

**Omar Corrado**  
Argentina

## **Migraciones y permanencias: el Chango Spasiuk**

El presente trabajo intenta contribuir al estudio de las articulaciones entre lo local y lo global que nos convoca en esta sesión, a través de la práctica y la trayectoria de Horacio (Chango) Spasiuk, acordeonista y compositor de músicas del litoral argentino. Nos interesan las tensiones que trabajan en su complejo contexto de pertenencia, sus múltiples interrelaciones en el campo, sus migraciones y sus fidelidades genéricas, las recepciones diversas a las que su música da lugar. Nuestro músico tiene, hoy, 32 años: se trata entonces de la obra *in progress* de alguien que comienza su actividad musical hace poco más de diez años, en sincronía con los paisajes diseñados por la economía cultural globalizada (Appadurai, 1990, cit. y analizado en Slobin, 1992 y en Pelinski, 1995).



## De orígenes y pertenencias

La explicación de los procesos que generaron el actual chamamé, constituye un desvelo recurrente en los estudios musicológicos y en las verbalizaciones de los actores sociales convocados por su práctica. Así, en la literatura existente es posible constatar la atribución, simultánea o sucesiva, de su origen a un pasado guaraní, a la resultante de la enseñanza musical jesuítica, a la ternarización y "acordeonización" de la polka europea, a la recepción litoraleña de la música hispanoperuana colonial (Vega, 1944; Cerrutti, 1965; Morales de Segovia, 1972; Pérez Bugallo, 1996; Cragnolini, 1999; González, 2000). No es nuestra intención intervenir en este debate. Importa, para nuestros propósitos, señalar el consenso en reconocer la complejidad del entramado de tradiciones, proveniencias, antigüedad, estructuras, dinámicas sociales, significaciones múltiples que convergen en el chamamé. Más allá de la "verdad documental", es esta pluralidad inicial, las densidades culturales vehiculadas por el imaginario de los orígenes, lo que se revela intensamente productivo en la interpretación que de ella proporcionan los músicos. Así, para el Chango Spasiuk, se trata de un proceso acumulativo que, partiendo de la época virreinal y de las formas más antiguas del folclore, se nutre de la musicalidad del pueblo guaraní y su fonética, de la guitarra española, de elementos rítmicos afro, del acordeón de los inmigrantes, para desembocar en los músicos pilares del género: Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel e Isaco Abitbol (*Nueva*, 2000: 27). Su música, por momentos, recrea algunas estaciones de este recorrido.

Por otra parte, identifica conflictos regionales en la atribución de propiedad exclusiva del chamamé por parte de los habitantes de Corrientes, en declaraciones que ponen en evidencia la intensificación, en niveles micro, de la problemática de lo local/regional/transregional (Slobin, 1992: 7-9), y la reproducción de la lógica de centro-periferia. Nacido en Misiones, otra de las provincias del litoral argentino, limítrofe con Corrientes, Spasiuk confiesa:

“...hay algo que a lo mejor a mi me molesta particularmente y es como que se centralizó todo demasiado en Corrientes (...) Que [el chamamé] haya nacido en Corrientes, porque pudo haber sido una zona más o menos poblada y Misiones estaba en constante guerra por la Independencia, peleando con los mamelucos y los guarantes (sic?) (...). De allí en más desde que se desparramó entonces a



esta altura del partido yo no puedo decir música correntina solo porque los más grande exponentes del chamamé fueron correntinos (...) hay una diferencia de matices y la zona tiene que ver cómo suena el chamamé en Santa Fe o en Entre Ríos; el chamamé del Chaco, que así como el Chaco es llano, triste y árido, así es el chamamé (...); y el chamamé de Luis Ángel Monzón que vos oís y decís esto no puede estar ubicado en otro lugar que en Aristóbulo del Valle, en Misiones”.

(*Sensación de cultura*, 1991: 24)

Su primera experiencia musical está íntimamente ligada a las prácticas de la colectividad ucraniana a la que pertenece, instalada Apóstoles, Misiones, desde 1897. A ellas dedica su CD *Polcas de mi tierra* (Acqua Records, 1999), documento que "intenta ser una fotografía sonora de un lugar que muestra un aspecto de los tantos que hacen a la cultura del noreste argentino" (*Nueva*, 2000: 28) En él, rescata interpretaciones de polcas rurales -nombre genérico que aglutina a numerosas danzas del centro y este europeo, según explica (*Cabal*, 1999: 17)- y testimonios actuales de la comunidad.

Sobre la penetración del chamamé en la colectividad ucraniana, dice:

“... en los años cuarenta y cincuenta, en los casamientos entre parientes se tocaba y se bailaba música ucraniana. Pero, los sábados a la noche, cuando se armaban bailes en los secaderos [de yerba mate], lo que se bailaba era chamamé. En frente (sic) de la chacra donde mi papá se crió había un secadero de yerba. El se escapaba a bailar (...). El chamamé no era la música que bailaban los inmigrantes, sino sus hijos”.

(*Nueva*, cit.:28).

Considerando su posición en este proceso, afirma: "yo soy un nieto de inmigrantes y a la vez soy un chamamecero. Yo toco chamamé, la música folclórica del noreste argentino" (Ibid.: 28-29). Su repertorio integra piezas de autores clásicos de chamamé, cuyos estilos conoce de cerca. De allí el respeto por los núcleos significantes -estructurales, performativos, expresivos- de la especie, como puede constatare comparando sus versiones de chamamés "clásicos" con las de sus cultores históricos consolidados en la recepción popular. Las innovaciones se producen a partir de los elementos mismos del género. Así, en su versión del chamamé "La colonia", de Tránsito Cocomarola, para acordeón y bajo eléctrico, incluida en su CD *La ponzoña* (DBN, 1996),



la primera parte expone el material a la manera tradicional, mientras en la segunda presentación del tema, se incrementa el juego rítmico y ornamental. El bajo toca en *slap*, lo que puede escucharse como una amplificación de las técnicas de ejecución de los contrabajistas de chamamé, un *pizzicato* a menudo con deliberado efecto percusivo.

En sus propias piezas, Spasiuk suele transitar entre los ritmos de la región a la que pertenece, marcada, como toda zona de fronteras -triple, en este caso-, por intercambios e hibridaciones múltiples. En “La ponzoña”, pieza que da título al mencionado CD, mezcla ritmos de esa zona y produce transiciones de binario a ternario que pueden entenderse como una demostración, con los recursos del mismo lenguaje musical, de uno de los desarrollos histórico-estructurales del chamamé. Procedimientos similares se encuentran en las dos versiones de su tema “Misiones”, incluidas en *La ponzoña* y en *Chamamé crudo*. Precisamente en este último CD (Acqua Records, 2000), incluye un trabajo suyo llamado “Escenas de la vida en el borde: génesis del chamamé”, en el que pareciera resumir el lento constituirse de éste, incorporando una evocación selvática que formara parte de la génesis que él le atribuyera, según señaláramos precedentemente.

Esta visión aparentemente omniabarcativa encuentra, sin embargo, límites firmes en la música de Spasiuk. Uno de ellos es la incorporación documental de músicas indígenas, que parece haberlo tentado en algún momento y cuyo riesgo le fuera señalado por Alejandro Kowalski, docente en la carrera de Antropología que iniciara Spasiuk antes de su traslado a Buenos Aires. Así lo confirman las “Palabras desde el encuentro” que Kowalski le dirigiera:

“Tal vez una música falte en este disco (...) la música de los Mbya-guaraní. [ellos] no son nuestra raíz, no son la esencia a la que nos falta llegar, ellos no son los responsables del origen de las disputas sobre cuál es nuestro folklore.(...) Los Mbya no pertenecen a nuestro mundo, aunque nuestra única manera de encontrar un sentido sea establecer un lazo con ellos (...) solo habrá un lazo cuando transcendamos nuestro deseo de comernos al otro mundo integrándolo a la historia del nuestro”.

(www.changospasiuk.com)

En otros niveles, las restricciones afectan lo sonoro demasiado connotado con otras tradiciones. En el plano de la percusión, evita los instrumentales afrocaribeños que



suelen incluirse indiscriminadamente en distintos géneros. En el plano armónico, se abstiene de la tentación por las estructuras y encadenamientos provenientes del jazz que pueblan las corrientes de fusión. Rehuye asimismo la exhibición de su declarada admiración por Debussy o Stravinsky en sus propias músicas.

## Posiciones y desplazamientos

Tanto en los repertorios elegidos como en las manifestaciones verbales, Spasiuk se coloca permanentemente en la descendencia del chamamé histórico y de sus representantes fundacionales, en tradiciones dinámicas, que "cuando vos la[s] recibís, tenés que hacerla fructificar para dársela a la generación que te sucede" (*La voz del interior*, 2000). Su propia práctica contribuye a definir perfiles particulares en el campo de la renovación en el que el consenso de los públicos lo ubica. En efecto, así como transita por escenarios selectos de la Capital, toca en festivales del interior del país, en particular del Litoral, en un intento deliberado por mantenerse en contacto con los públicos populares, históricos del género, con los cuales se miden las innovaciones. Tal vez esto explique la relativa contención de los nuevos recursos en relación con los practicados por vanguardistas como Raúl Barboza. Se diferencia asimismo del virtuosismo instrumental y el tipo de elaboración armónica cultivado por el dúo de Rudi y Niní Flores, residentes en Francia al igual que Barboza. Tiene puntos de contacto con la voluntad manifestada por Tarragó Ross por colocar estas músicas en circuitos de los que estuvo históricamente excluida, si bien difieren las estrategias utilizadas. Es crítico con respecto a la banalización "fiestera" y superficial de los grupos de chamamé del llamado "folclore joven", representada por Los Alonsitos o Amboé.

Desde esta plataforma, Spasiuk establece una intensa red de diálogos e interacciones con el campo de la música popular argentina. Algunos ejemplos: en el ámbito del folclore, toca con Los Chalchaleros en el Festival de Cosquín en 1989, graba con Luis Ángel Monzón en 1989 -*Gringo y guaraní*, CBS-, con Los Tucu Tucu en 1990 -*Identidad*, MyM-, con Mercedes Sosa en 1994 -*Gestos de amor*, Polygram-, con Liliana Herrero en 1999 -*Recuerdos de provincia*, Circo Beat-. Pero es quizás en su confluencia



con expresiones del rock donde la singularidad de Spasiuk parece más evidente: "el chamamé puede ser tan desprejuiciado como el rock and roll (...) Para mi, Cocomarola o Ernesto Montiel están a la misma altura que Los Beatles, Jimi Hendrix o Bob Marley" (*Cabal*, cit.,: 17). Participa, tocando las músicas del litoral, en los recitales de Divididos en Obras en 1993, año de aparición de *La era de la boludez*, momento en que el grupo, radicalizado en su marginalidad frente al *establishment* del espectáculo, reafirma su vocación de repensar las herencias folclóricas desde el rock. Esa misma condición es responsable de la ausencia de documentación sonora y/o visual de esos recitales. Su última intervención en este campo es la realizada en el CD *No sabe no contesta* de Cienfuegos, de reciente aparición. Podría decirse que las conexiones entre estos géneros radican, por un lado, en que Spasiuk entiende el chamamé como música de los bordes, de la transgresión, como lo fue el rock, y, por otro, en el nivel de la energía, del ímpetu rítmico y la crudeza tímbrica que caracteriza el estilo instrumental de Spasiuk. La producción gráfica de algunos de sus últimos trabajos refuerzan, desde lo iconográfico, el vínculo.

La proyección internacional del Chango se inició tempranamente, en 1987. Incluye recitales en Brasil, Holanda, Estados Unidos, España y Alemania. De ella, y de las migraciones genéricas mencionadas, derivan seguramente las producciones realizadas en los últimos años, que ponen de relieve con mayor claridad las vinculaciones entre lo local y lo global que nos ocupa aquí. En 1997, el percusionista Cyro Baptista lo convoca para una grabación en Nueva York en torno de músicas de Villa-Lobos, junto a Greg Cohen, Naná Vasconcelos, Vanessa Falabella, Romero Lubambo y John Zorn, entre otros. Baptista dice haber intentado desarrollar "un trabajo basado en las fuentes usadas por Villa Lobos en su música" ([www.cyrobaptista.com](http://www.cyrobaptista.com)), de lo que resultó el CD *Vira loucos*. Allí, Spasiuk interviene en varios temas, uno de los cuales es una versión para bajo y acordeón de "Dansa do indio branco", cuarto número del *Ciclo brasileiro* para piano, compuesto por Villa Lobos en los años treinta, publicado entre 1936/37 (Según Tarasti, 1995: 257-258).

Interesa la vecindad de esta disposición instrumental y textural de esta versión con aquella realizada por Spasiuk un año antes para "La colonia", ya mencionada. El crítico



John Walters, de *Wire*, rescata el *funky accordion* de Chango Spasiuk en esta pieza (*Wire. Adventures in Modern Music*, octubre 1997, en la página web de Baptista), mientras que Jon Pareles, del *New York Times*, señala que "cuando la música amenaza con convertirse en demasiado abstracta, la guitarra de Romero Lubambo o el acordeón de Chango Spasiuk la vuelven hacia otra melodía animada" (*The New York Times*, febrero 1998, en la página web de Baptista).

A partir de esta producción, Zorn lo invita a tocar en la Knitting Factory, templo del experimentalismo neoyorkino. Según lo expresado por Chango (Entrevista 27/7/2000), sus colaboraciones con Baptista por un lado, y con Mercedes Sosa por otro, fueron decisivas para que lo invitaran al Festival de Jazz de Montreal, en el cual realiza dos presentaciones en 1997, acompañado por tres de sus músicos, ejecutando, entre otras piezas, chamamés de su CD *La ponzoña*. El crítico del *Journal de Montréal* dice que:

"Su música mestiza (mezcla de folklore autóctono de América del Sur, con tintes de cierta influencia europea) es bastante impresionante... Porque además de ser auténtica y a veces vertiginosa (...) está desde ahora impregnada de nuevos sonidos que se unen a lo largo de sus giras por Argentina, Brasil Uruguay, Estado Unidos y Europa".

Afirma que esas melodías "curiosamente, de vez en cuando, parecen nuestro propio folklore" (las citas del *Journal de Montréal*, 31/6/97, en traducción, comunicadas por Mauro Oliver, 14/8/2000).

En este año, el Chango integró la delegación que intervino en el Festival Argentino de Música y Cine, en Londres, y viajará a Nueva York con el fin de hacer músicas para ballet junto a Bob Telson (*La Nación*, 22/9/2000).



## Reflexiones, aperturas

Según pudimos observar en el recorrido precedente, un doble movimiento organiza la trayectoria de Chango Spasiuk. Por una parte, la voluntad de pensar sobre los elementos constitutivos de la identidad de las músicas del litoral argentino, de los procesos históricos y culturales que le dieron forma, de construir(se) lo local en esa encrucijada de tradiciones, y por otra, la disponibilidad de esta música para la convergencia con distintas expresiones. Podría decirse que la misma complejidad polifónica de estratos culturales y estructurales de las músicas que están en el punto de partida se constituye como reserva de sentidos que son alternativamente jerarquizados por los receptores de distinta proveniencia. En efecto, cada uno realiza lecturas selectivas del conjunto, filtrando franjas, iluminando sectores, proyectando sus propios imaginarios. De este modo, la escucha "transcultural" (Wallis y Malm, 1984; Malm, 1992) -la que está en la base de la relación con Zorn o la participación en un encuentro internacional de jazz- privilegia los componentes de etnicidad de estas músicas, ya sea en clave de exotismos sudamericanos o en el reconocimiento de aires de familia, participando de lo que Guilbault llama "etnización de las corrientes principales de las músicas, que ha llegado a ser casi sinónimo de la así llamada 'cultura global' " (Guilbault, 1993: 34). No es ajeno a este interés el inesperado descubrimiento de estas polcas del sur, coincidente con la euforia por estas manifestaciones en los Estados Unidos, donde es una de las micromúsicas (Slobin, 1992) de mayor expansión, como se comprueba en los numerosos sitios dedicados a ellas en Internet. El acordeón, por otra parte, nexa potente entre las tradiciones de polcas y chamamés, del cual Spasiuk es ejecutante de notable nivel, juega su papel en esta valoración internacional, dado el reconocimiento y prestigio de algunos de sus cultores más activos, como Richard Galeano, Michel Portal o Ron Carter, según señala el mismo Spasiuk (*Cabal*, cit:18).

Se trata, de todos modos, de una trayectoria sesgada, discontinua. A diferencia del tango en la actualidad, la música del litoral argentino llega a ciertos estratos del consumo internacional desde las zonas más marginales y relegadas de sus propios contextos. El chamamé es todavía, en cierta medida, y a pesar del prolongado trabajo de difusión iniciado por los pioneros en los años cuarenta (Cf. Pérez Bugallo, 1995; Gravano, 1983,



Cragolini, 1997), la expresión más desprestigiada del folclore argentino, considerada vulgar, impresentable, no legitimada desde los discursos criollistas, ni desde las narrativas hegemónicas de la identidad, ni desde las estrategias de exportación. Por él no pasaron las elaboraciones cultas del nacionalismo musical -no hay prácticamente chamamés en el repertorio de nuestros compositores nacionalistas cultos-, ni, con escasas excepciones, el boom folclórico de los sesenta capitalizado por las especies del cancionero del noroeste -sostenidas por el prestigio de las sociedades hispanocoloniales-, ni la cosmología latinoamericanista de la nueva canción. El salto se opera desde allí. Y, por el momento, se da entre periferias con respecto a la masividad de la gran industria cultural, cada una de ellas cargando con su propia historicidad y sus propios conflictos con los múltiples centros de los sistemas que las contienen. No es, obviamente, un caso único; representa, sin embargo, dimensiones significativas de los flujos culturales y simbólicos actuales.

## Bibliografía

- Cerrutti, Raúl Oscar. 1965.  
*El chamamé. Danza del folclore guaraníico argentino*, Ed. Norte Argentino, Resistencia.
- Cragolini, Alejandra. 1997.  
"El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración", en *Música e investigación*, N° 1, pp. 99-115.
- \_\_\_\_\_. 1999.  
"Representaciones sobre el origen del chamamé entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad", en *Latin American Music Review*, vol. 20, N° 2 (Fall/Winter), pp. 234-252.
- González, Pablo. 2000.  
"Chamamé", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.
- Gravano, Ariel. 1983.  
"La música de proyección folklórica argentina", en *Folclore americano*, N° 35, junio, pp. 5-71.
- Guilbault, Jocelyne. 1993.  
"On Redefining the 'Local' Through World Music", en *The World of Music*, 35 (2), pp.33-47.
- Malm, Krister. 1992.  
"Local, National and International Musics", en *Intercultural Music Studies*, Vol. 3. pp. 211-227.



- Morales de Segovia, Marily. 1972.  
"El chamamé", en *Enciclopedia de temas populares del Nordeste*, Ed. Daeunne, pp. 13-17.
- Pelinski, Ramón. 1995.  
"Le tango nomade", en *Tango nomade. Etudes sur le tango transculturel*, Pelinski (R.), (ed.), Triptique, Montréal, pp. 25-70.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1995.  
*El chamamé*, Ed. del sol, Buenos Aires.
- Slobin, Marc. 1992.  
"Micromusics of the West: A Comparative Approach", en *Ethnomusicology*, 36, 1 (Winter), pp. 1-85.
- Vega, Carlos. 1998 (1944).  
*Panorama de la música popular argentina*, Losada, Buenos Aires. Ed. facsimilar del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Wallis, Roger; Malm, Krister. 1984.  
*Big Sounds from Small Peoples*, Constable, London.

## Entrevistas

- Cabal*, N° 111, setiembre/octubre 1999.  
"Chango Spasiuk. Músico de alma", entrevista de Alberto Catena, pp. 14-18.
- La Nación*, Espectáculos, 22/9/2000.  
"Spasiuk: puro chamamé", entrevista de Gabriel Plaza, pp. 1-2.
- La voz del interior* (Córdoba, Argentina), 23/1/2000.  
"Spasiuk: Tocar es un estado de necesidad vital, como respirar", entrevista de Germán Arrascaeta y Santiago Giordano.
- Nueva*, N° 446, 30/1/2000.  
"El gaucho ucraniano", entrevista de Juan Carlos Diez, pp.24-29.
- Sensación de cultura* (Rafaela), N° 6, noviembre 1991.  
"Chango Spasiuk. Al rescate de lo nuestro", entrevista de Raúl y Ana Vigni, pp. 24-25.
- Entrevista con el autor, Buenos Aires, 27/7/2000.