

ESTRUCTURAS Y ARTICULACIONES EN EL MALAMBO: EXPLORANDO LA DIMENSIÓN RÍTMICO-MUSICAL Y SU RELACIÓN CON LA COREOGRAFÍA

Anibal Dario Soler

Tesina de Licenciatura en Música Popular Latinoamericana.
Percusión.

Carreras Musicales
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Director
Santiago Servera

Mendoza
2023

Índice

Capítulo I

1. Planteamiento del problema.....	1
2. Objetivos.....	2
3. Justificación.....	3
4. Antecedentes.....	3
5. Marco Teórico.....	8
5.1 CAMPO DEL FOLKLORE.....	8
5.2 IDENTIDADES NARRATIVAS.....	9
5.3 MALAMBO COMO GÉNERO.....	10
5.4 TRADICIÓN Y NARRATIVA PERFORMÁTICA.....	11
5.5 DISCURSO MUSICAL.....	12

Capítulo II

1. Malambo.....	16
1.1 HISTORIA ARGENTINA Y MALAMBO.....	16
1.2 ESTILOS DE MALAMBO.....	17
1.3 FESTIVAL NACIONAL DEL MALAMBO.....	18
2. Marco Metodológico.....	21
2.1 ANÁLISIS SINTÁCTICO.....	21
2.2 CARACTERIZACIÓN DE LAS MUDANZAS.....	22
2.3 ESTRUCTURA DE LA DANZA.....	23
2.4 ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL.....	24
2.5 SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO.....	25
2.6 REPIQUE.....	26
2.7 DEVOLUCIÓN.....	27
2.8 SINTAXIS.....	28
2.9 RESULTADOS.....	51

<u>Conclusiones.....</u>	63
---------------------------------	-----------

Anexos.....	65
--------------------	-----------

Bibliografía.....	91
--------------------------	-----------

Capítulo I

1. Planteamiento del problema

El malambo que se practica en Argentina ha sido históricamente clasificado y categorizado como danza folklórica. Esta consiste en encadenar una serie de movimientos y golpes rítmicos con los pies, llamados mudanzas. En la bibliografía específica (Muñoz, 1977; Aretz, 2008 ; Aricó, 1999; Assunção, 1968; Furt, 1927; Lojo Vidal, 1972; Pérez, 2009; Piorno, 1951; Vega, 1986; Ventura Lynch, 1883) siempre ha primado su carácter danzario.

El malambo es registrado (en Argentina) desde el siglo XIX. Ventura Lynch en su obra “La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República”, publicada en Buenos Aires en 1883, ofrece una interesante descripción y pervive hasta nuestros días habitando el campo del folklore, junto a otras danzas. Desde los caminos del circo criollo y los Hermanos Podestá hasta la actualidad, el malambo atravesó diversos procesos sociales, políticos y económicos que resignifican, en más de una oportunidad, la construcción simbólica-identitaria del ser nacional.

En la actualidad, el malambo, como parte de un espectáculo, ha mutado en muchas maneras de interpretación, ya sea agregando elementos como boleadoras o bombos a la cintura y/o resignificando su música y su vestimenta, adaptándolas a lo que se quiere representar. Pero el espectáculo al que este trabajo pretende acercarse es el de la competencia tradicional. Este último, de manera institucionalizada, ha sido el encargado de regir las normas de producción del malambo tradicional, basadas en la bibliografía existente, que hacen referencia a un período histórico en particular, permeabilizando resignificaciones y reconstrucciones en las presentaciones hasta la actualidad.

De entre las competencias de malambo que podemos encontrar en Argentina, “El Festival Nacional Del Malambo” es el que recibe mayor legitimación por parte de los profesionales de esta danza. “Laborde”, como le llaman los competidores a este certamen, por tratarse del nombre de la localidad de Córdoba en la que se realiza, cuenta con la presencia de participantes que acuden desde todo el país. Dicho festival se realiza una vez al año y culmina con un ganador. El presente trabajo se focaliza en los últimos 5 ganadores del Festival Nacional del Malambo hasta el año 2022, en que se lleva a cabo el proyecto de investigación. Teniendo en cuenta que en 2021 el festival no se realiza debido al confinamiento en todo el territorio nacional ligado al Covid-19, los malambos seleccionados corresponden a los años 2017, 2018, 2019, 2020 y 2022.

Este Festival, incubadora del malambo argentino, es el ámbito en el que reflexionan recientes investigaciones realizadas por la etnomusicóloga Gimena Pacheco sobre la concepción que considera al malambo solo desde la categoría de danza. Para ello, examina su dimensión sonora narrativa y sus articulaciones de sentido entre música, memoria e identidad. Da cuenta del complejo sonido-movimiento que presenta el malambo y el universo de significaciones en el cual se articulan las producciones rítmico-sonoras del malambista (Pacheco, 2021).

Pero, ¿cómo se relaciona la construcción de sentido de los discursos rítmicos que el malambista realiza con sus pies dentro de este complejo sonido-movimiento? ¿Podemos vincular investigaciones en música y danza que abran paso a develar el sustrato de sentido de estos discursos rítmicos que el malambista realiza con sus pies?

Partimos del supuesto que el malambo presenta articulaciones de sentido sonoro corporal y, por tanto, se constituye como un discurso musical.

Sin embargo, en el periodo que llevamos trabajando en este proyecto advertimos dificultad en la búsqueda de bibliografía que vincule investigaciones en danza y en música, así como otras que indaguen sobre la construcción rítmico coreográfica del malambo. Uno de los debates que, desde nuestra perspectiva, gira en torno a esto es el malambo como género musical.

2. Objetivos

Objetivo general:

El presente trabajo busca decodificar el discurso rítmico musical del malambo en competencia. A partir del análisis de los últimos cinco ganadores del Festival Nacional del Malambo correspondientes a los años 2017, 2018, 2019, 2020 y 2022.

Objetivos específicos:

Contextualizar el malambo en competencia en relación a los medios de producción presentes en el campo del folklore.

Analizar y sistematizar elementos técnicos y expresivos del discurso musical del malambo en competencia.

Discriminar y reconocer gestos estéticos identitarios del malambo.

Caracterizar estructuras, frases, giros y articulaciones específicas de este género.

3. Justificación

El malambo se constituye con una coreografía abierta o libre, donde los intérpretes tienen más libertad para improvisar o adaptar los movimientos según el contexto o su creatividad.

Sin embargo, la presente investigación argumenta que el malambo, a pesar de su aparente improvisación, posee una organización interna. Esta estructura, compuesta por elementos rítmicos y corporales transmitidos generacionalmente, subraya su riqueza cultural y artística.

El presente trabajo de investigación reflexiona acerca de la coreografía del malambo en competencia, analizando si forma parte del discurso musical propio de la danza. Enfocando su estudio sobre la dimensión sonoro-corporal, indaga sobre la articulación entre coreografía y música.

Creemos que una comprensión más profunda sobre la estructuración del malambo no solo enriquece la interpretación, tanto de bailarines como de músicos, sino que también arroja luz sobre la articulación música-danza, indagando en cómo se desarrolla esta construcción.

4. Antecedentes

Hasta aquí podemos apreciar que el malambo forma parte del fenómeno de las danzas folklóricas argentinas vigentes en todo el territorio nacional. Con esto hacemos referencia a más de dos siglos de existencia y rearticulación constante.

En el presente trabajo de investigación encontramos textos técnicos, desde antiguas publicaciones como “La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República”, escrito por Ventura Lynch en 1883, hasta manuales de danza folklórica utilizados en la educación formal primaria en vigencia hasta el día de hoy. Estos textos de versiones para bailar “lo auténtico” dan lugar a una variedad de usos e interpretaciones, alrededor de las cuales se tejen algunas de las luchas presentes en el campo del folklore. Cabe aclarar que postulamos aquí el concepto de campo como una “red de relaciones sociales en el marco de las cuales se desarrolla una competencia por la legitimidad y la consagración”, caracterizada por prácticas específicas, reglas de enunciación determinadas y tensiones constitutivas (Díaz: 2009: 41).

Es habitual encontrar en la práctica y el estudio de las danzas folklóricas argentinas la expresión “esencia tradicional”. Esta expresión en los reglamentos de los certámenes supone un conocimiento intelectual de los documentos para representar los bailes lo más fidedignamente posible. Estos documentos fijan el repertorio y la forma de bailarlo.

Ventura Lynch caracteriza el malambo como el trofeo del gaucho cuando se trata de lucir sus habilidades de danzante o justa de hombres que zapatean por turno al ritmo de la música (Lynch, 1883).

Jorge Furt (1927) entiende que es un baile sin canto ni recitado. Lo define como un baile de dos hombres y donde el gaucho luce sus habilidades de danzante al son de la guitarra que acompaña el escobillado de sus pies que apenas palpitan sobre la tierra.

Para Carlos Vega es:

La danza en que un ejecutante solo, hace con los pies, en la mínima superficie, una serie de pequeños ciclos de movimientos llamados mudanzas; el acto de zapatear, constituye aquí, la totalidad del espectáculo. Para que un zapateo pueda recibir este nombre, debe producir mudanzas en serie (Vega 1986: 16).

Para Pedro Berruti el malambo se caracteriza como:

Danza individual que se baila solo con zapateos, en la que no caben otros movimientos que los de las piernas y los pies. Ni el cuerpo, ni la cabeza, ni los brazos intervienen en este baile, a diferencia de lo que sucede en muchos otros zapateos extranjeros, en los cuales las diversas partes del cuerpo armonizan sus movimientos con los pies (Berruti 1978: 153 - 155).

Por su parte, Fernando Assunção (1968) lo clasifica como un baile popular, individual, solo de hombres, con carácter de exhibición o desafío.

Marta Muñoz (1978) entiende que es similar al zapateo que se practica en las danzas de pareja, pero mientras en ellas la habilidad del caballero está orientada hacia el galanteo y la conquista de la compañera, en el malambo las figuras valen en sí mismas por la habilidad y perfección de su realización.

Héctor Aricó define el malambo como “una danza individual argentina con vigencia comprobada. La ejecuta el varón y se compone de una serie de figuras o mudanzas de zapateo que el intérprete selecciona o improvisa sobre la marcha” (2008: 170).

Isabel Aretz (1952) agrega que el malambo también se bailó en Uruguay, perteneciente a un ciclo de danzas muy antiguo. Asimismo, destaca que el término malambo ya se encontraba en publicaciones de otros autores, alrededor de los años 1789 y 1794.

A través de estos aportes podemos entender que el malambo que se practica en Argentina ha sido históricamente clasificado y categorizado como una danza folklórica nacional. Tanto en la bibliografía específica como en los discursos de los sujetos involucrados en este campo, siempre ha primado su carácter danzario.

En esta investigación mantendremos al margen este aspecto, referido al origen del malambo, dado que no afecta los objetivos del mismo y existe numerosa bibliografía que refiere a la ascendencia geográfica del malambo.

Sin embargo, nos enfocamos en los acuerdos alcanzados entre estos investigadores: el malambo como una danza que se bailó principalmente en la región pampeana, extendiéndose, durante el siglo XIX y comienzos del XX, a otras regiones- Se bailó sin llegar a los salones.

Destacamos que, en la bibliografía citada, el malambo es categorizado sólo como danza, haciendo referencia a su música como un acompañamiento sencillo y acompasado que permite al bailarín introducirse a la danza y demostrar su destreza y habilidad.

Investigando, entonces, la música de acompañamiento para el malambo, encontramos que Ventura Lynch es considerado el primer músico argentino en publicar la partitura de un malambo hacia el año 1883. De este no hay registro auditivo y tampoco se encuentra la partitura. De allí en adelante, no existen registros específicos musicales del malambo hasta 1929, época de la que data un corto en blanco y negro dirigido por Eleuterio Iribarren. En el mismo, acompañados por Chazarreta, los bailarines Giménez y Suarez interpretan un malambo para “Mosaico Criollo”.

Otro compositor que hace mención del malambo en variadas composiciones es Alberto Ginastera, quien en 1937 publica “La danza del gaucho matrero”. Pero los tópicos ginasterianos para la composición musical del malambo son refutados por la doctora Melanie Plesch en su artículo, “En Rescate del Malambo”, presente en “Musical Quarterly”. Allí señala que “el término malambo ha sido aplicado en la bibliografía de Ginastera a cualquier ritmo repetitivo que aparece en su obra, el concepto es tan amplio que puede acomodar prácticamente cualquier cosa” (2018).

La etnomusicóloga Gimena Pacheco (2020) bien resume que el malambo generalmente es considerado una danza individual, aunque existen en el presente grupos de malambo. Su carácter es eminentemente de competencia y habilidad. Tradicionalmente ha sido una danza masculina, aunque en la actualidad también es practicada por mujeres. El malambo se ejecuta de manera independiente y solitaria, se presenta en coreografías de otras danzas tradicionales argentinas o simplemente busca demostrar habilidad y destreza a modo de competencia con otros, de una manera improvisada (Pacheco 2020).

Estas definiciones y características del malambo son las que priman en los discursos que circulan en la bibliografía consultada sobre danzas folklóricas (Aretz, 2008; Aricó, 1999; Lojo Vidal, 1972; Pérez, 2009; Vega, 1986; Ventura Lynch, 1883).

Desde sus comienzos, la práctica del malambo es permeable a los elementos que aportan a su construcción y resignificación. Como hemos mencionado anteriormente, habita hasta hoy en el ámbito del espectáculo o en un contexto competitivo, siendo este último de mayor interés para nuestra investigación.

En prácticamente todas las provincias argentinas se desarrollan certámenes competitivos, por un lado, de danzas folklóricas argentinas (en las cuales existe la categoría de malambo) y, por el otro, solo de malambo.

El primer certamen nacional de malambo se llevó a cabo en la provincia de Córdoba, ciudad de Laborde, en el año 1966, con el nombre “Primer Festival Nacional del Malambo”. Desde entonces, es la competencia más importante del país.

En este ámbito se han desarrollado muchos estilos interpretativos del malambo, tanto en la danza como en la música de su acompañamiento. Los bailarines no dejan de innovar en sus puestas en escena, atendiendo especialmente al reglamento, mientras vinculan nuevos conocimientos y perfeccionan, año a año, su interpretación y técnica. Esto puede apreciarse de manera directa a través del vasto registro audiovisual que el festival ha guardado de sus campeones nacionales, a los cuales podemos acceder a través de plataformas digitales.

Sergio Pérez, campeón argentino de malambo y profesor en la Universidad Nacional de las Artes, explica en su libro *“Malambo en competencia”*:

El malambo, es la única danza nacional masculina que hoy se ejecuta en espectáculo tanto individual como grupalmente. Se caracteriza por la demostración de destreza del ejecutante.

A partir del siglo XX se practica en el ámbito urbano en forma competitiva con el mismo afán de demostrar habilidad y destreza, pero no de modo improvisado como en la forma original, pues el competidor se entrena previamente, y establece secuencias de mudanzas, demostrando en su desarrollo, la creatividad en la variedad y combinación de figuras, y cuidando además una serie de pautas para una buena ejecución (Pérez, 2009:34).

También observa tres características distintivas en esta danza. La primera es una apreciación estética que hace referencia a la postura corporal, la interpretación de las mudanzas, la vestimenta, entre otras. La segunda se trata de la elaboración de las mudanzas:

En el armado de figuras y el tratamiento coreográfico se observa la reiteración de los elementos en combinaciones. Un ejemplo: “Las mudanzas tienen comienzo, desarrollo y cierre, estos, en su elaboración, acentúan detalles como excesos de tripletes, repiqueteados, cepillados, síncopas, que son características de las distintas regiones que las hace diferentes entre sí” (Pérez, 2009, p.35).

Pérez (2009) no describe explícitamente que son tripletes y repiqueteados, cepillados y síncopas, sin embargo las entrevistas realizadas a los profesionales en el transcurso de la presente investigación arrojaron luz sobre el tema. Los tripletes hacen referencia a los zapateos sobrecargados de elementos rítmicos. En el caso de los repiqueteados, son el enlace de un motivo rítmico basado en el repique (motivo que se presenta en detalle más adelante). El cepillado es un movimiento de arrastre con alguna parte del pie sobre el suelo su grado de continuidad lo diferencia de los sonidos más impulsivos y secos. Por último, síncopa al igual que en música, es una acentuación en un tiempo débil del compás, que se prolonga hacia un tiempo fuerte.

La tercera característica distintiva de esta danza es el acompañamiento musical, el cual varía, en modo, según la región donde se lo interprete.

Pérez (2009) propone también tres maneras, conformadas para la composición de un malambo en competencia:

- 1) Cuando la velocidad del ritmo es constante se realizan mudanzas de la más simple a la más compleja (esta forma está casi en desuso).
- 2) Cuando la velocidad del ritmo va de menor a mayor, las mudanzas se realizan desde las más complejas a las más simples (manera moderna que se puede observar en las competencias).
- 3) En este modo se combinan las anteriores, simple-complejo-simple. Su música es rápida-lenta-rápida (también puede observarse en competencia).

Simultáneamente, dentro de estas tres formas de interpretar, se encuentran mudanzas de presentación (sin acompañamiento musical), mudanzas de inicio (compleja elaboración, variedad de elementos y juego rítmico), mudanzas de desarrollo (no reitera elementos, acentúa matices, en velocidad creciente), mudanzas de remate (básicas en su elaboración y ejecución, reitera elementos y la velocidad del ritmo es rápida).

No hay aclaraciones por parte del autor con respecto a la composición de la música de acompañamiento, más allá de las referidas a la velocidad del ritmo según su estructura.

Es en este ámbito que la etnomusicóloga Gimena Pacheco, en su artículo "Malambo": ¿solo una danza? Articulaciones de sentido entre música, memoria e identidad(es)", publicado en la revista Contrapulso en 2020, categoriza esta danza como un "complejo sonido movimiento".

Su punto de partida señala que el malambo posee un aspecto sonoro narrativo:

"La danza está constituida por la producción rítmica sonora que realiza el bailarín con sus pies y esa producción rítmica es esencialmente la danza... Las formas en que las sonoridades que los

malambistas producen con sus cuerpos en los malambos son pensadas, organizadas, vividas y producidas, dan cuenta del sentido musical del que están dotadas, aunque no siempre parezcan tener conciencia de ello. Por otro lado, los modos de producción del sonido-movimiento y los recursos que se utilizan para dicho fin, nos conecta con otros universos musicales-danzarios, como el afroamericano, que rebasan los límites de la nación” (Pacheco, 2020:43).

Los malambistas, si bien conocen el lenguaje musical en el que se desempeñan, no se reconocen en esta práctica como creadores de discursos musicales dentro de un lenguaje.

Si bien resulta evidente la relación entre música y danza folklórica, es importante tener en cuenta que como consecuencia de la sistematización académica, tienden a ser percibidas como ámbitos disciplinarios desarticulados. Esto resulta dilemático para el malambo, ya que en esta práctica quedan inevitablemente integradas ambas disciplinas.

A partir de la bibliografía consultada, observamos que el malambo es categorizado exclusivamente como danza. Ante ello, nos abocamos a analizar si el sonido que el bailarín interpreta con sus pies se articula con la construcción musical de esta danza.

5. Marco Teórico

5.1 CAMPO DEL FOLKLORE

Con lo recorrido hasta aquí, entendemos que el malambo es una práctica musical y danzaria sujeta a las reglas de producción propias del campo del folklore.

Nos inclinamos en este trabajo por adoptar el concepto de “campo”, según Claudio Díaz, quien lo define como una “red de relaciones sociales en el marco de las cuales se desarrolla una competencia por la legitimidad y la consagración, caracterizada por prácticas específicas, reglas de enunciación determinadas y tensiones constitutivas” (Díaz: 2009: 41).

El ámbito del folklore sirvió como punto de encuentro para una amplia gama de actores, que incluían a compositores, intérpretes, poetas, pensadores, periodistas, medios especializados, productores y empresarios. Todos estos participantes estaban involucrados en disputas fundamentales dentro de este campo. Por lo tanto, Díaz no estudia una única narrativa identitaria, sino más bien de un conjunto de interpretaciones sobre la identidad nacional. Estas diversas perspectivas encontraron su expresión en las páginas del folklore, aunque en diferentes grados (Claudio Díaz, 2022).

Sin embargo, Julia Parodi (2019) formula que el inicio del campo del folklore se remonta a las décadas anteriores, a principios del siglo XX. Surge durante la conmemoración del centenario de la Revolución de Mayo y estaba vinculado a la necesidad de la oligarquía terrateniente de crear un proyecto de unidad nacional para contrarrestar la influencia de

ideologías revolucionarias de los obreros inmigrantes. Por lo tanto, los intelectuales del movimiento del nacionalismo cultural, incluyendo figuras destacadas como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, se dedicaron a revitalizar la figura del gaucho y sus tradiciones y características únicas. En este proceso, eliminaron cualquier aspecto desafiante o subversivo asociado a esta figura, transformando su significado en un símbolo idealizado y en consonancia con los intereses de las clases dominantes (Parodi, 2019).

La consolidación del campo en este período se vio facilitada por varios factores, que incluyeron el crecimiento de la industria en la década de los cuarenta, la creación de empleos en los centros urbanos y la migración interna en el país. Como resultado de este aumento demográfico, las ciudades se poblaron de personas provenientes de las provincias, que venían a trabajar durante la semana y buscaban lugares de esparcimiento en su tiempo libre. Esto facilitó que la clase trabajadora del cordón industrial en Buenos Aires estuviera menos vinculada al tango que a las músicas que resonaban desde el interior. Florecieron, así, las peñas y bailes populares como espacio de socialización y circulación vinculadas a este segmento de la población, y esa fue la cuna de artistas que comenzaron a ser cada vez más escuchados.

El crecimiento sustancial de este género de música popular se vio impulsado por el avance de las tecnologías de reproducción y difusión, que incluyeron la expansión de la radio y el desarrollo de una próspera discográfica, contribuyeron a un crecimiento exponencial de la industria cultural argentina (Parodi, 2019).

5.2 IDENTIDADES NARRATIVAS

La Dra. Julia Parodi en su artículo “Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista Folklore” (1961-1981). Explica sintéticamente lo planteado por Pablo Vila en cuanto las identidades narrativas:

Pablo Vila (1996) en su artículo “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” afirma que la música popular impacta sobre la conciencia subjetiva de sus consumidores por ser fuente de discursos que interpelan a los sujetos sociales en la medida en que se ajustan a la propia trama argumental de una narrativa identitaria. En el caso de los discursos del campo del folklore, la interpelación es a la identidad colectiva de un pueblo. Entendiendo identidad como construcción, situada en el marco de procesos sociales y a cargo de agentes que disputan posiciones en un campo plagado de tensiones (Parodi, 2019:11).

Por otra parte, Claudio Díaz en “Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino” explica que:

Durante el período de formación del campo del folklore en la Argentina, entre los años 30 y los 50 del siglo XX, y bajo condiciones sociales específicas, se fue constituyendo un sistema de reglas de producción de los enunciados que terminaron por constituir su paradigma discursivo clásico. Por una parte, modos recurrentes de construcción de los sujetos, de sus objetos de valor y de su competencia; recurrencias en la representación de los espacios y las oposiciones temporales, de los procedimientos descriptivos; y también una estructura recurrente de los programas narrativos, de las formas retóricas y léxicas. Por otra parte, la recurrencia de un conjunto finito de géneros musicales, con reglas precisas de estructura y rítmica, de armonización, de uso de las voces, timbres instrumentales, arreglos, etc. Finalmente, la reiteración de un diseño de las portadas de los discos en la que se destaca una manera específica de presentar los sujetos y los objetos del mundo folklórico. A partir del conjunto de estos elementos puede construirse un dispositivo de enunciación característico (Díaz, 2022:109-115).

Lo que Claudio Díaz (2006) denomina como “Paradigma Clásico del folklore”, dominó las prácticas dentro del campo durante mucho tiempo, pero fue puesto en tensión durante su expansión conocida como boom del folklore. Esto impactó en el sistema de valoración de los artistas, transformando algunas de las definiciones históricas, como la noción clásica de Folklore en tanto manifestaciones anónimas, colectivas, de transmisión generacional y tradición oral; y reconfigurando el sistema de consagración y el problema de la autenticidad y la legitimidad.

Es necesario enmarcar el malambo dentro del paradigma clásico del folklore ya que también es considerado una danza de tradición. En la reflexión de Claudio Díaz sobre el lugar que ocupa la tradición en el paradigma clásico del folklore, ésta es construida en un proceso, sobre la base de la selección de un conjunto de elementos del pasado, valorativamente acentuados, y rechazo de otros. Es así que las reglas de producción, como propone Díaz, establecen los límites de la “tradición” y las formas legítimas de su representación (Díaz, 2022).

5.3 MALAMBO COMO GÉNERO

El doctor Diego Madoery explica que el “folklore profesional” abarca las prácticas y géneros musicales relacionados con la formación de la identidad nacional, los cuales tienen una larga historia que precede a la popularización mediática de la música popular. Sin embargo, a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, se incorporó a las distintas formas de

profesionalización (Madoery, 2000). El autor funda este concepto en la idea de continuidad entre las prácticas no profesionales o previas a la profesionalización (y que los estudiosos las definieron como ‘folklóricas’) y aquellas que se incorporaron a los medios masivos.

En el caso del malambo, es una práctica folklórica que se profesionaliza continuamente hasta la actualidad.

Madoery repasa y organiza los estudios de los géneros del folklore en tres grupos, a partir de las diferentes perspectivas que los fundamentan:

- a) los estudios (etno) musicológicos, donde Carlos Vega fue un pionero en la materia;
- b) la literatura didáctica en relación con el folklore, donde se destaca María del Carmen Aguilar, pero los pioneros fueron, tal vez, Los Hermanos Ábalos;
- c) el conocimiento de los músicos profesionales, que han comenzado a sistematizar sus saberes debido a su rol docente. Este último, generalmente no circula en forma de textos.

Para terminar de enmarcar el malambo como una práctica profesional perteneciente al campo del folklore, nos interesa definirlo como género.

Diego Madoery aplica la noción de ¹frames (marcos), para hacer referencia al

Conjunto de hábitos o usos determinados, como para marcos situacionales de textos narrativos, esquemas de novela o reglas de género. Este tipo de frame presenta fuertes analogías con el concepto de género musical. Entonces, propone que los géneros son “marcos socialmente construidos”. Esto es, el conjunto de reglas es aceptado por una comunidad porque existe algún tipo de participación en la construcción de estas (Madoery, 2007:2).

Consideramos que el malambo como una práctica folklórica profesional se constituye como un marco socialmente construido.

5.4 TRADICIÓN Y NARRATIVA PERFORMÁTICA

El proceso de construcción del malambo de competencia no solo se basa en estructuras coreográficas con sentido musical. También se trata de una narrativa performática en la cual se presentan relatos y personajes.

El sentido de una música en particular está ligado a las articulaciones de las que haya estado sujeto. Esto no imposibilita re-articulaciones en nuevas configuraciones de sentido, pero sí marca ciertos límites.

¹ Los frames (en inglés frame = cuadro, bastidor o marco) es un elemento implementado por Netscape, que permite dividir la pantalla en varias áreas independientes unas de otras, y por tanto con contenidos distintos, aunque puedan estar relacionados.

Pacheco explica:

En el proceso de poiesis, cuando los malambistas elaboran sus malambos en base a lo que quieren contar –lo que a su vez implica una interpretación y (re)significación de algún suceso de la historia argentina– esos sonidos musicales no llegan a su encuentro “vacíos, sin connotaciones previas” (Vila) para que él les provea de sentido, sino que ya están cargados de connotaciones dadas a lo largo del tiempo” (Pacheco, 2020, p.45).

5.5 DISCURSO MUSICAL

El presente trabajo de investigación pretende desarrollar un enfoque discursivo sobre la musicalidad del malambo.

La licenciada Carmen Teresa Borregales (2005) señala que el estudio de la lengua se ha visto afectado por dos paradigmas que modifican la concepción del discurso. Esto es, el paradigma formal (estructural) lo ve como “la lengua por encima de la oración” y el paradigma funcional, “la lengua en uso”. Este último considera la lengua en relación con su función social, mientras el primero estudia la lengua como un sistema autónomo. Su trabajo se ubica a manera de puente entre lo funcional y lo formal.

Borregales considera el discurso como enunciado. Esta visión concibe la idea del discurso por encima de otras unidades de la lengua; sin embargo, al decir que el enunciado (más que la oración) es la unidad más pequeña a la que se reduce el discurso, podemos sugerir que éste se alza no como una colección de unidades descontextualizadas de la estructura de la lengua, sino como una colección de unidades en contexto propias del uso de la lengua (Borregales, 2005).

En este trabajo comprendemos que el malambo no es sólo la sucesión de sonidos encadenados indiscriminadamente, sino más bien la yuxtaposición de mudanzas que junto a otros factores intervinientes en la performance generan un discurso. Se puede percibir cada malambo como una obra musical y performática con sentido global, formal y dinámico. Por esta razón, apelamos a esta concepción de Borregales, adaptándola al discurso musical del malambo.

Comparamos la categoría enunciado, de la lengua de Carmen Borregales, con la categoría de mudanza (figuras rítmico-coreográficas de zapateo) correspondiente al malambo. Asimismo, consideramos a la colección de mudanzas que constituyen un malambo como un discurso musical.

Ante ello, debido a que el corpus del análisis es de naturaleza no lingüística, es necesario realizar un análisis estructural desde una óptica descriptiva. Esta se desarrolla en relación con las categorías de análisis mencionadas a continuación.

La magister María Inés García (2011) desarrolla una Metodología de Análisis Sintáctico-Temático, la cual nos permite analizar la estructura interna de cada malambo para una posterior segmentación del discurso rítmico musical.

Esta metodología distingue cinco áreas de análisis:

- Sistema de organización de las alturas.
- Motívico-temática.
- Unidades sintácticas:
- Estructuras sintácticas
- Funciones formales.

5.7 FONÉTICA

Gimena Pacheco (2021) define fonética de la siguiente manera:

“Fonética” es la denominación que en el ámbito del malambo reciben determinadas onomatopeyas que se utilizan para la transmisión de los zapateos. Las distintas fonéticas pueden entenderse como íconos sonoros (Peirce, 1987; Burks, 1949) ya que exhiben las propiedades del objeto (acentuación, figuras rítmicas y fraseo del zapateo) a las que se remite mediante sus caracteres propios” (Pacheco, 2020, p.40).

La autora reflexiona sobre la categoría tradicionalmente asociada al malambo como danza. Examinando la dimensión sonoro corporal del malambo, da cuenta de cómo el sonido actúa como principio estructurador en la enseñanza y transmisión, tanto de los zapateos como de las mudanzas del malambo. De la misma manera, Pacheco comprende que el sonido actúa como elemento de orientación para los malambistas junto con las percepciones corporales de tiempo y espacio. Esto posibilita que los sujetos puedan desempeñarse con precisión rítmico-corporal (Pacheco 2021).

En su investigación de campo, Pacheco (2021) indica que los malambistas tienen una clara comprensión de la calidad del sonido (tímbica) en las mudanzas, que se refleja no solo en las onomatopeyas que eligen para crear sus patrones rítmicos, sino también en las partes específicas del pie que emplean con distinción para este propósito, como la punta, el talón y la planta. Para los malambistas, la habilidad de controlar diferentes partes del pie es esencial para lograr variaciones en el sonido. Pacheco enfatiza en gran medida que esta dimensión del sonido incluso puede conferir cierta melodía a los patrones rítmicos de las mudanzas. Por lo tanto, durante el proceso de aprendizaje y construcción de estas secuencias, los malambistas

están constantemente buscando repetir ese ciclo que involucra el ritmo pero, también, esa suerte de melodía que resulta de los aspectos tímbricos (Pacheco 2020).

La autora concluye que las formas en que las sonoridades que los malambistas producen con sus cuerpos en los malambos son pensadas, organizadas y producidas, dan cuenta del sentido musical del que están dotadas, aunque los malambistas no siempre parecen tener conciencia de ello (Pacheco 2020).

Para introducirnos en esta terminología aplicada del malambo en competencia, en este trabajo desarrollamos entrevistas abiertas con los malambistas ganadores seleccionados en la investigación y algunos profesionales de esta práctica. De esta manera, comprendimos algunos conceptos coreográficos y musicales que hacen a la estructura del malambo.

A partir de este diálogo coincidimos con la etnomusicóloga Gimena Pacheco en que la fonética es un elemento estructurador, tanto en el proceso de aprendizaje como en la construcción coreográfica y musical del malambo.

Un ejemplo claro de fonética es el uso de la onomatopeya *papito papá* o *talega de pan*, para comprender las sonoridades de un zapateo básico. Estas onomatopeyas son separadas en sílabas y cada una corresponde a un movimiento distinto. Para el mismo fin también se utiliza la numeración **1 2 3 1 2**, donde los números en negrita se leen con un acento.

El siguiente gráfico ejemplifica en notación musical:

1 2 3 1 2
 Pa pi to Pa pá
 Ta le ga de pan

5.8 REPIQUE

Es un motivo rítmico y coreográfico que el malambista utiliza para dar inicio a cada una de las mudanzas yuxtapuestas. La única que puede estar exceptuada de este es la primera mudanza o presentación.

Entendemos que el repique actúa como elemento estructurador en la articulación de las mudanzas y la dinámica del discurso rítmico a través de todo el malambo.

5.9 MUDANZA

Es la totalidad de movimientos que el malambista ejecuta en un zapateo dentro de la estructura de un malambo. Estas son diferenciadas por un “repique” (motivo rítmico,

elemento estructurador en la yuxtaposición de las mudanzas que estructuran el malambo). La mudanza es la categoría principal del malambo en la que se enfoca el análisis de esta investigación.

5.10 DEVOLUCIÓN

Este es uno de los conceptos más importantes para la estructuración y la articulación de las mudanzas. Cada mudanza en un malambo se ejecuta dos veces, estas se denominan por los malambistas, “pasadas”.

Al terminar la primera pasada el malambista deberá, para la segunda, repetir la mudanza, imitando todos los movimientos del lado contrario en que lo hizo en la primera pasada. Esto rige para todos los movimientos de la mudanza, pies, perfiles, giros, etc.

Capítulo II

1. Malambo

1.1 HISTORIA ARGENTINA Y MALAMBO

Ya que la relación entre historia argentina y malambo con frecuencia resulta evidente para los agentes de este campo, consideramos necesario contextualizar la construcción de la narrativa que moldea al gaucho, pues la mayoría de las performances de la competencia basan la “esencia tradicional” enmarcada en cierto periodo histórico, correspondiente al de la conformación de la nación.

El doctor Hernan Fontanet en su artículo “Infamación del Gaucho del siglo XIX, estadia inferior del exilio del XX” expresa que el nacimiento del gaucho está vinculado con las singulares condiciones políticas, religiosas, sociales y económicas de finales del siglo XVIII que les toca vivir a muchos de los pobladores de la zona ganadera de Argentina, Uruguay y sur de Brasil (Fontanet, 2010).

El autor se refiere a los gauchos como hombres generalmente nómades que habitaban libremente la pampa, llanura que se extiende generosamente desde el norte de la Patagonia argentina hasta el norte de Río Grande do Sul, en Brasil, y Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, y desde la Cordillera de los Andes al oeste hasta el Océano Atlántico al este (Fontanet, 2010).

Fontanet explica que en la Argentina los gauchos desempeñaron un rol cardinal, tanto durante la guerra de la independencia -especialmente entre los años 1810 y 1820- como durante la tristemente célebre Conquista del Desierto y las guerras internas que se extenderían hasta el año 1853, en que se sanciona la Constitución Argentina. Los gauchos se integran a las huestes de Manuel Belgrano (1812), al Ejército de los Andes de José de San Martín (1816), a las guerrillas encabezada por Martín Miguel de Güemes en la provincia de Salta (1820), a las montoneras de Felipe Varela y “Chacho” Peñaloza, en la provincia argentina de La Rioja (1840), a las tropas de Eustaquio Méndez en el norte del país, al mando del coronel Federico Rauch y Juan Manuel de Rosas durante la Conquista del Desierto (1879), y a muchas otras fuerzas nacionales.

Desde esta óptica, Fontanet concluye que obstaculizando el avance de las tropas realistas españolas o luchando en las guerras intestinas entre unitarios y federales, en la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, contra los indios; los gauchos siempre han tenido una intensa participación en los destinos de Argentina (Fontanet, 2010).

Por lo expuesto por el autor mencionado, en este trabajo de investigación entendemos que ya sea por afán de patriotismo, en contra de su voluntad o porque no le correspondieron mejores condiciones sociales, el gaucho, su destreza de jinete y su conocimiento baqueano fueron la carne de cañón de las luchas por el control de la producción económica que motorizaron el país (desde la conquista de las tierras, hasta las luchas políticas internas, de las que también participó ideológicamente).

1.2 ESTILOS DE MALAMBO

Si bien la tradicionalidad de las danzas folklóricas argentinas se constituye con base en distintos autores, Ventura Lynch es el primero en esbozar la caracterización del gaucho, acentuando la diferenciación política e ideológica entre el unitario, el federal y lo que él llama “el gaucho moderno”, devenido luego de las luchas de poder.

Por su parte, Lojo Vidal (1972) define dos estilos de interpretación en el malambo:

El estilo sureño constituye la base fundamental del malambo y el punto de partida de una trayectoria que, con el devenir del tiempo, se ramifica en las provincias del noroeste del país y luego en las provincias cuyanas y Córdoba. La expansión de esta práctica es interpelada por los bailes que se tomaron de las sucesivas culturas que entraron por el Alto Perú y el Río de la Plata, modismos que fueron conformando las características regionales y consolidando el estilo norteco.

Estas distinciones y caracterizaciones del gaucho son acentuadas en las performances de los malambistas, no solo en la forma de interpretación que cada estilo amerita, sino también con especial atención al atuendo. Sobre este tema existen varias publicaciones que abordan específicamente la evolución de la indumentaria en diferentes estratos sociales y períodos históricos en Argentina.

Con su forma de vestir, con el carácter, con la postura, con la música de acompañamiento que lo introduce, el malambista construye la imagen narrativa del gaucho que personifica.

En su propio tiempo, el gaucho se arregla con escasos medios, apenas un caballo, el facón y su poncho. Herramientas que lo ayudan a resolver el problema del transporte, el trabajo, la defensa y el abrigo. El caballo significa compañía, movilidad, elemento sustancial en el estilo de vida, pero también representa resguardo de su retaguardia en combate. El facón supone defensa pero también herramienta de trabajo y utensilio de cocina. El caso del poncho es muy funcional a su vida cotidiana: lo usa para protegerse del frío y la lluvia, para dormir y, enrollado en su brazo, para pelear en los duelos. Como las labores que desempeñan los

gauchos no exigen tareas colectivas, la vida del gaucho es fundamentalmente solitaria. El único momento en que se mezcla y comparte un tiempo con otros, en sociedad, es cuando se divierte. Son los bailes y las guitarreadas en pulperías las exclusivas circunstancias esencialmente sociales del gaucho.

Teniendo en cuenta el factor cronológico, el contexto sociocultural y los aspectos regionales, el malambista reproduce el estilo comenzando por el atuendo. Las prendas de trabajo no se utilizan para la danza tradicional en competencia, esto es, facones, espuelas, lazos, boleadoras, etc.

En el atuendo de estilo antiguo o sureño, el paisano se valía de su sombrero o pañuelo atado a la cabeza, camisa, calzoncillos con flecos cribados, chiripa, faja, tirador de cuero y botas de potro. A lo largo del tiempo cambió esta forma de vestir, incorporando bombacha, chaqueta, saco, rastra y botas fuertes, mejorando así la calidad de la vestimenta y abriendo paso al estilo norteco.

Tanto la interpretación como la musicalidad de las mudanzas en ambos estilos (norteco y sureño) del malambo, son radicalmente diferentes. Esto es, en gran medida, por el calzado.

Para el malambo sureño se utilizan botas de potro. El cuero de su confección es de la última región de las patas del potro, por adecuarse a la forma del pie del hombre. Se usaban cubriendo todo el pie o con la punta descubierta. Esto último servía para estriar. Hoy en día, los zapateros apelan a cueros sintéticos o de similar estética.

Para el malambo norteco son las botas fuertes. De fabricación industrial, en sus comienzos eran llamadas corraleras, tenían la característica de tener taco bajo y caña lisa. Con el transcurrir del tiempo comenzaron a fabricarse de caña corrugada o acordeonada y de taco alto. Luego, los bailarines agregaron las punteras que se ubican en la suela de la bota, lo que facilita la ejecución y técnica de las puntas en el zapateo y hace a la sonoridad de las mudanzas, en este estilo, mucho más agresiva y aguda.

1.3 FESTIVAL NACIONAL DEL MALAMBO

Es indiscutible la importancia de las industrias culturales que reúnen al malambo en su capital cultural y son claves fundamentales en la construcción del campo del folklore y su paradigma.

Podemos entender, gracias al trabajo de algunos investigadores, que en los años 60 se produce en Argentina lo que Ariel Gravano (1985) define como el “boom del folklore”, describiendo el proceso de cómo y cuándo el folklore se convierte en el género principal de la música

popular nacional, junto con el tango. Las dos décadas siguientes afianzaron esta popularidad, con la aparición de grandes festivales del género, como el Festival Nacional de Folklore de Cosquín o el Festival Nacional del Malambo en Laborde, ambos realizados en la provincia de Córdoba, entre muchos otros. Alrededor de estos últimos festivales mencionados es que se han construido las producciones legítimas de representación en el campo del folklore.

Este tipo de certámenes o competencias a nivel nacional, de asistencia masiva, sientan las bases de su reglamento en el trabajo de antropólogos y folklorólogos que documentaron y estandarizaron las danzas populares argentinas en las décadas anteriores, a través del estudio y recopilación de datos.

La constitución de reglamentos en los certámenes competitivos de danza folklórica deja fuera de “competencia” aquellas prácticas que considera sin “esencia tradicional”, lo que no quiere decir que la mayoría de los aspirantes no practican otras formas de malambo o re-articulen esta práctica, formando parte de otras expresiones o construyendo una performance con otras cargas de sentido. Sería tarea vana poner lupa sobre dichos reglamentos, sin antes hacer esta aclaración.

En el campo del folklore, Laborde se ha constituido a modo de antonomasia², como “el más argentino de los festivales”, lema y sello del “Festival Nacional del Malambo”.

En la actualidad, este certamen recibe a más de seis mil personas. Fuera de competencia, en horario central, se presentan músicos y conjuntos folklóricos de mucho prestigio (como el Chango Spasiuk, Peteco Carabajal o La Callejera). Cada año, las delegaciones de bailarines llegan desde todo el país y del extranjero —Bolivia, Chile y Paraguay— y suman dos mil personas a la población estable de Laborde, donde algunos de los habitantes abandonan temporalmente sus casas para ofrecerlas en alquiler y las escuelas municipales se transforman en albergues para la multitud que rebasa. La participación en el festival no es espontánea: meses antes se realiza, en todo el país, una selección previa, de modo que a Laborde sólo llega lo mejor de cada casa, de la mano de un delegado provincial.

Los rubros en competencia, aunque con preponderancia del malambo, incluyen canto, música y otras danzas tradicionales, en categorías como solista de canto, conjunto instrumental, pareja de danzas o cuadro costumbrista regional, entre otros.

² ANTONOMASIA: Se trata de una sustitución de un nombre común por uno propio, o viceversa. Dentro del cuadro de los recursos semánticos, hay autores que sostienen que es un caso de metonimia, o de sinécdoque. Ej: «el padre del psicoanálisis» (por Freud).

Este Festival de Laborde es uno de los agentes sociales más importantes presentes en el campo del folklore, el más legitimado entre los profesionales del malambo y la danza folklórica argentina. Al tratarse de un certamen competitivo, se lleva a cabo de acuerdo a un reglamento elaborado por la respectiva comisión organizadora. Este documento establece los puntos importantes de la competencia y las condiciones en las que se realiza. En líneas generales, fija los días, horarios, costos, derechos y obligaciones de los participantes, formas bailables, categorías y rubros que entrarán en competencia, el orden de esta última, la composición del jurado, los premios y las modalidades de puntuación, entre otros aspectos. Como primera regla general, se reconoce que la competencia en el certamen se organiza de acuerdo con las edades (categorías) y las formas bailables (rubros). En esta dinámica puede haber particularidades en los distintos certámenes, establecidas por la comisión organizadora en sus respectivos reglamentos. Las categorías son las divisiones etarias que conforman los distintos grupos de competición y las principales divisiones son: categoría infantil (hasta 9 años), categoría menor (de 10 a 13 años), categoría juvenil (de 14 a 16 años), categoría juvenil especial (de 17 a 20 años), categoría mayor (mayor de 21 años) y categoría adultos (36 años o más).

Para un malambista, alcanzar a presentarse en el Festival Nacional del Malambo representa un gran esfuerzo de preparación física, técnica y de investigación, lo que realiza durante todo el año, entre el término y comienzo de cada edición del certamen. Esto trae aparejado, sobre todo, el compromiso económico que conlleva dicha preparación.

Todos los ganadores del certamen hasta el presente debieron presentarse en varias ediciones hasta salir seleccionados ganadores. Esto quiere decir que año a año los malambistas se superan estudiando, nutriéndose entre sí.

Consideramos importante mencionar que el premio de salir ganador del certamen es el reconocimiento del esfuerzo y la legitimación por parte de este campo, con esto queremos decir que no existe un premio material ni monetario. El verdadero premio se observa, sobre todo, en la ampliación del campo laboral y, con esto, cierta estabilidad financiera. A partir de ese momento, son representantes de la tradicionalidad argentina y del malambo, pasando a ser jurados de este y otros certámenes por todo el interior del país y el extranjero. Facilitando conferencias, clases y seminarios, arancelados o gestionados por alguna entidad cultural, es que los campeones dejan de competir para transmitir sus experiencias, conocimientos e investigaciones.

2. Marco Metodológico

2.1 ANÁLISIS SINTÁCTICO

Como hemos podido apreciar, el malambo en competencia es un proceso de poiesis, en el que se articulan diferentes factores que hacen a la conformación de cierta representación.

En cuanto a la construcción del malambo, existen variados factores que se articulan para lograr la performance. Estos factores se rigen según las normas establecidas por el reglamento del certamen competitivo. Citamos las que consideramos más importantes para el desarrollo del análisis.

- A) Las mudanzas no deben tener más de 8 (ocho) compases; cada una se efectuará con su correspondiente devolución, siendo posible la creatividad, siempre que se encuadre dentro de la esencia tradicional.
- B) El final no debe exceder los 4 (cuatro) compases de malambo.
- C) El acompañamiento musical, si lo hubiese, debe ser tradicional y respetarse en todas sus formas; constará de hasta dos instrumentos de los cuales uno de ellos será obligatoriamente una guitarra. La ejecución de ambos no debe interrumpirse en ningún momento.
- D) Los músicos acompañantes deberán presentarse con atuendo tradicional.
- E) La presentación del malambista no deberá transformarse principalmente en efectista.
- F) Los aspirantes a Campeón Nacional de Malambo deberán realizar en la presentación oficial ambos estilos con el atuendo tradicional correspondiente, los cuales serán calificados individualmente. Los seleccionados como finalistas realizarán su presentación únicamente con el estilo “fuerte” correspondiente a su provincia.
- G) El tiempo mínimo estipulado será de 4 (cuatro) minutos.
- H) El aspirante a Malambo Mayor no podrá participar en ningún otro rubro de la competencia, a excepción de realizarlo como músico acompañante de su propia provincia (Reglamento Festival Laborde).

La presente investigación hace su recorte sobre la selección de los últimos cinco malambos seleccionados ganadores del Festival Nacional del Malambo, los cuales son:

Emanuel Hernandez, provincia de Neuquén, ganador 2017.

Matias Gimenez, provincia de Tucumán, ganador 2018.

Ernesto Díaz, provincia de Córdoba, ganador 2019.

Fabián Serna, provincia de Buenos Aires, ganador 2020.

En el año 2021 no se realizó el Festival, debido a las conocidas restricciones causadas por la pandemia de Covid19.

Sergio Zalazar, provincia de San Juan, ganador 2022.

La comisión organizadora del Festival mantiene un registro audiovisual de varios rubros del certamen, principalmente el de Malambo Mayor. Estos registros se encuentran disponibles en el canal de *Youtube* del Festival. Antes de comenzar con los análisis correspondientes, establecimos contacto directo a través de entrevistas con los malambistas ganadores mencionados anteriormente, como también con algunos de sus preparadores y músicos acompañantes, además de profesionales de esta práctica en la provincia de Mendoza.

Como el malambo no es sólo la sucesión de sonidos encadenados indiscriminadamente, sino más bien la yuxtaposición de mudanzas que junto a otros factores intervinientes en la performance generan un discurso, se puede percibir cada malambo como una obra musical y performática con sentido global, formal y dinámico.

2.2 CARACTERIZACIÓN DE LAS MUDANZAS

Mencionamos anteriormente que para el presente trabajo de investigación establecimos contacto con algunos ganadores y profesionales de la práctica del malambo en competencia.

Entre ellos se encuentran:

- Matías Gimenez, ganador del festival nacional del malambo en 2018, de la provincia de Tucumán.
- Sergio Zalazar, ganador del mismo festival en 2022, de la provincia de San Juan.
- Daniel Páez, profesor de danzas folklóricas argentinas y preparador de malambistas para la competencia en la provincia de San Juan.
- Agustín Santillán, ganador en la categoría juvenil del Festival nacional del malambo de la provincia de Mendoza, en 2023.

Esta comunicación se basó en entrevistas abiertas donde los profesionales nos contaron sus experiencias con el malambo, su aprendizaje, la preparación y la competencia. Las extensas charlas nos llevaron a comprender que ser un malambista profesional se transforma un estilo de vida cuando la pasión inunda la voluntad del malambista.

Cuando se les preguntó a los entrevistados si conocían algún tipo de mudanza o alguna clasificación para las mismas, coincidieron de manera unánime que la musicalidad de las mudanzas está fuertemente asociada a su carácter. Esto quiere decir que no existe una clasificación de mudanzas, pero sí una caracterización.

Los profesionales llaman a las mudanzas de:

- Pegada: aquellas que necesitan de mayor esfuerzo físico, ya que se trata de aumentar la amplitud (volumen) de la frecuencia de la “pegada” (percusión de los pies en el

suelo). Por esto, destacar las mudanzas de pegada del resto requieren un gran esfuerzo físico por parte del malambista

- Cintura o apertura: estas mudanzas requieren de movimientos hábiles desde la cintura, que permitan cambios de flanco, desplazamientos espaciados o movimientos de pies o piernas que se ejecutan en el aire. El esfuerzo físico de los malambistas en estas mudanzas radica en la dificultad de sostener el equilibrio del cuerpo.
- Fonética o triplete: son llamadas de esta manera debido a su densidad rítmica, conteniendo un número mucho mayor de elementos sonoros respecto de otras mudanzas. Lo complejo para los malambistas en estas mudanzas es la precisión rítmica y tímbrica necesaria para demostrar habilidad y fluidez en la ejecución.

Si bien existen mudanzas caracterizadas específicamente de la manera descrita, estas pueden articularse entre sí. Por ejemplo: una mudanza puede tener el carácter de ser de pegada y de fonética o triplete a su vez. Es decir que, en definitiva, el carácter también está dado por el contexto de mudanzas en las que se construye el malambo.

2.3 ESTRUCTURA DE LA DANZA

Para comenzar con los análisis correspondientes, en un plano específicamente técnico, seguiremos a Sergio Pérez (2009), quien entiende que el malambo actúa como una estructura, esta se presenta según la velocidad del ritmo:

1. El ritmo es constante a una velocidad media.
2. El ritmo comienza lento y termina rápido.
3. El ritmo es rápido para después bajar paulatinamente la velocidad y volver a aumentarla para terminar.

En estas estructuras, por lo general, son asociadas las mudanzas de ejecución más sencillas a los ritmos de mayor velocidad y las más complejas a los ritmos más lentos. Sin embargo, las tres estructuras mencionadas anteriormente nos dan una noción periférica de la performance. Es necesaria una metodología de análisis que nos permita acercarnos al mecanismo de organización interna del discurso rítmico de las mudanzas, como así también, a la forma en que se articulan entre sí.

Para esto nos resulta útil la Metodología de Análisis Sintáctico-Temático propuesta por María Inés García (2011) quien se posiciona frente a “un análisis inmanente, es decir, del objeto mismo y su organización interna, el cual debe complementarse con un análisis del contexto,

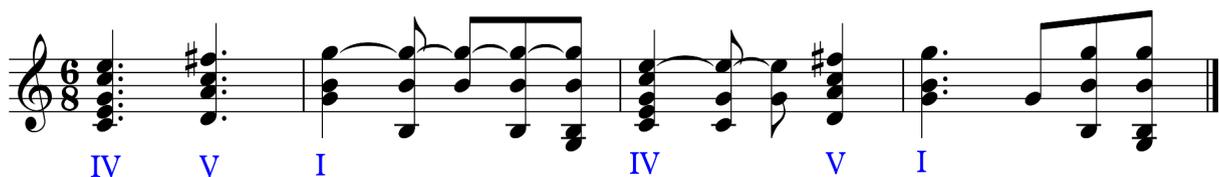
que contemple los códigos y rasgos de una época histórica, de un estilo y aún códigos personales del compositor“ (M.I.García, 2011;1).

2.4 ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL

García (2011) describe que en una obra tonal, el código de relaciones tonales sirve de hilo conductor del discurso musical: sobre él se organizan las relaciones de tensión y reposo, se construye la sintaxis y se apoyan las funciones formales.

En el caso del malambo, la coreografía se ejecuta acompañada por un ritmo armónico que se repite constantemente.

Como ya fue señalado anteriormente en el reglamento, la música con la que se construye el malambo está limitada a ser un acompañamiento fluido y sin interrupciones, dejando toda preponderancia de lado. Es por esto que el acompañamiento armónico y rítmico es estable. Este presenta las siguientes características:



En cada performance se encuentran cambios de tonalidad en el acompañamiento. Manteniendo la misma estructura rítmica, el cambio se produce generalmente a la región del II mayor, IV o V de la escala mayor. El cambio del centro tonal es un recurso que articula, por sobre todo, la dinámica de la performance apoyándose en la coreografía y su ritmo.

2.5 SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO

En esta área es donde determinaremos la segmentación del discurso en unidades sintácticas. Estas son segmentos reconocibles del discurso musical, de construcción cerrada y de longitud abarcable por la memoria inmediata.

Como mencionamos anteriormente, las mudanzas de un malambo se encuentran diferenciadas por un repique. Esto nos permite distinguir una segmentación interna y entender cada una de las mudanzas como una “Oración: enunciado musical con sentido completo, constituido a nivel sintáctico por una o más frases. Es un segmento del discurso que cierra una idea

musical; por eso su determinación debe tener en cuenta también los aspectos temáticos” (M.I.García, 2011;5). Distinguiremos también: “Frase unidad sintáctica mínima completa. A su vez la frase puede estar segmentada en miembros de frase, unidades sintácticas menores interdependientes” (M.I.García , 2011;5).

Esto quiere decir que cada mudanza puede ser considerada una oración a nivel sintáctico, constituida por una o más frases y contiene una idea musical cerrada. De esta manera, también, queda en claro que las mudanzas no son interdependientes entre sí y el agrupamiento de las mismas dependerá de otros factores como el bpm, el tiempo cronométrico, la preparación física del malambista y, sobre todo, la dinámica de la performance.

La metodología descrita nos propone tipos de estructuras sintácticas tales como “en período”, “reiterativa”, “evolutiva” y “contrastiva”, que a su vez pueden encontrarse combinadas. Sin embargo, para el malambo es el aspecto coreográfico el que incide en la organización de la pieza por lo que, “más allá de un análisis estrictamente musical, es decir de la organización de los elementos musicales, se deberá tener en cuenta la organización coreográfica de la misma” (M.I.García, 2011; 10).

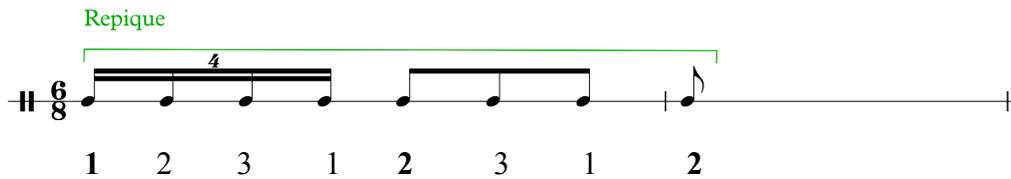
Por otra parte, Pacheco afirma: “Las narrativas materializadas en el sonido y movimiento corporizado y temporalmente situado, forman parte de una misma expresión indisoluble música-danza” (Pacheco, 2021: 38).

Es decir, si no contemplamos las reglas internas que rigen los movimientos coreográficos de las mudanzas, difícilmente encontraremos sentido a un análisis estrictamente musical.

Las reglas establecidas en el certamen dejan en claro que las mudanzas deben estar diferenciadas entre sí por un repique. Siguiendo ese orden, tampoco pueden exceder los 8 compases de duración y todas deben estar acompañadas inmediatamente, luego del repique, por su devolución.

2.6 REPIQUE

Como mencionamos anteriormente en este trabajo, “Fonética” es la denominación que en el ámbito del malambo reciben determinadas onomatopeyas que se utilizan para la transmisión de los zapateos. En este caso, la del repique norteño es: **1231 231 2** (los números en negrita se interpretan como un acento). Este factor de acentuación es derivado de la organización métrica del ritmo.



El inicio del repique siempre es tético y es su característica principal, el comenzar con un cuatrillo de semicorcheas en el primer tiempo del compás, para continuar con las tres corcheas correspondientes al tiempo siguiente y, por último, terminar en el primer tiempo fuerte del segundo compás. Vale aclarar que el final resolutivo del repique en el tiempo fuerte del segundo compás, dependiendo del caso, es entendido como el final del repique o bien como comienzo de la figura de la mudanza. Esto quiere decir que este tiempo puede actuar en forma de elisión entre el repique y las figuras propias de la mudanza.

La manera correcta de ejecución del repique sobre la armonía es iniciando sobre el IV grado de la secuencia armónica que corresponda, y así, terminar en el I grado al compás siguiente. De esta manera, el repique actúa como precedente de la mudanza y nos da pauta para distinguir que todas las mudanzas comienzan por el IV grado (por el comienzo del repique) y terminan, sin lugar a dudas, en un I grado (de esta manera, el malambista puede encadenar en el grado correspondiente el repique de la próxima mudanza).

A nivel coreográfico, podemos diferenciar el repique por sus propios movimientos, lo que lo vuelve más específico.

El “Método para la enseñanza de las Danzas Folklóricas Argentinas, su coreografía y su música”, desarrollado por la profesora Beatriz Durante y el profesor Waldo Belloso (1968) describen los movimientos del repique de la siguiente manera:

- Movimientos: 8

- Fonética: **1 2 3 1 2 3 1 2**

1 Movimiento: Golpe de planta con pie izquierdo. Peso del cuerpo sobre el pie izquierdo.

2 Movimiento: Golpe de taco de pie derecho a la par del pie izquierdo y eleva.

3 Movimiento: Golpe de planta con pie derecho a la par del izquierdo pasando peso del cuerpo.

4 Movimiento: Golpe de planta con pie izquierdo a la par del derecho pasa peso del cuerpo al pie izquierdo.

5 Movimiento: Golpe de taco del pie derecho a la par del pie izquierdo y eleva.

6 Movimiento: Salto con golpe de planta del pie izquierdo en el lugar.

7 Movimiento: Golpe de taco de pie derecho a la par del pie izquierdo y eleva.

8 Movimiento: Golpe de planta con pie derecho a la par del izquierdo, pasando peso del cuerpo.

Podemos comprender, entonces, que el repique es una unidad sintáctica destinada a articular las mudanzas entre sí. Junto a la armonía de acompañamiento, el repique queda expuesto de la siguiente manera:

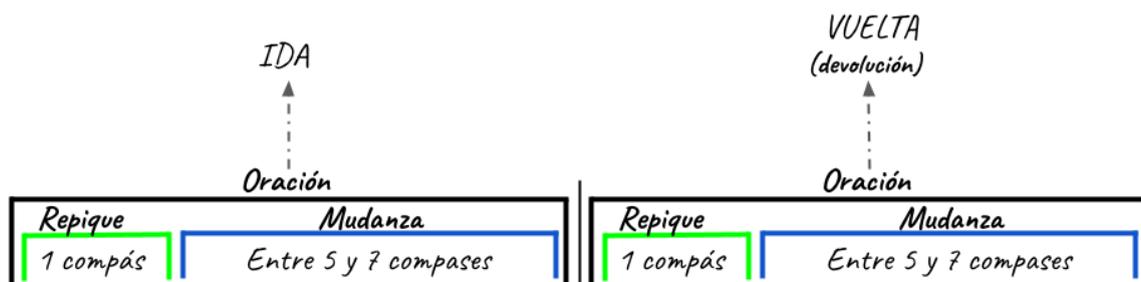
The image shows a musical score for guitar in 6/8 time. The top staff is a rhythmic line with a bracket labeled 'Repique' and the number '4' below it, indicating a four-measure rhythmic unit. The bottom staff is the guitar accompaniment, showing chords IV, V, and I marked below the staff. The piece ends with a double bar line.

2.7 DEVOLUCIÓN

En términos coreográficos, la devolución es tan relevante como el repique en la estructuración de una mudanza.

La misma consiste en repetir la misma mudanza que acaba de pasar, pero esta vez realizando todos y cada uno de los movimientos hacia el hemisferio contrario al que comenzó. Esto quiere decir que los movimientos y golpes que se hicieron con el pie derecho, esta vez son ejecutados por el pie izquierdo. Asimismo con los giros y desplazamientos, los que comenzaron por un lado, se repetirán en la devolución al lado contrario. Es importante aclarar en este punto que en la práctica se denomina “ida” a la primera pasada y “vuelta” a su segunda pasada.

Podemos deducir un gráfico que representa una mudanza completa con sus respectivos repiques y ambas pasadas de la siguiente manera:



2.8 SINTAXIS

A nivel sintáctico musical, estas dos oraciones son iguales, por lo que decidimos analizarlas como una oración que expone una idea (ida) seguida de una repetición inmediata (vuelta).

Teniendo en claro estas dos reglas específicas que rigen la estructuración de las mudanzas (repique y devolución), comenzamos la recolección de datos.

La fuente de la cual obtuvimos acceso a los malambos son filmaciones amateurs realizadas por el público o la comisión del certamen. Las mismas se encuentran en el perfil del Festival correspondiente a la página de internet *Youtube.com*.

Las condiciones de audio en las filmaciones encontradas son las propias de una cámara digital o un teléfono celular, en algunos casos ambos, motivo por el cual debimos someter el material a procedimientos técnicos de audio, como procesadores y compresores. Esto facilitó la transcripción y posterior análisis de todos los malambos, con excepción de algunas mudanzas en las que el audio se encuentra cortado, roto o enmascarado el rango de frecuencias que abarcan los sonidos producidos por las botas en el escenario.

Para comenzar el análisis desarrollamos un cuadro de elementos que nos permite decodificar poco a poco cada performance.

El cuadro contiene 6 columnas. La primera hace referencia al tiempo cronometrado desde que el malambista comienza la primera mudanza. En la segunda se encuentra la velocidad de la performance, expresada en BPM (pulsos por minuto). La tercera contiene el número de orden de las mudanzas. La cuarta expresa la cantidad de compases que contiene cada mudanza. La quinta es una aclaración sobre si todas las mudanzas tienen la estructuración ya presentada (con su respectivos repiques y devolución) y, por último, en la sexta columna encontraremos los cambios de tonalidad y la cantidad de mudanzas que contiene cada centro tonal.

Comenzamos por Emanuel Hernandez, ganador del año 2017

El malambo de Hernández tiene una duración cronometrada de 4' 50''.

La estructura elegida comienza con una velocidad de 80 bpm, aumentando paulatinamente desde el inicio hasta llegar a los 130 bpm, en las mudanzas finales.

Encontramos tres cambios de tonalidad a lo largo de la presentación, comenzando por la tonalidad de D, continuando A y terminando en G.

Tiempo cronométrico	Velocidad / BPM	N° de mudanza	N° de compases por mudanza	Devolución	Tonalidad
00	80 BPM	Presentación	7c	no	"D"
		1	6c	si	
		2	8c	si	
		3	6c	si	
		4	8c	si	
		5	8c	si	
1' 52''	95 BPM	6	6c	si	"A"
		7	10c	si	
		8	8c	si	
		9	10c	no	
		10	10c	si	
3' 24''	114 BPM	11	10c	si	"G"
		12	10c	no	
		13	12c	no	
	125 BPM	14	10c	no	
		15	12c	no	
		16	10c	no	
4' 36''	130 BPM	17	10c	no	

Podemos observar en el cuadro expuesto por el malambo de Emanuel Hernández que, tanto la mudanza de presentación y las número 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16 y 17, no presentan la estructuración descrita anteriormente. Es decir, no solo superan los 8 compases

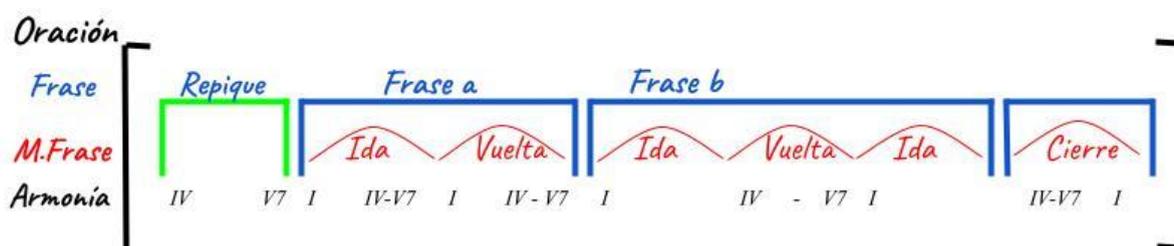
reglamentarios sino que, a simple vista, no se percibe su devolución. Esto nos llevó a preguntarnos, ¿qué hace que estas mudanzas no queden fuera de competencia?

Decodificando el contenido rítmico y coreográfico de estas mudanzas en las transcripciones, observamos que todas cumplen con las reglas establecidas, sin embargo, lo que varía es su forma de estructuración interna.

Los siguientes gráficos representan estas formas de estructuración para el malambo de Hernández.

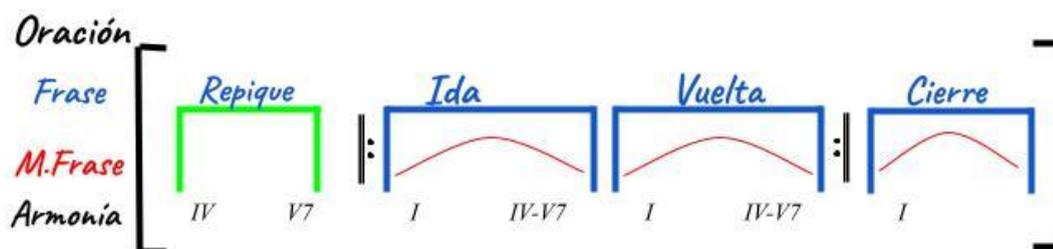
Mudanza 7.

10 compases



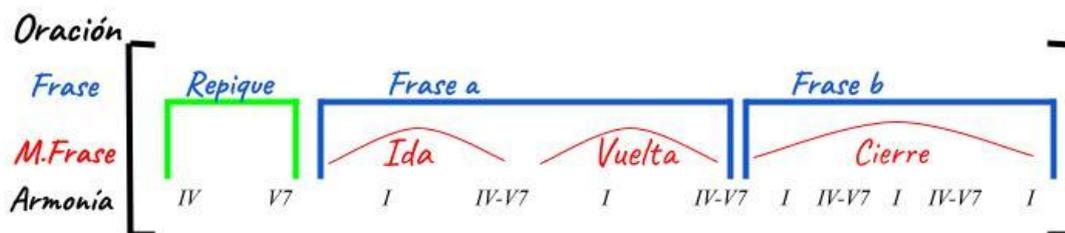
Mudanza 9

10 compases



Mudanza 10

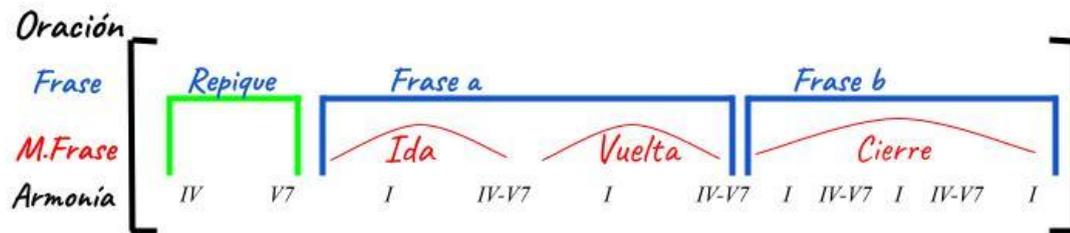
10 compases



Esta mudanza se ejecuta nuevamente presentando la devolución de la frase b.

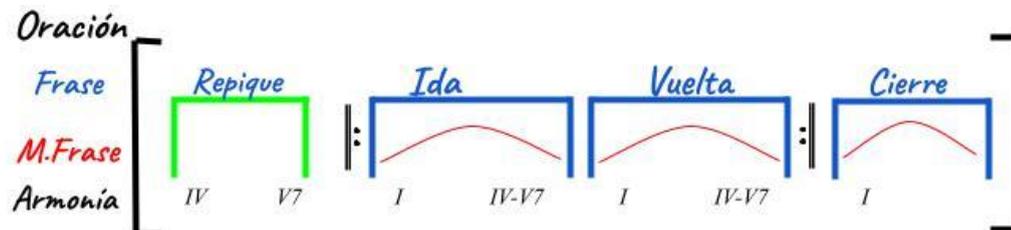
Mudanza 11

10 compases



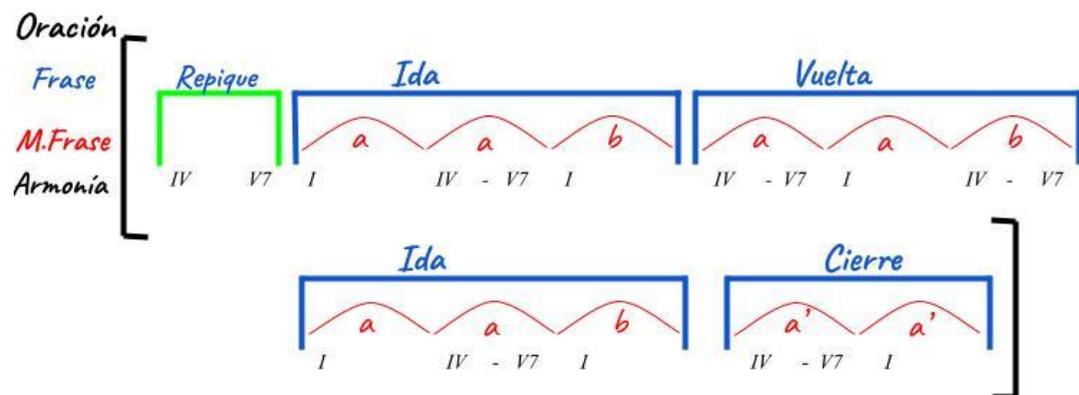
Mudanza 12

10 compases



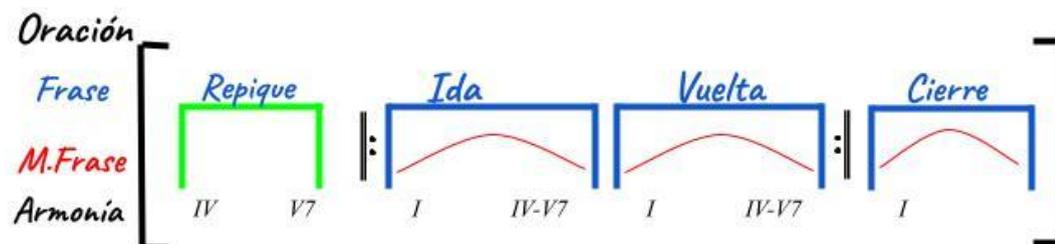
Mudanza 13

12 compases



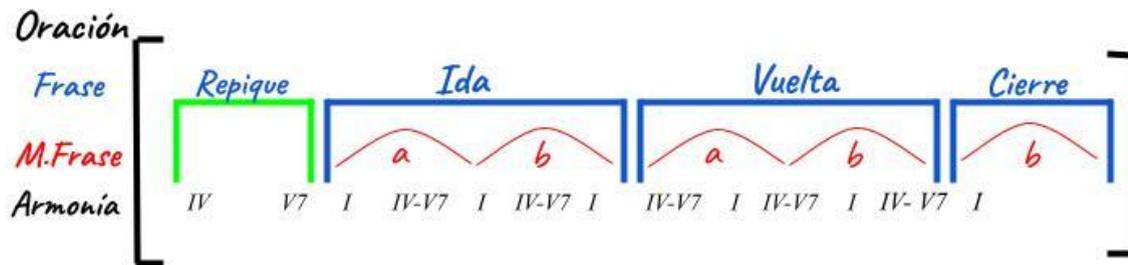
Mudanza 14

10 compases



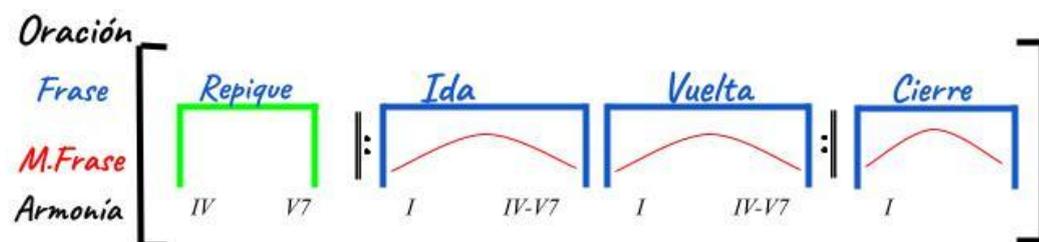
Mudanza 15

12 compases



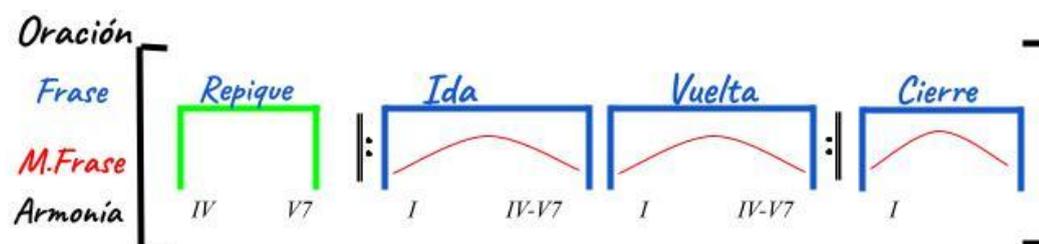
Mudanza 16

10 compases



Mudanza 17

10 compases



Ernesto Tito Díaz, ganador del año 2018

El malambo de Ernesto Tito Díaz tiene una duración cronometrada de 5' 48''.

La estructura elegida por Díaz comienza a una velocidad de 80 bpm, aumentando paulatinamente desde el inicio hasta llegar a los 110 bpm en las mudanzas finales.

Encontramos tres cambios de tonalidad a lo largo de la presentación, comenzando por la tonalidad de G, continuando D y terminando en nuevamente en G.

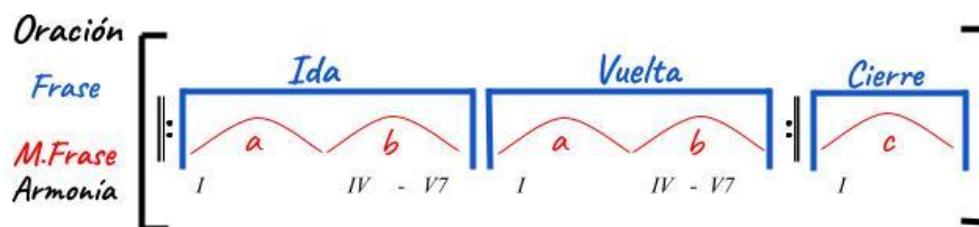
Tiempo cronométrico	Velocidad / BPM	N° de mudanza	N° de compases por mudanza	Devolución	Tonalidad
00	80 bpm	Presentación	9c	no	"G"
		1	6c	si	
		2	6c	si	
		3	6c	si	
		4	8c	si	
		5	8c	si	
		6	8c	si	
		7	6c	si	
		8	6c	si	
					9 mudanzas
2' 53''	95 bpm	9	9c	no	"D"
		10	6c	si	
		11	7c	no	
		12	8c	si	
		13	12c	no	
		14	6c	si	
		15	8c	si	
					7 mudanzas
4' 38''	110 bpm	16	10c	no	"G"
		17	8c	no	
		18	8c	no	
		19	14 c	no	
					7 mudanzas

		20	10c	no	
5' 35''	117 bpm	21	10c	no	
		22	3 c		
TOTAL		23 mudanzas	264 c		

En el malambo de Díaz encontramos la mudanza de presentación además de la número 9; 11; 13; 16; 17; 18; 19; 20 y 21 con estructuraciones distintas representadas en los siguientes gráficos.

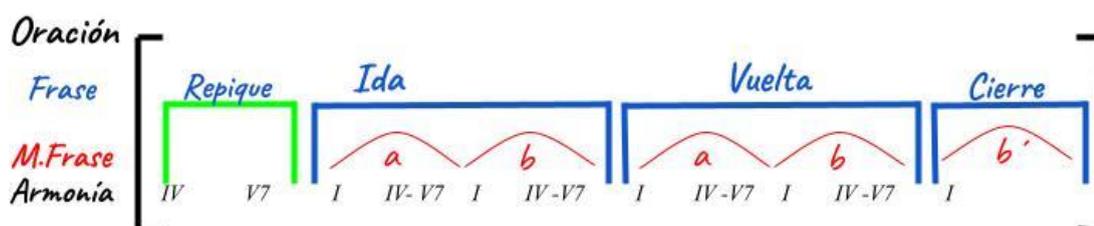
Mudanza Presentación

9 compases



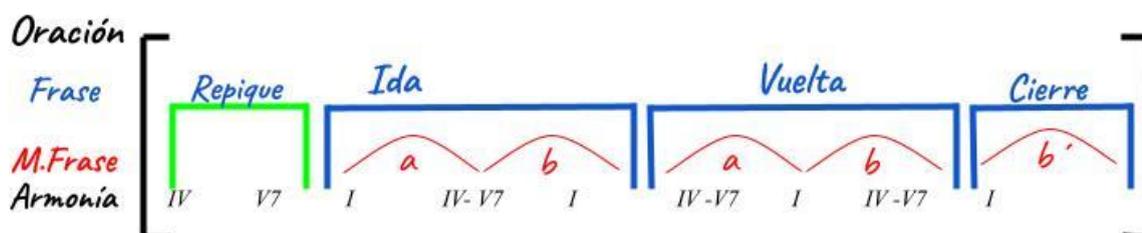
Mudanza 9

10 compases



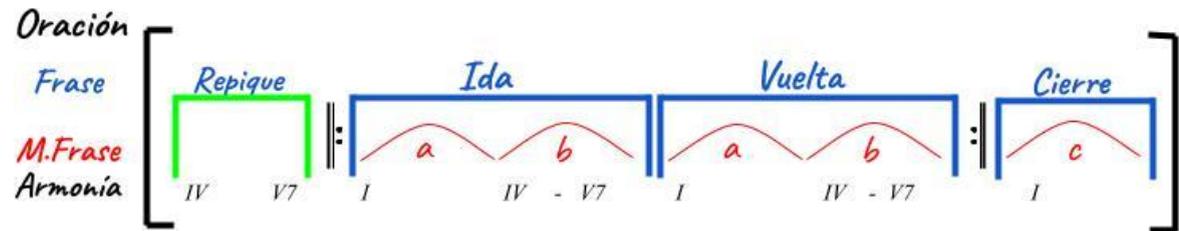
Mudanza 11

8 compases



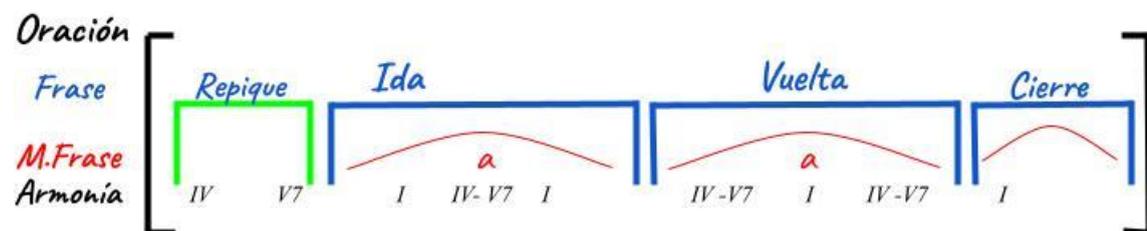
Mudanza 16

10 compases



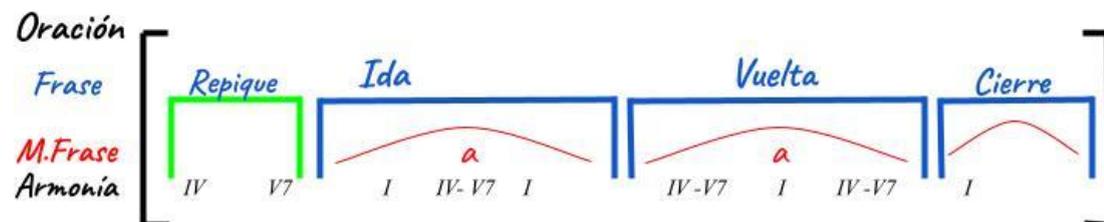
Mudanza 17

8 compases



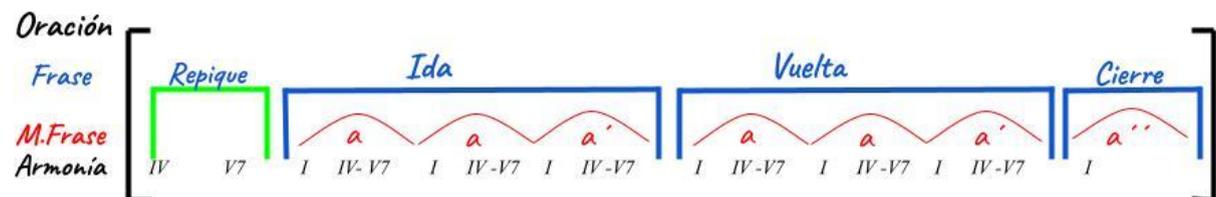
Mudanza 18

8 compases



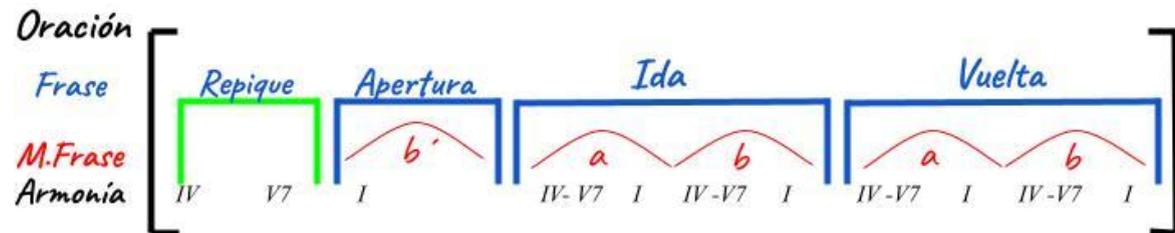
Mudanza 19

14 compases



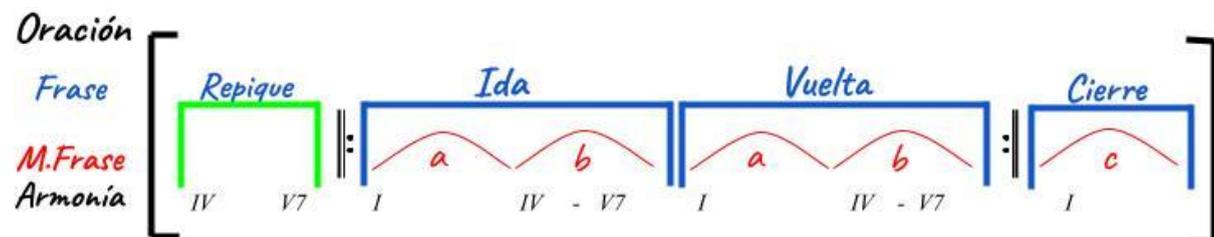
Mudanza 20

14 compases



Mudanza 21

10 compases



Matías Gimenez, ganador 2019

El malambo de Giménez tiene una duración cronometrada de 5' 19''.

La estructura elegida por Giménez comienza a una velocidad de 75 bpm, aumentando paulatinamente desde el inicio hasta llegar a los 125 bpm en las mudanzas finales.

Encontramos tres cambios de tonalidad a lo largo de la presentación, comenzando por la tonalidad de G, continuando D y terminando en nuevamente en G.

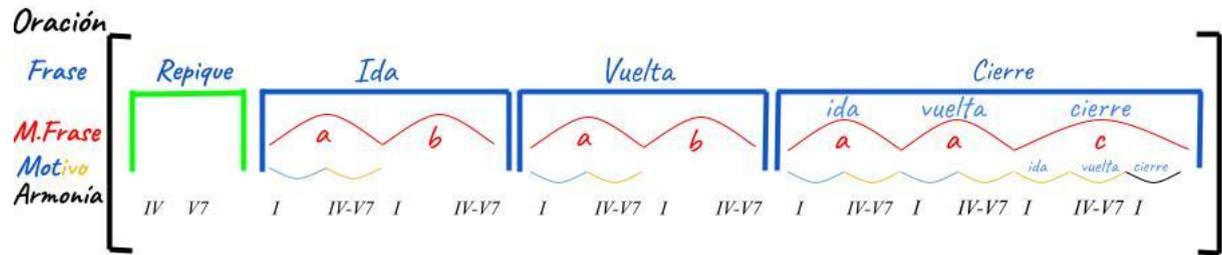
Tiempo cronométrico	Velocidad / BPM	N° de mudanza	N° de compases por mudanza	Devolución	Tonalidad
00	75 BPM	1	8c	si	"G"
		2	8c	si	
		3	6c	si	
		4	8c	si	
		5	8c	si	

2' 13''	98 BPM	6	16c	no	6 mudanzas
		7	8c	si	
		8	10c	no	
		9	12c	no	
		10	10c	no	
		11	10c	no	
		12	12c	no	6 mudanzas
3' 36''	118 BPM	13	18c	no	
		14	10c	no	
		15	12c	no	
		16	12c	no	
		17	12c	no	
		18	12c	no	8 mudanzas
		19	10c	no	
5' 05''	125 BPM	20	14 c	no	
TOTAL		20	216 c		

En el malambo de Giménez las mudanzas número 6; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19 y 20 son las que cuentan con estructuraciones distintas representadas en los siguientes gráficos.

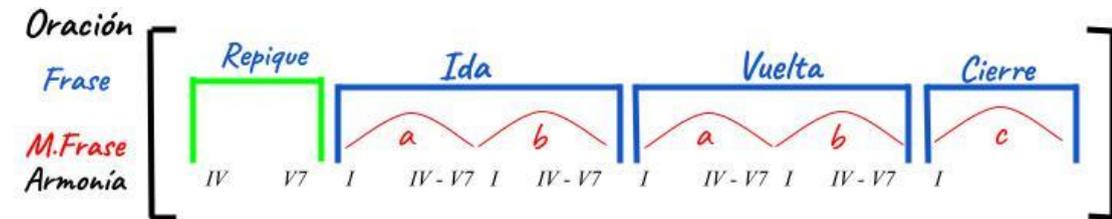
Mudanza 6

16 compases



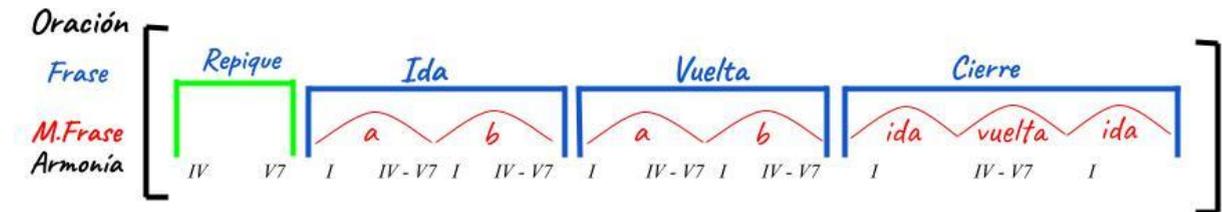
Mudanza 8

10 compases



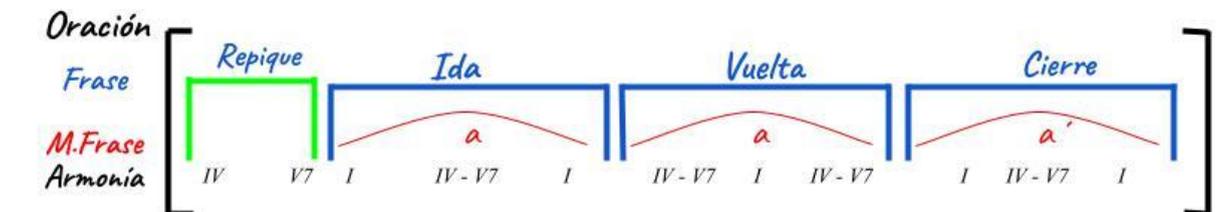
Mudanza 9

12 compases



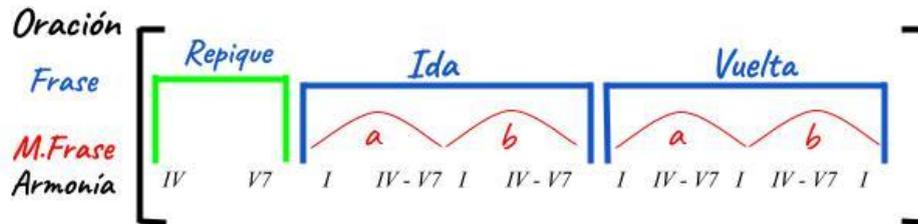
Mudanza 10

10 compases



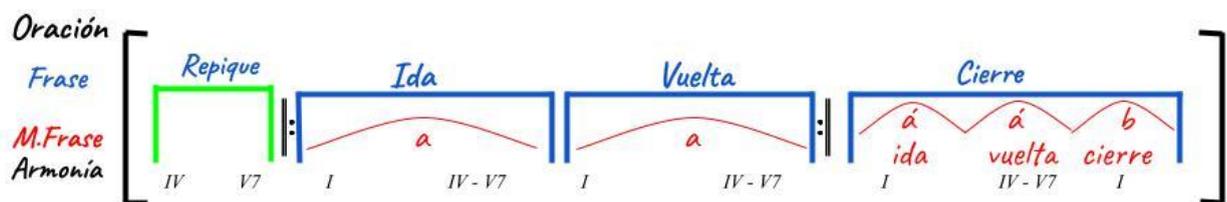
Mudanza 11

10 compases



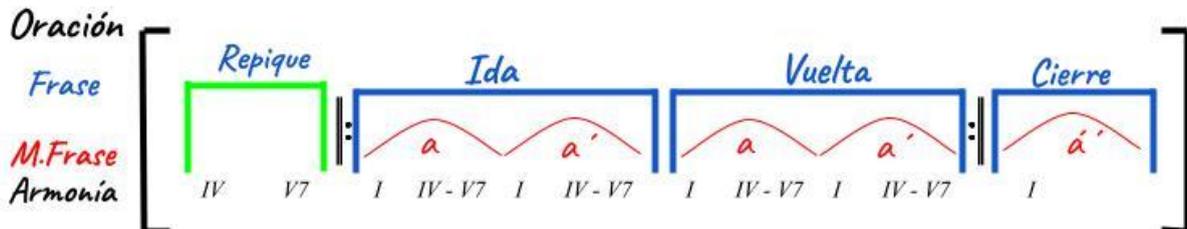
Mudanza 12

12 compases



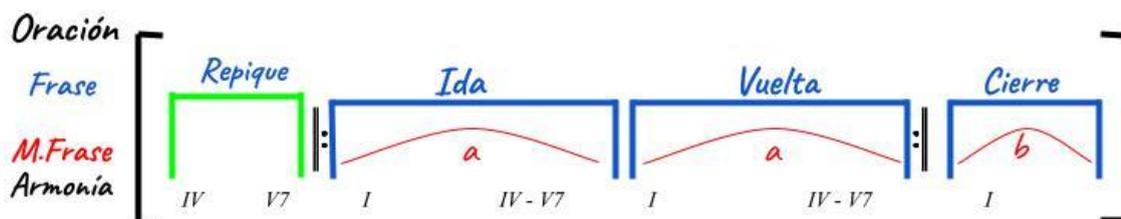
Mudanza 13

18 compases



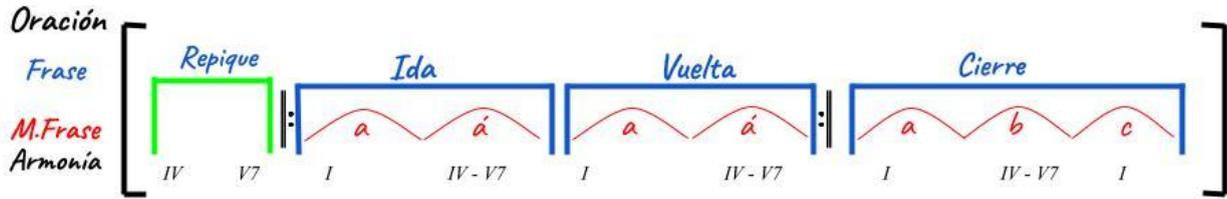
Mudanza 14

10 compases



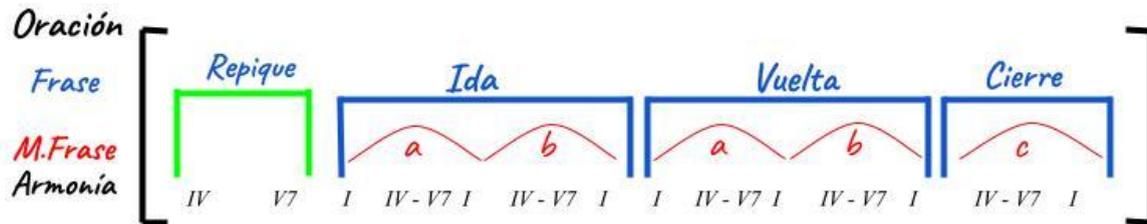
Mudanza 15

12 compases



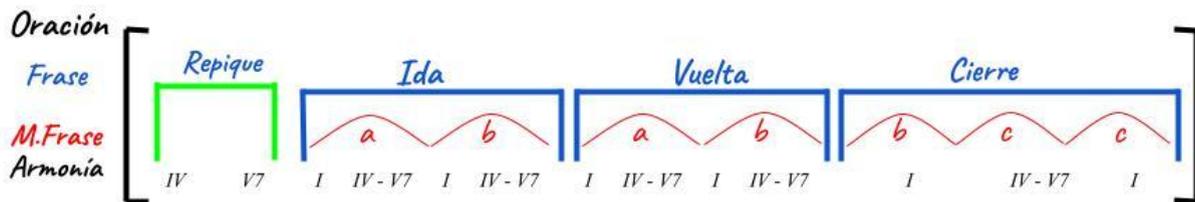
Mudanza 16

12 compases



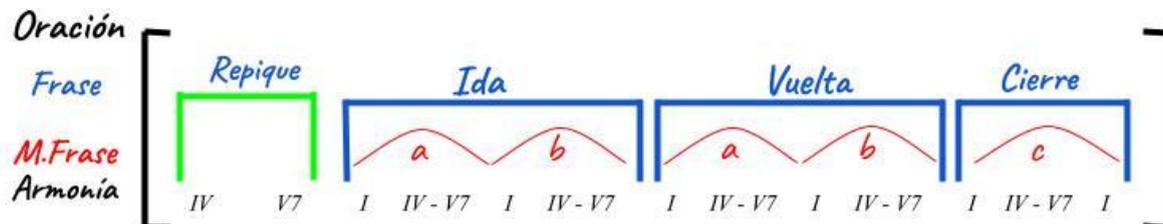
Mudanza 17

12 compases



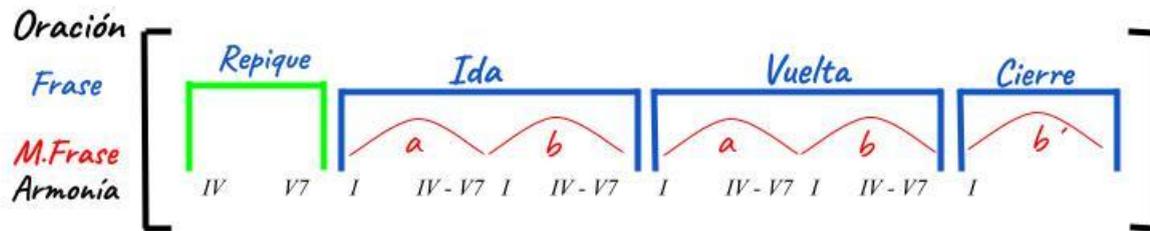
Mudanza 18

12 compases



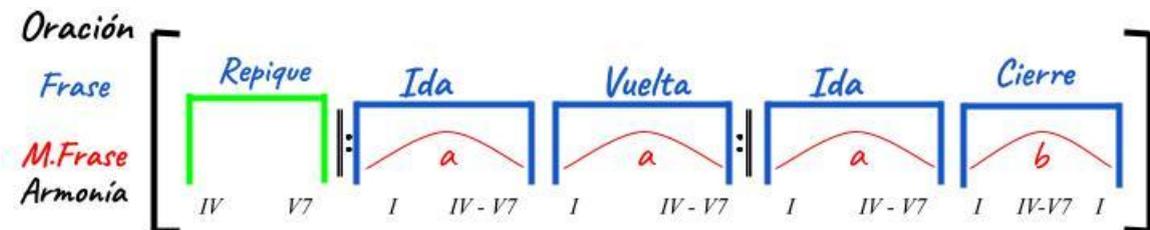
Mudanza 19

10 compases



Mudanza 20

14 compases



Fabián Serna, ganador 2020.

El malambo de Fabián Serna tiene una duración cronometrada de 5' 24''.

La estructura elegida por Serna comienza a una velocidad de 77 bpm, aumentando paulatinamente desde el inicio hasta llegar a los 125 bpm en las mudanzas finales.

Encontramos cuatro cambios de tonalidad a lo largo de la presentación, comenzando por la tonalidad de D, continuando en A, seguidamente pasando a C y finalmente en D.

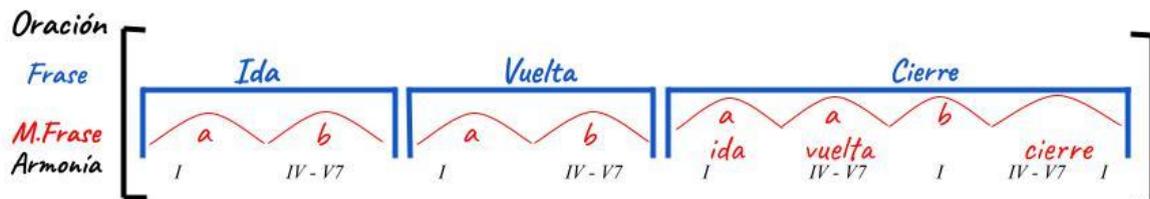
Tiempo cronométrico	Velocidad / BPM	N° de mudanza	N° de compases por mudanza	Devolución	Tonalidad
00	77 BPM	Presentación	9c	no	"D"
		1	8c	si	
		2	8c	si	
		3	6c	si	
		4	6c	si	

		5	6c	si	7 mudanzas
		6	10c	no	
2' 10''	88 BPM	7	6c	si	"A"
		8	6c	si	
		9	14 c	no	
		10	10c	no	
		11	14 c	no	
		12	8c	si	
					6 mudanzas
3' 47''	109 BPM	13	10c	no	"C"
		14	10c	no	
		15	10c	no	
		16	10c	no	
					4 mudanzas
		17	10c	no	"D"
		18	10c	no	
		19	10c	no	
		20	10c	no	
5' 12''	125 BPM	21	4c		
					5 mudanzas
TOTAL		22	195 c		

En el malambo de Serna tanto la mudanza de presentación como las número 6; 9; 10; 11; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19 y 20 son las que cuentan con estructuraciones distintas representadas en los siguientes gráficos.

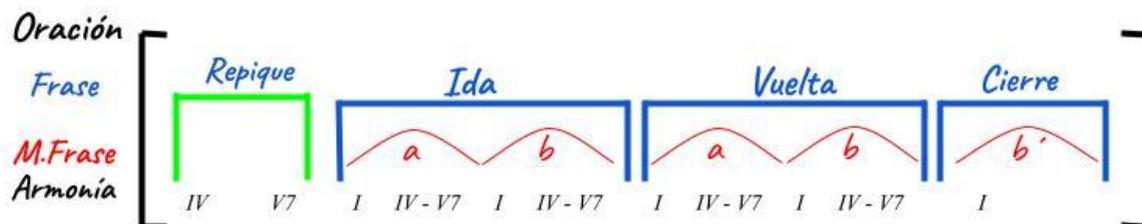
Mudanza presentación

9 compases



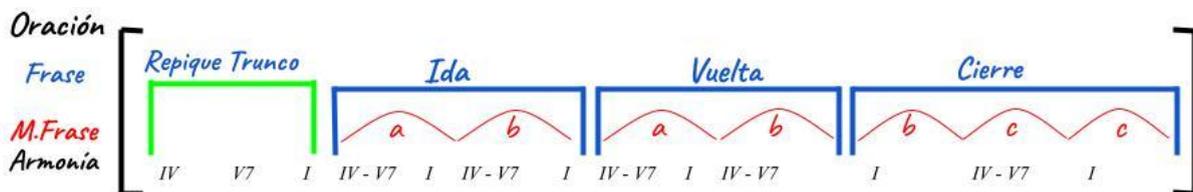
Mudanza 6

10 compases



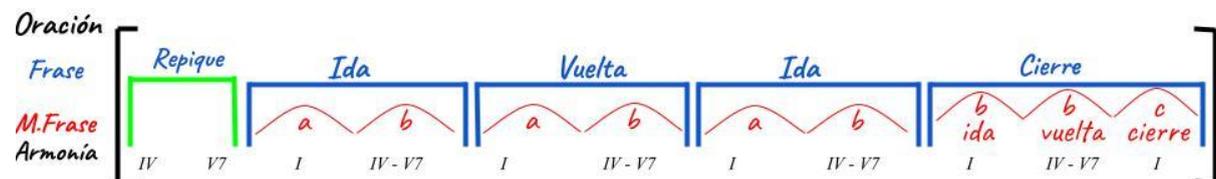
Mudanza 9

14 compases



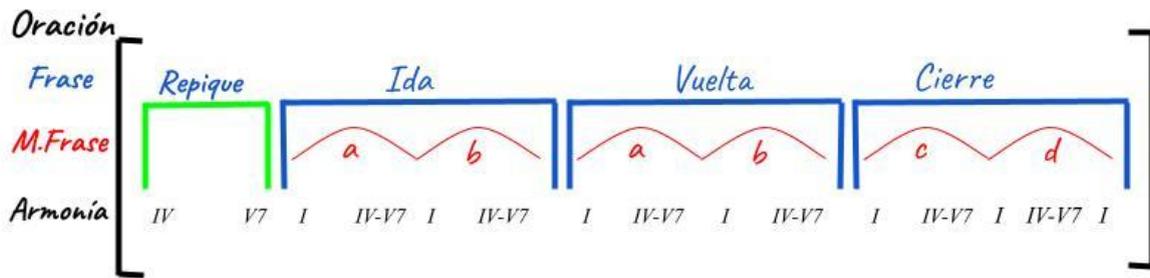
Mudanza 10

10 compases



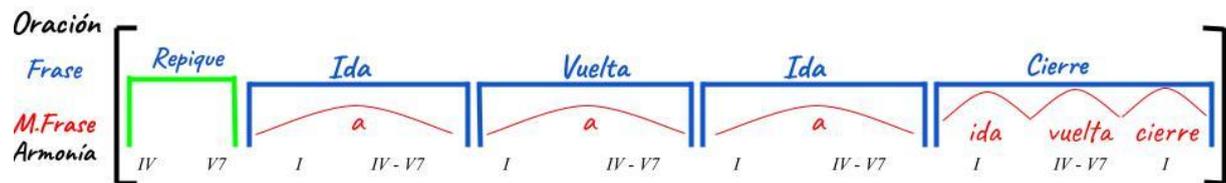
Mudanza 11

14 compases



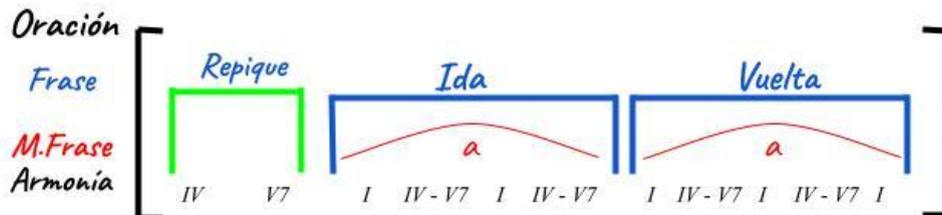
Mudanza 14

10 compases



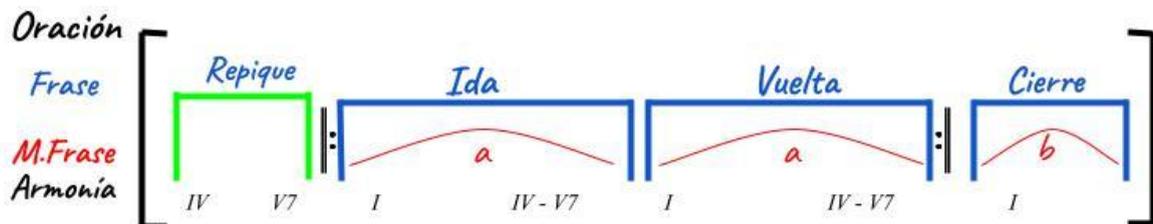
Mudanza 15

10 compases



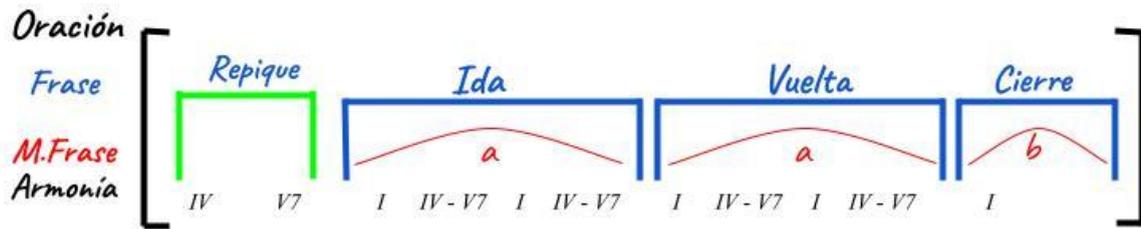
Mudanza 16

10 compases



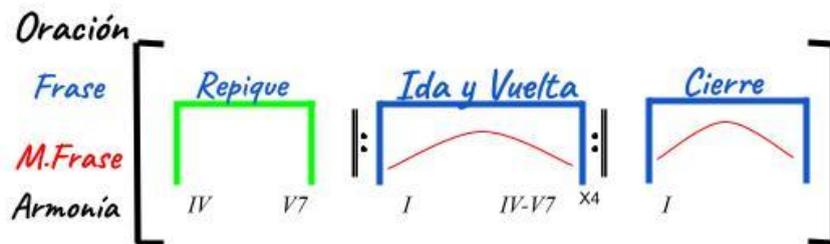
Mudanza 17

10 compases



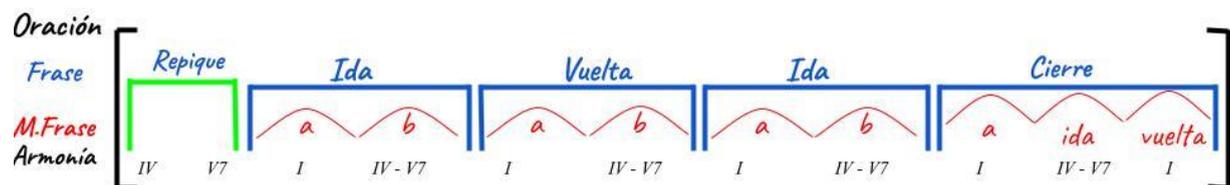
Mudanza 18

10 compases



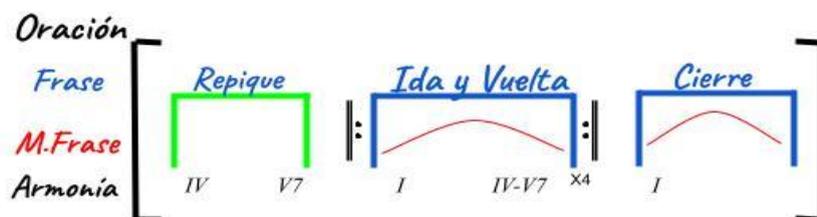
Mudanza 19

10 compases



Mudanza 20

10 compases



Sergio Zalazar, ganador 2022.

El malambo de Zalazar tiene una duración cronometrada de 4' 22''.

La estructura elegida por él comienza a una velocidad de 95 bpm, aumentando paulatinamente desde el inicio hasta llegar a los 158 bpm en las mudanzas finales.

Encontramos cuatro cambios de tonalidad a lo largo de la presentación, comenzando por la tonalidad de G, continuando en D, pasando a A y finalmente en G.

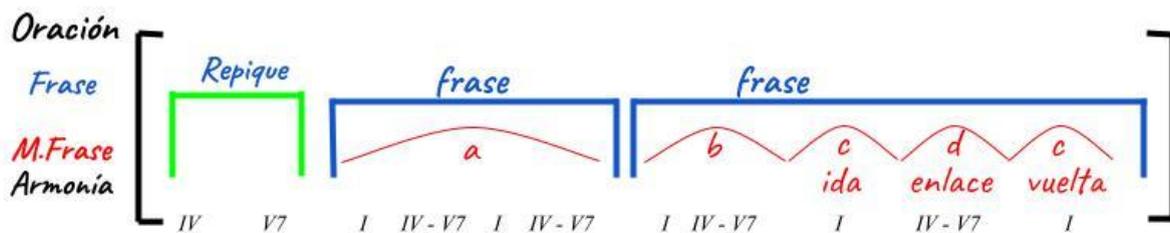
Tiempo cronométrico	Velocidad / BPM	N° de mudanza	N° de compases por mudanza	Devolución	Tonalidad
00	95 BPM	Presentación	10c	no	"G"
		1	8c	si	
		2	8c	si	
		3	10c	no	
		4	8c	si	
		5	10c	no	
2' 05''	108 BPM	6	6c	si	"D"
		7	12c	no	
		8	14 c	no	
2' 46''	125 BPM	9	16c	no	"A"
		10	12c	no	
		11	14 c	no	
		12	12c	no	
3' 37''	139 BPM	13	12c	no	"G"
		14	10c	no	

		15	10c	no	5 mudanzas
		16	10c	no	
4' 12''	158 BPM	17	11c	no	
TOTAL		18	193 c		

Por último, el malambo de Zalazar también cuenta con otras estructuraciones, tanto en la mudanza de presentación como las número 3; 5; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16 y 17 son las que cuentan con estructuraciones distintas representadas en los siguientes gráficos.

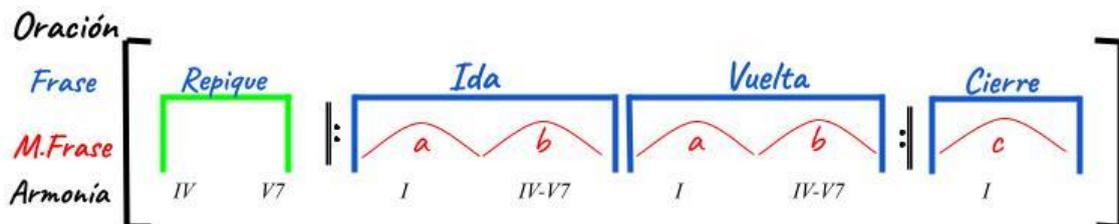
Mudanza 3

10 compases



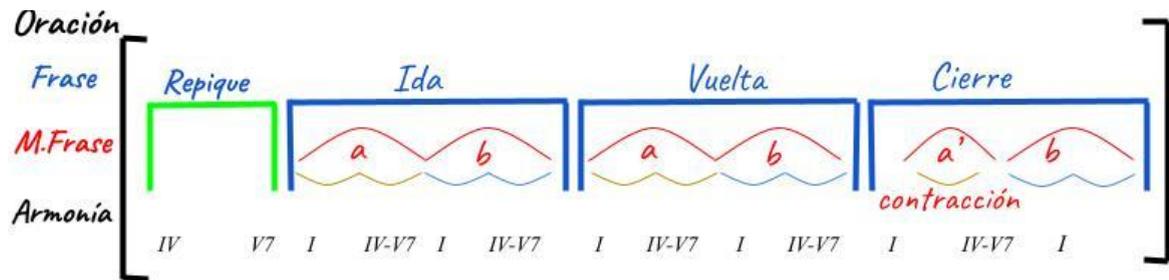
Mudanza 5

10 compases



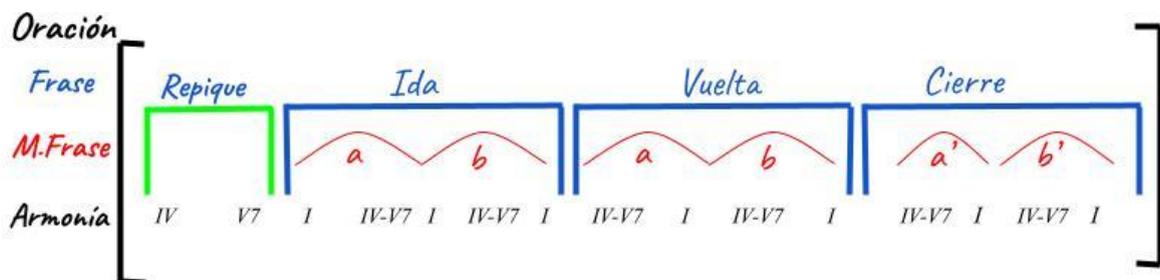
Mudanza 7

12 compases



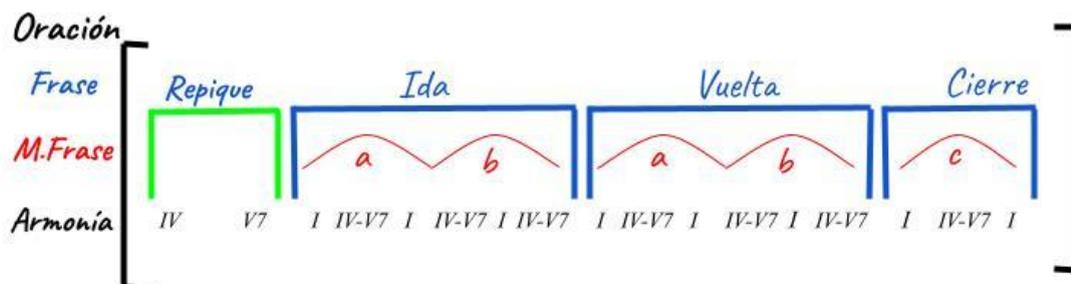
Mudanza 8

14 compases



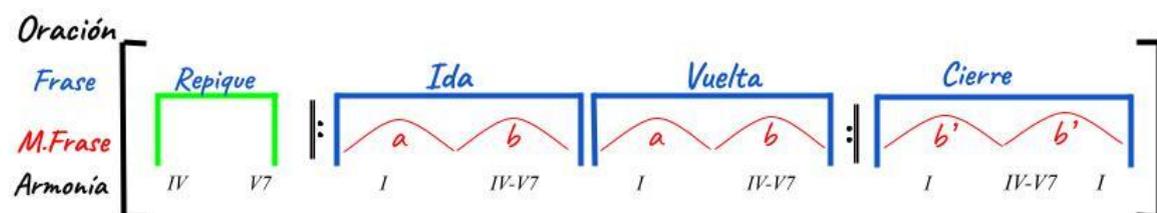
Mudanza 9

16 compases



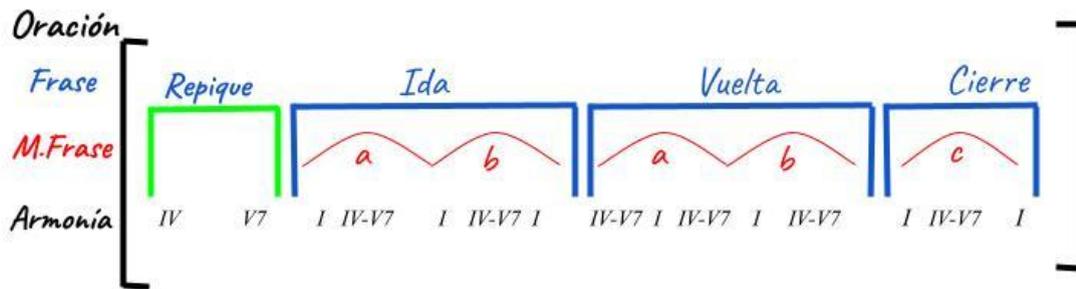
Mudanza 10

12 compases



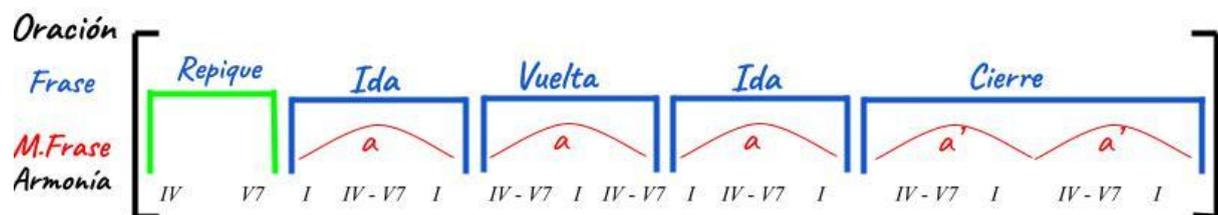
Mudanza 11

14 compases



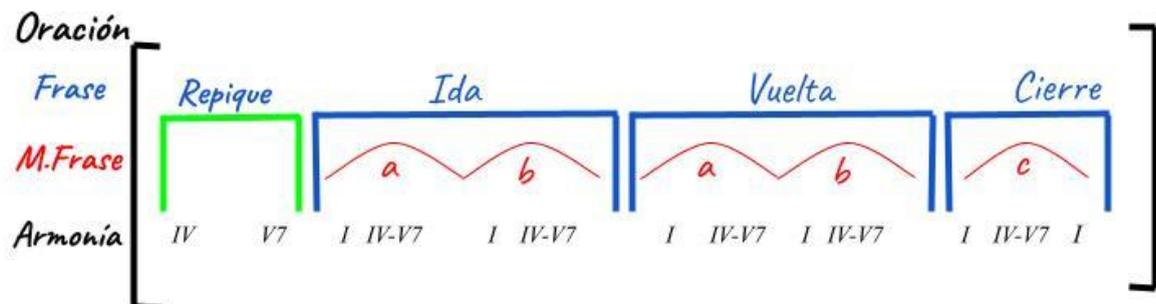
Mudanza 12

12 compases



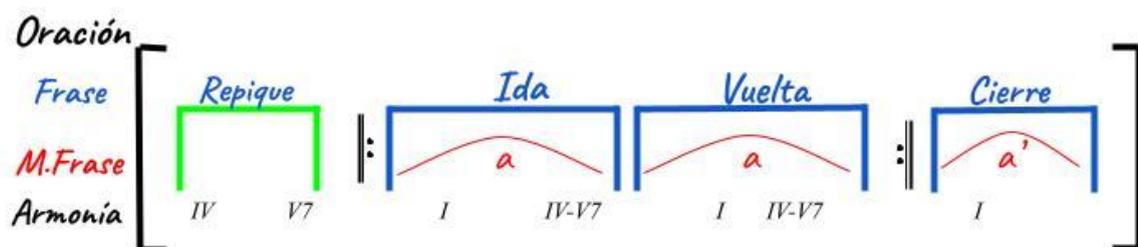
Mudanza 13

12 compases



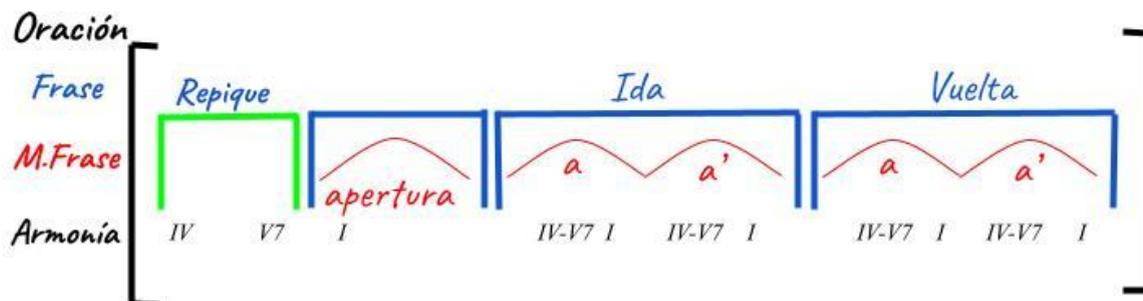
Mudanza 14

10 compases



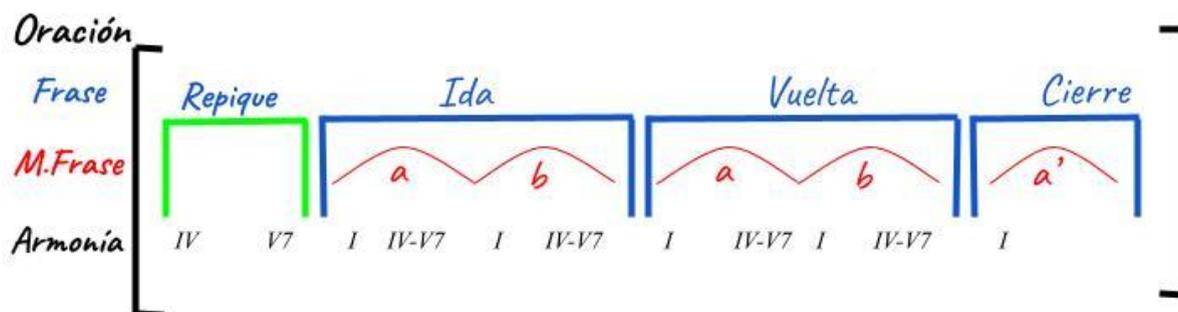
Mudanza 15

10 compases



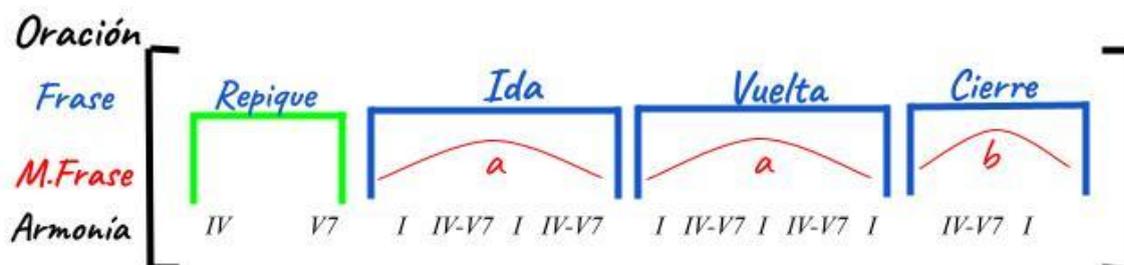
Mudanza 16

10 compases



Mudanza 17

12 compases



2.9 RESULTADOS

Habiendo culminado con la recolección de datos, desarrollamos un cuadro comparativo entre las performances. En él podemos observar que, en todos los casos, la estructura de un ritmo que comienza a una velocidad lenta y paulatinamente se acelera, es la elegida por los malambistas. Esta es la estructura número 2, propuesta por Sergio Pérez (ver pág 24). Además de la velocidad expresada en BPM, y el tiempo cronométrico, en el cuadro se

aprecian los cambios de tonalidad y la cantidad de mudanzas que se ejecutan en cada centro tonal, finalizando por el total de mudanzas de cada malambo.

Año	2017	2018	2019	2020	2022
Nombre	Emanuel Hernandez	Matias Gimenez	Ernesto Díaz	Fabian Serna	Sergio Zalazar
Tiempo Cron.	4'26''	4'26''	4'48''	4'37''	4'39''
BPM	(80-83)-> (130-133)	(82-85)-> (142-145)	(80)-> (130-135)	(75-77)-> (120-123)	(95)-> (147-150)

Nº mudanzas	6	5	7	6	6	8	9	7	5	7	6	4	5	6	3	4	5
Tonalidad	D	A	G	G	D	G	G	D	G	D	A	G	D	G	D	A	G
Total de mudanzas	18			20			21			22			18				

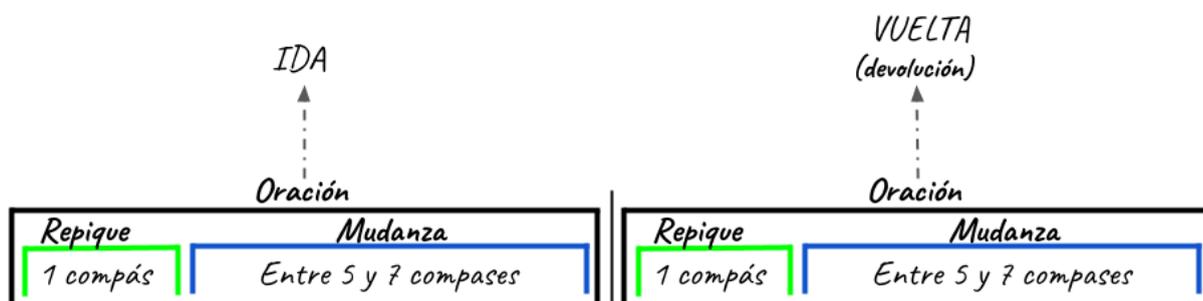
TIPOS DE ESTRUCTURACIÓN DE MUDANZAS

El trabajo de segmentación y sintaxis del discurso coreográfico musical de los malambos nos permitió diferenciar tres tipos de estructuraciones para todas las mudanzas de un malambo.

Para ejemplificar los distintos tipos de estructuración, presentamos una mudanza de cada malambo analizado. Sin embargo, todas las performances cuentan con variados ejemplos de los tipos que presentaremos a continuación.

- Mudanzas con repique intermedio

El siguiente gráfico representa una mudanza completa con sus respectivos repiques y ambas pasadas de la siguiente manera:



Independientemente de la cantidad de frases que componen la oración, observamos este tipo de estructuración en las siguientes mudanzas:

Emanuel Hernandez, provincia de Neuquén, ganador 2017.

Mudanza 2

Partitura musical para Mudanza 2. Se muestran dos líneas de música. La primera línea comienza con un repique de 4 compases (VI, V7, I) y continúa con frases de 4 compases cada una (VI, V7, I). La segunda línea comienza con una frase de 4 compases (I) y continúa con frases de 4 compases cada una (VI, V7, I).

Matias Gimenez, provincia de Tucumán, ganador 2018.

Mudanza 5

Partitura musical para Mudanza 5. Se muestran dos líneas de música. La primera línea comienza con un repique de 4 compases (VI, V7, I) y continúa con frases de 4 compases cada una (VI, V7, I). La segunda línea comienza con una frase de 4 compases (VI, V7, I) y continúa con frases de 4 compases cada una (VI, V7, I).

Ernesto Díaz, provincia de Córdoba, ganador 2019.

Mudanza 14

O.

Repique

Frase

Frase

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Fabián Serna, provincia de Buenos Aires, ganador 2020.

Mudanza 3

O.

Repique

Frase

Frase

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Sergio Zalazar, provincia de San Juan, ganador 2022.

Mudanza 4

O.

Repique

Frase

Frase

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

6

Frase

I VI V7 I

Cada una de las mudanzas ejemplificadas anteriormente cuenta con su respectiva devolución, es decir, cada oración es expuesta y junto a esta, una repetición inmediata.

Contamos la cantidad de compases de cada oración desde el comienzo del repique, esto nos da la pauta para asentar que todas las oraciones de un malambo comienzan por el IV grado de la tonalidad en la que se encuentre y terminan en el reposo del I grado.

Podemos observar que todas se construyen con dos o más frases que, mayoritariamente pueden segmentarse en miembros de frase, desarrollados por elementos contrastantes entre las mismas.

- Mudanzas sin repique

En el transcurso de los análisis correspondientes a los cinco malambos seleccionados, nos encontramos con que muchas de las mudanzas no cuentan con el tipo de estructuración descrita. En algunos casos sin repique inicial, en otros superando los 8 compases reglamentarios, inclusive a simple vista, muchas parecieran no tener una devolución inmediata. A continuación describiremos otra forma de estructuración, las mudanzas sin repique.

Hemos dejado en claro que uno de los aspectos más importantes del malambo es la devolución, cada movimiento debe ser expuesto tanto hacia un lado como para el otro, como también con ambos pies. Es un factor tan estructurador como el repique, clave en este tipo de estructuración.

Un ejemplo de esto, es la primera mudanza de la performance de Emanuel Hernández a la que llamamos “presentación”, esta cuenta con 7 compases. Solo las mudanzas de presentación, como en este caso, pueden no contar con el repique en su comienzo.

Emanuel Hernández, provincia de Neuquén, ganador 2017.

The image displays musical notation for a 7-measure mudanza. The top staff is labeled 'O.' (Oración) and 'Presentación'. It shows a melodic line with a blue bracket above it labeled 'Frase' and a red dashed bracket below it labeled 'M.Frase'. The melody is divided into three sections: 'Ida' (measures 1-4), 'Vuelta' (measures 5-7), and 'Cierre' (measures 8-10). The 'Ida' section is further divided into two members: 'a' (measures 1-2) and 'b' (measures 3-4). The 'Vuelta' section is divided into two members: 'b' (measures 5-6) and 'a' (measures 7-8). The 'Cierre' section is divided into three members: 'b' (measures 8-9), 'b' (measures 9-10), and 'c' (measures 10-11). The bottom staff is labeled 'Cast.' (Cast.) and shows a similar melodic line with a blue bracket above it labeled 'Frase' and a red dashed bracket below it labeled 'M.Frase'. The melody is divided into three sections: 'Ida' (measures 1-4), 'Vuelta' (measures 5-7), and 'Cierre' (measures 8-10). The 'Ida' section is further divided into two members: 'b' (measures 1-2) and 'b' (measures 3-4). The 'Vuelta' section is divided into two members: 'b' (measures 5-6) and 'b' (measures 7-8). The 'Cierre' section is divided into three members: 'b' (measures 8-9), 'b' (measures 9-10), and 'c' (measures 10-11). The harmonic analysis below the notation shows the following sequence: I, VI, V7, I, VI, V7, I, VI, V7, I. The 'Ida' section is marked with 'Ida' and the 'Vuelta' section with 'Vuelta'. The 'Cierre' section is marked with 'Cierre'.

A nivel sintáctico, segmentamos esta oración en tres frases. Las dos primeras son iguales y corresponden, la primera a la ida (todos los movimientos hacia un lado) y la segunda a la vuelta (todos los movimientos al lado opuesto).

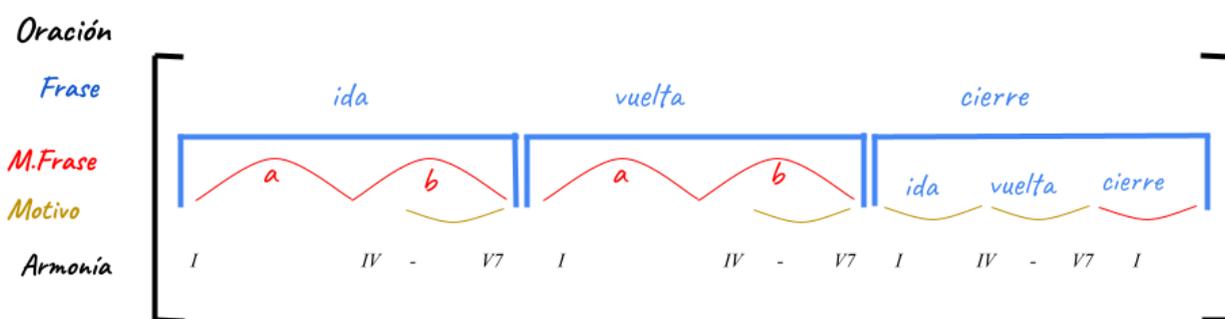
A su vez, cada frase se encuentra segmentada internamente por dos miembros de frase (a-b).

Para cerrar esta oración, en la tercera frase el malambista estructura la ida y vuelta al nivel de miembro frase. Esto quiere decir, utilizando un motivo expuesto anteriormente, desarrolla tanto la ida como la vuelta del mismo. Para terminar, ejecuta elementos contrastantes que le permiten cerrar la idea musical de la oración.

Podemos observar que a nivel armónico, esta mudanza comienza en el I grado de la tonalidad, a diferencia de las mudanzas que comienzan con su repique en el respectivo IV grado del centro tonal.

Al terminar la pasada, no es necesario repetir la mudanza, pues su devolución se encuentra contenida en la misma.

La estructuración gráfica puede comprenderse de la siguiente manera:



Matías Giménez, provincia de Tucumán, ganador 2018.

Este ejemplo muestra la estructura de una mudanza musical en tres frases, con repiques y secciones de ida, vuelta y cierre.

- Frases:** Se indican las frases 0, 6 y 12.
- Repique:** Se indica el repique en la primera frase.
- Secciones:** Se indican las secciones *Ida*, *Vuelta* y *Cierre*.
- Armonía:** Se indican los grados de la tonalidad: I, IV, V7.

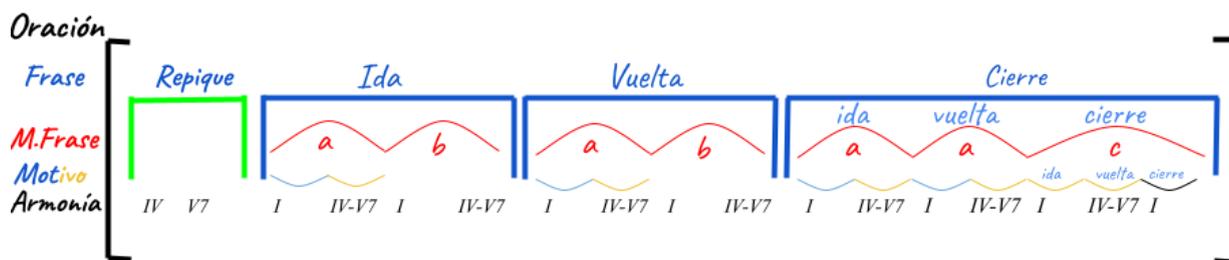
Otro ejemplo de este procedimiento de estructuración es la siguiente mudanza, la cual corresponde al malambo presentado por Giménez.

Contenida en una duración de 16 compases contando desde repique, en donde el último tiempo de éste en el segundo compás, actúa en forma de elisión, dando inicio a los movimientos de la mudanza.

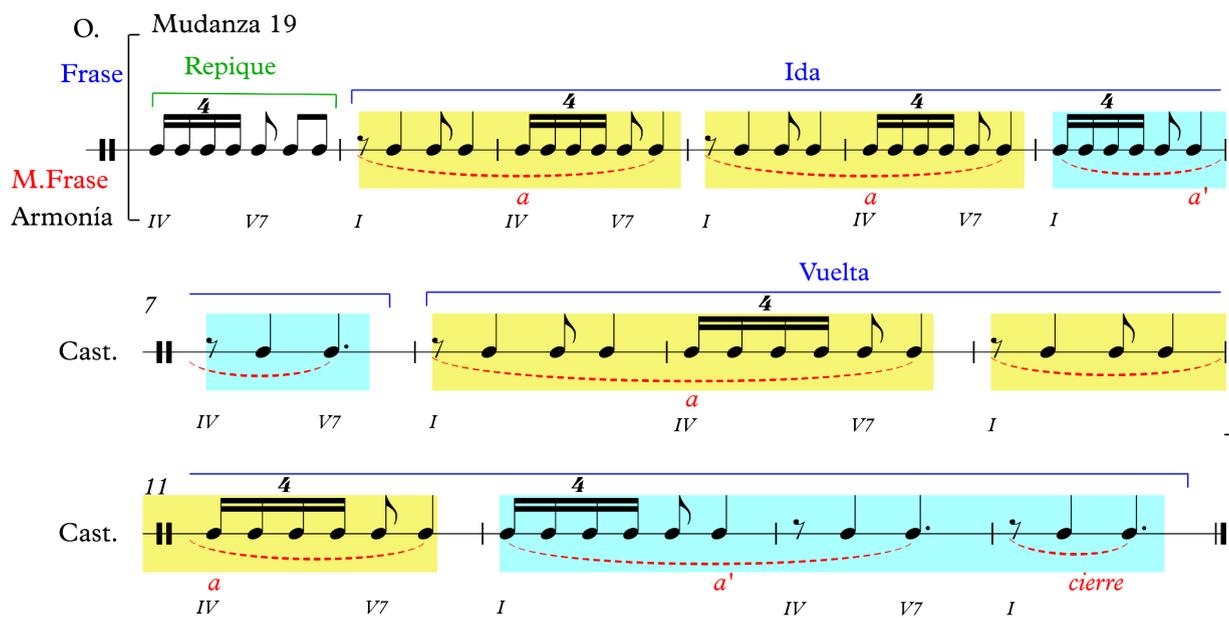
Como en el ejemplo anterior, sintácticamente esta oración se encuentra segmentada en tres frases. Las primeras dos frases son iguales y corresponden, una a la ida y la otra a la vuelta. Ambas (ida y vuelta) pueden ser segmentadas a su vez en dos miembros de frase, a-b.

Para construir la tercera frase (cierre) el malambista modifica la estructura en forma de ampliación. De esta manera es que presenta nuevamente el miembro de frase a, ejecutándolo tanto de ida como de vuelta. El último miembro de frase está constituido por la contracción del miembro de frase anterior, utilizando el segundo motivo que lo compone y ejecutándolo de ida y vuelta, para finalizar utiliza elementos contrastantes que le permiten terminar la mudanza en el I grado de la tonalidad y perfilarse para la mudanza siguiente.

En el siguiente gráfico podemos apreciar la estructuración:



Ernesto Díaz, provincia de Córdoba, ganador 2019.

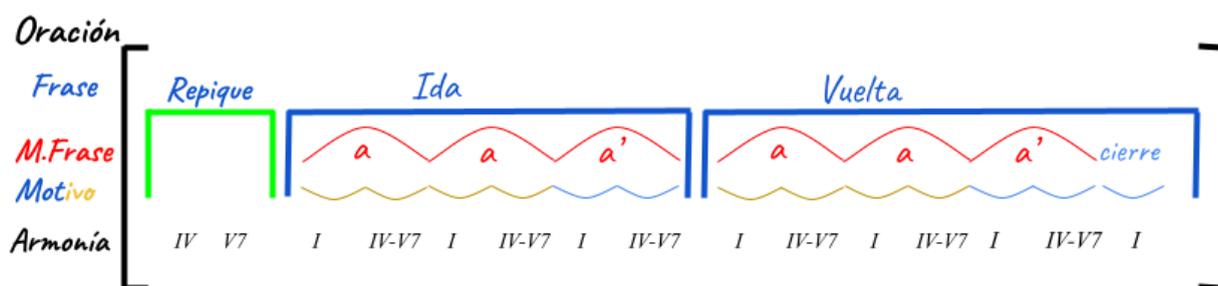


Otra mudanza sin repique es la n° 19, correspondiente al malambo de Ernesto Díaz.

Contando desde su repique, cuenta con 14 compases. Podemos segmentar esta oración en dos frases (ida y vuelta). Se observa en el tratamiento de estas que están compuestas por tres miembros de frase, a-a-a'. Consideramos el miembro de frase a', por lo que se trata de los mismos movimientos coreográficos del miembro de frase a.

En la vuelta de esta mudanza, encontramos una modificación en su estructura tratándose de una extensión, es decir, prolonga la estructura de la frase por repetición del fragmento final sobre el miembro de frase a'. Sugerimos, en este caso, que el tratamiento de extensión, es útil para terminar la mudanza en el I grado de la tonalidad en la que se ejecuta y, de esta manera, poder articular el repique siguiente en el IV grado.

Su gráfico:



Fabián Serna, provincia de Buenos Aires, ganador 2020.

O. Mudanza 11

Frases

Repique

Ida

Vuelta

M.Frase

Armonía

IV V7 I IV V7 I IV V7 I IV V7 I IV V7 I

4

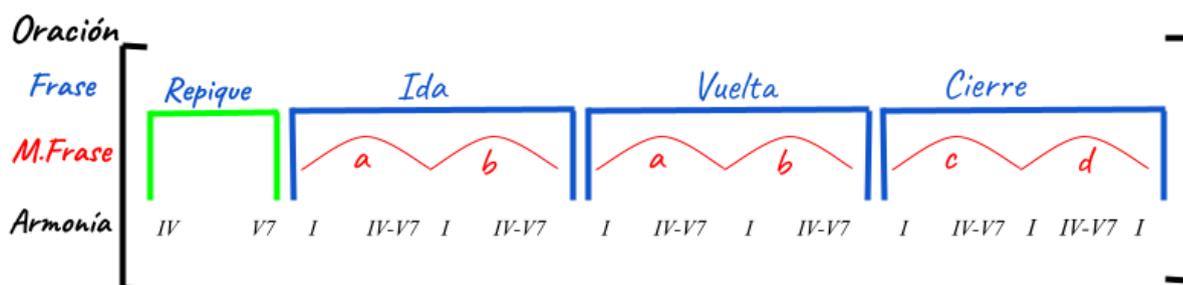
7

12

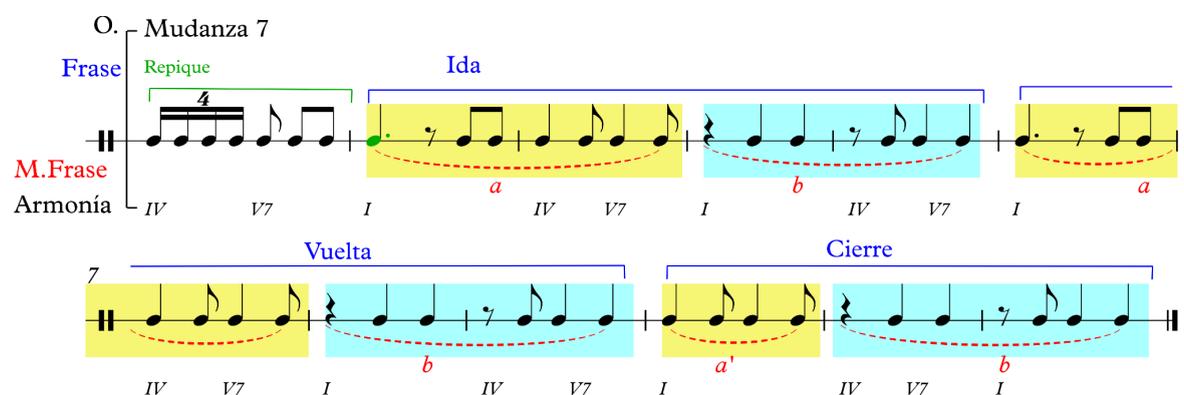
Cierre

Segmentamos la mudanza n° 11 de Fabián Serna, la que componen 14 compases, en 3 frases. Al igual que en los ejemplos expuestos anteriormente, las dos primeras frases son iguales, tratándose de la ida y la vuelta correspondientes. Cada una de ellas segmentada a su vez en dos miembros de frase (a-b). Para la frase de cierre, el malambista decide utilizar elementos contrastantes que, de la misma manera, podemos segmentar en dos miembros de frase distintos a los anteriores (a-b).

Su gráfico:



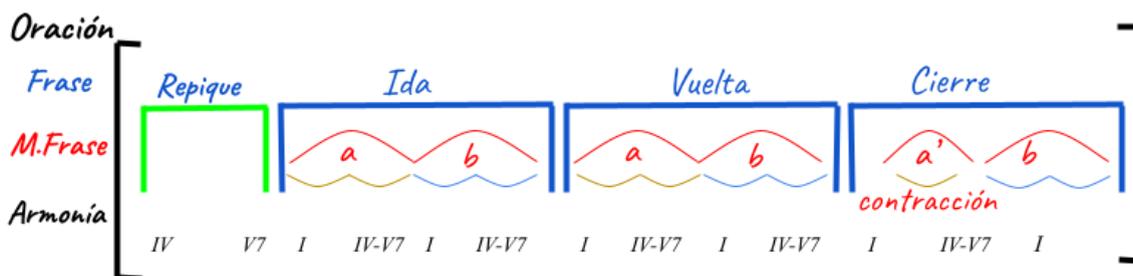
Sergio Zalazar



Zalazar en su malambo presenta la estructuración de mudanzas sin repique en la n° 11.

Está construida sobre 12 compases de duración. Su segmentación interna también cuenta con tres frases, ida, vuelta y cierre. Cada frase está compuesta por dos miembros de frase. El detalle se encuentra en el cierre, donde el malambista resuelve una contracción en el primer miembro de frase (a), motivo por el cual lo señalamos como a'.

Sugerimos que este último tratamiento de contracción en la frase de cierre, es útil para finalizar la mudanza en el I grado de la tonalidad en la que se está ejecutando el malambo.



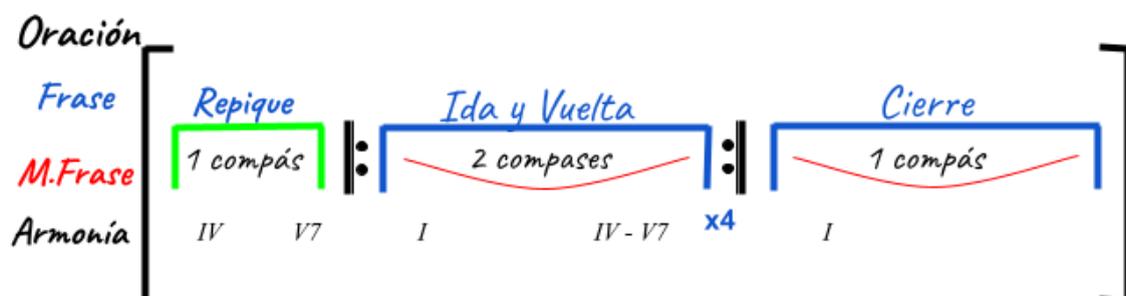
Esta estructuración de mudanzas sin repique puede combinarse yuxtapuesta a una devolución de la misma por más que no sea necesario, por lo cual es estratégico al momento de ganar tiempo cronometrado y cumplir con lo reglamentario, no siendo este uso lo más común.

- Mudanzas con devolución

Continuando con el análisis de los malambos seleccionados nos encontramos con otra forma de estructuración de mudanzas sin repique.

Se trata de zapateos con motivos rítmico-musicales más bien cortos, no superan los dos compases de duración. Estos se ejecutan tanto de ida como de vuelta, dos veces cada uno. Esta forma de estructuración en todos los casos finaliza con un compás de cierre. Este cierre puede estar compuesto por elementos contenidos en la frase anterior o por el contrario, ejecutar elementos contrastantes. Es importante mencionar que este último compás, en este tipo de estructuración, cobra importancia en tanto al procedimiento armónico, ya que es necesario terminar la oración en el primer grado de la tonalidad en la que se esté ejecutando dicho malambo.

Podemos definir un gráfico común a todas las mudanzas propuestas por los distintos malambistas:



Emanuel Hernández ejecuta la mudanza 12 de la siguiente manera:

O. Mudanza 12

Frase Repique

Armonía

IV V7 I IV V7 x4 I

Ernesto Díaz, sobre el final de su malambo, en la mudanza 21:

O. Mudanza 21

Frase Repique

Armonía

IV V7 I IV V7 x4 I

Matías Giménez:

O. Mudanza 14

Frase Repique

Armonía

IV V7 I IV V7 x4 I

Fabián Serna:

O. Mudanza 18

Frase Repique

Armonía

IV V7 I IV V7 x4 I

Sergio Zalazar:

O. Mudanza 14

Frase Repique

Armonía

IV V7 I IV V7 x4 I

A través de este análisis podemos comprender que existen por lo menos tres tipos de estructuración para las mudanzas que construyen un malambo. Estas se articulan según las reglas en las que tanto el repique (como elemento que permite diferenciar una mudanza de otra) como el concepto de devolución, actúan como elementos estructuradores de las mudanzas.

Podemos distinguir los tres tipos de la siguiente manera:

Las “mudanzas con repique intermedio” se encuentran estructuradas por dos o más frases (pudiendo segmentarse en miembros de frase) elaboradas por elementos contrastantes. Este tipo de estructuración cuenta con entre 6 y 8 compases de duración. La oración es expuesta seguida de su respectiva devolución -a nivel sintáctico musical podemos entender que se trata de una repetición inmediata- la cual se encuentra diferenciada por el repique.

La “mudanzas sin repique” se estructuran en base a la construcción de una frase (que puede estar compuesta por miembros de frase) con una duración de entre 2 y 7 compases, la cual se articula con una devolución inmediata y dependiendo de las dos pasadas (ida y vuelta) se elabora un cierre. Por esta razón, salvo algunas excepciones, este tipo de estructuración de mudanza suele superar los 10 compases.

A diferencia de las anteriores, las “mudanzas con devolución interna” son estructuradas en base un zapateo más bien corto, podríamos pensarlo a nivel sintáctico como un motivo que no supera los dos compases. Una vez expuesto este motivo, lo acompaña su devolución inmediata, este proceso se repite hasta alcanzar dos pasadas para cada lado (ida y vuelta). Teniendo en cuenta el campo armónico en el que se desarrolla esta manera de estructurar la mudanza, entendemos que resulta necesario plantear un compás de cierre para resolver en el I grado correspondiente a la tonalidad en la que se esté interpretando.

Conclusiones

Nuestra primera acción para el desarrollo del presente trabajo fue entrevistarnos con algunos profesionales de la práctica del malambo en competencia. Esto fue clave para comprender los variados factores que intervienen en la construcción de una performance, como la importancia de la preparación física o la investigación histórica y bibliográfica que llevan a cabo los malambistas para lograr una performance fiel a lo que se quiere lograr en cada presentación.

Pero, por sobre todo, nos ayudaron a comprender el malambo como una estructura coreográfico-musical. Arrojaron luz sobre los conceptos de mudanza, repique y devolución, elementos constitutivos del malambo. Como así también caracterizaciones que diferencian la dinámica interna de las mudanzas, diferenciando mudanzas de pegada, mudanzas de cintura y mudanzas de fonética o triplete.

En esta investigación partimos del supuesto que existe una lógica entre la articulación de música y danza en el malambo de competencia.

El trabajo desarrollado decodifica el sistema de construcción del malambo en competencia, analizando la dimensión sonoro-narrativa del mismo e indaga sobre cómo se articula música y coreografía en esta práctica.

Luego de todo el análisis realizado y los resultados obtenidos, podemos afirmar que el malambo en competencia no posee una coreografía fija, sino que se trata a cada malambo como una estructura compuesta por un conjunto de mudanzas.

Las mudanzas son secuencias rítmico-coreográficas que varían en complejidad y estilo y se ejecutan de manera rítmica y coordinada al compás de la música. Cada mudanza tiene sus propias características distintivas. Estas se combinan en cada presentación para mostrar su destreza, creatividad y habilidades técnicas. Por tanto, en esta investigación comprendemos que las mudanzas son una parte fundamental del malambo y constituyen la base sobre la cual los bailarines construyen su interpretación.

La manera de diferenciar y articular las mudanzas entre sí es a través de un motivo rítmico y coreográfico fijo, establecido convencionalmente, el repique. Este se ejecuta al comienzo de cada mudanza o en función de elisión entre una y otra. Esto último quiere decir que el repique actúa tanto de conclusión como de inicio de las distintas mudanzas de malambo.

Cada mudanza expuesta en el malambo debe presentar su devolución. La misma consiste en repetir la mudanza que acaba de pasar, pero esta vez realizando todos y cada uno de los movimientos hacia el hemisferio contrario al que comenzó. Es decir, los movimientos y golpes que se hicieron con el pie derecho, esta vez son ejecutados por el pie izquierdo, así

mismo con los giros y desplazamientos, los que comenzaron por un lado, se repetirán en la devolución al lado contrario.

En la selección de malambos analizados, a través de la segmentación sintáctica musical articulada a las normas ortográficas convencionalmente establecidas, logramos consignar tres formas de articular la devolución y el repique en las mudanzas que constituyen el malambo:

- a) Mudanzas con repique intermedio
- b) Mudanzas sin repique
- c) Mudanzas con devolución interna

Estas estructuras son construidas con sus propias reglas internas, las cuales permiten articular una estructura con la otra estableciendo una organización.

En la composición de un malambo los distintos tipos de estructuración se agrupan según el criterio de construcción de la performance (entendiendo que en esta se integran sentidos como la esencia tradicional, el estilo, los hechos históricos, etc). Este, además de articularse con el discurso rítmico musical, también lo hace con otros factores tales como el tiempo cronométrico, el bpm y el estado físico del malambista.

El presente trabajo demuestra que el malambo se constituye como un discurso rítmico musical y coreográfico. Por lo tanto, se confirma la lógica existente entre música y coreografía en el malambo de competencia, la cual responde a las normas y reglas establecidas por el reglamento del Festival Nacional del Malambo.

No obstante, advertimos la dificultad en detectar estudios que integren paralelamente investigaciones tanto en música como en danza folklórica argentina. Si bien parece obvia la relación existente entre ambas expresiones, aún quedan muchos espacios vacíos por indagar en esta relación de correspondencia.

Asimismo, la investigación desarrollada deja a consideración que la práctica del malambo en competencia ha quedado fuera del paradigma clásico del folklore porque en su proceso de poiesis se encuentran re-articulaciones de sentido constante. Esto abre otra mirada, permitiendo reconocer estrategias y procedimientos que dan cuenta del nivel de profesionalización cada vez más complejo al que se encuentra sujeto el malambo en competencia.

Para finalizar, destacamos que los resultados obtenidos en este proyecto de investigación invitan a continuar indagando sobre las valiosas y ricas articulaciones de sentido del malambo en competencia, como así también, al estudio de la imbricada relación existente entre su música y coreografía.

Anexos

Transcripción y análisis sintáctico de los malambos
seleccionados

Emanuel Hernández

O. Presentación

Frases: **Ida** (measures 1-5), **Vuelta** (measures 6-8)

1. Frase armonía: I, VI, V7, I, VI, V7, I

2. Frases: **b** (measures 1-3), **b' Ida** (measures 4-5), **b' Vuelta** (measures 6-7), **c Cierre** (measures 8-9)

3. Mudanza 1 Repique (measures 1-4), Frase (measures 5-9)

4. Mudanza 2 Repique (measures 1-4), Frase (measures 5-9)

5. Mudanza 3 Repique (measures 1-4), Frase (measures 5-9)

6. Mudanza 4 Repique (measures 1-4), Frase (measures 5-9)

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in 6/8 time. It consists of six systems. The first system, 'Presentación', has a 4-measure 'Ida' phrase (measures 1-5) and an 8-measure 'Vuelta' phrase (measures 6-8). The second system continues the 'Vuelta' phrase with a 4-measure 'b' phrase (measures 1-3), a 2-measure 'b' Ida' phrase (measures 4-5), a 2-measure 'b' Vuelta' phrase (measures 6-7), and a 1-measure 'c Cierre' phrase (measure 8). The third system, 'Mudanza 1', features a 4-measure 'Repique' (measures 1-4) and an 8-measure 'Frase' (measures 5-9). The fourth system, 'Mudanza 2', also has a 4-measure 'Repique' (measures 1-4) and an 8-measure 'Frase' (measures 5-9). The fifth system, 'Mudanza 3', has a 4-measure 'Repique' (measures 1-4) and an 8-measure 'Frase' (measures 5-9). The sixth system, 'Mudanza 4', has a 4-measure 'Repique' (measures 1-4) and an 8-measure 'Frase' (measures 5-9). Chord progressions are indicated below the staff: I, VI, V7, I, VI, V7, I. Rhythmic markings '4' and '3' are placed above certain notes. Red dashed lines and blue brackets group phrases. Yellow highlights are present in the first system (measures 5-6) and the second system (measures 1-3, 4-5, 6-7).

32

VI V7 I VI V7 I

Mudanza 5

Repique

36

VI V7 I VI V7 I

40

VI V7 I VI V7 I

Mudanza 6

Repique

44

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Mudanza 7

Repique

50

VI V7 I *Ida* VI V7 I *Vuelta* VI V7

55

I *Ida* VI V7 *Vuelta* I *Ida* VI V7 I

Mudanza 8

Repique

60

VI V7 I VI V7 I

64

VI V7 I VI V7 I

Mudanza 9

Repique

68

VI V7 I

Partitura completa

3

Mudanza 10

Repique

72

4

VI V7 I VI V7 I VI V7

Ida Vuelta

77

II

Frases b

I VI V7 I VI V7 I

Mudanza 11

Repique

82

4

VI V7 I VI V7 I VI V7

Ida Vuelta

87

Frases b

I VI V7 I VI V7 I

Mudanza 12

Repique

92

4

VI V7 I VI V7 I

Ida y Vuelta

X4

Mudanza 13

Repique

96

4

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Ida Vuelta

a b a a

102

Ida Cierre

b a a b a\' a\'

Mudanza 14

Repique

108

4

VI V7 I VI V7 I

Ida y Vuelta

X4

4 Partitura completa

Mudanza 15
Repique

112 **Ida**

VI V7 I *a* VI V7 I VI *b* V7 I

118 **Vuelta** **Cierre**

VI V7 *a* I VI V7 I *b* VI V7 I *b'*

Mudanza 16
Repique

124 **Ida y Vuelta**

VI V7 I VI V7 *x4* I

Mudanza 17
Repique

128 **Ida y Vuelta**

VI V7 I VI V7 *x4* I

Mudanza 18
Repique

132

VI V7 I VI V7 I

Ernesto Díaz

O. Presentación

Frases: *Ida*, *Vuelta*

M.Frase

Armonía: VI, V7, I

5

8

Frases: *Vuelta*, *Cierre*

Mudanza 1

Repique

Frases: *Frace*

Mudanza 2

Repique

Frases: *Frace*

Mudanza 3

Repique

Frases: *Frace*

Mudanza 4

Repique

Frases: *Frace*

33

Partitura completa

Mudanza 5
Repique

37 *VI V7 I VI V7 I*

41 *VI V7 I VI V7 I*

Mudanza 6
Repique

45 *VI V7 I VI V7 I*

49 *VI V7 I VI V7 I*

Mudanza 7
Repique

53 *VI V7 I VI V7 I VI V7 I*

Mudanza 8
Repique

59 *VI V7 I VI V7 I VI V7 I*

Mudanza 9
Sin Repique

65 *VI V7 I a VI V7 I b VI b V7*

70 *I a VI V7 I b VI V7 I b'*

Mudanza 10
Repique

75

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Mudanza 11
Sin Repique

81

VI V7 I VI V7 I VI a V7

86

I VI b V7 I b'

Mudanza 12
Repique

89

VI V7 I VI V7 I

93

VI V7 I VI V7 I

Mudanza 13
Sin Repique

97

VI V7 I VI V7 I

101

VI V7 I VI V7 I

4 O. **Mudanza 14** *1ª salida completa*
 Reprise Frase Frase

105 VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Mudanza 15
 Reprise Frase

111 VI V7 I VI V7 I

115 VI V7 I VI V7 I

Mudanza 16
 Sin Reprise
 Reprise Ida Vuelta Cierre

119 VI V7 I a VI b V7 I a VI b V7 I c

Mudanza 17
 Sin Reprise
 Reprise Ida

125 VI V7 I a V7 I

129 VI V7 I a VI V7 I

Mudanza 18
 Sin Reprise
 Reprise Ida

133 VI V7 I a V7 I

137 VI V7 I a VI V7 I

Mudanza 19
Sin Repique

Partitura completa

5

Repique

Ida

Vuelta

141

147

151

VI V7 I *a* VI V7 I *a* VI V7 I *a'*

VI V7 I *a* VI V7 I

VI V7 I *a* VI V7 I *cierre*

Mudanza 20
Sin Repique

Repique

Abertura

Ida

Vuelta

155

160

VI V7 I VI V7 *a* I VI V7 *b*

I VI V7 *a* I VI V7 *b* I

Mudanza 21
Sin Repique

Repique

Ida

Vuelta

Cierre

165

VI V7 I *a* VI *b* V7 I *a* VI *b* V7 I *c*

Mudanza 22
Repique

171

VI V7 I VI V7 I

Matías Gimenez

Mudanza 1
Repique

6

4

VI V7 I VI V7 I

Frase

5

VI V7 I VI V7 I

Frase

Mudanza 2
Repique

9

4

VI V7 I VI V7 I

Frase

13

4

VI V7 I VI V7 I

Frase

Mudanza 3
Repique

17

4

VI V7 I VI V7 I VI V7 I

Frase

Mudanza 4
Repique

23

4

VI V7 I VI V7 I

Frase

27

VI V7 I VI V7 I

Frase

Mudanza 5

O.

31

4

VI V7 I VI V7 I

Frase

2

Partitura completa

35 Frase Frase

VI V7 I VI V7 I

Mudanza 6
Sin Repique

39 Frase Repique M.Frase Ida

IV V7 I IV V7 I IV V7

44 Vuelta Cierre

I IV V7 I IV V7 I IV V7

50

I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 7
Sin Repique

55 Repique Frase

VI V7 I VI V7 I

59 Frase

VI V7 I VI V7 I

Mudanza 8
Sin Repique

63 Repique Ida

VI V7 I VI V7 I VI V7

68 Vuelta Cierre

I VI V7 I VI V7 I

Mudanza 9
Sin Repique
Repique

Partitura completa

3

73

VI V7 I a VI V7 I b VI V7 I

79

VI a V7 I b VI V7 I Ida VI Vuelta V7 I Cierre

Mudanza 10
Sin Repique
Repique

85

VI V7 I a VI V7 I Vuelta VI a V7

90

I VI V7 I a' VI V7 I

Mudanza 11
Sin Repique
Repique

95

VI V7 I a VI V7 I b VI V7

100

I a VI V7 I a VI V7 I

Mudanza 12
Sin Repique
Repique

105

VI V7 I a VI V7 I a

109

VI V7 I Ida VI Vuelta V7 I Cierre

Mudanza 13
Sin Repique
Repique

4 Partitura completa

113 **Ida**

VI V7 I a VI V7 I a' VI V7

Vuelta

118 **Cierre**

I a VI V7 I a' VI V7 I

Mudanza 14
Sin Repique
Repique

123 **Ida**

VI V7 I a VI V7 I a VI V7 I

Mudanza 15
Sin Repique
Repique

129 **Ida**

VI V7 I a VI V7 a' I

Cierre

133

VI V7 a' I a VI b V7 I c

Mudanza 16
Sin Repique
Repique

137 **Ida**

VI V7 I a VI V7 I b VI V7 I

Vuelta

143 **Cierre**

a VI V7 I VI b V7 I c VI V7 I

Mudanza 17
Sin Repique

Repique

149

Ida

Vuelta

Cierre

155

VI V7 I *a* VI V7 I *b* VI V7 I *a*

VI V7 I *b* VI V7 I *b'* VI *c* V7 I

Mudanza 18
Sin Repique

Repique

161

Ida

Vuelta

Cierre

166

VI V7 I *a* VI V7 I *b* VI V7 I

I *a* VI V7 I *b* VI V7 I *c* VI V7 I

Mudanza 19
Sin Repique

Repique

173

Ida

Vuelta

Cierre

178

VI V7 I *a* VI V7 I *b* VI V7 I

I *a* VI V7 I *b* VI V7 I

Mudanza 20
Sin Repique

Repique

183

4

VI V7 I a VI V7 I a

Ida

Vuelta

187

VI V7 I a VI V7 I b VI V7 I

Ida

Cierre

Fabian Serna

Presentación

Ida **Vuelta**

Cierre

Ida *Vuelta* *Cierre*

Mudanza 1

Repique **Frase**

Frase

Mudanza 2

Repique **Frase**

Frase

Mudanza 3

Repique **Frase** **Frase**

Mudanza 4
Repique

32 **Frase**

IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 5
Repique

38 **Frase**

IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 6
Sin Repique

44 **Ida**

IV V7 I a IV V7 I b IV V7

49 **Vuelta** **Cierre**

I a IV V7 I b IV V7 I

Mudanza 7
Repique

54 **Frase**

IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 8
Repique

60 **Frase**

IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 9
Sin Repique

66 **Repique Trunco** **Ida**

IV V7 I IV V7 a I IV V7 b I

Vuelta Partitura completa 3

72 *IV V7 I IV V7 I* *a b*

Cierre

76 *IV V7 I IV V7 I* *Ida Vuelta*

Mudanza 10
Sin Repique

Repique Ida Vuelta

80 *IV V7 I IV V7 I IV V7* *a b*

Ida Cierre

85 *I IV V7 I IV V7 I* *a b* *Ida Cierre*

Mudanza 11
Sin Repique

Repique Ida

90 *IV V7 I IV V7 I IV V7 I* *a b*

Vuelta

96 *IV V7 I IV V7 I IV V7* *a b*

Cierre

101 *I IV V7 I* *a b*

Mudanza 12
Sin Repique

Repique Frase

104 *IV V7 I IV V7 I* *a b*

4 Partitura completa

108 **Frase**

IV V7 I IV V7 I

Mudanza 13
Repique

112 **Frase**

IV V7 I IV V7 I IV V7

117 **Frase**

I IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 14
Sin Repique

122 **Ida** **Vuelta**

IV V7 I a IV V7 I a IV V7

127 **Ida** **Cierre**

I a IV V7 I Ida IV Vuelta V7 I Cierre

Mudanza 15
Sin Repique

132 **Ida**

IV V7 I IV V7 I IV V7

137 **Vuelta**

I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 16
Sin Repique

142 **Ida** **Vuelta**

IV V7 I a IV V7 I a IV V7

147 **Ida** **Vuelta**

I a IV V7 I a IV V7 I

Mudanza 17
Swin Repique

152 **Repique** **Ida**

157 **Vuelta** **Cierre**

IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Mudanza 18
Sin Repique

162 **Repique** **Ida** **Vuelta**

167 **Ida** **Vuelta** **Cierre**

I a IV V7 I a IV V7 I

Mudanza 19
Sin Repique

172 **Repique** **Ida** **Vuelta**

177 **Ida** **Cierre**

I a IV b V7 I a IV b V7

Mudanza 20
Sin Repique

182 **Repique** **Ida** **Vuelta**

187 **Ida** **Vuelta** **Cierre**

I a IV V7 I a IV V7 I

Mudanza 21
Repique

192 **Repique**

IV V7 I IV V7 I

Sergio Zalazar

Presentación

Repique

11

5

8

IV V7 I IV V7 I

IV V7 I IV V7

I IV V7 I

Mudanza 1

Repique

Frase

11

15

IV V7 I IV V7 I

IV V7 I IV V7 I

Mudanza 2

Repique

Frase

19

23

IV V7 I IV V7 I

IV V7 I IV V7 I

Mudanza 3

Repique

Frase

Frase

Cierre

Ida Enlace Vuelta

27

32

IV V7 I IV V7 I IV V7

I IV V7 I

2

Mudanza 4
Repique

37

41

IV V7 I IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Frase Frase

Mudanza 5
Sin Repique

45

51

IV V7 I IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Ida Vuelta Cierre

a b a b a b a c

Mudanza 6
Repique

55

IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Frase

Mudanza 7
Sin Repique

61

66

IV V7 I IV V7 I IV V7 I IV V7 I

Ida Vuelta Cierre

a b a' b

Mudanza 8
Sin Repique

73 **Repique** **Ida**

78 **Vuelta**

82 **Cierre**

Mudanza 9
Sin Repique

87 **Repique** **Ida** **Vuelta**

95 **Cierre**

Mudanza 10
Sin repique

103 **Repique** **Ida** **Vuelta**

107 **Cierre**

Mudanza 11
Sin repique

111 **Repique** **Ida**

4

Vuelta

117 *IV V7 a I IV V7 I b*

Cierre

121 *IV V7 I IV c V7 I*

Mudanza 12
Sin Repique

Repique

125 *IV V7 I IV a V7 I IV V7 a I*

Cierre

131 *IV V7 a I IV V7 a' I IV V7 a' I*

Mudanza 13
Sin Repique

Repique

137 *IV V7 I a IV V7 I b IV V7 I a*

Cierre

143 *IV V7 I b IV V7 I c IV V7 I*

Mudanza 14
Sin Repique

Repique

149 *IV V7 I IV a V7 I IV a V7*

Ida

154 *I IV a V7 I IV a V7 I a'*

Mudanza 15
Sin Repique

159 **Repique** **Ida**

IV V7 I *apertura* IV V7 *a* I IV V7 *a'* I

165 **Vuelta**

IV V7 *a* I IV V7 *a'* I

Mudanza 16
Sin Repique

169 **Repique** **Ida**

IV V7 I *a* IV V7 I *b* IV V7

174 **Vuelta** **Cierre**

I *a* IV V7 I *b* IV V7 I *a'*

Mudanza 17
Sin Repique

179 **Repique** **Ida**

IV V7 I IV V7 *a* I IV V7 I

185 **Vuelta** **Cierre**

IV V7 *a* I IV V7 I *b* IV V7 I

Bibliografía

- AGUILAR, María Del Carmen. 1989. *Estructuras de la Sintaxis Musical*. Buenos Aires: Centro cultural de Buenos Aires: Departamento de música sonido e imagen.
- ARETZ, Isabel. 2008 [1952]. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Editorial Melos.
- ARICÓ, Héctor. 2008. *Danzas Tradicionales Argentinas- una nueva propuesta-* (tercera edición). Buenos Aires. Talleres gráficos Vilko
- BORREGALES, Carmen Teresa. 2005. *La música y el lenguaje como sistemas de comunicación comprobables bajo la óptica del análisis del discurso*. musicaenclave.com. Recuperado el 14 de octubre del 2021 de <http://www.musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesiscarmenborregales.pdf>
- BERRUTI, Pedro. 1978. *Manual de Danzas Nativas*. Buenos Aires. Editorial Escolar.
- CARRANZA, María Julia. 2022. *Un mal necesario : la construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires, 2015-2017*. Buenos Aires. Publicaciones Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Quilmes.
- CHAMOSA, Oscar. 2012. *Breve Historia del Folclore Argentino.1920-1970 Identidad, Política y Nación*. Buenos Aires. Editorial Edhasa.
- DIAZ, Claudio. 2006. *El Lugar de la Tradición en el Paradigma Clásico del Folclore Argentino*. Recuperado en 2021: <http://producciony analisis musical.com.ar>.
- 2022. *Variaciones Sobre el “Ser Nacional”. Una Aproximación Sociodiscursiva al “Folklore” Argentino*. Santa Fé. Ediciones UNL.
- DURANTE, Beatriz y Belloso W. 1968. *Método para la enseñanza de las Danzas Folklóricas Argentinas*. Buenos Aires. Ricordi Americana.
- FONTANET, Hernan. 2010. *Infamación del Gaucho del siglo XIX, estadio inferior del exilio del XX. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en 2022: <https://biblioteca.org.ar/>
- GARCÍA, María Inés. 2011. *Apuntes de cátedra. Tema: Metodología de análisis sintáctico-temático*. Cátedra: Análisis y Morfología Musical. Profesora Titular: María Inés García. Facultad de Artes - UNCU.
- GRAVANO, Ariel. 1985. *El Silencio y la Porfía*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.
- GUERRERO, Leila. 2013. *Una Historia sencilla*. Barcelona: Anagrama.

- MADOERY, Diego. 2005. *Los procedimientos de producción musical en música popular*. Revista Del ISM,1(7),76–93. Recuperado el 09/05/2023 en: <https://doi.org/10.14409/ism.v1i7.529>.
- 2007. *Género – tema – arreglo Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular*. I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Universidad Nacional de Villa María. Córdoba.
- LOJO Vidal, José Abelardo. 1972. *Estilos y Mudanzas del Zapateo Gauchesco*. Buenos Aires. Talleres gráficos Ergon.
- LYNCH, Ventura. 1953. *Folklore Bonaerense*. Buenos Aires: Lajouane
- MUÑOZ, Marta. 1978. *Argentina y sus Danzas*. Buenos Aires. Ediciones Valero.
- PACHECO, Gimena. 2020. *Malambo: ¿solo una danza? Articulaciones de sentido entre música, memoria e identidad(es)*. *Contrapulso*, pp 36-48. Buenos Aires.
- PARODI, Julia 2019. *Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista Folklore (1961-1981)*. *Recial*, X (16). Buenos Aires.
- PÉREZ, Sergio. 2009. *Malambo en Competencia*. Buenos Aires. Municipalidad de Tres de Febrero: Oficina Municipal de Letras.
- VEGA, Carlos. 1986. *Las Danzas Populares Argentinas tomos I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- VILA, Pablo. 1996. *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. Revista *TRANS*. Recuperado el 06/2023 en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones#top>