. Este rol que, por lo general, era llevado a cabo por la guitarra en las agrupaciones folclóricas con bombo legüero, ha tomado un nivel y timbre diferenciado en la textura. Así, esta variante estilística se encuentra próxima a abandonar una forma característica del acompañamiento de percusión del folclore profesional a favor de comportamientos próximos al rock/pop. Esto se evidencia, también, en cómo la combinación de compases 6/8 y 3/4 parece perderse en la prominencia del primero, prevaleciendo el metro binario o cuaternario, con división ternaria. Si bien el bajo, en algunos casos, mantiene junto al bombo de la batería el compás ternario, el registro agudo, la intensidad y timbre

del tambor y los platillos, ubica a las partes graves como contratiempos dentro del compás de 6/8 o 12/8.

Los cambios analizados aquí, en la chacarera, se manifiestan también en otros géneros ternarios del repertorio folclórico. Esta modificación en la instrumentación permite observar la transformación de los géneros vinculados al folclore profesional mostrando la movilidad de esta escena que, por estar fuertemente ligada a la tradición, parecía más favorable a la continuidad que a los cambios.

Asimismo, este trabajo nos ha permitido abordar los vínculos entre: instrumentación, roles en la textura y modos de ejecución en la caracterización de los géneros, tópico no demasiado desarrollado en las investigaciones de la música popular en nuestro país.

Si bien no hemos profundizado en la recepción es probable conjeturar que estos cambios han generado adhesiones y rechazos por parte de sus cultores. Asimismo, un estudio sobre los percusionistas/bateristas, productores y arregladores podría aportar algunas de las razones por las cuales eligieron tales cambios estilísticos. También es cierto que no todos los grupos de la escena han incorporado esta variante estilística. El uso del set que combina los instrumentos propios de la batería con el bombo legüero en lugar de, o sumando al, ton ton de pie, parece tener una gran aceptación en diversas agrupaciones.

El caso investigado demuestra la tendencia en el arreglo del folclore profesional hacia un formato de instrumentación estandarizado en las agrupaciones de rock/pop y cómo se licuan algunos rasgos característicos de los géneros folclóricos en la búsqueda, de los músicos y productores, de nuevas audiencias y escenas. Así, la escena folclórica se expande y al expandirse, diluye sus límites.