

## **EL RASGUEO DE LA CHACARERA EN LA GUITARRA. ANÁLISIS DE SUS RASGOS ESTRUCTURALES Y DE ESTILO.**

Octavio Taján

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes,  
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

### **RESUMEN**

El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación: “Música Popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folklore y tango” y tiene por objeto analizar y describir las características estructurales y performáticas del rasgueo de la chacarera en la guitarra, a través de un estudio comparativo de sus diversos modos de ejecución. Tomando un corpus inicial compuesto por unas 150 chacareras de diversas épocas y regiones de nuestro país se intenta dar cuenta, en primera instancia, de los rasgos estructurales de este modo de acompañamiento, para luego centrar el análisis en un conjunto de elementos tendientes a caracterizar los distintos estilos o maneras de rasguear.

La principal motivación del mismo surge de la necesidad de realizar un aporte concreto desde la investigación en relación a un tema que se encuentra en permanente discusión y resignificación tanto en el ámbito de la producción como de la divulgación.

¿Cómo se rasguea la chacarera?, ¿por qué los santiagueños la tocan distinta a los tucumanos?, ¿cómo es el chasquido?, ¿el ritmo está en 6/8 o en 3/4?, ¿cómo se enseña?, ¿por qué?, son algunas de las muchas preguntas que circulan en torno al asunto y el eje de la indagación de esta ponencia.

palabras clave: rasgueo, chacarera, acompañamiento, guitarra.

### **PONENCIA**

El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación: “Música Popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folklore y tango” y tiene por objeto analizar y describir las características estructurales y performáticas del rasgueo de la chacarera en la guitarra, a través de un estudio comparativo de sus diversos modos de ejecución.

La principal motivación del mismo surge de la necesidad de realizar un aporte concreto desde la investigación en relación a un tema que se encuentra en permanente discusión y resignificación tanto en el ámbito de la producción como de la divulgación.

¿Cómo se rasguea la chacarera?, ¿por qué los santiagueños la tocan distinta a los tucumanos?, ¿cómo es el chasquido?, ¿el ritmo está en 6/8 o en 3/4?, ¿cómo se enseña?, ¿por qué?, son algunas de las muchas preguntas que circulan en torno al asunto y el eje de la indagación de esta ponencia.

Entendiendo la importancia del ritmo y la forma musical como los rasgos jerarquizados que caracterizan a la chacarera como género, y concibiendo a la guitarra y el bombo como sus instrumentos de acompañamiento principales, este trabajo intenta dar cuenta de, al menos, dos aspectos específicos:

- 1) Los rasgos estructurales que caracterizan al rasgueo en la guitarra como modo de acompañamiento representativo del género.
- 2) La caracterización de un conjunto de elementos tendientes a identificar las distintas maneras de rasguear. En otras palabras, la detección de aquellos rasgos

interpretativos que podrían dar cuenta de los diversos estilos de acompañamiento rasgueado en guitarra.

Desde el punto de vista metodológico, se trabajó en base a un corpus de 150 chacareras de diversas épocas y regiones del país, las cuales fueron analizadas mediante la audición, la ejecución y la transcripción musical<sup>1</sup>.

El abordaje del corpus constó de dos etapas diferenciadas. La primera, estuvo dedicada al estudio de la estructura y rasgos comunes en los rasgueos de la guitarra en la chacarera, partiendo de un conjunto de saberes previos que resultaba necesario constatar de un modo sistemático. La segunda, estuvo orientada a la creación de una tabla cuyos parámetros fueran útiles y suficientes para dar cuenta tanto de los rasgos estructurales del rasqueo, como de los elementos que podrían formar parte de una posible caracterización de los distintos estilos interpretativos.

Cabe aclarar que, si bien dicha tabla ha arrojado resultados interesantes, se la considera una herramienta en proceso de constante mejora y revisión. Por otra parte, se asume que la misma contiene elementos vinculados a la subjetividad de la escucha musical, como por ejemplo: el equilibrio entre planos, la percepción de células rítmicas o la acentuación de los chasquidos, entre otros. En algunos casos, apareció también como una dificultad la baja calidad de algunos registros sonoros, atenuando la precisión en la escucha y el análisis musical.

Otra aclaración previa respecto del diseño de esta herramienta, es que se optó por trabajar inicialmente en la identificación y codificación de las fórmulas o células rítmicas denominadas “básicas”. En el mismo sentido, si bien se asume que el tipo de acompañamiento (y por ende, el modo de rasgear) en muchos casos suele ser cualitativamente distinto entre los diversos segmentos de la forma musical (introducciones, interludios y segmentos temáticos) se optó, en esta primera instancia, por intentar detectar aquellas fórmulas rítmicas que se escuchan como más representativas o características en la canción y que podrían entenderse como variantes “básicas” propias del modo o estilo del/los intérprete/s.

Acerca del conjunto de saberes previos a constatar:

A continuación se enumeran y explican someramente el conjunto de conceptos previos a constatar de modo sistemático en el corpus. Los mismos, asumen la existencia de los siguientes rasgos estructurales en el acompañamiento rasgueado de la chacarera en la guitarra:

1. Una estructura métrica de *compases equivalentes* (6/8 – 3/4) *superpuestos*.

En el plano del acompañamiento predomina la lógica de superposición. Los metros no se alternan ni se excluyen, sino que se hallan superpuestos, entrelazados, entramados. Se diferencian complementándose.

2. Una estructura de, al menos, dos *registros o timbres diferenciados*.

Los compases equivalentes se distinguen por presentar dos registros relativos o timbres diferenciados (agudo-grave). Este rasgo pareciera tener una clara vinculación con las características sonoras del bombo legüero. El timbre agudo se referencia en el sonido del aro, mientras el grave lo hace en el sonido del parche. En términos métricos, el 6/8 se sitúa en un registro relativo agudo, mientras que el 3/4 lo hace en el

---

<sup>1</sup> La experiencia como guitarrista y el estudio empírico previo de estos materiales se ha utilizado como una herramienta imprescindible a los fines de lograr una más clara audición del rol de dicho instrumento, tanto en relación con lo que suena como en la reconstrucción imaginaria del movimiento de la mano que rasguea.

grave<sup>2</sup>. En el caso de la guitarra, el timbre agudo se produce a través del *chasquido* sobre las tres primeras cuerdas, mientras que el grave suele ejecutarse con el pulgar (o el bien el índice) sobre las bordonas.

### 3. Una disposición de golpes *pilares*.

Más allá de las diversas variantes habidas, existen algunos sonidos que tienden a mantener una mayor estabilidad en su condición rítmica, métrica y registral, funcionando a modo de sonidos fijos o “pilares” dentro de la trama estructural del esquema de acompañamiento. Los restantes sonidos tienden a aparecer más variados en la combinación de parámetros mencionados o, incluso, reemplazados por silencio.

### 4. Una estructura de *acentos o apoyos* que configuran el “latido rítmico” del género.

La ubicación de los acentos en el marco de la superposición de compases equivalentes aparece como uno de los elementos más importantes en la configuración de lo que podría llamarse el “latido rítmico” o groove de la chacarera, fenómeno al cuál los Hnos. Ábalos (1952:4) optaron por definir como el “sentido musical folklórico”. En este aspecto, sobresale la idea de que el primer tiempo del compás no siempre es el más fuerte y por ende, que los acentos o apoyos suelen ubicarse en otros puntos del compás.<sup>3</sup> Los golpes más relevantes, para los Hnos. Ábalos (entre otros), son aquellos que conforman el denominado “*dos - tres*”. Esto es, mientras el plano del 6/8 tiende, en muchos casos, a tener una acentuación relativamente estable (expresada en el rasgueo a través de un chasquido sobre cada negra con punto), el plano del registro grave (3/4) se apoya sobre la segunda y tercer negra del compás. Este “*dos - tres*” configura gran parte del latido rítmico del género y, dado su peso, genera una sensación de cierta acentuación ‘*tumbada*’<sup>4</sup> al hallarse su apoyo principal sobre el 3º tiempo del compás. No obstante ello, y como analizaremos más adelante, dependiendo del modo en que se chasquea y en que se acentúan los chasquidos, el balance entre ambos metros puede variar. De todas maneras, resulta muy importante el juego permanente entre la acentuación (usualmente) tética del 6/8 y la acentuación *tumbada* del 3/4. Allí radica gran parte de la riqueza rítmica y métrica de la chacarera.

### 5. Un *esquema básico* de rasgueo.

La idea de que existe un esquema o fórmula básica de rasgueo para la chacarera, se halla generalizada en diversos ámbitos. Al momento de ser enseñado o descrito este rasgueo, suele mencionarse una de las variantes habidas como el esquema o la fórmula “*básica*”. En términos generales, cuando la guitarra adopta un rol de acompañamiento rasgueado, este esquema suele ser la fórmula más estable y recurrente.

Más allá de la cantidad de variaciones utilizadas por quien rasguea, este modo de acompañamiento en la guitarra pareciera estar organizado en base a una lógica de tensión - distensión, donde las variaciones tienden a “descansar” rítmicamente sobre las fórmulas básicas.

### 6. Un *movimiento generador*, que representa la base motriz del rasgueo básico y sus variaciones.

La idea de *movimiento generador* está vinculada al recorrido (ascendente y descendente) que realiza la mano que rasguea al ejecutar la fórmula de rasgueo en su versión más repicada. El intérprete, aun cuando ejecuta variantes con menos golpes

---

<sup>2</sup> Resulta interesante notar que, en el caso de algunos *géneros líricos* como el estilo o la vidalita, esta relación se encuentra habitualmente invertida, apareciendo en registro grave las articulaciones en 6/8 y en un registro relativo agudo las que se apoyan sobre el compás de 3/4.

<sup>3</sup> Esta realidad musical contradice lo que indican los preceptos académicos clásicos y que Alberto Willams en su *Teoría de la música* determina al afirmar que en los compases de tres tiempos es fuerte el 1º y débiles el 2º y el 3º. (Willams 1987:26)

<sup>4</sup> Esta idea se rescata en referencia al ‘*tumbao*’ del contrabajo en la música afrocubana, cuya principal característica es su diseño sincopado.

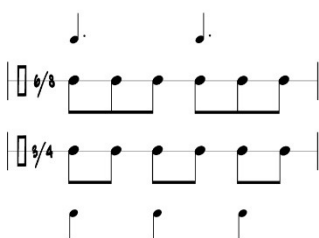
(el básico, por ejemplo) tiende a realizar este movimiento de manera completa (moviendo la mano aunque no suene<sup>5</sup>), de modo tal que, en la sucesión de rasgueos la mayoría de las variaciones no suceden por una modificación sustancial en la dirección del movimiento, sino más bien por la decisión de hacer sonar tal o cual impulso.

### 7. Una onomatopeya descriptiva de la célula rítmica.

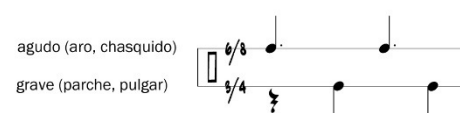
Tachicatachín, talegadepan, papitopapá, etc, son onomatopeyas con las cuales suele transmitirse oralmente el ritmo de la chacarera (y las demás danzas de su familia rítmica) tanto para su ejecución en el bombo y la guitarra como para el desarrollo del zapateo en la danza. Conllevan implícitamente en su esquema sonoro ciertos datos centrales de la estructura rítmica del género, como su célula rítmica en relación a la estructura métrica, su estructura de registros (agudo-grave) y su acentuación.

Partiendo de estos saberes y a fin de poder desarrollar una herramienta útil para contrastarlos con el corpus, se elaboró una tabla cuyas variables procuraran prestar especial atención a la interacción entre los parámetros entendidos como estructurales

#### 1. Compases equivalentes

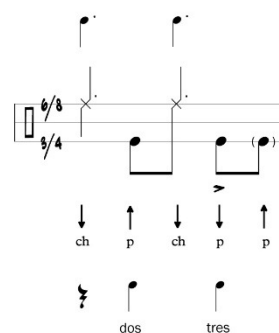


#### 2. Registros diferenciados

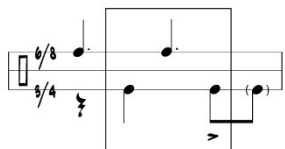


#### 4 - 5. Esquema básico de rasgueo

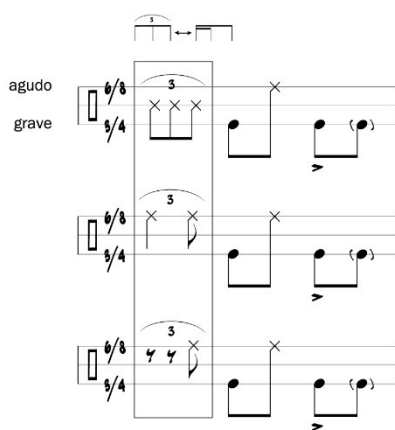
Escrito en 3/4, con plicas compartidas e indicaciones de dirección del movimiento y toque (pulgar o chasquido)



#### 3. Golpes fijos

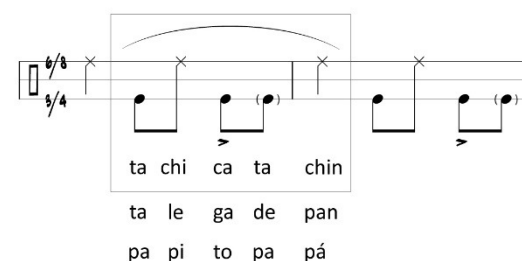


#### 6. Movimiento generador



resumen: ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑

#### 7. Onomatopeya descriptiva de la célula rítmica



en el acompañamiento rasgueado de la chacarera: ritmo, timbre y dinámica. Para este fin, se seleccionaron un conjunto de preguntas iniciales para ser contenidas y respondidas por la misma:

<sup>5</sup> Algo que en instrumentos de percusión se conoce como "golpes fantasma"

- ¿Los chasquidos son siempre iguales?
- ¿Qué tipos de chasquidos hay?
- ¿Se verifica la idea del “dos-tres” en el registro grave?
- ¿Se verifica el apoyo sobre el 3º tiempo del 3/4?
- ¿Predomina alguno de los compases equivalentes? ¿La resultante sonora se escucha más en uno que en otro? ¿En qué casos? ¿La relación de equilibrio entre planos es variable?
- ¿Los rasgueos básicos son todos iguales?
- ¿El movimiento generador de la mano que rasguea es siempre igual? ¿Hay más de una posibilidad? ¿Cuál es la más frecuente?
- ¿Las fórmulas o células básicas son todas reducibles a las mismas onomatopeyas tradicionales? (tachicatachín, talegadepan, canastadepan, papitopapá). ¿Para algunas células podría haber otras onomatopeyas que se ajusten más a su estructura?
- ¿En virtud de ello, hay indicios de estilos diferentes? ¿Cuáles y cómo serían?

Para ordenar e intentar dar respuesta a estas preguntas, se elaboró finalmente la siguiente nomenclatura para los elementos constitutivos del rasqueo:

Tipo de chasquido:

Seco (S) / Medio Seco (MS) / Vibrado (V) / Abanico (Ab) / Silencio (X).

Acentuación de los chasquidos:

0: ambos golpes tienden a sonar equilibrados / 1: mayor acento sobre la 1º negra / 2: mayor acento sobre la 2º negra.

Características del 2º impulso del tiempo 1:

Describe articulación y dirección del movimiento.

Dirección: los movimientos son siempre hacia abajo, excepto cuando se indica la contrario.

Articulación: silencio; suave y corto, suave y vibrado; seco; vibrado y acentuado, vibrado y para arriba, pulgar abajo.

Dirección de la 2º negra del 3/4, en registro grave:

Arriba: de cuerdas agudas a graves / Abajo: de cuerdas graves a agudas

Apoyo en el 3:

Si/No. A los fines de la tabla, ello implica también la presencia del “dos-tres”.

Equilibrio entre planos:

=: no se percibe un predominio claro de un plano sobre otro / 6: se escucha un andar predominante sobre el 6/8 / 3: se escucha un andar predominante sobre el 3/4.

Función:

b: guitarra función de base / f: guitarra función florida.

La función base hace referencia a un rasqueo con escasas variaciones, mientras la función florida indica un acompañamiento en el que las variaciones de rasqueo son insistentes<sup>6</sup>.

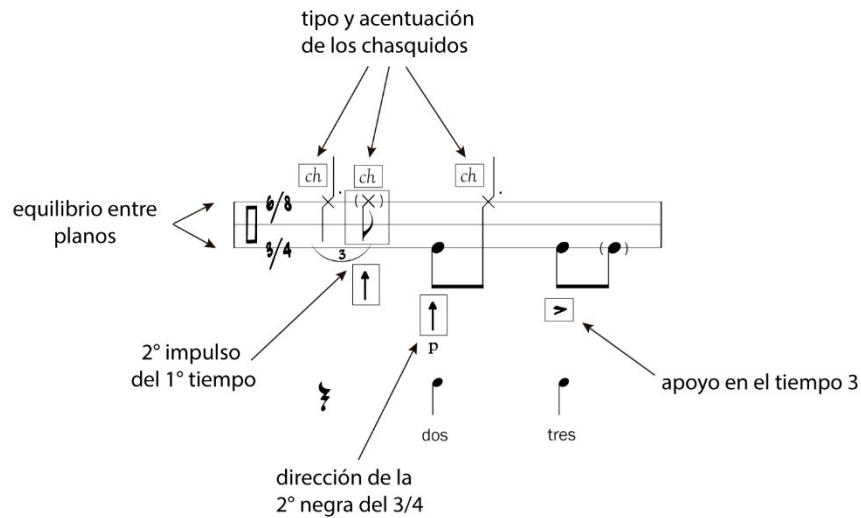
Célula / onomatopeya descriptiva:

Se procuró constatar en el corpus la pertinencia de las onomatopeyas más difundidas (papitopapá, talegadepan, etc), previendo la posibilidad de crear algunas *ad hoc* para

---

<sup>6</sup> Conceptos aportados por Madoery, D. y Mola, S. (2015) en su artículo “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera”. Allí la idea de guitarra florida tiene su paralelismo en lo que los autores denominan como “bombo cantador”.

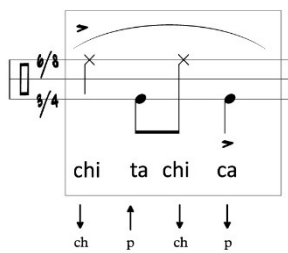
los casos en que las mismas no fueran suficientes para representar la estructura de las fórmulas básicas de algunos ejemplos. Ello, con un sentido estrictamente analítico y descriptivo.



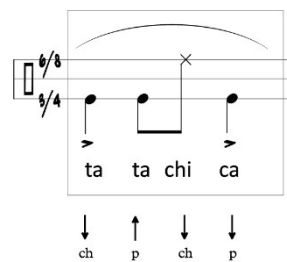
## RESULTADOS:

Pudieron detectarse al menos cuatro modos o estilos de acompañamiento diferentes. Cada uno de ellos caracterizado por un andar o *groove* particular. Se decidió nombrarlos y organizarlos teniendo como referencia principal la relación entre la onomatopeya resultante de la célula básica y el inicio del compás. De esta manera, los dos primeros modos o toques son Téticos (el primero con un inicio predominantemente agudo mientras el segundo es grave), el tercero Acéfalo largo (con un inicio de la célula sobre el segundo impulso del 1º tiempo), siendo el cuarto Acéfalo corto (con un inicio de célula sobre el 2º tiempo del 3/4).

### 1) Tética 1

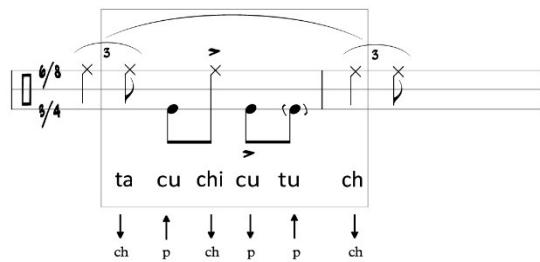


### 2) Tética 2





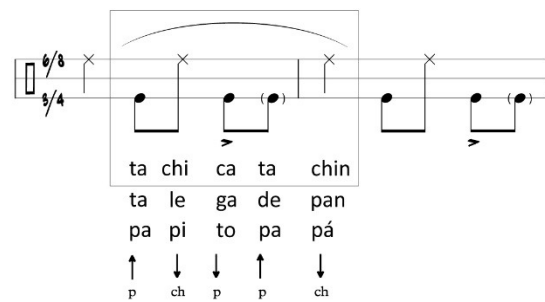
### 3) Acéfala larga



ta cu chi cu tu ch

↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓  
ch p ch p p ch

### 4) Acéfala larga



ta chi ca ta chin

ta le ga de pan  
pa pi to pa pá

↑ ↓ ↓ ↑ ↓  
p ch p p ch

Resumen de rasgos para cada modo:

#### 1) Variante Tética 1

Tipo de chasquido (ch1 y ch2): tendencia de chasquidos tímbricamente semejantes

Acentuación de los chasquidos: mayor acento en el ch1.

Segundo impulso del 1º tiempo: este golpe suele estar presente, pero con menos presencia e insistencia que en los otros modos.

Dirección de la 2º negra: mayor tendencia hacia arriba.

Apoyo en el 3: Sí, siempre.

Equilibrio entre planos: hay ejemplos de las 3 posibilidades (mayor presencia del 3, del 6 y variantes más equilibradas).

Función: mayor cantidad de ejemplos de guitarra base.

Célula / onomatopeya descriptiva: Tética, comienza en el 1º tiempo (chí - ta chi - ca // chí - ta chi - ca chi). Se percibe una clara inercia hacia el 1º tiempo.

#### 2) Variante Tética 2

Tipo de chasquido (ch1 y ch2) tendencia de chasquidos tímbricamente distintos.

El ch1 suele ser Ab, P, o Vibrado, con una sonoridad más grave. El ch2, es siempre más seco y agudo que el anterior. Estos toques influyen en la percepción tética de la célula.

Acentuación de los chasquidos: la percepción de acento parece más confusa, dada la diferencia tímbrica de uno y otro. No obstante hay una claro apoyo sobre el ch1.

Segundo impulso del 1º tiempo: este golpe suele estar presente, cuando aparece suele hacerlo con el toque suave y vibrado.

Dirección de la 2º negra: mayor tendencia hacia arriba

Apoyo en el 3: Sí, siempre.

Equilibrio entre planos: tiene un andar que se percibe más claramente en 3/4, dado el apoyo del tiempo 1 en el registro medio-agudo y el dos-tres del grave.

Función: mayor cantidad de ejemplos de guitarra base.

Célula / onomatopeya descriptiva:

Tética: comienza en el 1º tiempo (tan - ta chi - ca)

El apoyo sobre el 1º tiempo y la onomatopeya descriptiva lo referencian con el Modo 1.

#### 3) Variante Acéfala larga

Tipo de chasquido (ch1 y ch2): tendencia de chasquidos tímbricamente distintos.

ch1: más seco y corto, también puede haber un silencio / ch2: más vibrado.

Acentuación de los chasquidos: marcada acentuación del chasquido 2. La célula rítmica presenta una clara direccionalidad hacia este golpe.

Segundo impulso del 1º tiempo: este golpe es muy importante en este modo. Está presente casi siempre y se presenta como un tercer chasquido que puede ser suave y corto, suave y vibrado, vibrado y acentuado, entre otras posibilidades. Además funciona como el golpe de inicio de la célula rítmica.

Dirección de la 2º negra: mayor tendencia hacia arriba

Apoyo en el 3: Sí, siempre.

Equilibrio entre planos: Tienden a escucharse a escucharse mayormente en 6, por el peso la direccionalidad hacia el ch2.

Función: mayor cantidad de ejemplos de guitarra *base*.

Célula / onomatopeya descriptiva: Acéfala larga, comienza sobre el 2º impulso del 1º tiempo (ta cu - chí cu tu - ch)

4) Variante Acéfala corta

Tipo de chasquido (ch1 y ch2): tendencia de chasquidos tímbricamente semejantes

Acentuación de los chasquidos: tendencia de chasquidos de dinámicas semejantes.

Segundo impulso del 1º tiempo: este golpe suele estar presente, de diversas maneras.

La tendencia es que aparezca tocado con menor volumen que los chasquidos 1 y 2.

Dirección de la 2º negra: mayor tendencia arriba

Apoyo en el 3: Sí, siempre.

Equilibrio entre planos: Tienden a escucharse equilibrados, sin una predominancia evidente de uno sobre otro.

Función: mayor cantidad de ejemplos de guitarra *base*.

Célula / onomatopeya descriptiva: Acéfala corta: comienza sobre el 2º tiempo (ta chi - ca ta - chi / ta chi - ca ta - chi chi)

Respecto de los rasgos estructurales a constatar a través de las preguntas iniciales, se ha evidenciado que:

Existe una diversidad de chasquidos dada por variables tímbricas y dinámicas. En los modos 1 y 4, la tendencia es de chasquidos semejantes (más secos o más vibrados, pero similares entre sí), mientras en los restantes modos los chasquidos tienden a diferenciarse dentro de la célula, con una función estructural.

En el plano grave, se verifica la presencia constante del “dos - tres”, así como también el apoyo (o acento) sobre el 3º tiempo del 3/4.

Se evidenció la presencia estructural de los compases equivalentes (6/8 y 3/4) observándose distintos grados de predominancia de uno u otro en los diversos modos. El modo 2, por ejemplo, presenta una clara predominancia del 3/4, mientras que en el modo 3 predomina el compás de 6/8. De la misma forma, hay variantes en las cuales ambos compases se encuentran más equilibrados, sin predominancias claras.

Respecto de los rasgueos básicos y su movimiento generador, se ha podido evidenciar el uso claramente predominante del movimiento que ejecuta la 2º negra del 3/4 hacia arriba (de agudo a grave) y la 3º negra hacia abajo; y una segunda opción, bastante menos frecuente, que consiste en ejecutar estos dos golpes de negra hacia abajo (de grave a agudo).

Se verifica también la hipótesis respecto del movimiento generador, quedando pendiente un estudio más profundo y sistemático en base a estrategias de captación y análisis visual.

En relación a las onomatopeyas tradicionales y su relación con los distintos modos o estilos de rasgueo, se ha podido observar que éstas no lograban contener la diversidad de toques o *grooves* habidos, con lo cual se debió recurrir a la creación ad hoc (y con fines estrictamente descriptivos y analíticos) de nuevas onomatopeyas para dar cuenta de las restantes variantes detectadas.

Por otra parte, este hallazgo aportó algunos datos concretos respecto de la posibilidad de iniciar un rastreo más acabado de los diversos referentes, estilos e influencias. Los



primeros datos al respecto arrojados en el análisis del corpus indican los siguientes porcentajes:

Variante Tética: 42% / Tética 2: 8% / Acéfala larga: 24% / Acéfala corta 26%

A su vez, al examinar sucintamente los intérpretes que surgen de cada modo es posible esbozar algunos comentarios iniciales:

En la variante Tética 1, aparecen exponentes santiagueños tales como Los Manseros Santiagueños, Los Hnos. Ábalos, Los Hnos. Simón y Andrés Chazarreta; figura un cordobés como el Chango Rodríguez; intérpretes salteños como Los Fronterizos, Jorge Cafrune, Los cantores del Alba o el Dúo Salteño; los bonaerenses Raúl Carnota y Alfredo Ábalos; y los sanjuaninos de la Topilla de Huachi Pampa. Como dato aledaño, muchos de ellos han tenido una fuerte producción discográfica en la década del '60.

En la variante Tética 2, reaparecen intérpretes como los Hnos. Ábalos y los Hnos. Simón, y se destaca Gardel y su dupla con Razzano, en grabaciones que datan de 1926.

En la variante Acéfala larga, se aprecia una marcada presencia de lo que podría mencionarse como intérpretes santiagueños contemporáneos, entre los cuales se destacan

Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo, Horacio Banegas, Cuti y Roberto Carabajal y Mario Alvarez Quiroga y exponentes aún más jóvenes como los Chaza (representativos de una importante franja generacional que cultiva dicho estilo).

Finalmente, la variante Acéfala corta, pareciera ser la más heterogénea en lo se refiere a procedencias y épocas de sus intérpretes, contando por ejemplo a los santiagueños Hnos. Díaz y Carlos Carabajal, los bonaerenses Atahualpa Yupanqui y Carnota, la tucumana Mercedes Sosa, los santafecinos Guarany y Fandermole, y los salteños de las Voces de Orán, los Chalchalersos y Jorge Rojas y los puntanos Alfonso y Zabala y Juan de los Santos Amores, entre otros.

## CONCLUSIONES

Con este trabajo queda planteada, compilada y sistematizada una mirada concreta acerca de la problemática del rasgueo de la guitarra en la chacarera y sus rasgos estructurales. A partir de ella, se espera que la misma pueda aportar elementos útiles, no sólo aplicables al ámbito de la investigación, sino también como material de referencia tanto para la elaboración de trabajos de divulgación y didáctica, como para la producción musical en particular.

Representa un primer abordaje acerca del estudio del estilo en el rasgueo de la chacarera en la guitarra, que espera ser profundizado tanto en la detección y análisis de otras variantes o modos, como en el trayecto de posibles transformaciones, evoluciones e influencias a través del tiempo, las regiones y los referentes.

Párrafo a parte merece la aplicación y profundización de este estudio a las particularidades de la chacarera trunca y al vínculo específico entre la guitarra y el bombo en el montaje de la textura de acompañamiento. En igual sentido, se espera ampliar este trabajo al ámbito de las variaciones de rasgueo, su lógica y relación con los ritmos de acompañamiento básicos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abalos, Hermanos (1952). 1er. Álbum para piano. Con posiciones para acompañamiento de guitarra. Danzas y canciones regionales argentinas. Bs. As: Editorial de los Hermanos Ábalos.
- Aguiar, M. del C. (1991) Folklore para armar. Bs. As: Ediciones Culturales Argentinas.

Aretz, I. (1946) *Música tradicional argentina*. Tucumán. Historia y Folklore. Universidad Nacional de Tucumán.

----- (1952) *El Folklore Musical Argentino*. Bs. As: Riccordi.

Abecasis, (2011) *La chacarera bien mensurada*. Río Cuarto: UniRio.

Carlson, J. R. (2011) *The 'Chacarera Imaginary. 'Santiagueñan' folk music and folk musicians in Argentina*. Tesis de doctorado, Inédita.

Drake, c. y Bertrand, d. (2001). *The Quest for Universals in Temporal Processing in Music*. En R. Zatorre e I. Peretz. *The Biological Foundations of Music*. Annals of The New York Academy of Sciences. Volume 930, 17-27

Madoery, D. (2009) "El folklore musical argentino después de Carlos Vega". Ponencia presentada en el Segundo Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Villa María, Córdoba

----- (2011) "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades". En: Carolina Santamaría y otros (ed.), *¿Popular, pop, populachera?* Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela. (IASPM – EUM) pp: 11-19.

Madoery, D. y Mola, S. (2015) "Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera" En: *Revista de la Asociación Argentina de Musicología* Nº 15. Malbrán, Silvia (s/f). Seminario Teoría Musical y Cognición. Material de circulación interna perteneciente a la Maestría en Psicología de la Música. (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata).

----- (2008). *Ritmo musical y sincronía. Un programa de investigación aplicada con proyecciones psicopedagógicas*. Serie Temas I. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Editorial de la Universidad Católica Argentina.

Santillán, M. A. (2013) *Modelización del Género Musical Chacarera Santiagueña*. Tesis de Maestría, Inédita.

Parncutt, Richard (1987). *The perception of pulse in musical rhythm*. En A. Gabrielsson (Ed.), *Action end Perception in Rhythm and Music*. Nº55 Sweden: The Royal Swwedish Academic of Music.

Rodríguez, Edgardo y Argüello, Silvina (2010). *La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino*. IX Congreso IASPM-AL. Venezuela 2010. En <http://www.iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

Vega, C. (1944) *Panorama de la música popular argentina*. Bs. As.: Losada.

----- (1952- 1986) *Las danzas populares argentinas*. Bs. As.: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Willams, Alberto (1987). *Teoría de la música*. Buenos Aires, Editorial La Quena.