

Voces del litoral: Un estudio comparativo del canto de la guarania a través de la canción Ñane Aramboha

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Música Popular

Alexis David Ramirez Ojeda
Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA
adr.ojeda.2022@aluno.unila.edu.br

Resumo. Este trabajo presenta los resultados de un estudio comparativo sobre la música litoraleña, con un enfoque específico en la guarania y su transformación vocal a lo largo del tiempo. Mediante herramientas de análisis técnico-vocal aplicadas al repertorio popular, se realizó el estudio comparativo de distintas versiones de la canción "Ñane Aramboha", producidas en tres períodos históricos: 1930-1970, 1980-1990 y 2000-presente. El objetivo fue identificar cómo los comportamientos vocales e interpretativos de la guarania han evolucionado a lo largo de las décadas, describiendo cómo estos elementos se mantienen, transforman o desaparecen. Los resultados preliminares revelan diferencias significativas en los vibratos y algunos ajustes tímbricos y de sonoridad, observándose una transición hacia estilos más abiertos en las grabaciones de las décadas más recientes. Además del aspecto musical, se busca construir una narrativa que dialogue con los procesos históricos y socioculturales que llevaron a la guarania a su consagración como género emblemático del Paraguay.

Palabras clave. Música Litoraleña. Guarania. Análisis Vocal.

Título. *Vozes Do Litoral: Um Estudo Comparativo Do Canto Da Guarania Através Da Canção ‘Ñane Aramboha’.*

Resumo. Este trabalho apresenta os resultados de um estudo aprofundado sobre a música litoralenha, com um enfoque específico na guarânia e na sua transformação vocal ao longo do tempo. Por meio de ferramentas de análise técnico-vocal aplicadas ao repertório popular, foi realizado um estudo comparativo de diferentes versões da canção "Ñane Aramboha", produzidas em três períodos históricos: 1930-1970, 1980-1990 e 2000-presente. O objetivo foi identificar como os comportamentos vocais e interpretativos da guarânia evoluíram ao longo das décadas, descrevendo de qué forma esses elementos se mantêm, se transformam ou desaparecem. Os resultados preliminares revelam diferenças significativas nos vibratos, bem como alguns ajustes tímbricos e de sonoridade, observando-se uma transição para estilos mais abertos nas gravações das décadas mais recentes. Para além do aspecto musical, busca-se construir uma narrativa que dialogue com os processos históricos e socioculturais que levaram à guarânia a sua consagração como gênero emblemático do Paraguai.

Palavras-chave: Musica litoralenha. Guarânia. Análise Vocal.



Introducción

El término música litoraleña se usa principalmente para reunir diferentes géneros musicales y danzas de raíces folclóricas que son característicos del litoral argentino, que se compone de las provincias colindantes con los ríos Paraná y Paraguay, y del encuentro de las fronteras entre el Brasil, Paraguay y Uruguay. De los géneros musicales podemos citar como ejemplos el chamamé, la chamarrita, la galopa misionera, la polka paraguaya, el rasguido doble, el valseado paraguayo y la guarania. El objetivo es el de realizar un estudio exploratorio y comparativo de un repertorio específico de música litoraleña, que haya sido importante en la construcción de identidades musicales a niveles regionales y/o nacionales. Es sabido que estos géneros fueron de extrema importancia durante los procesos de identificación nacionalista que pasaron estas regiones durante la época de construcción de los estados nacionales. Al proponer el estudio comparativo de los comportamientos vocales e interpretativos de los géneros tradicionales más representativos de la región del litoral, la intención principal de la investigación es renovar la comprensión acerca de cómo estos géneros fueron transitando a través de las transformaciones estilísticas y comportamentales de sus intérpretes a través de las décadas. En una primera instancia, a la que se refiere este trabajo, se decidió abordar la investigación del caso del Paraguay, en el que fue escogido como objeto de estudio el género de la guarania. Por su relevancia histórica y su papel imprescindible en la construcción de la identidad cultural del Paraguay, se espera que dentro de este género sea posible hallar distintas características que ayuden a entender de qué manera las intervenciones de los intérpretes fueron evolucionando a través del tiempo, y cómo esta evolución acompañó y acompaña las dinámicas que ocurrieron en diversos contextos sociales que atraviesan la historia del país, estableciendo conexiones entre las transformaciones ocasionadas por los intérpretes de cada época y los acontecimientos coyunturales que envolvieron sus carreras. Y por fin, reflexionar sobre la importancia de que la literatura y los estudios investigativos de la música tradicional también permanezcan en constante movimiento y renovación.

La Guarania en la identidad musical y nacional del Paraguay



Desde su creación, la guarania ha sido considerada el punto de inflexión más pronunciado en la formación de la identidad musical del Paraguay; y es, según Florentín Giménez (1997), el “loable acontecimiento” que fue afirmando el valor de la música paraguaya; “como si con ello recién naciera la verdadera consolidación de la autenticidad de nuestra música”. Además, Giménez resalta la necesidad del estudio de la música paraguaya para hallar la esencia del comportamiento expresivo de la nación paraguaya;

Para definir esta figura genérica (la música paraguaya) utilizada por todos los paraguayos debemos recurrir a un exhaustivo estudio, indagando los hechos coyunturales que en el devenir del tiempo fueron plasmándose en nuestro ‘habito sonoro’ y, al aprehenderlos, los fuimos desarrollando y expandiendo con nuestro acento autóctono. Por eso, para hallar en nuestra esencia lo que en espíritu se identifica más con nuestro comportamiento expresivo, ingenuo, afectuoso y hasta romántico, debemos recurrir a la música, que al cantarla con expresiones guaraníicas y con peculiar estilo, fue logrando una identidad propia, característica, muy diferenciada de otras expresiones musicales de Latinoamérica, constituyéndose en reflejo fiel de nuestra nacionalidad musical más auténtica. (Giménez, 1997, 29)

Evandro Higa (2013) nos ofrece un detallado panorama histórico donde aborda, a través de varias fuentes, los diferentes procesos acontecidos durante la construcción de identidades nacionales y la formación de nacionalismos latinoamericanos a través de la música, principalmente en el Brasil y en la frontera compartida con el Paraguay. Sobre el papel de la guarania en la invención de la identidad paraguaya, destaca primordialmente la suma de la guarania a otras de las dos principales pistas más seguidas en las averiguaciones sobre la cuestión de la identidad paraguaya; el idioma guaraní y la figura de la mujer:

Em tese defendida em 1998 na UFF [...] o historiador Alberto Moby Ribeiro da Silva indica que dois fatores podem apontar pistas para iluminar a questão da identidade paraguaia: o idioma guarani e o papel da mulher das classes subalternas. [...] Ao idioma guarani e a atuação da mulher paraguaia no espaço social, acrescentamos a guarânia como uma das mais vigorosas representações de um sentido de identidade nacional no país. Nesse processo de constituição de uma “paraguayidade” através da música, Jose Asunción Flores ocupa um papel central (Higa, 2013, 200-202).

La guarania a través del tiempo



Así como la guarania fue un factor constituyente en la formación de la identidad y del nacionalismo paraguayo y transformó la forma en que la música era concebida en el Paraguay, diversos acontecimientos, principalmente políticos, han ocasionado que el género a su vez haya atravesado por una variedad de transformaciones estilísticas mediante la intervención de los compositores e intérpretes referentes, quienes vivieron (sufrieron) esos acontecimientos y desarrollaron sus carreras atravesando situaciones en su mayoría hostiles, que van desde la censura hasta la migración forzada y el exilio en tiempos anteriores, y cambios socioeconómicos y tecnológicos globales que están ocurriendo en nuestros tiempos. Esta investigación trata de identificar estas transformaciones estilísticas y de ubicarlas dentro de cada uno de estos contextos históricos para tratar comprender de qué manera se desarrolló y cómo se mantiene esta relación simbiótica entre música y sociedad.

Para ello, optamos por realizar un primer análisis musical de la canción "Ñane Aramboha" escrita por Félix Fernández, poeta paraguayo destacado dentro de la literatura y el cancionero tradicional del Paraguay, y que fue convertida en guarania por la música de Agustín Barboza y Barboza y Emilio Bobadilla, también ambos muy reconocidos por su labor como compositores y difusores de la música paraguaya.

Tan solo el contexto de la creación de la letra y la música de esta obra ya nos habla acerca de la situación socio-económica que se vivía en el Paraguay en esa época. El conflicto bélico contra Bolivia por el territorio chaqueño, sumió al país en estado de muchas miserias que provocó el éxodo de los paraguayos hacia países vecinos y no tan vecinos, entre ellos, siendo uno de los países más concurridos, Argentina. Esta fue la suerte compartida de los 3 protagonistas que concibieron Ñane Aramboha a principios de los años 30. Félix Fernández, en entrevista para el diario La Tribuna en 1968, contó la precariedad que estaba viviendo antes y durante su viaje a la Argentina.

Cuando llegué a Buenos Aires, encontré a unos paraguayos que me dijeron: "Ehhh Félix: ¿Por qué viniste en tercera? "Y porque no hay cuarta", les contesté. Andando por allí, de repente me encontré sin dinero, solamente con mi pasaje de vuelta". [...] El martes salí temprano y empecé a caminar por la calle Rivadavia, la más larga de Buenos Aires. Al cabo de una extensa caminata, salí al otro lado de la capital federal. [...] Eran las 11 de la mañana y yo había salido sin desayunar, por falta de dinero. Por allí se me ocurrió escribir algo sobre un día en Buenos Aires, en que no comí por falta de plata. Entonces escribí esa composición [...]



Figura 1 – Letra original y traducción de Ñane Aramboha.

ÑANE ARAMBOHA

Hyãkuã vevuimi pacholi apytépe
nde rapykuerépe ñane aramboha
ñande ropevyrô ja hura haguépe
Jaicove aja jajoayhu haguã.

Ne akã rendague oiméva akói
jeruti rupáicha ipyko'êmi
pyharevovénte vaicha che renói
ha ajapajerei che año peteí.

Hembe'y jegua iñenkajeju
mbytépe nde réra che réra rovái
ne rembiapokue, Ana de Jesus
ágã ipore'y ndaroviavarãi.

Ha'e mi ohendu ja'erô ojupe
ñe'ê ombohoryva ñane korasô
ha oime este día ajuhu hykue
causa pyhare che mbojahe'o.

Noñe'êi rupínte nomombe'úi
ndorovy'áiha pe nde rehe'y
ha ha'e oñandu ke che ndaikátúi
pyhare ake che año tyre'y.

Ku che moiruhára ka'aru pytú
nde rekoviahárô kóinama opyta
ne renói rukako Ana de Jesús
nde rechaga'u ñane aramboha.

NUESTRA ALMOHADA

Tiene aroma suave, entre las flores del pacholí
tras tus rastros nuestra almohada
en donde en nuestros ensueños juramos
para queremos mientras vivíamos.

Donde tu cabeza descansaba está siempre
cóncavo como el nido del yerutí
apenas anochece es como si me llamara
y me entremezco en mi soledad.

Tiene bordados y encajes,
en el medio, tu nombre frente al mío
tu creación, Ana de Jesus
cuya ausencia ahora no podría creer.

Ella solía escuchar cuando nos decíamos,
palabras que alegran nuestro corazón
y hoy día la encontré mojada
por causa de lo que anoche me lamenté.

Solamente porque no habla no lo cuenta
que no somos felices sin ti
y ella siente que yo no puedo,
dormir en las noches en mi cruda soledad.

Aquella que me acompaña al atardecer
en tu reemplazo ahora quedó
todavía te llama, Ana de Jesús
te extraña, nuestra almohada.

Fonte: Autor (2025)

La realización de los análisis fue llevada a cabo a partir de teorías ya consolidadas dentro de la literatura del análisis musical; a partir de herramientas y fuentes utilizadas dentro del repertorio popular internacional que puedan ser aplicadas a la guarania. Basándose principalmente en las nomenclaturas propuestas por Anne Raelly Pereira de Figuerêdo (2010)



Esto permitió observar, reconocer, comparar y clasificar los elementos interpretativos relacionados primordialmente al canto; como gestos vocales, variaciones de vibratos, articulaciones, nasalidad, impostación etc.; y otros parámetros musicales que tengan que ver con, por ejemplo, el contenido de la letra, aspectos rítmicos, y otros criterios relevantes para nuestro objeto de estudio. A través de este análisis comparativo, se pretende organizar de manera sistemática aquellos comportamientos vocales característicos que fueron determinantes en la trayectoria estética y estilística del género; examinando cómo estos comportamientos evolucionaron a través de las épocas e identificando cuales elementos vocales permanecieron distintivos y cuales fueron siendo adoptados o perdidos dentro de la identidad del género.

Para la escucha del repertorio fueron seleccionadas una variedad de versiones que fueron grabadas en diferentes épocas, una época que rodea la primera grabación conocida de la canción entre los años 1930 y 1970; otra época comprendida entre la década de los años 70 y 90 en el que el Paraguay atravesó diversos cambios sociales y políticos que afectaron directamente a la actividad de los compositores e intérpretes; y otra época que abarca los años 2000 hasta nuestra actualidad, caracterizada por las transformaciones tecnológicas en las formas de difusión de la música popular y la globalización que derivó a cambios estilísticos y fusiones entre géneros musicales. A partir de ahí, para los análisis más detallados, fueron seleccionadas 2 versiones de diferentes intérpretes para cada época¹.

Resultados y Discusiones

Para el primer recorte temporal fueron seleccionadas dos grabaciones lanzadas en los años 1957 y 1965 respectivamente. Por un lado, la grabación extraída del álbum “Homenaje a Manuel Ortiz Guerrero” que fue grabado en la Argentina, cuya interpretación posiblemente corresponde al mismo Agustín Barboza, acompañado de la Orquesta Ortiz Guerrero y bajo la dirección del maestro José Asunción Flores. La segunda grabación fue realizada por el grupo Los Corochiré en Francia, en el año 1965 para el álbum llamado “Au Paraguay”, en este caso no fue posible determinar con exactitud a quien corresponde la interpretación vocal.

¹ Cabe destacar en esta instancia, que algunas de las fechas utilizadas en este trabajo son estimaciones basadas en cruzamientos de datos y relatos encontrados en diferentes fuentes, ya que el caso de la música paraguaya sufre de un sensible problema relacionado a la catalogación de sus materiales de grabación, lo que dificulta establecer con precisión las informaciones relacionadas al origen de los materiales utilizados.



En las comparaciones entre las versiones de la primera época, encontramos principalmente diferencias en los tipos de vibratos y algunas articulaciones utilizadas por los intérpretes en determinadas palabras o consonantes. En ambas versiones es posible notar una fuerte presencia de la voz nasal, propiedad característica de la música popular paraguaya que proviene de la nasalidad propia presente en la lengua guaraní. También se encuentra presente una característica muy relevante en la interpretación de la música tradicional paraguaya en esos tiempos; el conocido *Purahei Jahe'ó*, que, como dijo Arturo Pereira (2011) significa “Canto lamentoso”, lo que le da una connotación más dolorosa a la interpretación vocal.

Para la época correspondiente a los años 70 y 90, fue seleccionada primeramente una versión grabada por el grupo Los Troveros de América, que tiene como intérpretes a Ulises Ayala, Osvaldo Mómper, Fernando Ferreira y Antonio Ovelar. Además, la versión del grupo Vocal Dos, interpretada por Carlos Pettengil y “Necho” Pettengil para la grabación que hace parte del álbum “Grupo Vocal Dos – Vol. 2” lanzado en el año 1976.

La segunda época está marcada por una transformación del timbre por medio de ajustes y comportamientos vocales en comparación a las versiones de la época anterior, apareciendo una impostación proveniente de una técnica relacionada con el canto lírico por parte de los intérpretes en el que se percibe “una cierta uniformidad en la forma de impostar la voz, utilizando el máximo de espacio de las cavidades resonadoras para la propagación del sonido, características de la llamada “forma de bostezo”” (Figuêdo, 2010, 50). Además, es perceptible una notable pérdida de la nasalidad y de la articulación del pusó (´), también una característica nativa de la lengua guaraní, que es pronunciada como una consonante oclusiva glotal que separa a dos vocales de una misma palabra. Estos cambios pueden deberse fundamentalmente a dos motivos. Por un lado, a la intensa experiencia internacional a la que fueron sumergidos los cantantes de música popular del Paraguay que hicieron sus carreras mayoritariamente en países extranjeros, lo que los hizo distanciarse de la inmersión y la pronunciación “pura” de la lengua guaraní; y, por otro lado, a un proceso de estandarización de la música paraguaya con cualidades “de exportación” que pretendía exponer un proceso de modernización “apto” para consumo extranjero. Del cual, a su vez, hizo parte una fuerte campaña de desprestigio y desvalorización del *Purahei Jahe'ó* (Candia, 1987), llevada a cabo por muchos músicos y compositores de la música popular urbana por su relación con la música de origen campesina (Pereira, 2011, 111).



Por último, para la época que se refiere a partir de los años 2000 en adelante, fueron seleccionadas las versiones de Diana Barboza de su álbum solista “Viva el Paraguay” Lanzado en el año 2000; el single lanzado en el 2021 en la plataforma de Youtube por el dúo Richer Palma de los hermanos Ernesto y Carlos Richer: Además, escuchamos a Marijé Obregón en su interpretación para el programa de TV abierta llamado “Tereré Jere” en el año 2017 y a Susana Zaldivar en la grabación que forma parte de su álbum “Rugir del Corazón” que lanzó en el año 2022.

Aquí podemos apreciar como a través de ajustes vocales esa sonoridad “lírica” que fue característica de la época anterior, fue reemplazada por una sonoridad más abierta y direccionada, que según Figuerêdo (2010, 118) corresponde a un sonido que no se proyecta con precisión en la cavidad oral, así, el sonido de la voz no causa una sensación de un cuerpo encorpado [...]. También en esta época es posible percibir un cambio sustancial en la acomodación de la sensibilidad rítmica de la parte melódica que corresponde al canto, en el que los y las intérpretes utilizan otros tipos de ataques que resultan en una melodía más sincopada.

Figura 2 – Cuadro de análisis

Periodo	Intérprete	Vibrato	Nasalidad	Jahe'o	Articulación del Pusó	Ralentando	Voces	Ritmica
Primer Periodo (1930 - 1970)	Agustín Barboza 1957	Lento					2 En el coro	Estable
	Los Corochiré 1965	Rápido Constante					2 En el coro	Estable
Segundo Periodo (1970 - 1990)	Vocal Dos 1976	Ascendente					2 En el coro	Estable
	Los Troveros de América	Ascendente					4	Estable
Tercer Periodo (2000 -)	Diana Barboza 2000	Ascendente					1	Estable
	Richer Palma 2021	Ascendente					2 En el coro	Sincopada
	Susana Zaldivar 2022	Ascendente					1	Sincopada
	Marijé Obregón 2017	Sin Vibrato					1	Sincopada

Fuente: Autor (2025)



Reflexiones

Este recorrido inicial nos permitió observar cómo la guarania, a través de las versiones seleccionadas de “Ñane Aramboha”, ha ido transformándose con el tiempo, reflejando los cambios en los estilos de interpretación vocal y las influencias de cada contexto histórico. Desde las primeras comparaciones entre las versiones pioneras, es posible percibir cómo cada interpretación posee algunas características únicas y otras que evidencian identidades estilísticas que corresponden a cada época estudiada y que han evolucionado de manera claramente definida. De la primera época se destacan diferencias sutiles como la variedad del tipo de vibrato y articulaciones arraigadas a los orígenes tradicionales del género. La segunda época se caracteriza por una transformación notable de la técnica vocal hacia una sonoridad lírica, heredada del constante intercambio cultural con países extranjeros ocurrido en consecuencia a la masiva inmigración de los autores e intérpretes a causa de distintas situaciones sociopolíticas y económicas del Paraguay. Por último, en nuestra época contemporánea, se identifican cambios significativos impulsados por la globalización y las nuevas tecnologías de producción y difusión musical que han favorecido a una mayor exposición del género y estimuló distintas adaptaciones estilísticas. En esta etapa, los intérpretes incorporan una sensibilidad rítmica más sincopada y ataques melódicos más variados, lo que genera un estilo más abierto y dinámico. A pesar de la insipiente investigación, estos resultados no solo demuestran cómo la guarania ha evolucionado a través de las décadas, sino de qué manera esta evolución sucede de forma sinérgica con las dinámicas sociales en las que se ven envueltos los intérpretes en sus tiempos de actuación. Esto refuerza considerablemente la necesidad de una renovación constante de la literatura académica que estudie de manera integral los aspectos musicales y extramusicales de nuestros géneros populares, abriendo caminos para comprender su evolución y su papel en la construcción y sustento de las identidades culturales de cada región. No es fortuito que los escritores y compositores paraguayos se hayan congeniado en una expresión capaz de capturar con inmensa precisión los sentimientos en el que los paraguayos estaban inmersos durante esos acontecimientos coyunturales, Ñane Aramboha, como muchas de las guaranias, aborda apasionadamente el tema de la ausencia y la añoranza provocada por el exilio. No fue suerte que Fernandez, Barboza y Bobadilla hayan podido, en medio de aquella situación deplorable, concebir una obra que evoca



puntillosamente los sentimientos del *techaga'ú* y el *pore'ỹ*, que en una traducción convencional significarían añoranza y ausencia, pero que en la connotación guaraní tiene otras dimensiones, el *techaga'ú* de lo que está *pore'ỹ* no significa solamente la añoranza de algo o alguien que no se encuentra presente, sino que va más allá, para referirse al doloroso peso de algo que nos hace falta.

Referencias

- CANDIA, A. Ensayo sobre el purahéi jahe'ó. *Ultima Hora*, Asunción, Disponible em <https://www.ultimahora.com/ensayo-el-purahei-jaheo-n3048084> Acceso em: 08/09/25
- FERNÁNDEZ, F. Entrevista. *Diário La Tribuna*. Asunción, 3 de noviembre de 1968. Disponible em <https://www.musicaparaguaya.org.py/felixf.htm> Acceso em: 13/09/25
- FIGUEIRÊDO, A. A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho. 2010. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponible em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8674> Acceso em 08/09/25
- GIMÉNEZ, F. La música paraguaya. Asunción: Editorial El Lector, 1997. 354.
- HIGA, E. R. Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponible em <http://acervodigital.unesp.br/handle/11449/104024> Acceso em 25/07/25.
- PEREIRA, A. Origen social de la música popular paraguaya. Asunción: Editorial Remigio Pereira, 2011, 157.

