

# La "conquista espiritual" no consumada

Estudio antropológico-musical de los rituales cotidianos mbyá-guaraní de la provincia de Misiones [Argentina]

Autor:

Ruiz, Irma F.

Tutor:

Seeger, Anthony

2007

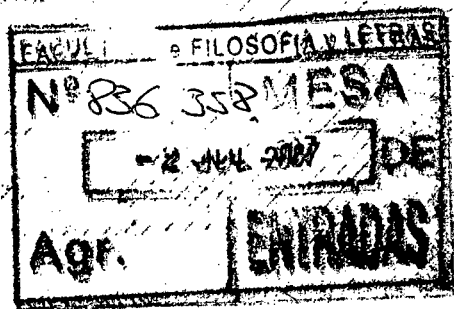
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Antropología

Posgrado

TESIS

5-1-10

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras



Tesis de Doctorado

**LA "CONQUISTA ESPIRITUAL" NO CONSUMADA.**

***Estudio antropológico-musical de los rituales cotidianos  
mbyá-guaraní de la provincia de Misiones (Argentina)***

**Autora: Irma F. Ruiz**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**Dirección de Bibliotecas**

**Director: Dr. Anthony Seeger (UCLA)**

**Co-directora y Consejera de Estudios  
Dra. Alejandra Siffredi (UBA)**

**Buenos Aires, junio de 2007**

TESIS  
5-1-10

## Agradecimientos

Expreso un profundo reconocimiento a la *kuña karai* Paula Mendoza y al *pa'i* Antonio Martínez, por permitirme asistir a los rituales en Gobernador Lanusse y Fracrán y tomar registros de los mismos. A ellos y a las autoridades de otras aldeas por concederme permiso para vivir en su *teko'a*. Al conjunto de mis interlocutores y amigos *mbyá*, varios de los cuales, aun en contra de sus convicciones, aceptaron dialogar conmigo: Dionisio Duarte, Bonifacio Duarte, Enrique Duarte, Luis Martínez, Mario Silva, Gervasio Martínez, Lorenzo Ramos y Elsa Ortega, así como a todos los músicos que se avinieron a registrar sus ejecuciones. Y, en especial a mi amiga Jachuka Rete, por abrirme las puertas de ese oculto mundo *mbyá*. Asimismo, agradezco a mi director, Anthony Seeger, y a mi co-directora y consejera de tesis, Alejandra Siffredi, por su generoso apoyo e interés puesto en la lectura de mi trabajo, por las sugerencias recibidas y los estimulantes diálogos.

Mi mejores recuerdos para Jorge Novati, porque su elección del estudio de las músicas aborígenes despertó mi vocación, y para la Hna. Gemmea Wolf, que hallaba excusas para facilitarme los laboriosos traslados con los pesados equipos de otras épocas. También a Ruth Kehoe por señalarme inicialmente el rumbo en un espacio geográfico, entonces por mí desconocido.

## INDICE

### PRIMERA PARTE: *CONSTRUYENDO EL CAMINO HACIA EL OPY*

<b>Palabras previas</b>	6
-------------------------	---

#### **Capítulo 1. Marco teórico-metodológico**

1.1 Acerca del “estudio antropológico-musical”	9
1.2 El trabajo de campo entre los <i>mbyá</i> y sus condicionamientos metodológicos	15
1.3 Un enfoque de los rituales a partir de la antropología de la <i>performance</i> y la antropología de la experiencia.	24

### SEGUNDA PARTE: *LOS ACTORES Y SUS ANCESTROS* 32

<b>Esbozo etnohistórico</b>	33
-----------------------------	----

#### **Capítulo 2. Hurgando en el pasado *guarani*** 43

2.1 “ <i>Ñande reko ymaguare</i> : nuestro sistema o modo de ser antiguo	45
2.2 Cantos y danzas en la lucha por la liberación colonial	51
2.3 Muertes violentas y discursos simbólicos	60
2.4 Uniendo hilos	65

#### **Capítulo 3. Los *mbyá*: semblanza de un pueblo sabio**

3.1 Primeras huellas	68
3.2 Perfil sociocultural	71
3.3 De chamanes y líderes políticos	75
3.3.1 Los <i>karai</i> u <i>opygua</i> y las <i>kuña karai</i>	80



## TERCERA PARTE: LA TRAMA COSMOLOGICA Y SUS PROYECCIONES

<b>Capítulo 4. Las narrativas míticas sobre el proceso cosmogónico</b>	85
4.1 Los dos corpus de <i>Ayvu Rapyta</i>	88
4.2 Los cantos de la cosmogénesis	92
4.2.1 Surgimiento de <i>Ñamandu</i>	93
4.2.2 Prefigurando la humanidad	97
4.2.3 <i>Yvy tenonde</i> (la Primera tierra)	102
4.2.4 La pérdida de la inmortalidad	106
4.3 El diálogo sobre la creación de <i>Yvy pyau</i> (la Tierra nueva)	112
4.4 El mito de <i>Pa'i Rete Kuaray</i> (ciclo de los “gemelos”)	114
<b>Capítulo 5. El cosmos y sus moradores en la narrativa actual</b>	121
5.1 Percepción de los <i>Ru</i> y <i>Chy Ete</i> y sus hijos	122
5.1.1 <i>Ñamandu Ru Ete</i> y <i>Ñamandu Chy Ete</i>	126
5.1.2 <i>Karai Ru Ete</i> y <i>Karai Chy Ete</i>	132
5.1.3 <i>Jakaira Ru Ete</i> y <i>Jakaira Chy Ete</i>	134
5.1.4 <i>Tupã Ru Ete</i> y <i>Tupã Chy Ete</i>	135
5.2 La arquitectura del cosmos: una nueva versión	140
5.2.1 Algunos rasgos de la cosmología <i>mbyá</i>	141
5.2.2 El primer ámbito: lugares y moradores	145
5.2.3 El segundo ámbito o el río mítico que devino en mar	150
5.2.4 La concepción horizontal y el álgido tema del cielo	154
5.2.5 El tercer ámbito y el tema de los “paraísos”	165
5.2.6 <i>Yvy marã'ey</i> : ¿tierra virgen o utopía mítica?	174

<b>Capítulo 6. Sobre la persona, los sueños y la muerte</b>	
6.1 La noción de persona y el parentesco divino	183
6.2 Sobre los sueños	197
6.3 Sobre la muerte	200

**CUARTA PARTE: *LOS RITUALES COTIDIANOS A LA PUESTA DEL SOL***  
*y su relación con otros rituales mbyá*

<b>Introducción y estado de la cuestión</b>	207
El nombre ausente	208
Los rituales mbyá en las fuentes etnográficas (1894-2006)	212
<b>Capítulo 7. Lugares, actores, objetos, prácticas</b>	230
7.1 Los lugares: el <i>oka</i> y el <i>opy</i>	231
7.2 Los actores y sus roles	239
7.3 Los objetos simbólicos	246
7.4 Las prácticas y sus normas	253
<b>Capítulo 8. Los instrumentos sonoros: historia y simbolismo</b>	255
8.1 Los instrumentos sonoros: concepto y nociones relacionadas	256
8.1.1 El <i>takuapu</i> : bastón de ritmo	264
8.1.2 Los <i>mbaraka</i> : sonajero de calabaza y guitarra pentacórdica	269
8.1.2.1 Definición, coexistencia y sustitución del sonajero	270
8.1.2.2 Afinaciones, técnicas y usos de la guitarra	284
8.1.3 El <i>rave</i> (rabel) tricórdico	290
8.1.4 El <i>angu'apu</i> : tambor de dos parches	296
8.1.5 El <i>yvyra'í</i> y su polisemia	301
8.2 Los marcadores sagrados de género	311

8.3 Conclusiones	320
<b>Capítulo 9. Las <i>performances</i> rituales cotidianas de la puesta del sol: una representación metafórica de la vida en <i>Yvy apy</i></b>	323
9.1 Precisiones terminológicas sobre algunas prácticas rituales	324
9.2 Una representación metafórica de la vida en <i>Yvy apy</i>	329
9.3 Del día a la noche, del <i>oka</i> al <i>opy</i> : un ritual de pasaje	330
9.3.1 Antecedentes míticos del cataclismo temido y sus personajes	335
9.3.2 En pos del diálogo entre divinos y humanos	338
9.4 Escenas y prácticas de las <i>performances</i> rituales	342
9.4.1 Primera fase: escenas y danzas del <i>oka</i>	346
9.4.2 Segunda fase: el <i>aguyjevéte</i>	352
9.4.3 Tercera fase: escenas, cantos-danzas y formas de habla en el <i>opy</i>	355
9.5 De la representación a la reproducción sociocultural	364
9.6 Las músicas del ritual	366
<b>Conclusión</b>	377
<b>Bibliografía</b>	381
<b>ANEXOS:</b>	
I. “1892-1987. Pasado y presente de un cordófono europeo en el ámbito indígena guaraní “	
II. “Pervivencia del rabel europeo entre los <i>Mbiá</i> de Misiones (Argentina)”	
III. “La ceremonia <i>Ñemongarai</i> de los <i>Mbyá</i> de Misiones (Argentina)”.	

## Palabras previas

“Para validar nuestra empresa [...], basta que se le reconozca el modesto mérito de haber dejado un problema difícil en estado menos malo que como lo encontré”  
(Levi-Strauss 1968: 17)

### UNO

Cuando hace unos pocos años comenté a un colega antropólogo que había sido testigo de que en Fracrán los *mbyá* realizaban dos *performances* rituales diarias, me dijo: “¿qué es eso, un convento?”. Fue entonces cuando tomé clara conciencia de que no iba a ser sencillo explicar por qué estas *performances* no debían considerarse como simple expresión de religiosidad. O sea, explicar por qué considerarlas como un culto religioso entre tantos otros, es ignorar o no comprender el tejido de la trama cosmológica *mbyá*. Y también es ignorar o no comprender el papel que desempeñan en sus vidas las prácticas sonoras y dancísticas rituales. Esos cantos y danzas en conjunción con sonidos producidos por instrumentos musicales y/o marcadores de género, se expresan, en especial, por la noche en la semi-penumbra del *opy*, en un ambiente en que la pipa —“esqueleto de la bruma”— permite que el tabaco protector contra los males penetre en el *ñe'ẽ*<sup>1</sup>. Allí dialogan con los Padres Verdaderos, los interrogan, les reclaman por las injusticias haciéndose escuchar por ellos, y los escuchan, todos en un mismo lenguaje, el de cantos y danzas. O sea, se dialoga con aquellos que al enviarles esa porción divina —el *ñe'ẽ*— participaron en el proceso de su gestación como personas y les concedieron la posibilidad de superar su imperfección como humanos, y de esforzarse para vivir con ellos en el confín del mundo; lejos, pero en el mismo plano que esta Tierra. Sus relaciones son tan horizontales como su concepción del universo y como entienden que deben ser en su sociedad. Por ello en el *opy* no se adoran dioses y nadie se arrodilla ante nadie. La meta deseada es alcanzar la perfección (*aguyje*) antes de morir, llegar “entero” a *Yvy ju* (Tierra áurea y eterna) o *Yvy marã'eÿ* (Tierra sin mal) o *Ñanderu retã* (morada de sus Padres Verdaderos).

---

<sup>1</sup> Principio vital-palabra enviado a cada individuo por uno de los *Ru Ete* o *Chy Ete* (Padres Verdaderos; Madres Verdaderas), por el cual recibirá su nombre.

## DOS

El enunciado declarativo con que se inicia el título, negando la consumación de la “conquista espiritual” entre los *mbyá* con quienes trabajé —validado por la propia existencia de los rituales y por el contenido de su cosmología—, cumple un propósito muy específico. En efecto, me he propuesto llamar la atención sobre el hecho de que, a pesar de los ciento cincuenta y siete años de acción jesuítica entre los *guaraní*, hubo al menos un pueblo de esa filiación que, con la férrea defensa antes mencionada impidió la consumación de la misma. Esto no implica, por cierto, que no hayan recibido influencias periféricas de lo que se producía en las misiones, como lo demuestra la apropiación de antiguos instrumentos musicales europeos, que incluso fueron incorporados a los rituales y se conservan vitalmente con las mismas características que poseían en el momento de su adopción. Sin embargo, en la concepción cosmológica expresada en los mismos, no se hallan, como podrá apreciarse, elementos pertenecientes al cristianismo, lo que me autoriza a enunciar la negación del título<sup>2</sup>.

En este escrito confluyen diversas voces que se hallan en registros temporales, espaciales y socioculturales distintos. Ha sido mi tarea ensamblarlas para que sus dichos se iluminaran mutuamente: las del pasado *guaraní*; las de los investigadores que escribieron sobre los *mbyá* y/o los dos grupos afines: *chiripa* (*ava-katu-ete* o *ñandeva / apapokuva*) y *paĩ-tavytera* (*kaiova*) y sus colaboradores, la de mis interlocutores *mbyá* del lapso 1973-2007 y la mía propia. Como antropóloga y etnomusicóloga, he tenido el privilegio de asistir a rituales cotidianos y anuales en Misiones, en las décadas de 1970 y 1980, que despertaron en mí un genuino interés en penetrar en el intrincado universo que sustenta estas *performances* colectivas de intensa vitalidad social, profundo diálogo con sus *Ru* y *Chy Ete*<sup>3</sup>, de alta emotividad y expresividad estético-musical, hondamente identitarias y humanas, que constituyen inefables evidencias de la ya antigua resistencia *mbyá* al poder hegemónico del blanco, que en ciertos lugares tienen aún vitalidad, mientras en otros, languidecen. De estas *performances* y sus actores trata, precisamente, esta tesis.

---

<sup>2</sup> No quiero decir con esto que la incorporación de elementos del cristianismo suponga necesariamente la adhesión a su doctrina, ni que deba juzgarse negativamente una cultura por una actitud de este tipo. Lo que no puede pasarse por alto y estoy recalcando, es que la falta de dichos elementos es indicativa de un deliberado rechazo.

<sup>3</sup> Padres y Madres Verdaderos; seres no-humanos que les enviaron su *ñe'ẽ* (palabra-principio vital-nombre), aportando así a su constitución como personas.

## TRES

Debido a que el grueso de la abundante literatura sobre esta otrora poderosa nación ha estado dedicado a los “colonizadores de las almas”; me tomo la licencia aquí de trocar el papel protagónico, y entregárselos a los *guaraní* y, en especial, a los *mbyá*, quienes me enseñaron el carácter holístico e integrador de su cosmología, que impide escindir lo “religioso”, de lo social, de lo político, de lo económico. No sé si podré dar cuenta fehaciente de todo ello, pero al menos espero dejar unas páginas sobre lo que celosamente ocultan. Y no con el interés de develar sus secretos sino con la disposición, quizás pretenciosa, de proveer una nueva mirada que permita hacer otra lectura de las innumerables fuentes elogiosas del proyecto jesuítico, en busca del tiempo perdido. Serán, por tanto, los protagonistas de esta investigación quienes prioritariamente “tengan la palabra” en forma directa o indirecta, así como -para ellos- sus *Ru* y *Chy Ete* —sus Padres y Madres Verdaderos— “tienen la palabra” en los rituales. También hablarán su concepción del cosmos y de la vida, sus tiempos y lugares, su narrativa mítica hablada y cantada, sus modos de sentir y expresarse en las *performances* rituales

Atravesar varios siglos en búsqueda de respuestas al problema planteado requiere surcar un largo camino, una fascinante coincidencia con uno de los conceptos más caros a los *mbyá*. Hallar el camino, seguir el camino recto, evitar las bifurcaciones, es la enseñanza que dejó el mito fundante<sup>4</sup> que comparten —con sensibles variantes- las etnias *tupí* y *guaraní*. Este camino que propongo, se internará en la tupida selva simbólica y vivencial que sustenta el sistema sociocultural *mbyá*, en especial el de aquellos con los que compartí mis trabajos de campo en Misiones, por lo que atenuaré en la exposición esa expresión generalizadora. No obstante, y dentro de la innegable diversidad, las comparaciones que he podido efectuar con investigaciones realizadas en Paraguay y Brasil, que abarcan un lapso considerable, revelan un grado de homogeneidad en los aspectos centrales de su cultura y su modo de ser y vivir, atribuible en parte a su sustento ontológico.

---

<sup>4</sup> Conocido como “mito de los gemelos”. (Véase el punto 4.2.6)

# Capítulo 1

## Marco teórico - metodológico

1.1 Acerca del “estudio antropológico- musical”; 1.2 El trabajo de campo entre los *mbyá* y sus condicionamientos metodológicos; 1.3 Una visión del ritual desde la antropología de la *performance* y la antropología de la experiencia.

“If the anthropology of music and Alan Merriam’s book by that title (Merriam 1964) firmly establish music as part of social life, this foray into musical anthropology is meant to establish aspects of social life as musical and as created and re-created through performance”.  
(A. Seeger 1987: xiv)

### 1.1 Acerca del “estudio antropológico-musical”

La finalidad de este apartado es introducir a los antropólogos no-etnomusicólogos y eventualmente a otros lectores —en forma sumamente breve y concisa—, en la cuestión del “estudio antropológico-musical” al que refiere el título de esta tesis<sup>1</sup>. Aunque el texto es llano y accesible para legos en música, sugiero comenzar por despojarse de la idea de que la investigación en esta área consiste en “recolectar” músicas que discurren en la oralidad, transcribirlas utilizando los códigos de la lecto-escritura musical “occidental”, analizarlas, compararlas, y clasificarlas según una serie de parámetros intrínsecamente musicales. Esta enumeración, no obstante, comprende una parte de la tarea etnomusicológica tal como se la entiende en la actualidad, aunque desarrollada desde una perspectiva más inteligente y sensible que la que trasunta esa frase. Como la experiencia lo indica —sin quitarle por ello semanticidad a las músicas—, su análisis y el de las prácticas musicales aborígenes hallan sentido una vez alcanzado un conocimiento lo más amplio y profundo posible de la cultura y la sociedad del grupo humano de que se trate; en especial, para el tema de esta tesis, de su cosmología. Es este un concepto holístico, cuya adopción implica tomar conciencia de

---

<sup>1</sup> Si bien introduzco al final de este punto los lineamientos básicos del marco teórico de la Antropología Musical, éste se completa con el punto 1.3, en su aplicación a los rituales.

que se trata de un denso y dinámico entramado sociocultural en constante transformación, debido —con distinto grado de incidencia— a las relaciones humanas internas y externas, y a los procesos sociales y políticos globales y locales. Un entramado que abarca, además, su visión del mundo, su concepto de persona, las relaciones de parentesco actuales y con sus ancestros, así como con los seres no-humanos (animales, “espíritus”, “dioses”, vegetales), sus concepciones del tiempo y del espacio, su ética y valores acerca de la vida, los sueños y la muerte, sus conceptos sobre las prácticas e instrumentos musicales, entre otras nociones y categorías que se connotan y modelan entre sí.

Fue en la década de 1960 que hizo eclosión un proceso gestado por el interés de un cierto número de etnomusicólogos en ampliar el foco de la disciplina, incorporando los aspectos antropológicos de los grupos humanos en consideración, mayoritariamente aborígenes. Resultante de ello es el libro *The Anthropology of Music* de Alan Merriam (1964), en el que a fin de llamar la atención sobre la necesidad de dejar de abstraer las músicas de las unidades socioculturales a las que pertenecen, llega a plantear la integración del área mediante porcentajes iguales de musicología y antropología. Este planteo debe entenderse como una forma directa y drástica de afirmar que para hacer investigaciones etnomusicológicas, los conocimientos musicales no bastaban. Merriam propone, asimismo, un modelo de análisis en tres niveles: 1) la conceptualización acerca de la música, 2) el comportamiento en relación a la música, y 3) el sonido musical en sí, sugiriendo su retroalimentación. Una aproximación al contexto disciplinar de ese entonces, nos la ofrecen las citas que siguen, en las que el autor se ve en la necesidad de aclarar lo que hoy suena a verdades de Perogrullo:

“This sound has structure, and it may be a system, *but it cannot exist independently of human beings*; music sound be regarded as the product of the behavior that produces it.” (Merriam 1964: 32; el énfasis es mío.)

Y agrega más adelante (Ibid.: 33):

“Without concepts about music, behavior cannot occur, and without behavior, music sound cannot be produced.”

Sin entrar a considerar su posición behaviorista, dominante entonces en EEUU, vale señalar que su libro constituyó un primer gran paso teórico hacia el objetivo trazado; por cierto incompleto, pero crucial para el área.



Aunque su influencia fue menor, a esa misma década pertenece el sistema de análisis creado por el etnomusicólogo Alan Lomax (*Folk Song Style and Culture*, 1968), que tiende otro tipo de puente entre la etnomusicología y la antropología. Este consiste en tratar de demostrar que la aplicación de su *cantometrics* —sistema bastante más rico en parámetros musicales que los utilizados habitualmente hasta entonces— permite establecer relaciones entre las estructuras de las canciones y las estructuras sociales, como lo adelantara parcialmente en la revista *Ethnology* de 1962, con su artículo “Song Structure and Social Structure”.

Merriam y Lomax, obviamente, no fueron los únicos interesados en superar la visión autonómica de las músicas, que se había ido afianzando en la primera mitad del siglo XX —indudable legado de la Historia de la Música o Musicología Histórica, área de las músicas “cultas”, “académicas”- o “clásicas”—. Incluso hubo aportes previos interesantes, como el de David P. McAllester con su *Enemy Way music*, en 1954; otros contemporáneos, como el de John Blacking (*Venda Children’s Song* (1967) y su posterior, *How Musical is Man* (1973), por citar solo dos investigadores, ejemplos suficientes aquí. Con éstas y muchas otras contribuciones que incorporaban aspectos antes ignorados, la disciplina se fue modificando saludablemente hasta llegar a la propuesta de Anthony Seeger<sup>2</sup>, de 1987, expresada en su libro *Why Suyá Sing*, cuyo subtítulo: *A musical anthropology of Amazonian people*<sup>3</sup>, conduce al objetivo de este punto.

Aunque las denominaciones “antropología de la música” y “antropología musical” suenan muy semejantes, era necesario despegarse de la denominación del libro de Merriam, de amplísima difusión<sup>4</sup>, pues los contenidos teóricos difieren considerablemente. La frase del epígrafe es muy clara al respecto, pues le otorga un crédito importante a Merriam señalando un principio compartido que hoy nadie se atrevería a negar: *la música forma parte de la vida social*, a la vez que destaca la diferencia en su enfoque, asentado en el valor de la *performance* para crear y recrear

---

<sup>2</sup> Es necesario reparar en el nombre, pues las limitaciones que me impuse en este punto dejaron fuera a otro Seeger, su abuelo Charles (1886-1979), teórico de filosofía de la música, graduado en Harvard en 1908, que desempeñó un rol central en su interés por relacionar la musicología con otras disciplinas.

<sup>3</sup> Una síntesis más rica sobre otros aportes de etnomusicólogos se halla en el Prefacio de este libro.

<sup>4</sup> De hecho, la cátedra que está a mi cargo desde 1987 en esta Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, se denomina *Introducción a una antropología de la música*. La asignatura fue incluida en el nuevo plan cuando se reestructuró la Carrera de Artes en 1985, a propuesta del Dr. Ernesto Epstein, a la sazón Director del Departamento de Artes.

aspectos musicales de esa vida social. Por supuesto, ambos enfoques pertenecen al área de la etnomusicología, denominación consolidada que nadie pretendió sustituir por nuevas nomenclaturas.

Seeger (1987: xiii) hace hincapié en que las perspectivas de ambas posiciones son disímiles y que esta disimilitud “has important implications for ideas about what music and society are all about”. Luego señala taxativamente la diferencia entre una y otra de un modo claro y preciso, parte de cuyo texto cito textualmente a continuación:

“An anthropology of music brings to the study of music the concepts, methods, and concerns of anthropology. [...] [And] looks at the way music is a part of culture and social life. By way of contrast a musical anthropology looks at the way musical performances create many aspects of culture and social life. Rather than studying music *in* culture (as proposed by Alan Merriam 1960), a musical anthropology studies social life as a performance. Rather than assuming that there is a pre-existing and logically prior social and cultural matrix within which music is performed, it examines the way music is part of the very construction and interpretation of social and conceptual relationship and processes. Through its emphasis on performance and the enactment of social processes rather than social laws, this musical anthropology shares an emphasis on process and performativity common to much of contemporary anthropology<sup>5</sup> [...]. Yet because of the nature of music, it presents a slightly different perspective on social processes that complements, but does not replace, the others.”

(Seeger 1987: xiii-xiv)

Si bien la formulación de esta *musical anthropology* es interesante para su aplicación al estudio de las más diversas culturas, su perspectiva resultó particularmente eficiente para el caso *mbyá*, pues el tipo de *performances* rituales que les es propio, está constituido casi por completo por prácticas musicales colectivas. Es así que, a través de mi experiencia entre aldeas *mbyá* con distinta periodicidad ritual, he podido apreciar el modo en que las *performances* musicales modelan aspectos de la cultura y de la vida social.

---

<sup>5</sup> Menciona a Bourdieu 1977; Herzfeld 1985; Sahlins 1981; señalando, no obstante, que cada uno lo hace de diferente manera.

Sintetizando, quisiera recalcar que al enunciar “estudio antropológico-musical” — un guión requerido por tratarse de una adjetivación—, estoy proponiendo echar a los rituales una mirada abarcativa e integradora, que no escinda lo que en las prácticas culturales está unido, aunque a los fines analíticos y expositivos habrá escisiones inevitables. En verdad, ateniéndome en este caso a los rituales —aunque lo que diré tiene una proyección mucho mayor—, me pregunto cómo se podría tratar sobre los mismos dejando a un lado los cantos, danzas y cantos-danzas, con aporte instrumental. Así como también el canto recto-tono o “melodía infinita” a través del cual se convoca a los *Ru Ete* (Padres Verdaderos) y a las *Chy Ete* (Madres Verdaderas) entonando las sabias y precisas palabras sobre un solo sonido, con las inefables bases rítmicas y aportes tímbricos del mítico y perenne *takuapu* femenino, y de una masculina guitarra de cinco cuerdas simples, de antigua apropiación y afinación, asumiendo lo que otrora habría estado a cargo del *mbaraka* sonajero, en muchos casos ya ausente o relegado a un papel secundario<sup>6</sup>. O sea, mi pregunta es si se podría realizar un estudio antropológico de estos rituales que no contemplara las prácticas musicales, lo cual no implica por cierto realizar un análisis de sus músicas. Quizá unos capítulos más adelante los lectores puedan dar su propia respuesta a esta pregunta.

Mi certeza de que debía explicar esa parte del título tiene sustento tanto en la historia de la antropología en relación con la música, como en la de la etnomusicología en sí. Respecto de la primera, me refiero a que lo musical ha sido visto por la mayoría de los antropólogos como algo demasiado ajeno a su campo, a pesar de la centralidad de cantos, danzas y ejecuciones instrumentales en casi todas las circunstancias trascendentes de la vida de los pueblos aborígenes<sup>7</sup>. En esta percepción de ajenidad, se

---

<sup>6</sup> Sobre los instrumentos sonoros trato extensamente en el capítulo 8.

<sup>7</sup> No se trata de un fenómeno local. Aunque se aborda el tema desde un ángulo muy controversial entre antropología y etnomusicología, es digno de atención el contenido del artículo que prologa el voluminoso número de *L'Homme*, dedicado a “Musique et anthropologie”, n° 171-172, 2004. La frase con que se inicia, dice: “Partons d’un constat: si la musique est présente dans toutes les cultures, les connaissances acquises et transmises par les ethnomusicologues son souvent ignorées ou minimisées par les anthropologues. » Después de señalar que esa revista ha publicado algunos estudios puntuales, los autores agregan: « ...mais le problème de la nature anthropologique de la musique n’y a jamais été véritablement posé ni systématiquement exposé ». Y anuncian como un objetivo primordial de este número « ...du moins de rectifier des positions (perceptions, représentations, conceptions) de l’anthropologie par rapport à la musique... » Para probar las actitudes antedichas, mencionan varias obras de referencia o manuales de etnología y antropología en francés que abarcan desde 1994 a 2002, en los que, o no se nombra siquiera la música, o se trata la etnomusicología en una entrada temática específica y en biografías, pero se la excluye de temas como “Rito”, “Ciclo de vida”, “Religión”, “Posesión”, “Chamanismo”, “Muerte”, etc., como si no fuera un componente esencial de esos dominios clásicos de la etnología. (Lortat-Jacob & Roving Olsen: 7-8).

mezcla un hecho de la realidad —la carencia de conocimientos técnicos—, con presupuestos sobre los que cabría reflexionar, pues la falta de los mismos no implica necesariamente que los antropólogos deban dejar fuera de su interés las músicas, por completo<sup>8</sup>.

Ha pasado bastante agua bajo el puente en los últimos cien años, y, sobre todo, desde mediados del siglo XX, como para revisar la óptica antropológica respecto de la etnomusicología. Los trabajos desarrollados por la mencionada Finnegan, así como una nueva mirada de otros antropólogos, muestran una actitud contraria a la que he esbozado, que da cuenta y augura tiempos más prósperos en la relación antropología/etnomusicología. Sirva de ejemplo la siguiente frase de Viveiros de Castro, de su libro *From the Enemy's Point of View. Humanity and Divinity in an Amazonian Society*:

“Through the shamanic songs, I was introduced to the cosmology of the Araweté. I began to learn the names and some attributes of a legion of beings, facts, and actions that were invisible in the light of day. I discovered that the ‘music of the gods’ fulfilled multiple functions in the daily life of the group and marked the economic rhythms of the year. I came to perceive the presence of the gods, as a reality or a source of examples, in every minute routine action. Most important, it was through them that I could discern the participation of the dead in the world of the living”

(Viveiros de Castro 1992: 13-14)<sup>9</sup>

En efecto, como trataré de demostrar más adelante, los rituales *mbyá* permiten el acceso a aspectos de su concepción del cosmos y de sus relaciones sociales, que se representan y se dicen cantando y danzando, pero no siempre se verbalizan en el diálogo antropológico.

---

<sup>8</sup> La antropóloga Ruth Finnegan ha dado testimonio de su propia experiencia al respecto en África Occidental (Sierra Leona) y en el Pacífico Sur (Suva, capital de las islas Fidji), y de su crítica a la omisión antropológica de las músicas, en un interesante artículo del que transcribo la siguiente frase. “Aun cuando la misión antropológica a menudo sea presentada como ‘holista’ —en el sentido ideal de incluir alguna descripción de cada aspecto de la sociedad en estudio y de contemplar cada elemento en su contexto más amplio— la música todavía es considerada como algo marginal en relación con las instituciones centrales de la sociedad: aquellas en las cuales supuestamente el antropólogo debería concentrarse. Así —se asume— puede dejarse fuera del análisis sin grave pérdida” (Finnegan 1998: 11).

<sup>9</sup> Retomaré esta frase, al tratar específicamente sobre las *performances* rituales.

## 1.2 El trabajo de campo entre los *mbyá* y sus condicionamientos metodológicos

“La mayoría de los *pa’i*<sup>10</sup> de los *mbyá* no quiere que los blancos sepan exacto cómo tienen que ser los *mbyá*. Porque muchos dicen ‘no, el dios no dice que cuente las cosas de ustedes a los blancos’. Por eso allá, en Soberbio, por ahí, allá por la costa del Uruguay hay muchos que ni sabe(n) mirar por los blancos, porque no quiere(n) que sepa cómo está rezando, cómo reza, en qué tono, cómo...”  
(Lorenzo Ramos, 1983)

Sabemos que la metodología abarca el conjunto de los procedimientos utilizados durante el proceso de investigación, tanto en lo que se refiere a la búsqueda de material empírico, como a la puesta en práctica de los contenidos teóricos del proyecto en el análisis de la documentación y la construcción de sentido. Pero en el trabajo de campo etnográfico, no hay duda de que los resultados de esa búsqueda inicial están altamente condicionados por la disposición del grupo humano en el que lo desarrollemos, y/o de las personas que habrán de llegar a ser o no nuestros interlocutores. Si bien en todos los casos es importante dar a conocer el tipo de relación establecida con aquél y éstos, me parece especialmente ilustrativo y necesario hacerlo aquí, pues los *mbyá* ofrecen ciertas peculiaridades<sup>11</sup>, que incluso difieren parcialmente entre una y otra aldea. Además, su estricto control de la información, en sus más diversos planos, así como de quiénes están autorizados a proveerla y a quiénes se les puede brindar, determinó severas restricciones a mi trabajo, que debo consignar y pude atenuar con perseverancia.

A través de los pocos etnógrafos que trataron con ellos antes de la última década del siglo XX<sup>12</sup>, y a pesar de las variantes internas, sabemos de su celo visceral respecto

---

<sup>10</sup> *Pa’i*, traducido por Cadogan (1992b) como médico, hechicero, chamán, es uno de los nombres que reciben los dirigentes religiosos masculinos (véase el punto 3.3).

<sup>11</sup> Me considero en condiciones de evaluar sus particularidades, pues como investigadora del Instituto Nacional de Musicología, me he visto en la necesidad de trabajar, desde 1966, con una cantidad considerable de grupos aborígenes sudamericanos, en especial de Argentina, a los fines de proveer información antropológica y registros musicales y visuales a los archivos de la institución. Lo mismo le sucedió a Jorge Novati, desde 1964, con quien compartí varias campañas. Por cierto, la dedicación a cada grupo no fue la misma. Esta tesis da cuenta de mi profundización en la investigación sobre unidades socioculturales *mbyá* desde 1973 hasta la fecha, aun cuando realicé paralelamente investigaciones sobre otros grupos hasta 1995.

<sup>12</sup> Hago un corte allí, debido a los cambios producidos en la visibilidad aborígena en general, en Argentina, y por tanto en su interacción con los blancos, por factores de orden político global y local, especialmente desde 1992 (Ruiz 2002-03). Asimismo, la expansión de la etnología en Brasil ha dado lugar a un notable crecimiento de las investigaciones sobre *mbyá*, con el consiguiente aumento de publicaciones.

de la transmisión de los conocimientos ancestrales. Ello condujo a que unánimemente se los calificara de reservados y desconfiados, dos adjetivos sin duda aplicables a los mismos. En efecto, son *reservados* porque están convencidos de que nadie tiene por qué saber todo lo relativo a su cultura y su sociedad, ya que es asunto exclusivo de ellos. Y son *desconfiados* porque su opinión sobre “los blancos” como colectivo, que son los que se les acercan con intereses varios, es paupérrima; razones históricas y actuales les sobran y las conocemos. Pero además, también ha habido consenso entre los estudiosos en recalcar que su cerrazón se hacía casi impenetrable cuando se trataba de indagarlos sobre cuestiones cosmológicas, algo también comprensible, por todo lo que implica el manipuleo de ese ámbito colmado de poderes invisibles y sensibles. Esto no fue ni es privativo de los *mbyá*, por cierto, aunque con el tiempo se mostraron más reticentes que sus pares a brindar información. Las referencias solían ser a los tres grupos *guarani* afines del área —*mbyá*, *chiripa* o *ñandéva*, y *paĩ-tavyterã* o *kaiova*—, o a alguno de ellos en particular. Valgan para ilustrar lo dicho, los siguientes tres ejemplos.

Los dos primeros son bien interesantes, pues están dichos al pasar; o sea, equivalen más a reflexiones de los autores sobre el tema que a un interés especial por dar a conocer el contenido de las mismas. Uno es de Curt *Nimuendajú* Unkel quien, como se sabe, fue incorporado a un grupo *ñandéva* (*apapokúva*) del Estado de São Paulo, en 1906, “con toda la formalidad [...], bautizándolo según los ritos de su religión”, como afirma Egon Schaden<sup>13</sup>. Dice:

“Siempre he tenido la impresión, *puesto que no se puede hacer preguntas sobre estos temas*, de que al menos un determinado número de demonios aparecieron al mismo tiempo, si no antes, que el creador *Ñanderuvusú*”.

(Nimuendaju [1914] 1978:70; el resaltado es mío)

Otro es de León Cadogan, quien cuenta que un “indio joven” le reveló la creencia de que los gemelos son enviados por *Mba'e Pochy* y agrega:

“yo hubiera tardado años antes de llegar a saber algo al respecto de boca de un dirigente avezado” (Cadogan [1959] 1992a: 119).

El tercero, destinado a describir la actuación de los *guarani*, es de Schaden:

---

<sup>13</sup> En Nimuendaju 1978: 9. Traducción de Schaden 1968, que sirve de prólogo a la edición limeña de la obra cumbre de Nimuendajú..

“A primeira reação dos Guaraní é a de não permitirem que os brancos assistam a suas cerimônias religiosas. Hoje [1954], os mais zelosos a este respeito são os Mbüá; nas visitas que lhes fiz, somente dois médicos-feiticosos dêsse subgrupo (Itariri e Xapecó) não tiveram relutância em realizar rezas e danças cerimoniais em minha presença e até de permitirem a minha participação; todos os outros se negaram terminantemente a fazer demonstrações dessa ordem durante minha permanência na aldeia.

(Schaden [1954] 1962: 145).

La frase de Nimuendajú, que dicho sea de paso no es la única de este tipo en ese escrito, es contundente: *no se puede hacer preguntas sobre estos temas*, o sea, no las podía hacer ni siquiera él, que fue adoptado por el grupo y vivía con ellos y como ellos. La de Cadogan es significativa, pues señala el desprejuicio de un joven para tratar un tema que callaría un “dirigente avezado”. En cuanto a Schaden, quizá no supo lo afortunado que fue al obtener permiso de dos *opygua*; yo lo obtuve de solo uno, lo que motivó el desagrado de muchos otros. Eso sí, habría que ver si los que le permitieron asistir y hasta “participar” en “*reças y danças cerimoniais*”, no le ofrecieron una versión *ad hoc* para conformar la “curiosidad” de un blanco<sup>14</sup>. Lo digo con conocimiento de sus estrategias, pues la comparación de los registros magnetofónicos de todo el proceso de mi investigación —especialmente de los primeros con los últimos—, e incluso mis impresiones de los mismos en las distintas etapas, no dejan lugar a dudas.

Metodológicamente, la primera advierte sobre las serias dificultades para obtener respuestas sobre seres no-humanos de su cosmología y el tacto requerido para ello; la segunda deja como saldo el beneficio que supone diversificar el tipo de “informantes”, acercándonos al saber de hombres y mujeres sin rango; el comentario de mi experiencia sobre la tercera, conduce a la necesidad de tomar en cuenta en el análisis de la documentación, cómo incide la presencia de una persona ajena al grupo (*jurua* en su lengua) en las *performances*.

Con este bagaje a cuestas, el camino a cada nueva aldea estaba plagado de incertidumbre e interrogantes: ¿me aceptarán o rechazarán?, ¿me proveerán información?, ¿cuánto me ocultarán?, ¿dialogarán larga o escuetamente conmigo?,

---

<sup>14</sup> Y cabría agregar: para luego divertirse en su ausencia, un “deporte” muy típico de los *mbyá* que todos ellos reconocen cuando se entra en confianza.

¿levantarán un muro de silencio —como el que sufrió Pierre Clastres<sup>15</sup>— o se convertirán finalmente en mis colaboradores? ¿Cuál será el grado de “observación participante” que podré realizar, si esto no depende de mi decisión? Estaba literalmente en sus manos, pero siempre tuve en cuenta que ellos no solo no eligieron que yo fuera allí sino que mi presencia los colocaba en la situación de aceptar o no mi intrusión en sus vidas, sin hallar en mis argumentos razones fehacientes que la justificaran. La frase del epígrafe de este apartado, expresada espontáneamente por uno de mis mejores colaboradores —a diez años de mi primer trabajo de campo en aldeas *mbyá* y a tres años de conocerlo a él—, tan plena de certezas como elocuente, es una síntesis perfecta del pensamiento y del actuar *mbyá*, y una descripción admirable del obstáculo principal que he hallado en el camino hacia el conocimiento de este pueblo, en especial, respecto de su cosmología y sus rituales, área sensible, si las hay, para comunicar a un blanco.

Obsérvense los pasos seguidos por Lorenzo hasta llegar al punto más álgido, y cómo en cada uno, reiterativamente, “los blancos” constituimos ese Otro poco amigable. Primero, no debemos saber “exacto” *cómo tienen que ser los mbyá*, frase que alude a esa verdad a medias que practican cuando no callan totalmente y que más de una vez debí oír en las formas: “no te podemos dar todo”, “preguntás demasiado”. Segundo, no hay permiso divino para contar sus cosas a los blancos, justificación suficiente para esa conspiración del silencio en la que participan hasta los niños<sup>16</sup>, reveladora del peso de lo que los dioses dicen o no, para encauzar y validar sus comportamientos. Tercero, “no saber mirar por los blancos” significa evitar por todos los medios relacionarse con nosotros, para así poder ocultar los “modos”, “formas”, y hasta los “tonos” de las expresiones rituales, que no son sino los “íntimos” y fervorosos diálogos con sus Padres y Madres Verdaderos. La referencia a este tipo de actuación que se considera ejemplar, es a los “*pa’i*” de las aldeas asentadas deliberadamente a respetable distancia de los blancos; los “enclaves étnicos” mencionados por Gorosito (1982), entre los cuales está Jeju, en la selva paranaense, a unos 30 km de El Soberbio, un pueblo cercano a la costa del Alto Uruguay —río fronterizo en esa zona con Brasil—, a la que me referiré más adelante.

---

<sup>15</sup> Me refiero a este caso en el capítulo 3.

<sup>16</sup> Una maestra de la escuela que instaló en la aldea Fracrán el colegio Ruiz de Montoya de Posadas, me contó en 1987, que en una ocasión en la que sospecharon que había fallecido una persona residente en la aldea, especialmente por los cantos y lamentos nocturnos que escucharon a la distancia, no pudieron lograr que un solo niño —ni siquiera de primer grado— les diera información al respecto ni les confirmara lo sucedido.



Como dije, esta declaración de principios fue expresada por una de las personas que más información me proveyó; lo que no dije, y que nos conduce a otro punto metodológicamente interesante, es que lo hizo fuera de su aldea. En efecto, cuando tuve oportunidad de conocerlo en la *tekoa* liderada por su padre Benito —en ese entonces bastante precaria y transitoria, a la vera de la ruta 12 que conduce a las Cataratas del Iguazú—, me propuso que trabajáramos en otro lugar<sup>17</sup>. Su propuesta me tomó por sorpresa, pues siempre consideré que el lugar indicado para hacer etnografía era *in situ*. Acepté; finalmente, el lugar fue la ciudad de Buenos Aires. Luego supe que la razón principal de su pedido era que en su aldea sería escuchado por otros, un control social que era necesario evitar. Quizá también haya contribuido el afán de Lorenzo por conocer otros lugares, aunque para retornar siempre a su aldea<sup>18</sup>. De cualquier modo, esta experiencia y otra similar posterior a la que me referiré seguidamente, me demostraron que las conversaciones fuera del marco particularmente constrictivo de sus aldeas, constituyen un complemento interesante y muy útil del trabajo de campo *in situ*, al menos en casos como este en que todos parecen ser celosos custodios de lo que se debe ocultar. Metodológicamente, por tanto, adicioné una nueva estrategia de investigación que me permitió ampliar considerablemente los conocimientos sobre el sistema cosmológico y los rituales, en particular. Consigno estos puntos relevantes por razones obvias, pero son considerables los aportes de los fructíferos diálogos relativos a muchos otros temas, con los interlocutores de estas dos experiencias, que incluyen las vivencias cotidianas sobre circunstancias domésticas, así como anécdotas reveladoras de los mecanismos que se ponen en juego en el discurrir de la vida en la aldea. De cualquier modo, cabe destacar que esta complementación se dio exclusivamente en el plano verbal, pues está vedado reproducir las músicas rituales que se desarrollan en el *opy*, fuera del contexto témporo-espacial al que pertenecen. Tampoco era éste mi interés, pues obviamente la participación en los rituales y su registro documental durante las *performances* es insustituible.

---

<sup>17</sup> En ese momento hizo mención a su trabajo con Carlos Martínez Gamba, que habría de concretarse en un pequeño libro (véase Ramos *et al.*, 1984). Debo decir que una cualidad interesante de Lorenzo, que advertí desde un comienzo, fue su capacidad como traductor, lo cual conllevaba un manejo del español mejor que el común en esa época, al menos en las aldeas en que trabajé. Para entonces, yo contaba con una buena cantidad de registros que necesitaban ser traducidos.

<sup>18</sup> Una característica de los *mbyá* que ya destacaron otros investigadores, es que gustan de visitar las ciudades, pero no de vivir en ellas.

En 2001, se me ofreció la segunda oportunidad aludida, debido a una excepción confirmatoria de la regla a la que me acabo de referir (nota 18). En efecto, en un viaje realizado a Misiones para actualizar información, a fines de 2000, supe en la aldea Tamandúá, a través de un excelente colaborador de los años 1970, que su hija vivía en Buenos Aires<sup>19</sup>. Desde entonces hasta ahora, hemos acumulado largas horas de trabajo en común, reuniéndonos para hablar sobre temas relativos a su etnia y a su “comunidad” —como ella dice— con resultados muy satisfactorios, que incluyen el haber tejido una relación de amistad. Esta circunstancia fortuita tiene un aditamento digno de destacar. En ninguno de los trabajos de campo en Misiones había podido entablar libremente conversaciones con mujeres, salvo en lo relativo a su interesante y exclusiva flauta de Pan (*mimby reta*), de la que he registrado buena cantidad de melodías. Siempre fueron las autoridades masculinas las que eligieron quiénes serían mis interlocutores, y en todos los casos fueron ellos mismos y/o un hijo varón, a veces también líder político. Si bien la considero una operatoria singular dentro de mis experiencias de campo con otros grupos aborígenes, la atribuyo, en gran parte, a que las principales aldeas *mbyá* en las que realicé mi trabajo etnográfico contaban con una buena estructura organizacional en lo político-religioso-social, con autoridades bien constituidas. Por tanto, en varios casos, ya desde el momento de mi llegada se ponía en movimiento lo que podría llamar “la cadena de mando” —para usar una terminología con connotaciones militares de la que se han apropiado bastante incongruentemente los *mbyá*—. En efecto, salía a recibirme, por lo general, un “cabo” o “sargento” al que debía dar razón de mi presencia allí y de mis objetivos. Luego de una espera no muy breve, éste volvía para acompañarme a ver a la autoridad correspondiente —habitualmente el líder político o político-religioso—, a quien solicitaba permiso para instalarme allí, debiendo explicarle exhaustivamente las razones de mi pedido. Mientras en Gobernador Lanusse→Fracrán<sup>20</sup> y en Tamandúá, nunca me pusieron límite a la estadía —aunque su disposición a conversar conmigo abarcaba escaso tiempo diario—, en Jeju fueron muy restrictivos, permitiéndome acampar allí, en el invierno de 1987, apenas siete días<sup>21</sup>, que no obstante fueron de

---

<sup>19</sup> Se trata de Jorgelina (*Jachuka Rete*), nieta, por línea paterna, del conocido dirigente religioso y político de dicha aldea, Dionisio Duarte, e hija de Bonifacio, dos de mis principales colaboradores. El lugar de residencia se debe a su casamiento con un hombre blanco de origen paraguayo. La pareja, después de residir un tiempo en la ciudad capital de Misiones, Posadas, se trasladó a esta ciudad debido a un puesto de trabajo obtenido por el esposo de Jorgelina.

<sup>20</sup> Dos lugares de una misma aldea, debido a un traslado.

<sup>21</sup> El líder político Juvenil Sosa, hijo del líder religioso, fue muy amable conmigo y me llevó a hacer recorridos por la selva, informándome sobre muchas plantas de mi interés, que he fotografiado. Pero me

mucha utilidad. Por dar apenas un ejemplo, debo decir que esta fue la única aldea en que todas las construcciones, sin excepción, eran de caña, barro y techo de palma, en 1987. Hasta entonces —después de catorce años de trabajo, aunque discontinuo—, en las aldeas restantes solo el *opy* estaba construido con esos materiales, a la vieja usanza. En 2000, ya también Jeju tenía algunas casas de madera con techo de chapa acanalada, más antisépticas, pero calurosas para esa latitud sub-tropical durante la mayor parte del año.

Con referencia a sus actitudes en los rituales mismos, una vez que ya había logrado asistir a muchos de ellos y registrarlos, pude apreciar la forma gradual en que ganaban en extensión y expresividad, mientras perdían las connotaciones dirigidas a oídos “blancos”, muy nutridas al comienzo. Llevó bastante tiempo que lograran casi olvidarse de mi presencia, que dejaran de usar el *guaraní* paraguayo cuando se trataba de poner nombre a las figuras divinas y nunca más volviera a oír *Ñande Jára* (lit. Nuestro Dueño)<sup>22</sup> sino *Ñande Ru* (Nuestro Padre) y *Ñande Chy* (Nuestra Madre); y que desistieran de cantar solamente los cantos dedicados a *Tupã*. Esta es una estrategia bien conocida que, a mi juicio, llevó a Schaden a afirmar que los *mbyá* de Argentina, entre otros, mostraban claramente su paso por las misiones jesuíticas. Cadogan se refirió a esta hábil maniobra, relatando una entrevista de Clastres con un *mbyá*, en la que éste le pidió que describiera cómo obtener *aguyje*. Así relata lo ocurrido con la respuesta:

“El *mbyá* se embarcó en una larga disquisición, en guaraní paraguayo, acerca de la necesidad de ser ‘buen católico’, acerca de los Kechuita (jesuitas), del viaje por el Brasil, del mar que se cruza gracias a la intervención de Kechukírito (Jesucristo), etc. Terminada su disertación, pedí al informante, en *mbyá-guaraní*, contara lo que sabía ‘en nuestra lengua’ [...]. Dictó una descripción en *mbyá-guaraní* puro, del culto, de otros aspectos de *aguyje*, en todos los cuales no se menciona una sola vez a kechuita, Kechukírito, Católico, etc., y en los que, además de no aparecer reminiscencia cristiana alguna, utilizó un solo hispanismo.” (Cadogan 1968:108)

---

dijo que los jóvenes no estaban de acuerdo en que me haya permitido siquiera esa breve estadía, lo cual ya había advertido. A pesar de ello, hasta me proporcionaron alimento, condolidos porque mi pequeñísima carpa amanecía cubierta de hielo, debido a temperaturas inusualmente bajas. Lo imposible fue asistir a los rituales en su espacioso *opy*, a los que tampoco pudieron asistir Marcelo Larricq y Marilyn Cebolla Badie —según información personal proporcionada en un congreso, en 2005—, quienes han realizado interesantes investigaciones antropológicas allí. (Véase Bibliografía). Cuando regresé en 2000, aprecié un cambio bastante notable en su apertura, reconocida por Juvenil como conveniente para obtener tierras, pero no lo suficiente como para acceder a los rituales.

<sup>22</sup> En el *guaraní* del Paraguay, las dos formas de denominar al Dios cristiano, son *Ñande Jára* y *Tupã*.

Tal estrategia me fue revelada por uno de mis colaboradores, al que le estaba haciendo escuchar una de las primeras cintas con registros de los rituales:

"Cuando los blancos le visitan a él [se refiere al *Pa'i* que dirigía el ritual y a mi presencia allí], entonces solamente [canta] para *Tupã*. También mi padre [lo hace] a veces, no mucho, pero como a veces la Hermana Gemmea<sup>23</sup> se va [viene] de Posadas y quiere escuchar un canto, solamente tiene que ser para el *Tupã*. Ese mismo tiene que ser para *Tupã*.

Lorenzo Ramos (1983)

O sea: estamos frente a una evidente estrategia de los interlocutores e informantes, que se interpuso en mi tarea etnográfica, requiriendo largo tiempo hasta ganar su confianza<sup>24</sup>. Supe haberla obtenido en ocasión de un tercer viaje, en que además de los rituales vespertinos, del atardecer y la noche, restauraron los rituales del amanecer. El hijo del *pa'i* me explicó qué durante mis estadías anteriores lo suspendían, pero "ahora ya hace como quiere él, no es para mostrar". Poniendo de este modo al descubierto lo que se oculta cuando la intención es solo ofrecer una "muestra" de un ritual, que ellos quisieran no exhibir tal cual es, ante los ojos de un blanco<sup>25</sup>. Al respecto, debo reconocer que debido al ambiente de intensa emotividad de las *performances* rituales a las que asistí, tuve más de una vez la sensación de estar profanando ese lugar, de estar presenciando algo que no tenía derecho a presenciar. A pesar de que ellos mismos finalmente consintieron que estuviera en el *opy* observando y me permitieron hacer registros magnetofónicos y fotográficos de lo que allí sucedía sonora y visualmente, por respeto a su generosidad — forzada, por cierto— y a su entrega en la ejecución del ritual, reduje al máximo las tomas fotográficas, debido al uso del flash en medio de la casi total penumbra. En este contexto, si bien la búsqueda de material empírico fue laboriosa, me he sentido muy recompensada por haber tenido el privilegio de asistir a esas extraordinarias *performances*.

---

<sup>23</sup> No omití el nombre de la Hna. Gemmea Wolf, como humilde homenaje a quien tanto hizo para ayudar a grupos *mbyá* de Misiones. Me consta, además, por largas conversaciones que hemos tenido, que no la impulsaba ningún afán evangelizador. Se hace patente aquí que su mera pertenencia a la iglesia católica bastaba para que se restringieran a cantar sólo para *Tupã* en su presencia.

<sup>24</sup> Es, sin duda, un mecanismo de defensa y claro resabio de la colonización. Ya los jesuitas habían señalado que muchos *guaraní* se fingían católicos para no ser molestados, pero que en realidad no lo eran.

<sup>25</sup> No debe inferirse de ello que los rituales del amanecer son más importantes que los vespertinos. Por el contrario, el *pa'i* Antonio —al que me refiero— no podía pasar un solo día sin llevar a cabo el vespertino y se limitó a manipularlo, dada su extensión y complejidad.

Quisiera concluir este punto con una especie de *addenda* a lo precedente, que tiene que ver con la mención que hiciera más arriba respecto de su pésima opinión sobre los blancos en general. Considero interesante señalar que esta opinión tiene como contraparte su certeza plena de que su cultura es superior —especialmente en cuanto a sus normas y, concomitantemente, a su ética<sup>26</sup>—, y que por tanto ellos también lo son. Esta valorización negativa del modelo cultural propuesto por la sociedad mayor, ha gravitado y aún gravita en su muy extendida y persistente resistencia —cuando no rotundo rechazo— a adoptar instituciones *medulares* de la misma. Aun cuando hay avidez por poseer muchos de sus bienes, en especial por parte de los jóvenes, y no son pocos los que fueron adoptados, es muy frecuente y ha sido documentado por lo menos en Argentina y Brasil por distintos investigadores y en diferentes épocas, un discurso bastante homogéneo que atribuye a ello —incluido al “mero” hecho de usar sal y de consumir alimentos ajenos a las costumbres de antaño—, todos los males que sufren y, en especial, su dificultad para hacer *aguyje*, una de las finalidades de los rituales, y por tanto, un tema central en esta tesis.

En cuanto a los rituales, considerarlos como parte expresiva del sistema cosmológico es más apropiado y enriquecedor que considerarlos sólo como una manifestación del sistema religioso —a pesar de las superposiciones entre ambos sistemas—, pues se está más abierto a rastrear todos los vínculos sociales y culturales, reales y míticos que los integran y sustentan, que hacen de la actividad ritual un constante ordenar, reordenar y reproducir las sociedades, que son a la vez su sujeto y su objeto (Augé [1982]1993: 19).

Intentaré demostrar a lo largo de esta tesis, que los resultados de mi investigación permiten hacer extensiva al caso *mbyá* la siguiente aseveración de Turner (1992: 29), aun cuando se tendrá oportunidad de apreciar que podrían agregarse otros aspectos a su enumeración inicial:

“Law, morality, ritual, even much of economic life, fall under the structuring influence of cosmological principles. The cosmos become a complex weave of ‘correspondences’ based on analogy, metaphor and metonymy.”

---

<sup>26</sup> A sus pares que para obtener beneficios propios entran en connivencia con blancos, se los acusa de comportarse como éstos. Ya hace largo tiempo Cadogan ha consignado frases como “actúas como un paraguayo”, “pareces paraguayo”, “te comportas como un *jurua*”.

Asimismo, adentrarse en ese complejo entretejido que menciona Turner, sin lo cual las *performances* rituales serían inentendibles, me permitió comprobar que, al menos tal como entienden las cuestiones cosmológicas los *mbyá*, lo aseveración siguiente de Durkheim es sabia:

“la finalidad de la religión no estriba tanto en explicar las novedades, las monstruosidades y los acontecimientos inesperados, como en explicar ‘la marcha habitual del universo’ y mantener ‘el curso normal de la vida’.”

(citado en Augé [1982]1993: 28)

Desde su conocida posición que considera la religión como un “hecho social”, Durkheim la humaniza y socializa, otorgándole una finalidad que se sustenta en la necesidad de los seres humanos —especialmente de aquellos que están lejos de conocer los avances científicos— de entender cómo se desarrolla el mundo en que viven y qué se debe hacer grupalmente para conservarlo. En lugar de confinarla al mundo de lo extraordinario, la desafecta de las “monstruosidades” y “acontecimientos inesperados”, y la coloca en el centro de las preocupaciones sociales humanas más simples y habituales. Como veremos, en la afirmación de Durkheim está explícita una de las finalidades últimas de los rituales cotidianos: mantener el “curso normal de la vida”, para lo cual las acciones estéticas-expresivas-musicales de los rituales son absoluta y completamente imprescindibles.

### 1.3 Un enfoque del ritual desde la antropología de la *performance* y la antropología de la experiencia

“[A]n oral tradition performance is a mode of existence and realization that is partly *constitutive* of what the tradition is. The tradition itself exists partly for the sake of performance; performance is itself partly an end”.  
(Hymes 1981: 86)

Como lo indica el título de este apartado, presentaré algunos lineamientos de un enfoque del ritual que iré desarrollando a lo largo de la tesis, haciendo hincapié especialmente en algunos puntos básicos que se apartan de los presupuestos generales

sobre ritual, y que si bien procede del campo de las dos “antropologías” mencionadas, está profundamente ligada a los rituales objeto de estudio y condicionada por éstos. La misma coincide parcialmente con la propuesta de Bruce Kapferer, cuya orientación se encuadra dentro de la antropología de la experiencia formulada por Victor Turner en la década de 1980, siendo su inspiración derivada del concepto de *Erlebnis*, del pensador alemán Wilhelm Dilthey. Si bien esta antropología admite calificativos tales como hermenéutica, interpretativa, procesual, postestructural, Bruner, quien trabajó estrechamente con Turner en su construcción, señala como característica especial, el hecho de poner su foco más en la experiencia, la pragmática, la práctica y la *performance* (Bruner 1986: 3-4), lo cual se aviene al delicado y complejo tema de los rituales<sup>27</sup>. Es precisamente esta complejidad la que permite aceptar la exploración y coexistencia de diversos paradigmas, aunque generados sobre bases comunes.

Pero antes de alejarnos del epígrafe, quisiera detenerme en la interesante frase de Hymes, impulsor del sustancial desplazamiento del eje de este tipo de investigaciones, del producto al proceso, ilustrativa de mi postura teórica sobre *performance*. En efecto, las tradiciones orales se realizan en sus *performances*, pero estas no son sino un modo de existencia que las constituyen parcialmente, pues las tradiciones subyacen en muchos actos de la vida personal y social de las personas. En parte, también, deben su permanencia al hecho de ser vitalizadas en *performances*, pero éstas, sin duda, son en sí mismas un fin, en tanto espacio-tiempo de experiencias individuales y compartidas que son valoradas por los efectos positivos que se reciben durante su realización y se proyectan en un estado de bienestar que manifiestan tener sus actores al día siguiente. Pero en lo que respecta al tema de esta tesis, no hay que perder de vista, por un lado, que un ritual es intrínsecamente una *performance*. O sea: sobre los rituales no se habla; los rituales no se describen, ni se cuentan, ni son motivo de conversación; los rituales se vivencian, se experimentan. Pero, a la vez, cada tipo de ritual tendrá tantas versiones como *performances* del mismo se realicen, lo cual da cuenta de dos planos claramente establecidos: 1) en tanto hecho sociocultural —de realización diaria o de alta periodicidad, en este caso— pasible de ser analizado en razón de sus connotaciones, formas, contenidos, finalidades y otros aspectos; 2) en tanto *performance*. Como tal,

---

<sup>27</sup> Recomiendo la lectura de la introducción escrita por Edward M. Bruner, con el título “Experience and Its Expressions”, pp. 3-32 del libro *The Anthropology of Experience*, que compila una serie sumamente interesante de trabajos desde esa perspectiva, cuya comparación permite apreciar la diversidad de paradigmas mencionada, así como los aspectos que comparten.

digamos que acontece en un lapso acotado —sea cual fuere su extensión—; se produce en lugares especialmente determinados; la realizan personas con distintos grados de autoridad en cuanto a los saberes requeridos y a las posiciones sociales; y en tanto “práctica social creativa”<sup>28</sup>, se ejecuta a través de diversas formas y medios expresivos (cantos, danzas, músicas instrumentales, distintos modos de habla y otras acciones simbólicas) y, además, tiene sus propios objetivos. Todo ello, por cierto, tiene sustento en la cosmología y la visión del mundo del grupo humano que la realiza, y que es plasmada por la tradición, pero no obstante modelada, reactualizada y resignificada parcialmente en cada versión, como trataré de demostrar en este escrito.

En relación íntima con la antropología de la *performance*, algunos enfoques de la antropología de la experiencia ponen el acento en el modo en que la *performance* estructura el significado y la experiencia. Es el caso de Kapferer (1986: 188-203), quien lo aplica a sus investigaciones en otro universo cultural<sup>29</sup>, y en cuyo escrito hallé, por un lado, una confirmación de mis objeciones a ciertos puntos compartidos por diversas teorías sobre ritual y *performance*; y por otro, una particular sensibilidad suya para reconocer el modo en que los medios expresivos influyen en su desarrollo.

A pesar de que en la teorización sobre rituales se admite su compleja composición, Kapferer formula una crítica interesante, pues a su entender no se atiende a los diversos medios expresivos que se entretajan y le dan forma y contenido:

“What is most often glossed as ‘ritual’ [...] is a complex compositional form as revealed through the process of performance. I stress this because the word ‘ritual’, as applied to a completed cultural performance [...] often denies or obscures the significance for analysis of the many different forms<sup>30</sup> that are actualized in what we call *ritual performance*. A great number of the rituals recorded by anthropologists are compositions that interweave such forms as (labeled here for convenience) the plastic arts, liturgy, music, song, narrative storytelling, and drama, among others. These manifest in their performance varying possibilities for the constitution and

---

<sup>28</sup> Bauman y Briggs, 1990.

<sup>29</sup> El de los budistas sinaleses de Sri Lanka.

<sup>30</sup> Al enumerar las formas que se entretajan en el ritual, menciona -aclarando que las etiqueta por conveniencia- : “” (191).



ordering of experience, as well for the reflection on and communication of experience.”

Kapferer (1986: 191; énfasis mío)

Son estimables las reflexiones sobre la experiencia ritual de mis colaboradores, en especial respecto de sus sensaciones a la mañana siguiente, momento en que se sienten reconfortados por las vivencias en los cantos- danzas colectivos de la noche anterior, e incluso dan cuenta de la experiencia compartida, que por momentos los hace sentir a todos uno. Incluso ha habido comparaciones con el estado de ánimo posterior a la participación en bailes de los blancos, a favor por cierto de los primeros.

En cuanto a las *performances*, merece unos párrafos su consideración sesgada o parcial: 1) como la “puesta en acto” (*enactment*) de un texto; 2) como contexto comunicacional privilegiado, los cuales permitirán señalar ciertas descompensaciones o desequilibrios producido por falta de una mirada “holística”. En lo que respecta al punto 1), cabe destacar la bifurcación a la que conduce considerar los valores del texto por un lado y los de su puesta en acto por otro. Separar el “texto” de su “puesta en acto”, para focalizar en uno desatendiendo el otro, pone en riesgo la calidad interpretativa, pues aunque es inherente al análisis separar las partes, también lo es la integración posterior de las mismas. Como veremos, el primer caso ocurrió con el material *mbyá* recogido por Cadogan ([1959] 1992a) y difundido ampliamente por los Clastres<sup>31</sup>, donde el texto fagocitó el contexto de enunciación, o sea, los rituales, escisión propiciada, además, por el interés de los *mbyá* en ocultarlos y en negar información. No obstante, es igualmente nociva la actitud de privilegiar la *performance*, independizándola de sus aspectos formativos y estructurantes.

“As Ricoeur (1976), among others, has stressed, the structuralist analysis of a text loses key aspects of that text’s meaning as it is communicated and experienced. The way a text reaches its audiences is no less an important dimension of its structure. Similarly, a concern with enactment at the expense of the structural properties of the text as actualized through the specific mode of its enactment will likely overlook some of the alien constitutive properties of the particular enactment itself. [...] A concern with the bones ignores the flesh and the blood, the spirit and vitality of form. But

---

<sup>31</sup> Me refiero a Pierre Clastres 1974 y Hélène Clastres 1975.

a concern with the spirit alone disregards the skeleton around which the form takes shape and which directs but does not determine the character of spirit and vitality.”

Kapferer (1986: 192)

Coincido plenamente con Kapferer en que la *performance* constituye una unidad del texto y su puesta en acto, ninguno de los cuales es reductible al otro, del mismo modo que es irreductible a sus *performances* —como lo consigna siguiendo a Dufrenne— lo que ciertos filósofos de la experiencia estética refieren como la “Obra” [*Work*], a pesar de ser ésta captada solo a través de las mismas o, más aún, en las mismas (Dufrenne 1973: 27). Con esta reflexión, reaparece el carácter dialéctico y dialógico que señalara Bruner (1986: 6) respecto de las relaciones entre la experiencia y sus expresiones: “la experiencia estructura expresiones, pero las expresiones también estructuran la experiencia”.

Este punto me conduce a otro igualmente importante. Por lo general, se ha tendido a considerar los rituales como poseedores de una estructura bastante inflexible o decididamente inamovible, sin el menor rasgo de plasticidad —visión generalmente basada en las rigideces de la liturgia judeo-cristiana—. Pero también se ha exaltado la visión opuesta, que los encapsula como espacios de “liminalidad”, en tanto anti-estructura compensadora de la estructurada vida cotidiana. Sin negar la cuota de verdad que ambos enfoques poseen, según se podrá apreciar a lo largo de este escrito, los rituales aquí considerados no son ni lo uno ni lo otro. Ni tienen una estructura rígida, ni carecen de estructura. Las normas están presentes hasta en la primera fase, que es la más plástica, divertida y hasta diría, irreverente del ritual. Es menester, por tanto, adjudicarle a los mismos una complejidad de la que no deben quedar fuera los aspectos estructurales, los cuales, por el contrario, cobran efectividad para el análisis cuando se ponen en relación con los diversos elementos que lo componen.

En lo que refiere al punto 2), que considera la *performance* ritual como contexto comunicacional privilegiado, no hay duda de que los rituales aquí tratados son ejemplo de ello. Solo que el énfasis excesivo en esta dimensión —como en cualquier otra—, suele relegar otras dimensiones que también estructuran las *performances*, como se podrá apreciar en esta tesis. Si concordamos en la diversidad composicional de las *performances* rituales, será el conjunto de sus dimensiones el que proporcione la mejor lectura de su trama.

Finalmente, resta considerar un punto crucial, a mi entender, en el análisis de los rituales, y que se relaciona con la *performance* como estructurante del contexto a través de las formas expresivas, o sea, en el caso de los rituales cotidianos *mbyá*, a través de los cantos-danzas con sonidos instrumentales y de las diversas formas de habla que tienen lugar en diversos puntos de la cadena sintagmática del ritual, cuyas características expresivas e involucramiento de distintos actores, modelan el clima e imponen distintos grados de atención y tensión, a la vez que son constitutivas de la experiencia subjetiva.

En palabras de Kapferer (1986: 197-98):

“A significant shift in the structuring of contexts through performance occurs from the start of the elaborate presentation of music and dance... [...] The reality of experience constructed in music and dance reaches the senses directly through these media as aesthetic forms and in much the same way, given the extent to which members of the gathering are uniformly individuated and restricted from adopting standpoints outside the immediate experiential realm constituted in music and dance. Those who are directly and immediately engaged in the realms of music and dance experience in different ways. However, this ability to reflect on music and dance in the act of experiencing it requires, I would suggest, some capacity for individuals to disengage themselves from the experience while it is being experienced. It is largely only when the music or dance stops, or in some way interrupts its own flow and movement, that reflection and the treatment of experience as an object —a vital element of all reflection— becomes fully possible. Musical and dance form, as revealed in performance, are constitutive of subjective experience; they mold all subjective experience to their form.”

En un sentido más general, se puede decir que la *performance* es estructurante de la estructura, y es este rasgo crítico el que hace a la *performance* esencial para el análisis del ritual y de otros modos de acción simbólica.

Una mirada desde la etnomusicología, nos conduce en forma clara y sencilla a los valores de una *performance*, sin siquiera mencionarla:

“The most basic sociomusicological idea is that interacting sounds constitute the abstraction ‘music’ in the same way that interacting people

constitute the abstraction 'society'; we can learn a lot by the close comparison of interacting sounds and interacting people in specific times, places, and contexts that we can't learn by transcribing music, transcribing interviews, and interpreting these texts in terms of each other."

(Charles Keil 1998: 303)

Lo que Keil, que prefiere llamar sociomusicología a lo que se conoce como etnomusicología, nos está diciendo, siempre en su estilo desafiante y en su prosa contestataria —que acá apenas se deja entrever—, es que asistir a una *performance musical*, que es donde se producen las interacciones entre sonidos y personas en tiempos, lugares y contextos específicos, implica un aprendizaje insustituible y primordial para quien se interesa por este campo. Por cierto, eso que podemos aprender mirando y escuchando no lo podemos adquirir por otros medios, debido a la confluencia de participantes varios, lenguajes verbales y no-verbales, diversidad de objetos simbólicos, no-simbólicos, sonoros y no-sonoros, situaciones, climas, sentimientos en juego, que según de qué *performance* se trate serán más o menos variados, pero que en conjunto son los que le dan existencia a la misma. Lo que podemos aprender transcribiendo música y entrevistas, y haciendo que se iluminen mutuamente, es sin duda muy diferente y restrictivo. Y lo sabe quien ha realizado esas tareas cuando ya las *performances* respectivas han dejado de existir. Y/o quien ha estado en el campo fuera de la fecha de alguna importante ceremonia y obtenía información sobre la misma<sup>32</sup>. Pero si se tiene la posibilidad de asistir y registrar alguna *performance* y luego efectuar entrevistas —una oportunidad de poner a prueba nuestra interpretación de la *performance* y de conocer los puntos de vista de los actores y transcribir las músicas, la complementación de todo ello será seguramente enriquecedora.

Para concluir este esbozo teórico, vale poner en el acento —como lo haré más adelante— en la capacidad de los rituales no solo para referir a la memoria larga sino también para generar nuevos aportes.

---

<sup>32</sup> Las versiones sobre el *nguillatún mapuche* que recogí en viajes previos a las tres oportunidades que tuve de presenciarlos y documentarlos, es para mí un claro ejemplo de lo que Keil quiere significar. Por otra parte, téngase en cuenta que la frase de Keil está sacada de contexto. Uno de sus propósitos es valorizar la *performance* y de paso renegar de una etnomusicología pasada de moda.

Como dice Dellatre:

“In ritual action we not only seek to articulate the state of affairs as we experience it, we also exercise in ritual action our creative capacities to re-order that state of affairs. Rituals may celebrate and confirm the rhythms and shape of an established version of humanity and reality, but they may also celebrate and render articulate the shape and rhythms of a new emergent vision.”

(Roland Dellatre, 1978, cit. en Fox 1996: 483)

## SEGUNDA PARTE: *LOS ACTORES Y SUS ANCESTROS*

El apartado que incluyo a continuación, al que denominé “Esbozo etnohistórico”, apunta, en primer término, a dar cuenta sintéticamente de un remoto pasado *guaraní*. Y en segundo lugar, a señalar la importancia que atribuyo a las particularidades de los diversos grupos constitutivos de ese colectivo, algunas existentes desde un inicio, aun cuando las sucesivas síntesis puedan revelarnos otras. Reniego, fundamentalmente, de la indiferenciación entre *tupí* y *guaraní*, pues existen sobradas muestras desde antiguo acerca de sus notorias distinciones y su fusión solo ha conducido a mal interpretar a los segundos, impidiendo discernir adecuadamente sobre sus propios modos de vida. Pero también —quizá porque los *mbyá* son reconocidamente un grupo bastante peculiar— reniego de la indiferenciación aun dentro del conjunto *guaraní*, pues considero que hacer *tabula rasa* no permite valorar el trazo definidor, en última instancia, de la identidad sociocultural que reclaman con derecho los grupos humanos desde siempre. Quizá ésta sea la diferencia entre la mirada procedente de la etnografía, que se enfrenta a la realidad de personas determinadas, y la mirada que procede de la historia, tan válida como la anterior, pero sin rostros. Sin embargo, me he esforzado por reunir las, tratando de otorgar el mismo peso a las convergencias reales —en lugar de adherir a los estereotipos—, que a las divergencias sensibles que me ha sido posible advertir, con el propósito de hallar un camino adecuado para valorar en su más justa medida la unidad en la diversidad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pienso que solo así será útil este escrito para la nueva etnología, empeñada en examinar agudamente en su conjunto a grupos humanos que comparten historias y geografías, así como diversas dimensiones culturales y sociales, en busca de nociones profundas y armas propias y originales, con las cuales comprender al aborigen de esta porción del continente.

## Esbozo etnohistórico

No quedan dudas acerca de quiénes son los “actores” en este escrito, pero ¿quiénes fueron sus ancestros? Si hablamos en términos amplios y temporalmente profundos, podemos remitirnos a los *guaraní* prehispánicos, quienes, al decir de Susnik y Chase-Sardi (1995: 30):

“se caracterizaban por su dinamismo poblador, por su ‘ogwatá-andar’ migratorio siempre en búsqueda de ‘tierra buena, nueva’ para el cultivo, y por su dominio sobre los protopobladores, con cierto etnocentrismo sociocultural, basado en la garantía vivencial dada por el mítico ‘Tamoi-ancestro’, el fundador de la primera aldea”<sup>2</sup>.

Pero, ¿será como dicen los autores que “[e]xistía la conciencia de cierta unidad dispersiva del ‘avá’ amazónico”, y que éste era “un designativo genérico para todos los grupos guaraní parlantes”, y su “símbolo cultural pantribal unitario”? Se apoyan para ello en “la continuidad de las intercomunicaciones regionales por determinados ‘senderos-vías’ ”. Y esta afirmación es interesante, pues esas vías no son sino antiguos desplazamientos entre un río y otro, habitualmente señalados en las fuentes: del Ypané al Tebicuary, desde la isla Santa Catarina hacia el Paranapanemá y hacia la confluencia del Yguazú, Piquiry y Monday; desde la costa atlántica hacia los ríos Uruguay y Paraná (Ibid.: 31)<sup>3</sup>. Por supuesto, a medida que los temas se van profundizando aparecen diversas clasificaciones, a partir de testimonios arqueológicos e incluso históricos, pues nadie ha negado que bajo una cierta homogeneidad, ese *ava* amazónico incluye una heterogeneidad étnica de sus componentes.

El texto citado pertenece al libro *Los indios del Paraguay*, y en este país no hubo ni hay aborígenes *tupí* como tampoco en Argentina, pero cuando el tema incluye a Brasil, la referencia inevitable será a los *tupí-guaraní*, un rótulo que tiene una innegable

---

<sup>2</sup> La zona más compacta de ocupación, a comienzos de la conquista española, era a lo largo de los grandes ríos: desde el río Miranda del alto Paraguay hasta el Paraná medio. En el este, actual estado de Paraná (Brasil), habría habido algunos grupos. Entre el río Paraná y el río Uruguay, así como en Rio Grande do Sul, la ocupación era discontinua. El poblamiento de la costa atlántica y tierra adentro entre la isla Santa Catarina y la laguna de los Patos estaba en pleno proceso de ‘ocupación’, amenazando desde el norte los tupinaquí. Por último, algunas avanzadas canoeras cario ocupaban las islas del bajo río Paraná y del río Uruguay hasta lo que sería a posteriori la misión jesuítica de Yapeyú (Ibid. 30-31).

<sup>3</sup> Esta confluencia hacia los ríos y este abandono de una costa atlántica que solo habría estado en proceso de “ocupación”, implica una preferencia y consolidación de un hábitat que excluye el mar, y que a mi juicio es muy importante en razón de su concepción cosmológica. Véase el punto 5.2.

base lingüística, pero que se asienta además en otros aspectos culturales, aunque hay sobradas pruebas sobre caracteres diferenciales de las dos ramas del tronco<sup>4</sup>.

Cabe plantear al menos dos preguntas. ¿Por qué exigirle uniformidad cultural al conjunto de los *tupí-guaraní*?; ¿con qué profundidad conocían los cronistas y misioneros a los *guaraní* para construir un modelo —que se reprodujo hasta el infinito— a partir de ciertas prácticas visibles? Lo cierto es que basta hurgar apenas en la prehistoria *guaraní* —sin incluir a los *tupí*— para hallar características diferenciales que permiten distinguir, al menos, dos grandes grupos. Así lo testimonia el cuadro que incluyo a continuación, confeccionado como una forma económica y práctica de contextualizar abreviadamente el tema y visualizarlo, a partir de la información que provee Branislava Susnik (1975).

Proto-cario	Proto-mbyá
1) Grandes comunidades-aldeas ( <i>tekoá</i> ); integración de múltiples linajes.	Pequeñas comunidades-linajes ( <i>teyy</i> ) diseminadas, encerradas frente a una periferia hostil
2) Canoeros	
3) Ethos belicista	
4) Mayor solidaridad intercomunal (parentesco extendido y reciprocidad de obligaciones)	
5) <i>Nandéva</i> inclusivista	<i>Oréva</i> exclusivista
6) Entierro en urnas	Fosa calafateada con choza funeraria en miniatura sobre la tumba
7) Cerámica incisa (predominante) policroma o pintada simple para pequeños recipientes ceremoniales	Cerámica simple o con impresión digital
8) Comportamiento abierto frente a los conquistadores	Comportamiento cerrado frente a los conquistadores. Huidizos, tendientes al aislamiento. Retirada a bosques libres.

Los espacios en blanco en el proto-*mbyá* se deben a que esos puntos sólo están implícitos en el texto y en forma algo difusa; el cuadro consigna los datos explícitos con las palabras de la autora.

<sup>4</sup> Parece desconocerse cuándo irrumpe en la literatura colonial la dupla unida por el guión, que algunos adjudican a Ruiz de Montoya. Sin embargo, cuando se publican por primera vez sus obras, los títulos son *Tesoro de la lengva gvarani* (1639) y *Arte, y bocabulario de la lengva gvarani* (1640). Es en las nuevas ediciones de 1876 que al lado de *guarani* aparece agregado “ó mas bien tupi”.



Como se puede apreciar, la mayoría de los ítems señalan importantes contrastes. El primero destaca la diferencia entre comunidades-aldeas y comunidades-linajes, según la clasificación de la autora. Del segundo y el tercero se deduce que los proto-*mbyá* no eran canoeros, ni tenían un ethos belicista. El cuarto sugiere que es menor su solidaridad intercomunal, lo cual se explica por lo consignado en el primero. El quinto formula dos actitudes basadas en el desdoblamiento de la primera persona del plural, típico de las lenguas *tupí-guaraní*, oponiendo el amigable nosotros inclusivo (*ñande*) de los proto-*carios*, al nosotros exclusivo (*ore*) de los proto-*mbyá*, que exceptúa a quien no pertenece al grupo de quien lo enuncia. El sexto y el séptimo son indicativos de tradiciones distintas, expresadas en las formas de entierro y en las técnicas cerámicas, respectivamente. El octavo es sumamente importante, pues señala comportamientos opuestos frente a los conquistadores; un tema que ha consolidado una imagen aliancista de los *guaraní* con los españoles, que, al margen de cuánto tiempo se haya mantenido, evidentemente no era generalizada. Susnik proporciona una ejemplificación posible del ítem cinco, al referirse a los dos grupos emigrantes del Paraguay en el siglo XVI, los “*Mbyá-Chiriguano*”<sup>5</sup> y parte de los “*Itatines-Guarayús*” –ya que no migraron todos-, en cuanto ambos se habrían manifestado siempre como unidades diferentes. Mientras los primeros convocaban a diversos grupos basándose en “un amplio principio de ‘ñandéva’ (nosotros inclusivo)”, sin limitaciones en cuanto a la proveniencia de diferentes *guára*<sup>6</sup>, los segundos se componían “básicamente de los miembros del ‘oréva’ (nosotros exclusivo) regional”, por lo que no tenían mayores contactos con otros *guaraní* (1975:95). Por sus características, está claro que los ancestros *mbyá* pertenecieron al proto-*mbyá*.

En suma, si estas dualidades ya estaban presentes en tiempos prehispánicos, las peculiaridades de los *mbyá* señaladas por Schaden (1962b), Cadogan (1968: 116) y Susnik (1984-85: 82), tienen sustento en una suma de caracteres y actitudes que cuentan con una amplia profundidad temporal. No hay por qué considerarlo, entonces, como un

---

<sup>5</sup> Téngase en cuenta que en las lenguas de filiación *guaraní*, *mbyá* significa gente, a veces gentío masculino. Susnik usa *Mbyá-Chiriguano* y *Mbyá-Guaraníes* en los textos de etnohistoria, para referirse a los ancestros de los actuales *Chiriguano* y *Mbyá*, respectivamente.

<sup>6</sup> El *guára* se puede definir como el principio de agrupamiento por “región-parcialidad”, que conjuga el derecho local a tierras fértiles con los intereses de la comunidad poblacional; no se trata, pues, de un organismo sociopolítico propiamente dicho. Es importante destacar su carácter territorial, pues aseguraba un espacio comunal para el cultivo y la caza; por ello, las trasgresiones a sus límites desataban una defensa común que “significaba hostilidad o guerra con tácita respuesta vengativa” (Susnik & Chase-Sardi 1995: 35).

pueblo guaranizado, como llegó a sugerir Cadogan (1970: 21, nota 4)<sup>7</sup>. Hacia el final del libro, Susnik sintetiza su apreciación sobre los mismos, de esta manera:

“Los modernos Mbyás sobrevivientes en el Paraguay por tradición no conocían el entierro en urnas sino la fosa calafateada con una choza funeraria en miniatura sobre la tumba; su cerámica era símil a la ‘eldoradense’ o ya con impresión digital; es probable que tal fuera la característica de los antiguos Mondayenses del siglo XVII según los relatos de los misioneros jesuitas; y la tribu mbyá constituye un grupo peculiar entre los Guaraníes sobrevivientes también lingüísticamente [remite a Müller (1934 y 1935) y a Cadogan (1959)]. Considerando los posteriores conflictos entre las comunidades-linajes y las comunidades-aldeas que se manifestaban entre los Guaraníes en los tiempos del primer contacto con los conquistadores, puede deducirse que el ‘teyy-linaje’ constituía en esta primera ola migratoria proto-guaraní la básica organización social, limitada como potencial demográfico, pero expansiva localmente por diseminación grupal” (1975: 100).

Previamente, al referirse a la “cerámica pobre, incisa o lisa” de la zona de los “Taruma-Guaraníes” de las serranías de San Joaquín y San Estanislao, señala que

“en esta circunstancia pudo interferir el hecho de que se trataba con ellos recién después del siglo XVII por hallarse aislados en los yerbales; los hallazgos arqueológicos de dicha zona son escasos hasta la fecha y al parecer, se trata del estrato proto-mbyá-guaraní poblacional”, lo cual infiere de la cerámica<sup>8</sup> (Susnik 1975: 31).

Si bien estos párrafos han avanzado sobre la etnohistoria e incluso la historia reciente, veamos cuál es el panorama que ofrece la siguiente versión epitomizada de la situación de los *guaraní* a la llegada de los españoles<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> En *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 1:118-131, 1965, dice haberse referido “a la posibilidad de que los Mbyá no sean Guaraní ‘auténticos’, sino un pueblo guaranizado”.

<sup>8</sup> El único objeto cerámico que conservan los *mbyá* es la pipa (*petyngua*), imposible de sustituir o abandonar por su imprescindibilidad en todo tipo de ritual. También es utilizada en el contexto doméstico, especialmente por las mujeres.

<sup>9</sup> Continúo con otra obra de Susnik, pues a partir de numerosas lecturas y de mi experiencia etnográfica, he podido constatar el profundo conocimiento de esta investigadora sobre los *guaraní* del Paraguay. Este bagaje le ha permitido, sin duda, encarar la labor en archivos con gran solvencia y aguda mirada. Habrá

En principio, se sabe que como resultado de los asentamientos establecidos por diferentes migraciones, los *guaraní* ocupaban una amplia extensión geográfica a la llegada de los conquistadores, lo cual implica una multiplicidad de situaciones específicas de proximidad con otros aborígenes, generadora de un abanico de relaciones intertribales, la mayoría, conflictivas. La pluralidad del conjunto *guaraní* se aprecia en la siguiente enumeración. Basándose en los primeros documentos del siglo XVI, Susnik (1996: 36-41) reconoce catorce *guára* regionales que comprendían cuarenta y cinco nucleamientos. Los *guára* son: 1. Carios; 2. Tobatines; 3. Guarambarenses; 4. Itatines; 5. Mbaracayuenses; 6. Mondayenses; 7. Paranás; 8. Ygañenses; 9. Iguasuenses; 10. Chandules; 11. Uruguayenses; 12. Tapés; 13. Guayráes; 14. Mbiazá. El de mayor interés aquí es el ya citado de los Mondayenses -situado entre los ríos Acaray y Monday-, al que pertenecían los nucleamientos Acaray, Monday y Ñacunday. Dentro de esta área se hallaban los habitantes de la selva del Mbaeverá<sup>10</sup> mencionados por Dobrizhoffer en 1784, a los que tanto Cadogan como Susnik consideran ancestros de los *mbyá*, aunque, a mi juicio, las referencias a los mismos son ínfimas<sup>11</sup>.

Así como algunos resguardaban su exclusividad, que implicaba diversos derechos propios, otros reconocían a veces vínculos de "parientes-amigos" con los *guara* vecinos, compartiendo frecuentes "visitas-convites", en los que también se acordaban alianzas matrimoniales. No obstante, esta dualidad habría de conspirar en el futuro contra la necesidad de su aglutinamiento frente al incremento de los abusos de poder de los españoles. Si se solían producir divergencias cuando se trataba de intereses interregionales, mal podía llegar el conjunto de los *guara* a construir una estructura sociopolítica homogénea que apuntalara las rebeliones *guaraní*. Esta dificultad de unirse para defender intereses comunes tenía sustento, principalmente, en la rivalidad entre los dirigentes de las aldeas, sean estos políticos o religiosos<sup>12</sup>. Así, cuando la intromisión

---

quien objete parte de sus reconstrucciones prehistóricas, pero en tren de llenar baches informativos, me inclino por dejarlo en manos competentes.

<sup>10</sup> Mba'e Vera (cosa brillante, resplandeciente).

<sup>11</sup> León Cadogan (1970: 16-17) dedujo del texto de Dobrizhoffer (1967, I: 154-158), que los *mbyá* descenden de los *guaraní* montaraces del Mba'e Vera. Esta inferencia adquirió mayor solidez al ser compartida por Susnik, debido a sus extensas y profundas investigaciones en diversos archivos de los países del área. Ella afirma (1984-85: 77) que se trata de los antiguos *mbyá*, quienes "por su orientación siempre exclusivista 'oréva', se encerraron en su 'kaá hovy' "; es decir, las "selvas intransitables" del epígrafe. Asimismo, he hallado alguna congruencia entre el perfil cultural delineado por Dobrizhoffer y el de los actuales *mbyá*, aunque insisto en que los datos son realmente pobres.

<sup>12</sup> Esta dificultad, basada en una competencia por el prestigio, la he podido advertir en mis trabajos de

española parecía haber dado inicio a un proceso socio-integrador entre las comunidades exclusivistas y las aldeas integracionistas<sup>13</sup>, se produjo una intensa lucha por el poder sociopolítico entre los jefes aldeanos. Reacciones como las de los *guayra*, por ejemplo, que ante los ataques de los enemigos construían empalizadas para fortificar sus aldeas<sup>14</sup>, y a la vez recurrían a todas las tácticas de una violenta "guaranización", ilustran el panorama de entonces (Susnik 1996:41).

No se debe perder de vista la diversidad protagónica entre los jefes políticos de nucleamientos relativamente pequeños y los *mburuvicha*, jefes políticos que dirigían conjuntos mucho más extensos. Ni tampoco, que el poder de unos y otros se hacía fuerte cuando eran apoyados por algún prestigioso *karai*<sup>15</sup>. Estas frases parecen no dejar dudas acerca del deslinde, en ese entonces, entre las esferas política y religiosa y, por ende, entre sus principales actores. Pero no se puede decir lo mismo de todos los lugares y lapsos. Antaño, muchas jefaturas políticas podían tomar cuerpo frente a la necesidad de una confrontación armada, un repentismo imposible de imaginar para los liderazgos

---

campo. Son contados los casos de líderes políticos y dirigentes religiosos que han concitado la admiración, o al menos el respeto, de todos. En cada comunidad en la que he trabajado, el jefe político hizo explícitas sus críticas a la actuación de sus pares, y –aunque en menor medida– a la de los líderes religiosos de otras aldeas en las que sabía que yo había trabajado. Es más, cada vez que el poder político hegemónico trató de erigir un jefe supremo de todas las comunidades para facilitar sus interesadas gestiones, o cuando algún jefe en connivencia con los blancos se autoarrogaba ese título, el elegido o autogestor se convertía automáticamente en el recipiendario del encono de los restantes. Y aunque esto pudiera atribuirse a la ilegitimidad de ambos procedimientos y a la participación de una autoridad blanca, que por ser tal no reconocían los *mbyá*, se advertía que no era la única razón. Esa desconfianza recíproca se me hizo patente, además, respecto de mi acceso a los rituales en la aldea liderada por el *Pa'i* Antonio Martínez, sobre la cual todos estaban enterados debido a la asombrosa red de información que recorre la selva misionera. Nadie creyó nunca mi testimonio de que no hubo dinero de por medio. Desde mediados de la década de 1990, comenzó a producirse un cierto interés por salvar las diferencias aun entre antiguos rivales, con la intención de construir un frente común que les permita salir airosos de sus eternas negociaciones con los "blancos", aunque estas relaciones forzadas se muestran aún frágiles.

<sup>13</sup> Todavía hoy se advierte el carácter exclusivista de algunas aldeas *mbyá*, y aunque ninguna de las que he conocido parece ser integracionista -salvo desde una postura de querer ejercer el mando supremo-, se advierten relaciones más fluidas entre las que se vinculan por parentesco.

<sup>14</sup> Aun hoy algunos *mbyá* construyen empalizadas, sea para delimitar el espacio que ocupa el predio del jefe político o religioso, según los casos, o para ocultar a los ojos ajenos sus rituales.

<sup>15</sup> En el ítem *carai*, Ruiz de Montoya (1876 [1639]: 90, v) consigna: "Astuto, mañoso. Vocablo con que honraron a sus hechizeros universalmente; y así lo aplicaron a los Españoles, y muy impropriadamente al nombre Christiano, y a cosas benditas, y así no usamos dél en estos sentidos." Sobre esta "aventura semántica" del vocablo durante la conquista y colonización *guaraní*, Melià (1986: 17-30) ofrece una muy buena síntesis. En este capítulo, *karai* refiere a los "hechizeros" de Montoya, o "profetas" -como proponen otros autores y considero más honroso y apropiado-, que estaban abocados a una fuerte concientización religiosa frente a los intrusos y mostraban un comportamiento peculiar: se decían no nacidos de madre, transitaban de aldea a aldea sin reivindicar la pertenencia a ninguna, se apartaban por completo de la vida comunitaria y no cesaban de clamar a viva voz por el regreso a las antiguas costumbres.

religiosos, cuyo acceso requiere largos períodos y múltiples pruebas de idoneidad. El hecho de que algunas figuras hayan alcanzado relevancia histórica por asumir los dos poderes, como es el caso de Taubiçi, de Loreto, parece indicar que no era lo habitual<sup>16</sup>.

En cuanto a las rebeliones armadas, aunque ya está fehacientemente demostrado y es de sobra conocido, considero importante enfatizar el hecho de que la alianza entre algunas etnias *guarani* y los primeros conquistadores no significó sumisión alguna<sup>17</sup>. Los tratos fueron hechos desde una concepción de reciprocidad muy cara a los *guarani*, quienes aprovecharon las circunstancias para contar con la ayuda de los conquistadores frente a las agresiones de los *guaykurú-mbayá* y *payaguá*, principalmente. Mientras los *guarani* prestaban lo que se dio en llamar "servicios por parentesco y amistad", sobre la base de que estas relaciones establecían derechos y obligaciones mutuos, no hubo levantamientos<sup>18</sup>. Pero cuando comenzaron a menguar los "rescates" que inicialmente los españoles daban a cambio de los bienes, mujeres y servicios recibidos, tanto por las altas exigencias de los *guarani* como por la paulatina escasez de los bienes europeos, los aborígenes recurrieron a la violencia y generaron resistencia activa y pasiva<sup>19</sup>. Roulet (1993:278) da cuenta de tres movimientos de liberación de consecuencias

---

<sup>16</sup> En la actualidad son mayoría los casos en que están claramente diferenciados ambos personajes, pues el rol preponderante del jefe político es negociar con los blancos. En general, no es bien visto que un *karai* se ocupe de asuntos políticos, considerados menores o domésticos, cuando su deber es estar en constante comunicación con los poderes extrahumanos, ya que de ello depende el bienestar de toda la comunidad. Al no existir la diversidad de fuerzas opositoras del pasado, el grado de autoridad del líder político es relativo y fluctúa según la presencia o no de un dirigente religioso carismático y respetado en la aldea respectiva. Si éste existe, es apreciable la dependencia que de él tiene el *mburuvicha*, a pesar de actuar en esferas distintas, pues suele ser su hijo mayor, o el más apto -en tanto debe tener competencia lingüística para tratar con los *jurua* (bigotudo; extranjero, denominación que hoy se aplica a los blancos del género masculino), o su preferido, el que suele desempeñar ese cargo. Pero este tema tiene otras aristas, como se podrá apreciar más adelante.

<sup>17</sup> Susnik y Melià, entre otros, dan cuenta fehaciente de ello.

<sup>18</sup> Si bien hay autores -como Cardoso de Oliveira- que sostienen que la simetría en las relaciones interétnicas es una consideración básicamente teórica, en el inicio de la conquista tuvo ciertos visos de realidad en el caso *guarani*, especialmente en el de los *carios*, aunque no a nivel ideológico, pues los conquistadores se consideraban superiores a los indígenas, a la vez que éstos se consideraban superiores a los españoles, como lo atestiguan las fuentes y como sigue siendo en la actualidad respecto de los blancos. No obstante, en función de las necesidades de los conquistadores que enumeraré, consolidaron una alianza en lo económico, social y político que en los hechos se desarrolló en un principio simétricamente. Me refiero a tres tipos de necesidades: de alimentos, que les aseguraba en abundancia la economía agrícola *guarani*; de mujeres, que les servían de "criadas" y se convertían en madres de mestizos, lo cual creó ciertos lazos de parentesco; y de hombres, a fin de llevar a cabo la conquista. Los conquistadores tejieron así una amistad con los *guarani*, quienes a su vez aprovecharon la superioridad del armamento español para luchar contra sus enemigos *guaykurú*. Por supuesto, la falta de sustento ideológico de esta simetría y el afianzamiento de los conquistadores, revirtió el carácter de estas relaciones, que pasaron tempranamente a ser asimétricas, es decir, de subordinación-dominación.

<sup>19</sup> Véase Roulet 1993: 284, nota 3.

violentas ya entre 1538 y 1546 (1538-39; 1542-43 y 1545-46). Estas fechas, no obstante, permiten apreciar lapsos intermedios menos tumultuosos. Pero el tercer levantamiento marcó un quiebre sin retorno porque fue una rebelión general, o al menos muy amplia -cohesión nunca antes lograda-, en la que no sólo se unieron los *guarani*, sino que éstos se aliaron con uno de sus tradicionales enemigos, los *agaces*, en la confianza de poder echar a los españoles y volver a ser libres. "La derrota de la insurrección indígena, luego de un largo año y medio de conflictos, fue el inicio de una gran transformación en la sociedad *guarani*" (Ibíd.). Pero los focos de resistencia no cesaron, sólo tomaron otro cariz, sin abandonar del todo los enfrentamientos armados.

Dos hechos salientes coadyuvaron a la consolidación del poder español en el área: la conversión de Asunción de lugar de paso a asentamiento definitivo, al constatarse que la Sierra del Plata estaba en manos de los conquistadores del Perú, y la instauración de la encomienda en 1556. En 1580 se sumaría la acción franciscana, y una década más tarde daría comienzo la labor jesuítica, que en 1609 puso la primera piedra reduccional, instalándose un largo siglo y medio entre los *guarani*. Se adicionó así a la espada la cruz, en uno de los proyectos más desestabilizadores de las estructuras básicas de la sociedad *guarani*. Ya no bastaba el sometimiento laboral, sino también el religioso y el cultural en general. Instalados en su soberbia transvestida de sacrificio, la mayor parte de los misioneros ignoró los valores culturales ancestrales indígenas, o al menos sin comprenderlos, los repudió. Esta mención, insoslayable, merece un tratamiento profundo no previsto en esta tesis.

La menguada autoridad de los *mburuvicha* ante los fracasos de las rebeliones hizo emerger con más fuerza el prestigio de los *karai*, quienes, por otra parte, eran los únicos que podían liderar la defensa de su religiosidad y convocar al retorno a sus antiguas costumbres. Los levantamientos y rebeliones —mesiánicos para unos, proféticos, para otros—, se multiplicaron por doquier. Fue en ese entonces que comenzaron a visibilizarse las llamadas "danzas rituales", que no eran sino las danzas —con canto, por supuesto, aunque éste no se registre siempre en las fuentes— que se desarrollaban en los rituales en un entorno íntimo. Tendremos oportunidad de volver sobre este interesante punto. Pero retornemos al pasado para enumerar, al menos, la diversidad de respuestas ante la intromisión extranjera.

Las tempranas relaciones mencionadas (primero entre los *guaraní* y los españoles y posteriormente entre aquellos y los franciscanos y jesuitas), dieron lugar a respuestas muy diversas por parte de los primeros. Después de la constatación del carácter asimétrico de dichas relaciones, hubo "encomendados" y "reducidos" que se resignaron a su condición de dominados frente a la superioridad del conquistador, demostrada en los fracasos de sus innumerables rebeliones. Otros se fingieron cristianos en la vida reduccional, a la vez que seguían rindiendo culto a los huesos de los *karai* principales. En flagrante oposición con estos grupos, hubo renegados provenientes de las elites de las Reducciones y renegados que formaron los ejércitos misioneros, integrados por quienes aprovecharon esa instancia para vengarse de antiguos resentimientos, y, fundamentalmente, por jóvenes que en su infancia fueron socializados en las Misiones y que se convirtieron en censores de sus propios padres. Destaco este hecho, pues da cuenta del desmembramiento parental que produjo la tan elogiada evangelización jesuítica.

Pero también hubo grupos que desde un comienzo, o al constatar el quiebre del pacto inicial de ayuda recíproca y respeto mutuo, huyeron al monte a fin de protegerse del yugo español primero, y evangelizador después. Estas constricciones no sólo atentaban contra su voluntad de vivir según sus propias pautas culturales, sino también contra su libertad e independencia, en su condición de fuerza de trabajo en beneficio de sus mandantes. A los que se refugiaron en los montes se los llamó monteses o *caingúa* (deformación de *ka'aguygua*; *ka'aguy* = selva, *gua* = perteneciente a), apelativo que, por lo menos hasta fines de la década de 1960, se utilizó como denominación conjunta de los *mbyá*, *chiripa* y *pañ*, dando lugar a una importante imprecisión que redujo la validez de muchas fuentes<sup>20</sup>. Este apelativo demuestra la ignorancia de quienes lo utilizaron, pues, a diferencia de los *mbyá*, los *chiripa* y *pañ* fueron evangelizados por los jesuitas, aun cuando posteriormente muchos hayan regresado a la selva y recuperado buena parte de sus tradiciones prehispánicas, aunque con la inevitable impronta cristiana. Asimismo, hay quienes afirman que, en un inicio, *ka'aguygua* se denominaba a selváticos que no eran horticultores como los grupos mencionados, sino a los *guayaki*.

---

<sup>20</sup> Incluso se utilizó en el Censo Indígena Nacional realizado en 1965-66, editado por el Ministerio del Interior en 1967-68.

En el presente, *caingua* queda como remanente en algunos escritos para distinguir a los tres grupos citados del resto de los *guaraní*, y caracterizar una modalidad de respuesta —inicial o largamente demorada— frente a la agresión invasora, lo cual implica cierta heterogeneidad cultural del conjunto. Estos sobrevivientes de las "cacerías" de conquistadores, colonizadores y evangelizadores, aún viven en Paraguay, Brasil y Argentina; en esta última, preponderantemente los primeros. Gracias a las conductas adaptativas a la situación colonial que inteligentemente plasmaron en las inevitables negociaciones con el invasor —especialmente en las que sobrevivieron a medida que el monte dejó de ser el refugio seguro de los primeros siglos—, supieron preservar aquello que pudiera poner en riesgo su identidad étnica, afirmación que fundamentaré más adelante en lo que respecta a los *mbyá* de la provincia de Misiones.

Hurguemos ahora en el pasado *guaraní* y veamos qué evidencias encontramos en él respecto del tema central de esta tesis.



## Capítulo 2

### Hurgando en el pasado *guaraní*

2.1 *Ñande reko*: ser y vivir en la tierra imperfecta; 2.2 Cantos y danzas en la lucha por la liberación colonial; 2.3 Muertes violentas y discursos simbólicos; 2.4 Uniendo hilos.

“Los carios son un pueblo así, que matan a cuantos encuentran en la guerra frente a ellos, sin tener compasión con ningún ser humano. También tomamos como quinientas canoas grandes y quemamos todos los pueblos e hicimos un gran daño”.  
(Schmidl ([1567] 1997: 48)

El propósito de este capítulo es simple e inexcusable: presentar la escasa información sobre prácticas musicales de carácter ritual e indicios de rituales prehispánicos, hallados en fuentes publicadas que tratan sobre el período colonial<sup>1</sup>. Elaborada en función del tema de la tesis, esta breve incursión en el mundo de los “ancestros genéricos” de los *mbyá*, procura introducir a lectoras y lectores en el mundo *guaraní* a partir de su noción de *teko* (“modo de ser” o “sistema”), en especial en su enunciación colectiva, *ñande reko* (nuestro modo de ser), pues las prácticas socioculturales mencionadas son algunas de las expresiones centrales del mismo, que en la confrontación con el sistema colonial adquirieron un fuerte carácter contestatario.

La documentación sobre la magna contienda intercultural —aun cuando una revisión mayor queda pendiente— permite una cierta iluminación mutua de aspectos puntuales del pasado y el presente. No pierdo de vista los avatares históricos y las remodelaciones y resignificaciones socioculturales ocurridas en el transcurso de cinco siglos, pero hay temas en los que el lazo filiatorio impone su presencia y hace oír su voz, a la que no hubiese podido ser insensible sin traicionar de algún modo a los *mbyá*.

---

<sup>1</sup> He utilizado también el *Repertorio de documentos sobre música de las Reducciones Jesuíticas de la Provincia del Paraguay*, obra inédita de 1993 producida en el marco del PID-CONICET N° 234/88, bajo mi dirección: “Historia y Antropología de la Música en Chiquitos: Una posible clave para la comprensión del impacto cultural europeo sobre etnias indígenas de nuestro continente”. La compilación estuvo a cargo de Ricardo Zavadviker y Bernardo Illari; este último compuso, además, la base de datos.

La frase del epígrafe lo dice: fue una confrontación cruenta. Y también injusta y dolorosamente desapareja. La crónica de Schmidl muestra al menos cierta ecuanimidad del autor, pues destaca tanto la crueldad de los *cario* como la de los conquistadores. Si aquellos no tenían compasión en el campo de batalla, los invasores no la han tenido ni dentro ni fuera del mismo. Por algo expresa reiteradamente a lo largo de su escrito: ¡Dios sea con ellos clemente y misericordioso, y con nosotros todos!<sup>2</sup>

No hay duda de que los aborígenes se defendieron valerosamente<sup>3</sup>, pero su valentía no fue suficiente frente al armamento europeo. Sin embargo, una mirada amplia y no sólo retrospectiva, conduce a la necesidad de decir que ojalá la violencia hubiese estado reservada a las acciones bélicas. Desde que las guerras y rebeliones acabaron hasta la actualidad, siempre hubo blancos<sup>4</sup> que han ejercido violencia sobre los *guaraní* —se trate de colonos españoles, de franciscanos y jesuitas de antaño, como de gobernantes, funcionarios, empresarios, políticos, pastores protestantes, “salvadores” a título individual o institucional, indigenistas, u otros de los últimos tiempos—. Esto llevó a otro tipo de confrontación que está implícito en la frase transcrita de Schmidl, cuando compara los comportamientos de ambos bandos. En efecto, el proyecto colonizador confrontó dos sistemas socioculturales<sup>5</sup>, dos modos de ser-en-el-mundo. Por ello los *guaraní* alzaron sus voces desde el inicio en defensa de su identidad como pueblo, especialmente en las situaciones críticas, a juzgar por las que llegaron a nuestros oídos. Sus respuestas a autoridades coloniales y sus clamores en pos de su libertad e independencia fueron vanos entonces, pero los que de entre ellos quedaron registrados, algunos difundidos por sus prejuiciosos enemigos, permitieron a Bartomeu Melià —conocedor, además, de la lengua y los discursos de los *guaraní* actuales—, hallar en la noción de *teko* una de las claves para unir pasado y presente<sup>6</sup>, propuesta que comparto y

---

<sup>2</sup> La actitud de no demonizar a los indígenas se aprecia cuando relata episodios antropofágicos —si bien practicados sobre cuerpos muertos— ocurridos en los propios cuarteles de Pedro de Mendoza, cuyos actores y víctimas formaron parte de sus pares hambrientos. En pp. 27-28 consigna que algunos españoles se comieron “los muslos y otros pedazos” de los cuerpos de tres compañeros que habían sido ajusticiados en la horca por haber robado y comido un caballo. Y agrega: “También ocurrió entonces que un español se comió a su propio hermano que había muerto. Esto ha sucedido en el año 1535, en el día de Corpus Christi, en la referida ciudad de Buenos Aires”. El relato es creíble, debido al hambre, pero no deja de ser sospechosa su insistencia en aclarar el origen español de los actores.

<sup>3</sup> Entre 1537 y 1616 hubo 25 movimientos de resistencia activa, más una última rebelión en 1660 (Necker ([1979] 1990; Apéndice 1).

<sup>4</sup> Respeto la designación de “blancos” que nos aplican a los no indígenas los *guaraní*, pues es muy fuerte y generalizada en las conversaciones en español.

<sup>5</sup> Se entiende que me estoy refiriendo exclusivamente al caso *guaraní*.

<sup>6</sup> Remito a su clásico artículo “El ‘modo de ser’ Guaraní en la primera documentación jesuítica (1594-

considero de utilidad para la comprensión del actuar y el pensar de los *guaraní*, sobre cuyos alcances hay información actual de sumo interés. Referir a un modo de ser que ha atravesado siglos no debe interpretarse como producto de una mirada esencialista, ni implica estatismo sociocultural de estos pueblos, como se podrá apreciar; de allí la aceptación al respecto de etnógrafos que sostienen posturas teóricas diversas. Se trata de una noción lo suficientemente profunda como para ser afectada irremediablemente por la dinámica de cambio. Como bien dice Garlet (1997: 144) con referencia a los actores sociales de esta tesis, la estrategia de los *mbyá* ante la presión de la sociedad envolvente y la reducción espacial, es que los cambios retengan o preserven aspectos fundamentales del *ñande reko ymaguare* / nuestro modo de ser antiguo.

## 2.1 “*Ñande reko ymaguare*”: nuestro sistema o modo de ser antiguo<sup>7</sup>

“Bautizáronse todos; algunos retuvieron el vicioso modo de vivir antiguo, pero ocultamente”.  
(Ruiz de Montoya ([1639] 1989: 217)

En palabras de Melià, *ñande reko*<sup>8</sup> (“nuestro modo de ser”) es

“una categoría que parece realmente esencial en el pensamiento y en la expresión de los Guaraní ‘históricos’, y que también aparece con la misma importancia en los Guaraní actuales” (1986: 110).

Sin duda, la polisemia del término *teko* dificulta su traducción y ninguna expresión en español le hace justicia. Ya en 1639, Ruiz de Montoya le asigna una pluralidad de valores semánticos: “*tecó*: ser, estado de vida, condición, estar, costumbre, ley, hábito” (1876 I: 363), y hasta hoy la lengua *guaraní* del Paraguay conserva parte de ellos<sup>9</sup>. “Modo de ser” traduce Melià, aclarando que no es su único significado. “Sistema” suelen traducir los *mbyá*, refiriéndose al suyo propio como *mbyá reko*,

---

1639)”, de 1981, reproducido en Melià 1986: 93-116, cuya lectura es sumamente instructiva para quien desee ampliar el tema.

<sup>7</sup> *Ymaguaré* = lo de antes; de un tiempo remoto; lo antiguo.

<sup>8</sup> Un fenómeno frecuente en las lenguas guaraní es que algunas consonantes oscilan o se suavizan en ciertas combinaciones, influidas por su contexto fonético o sintáctico, por ejemplo, t > r. (Schuchard 1979: 4).

<sup>9</sup> *Tecó*. s. Idiosincracia; ser; vida. / Costumbre (Ortiz Mayans 1980: 522).

haciendo hincapié de este modo en su identidad más específica, pues si bien la noción compartida por el conjunto de los *guarani* se asienta sobre una importante base común, cada subgrupo tiene su propio perfil sociocultural y sus integrantes suelen considerarse como “los auténticos *guarani*”.

*Teko* refiere a un modo de vida y de ser plasmado y remodelado durante siglos, que es parte vertebral de su cosmología. La puesta en acto de la compleja red de aspectos sociales, familiares, económicos, éticos, espirituales, entre otros, que implica esta noción, requiere en primer lugar de *su libertad e independencia como pueblo*; por ello les eran inaceptables tanto la encomienda como la reducción a la vida misional. Y en segundo lugar, implica un *territorio* con características apropiadas para el desarrollo de su sistema de reproducción sociocultural, que en cuanto a su subsistencia incluye como actividades principales la horticultura, la caza, la pesca y la recolección de miel. Asimismo, implica una ética de la reciprocidad, un fuerte énfasis en las relaciones de parentesco y una particular concepción del ser que los liga a sus padres no-humanos con los que deben mantener una fluida comunicación a través de los rituales y en otras instancias de sus vidas.

Maria Inês Ladeira (2001: 155) sintetiza el concepto, según su amplia experiencia etnográfica con grupos *mbyá* y *nhandéva* del litoral de Brasil:

“Além de um estado, ou condição de ser, o conceito de *teko* representa ou abrange todos os princípios éticos, morais, que definem as normas do comportamento guarani. *Nhandereko* é traduzido pelos Guarani como ‘nosso sistema, nossa lei, nossos costumes e tradições’. *Teko* é, pois, a referência padrão para atribuírem valor nas suas relações, incluindo as normas de convivência e sociabilidade e o modo de produção e de consumo que, por sua vez, definem um modo de uso do espaço.”

Es obvio que en esta densa trama de contenidos y significaciones sustantivos hay aspectos no negociables y aspectos negociables. Entre los primeros, se halla sin duda lo relativo a su concepción del ser y a sus padres no-humanos, cuyo abandono provoca serias crisis sociales<sup>10</sup>, que otorgan sentido a la férrea y legítima protección frente al acoso y la intromisión de los blancos en sus territorios y en sus vidas. Y por otro,

---

<sup>10</sup> Es lo que está sucediendo en un número considerable de aldeas, pero quizá en mayor grado en Brasil, donde las constantes migraciones aumentan peligrosamente el número de aborígenes, disminuyendo las posibilidades de acceso a un territorio digno.

aspectos negociables, reemplazables, sea por propia iniciativa o por razones estratégicas surgidas de las relaciones interculturales, de los que dan cuenta diversas adaptaciones y apropiaciones en el curso de su historia.

Lo expuesto deja en evidencia que traducir *teko* como “modo de ser” es correcto pero insuficiente. Lo destacable es su uso precedido del pronombre posesivo de primera persona, el plural *ñande*, pues si bien hay responsabilidades individuales, el *teko* cobra sentido en un territorio donde se supone que quienes lo habitan comparten ese modo de ser, que es un modo de vivir comunitariamente.

Atendiendo a los efectos de la colonización, Melià (1986: 104) afirma que “[a]un teniendo en cuenta que los discursos indígenas han sufrido transposiciones e inflexiones reductivas, todavía es posible observar que el *teko* guaraní es presentado según dos categorías principales: la espacialidad y la tradición”.

La cuestión de la espacialidad se halla patentizada en la noción de *tekoha* o *tekoa*<sup>11</sup>: “lugar de *teko*”, que se traduce como aldea o poblado y abarca el complejo aldea-chacra (o roza)-monte<sup>12</sup>. Desde esta perspectiva, se lo podría definir como el lugar básicamente trispacial que cumple con las condiciones adecuadas para vivir según las pautas culturales y sociales básicas transmitidas y aceptadas. En otras palabras, es el escenario —elegido y cambiante<sup>13</sup>— donde se vitaliza y comparte colectivamente el *teko*. La frase de los *guaraní*: “sin *tekoha* no hay *teko*” (Melià 1986: 105), no por reiterada es menos eficaz para la comprensión del tema, pues la denominación de la aldea lo dice todo. De ahí las crisis existenciales colectivas que acarrea el hecho de no contar con un territorio adecuado para la vida comunitaria, una de cuyas condiciones es que no haya vecinos blancos muy próximos, y menos aún, dentro del mismo<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> *Tekoha* dicen los *paĩ-tavyterã*; *tekoa* los *mbyá* y *teko 'a* los *ava-chiripá*.

<sup>12</sup> Unas líneas más abajo de la frase citada aclara: “El tipo de poblados que describen las fuentes jesuíticas presenta notables coincidencias con los *tekoha*, tal como se conocen a través de la etnografía moderna; de ahí que sea permitido inducir supuestas analogías incluso para aquellos aspectos que la documentación histórica no señaló”. Vale destacar que los *guaraní* pervivientes no llaman *tekoa* al lugar en que viven, si éste carece de monte, del cual, mediante la técnica de rozado (tala y quema) se prepara el espacio para la chacra. Véanse los puntos 3.2 y 5.2.2; también Melià 1986: 100-106.

<sup>13</sup> Cambiante por la movilidad característica de los *guaraní*, que se contrapone a una idea estática del concepto que pareciera sugerir el anclaje en la tradición.

<sup>14</sup> Sobre los incesantes y graves problemas que acarrea la presencia de blancos en las aldeas, son múltiples los ejemplos en Brasil, de los que dan cuenta varias tesis doctorales (Ciccarone 2001, Ladeira 2001 y Pissolato 2006, entre otras).

La apelación a la tradición —la otra categoría que destaca Melià— es un tema omnipresente en los discursos *guaraní*, como se puede apreciar a través de las voces indígenas de este capítulo, y muy especialmente en circunstancias dramáticas como aquellas de las que trata el apartado 2.3. Por su parte, las palabras más recientes de una joven *mbyá* —expresadas con soltura y seguridad— en respuesta a mi pregunta sobre qué entendía ella por *teko*, son esclarecedoras del porqué en esas apelaciones de antaño se hace referencia al “*ser* de nuestros abuelos” o a “nuestro *ser* antiguo”. Jachuka Rete fue explícita al involucrarse como actora de esa forma de vida y de ser-en-el-mundo que encierra el concepto *teko*: “*Che* [mi] *reko* es lo que soy, no las costumbres” —dijo en forma contundente—, a lo que le siguió una larga explicación —ya el sujeto en plural—, en la que parece expresar toda una “teoría de la acción”. En el estilo en que la lengua *mbyá* suele caracterizar aquello a que refiere, en lugar de enumerar sustantivos, enumera acciones que implican procesos, dinamizando el concepto y otorgándole historicidad. Lo expresado puede resumirse así. *Ñande reko* es lo que somos; y lo que somos es resultado de lo que aprendimos de nuestros abuelos y de nuestros padres. Es vivir según el modo que es propio de nosotros, poner en práctica nuestras costumbres, cumplir las normas, respetar lo heredado<sup>15</sup>. Ser, aprender, vivir, poner en práctica, cumplir, respetar, son algunas de las acciones que dan cuenta del *teko*. O sea: ese *ser* se construye a través de una vida en comunidad de acuerdo con el modelo que define la identidad sociocultural del pueblo respectivo<sup>16</sup>. El foco está colocado en la puesta en acto de esas costumbres, normas y leyes por las personas que las heredaron y las consideran propias. De ellas depende la continuidad del modelo identitario al cual pertenece incluso el nombre personal, concebido como parte de ese ser en acción. Cuando Nimuendaju ([1914] 1978: 53) dice que “[E]l Guaraní no ‘se llama’ de tal o cual manera, sino que ‘es’ tal o cual, da cuenta del porqué uno de los clamores expresados en las rebeliones durante la colonia, era el de “volver a los nombres antiguos”, para lo cual se ha llegado a “rebautizar” a quienes habían aceptado el bautismo y, por ende, el nombre cristiano.

---

<sup>15</sup> Jachuka Rete, 2004.

<sup>16</sup> Por supuesto, este ideal que es vigoroso en el discurso no siempre es respetado por una parte de la población joven, debido a la atracción que ejerce en ellos el modelo de vida de la sociedad hegemónica. El alcoholismo, por ejemplo, un problema actual, no forma parte de sus tradiciones. A diferencia de otros grupos *guaraní* para quienes los convites de chicha han constituido un eje de varios rituales, los *mbyá* carecen de bebidas alcohólicas fuertes por ellos preparadas; su *kaguĩjy* de miel es apenas fermentado. No obstante lo expresado al comienzo de esta nota, hay consenso en reconocer que hacia los 40 años suele operarse una revalorización de sus tradiciones en muchos de los otrora discolos jóvenes, que tratan de penetrar en las profundidades del pensamiento *mbyá*.

La noción de *teko* se vio reforzada y fue continuamente verbalizada en los siglos XVI y XVII ante la conciencia de que la colonización les arrebatava ese modo de vivir y les proponía otro ajeno a su cultura que, por otra parte, juzgaban negativo. Y tiene bastante fuerza aun hoy por las iniquidades de los neocolonizadores. Por ello, como veremos en la cuarta parte, los discursos de los *mbyá* —dentro y fuera de los rituales—, siguen girando en torno de su relación con los *jurua*<sup>17</sup>. Es constante la referencia a los perjuicios que les acarrea la intromisión de éstos en el monte, que consideran ha sido creado por *Ñamandu* exclusivamente para ellos<sup>18</sup>, al punto que es un tema incorporado en su mitología. A la vez, es habitual que expresen su propia culpabilidad, interpretando que sus males provienen del error de utilizar bienes y costumbres de la sociedad mayor, que contaminan su ser y modifican su modo de vivir, impidiéndoles alcanzar la perfección espiritual que esperan de ellos sus *Ru* y *Chy Ete*.

Para concluir este apartado, cabe preguntarse si, como dice Melià (1991: 9):

“[e]l modo de ser de los Guaraní, que ellos llaman *ñande reko*, es sobre todo un modo de ser religioso: *ñande reko marangatu*. Esto quiere decir que la experiencia religiosa no sólo constituye para ellos un aspecto fundamental de su cultura, sino una forma esencial de su identidad y de la conciencia de su destino. En otros términos, los Guaraní de hoy no pueden ser entendidos, ni se entienden, si se prescinde de su experiencia religiosa”.

En concordancia con la idea anterior, la autorizada voz de Nimuendaju, dice en 1914 (1978: 28): “[e]l Guaraní usa en su vida diaria, más a menudo que el cristiano, expresiones que sólo encuentran explicación dentro de su religión”.

También Ladeira (2001: 155), completando lo consignado más arriba, penetra en la relación del *teko* con la cosmología, la religión y las prácticas rituales:

“O *teko*, enquanto um sistema, decorre de uma visão de mundo em que a cosmologia funda uma religião que implica no desempenho sistemático de práticas rituais. O *teko* é uma referência que compreende, ou reúne, ética e lei. A ética guarani, enquanto referência coletiva e comunitária parece sobrepor-se ao domínio das práticas religiosas. Assim, embora a religião substancie a ética, a ética pode servir por si mesma como parâmetro ‘legal’.”

---

<sup>17</sup> Bigotudo, extranjero, paraguayo; se aplica genéricamente a los “blancos” de género masculino.

<sup>18</sup> Sobre la cosmogonía, véase el capítulo 4.

No me parece que sea menester agregarle un adjetivo a *teko* para acentuar algún aspecto en particular<sup>19</sup>. Desde ya concuerdo con Melià en que no se puede entender a los *guaraní* de hoy dejando a un lado sus relaciones con los seres no-humanos que rigen el mundo y su experiencia con éstos fuera de los rituales y en éstos, porque forman parte de su cosmología. Pero lo principal, a mi juicio, es no fraccionar el *teko*, porque —como él mismo ha demostrado— todo lo que este “modo de ser” implica está integrado en una visión del mundo de la que no puede extraerse nada sin alterarla, lo cual no quiere decir que sus componentes carezcan de entidad propia. La última frase de Ladeira es un claro ejemplo de ello.

En síntesis. Me pareció útil ingresar en la senda *guaraní* con este tema, porque es básico para comprender lo que sigue y evita muchas explicaciones. Y no sólo por ser “una cuestión preliminar”<sup>20</sup> —junto con otros aspectos de su realidad cultural— para el análisis del proceso colonial, sino también para situarse en el actuar y el decir de los *mbyá*. Sin duda, *ñande reko* ha sido y es una categoría vertebradora de la identidad *guaraní*, como se aprecia en los documentos de la época colonial y se constata hasta hoy en la tarea etnográfica, a través de sus voces. Obviamente, esa identidad no es monolítica ni estática sino que se modela con prácticas y estrategias diversas según los grupos y las circunstancias históricas. Es más, siempre sostengo que *no todos* los *guaraní* fueron guerreros y antropófagos, como se suele afirmar livianamente, a pesar de las ingentes pruebas que desdican el estereotipo en ciertos grupos. Pero, asimismo, es cierto que ese estereotipo —fundado básicamente en las inefables y tempranas fuentes sobre los *tupinamba*— tuvo sustento también en el actuar de los *guaraní-chiriguano*. Sin duda, faltan aún estudios comparativos entre grupos *tupí* y *guaraní*, e incluso dentro de cada una de esas ramas, tanto referentes al pasado como al presente, que permitan enriquecer la visión sesgada que aún se tiene de los mismos.

---

<sup>19</sup> Y sobran las dudas después de indagar acerca del significado de *marangatu*. Para Ruiz de Montoya (1876 II: 209v)— es tanto un sustantivo: “provecho, bondad, honra”, como los adjetivos respectivos. Para Ortiz Mayans (1980: 462) significa “bueno (refiriéndose a cualidades espirituales). / Probo; santo; virtuoso; recto”; y *teco marangatú* significa “de naturaleza proba, digna, santa”. En lengua *mbyá*, según Cadogan (1992: 94), *marangatu* significa “bienaventurado”, una traducción que, al igual que “santo/a” remite a la tradición cristiana. Sin embargo, en las múltiples composiciones que presenta Cadogan de la voz *teko*, no aparece *marangatu* sino *teko aguyje* como bienaventuranza; vida perfecta. Y en la voz *marangatu* dice que se llama *guyra marangatu* a las aves migratorias, porque van todos los inviernos a la morada de su padre verdadero; es decir, al ámbito donde viven los seres extra-humanos.

<sup>20</sup> Melià 1986: 93.



## 2.2 Cantos y danzas en la lucha por la liberación colonial

“Durante décadas los Guaraní cantarán  
la epopeya de su libertad amenazada  
en sus danzas de liberación; y la  
represión colonial será despiadada.”  
(Melià 1986: 32)

Poética frase la del epígrafe; lástima que no sea de ficción. Es curioso: los “salvajes”, los “bárbaros” que en las selvas “rugían como leones” —al decir de algún jesuita—, cantaban y danzaban mucho antes de que los instruyeran musicalmente en las reducciones, mientras sus domadores espirituales de avanzada y los posteriores los ataban, los azotaban, los vejaban públicamente, y hasta quemaban a la vista de todos los huesos de sus más venerados chamanes. En fin, razones había para no dejar de clamar por la vuelta a sus antiguas costumbres.

A juzgar por los diversos testimonios de esa época y los trabajos producidos por la etnografía, la conjunción canto-danza constituye una expresión particularmente sensible de la cosmología *guaraní*. Y si, además, su centralidad en las unidades socioculturales *guaraní* hace de la misma un poderoso factor que los identifica como pueblo, parece lógico que sus rebeliones contra la imposición de otro sistema sociocultural hallaran en esas expresiones un arma de resistencia política y de reafirmación identitaria. La proliferación de este tipo de manifestaciones, fundamentalmente conocidas en la literatura como “danza ritual”, corrió paralela a las acciones bélicas y desempeñaron un papel desestabilizador, como lo demuestran las numerosas voces que se alzaron en su contra. Se sabe que las acciones simbólicas suelen ser tanto o más provocativas y perturbadoras que las consideradas “directas”, pues requieren ser descodificadas para neutralizarlas o combatirlas y los colonizadores no estaban en condiciones intelectuales y/o anímicas de hacerlo. Y no lo estaban, porque ni a ellos les interesaba el pensar y el actuar de los *guaraní*, ni a éstos —muy probablemente— hacérselos conocer.

Hasta que finalmente fueron vencidos, hubo muchos grupos que resistieron, algunos en forma intermitente. Fue un largo lapso de rebeliones parciales en distintas zonas, o generalizadas en una amplia zona, como la que se dio en un radio de más de 100 km alrededor de Asunción en 1546. Estos movimientos de resistencia comenzaron temprano, pero se multiplicaron a partir de 1556 debido a la implantación del sistema de encomiendas. Ese mismo año se produjo el primer movimiento “mesiánico” histórico

documentado. Doce años después (1568), como dice Aguirre: “era grande la rebelión de la tierra”. En 1579 ocurrió el famoso levantamiento de Oberá<sup>21</sup>, del que da cuenta el arcediano Don Martín Barco de Centenera en su poema histórico *Argentina y conquista del Río de la Plata...*(1602)<sup>22</sup>. En suma: fueron tiempos tumultuosos, sin duda. Así lo expresa Necker (1990: 37):

“A fines de los años 1570, la situación se había tornado muy crítica para los colonos. Los *Itatines*, *Paranaes* y *Guarambarenses* se habían liberado prácticamente de su dominación. Los *Tobatines* de Yeruquisaba estaban a punto de hacer lo mismo. Y los indios de la región de Asunción y del Caraibá huían hacia lugares alejados, donde era difícil alcanzarlos”.

Es decir, abrumados por la explotación, unos se resistían a servir a los españoles y al éstos obligarlos, provocaban luchas armadas; otros huían al monte; otros cantaban y danzaban clamando por el restablecimiento de su *teko* y por la expulsión de españoles y mestizos. Lo cierto es que en su carta de 1594 —un fragmento de la cual se reproduce más abajo—, Barzana dice que hace treinta años que un gran número de *guaraní* está alzado contra Asunción. Estas rebeliones produjeron una importante desestabilización económica y social de aborígenes y colonos. El caos era tal a fines del siglo XVI, que dio impulso al proyecto reduccional de los franciscanos (1580), cuyo modelo tomaron y perfeccionaron los jesuitas a principios del XVII (1609). Se necesitaba imponer orden, y el orden vino con la cruz en la mano, tras la cual se ocultaban leyes y castigos muy severos.

“Desde entonces hubo cada vez menos espacio para la manifestación chamánica y para los movimientos de liberación, ya que *la religión guaraní fue atacada en su misma esencia.*”<sup>23</sup>

Retrocedamos ahora para detenernos en unas pocas frases de algunos textos que, si bien plagados de prejuicios, hablan sobre movimientos contestatarios y prácticas religiosas, proporcionándonos evidencias sobre el valor de los cantos-danzas de los *guaraní* de entonces. Son esas prácticas, sustentadas en su cosmología, las que

---

<sup>21</sup> La importancia de la gesta de Obera -u *Overa* en la grafía *guaraní*- quedó plasmada en el nombre de una ciudad de la provincia de Misiones.

<sup>22</sup> En las ediciones de 1836 y 1969 de la Colección Pedro de Angelis, el título del poema aparece como *La Argentina*, o *la Conquista del Río de la Plata*.

<sup>23</sup> Palabras del jesuita Melià (1986: 41). Salvo que se indique lo contrario, los resaltados en itálicas son míos.

constituyen el foco de este punto y el siguiente. Sólo tangencialmente mencionaré casos de mesianismo o profetismo como una expresión más de los movimientos de liberación que aquí me ocupan<sup>24</sup>.

Aún no cumplidas dos décadas de que los *guaraní* recibieran a flechazos a los primeros colonos españoles que entraban en el Paraguay (1537), el clérigo Martín González informa lo siguiente en la Carta a su superior, del 5 de julio del álgido año de 1556:

"Entre los indios se ha levantado uno con un niño, que dice ser Dios o hijo de Dios, y que toman con esta invención a sus cantares pasados, a que son inclinados por naturaleza, por los cuales cantares tenemos noticia que en tiempos pasados muchas veces se perdieron; porque entre tanto que dura, ni siembran ni paran en sus casas, sino como locos, de noche y de día en otra cosa no entienden sino en cantar y bailar, hasta que mueren de hambre y de cansancio, sin que quede hombre ni mujer, niño ni viejo, y así pierden los tristes la vida y el ánima"<sup>25</sup>.

Otro movimiento con impronta profética es el ya mencionado de Oberá (1579), en la región de Guarambaré, que relata largamente Barco de Centenera en el canto XX de su obra. De sus setenta y ocho estrofas, algunas de las cuales proveen información de interés, extraigo la siguiente, que es la única que trata específicamente sobre las formas expresivas de la contestación:

Mandóles que cantasen y bailasen,  
de suerte que otra cosa no hacían,  
y como los pobretes ya dejasen  
de sembrar y coger como solían,  
y sólo en los cantares se ocupasen,  
en los bailes de hambre se morían,  
cantándoles loores y alabanzas  
del Obera maldito y sus pujanzas<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Remito a lo escrito por Métraux ([1967] 1973: 3-34), quien hace explícita la falta de "documentación histórica adecuada" relativa al tema.

<sup>25</sup> En *Cartas de Indias* 1877: 632, citado en Melià 1986:113.

<sup>26</sup> En Pedro de Angelis 1969, t. III: 297-98. Sobre lo que el autor escribió en los márgenes de esta estrofa y de las dos precedentes –no consignadas aquí– me referiré al final de esta tesis.

En 1589 se rebelan nuevamente los de Acahay, Tebicuary y Yvyturusú, “por causa de ciertos cantores que con sus cantos los hacen cometer algunas *ceremonias y ritos* con que se apartan del servicio de Dios y no vienen a servir a sus encomenderos”, dice Aguirre<sup>27</sup>.

Cinco años después, el Padre Alonso Barzana en su carta a Juan Sebastián [Asunción, 8 de septiembre de 1594] comenta más ampliamente el tema:

"Es toda esta nación muy inclinada a religión verdadera o falsa. [...] Tienen grandísimo amor y obediencia a los Padres, si los ven de buen ejemplo, y la misma y mayor a los hechiceros que los engañan en falsa religión [...]; y, hasta hoy, los que sirven y los que no sirven tienen sembrados mil agüeros y supersticiones y ritos de estos maestros, cuya principal doctrina es enseñarles a que bailen de día y de noche, por lo cual vienen a morir de hambre, olvidadas sus sementeras. [...] Bailes tienen tantos y tan porfiados, *fundados en su religión*, que algunos mueren en ellos. La mayor parte de esta gente unos se han muerto de pestilencia, malos tratamientos y guerras y otra gran suma donde hay muchos millares, ha treinta años que está alzada contra esta ciudad y obedecen a sus hechiceros y no admiten Padres"<sup>28</sup>.

De las cuatro citas surgen varias certezas y algunas dudas. Entre las primeras se cuentan: 1) que se trataba de rituales dirigidos por chamanes (“hechiceros”); 2) que éstos tenían un gran ascendiente sobre la población; 3) que cantaban; 4) que las *performances* rituales consistían básicamente en cantos y danzas; 5) que se realizaban de día y de noche; 6) que la participación era masiva (representantes de ambos géneros y de todas las franjas etarias, según el clérigo González); 7) que eran prácticas habituales pero habría algunos lapsos de mayor intensidad ritual (“entre tanto que dura”), probablemente relacionados con la presencia de algún *karai*<sup>29</sup>; con

---

<sup>27</sup> Las rebeliones continuaron en 1591, 1592, 1593-94, 1598-99, 1606, 1610-11, 1612-1616, 1660, fechas que ofrece Necker (1990: 219-222), en un listado que el propio autor considera incompleto. La frase de Aguirre [1793] está citada en Melià 1986: 33.

<sup>28</sup> Carta transcripta en Furlong 1968: 81-94; el párrafo citado se halla en pp. 93-94.

<sup>29</sup> En el ítem *carai*, Ruiz de Montoya (1876 [1639]: 90, v) consigna: “Astuto, mañoso. Vocablo con que honraron a sus hechizeros universalmente; y así lo aplicaron a los Españoles, y muy impropriamente al nombre Christiano, y a cosas benditas, y así no usamos dél en estos sentidos”, aunque sí lo hicieron los *guarani*. Melià (1986: 17-30) ofrece una muy buena síntesis de la “aventura semántica” del vocablo durante la conquista y colonización. En este capítulo, *karai* refiere a los “hechizeros” de Montoya, o “profetas”, quienes frente a los intrusos se abocaron a una fuerte concientización de su gente sobre los valores ancestrales y la necesidad de su conservación. Un dato fehaciente es que no cesaban de clamar a

circunstancias conmocionantes como los levantamientos de ciertos profetas; con los rituales anuales en las épocas de siembra y cosecha; o con el hecho de que decrecen o se suspenden los rituales habituales durante el corto invierno. Lo que llama la atención por su insistencia —aun concediéndoles un sesgo metafórico—, es que se afirme que bailando y cantando “mueren de hambre y de cansancio [...] y así pierden los tristes la vida y el ánimo”, que “en los bailes de hambre se morían”, “por lo cual vienen a morir de hambre” y “que algunos mueren en ellos [los bailes]”, aunque Barzana se encarga de dar cuenta de otras causas de muerte más específicas. La preocupación real de quienes narran es la que manifiesta Barco de Centenera en los dos versos previos a la estrofa transcripta: “la tierra se va toda levantando, / no acude ya al servicio que solía”; y también Aguirre: “que se apartan del servicio de Dios y no vienen a servir a sus encomenderos”. O sea: perdían brazos y fieles. Nada más, ni nada menos.

En otro plano, cabe hacer notar la diferencia entre la interpretación de Martín González cuando afirma que están “inclinados por naturaleza” a los cantares pasados, y la del Padre Barzana, que no duda en adjudicarles fundamento religioso, aun cuando se ocupa de desmerecerlos, considerando a los bailes como la “principal doctrina” de sus maestros<sup>30</sup>. En efecto, esos cantos y danzas estaban fundados en su cosmología; no eran producto de la resistencia a los colonizadores sino que fueron puestos al servicio de la causa que defendían. En otras palabras, se descentraron de sus lugares y fines propios —es decir, de los rituales—, para servir a nuevos fines, enrostrando a los intrusos que en la defensa de su modo tradicional de vida, con los nombres *guaraní* recibidos de niño en uno de sus importantes rituales, se hallaba el núcleo de su identidad.

Para Necker (1979:75):

Ya en el primer movimiento mesiánico histórico de que se tiene noticia entre los Guaraní del Paraguay [1556], la danza ritual constituye en sí una afirmación agresiva de identidad frente a los invasores [...]. Otras rebeliones de los Guaraní contra la dominación colonial se procesaban, no pocas veces, como vuelta a 'sus ritos y ceremonias'. El famoso levantamiento de Oberá en [...] 1579, es un buen paradigma de lo que eran los movimientos de

---

viva voz por el regreso a las antiguas costumbres. Sin duda, hace falta aún una mayor sistematización de los datos etnológicos y una lectura entre líneas que permita reconstruir el entramado sociocultural *guaraní*.

<sup>30</sup> Todo parece indicar que sólo conocían de los rituales lo que oían, y quizás a la distancia.

liberación guaraní y del lugar que en ellos ocupaba la danza ritual. [...] Cantaban y danzaban ininterrumpidamente durante días..."

(cit. en Melià 1986:112-113)

La apelación a la "vuelta a sus ritos y ceremonias" que menciona Necker, incluyó a líderes famosos que habían aceptado el bautismo, como Overá, quien practicó el rebautismo volviendo a la imposición de los antiguos nombres, hecho que se enlaza con el aspecto ontológico que traté en un trabajo anterior y retomaré más adelante<sup>31</sup>. Sobre este tema también se manifestó Susnik (1984-85: 73):

"el gentío... esencialmente exige 'actuación efectiva'; volver a lo 'ymaguaré' era volver 'a sus nombres antiguos', —la encadenación con las almas de los antepasados-, y al complejo vivificador del Kwaray -sol- y del Tupâ de la lluvia".

Teniendo en cuenta la escasa o nula consideración que han merecido las prácticas musicales aborígenes en la documentación histórica —dejo a un lado, por supuesto, las dedicadas a ensalzar la ejecución de las músicas enseñadas por los jesuitas—, el hecho de haberse constituido en un tema insoslayable en el caso de los *guaraní* da cuenta de su relevancia. Frases del tenor de las transcritas o de un tenor semejante sobreabundan en la bibliografía colonial, en las que prevalecen los juicios de valor y faltan las descripciones.

Si bien, como vimos, los personajes que lideraban centralmente las rebeliones de referencia eran los *karai*, hay otros personajes cuya existencia y oficio patentiza la importancia de las "danzas rituales" —un rótulo que no siempre fue utilizado con plena conciencia de la complejidad del mensaje que estaba expresando—. Me refiero a los *jerokyhára*<sup>32</sup>, o sea, "los que tienen por oficio danzar", a quienes algunas fuentes consideran discípulos de los *karai*, encargados de transmitir los mensajes de sus maestros, y otras les otorgan cierta autonomía. De un modo u otro, los *jerokyhára* arrastraban a la gente de los pueblos con danzas y cantos, diciendo que aquellos pueblos "se iban a acabar", lo que infundió temor, consiguiendo que los abandonaran y se

---

<sup>31</sup> Es imposible no relacionar la insistencia en volver a sus nombres *guaraní*, que mencionan varias fuentes antiguas, con la importancia del nombre en varios de los grupos *guaraní* pervivientes, lo cual no implica que las concepciones de unos y otros al respecto sean idénticas, pues la información que se posee no permite afirmarlo. (Véase Ruiz 1998b y el punto 6.1).

<sup>32</sup> De *jeroky* = danzar; *-hára* sufijo verbal que refiere al que ejerce la profesión u oficio (de danzar, en este caso).

instalaran en sus chacras<sup>33</sup>. El anuncio apocalíptico —propio de los discursos de los *karai* de antaño y subyacente en los de los últimos tiempos—, además de lograr su objetivo haciéndoles sentir libres del “hacinamiento” antes mencionado, es coherente con la constante preocupación de los *guarani* por la continuidad de la vida en la tierra. Aun cuando instalarse en sus chacras no solucionara el problema, la huida hacia el entorno ecológico, afín a su modo de vida tradicional, cumplía el objetivo de reafirmar su identidad. En una situación u otra, los cantos y danzas colectivos siempre fueron -y aún son- entre los *guarani*, los recursos apropiados para impedir cualquier cataclismo o para hallar un lugar en la tierra de los *Ñande Ru*.

Salvo que todavía haya documentos inéditos por exhumar que nos reserven sorpresas, la documentación jesuítica de la época, que no es la única pero es “la que registra la mayor y más importante cantidad de datos” (Melià 1986: 93), se revela parca, sobre todo en lo referente a las prácticas y elementos rituales precristianos, incluidas, por supuesto, las prácticas musicales. Este problema se hace evidente cuando los (etno)historiadores que tratan sobre los *guarani*, al abordar esos temas recurren a las ricas fuentes tempranas sobre los *tupí* de Brasil o, haciendo un giro de registro temporal, echan mano de los escritos de etnógrafos del siglo XX que se basaron en parte en las mismas —caso Métraux—, o que se han referido a su experiencia *in situ*, como Nimuendaju (1914)<sup>34</sup>. Este virtual silencio motiva la siguiente reflexión de Melià sobre sus pares:

"Es curioso que la documentación misionera no recoge argumentaciones tan explícitas sobre danza ritual y tradición, como a propósito de la poligamia. Parecería que para los misioneros la mayor oposición a la conversión y a la reducción era simplemente de orden moral, concretamente la supuesta lujuria inherente a la poligamia, y no de orden propiamente religioso. Sin embargo, [...] el comportamiento actuado por los Guaraní se presenta como el de un pueblo profundamente religioso, que encuentra en la danza ritual una expresión privilegiada de su ser" (Melià 1986:112-113)

Parte de la respuesta a su reflexión la ofrece el autor en un artículo de elaboración anterior que se reproduce en el mismo libro:

---

<sup>33</sup> Manuscritos de la Colección De Angelis IV: 254 y 272, citado en Melià 1986: 114-115.

<sup>34</sup> Se podría hacer la misma crítica respecto de este capítulo, la diferencia consiste en que esta es una tesis etnográfica.

“El misionero [...], debido precisamente a sus presupuestos religiosos, se prohíbe a sí mismo vivir ciertas situaciones culturales del indio. El misionero, que es o debería ser un experto en religión suele mostrar frente a la religión indígena un distanciamiento que va desde el desconocimiento hasta la aversión y el desprecio” (ob. cit.: 254)<sup>35</sup>.

En realidad, ese desinterés es coherente con la actitud que conlleva toda acción en pos de la conversión. Interesarse por conocer la visión del cosmos de otro pueblo implica respetarlo social y culturalmente, lo cual se contradecía con el proyecto misional de referencia. No obstante, también hay que señalar que la cosmología *guarani* no encajaba dentro de la idea que tenían los misioneros de entonces sobre los rasgos básicos externos de una religión, pues no poseían ni templos que impresionen los sentidos, ni ídolos. “No adoraban cosa ninguna” y “todos ellos creían en los sueños”, dice el sacerdote Francisco de Andrada en 1545, observaciones que son aún válidas<sup>36</sup>. O sea: no había idolatría que extirpar, lo cual fue considerado en principio beneficioso para la tarea a emprender, en la creencia de que iban a arar en suelo virgen. Lo cierto es que, por el contrario, se enfrentaron a una concepción cosmológica sólida, no sólo en el discurso sino también en la práctica. Volvemos a lo expresado más arriba. Las preguntas son: 1) cuánto quisieron conocer los misioneros sobre aquellos a los que querían evangelizar, y 2) cuánto dejaban ver y ocultaban éstos.

Debido a la parquedad antedicha, poco se sabe de las danzas rituales contestatarias. Los misioneros se refirieron recurrentemente a las mismas para juzgarlas, por lo general denostándolas, pero parece no haber descripciones de ellas. Respecto del contexto temporal de su realización, unos y otros repiten sistemáticamente que bailaban día y noche en forma ininterrumpida. Sobre el contexto espacial no conozco especificaciones. Algunas frases dan idea de que la participación era masiva, sin distinción de edades ni de género. En fin, en este contexto de exageraciones, imprecisiones y silencios estratégicos, producto del modo en que en esa época vivían los sacerdotes su religión y su tarea misional, no cabe esperar mayor información de utilidad respecto del tema. Son tantas las incógnitas, que llamaría más la atención hallar

---

<sup>35</sup> Si bien Melià se está refiriendo a la época colonial, extiende su reflexión –que coloca entre paréntesis a continuación de dicha frase- a los misioneros que trabajaban entonces (1972) con los indígenas del Paraguay. Acentuando el tono crítico hacia los de filiación norteamericana, los acusa de ejercer “compulsiones culturales en nombre de la religión, que no respetan ni los derechos humanos fundamentales” (ibíd.), frase que creo válida también para la acción jesuítica de la época colonial.

<sup>36</sup> Bruno 1966, I: 160-161, citado en Melià 1986: 39.



buena información de algo concerniente a la tradición cosmológica y musical aborigen, que este silencio casi unánime sobre muchos aspectos. Las descripciones recién aparecerán cuando se tematicen las prácticas rituales y expresiones musicales europeas impuestas por los evangelizadores, que sirvieron para hacer la apología del régimen reduccional y fueron tan eficientes, que sus ecos se oyen aún hoy en demasía.

En cuanto a los instrumentos musicales, es paradójico que los registros más importantes de ese entonces se deban a los testimonios de los juicios de que trata el próximo punto, y solo en forma parcial al *Tesoro* de Ruiz de Montoya.

De lo que sí dejaron pruebas algunos documentos, es del tenor de algunos discursos de aborígenes que dan cuenta del contenido vivencial y el fin último de su lucha por la liberación: defender y preservar su modo de ser y de vivir heredado de sus ancestros, en el que los rituales —a juzgar por esos textos— desempeñaban un rol central. Es decir, luchar por su libertad e independencia, valores que se negaban a resignar, a partir de una clara percepción de lo que estaban viviendo. Así consigna Ruiz de Montoya (1989: 225) las tristes palabras de un fugitivo de la opresión colonial en las Misiones<sup>37</sup>:

"La libertad antigua veo que se pierde, de discurrir por valles y por selvas, porque estos sacerdotes extranjeros nos hacían a pueblos, no para nuestro bien, sino para que oigamos doctrina tan opuesta á los ritos y costumbres de nuestros antepasados."

Ahora bien ¿índice de qué eran las danzas rituales para los colonizadores? Por cierto habrá muchas respuestas posibles a esta pregunta, pero según las citas transcritas, eran índice de porfía, de locura, de puro gozar en lugar de trabajar sus chacras, de morir antes que dejar de danzar y cantar, del rol depredador de los *karai* y sus discípulos, de una pobre liturgia. No escapó a los *guaraní* el desprecio por sus tradiciones, directa o indirectamente demostrado, lo cual habrá profundizado su convicción de que debían ocultarse a los blancos los rituales y sus fundamentos. Los separaba un abismo que sólo algunos trataron de reducir. Lo cierto es que demostraron ser capaces de echar mano a todas sus armas y estrategias antes de ceder a la colonización, con la consecuente pérdida de su modo de vida y de los valores transmitidos por sus ancestros, consolidados y resignificados a través de los siglos. Sin

---

<sup>37</sup> Las mismas estaban dirigidas a Ñezú o Nezá, un líder de las cercanías de la Reducción de Caaró, que tuvo un papel protagónico en las circunstancias a las que refiere el próximo punto.

duda estos factores ideológicos eran muy importantes, a juzgar por sus propias palabras, pero no lo era menos la explotación a que los sometían los encomenderos. Duro y difícilmente soportable era, en especial, el trabajo en los yerbales.

En síntesis: esos cantos-danzas rituales eran índice de rebelión contra el sistema que les querían imponer, en su totalidad. Y, a la vez, eran índice de que el vínculo con sus dioses estaba firme y que rechazaban sustituirlos por el dios advenedizo. Sus actores reivindicaban, de este modo, las prácticas de su cultura, demostraban fidelidad a sus *Nãnde Ru*, y clamaban —día y noche, día tras día— por su auxilio.

Si algo queda demostrado en esta incursión por el pasado *guaraní*, es que desde antiguo —verosímilmente desde siempre— se les ha reconocido agentividad a cantos y danzas para actuar sobre el mundo; un tema a profundizar más adelante.

Para Melià,

“la danza sustenta la rebelión, dándole cauce simbólico y emocional *en la línea de la más auténtica tradición*”; [...] “los verdaderos dirigentes de la danza y los señores del decir son aquellos grandes ‘profetas’ que nunca dejan ellos mismos de danzar y cantar, haciendo de la danza y el canto el espacio y tiempo privilegiado de su ser” (1986: 114 y 115)<sup>38</sup>.

Unos manifestaron su rebelión con cantos y danzas; otros tomaron medidas más drásticas y condenables —como se podrá apreciar—, pero el sustrato es el mismo: la defensa de su modo de ser y vivir amenazado por la intrusión europea.

### 2.3 Muertes violentas y discursos simbólicos

Aunque no se trata de un tema menor, no son los homicidios en sí de tres sacerdotes jesuitas perpetrados por aborígenes *guaraní* en 1628 los que motivan este punto, sino la consigna que habría utilizado el chamán Quaraibi<sup>39</sup> para animar a su gente a darles muerte, según dicen dos testigos. Por tanto, rescato aquí una mínima parte —aunque altamente significativa—, de los discursos que habrían precedido a los mismos,

---

<sup>38</sup> Si he citado varias veces este libro, es porque reúne 16 importantes artículos y varias reseñas del autor, editados entre 1972 y 1983. Además, en el contexto de este escrito, sus consideraciones sobre cantos y danzas tienen un valor adicional, pues no provienen de un/a etnomusicólogo/a insuflando importancia a las formas expresivas que constituyen el foco de su disciplina, sino de un jesuita etnohistoriador y etnógrafo, que conoce de cerca de los *guaraní*.

<sup>39</sup> Son numerosas las versiones de este nombre; Ruiz de Montoya, por ejemplo, consigna Cuarobay.

ocurridos en lugares pertenecientes entonces a la provincia jesuítica del Paraguay y hoy a Rio Grande do Sul. Las muertes dieron lugar a tres procesos (Buenos Aires, 1629; Corrientes, 1630 y Candelaria, 1631), a fin de reunir testimonios sobre lo sucedido. La información de mayor interés aquí es la que provee el proceso III de Candelaria [Yjuhi o Iyui]<sup>40</sup>, que refiere a la muerte del Reverendo Padre Juan del Castillo, quien fuera asesinado minutos antes que Roque González de Santa Cruz, ambos en dicho lugar. Alonso Rodríguez, en cambio, fue muerto en Caaró. Según Blanco (1929), las tres muertes ocurrieron el 16 de noviembre de 1628<sup>41</sup>.

También es de interés aquí la “Relación del Padre Ferrufino al Rey”<sup>42</sup>, en la que el sacerdote narra los hechos utilizando parte de algunos textos de los procesos y agregando otros. Para la contextualización de este delicado tema, me parece interesante y pertinente incluir un fragmento de la versión de Ferrufino de un discurso que Potirava —a quien define como un “indio apóstata de otra reducción que rabiosamente aborrecía a los Padres y al que cuidaba de ella había jurado la muerte”—, habría dirigido al poderoso cacique Ñezú para instigarlo a ordenar las muertes, el cual nos sitúa en el meollo de la cuestión. Así dice:

“Ya ni siento mi ofensa ni la tuya; sólo siento la que esta gente advenediza hace a nuestro ser antiguo (así llaman ellos a su antiguo modo de vida) y a lo que nos ganaron las costumbres de nuestros padres. ¿Por ventura fue otro el patrimonio de que nos dejaron sino nuestra libertad? ¿La misma naturaleza que nos eximió del gravamen de ajena servidumbre, no nos hizo libres aún de vivir aligados a un sitio por más que lo elija nuestra elección voluntaria? ¿No ha sido hasta ahora común vivienda nuestra cuanto rodean esos montes, sin que adquiriera posesión en nosotros más el valle que la selva? ¿Pues por qué consientes que nuestro ejemplo sujete a nuestros indios y lo que peor es a nuestros sucesores, a este disimulado cautiverio de reducciones de que nos desobligó la naturaleza? ¿No temes que estos que se

---

<sup>40</sup> El documento de dicho proceso se halla en el Archivo General de la Nación, en Buenos Aires; cuaderno en pergamino blanco rotulado: “Martirio de Fr. Roque González de S.ta Cruz y Comp.a 1630”, pág. 97, 0/10 páginas, según datos provistos por Blanco (1929).

<sup>41</sup> Difieren levemente los datos de Maeder, quien en nota 185, p. 224 del Estudio Preliminar de la *Conquista Espiritual...* de Ruiz de Montoya (1989), dice que el P. Juan del Castillo “murió asesinado en Ijuhi el 17.XI.1628”, lo cual debe extenderse al P. Roque González. Asimismo, en nota 186, p. 225, afirma que el P. Alonso Rodríguez “fue asesinado en Caaró el 15.XI.1628”.

<sup>42</sup> Este documento, reproducido en Blanco 1929: 517-539, se halla en el Archivo General de la Postulación.

llaman Padres disimulen con ese título su ambición y hagan presto esclavos viles de los que llaman ahora hijos queridos? ¿Por ventura faltan ejemplos en el Paraguay de quienes son los españoles, de los estragos que han hecho en nosotros, cebados más en ellos que en su utilidad? Pues ni a su soberbia corrigió nuestra humildad, ni a su ambición nuestra obediencia: porque igualmente esta nación procura su riqueza y las miserias ajenas. ¿Quién duda que los que nos introducen deidades no conocidas, mañana, con el secreto imperio que da el magisterio de los hombres, introduzcan nuevas leyes o nos vendan infamemente, adonde sea castigo de nuestra incredulidad un intolerable cautiverio? [...] Y lo que es lo principal, ¿no sientes el ultraje de su deidad y que con una ley extranjera y horrible deroguen a las que recibimos de nuestros pasados; y // que se deje por los vanos ritos cristianos los de nuestros oráculos divinos y por la adoración de un madero las de nuestras verdaderas deidades? ¿Qué es esto? ¿Así ha de vencer a nuestra paterna verdad una mentira extranjera? Este agravio a todos nos toca; pero en ti será el golpe más severo; y si ahora no lo desvías con la muerte de estos alevosos tiranos, forjarás tus prisiones del yerro de tu propia tolerancia.”<sup>43</sup>.

Pocas tareas son tan propicias como una traducción para traicionar lo expresado por alguien al que el traductor considera un personaje despreciable. Sin embargo, se aprecia en este discurso una coherencia interna y una hilación de temas muy caros al pensamiento *guaraní*, varios de los cuales ya he mencionado. Lo interesante es que estas palabras, que impresionan por la lucidez con que se plantea “el mecanismo colonial y su dialéctica” y dan cuenta de una asombrosa capacidad analítica, hayan quedado documentadas, aunque no se pueda abrir juicio sobre su fidelidad. Esto demuestra que el escriba no advirtió su profundidad, por lo que no pudo sopesar el lugar en que su lectura coloca a los *guaraní*.

El tercer proceso, relativo a la muerte del Padre Juan del Castillo, se llevó a cabo en Candelaria tres años después de ocurrida, y está en sus testimonios el punto que da

---

<sup>43</sup> Hasta aquí las palabras “textuales” de Potiravá, consignadas en la Relación del Padre Juan Bautista Ferrufino, Procurador General de la Provincia del Paraguay, dirigida al Rey Don Felipe [IV] Nuestro Señor, transcritas en Blanco (1929: 525//26)]. Los puntos entre corchetes reemplazan el párrafo quizás más prejuicioso de esta versión, relacionado con la práctica que desesperaba a los jesuitas: la poliginia de los jefes, que es de escaso interés aquí.

cuenta fehaciente de la existencia de los rituales y de su trascendencia en la cultura *guarani*. El primero es de Ambrosio Guarepú, un *guarani* reducido:

“...preguntado que si sabe la causa porque los indios mataron al dicho Padre, respondió que no se halló presente donde trataron de matarle; mas que al tiempo de prender al dicho Padre oyó decir al dicho hechicero Quaraibí, alentando la gente: matemos noramala este hechicero de burla o fantasma: echémosle de nosotros: tengamos solamente por nuestro Padre y de nuestros hijos a Ñezú: tengamos el ser de nuestros abuelos: *óiganse no más en nuestra tierra el sonido de nuestros calabazos y tacuaras*, que son los instrumentos de que usan en sus borracheras y hechicerías” [¿aclaración del Padre escribiente?] (Blanco 1929: 445).

El mismo día compareció Cristóbal Quirendi, otro *guarani* reducido.

“Y preguntado de lo que los indios hicieron y dijeron al tiempo que le prendieron y mataron al dicho Padre, respondió que el dicho hechicero Quaraibí, yendo delante del dicho Padre, iba animando la gente con una espada desnuda en las manos, [...], diciendo: Matemos a este sacerdote: tengamos sólo a nuestro cacique Ñezú: *óiganse sólo en nuestra tierra el sonido de nuestros calabazos, y tacuaras...*”. (Blanco 1929: 447).

Los calabazos son las maracas de uso masculino, y las tacuaras, los tubos de ritmo de uso femenino utilizados por la mayor parte de los *guarani* en sus cantos y danzas rituales, como lo confirma el testimonio de Guarepú<sup>44</sup>.

Hábiles en el uso de las metáforas que abundan en su lengua<sup>45</sup> y reinan en la actualidad —al menos en los rituales *mbyá*—, no podrían haber expresado con mayor contundencia y en forma más sintética la defensa de su tradición que, en este dramático contexto, obviamente debía poner el acento en su rechazo a la evangelización. Tan fuerte era su decisión de conservar su *teko* que fue capaz de desatar las matanzas. Si bien las acciones sangrientas siempre son lamentables, admira la densidad ideológica y la calidad metafórica de este clamor angustioso. Asimismo, el hecho de que se subsuma en el sonido de estos objetos emblemáticos la verbalización de la rebelión, habla acerca

---

<sup>44</sup> Trataré ampliamente sobre estos instrumentos en el capítulo 8.

<sup>45</sup> Como dijo Ruiz de Montoya (1876, II: 1v): “Toda esta lengua está llena de figuras, y metáforas [...]. De donde saldrá no juzgar fácilmente por no lengua, o por no usado el vocablo que no se entiende”.

del valor otorgado a los mismos, que los misioneros no han sabido o no han querido apreciar y transmitir. Por ejemplo, en su *Tesoro de la lengua guaraní*, Ruiz de Montoya ofrece una definición del *mbaraka* (*mbaraca* en su grafía) a la que le siguen diversos usos, pero nada que haga sospechar su uso ritual. Además, al *takuapu* o *takua* ni siquiera lo incluye<sup>46</sup>. Tampoco menciona la frase de referencia en el relato que hace de las muertes de estos padres en su *Conquista espiritual*, aunque proporciona otra versión de las palabras de Potiravá que consigné unas líneas más arriba<sup>47</sup>. En realidad, no se sabe si este desconocimiento del *takuapu* se debe al ocultamiento de los rituales por los *guaraní* y especialmente de la acción de las mujeres en ellos —una sabia decisión a juzgar por lo que el sacerdote hizo con los huesos de sus chamanes muertos, según él mismo narra en los capítulos XVIII y XIX de dicho libro<sup>48</sup>—, o a la evitación del jesuita de dar cuenta de la existencia de los mismos.

Por otra parte, se ha debatido mucho acerca de si la muerte inferida a los misioneros tuvo en realidad razones políticas o religiosas, como si en las circunstancias que ocurrieron se pudiera escindir unas de otras<sup>49</sup>. Además, la propia evangelización jesuítica ha sido una causa político-religiosa, como lo expresa sin tapujos el jesuita José de Acosta en su tratado *De procuranda indorum salute* ([1588] 1984). Sin duda, hubo muchos que estaban lejos de imaginar la habilidad en el manejo de la perífrasis por parte de los representantes de uno de los pueblos “primitivos” que vinieron a dominar. ¿Se preguntaron en algún momento qué significaba la apelación a que se oyeran sólo los sonidos de esos instrumentos? No hay testimonios de que esto haya ocurrido, pero la síntesis lingüística no podía haber sido más elocuente en sus propios términos, ni más críptica para quienes querían ignorar todo lo relativo a la cosmología *guaraní*. De allí los magros resultados de más de un siglo y medio de labor reduccional, cuyas múltiples aristas no cabe aquí analizar.

Se sabe que en un principio y sólo en ciertos lugares, la intrusión de los españoles facilitó la resolución de conflictos que grupos muy belicosos, como por ejemplo los

---

<sup>46</sup> La valoración ideológica y el silencio sobre todo lo concerniente a la dimensión religiosa guaraní pre-cristiana, son aspectos que han ido en desmedro de esta obra que, a pesar de ello, es muy importante.

<sup>47</sup> Las muertes son de 1628, el juicio es de 1631 y ambas obras de 1639. ¿Será que no se ha enterado de los testimonios del juicio?

<sup>48</sup> Ruiz de Montoya 1989: 131-136.

<sup>49</sup> “No se puede negar que hay en quienes mataron a los misioneros una carga enorme de odio contra el español y al mismo tiempo un perspicaz análisis político del proceso etnocida que puede representar esta avanzada de pacificación...” (Melià 1986: 152-53).

*mbaya*, les ocasionaban a los *guaraní*, razón por la cual se tejieron algunas alianzas. Pero la resistencia indígena fue temprana y acreció —como ya dije— a partir de 1556. Sobre las razones de ello, se expresa con sencillez y juicio inobjetable el Padre Marcial de Lorenzana en una carta al rey de 1621.

“...el ayudar al Español y admitirle en sus tierras fue por vía de cuñadazgo y parentesco. Empero, después, viendo los Indios que los Españoles no los trataban como a cuñados y parientes sino como a criados, se comenzaron a retirar y no querer servir al Español. El Español quiso obligarle, tomaron las armas unos y otros, y de aquí se fue encendiendo la guerra la cual ha perseverado casi hasta ahora”

(citado en Necker 1990: 37)

No obstante, la explicación es parcial. Además de rebelarse con las armas, lo hicieron con cantos y danzas, porque esa servidumbre y el sistema a que ellos mismos los sometieron significaban la confiscación de su *ñande réko*. Así vieron desvanecerse su afán de independencia y libertad, sufrieron el trastocamiento de su modo de vida, sintieron la violación de ese “ser heredado” al que hacían mención con frecuencia, percibieron que se acallaban sus voces y comprendieron que se derrumbaba la estructura que los vinculaba al mundo de los seres no-humanos a los que sus abuelos les enseñaron a convocar y a demostrar fidelidad cantando y danzando. Por ello se resistieron mediante la lucha armada y simbólica, y hasta fueron capaces de matar selectivamente. El final lo conocemos. Los que por diversas razones aceptaron la propuesta de franciscanos o jesuitas, dieron lugar a la etnogénesis de los “*guaraní* misioneros”. Los que se refugiaron en el monte fueron llamados *caingúá*<sup>50</sup>, monteses, aun cuando todos pertenecieron al monte que el apelativo refiere. Entre éstos se hallan los *mbyá*, quienes según fuentes históricas y etnográficas, habrían sido los que más se resistieron la evangelización.

## 2.4 Uniendo hilos

Respecto de la estrecha vinculación de la música con la dimensión religiosa dan cuenta los rituales de casi la totalidad de las culturas del mundo, pero si hay un ámbito

---

<sup>50</sup> Deformación de *ka'agua* o *ka'aguygua* = montaraz, montés. De *ka'a* o *ka'aguy* = selva o monte y *gua* = perteneciente a. Retomaré el tema en el capítulo tres.

en el que está demostrada la fuerza poderosa de ese vínculo es en el de los sistemas socioculturales aborígenes<sup>51</sup>. Además, en el proceso de sometimiento al duro régimen colonial, se vitalizó otro vínculo: el de la religión con la política, declarado abiertamente por los jesuitas, como lo explicita José de Acosta en su tratado de 1588. Por consiguiente, que los *guarani* hayan apelado a cantos y danzas de su tradición cultural para expresar su repudio a la opresión española primero, y a la colonización misional después, no sólo patentiza lo expresado más arriba, sino que le imprime a la modalidad elegida carácter identitario.

Los misioneros advirtieron desde un principio la inextricabilidad de las prácticas musicales con las rituales, razón por la cual un mecanismo habitual de su proceder evangelizador ha sido sustituir las músicas. Comúnmente, la vía de acceso fue reemplazar los textos verbales de los cantos, para luego alcanzar el objetivo mayor: la conversión musical plena. Por cierto, como lo atestiguan las palabras que siguen, eran conscientes de la violencia cultural que todo ello implicaba:

“... es muy raro y poco menos que imposible que los señores bárbaros no lleven a mal que se desdeñe y venga por tierra en sus estados la religión antigua recibida de sus mayores, y que se muden la mayoría de las leyes. Por eso procuran de todas las maneras posibles exterminar la nueva religión.”

(José de Acosta [1588] (1989: 395)

Y aunque Acosta no se refiere en forma directa a la música, expresa con claridad la idea de la sustitución respecto de los rituales:

“Será también muy útil poner la máxima diligencia en los ritos, señales y todo culto externo, porque con ellos se deleitan y entretienen los hombres embrutecidos hasta que poco a poco se vayan olvidando y perdiendo el gusto por las cosas antiguas. [...] En fin, hay que curar el veneno de la perversa costumbre con el antídoto de otra costumbre, a fin de que de verdad se vistan de Cristo...” (Ibíd.: 377)

Como vimos más arriba, la puesta en práctica del *teko* tenía un lugar de realización: la aldea (*tekoa*) y diversos modos de reproducción, entre los cuales se

---

<sup>51</sup> Sin afirmar que haya sido o sea una condición sine qua non, para asumir la dirección de los rituales se valoran mucho las aptitudes musicales.



contaban las prácticas rituales. En éstas, los cantos y danzas con calabazas y tacuaras, habrían constituido los agentes e instrumentos de vínculo y unión con los personajes divinos de un cosmos ordenado y animado al cual refieren sus mitos y que se representa en sus ritos. Sobre esta base se fundaron las danzas contestatarias que se hicieron visibles al opresor.

La documentación del pasado —reforzada con la del presente— parece demostrar que en la concepción cosmológica *guarani*, cantos y cantos-danzas han sido y son prácticas socioculturales a las que se les adjudica capacidad de acción sobre el mundo, y por tanto sobre los seres no-humanos y humanos del mundo, siendo a la vez instrumentos que vehiculizan esa acción. La danza, su faz visible, y el canto, su faz audible, han impresionado los sentidos de los relatores. Esta conjunción, sumada a la finalidad contestataria, no cabe duda de que habrá otorgado a esa experiencia una dimensión especial. La dramática apelación al pasado que trasuntan las voces indígenas registradas significaba mucho más que perseverar en las enseñanzas de sus ancestros para la reproducción sociocultural; significaba clamar por un cambio de las condiciones del presente donde asentar la esperanza de recuperar lo perdido, incluida su concepción del futuro.

Como cierre de esta breve incursión en el pasado *guarani*, sustentada en el interés por unir el pasado y el presente, me limito a anunciar la existencia de un sugerente indicio de continuidad a través de los siglos, cuyo tratamiento reservo para el final de esta tesis. Se trata de uno de esos pequeños / grandes aportes de la cultura expresiva, que a pesar de haber estado siempre allí, parece haber pasado desapercibido tanto a los que empeñosamente invisibilizaron las huellas de lo propiamente aborigen, como a los que pusieron el mismo empeño en lo contrario.

## Capítulo 3

### Los *mbyá*: semblanza de un pueblo sabio y perseverante

3.1 Primeras huellas; 3.2 Perfil sociocultural; 3.3 De chamanes y líderes políticos: 3.3.1 Los *karai* u *opygua* y las *kuña karai*.

“...acostumbrados a sus altos árboles umbrosos, a los cuales el sol jamás ha iluminado plenamente, recelan de las llanuras donde los rayos solares penetran libremente y temen siempre por su libertad y vida que creen segura únicamente en selvas intransitables, contra los Españoles y otros enemigos”.  
(Dobrizhoffer ([1784] 1967, I: 154)

“... de los cuatro pueblos guaraníes cuyos restos aún habitan esta Región Oriental del Paraguay, los Guayakí y ciertos núcleos de los actualmente llamados Mbyá-guaraní del Guairá no fueron catequizados por los jesuitas. También es conocida la resistencia que opusieron [los *mbyá*] al conquistador y posteriormente a sus descendientes mestizos. Ferozmente perseguidos, son los que han logrado conservar en la mayor pureza su cultura espiritual.”  
(Cadogan 1970: 16)

#### 3.1 Primeras huellas

Hemos dejado atrás a los ancestros genéricos, para pasar a los ancestros específicos —migrantes de Paraguay a Argentina hacia el último tercio del siglo XIX—, y así llegar a los actores de esta tesis —mis interlocutores de Misiones—, y a sus pares de Paraguay y Brasil, a través de la bibliografía. El párrafo del epígrafe de Dobrizhoffer, fechado cerca de la despedida obligada de los jesuitas de América, cumple la misión de recordar que, para algunos autores, le debemos a él los primeros datos sobre los ancestros de los *mbyá*<sup>1</sup>. En realidad, él refiere a “los bárbaros del *Mbaeverá*”, que en

---

<sup>1</sup> Garlet (1997: 29), en cambio, siguiendo a Necker (1990: 237-240) dice que se presume que los *mbyá* comenzaron a tornarse visibles por escrito en 1678, cuando el misionero franciscano Fray Boaventura de Villasboas, vicario de Caazapá, por carta, informaba al Gobernador Felipe Corvalán sobre el encuentro con un grupo de “Tupíes” en las inmediaciones de la referida villa.” Por supuesto, esos *tupi* no eran tales

razón de la zona se consideran sus ancestros, pero a decir verdad, la información brindada por el jesuita es sumamente pobre. De ser realmente las primeras noticias de su historia, pondrían en evidencia lo tardío de las mismas dentro del proceso colonial, corroborando que se ocultaron incansablemente para no ser encomendados ni reducidos, empeño exitoso en el que hay que reconocerles grandes méritos. Sin duda, sirvieron para ello “los altos árboles umbrosos” y “las selvas intransitables”, frase tan triste como poética que describe una situación bien real, pues aunque esas selvas conformaban sólo una parte del hábitat de los *guarani*<sup>2</sup>, han servido de refugio relativamente seguro contra diversos tipos de enemigos en los momentos más álgidos de su historia. Resabios de esa prodigalidad llegaron incluso, en algunas zonas privilegiadas, hasta la década de 1960, permitiendo llevar a cabo la larga resistencia de que habla Cadogan en el segundo epígrafe, a pesar de haber sido “ferozmente perseguidos”<sup>3</sup>. También sirvió ese hábitat protegedor para evitar el reclutamiento de los varones jóvenes como soldados conscriptos, que la nación argentina les demandaba como residentes, y para evitar ser censados por sus eternos enemigos, los blancos, ninguna de cuyas acciones ha sido, y parece no poder ser en el futuro, poseedora de su confianza.

Lamentablemente, van quedando pocos “árboles umbrosos” que ofrezcan esa protección, poco monte virgen o al menos apto para desarrollar sus actividades de subsistencia, escasa privacidad para expresarse con fuerza sonora en sus rituales y no muchos lugares sin habitantes blancos cercanos, vecinos incómodos para vivir según su sistema (*teko*). Pero también se va reduciendo gradualmente el número de hombres y

---

sino *guarani* monteses. Pero es interesante tomar en cuenta que las tropelías solían ser adjudicadas a los *tupi*, incluso como aliados de los *mamelucos* o *bandeirantes paulistas*.

<sup>2</sup> Me refiero al conjunto de los tres subgrupos afines, cuyo territorio de origen —más propiamente, el que tenían a la llegada de los españoles—, era el oriente paraguayo. Según Chamorro (2004:48), estos *guarani* sumaban, en 2000, cerca de 50 mil personas, divididas en tres macro bloques: 1) los Chiripá o Nandeva cuya población de 8 mil personas, afirma que viven en Brasil y Paraguay, pero hay que agregar que también vive en Argentina un número aproximado a los 500, aunque se dicen *mbyá*, pues las autoridades los ignoran. Los Kaiová o Paĩ-Tavyterã con 17 mil individuos en Brasil y Paraguay; los Mbyá con 12 mil personas distribuidas en Brasil, Paraguay y Argentina. La autora llega a 100.000, agregando un cuarto bloque de 60.000 *chiriguano*, que viven actualmente en su mayoría en Bolivia, y que en 1500 ya habían migrado hacia el oeste, asentándose finalmente en la precordillera andina. Estos quedan fuera de los sub-grupos que llamo “afines”, en cuanto difieren bastante de ellos, por su antiguo mestizaje con los *chané*, de origen *arawak*.

<sup>3</sup> Se comprende perfectamente lo que quiere decir Cadogan, aunque sepamos que las culturas nunca son “puras”. Lo cierto es que las bases de su cosmología siguen en pie, como siguen en pie sus rituales en muchas aldeas de Brasil; también en varias de Argentina, sobre las que hace falta un buen relevamiento para poder ofrecer datos precisos.

mujeres *mbyá* que añoran esas pérdidas, aunque son menos de lo que se suele suponer y son menos aún los que parten en busca de nuevos horizontes.

Su historia larga se pierde en la oscuridad que rodea al apelativo *caingua* / monteses, mencionado en el capítulo anterior y que en la época colonial designaba “a todas [las] nucleaciones fuera del contacto hispano-misional o hispano-civil, implícito el significado cultural peyorativo”, como bien dice Susnik (1975: 47). Esta abarcatividad ha hecho que exista cierta anarquía en cuanto a decidir los ancestros de qué grupo humano hoy conocido con un etnónimo específico, son los *monteses* mencionados por una fuente determinada. En otras palabras, el tema de los *caingua* o “indios infieles” *guarani* del Paraguay, en el siglo XVIII, sigue siendo confuso, pues los estudiosos presentan versiones diferentes sobre los llamados pueblos de Taruma, San Joaquín y San Estanislao<sup>4</sup>. Por lo general, se hace mención a una aproximación geográfica como referencia a un grupo determinado —el extremo oriental del Paraguay actual, entre los ríos Jejuí y Tebicuary, correspondería a los *mbyá*—, pero cabe preguntarse cuánta seguridad puede haber respecto de quiénes eran los habitantes de cada región, en épocas en que las imperiosas búsquedas de buenas tierras por rotación del uso agrario, se sumaban a los hostigamientos y persecuciones que multiplicaban y ampliaban notablemente su movilidad territorial. Además, las descripciones que se han hecho de algunos de ellos contienen una serie de elementos tan básicos, que es imposible discernir a cuál de los grupos afines pertenecen. De cualquier modo, la estrategia de los *mbyá* parece estar clara: *tomamos aquello que nos interesa, aderezándolo a nuestro modo, pero conservamos nuestra libertad*. Su consigna era el libre albedrío, no una cerrazón paralizante e inconducente.

Quizás debamos a su asombrada capacidad para callar, haciendo de su silencio la desesperación de quienes hasta cruzaron un océano para conversar con ellos —como se quejó extensa y amargamente Pierre Clastres<sup>5</sup>—, haber incentivado la imaginación

---

<sup>4</sup> La complejidad de la cuestión puede apreciarse en una síntesis interesante —aunque focalizada en los *itatin-paĩ*—, incluida en Melià, G. Grünberg, F. Grünberg (1976: 155 y ss.). Sin duda hace falta aún un tratamiento semejante con el foco puesto en los *mbyá*.

<sup>5</sup> “La bienveillance amicale dont nous honorait cet homme [Cadogan] d’une si rare générosité intellectuelle nous permit l’access auprès des sages Guarani. La garantie du nom de León Cadogan ne suffisait d’ailleurs pas toujours à rompre leur refus de parler. Il nous fallut parfois quitter tel village indien au bout de plusieurs jours d’attente vaine: apparemment indifférents à notre présence, les Guarani [*mbyá*] ménageaient autour de nous une zone du silence que rien n’aurait pu les pousser à troubler” (P. Clastres 1974: 8).

acerca de sus primeras huellas y, sobre todo, acerca de *su paso o no por las misiones jesuíticas*, un tema que preocupó más de lo pertinente y se menciona en el segundo epígrafe. A juzgar por algunas nuevas investigaciones etnohistóricas, lo más probable es que supieran fehacientemente que no era necesario someterse para saber lo que sucedía entre sus muros, ni vivir entre los españoles para saber si algo de lo que ellos usaban podía ser apropiado para sí; las influencias, periféricas —según apreciación de Susnik que comparto—, están tratadas en esta tesis.

### 3.2 Perfil sociocultural<sup>6</sup>

“En 1876 aún no se podía penetrar en territorio de los Mbyá sin permiso de su cacique:  
‘Le Grand Cacique des Buha (Mbyá habite Baibera (Mba’é Verá) à l’Ouest du Monday. Il s’appelle Arapotiuu (Arapoty Yu) et il aureait environ 30 ans. On ne peut aller dans sa capitale sans son autorisation.”  
(Astre, p. 52, cit. en Cadogan 1956:300)<sup>7</sup>

Las primeras migraciones desde el Paraguay de los *mbyá* cuyos hijos, nietos y biznietos habitan actualmente en la provincia de Misiones, se habrían producido en principio a raíz de la guerra entre Paraguay y la Triple Alianza (Argentina, Brasil y Uruguay), que tuvo lugar entre 1864 y 1870. Pero el proceso no se ha detenido —especialmente el que tiene como meta Brasil—, ni tampoco cesa el desplazamiento entre aldeas, con permanencias breves o prolongadas tanto de familias como de individuos. Dichos desplazamientos —estudiados por Garlet (1997)—, siguen las rutas de los parientes y son relativamente frecuentes, tanto dentro de un país como entre un país y otro de los tres que habitan, territorio que aunque cada vez más discontinuo, es vivido como propio. Según Gorosito (1982: 157):

---

<sup>6</sup> Este perfil está lejos de ser exhaustivo, pero durante el resto del escrito necesariamente se irá ampliando. Por su relación con el tema central, es el próximo apartado el que recibirá mayor consideración.

<sup>7</sup> En 1966, Jorge Novati y yo, que íbamos en una misión de estudios como etnomusicólogos del Instituto Nacional de Musicología, tampoco pudimos entrar a la aldea Jeju porque no estaba el cacique, según dijeron, a pesar de lo que habíamos penado para llegar al corazón a caballo al corazón de la selva paranaense.

“La relación de parentesco no solo es engendrada por los hechos de la filiación, descendencia y alianza. Se suma además la actualización constante a través de las visitas o el intercambio temporario de miembros entre los diferentes grupos locales.”

También la formación de parejas es motivo de movilidad, aunque individual y solo masculina, pues teniendo en cuenta que cada aldea está básicamente conformada por una familia extensa y las normas impiden los casamientos entre parientes hasta el tercer grado, se hace necesario salir en busca de una mujer que no rompa esa norma. Además, la regla de residencia uxorilocal —vigente aún, salvo para los hijos de las autoridades de la aldea—, indica que el hombre debe residir en la comunidad a la que pertenece su esposa, al menos hasta tener su primer hijo<sup>8</sup>. La misma responde a un sistema de protección femenina, con la finalidad de observar el comportamiento del marido hacia ella; pero también ofrece a la pareja una guía en esa primera y delicada etapa de sus vidas en común. Pero quizá el motivo de mayor peso en la actualidad para movilizarse<sup>9</sup>, se relaciona con el incesante avance de los establecimientos madereros y otros emprendimientos empresariales, que reducen sus predios y hasta suelen desplazar comunidades enteras, produciendo muchas veces su desmembramiento en pequeños núcleos familiares, algunos de los cuales, sin embargo, conservan el sentimiento de pertenencia grupal y el reconocimiento de autoridad a su jefe.

Según he podido apreciar, hay una preocupación bastante importante por parte de la familia para con los niños pequeños, quienes reciben expresiones de cariño, y hasta cuentan con una singular dedicación de sus padres (masculinos) a jugar con ellos, a quienes nunca he visto castigar corporalmente ni gritarles. Particular atención dedican, también, a la difícil etapa de la adolescencia, durante la cual el *karai* aconseja regularmente a los padres. No obstante, debido a razones de orden mítico eliminan al nacer a mellizos o gemelos, por considerarlo un hecho infausto<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Para Celeste Ciccarone (2001: 26), debido a la residencia uxorilocal, en lugar del suegro, es la mujer “el elemento organizador del grupo doméstico”.

<sup>9</sup> Dejo fuera de tratamiento aquí las migraciones hacia el océano Atlántico, basadas en su cosmología, pues es un tema del capítulo cinco.

<sup>10</sup> Aunque es una práctica que suele ocultarse, según diversos informes de mis interlocutores, lo hacen pues se entiende que uno de los niños ha recibido su *ñe'ẽ* (principio vital-palabra-nombre) de un dios y el otro es obra de *Mba'e Pochy*, el Ser Maligno. Al no poder distinguirlos deben eliminarse ambos. Sólo conozco un caso ocurrido en los años 1990, en que la intervención de una monja impidió su muerte, pero es posible que existan otros.

En líneas generales, las jefaturas son muy respetadas, así como existe la norma de obedecer a quien tiene más edad que uno, notoria en las relaciones entre hermanos. A la vez, los adultos y aun los jóvenes pueden manifestar sus discrepancias y son escuchados por los líderes políticos. En la esfera religiosa, en cambio, nadie disiente con los preceptos tradicionales que el *karai* maneja con mayor solvencia que el resto de la comunidad. Sin embargo, no existe ningún tipo de medida punitiva para quienes no concurren a los rituales, aunque no se abien visto, lo que demuestra el respeto por los derechos individuales.

Los *mbyá* siguen siendo básicamente horticultores, si cuentan con tierra para ello<sup>11</sup>, aunque actualmente hay un desinterés muy grande de los jóvenes en el trabajo de la tierra, lo cual ha conducido a un cambio de dieta y a una dependencia del dinero para abastecerse en los almacenes. La caza -hoy muy limitada-, siempre ha tenido importancia, tanto por factores de orden cosmovisional, como por su gusto por la carne. Asimismo, la pesca en ríos y arroyos —para la cual suelen usar como adormecedor de los peces el bejuco que llaman *ychypo*—, ha sido tradicionalmente una fuente de alimentación. También suelen criar gallinas y cerdos y plantan árboles de frutos cítricos. El dinero indispensable para la adquisición de ropa, machetes, linternas, escopetas y algún otro elemento, se obtiene de la venta de canastos (*ajaka*) fabricados por hombres y mujeres y adquiridos por vendedores de artesanías (oficiales y privados) y/o turistas. Sus viviendas son de barro y caña con estructura de palos, o simplemente de palo a pique, y techo de palma a dos aguas. Por lo general son pequeñas, salvo el *opy*, recinto donde se realizan los rituales y a la vez vivienda de la pareja chamánica. Esta construcción es sin duda la más importante del *teko'a* (aldea), por ser su centro de reunión de la comunidad, pero como en los capítulos cinco, siete y nueve, entraré en detalle sobre los diversos espacios en que desarrollan sus actividades, y a lo largo de esta tesis brindaré información sobre instituciones, reuniones y relaciones humanas, omito su tratamiento aquí.

Finalmente, se debe tener presente que el monte (*ka'aguy*), fuente riquísima de elementos para la preparación de remedios, proveedor de apreciados frutos y lugar para

---

<sup>11</sup>Pude comprobar en 1987, en El Palmital, probablemente la aldea de Misiones más alejada de un pueblo (30 km de El Soberbio), que con el producto de sus cultivos se alimentaba toda la comunidad. También cazaban animales de monte, y los niños, usando honda y bolitas de barro cocido, cazaban pájaros, pero el sustento básico provenía de sus cultivos. Por supuesto, su emplazamiento en el corazón del monte favorecía estas actividades.

cazar mediante el uso de diversos tipos de trampas, constituye uno de los espacios que no puede faltar en el territorio a ocupar. Asimismo, será una parte de éste la que, mediante el sistema de "roza" (quema y tala) dará origen a la chacra (*kokue*) y permitirá instalar la aldea. Por último, las cascadas u otros cursos de agua, como arroyos y ríos (y *akã*), pero especialmente las primeras, serán las que proveerán el agua a la aldea, por lo que se requiere que estén en las cercanías. Sin duda, estos tres dominios, sumados al *teko 'a*, constituyen en su conjunto el territorio apto para desarrollar el *mbyá reko*.

Cabe aclarar que la reducción de tierras fiscales y la consecuente extensión de la propiedad privada dio lugar a la desarticulación de varias aldeas, cuyas familias nucleares se desperdigaron, en especial a lo largo de la ruta 12 que conduce a las cataratas del Iguazú, y de rutas adyacentes, por las mayores posibilidades de venta de sus artesanías a los turistas. Estos grupos familiares viven en mayor cercanía de pueblos o pequeñas ciudades y carecen de los espacios aptos para vivir según su *teko*. Su situación afectó en mucho la práctica ritual colectiva, que exige mayor privacidad de la que les ofrecen sus asentamientos actuales y para la cual es menester contar con un *opy*.

Actualmente, todas las familias luchan por obtener sus tierras, tratando de hacer cumplir las reformas realizadas a la Constitución Nacional Argentina de 1994, que antes de ello decía en su artículo 67: "conservar un trato pacífico con los indios y promover su conversión al cristianismo". Ahora, el artículo 75, inciso 17 de la nueva ley dice:

"Reconocer la pre-existencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos, garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica de sus comunidades y la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan; regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Asegurar la participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones"

En síntesis: no más conversiones forzadas, un reconocimiento implícito del multiculturalismo y el reconocimiento explícito de que ellos estaban en el territorio cuando los blancos arribaron.



### 3.3 De chamanes y líderes políticos

Con los escasísimos datos existentes acerca de los ancestros de los *mbyá* actuales, mal podríamos tener una idea clara de sus jefaturas en el pasado. Para más, en las primeras fuentes etnográficas los datos al respecto son escasos, confusos o nulos, y nunca queda claro si cuando se habla del cacique dirigiendo los cantos-danzas de un ritual —como lo hace Ambrosetti en 1894—, hay conciencia de que se está usando un título político para dar cuenta de una actividad religiosa, como lo indican los instrumentos musicales de la escena. Y esto siembra dudas sobre la precisión del lenguaje utilizado. Si era el “cacique” el que dirigía el ritual —como dice el autor— ¿este personaje cumplía ambos roles? ¿Cuál era el término en lengua indígena para el cargo, o los cargos, que desempeñaba? No hay respuestas a estas preguntas. De cualquier modo, no debe esperarse homogeneidad al respecto, ni diacrónica ni sincrónica, pues, como veremos, son varias las denominaciones que reciben los chamanes, probablemente relacionadas con las regiones del país de donde provienen y en la que se hallan. También son diversas las especialidades, pero no necesariamente hay un modo específico de nombrar al chamán de acuerdo con cada una de éstas.

A comienzos del siglo XX, Müller ([1934-35] 1989: 18)<sup>12</sup>, dice: “el rezar no es tarea de cualquiera”; “[e]ntre los *mbyá* es el cacique de la toldería o el jefe de familia, cuando no existe ningún cacique”, mientras entre los *chiripá* y los *pañ* “son sus oficiantes los que rezan con la familia y dirigen el rezo público”. Cabe destacar que lo que describe tiene plena actualidad en muchas aldeas, pero no en todas. Además de estar indicando que puede no haber cacique, nos dice que cuando hay, éste es “al mismo tiempo el oficiante de la tribu”, para luego aclarar que no posee el poder del “oficiante” de los otros dos sub-grupos (Ibid. 57)<sup>13</sup>. Este panorama comparativo sirve para valorar mejor las palabras del autor sobre los *mbyá*, de las que resulta la afirmación de la unión en una sola persona del liderazgo religioso y el liderazgo político. Quizá se deba a esta

---

<sup>12</sup> Para mayores datos véase la Introducción a la cuarta parte, pero téngase en cuenta que estuvo entre los *mbyá* en el oriente de Paraguay, entre 1910 y 1924.

<sup>13</sup> Antes (p. 17, nota 32) había expresado: “Ahí donde a veces todavía, entre los Mbyá, se ejerce públicamente el culto, ha sido tomado de los Pañ’ y Chiripá, y se realiza de acuerdo con las formas y ritos de estas tribus.” En suma, lo que muestran a otros no es lo que hacen en privado. Un ejemplo más de su consabida ocultación, en especial en lo que concierne a la esfera religiosa.

conjunción cacique / chamán su imposibilidad de apreciar el poder del segundo, pues él parte de considerarlos caciques.

Susnik (1984-85: 82), por su parte —aunque no debemos perder de vista que se refiere a aldeas distintas, en situaciones y períodos diferentes, pero también de Paraguay—, se coloca en el polo opuesto considerando a los chamanes “verdaderos ‘dominadores’ de la comunidad”, en “abierta competencia de ‘prestigio’ y de ‘poder’ ”, por tanto, hasta perniciosos para su grupo. Precisamente, acerca del *poder* y del *prestigio* en que se sustenta, Ana María Gorosito (1982: 161)<sup>14</sup> señala un punto de mi interés en este contexto, me refiero al hecho de que,

“no se transmiten de un sujeto a otro, sino que se construyen sobre el desempeño de una habilidad personal para combinar diversas ‘fuentes’ de prestigio [...]: [1] el conocimiento de los valores dominantes del grupo, [2] la capacidad oratoria y [3] la manipulación de recursos por los cuales puede convertirse en un polo de un proceso de distribución, el cual no es necesariamente económico.”

Con el propósito declarado de evitar plantear una historia conjetural, pues se carece de datos ciertos previos a la conquista, Gorosito prescinde de consideraciones relativas a posibles influencias del proceso interétnico y afirma que

“existe en el área una distinción entre tipos de liderazgo, respectivamente religiosos y políticos. Aun cuando un liderazgo político puede ser convertido en uno de tipo religioso<sup>15</sup>, [...] es la cualidad de la última fuente de prestigio que mencionáramos [o sea el tipo de recursos], la que define una u otra orientación.”

Es así que considera como recurso por excelencia del liderazgo religioso, “la palabra sagrada”, y del liderazgo político, “el bien material”. Y a ambos sujetos, como

---

<sup>14</sup> Son tan escasas las investigaciones sobre los *mbyá* de Misiones, incluso hasta hoy (2007), que se cuenta con una información sumamente fragmentada y discontinua. En este caso, se trata de una muy interesante tesis de maestría, inédita aún, resultante de una seria investigación iniciada en 1977, cuyo trabajo de campo se realizó entre octubre de 1981 y comienzos de febrero de 1982, en Misiones, en tiempos todavía difíciles para lograr la apertura necesaria para recabar información.

<sup>15</sup> Esta conversión -nunca se da la inversa- es un fenómeno que observé personalmente y que ha sido señalado por Garlet (1997), pues con el paso de los años suele producirse una valoración mayor de las actividades religiosas por parte de los varones *mbyá*, cuando llegan a la cuarta decena de vida. Y si son líderes políticos, se suele dar conjuntamente con una remisión de sus ambiciones en este campo, aunque no siempre.

canales de comunicación: el primero “entre el orden de las entidades míticas y el humano”; el segundo, “dentro del orden social profano” (Ibid.: 161-62).

Acepto la evitación de la “historia conjetural” y no ignoro la multiplicidad de situaciones sobre las que da cuenta Gorosito, pero a la vez no puedo dejar de pensar cuánto ha estado influyendo durante todo este tiempo de relaciones interétnicas, la división taxativa del ejercicio de ambos tipos de liderazgo en nuestra cultura, que hasta se han distinguido largamente por su vestimenta, al menos en el caso del clero católico. Lo que resumo a continuación está basado en mi documentación y experiencias, en forma más general y sumaria, y refiere en especial a aldeas que podrían clasificarse — en mayor o menor medida— dentro de lo que Gorosito llama “enclaves étnicos”<sup>16</sup>.

Dentro de un panorama en que los dirigentes son considerados como *princeps inter pares*<sup>17</sup>, he observado que lo más común es que los liderazgos del título estén concentrados en una misma persona, pues lo más habitual es que una aldea esté constituida básicamente por una familia extensa y que sea la cabeza de ésta la persona de mayor poder en la misma. Lo mismo ocurre en las familias nucleares dispersas por falta de tierra que ocupar, aunque a veces también responden a un jefe. No obstante, las personas con capacidades para el manejo del ámbito cosmológico poseen un prestigio que no tiene parangón en el ámbito político<sup>18</sup>. Si bien por tratarse de un sistema patrilineal, lo común es que sea una figura masculina la que ostente ese liderazgo a los ojos de todos, debemos incorporar a una mujer, por lo general su esposa<sup>19</sup>, figura femenina que ha estado oculta hasta recientemente en la literatura *guaraní*, a la que me

---

<sup>16</sup> Gorosito especifica haber trabajado con informantes aborígenes que vivían en reservas, o eran trabajadores rurales viviendo en las propiedades de sus patronos, o eran productores simples de mercancías. Por ende, dice: “quedaron fuera de nuestra investigación los grupos que llamamos más arriba ‘enclaves étnicos’, por carecer de medios propios de movilidad” (p. 32) Así denomina a aquellos grupos “localizados en aldeas apartadas de los núcleos de población blanca y dedicados especialmente a la producción agrícola de autoconsumo” (pp. 21-22). Mi información, por tanto, aunque diversa —entre otras razones porque difieren las temáticas de nuestras investigaciones—, son en cierto modo complementarias, pues di preferencia al trabajo en esos enclaves étnicos, que fueron cambiando con el transcurso del tiempo.

<sup>17</sup> Así dijo oportunamente Müller (1989: 57) y lo he podido comprobar en la mayor parte de los casos, en cuanto a su actitud democrática —salvo excepciones—, que hace que aun los grandes chamanes atiendan y escuchen las opiniones y reclamos de su gente, incluidos los jóvenes; en especial, pero no exclusivamente, en los frecuentes *ñemboaty* (juntas).

<sup>18</sup> La mayor parte de los viejos *karai* u *opygua* rechazaba la idea de interactuar con los políticos locales y regionales blancos, pues sabían que con el tiempo iba en detrimento de su libertad de acción personal y grupal.

<sup>19</sup> Creo que la uxori-localidad es compensatoria de poderes en este sentido.

referiré en el punto siguiente, y que también comparte la dirección de los rituales<sup>20</sup>. Es decir, así como los seres no-humanos poderosos, o sea, sus *Ru* y *Chy Ete* (Padres y Madres Verdaderos) están concebidos como parejas, del mismo modo el poder de los humanos que se distinguen por poseerlo, es compartido, aunque en las formas y en ciertas acciones recaiga el mayor peso en el miembro masculino de la misma. Ahora bien, desde hace tiempo, la interacción fluida con autoridades diversas de la sociedad hegemónica ha requerido crear una figura política que actúe como lengua-raz. Generalmente, se trata de un hijo del dirigente religioso—no necesariamente el mayor, sino en teoría el más apto y en la práctica, el preferido— el que escuchará los consejos de su padre y lo consultará antes de tomar cada una de sus decisiones. Es decir, él no ejerce el poder político real sino que lo representa más afuera que adentro. En su interacción con el exogrupo actúa como vocero, pero no suele tomar resoluciones sin contar con la anuencia de sus padres y sin haber conversado con éstos el tema de que se trate; y hasta resignará su parecer si es contrario al que ellos sostienen. En otras palabras, ese rol lo desempeña el hijo en que su padre más confía para su actuación en las relaciones con el afuera, donde lo más común es que haga oír las decisiones de sus progenitores<sup>21</sup>. Por ello, a este personaje político se lo designa habitualmente como *chondáro ruvicha* (jefe de los soldados) y no como *mburuvicha* (*mburu* = fortaleza, fervor religioso; *tuvicha*→*ruvicha* = jefe, grande)<sup>22</sup> o como *ñande ruvicha* (nuestro jefe), con que se designaba hace tiempo a dirigentes reconocidos tanto en el plano religioso como político, lo cual les otorgaba autoridad para resolver conflictos de envergadura. Hasta los años de 1960, solía aplicarse *mburuvicha* preferentemente a aquellos líderes cuyo poder había llegado a exceder el de su grupo, al punto de ser consultado por los dirigentes de otras aldeas<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> En los hechos y a través de relatos, pude advertir diferencias en el comportamiento socio-religioso de estas parejas, basadas en la personalidad e idiosincrasia de cada uno de sus integrantes, pero también en su compromiso y su capacidad para interactuar con los personajes del ámbito cosmológico.

<sup>21</sup> Esta doble figura no aparece con claridad en las aldeas de Brasil, quizá porque los ancianos, o al menos adultos mayores, tengan mejor manejo allí de la lengua portuguesa, que aquí del castellano.

<sup>22</sup> “Es casi seguro —dice Cadogan (1992a: 100)- que en esta voz *mburu* haya que buscarse la etimología de *mburuvicha*: jefe, dirigente, que vendría a significar: el que adquirió fervor religioso en abundancia”. Parece ser esta una pista interesante para apreciar cómo la destreza política se enanca en la capacidad de manejo de la cosmología, considerada ésta como sustrato básico de poder y prestigio para conducir socialmente a los *mbyá*, para quienes su vida y su futuro dependen de los seres no-humanos que les concedieron su *ñe'ẽ*.

<sup>23</sup> La referencia unánime en Misiones es Juan Olivera, cuyo liderazgo no llegó a ser superado, pues su hijo Juancito, que ya era reconocido como *Ñanderuvicha*, migró a Rio Grande do Sul (Brasil) para evitar

Según Ivori Garlet (1997), que trabajó en Rio Grande do Sul, no es respetado el jefe que no está establecido sobre un espacio que ofrezca condiciones para plantar y construir su *opy*. Sólo con chacra y con “casa de rezas” —como dicen en Brasil— es prestigiado y respetado por la mayoría de los jefes de familia.

En suma. En lo que respecta al liderazgo, al parecer ya nadie reconoce la existencia de verdaderos *mburuvicha* o *ñande ruvicha* (grandes dirigentes religiosos y políticos), y es la actividad chamánica la que hace a la dirigencia poderosa, jerarquizada y respetada, pues quien la ejerce posee un estatus que no se adquiere fácilmente sino a través de un camino largo, virtuoso y trabajoso, aunque todos hacen hincapié en que los poderes y la inspiración provienen directamente de *Ñande Ru* (Nuestro Padre), un nombre genérico, pero que siempre refiere a uno de los cuatro en particular. No obstante, transitar ese camino hasta llegar a la meta supone haber demostrado poseer al menos varias de las virtudes más apreciadas: templanza, humildad, generosidad, grandeza espiritual, sensibilidad, dedicación a la reflexión, fortaleza para abstenerse sexualmente en períodos determinados de la vida y para practicar la monogamia de por vida, habilidad para cantar y para la ejecución de instrumentos musicales, capacidad para la dirección de los rituales. Pero son las personas que a todo ello suman poderes para curar, las que contarán con el respeto y la admiración no sólo de su aldea sino de muchas otras aldeas de la región, o de todas, e incluso de los blancos de su entorno<sup>24</sup>. Es en este marco en el que se puede entender por qué no era, o no es, bien visto que el dirigente religioso se ocupe de cosas políticas —en lo referente al trato con el afuera—, y en muchos casos se lo preserva de ello. No obstante, ha habido notables cambios desde mediados de la década de 1990, relacionados con la reforma de la Constitución Nacional Argentina en 1994<sup>25</sup>, impulsando a aldeas conservativas como Jejy, por

---

males mayores en su lucha interna con su *Chondáro ruvichá* y cuñado, Dionisio Duarte. Allí le siguieron muchos parientes y adeptos —que aun hoy consideran a Duarte como un *mbyá* que se vendió a los blancos— mientras Juancito Oliveira (aportuguesado el apellido), permaneció fiel a las antiguas normas de su cultura hasta su fallecimiento en Jacui, en febrero o marzo de 2006. Duarte, líder de la aldea Tamandua, recibió de las autoridades gubernamentales en los años 1970, un nombramiento de Cacique General de los Guaraníes de Misiones, que obviamente no fue reconocido por los *mbyá*. Desde los años 1990, disputa con Lorenzo Ramos una posición de ese tenor, que no guarda relación con los intereses de autodeterminación de los *mbyá*. (Sobre el conflicto Olivera / Duarte, véase Garlet 1997: 71-73).

<sup>24</sup> Esta era la situación del *pa'i* Antonio Martínez.

<sup>25</sup> En la reforma del artículo 67, se les reconoce a los pueblos indígenas argentinos —entre otras cosas— pre-existencia étnica y cultural y, por tanto, la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan”. (Véase Carrasco y Briones 1996; Ruiz 2002-03).

ejemplo, a revisar ciertas conductas<sup>26</sup>, ante la necesidad de obtener la propiedad de las tierras y de defenderse de cualquier acción en su contra por la ocupación del territorio.

### 3.3.1 Los *karai* y las *kuña karai*

“O xamanismo pode ser definido como a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não humanas. Sendo capazes de ver os não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespecies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias socionaturais”

Viveiros de Castro (2002b: 468)

Definido de una manera tan inteligente como bella, y puesto el acento donde corresponde, me despojo de mi larga resistencia a llamar chamán a ese personaje tan especial que conocí en diversas aldeas *mbyá*, quien no admite haber sido instruido por ningún ser humano, aunque mediante tareas auxiliares que suelen ir realizando desde jóvenes aquellos considerados con aptitudes para “cruzar las barreras” a las que refiere Viveiros, van adquiriendo destreza en el manejo de los objetos simbólicos, en el canto, en la decodificación de los diseños que traza el humo de su pipa sobre las coronillas de niños y adultos. Pero, sin duda, será un *Ñande Ru*, más precisamente *Jakaira Ru Ete*, el que le hará llegar su inspiración, casi con seguridad durante los cantos-danzas del *opy*, en los momentos de mayor exaltación del diálogo cósmico, o durante el sueño.

A este personaje se lo nombra de muy diversas maneras, a veces con un sustantivo simple o compuesto: *karai* (sacerdote o chamán; señor, hombre respetable); *pa'i* (médico, hechicero, chamán); *ñande ru* (lit. “nuestro padre”); *opygua* (lit. “perteneciente al *opy*”). Otras veces, se los designa mediante oraciones nominalizadas: *opita'i va'e* (lit. “aquel que fuma”), *opora'i va'e* (lit. “aquel que canta”); *iñarandu porã i va'e* (lit. “el que posee la buena ciencia”).

---

<sup>26</sup> Aludo a su tradicional tendencia al aislamiento y a su reticencia a aprender la lengua oficial nacional. El propio dirigente político de esa aldea –donde trabajé en 1987- me lo dijo en la visita que hice en 2000.

*Karai* es un vocablo cuya historia semántica, a partir de la conquista y colonización, pasó a ser compleja y aquí apenas la bosquejaré; no obstante, decidí privilegiar el uso de ese vocablo en este escrito, porque se usa aunque se oculta, y para hacer más visible la existencia de la pareja chamánica *karai / kuña karai*. En forma breve, digamos que el hecho de haber sido aplicado a los blancos, en parangón con la forma “cristianos” de la colonia, complejizó las cosas.<sup>27</sup> Pero observemos que en la enumeración de arriba, con sus diversas traducciones según Cadogan, es el único vocablo que se traduce como sacerdote, además de chamán, y el que ha tenido un uso fuera del campo chamánico. Asimismo, es el único vocablo que es también nombre de una de las cuatro parejas divinas: *Karai Ru Ete*.

Cadogan (1960:146) se refiere a “la transformación semántica sufrida por la palabra *karai*, de la que dice Montoya: ‘Vocablo con que honraron a sus hechiceros universalmente; y así lo aplicaron a los españoles, y muy impropriamente al nombre cristiano, y a cosas benditas, y así no usamos del en estos sentidos’”. Y agrega: “A pesar del empeño del ilustre guaraniólogo, /.../ el empleo de la palabra *karai* con el doble significado de señor (español) —bautizado (cristiano), se generalizó, como es sabido; y en guaraní paraguayo *Karai*, significa Señor o Don Fulano; *i—karai* (es cristiano, ha sido bautizado); *mita karai* (bautismo de párvulo) /.../. Título de dignidad en guaraní antiguo, y nombre de uno de los dioses del olimpo *mbyá*—guaraní: *Karai Ru Eté...*”.

La segunda de las denominaciones consignadas —*pa’i*— es la que recibía el dirigente religioso que me permitió asistir a sus rituales, primero en Gobernador Lanusse y luego en Fracrán. Además de ser definida por Cadogan como “médico, hechicero”, tiene sustento mítico, como lo demuestra la expresión *Pa’i Rete Kuaray*, traducida por Cadogan (1992b: 138) como “Chamán de Cuerpo como el Sol, el héroe solar”, el personaje más importante del llamado “mito de los gemelos” amazónico<sup>28</sup>.

La tercera —*ñande ru* (Nuestro Padre)—, ha sido una de las más utilizadas en Brasil, a juzgar por los trabajos de Schaden y otros actuales. Hoy día muchos la

---

<sup>27</sup> Utilizando deliberadamente un diccionario *guaraní* en lugar del *mbyá*, apreciaremos lo dicho: *guaraní* antiguo: *karai* = señor, hechicero (o taumaturgo); *guaraní* moderno: *carai* (sust.) = señor, hombre / bautismo; *carai* (adj.) = bautizado (cristiano), bendito; *carai* (verbo) = bautizar, hacer bendecir. Diccionario Guaraní—Español; Español—Guaraní, Jover Peralta-Osuna (1951: 83).

<sup>28</sup> Schaden (1962: 117-118), en nota 1, se refiere al vocablo *pa’i* en forma extensa e interesante, mientras en el texto de esas páginas lo hace con *ñanderu* e *yvyráidja*, denominación esta última sobre la que me ocupo en el capítulo ocho, pues también diene muy diversos usos.

cuestionan, porque dicen que esa expresión debe reservarse a los padres divinos, a los que sin duda todos llaman así. Pero también aparece en el relato mencionado con referencia al “héroe solar”, al que se lo llama *ñande ru pa'i*, lo cual desmitifica la traducción de *pa'i* como Padre, en cuanto versión *guarani* del modo de llamar al sacerdote cristiano. En su *Diccionario*, Cadogan (1992b: 124) dice: *Ñande Ru*, Nuestro Padre, el ‘dios’...; *Ñande Ru Papa Tenondé*, Nuestro Padre Ultimo-último Primero, el ‘Creador’...”. Por mi parte, he documentado indistintamente *pa'i*, *ñande ru* en las décadas de 1970 y 1980 —aunque sé que no se utilizan en otras aldeas—, y más recientemente, *opygua*.

La cuarta —*opygua*—, es la menos conflictiva, al parecer, pues su propia traducción lo es: “perteneciente al *opy*”, un término descriptivo que se podría calificar —no sin cautela—, como más neutro. En aldeas de Brasil se suele aplicar a los que poseen ese recinto y dirigen los rituales que allí se realizan, personas que no necesariamente deben poseer poderes para curar enfermedades.

Esta pluralidad de denominaciones me llevó a indagar al respecto en el trabajo de campo de 2000. La respuesta más interesante, proveniente de un prestigioso líder político que está tratando de alcanzar estatus chamánico, es que actualmente la mayor parte son sólo *opygua*, pues ya no hay nuevos dirigentes que merezcan los otros títulos —como *karai* o *pa'i*— que juzga superiores.

En cuanto a los oraciones nominalizadas, lo interesante es que hacen referencia al manejo de un asunto importante y digno de ser destacado, tanto para el ritual en general, como para la cura de enfermedades, especialmente de aquellas consideradas provenientes de una acción de brujería de otro chamán<sup>29</sup>, o de un ser no-humano nocivo. Es el caso de *opita'i va'e* (lit. “aquel que fuma”), pues se sabe que, por un lado, todas las curas se hacen a través del humo de la pipa (*petyngua*) —aun cuando se usa también la técnica de succión para extraer el elemento lesivo—, e incluso según el diseño que trace, el chamán obtiene información sobre la dolencia y progresión de la misma. Por otro, como veremos oportunamente, la pipa es un elemento absolutamente imprescindible en los rituales, sea para echar humo en los alrededores del *opy* para

---

<sup>29</sup> Si bien no es un tema del cual haya podido obtener suficiente información, debo decir que admiten que hay chamanes que usan sus poderes tanto para hacer el bien como para dañar, pero esto último es juzgado como una desviación de su conducta y un hecho condenable.



alejarse a los seres dañinos, sea para lograr ese ambiente de tinieblas que es propio de los rituales, sea para obtener sabiduría en el diálogo con los Padres Verdaderos.

“El tabaco es el medio de adquisición de conocimiento divino e instrumento de protección proporcionado por los dioses de uso extendido a prácticamente todos los Mbya, pero es igualmente el instrumento-clave de quien se dedica a la protección de los parientes con el mayor grado de especialización posible, tanto en la cura capaz de revertir procesos instalados de dolencia (extracción operada a través del *petỹgua*), cuanto en la reza, que acontece en la *opy* siempre en medio de la humareda abundante de las pipas”.

Pissolato (2006: 295)

No obstante, coincido en sus apreciaciones y por eso la cito, debo aclarar que no en todas las aldeas se hace un uso tan intensivo del fumar ritual como el que describe la autora para la aldea Araponga.

En cuanto a *opora'i va'e* (lit. “aquel que canta”), está señalando la práctica ritual quizá más importante de entre las que debe desarrollar el chamán dentro del *opy*, pues es a través de la misma que se establece el diálogo del que habla Viveiros de Castro en la cita inicial de este apartado. A lo largo de esta tesis, se podrá apreciar todo lo que se teje en torno a las prácticas musicales rituales y su relación con la cosmología *mbyá*. Por último: *iñarandu porã i va'e* (lit. “el que posee la buena ciencia”), hace una referencia muy concreta a la capacidad de curar.

Según Pissolato (2006: 282, nota 15), cuya documentación es la más actualizada de entre todas con las que cuento, las denominaciones más comunes en las aldeas en que trabajó son: *Opita'i va'e* (“el que pita [*petỹgua*]) y *Opora'i va'e* (“el que canta”), pero también agrega: *Karai* o *Karai Guaxu* [*Gran Karai*] o *Tamoi* [Abuelo], y para la referencia a mujeres que ‘trabajan junto’ con el marido chamán o que asumen por sí mismas una posición destacada en la reza y en la cura, se usa normalmente *Kunhã Karai* o simplemente el término para “abuela”, *-jary'i*.” Por mi parte, para las mujeres solo he documentado unánimemente *kuña karai*, o sea, mujer *karai*, que como tal, desempeña un rol de suma importancia en los rituales, ya que, como veremos, sin la presencia de al menos esta mujer, con su bastón de ritmo (*takuapu*), no pueden realizarse los rituales.

Cada una de las capacidades de estos personajes, no obstante, pueden ser o no compartidas con otros. No todos saben dirigir rituales, sea porque su capacidad de oratoria es limitada, o porque lo es su canto; no todos saben curar<sup>30</sup>, pues no han recibido ese don de *Jakaira*; no todos son aptos para poner nombres a las criaturas, lo cual requiere saber descubrir quién fue el *Ru* o *Chy Ete* que envió el *ñe'ẽ* a la persona. En fin, a juzgar por las últimas publicaciones, parece ser más especializada que en tiempos pasados, la adquisición de esas diversas capacidades. Pero también se sabe que es con el paso de los años y con una intensa participación diaria en los rituales, que se va añadiendo sabiduría y obteniendo mayores conocimientos, por parte de los *Ñande Ru kuéry*.

---

<sup>30</sup> Existe también la cura con hierbas, pero parece estar fuera del campo chamánico y es –según creo– más común que sean las mujeres que los hombres quienes la practiquen

## Capítulo 4

### Las narrativas míticas sobre el proceso cosmogónico

4.1 Los dos corpus de *Ayvu Rapyta*; 4.2 Los cantos del proceso cosmogónico: 4.2.1 Surgimiento de *Namandu*; 4.2.2 Prefigurando la humanidad; 4.2.3 *Yvy tenonde* (la Primera Tierra); 4.2.4 La pérdida de la inmortalidad; 4.3 El diálogo sobre la creación de *Yvy pyau* (la Tierra nueva); 4.4 El mito de *Pa'i Rete Kuaray*.

“...el mito es la poesía *más* la creencia (*believed poetry*).  
Yo diría: la metáfora literalmente.”  
(Ricoeur 2001: 331)

En este camino hacia la inteligibilidad de los rituales *mbyá*, un primer paso tan necesario como obvio es aproximarse al conocimiento que se posee del proceso cosmogónico que dio forma y sentido a su ser-en-el mundo, así como a su modo de percibir el mundo. Es decir, detenerse en las narrativas que dan cuenta de un proceso que se presentifica en cada ritual y que cobra vida a través de sus personajes, sus símbolos, sus prácticas musicales y las vivencias de sus actores, pero no para reproducirlas —un sinsentido en las que están editadas—, sino para conectarlas, en lo que sea posible, con la práctica ritual.

Este tema tiene como fuente principal algunos capítulos del inefable libro de León Cadogan, *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá* (1959)<sup>1</sup>, sobre cuyo profundo contenido existen tantas interpretaciones como autores lo han analizado<sup>2</sup>. Los aportes de *Ayvu Rapyta* son múltiples: es la mayor recopilación de “cantos” y otras narrativas míticas *mbyá*; contiene versiones únicas sobre algunos temas, todas ellas

---

<sup>1</sup> Citaré la edición de 1992 (1992a) por ser más accesible, y señalaré las diferencias con la primera edición cuando sea pertinente. Por mi parte, he podido constatar en conversaciones mantenidas con mis interlocutores *mbyá* de Misiones, que los contenidos de los textos seleccionados coinciden en sus lineamientos básicos con su propia narrativa cosmogónica. Pero en los rituales a los que asistí, no he documentado cantos como los obtenidos por Cadogan, que relataran en forma exhaustiva la cosmogénesis, aunque sí la sintetizan; además, la fase del ritual en el *opy*, en cierto modo la escenifica. Pierre Clastres (1974) ofrece una lectura atractiva de parte de dichos textos, por momentos más ensayística que antropológica, interesante en algunos aspectos y especulativa y/o errónea en otros. Sobre los cantos que he registrado personalmente trato en el capítulo 9.

<sup>2</sup> La de Susnik se aparta notablemente del resto, pues parte de considerar todo el primer corpus como una elaboración chamánica.

transcriptas en la lengua original y traducidas al español y, en especial, enriquecidas por comentarios y minuciosas notas del autor que superan la intención lexicológica que las anima. Sin duda, la ingente tarea realizada por Cadogan es extraordinaria y merece el mayor reconocimiento. No obstante, su preocupación por la lengua y por atesorar estas “joyas de la poesía autóctona”, y quizás debido a ese temor generalizado e infundado a ingresar en el campo de la música sin conocer los códigos de su lecto-escritura, lo condujo de hecho a desatender sus modos de expresión y contextos de enunciación. Lo paradójico de ello, es que esa poética cobra vida, fundamentalmente, en los cantos con base de instrumentos musicales —denominados himnos por el autor—. Esta “musicalización” de la palabra mítica tiene sus espacios-tiempos privilegiados de ejecución: los rituales colectivos —aunque existen algunos espacios para la expresión individual—, contexto al que pertenece la mayor parte de los capítulos de Cadogan a analizar. Sus tonos, sus énfasis, sus sonidos, sus timbres, sus intensidades —ora susurrantes, ora demandantes, ora suplicantes—, actúan sobre los cuerpos y los sentidos de los allí reunidos, suscitándoles emociones y creando fuertes lazos de unión mística y comunitaria.

Si bien toda traslación de la oralidad a la escritura convierte el arte verbal en texto cristalizado, en este caso, las falencias mencionadas constituyen una cuestión mayor, pues se inscriben en cantos-danzas colectivos cuyos protagonistas desempeñan papeles diversos, en especial según jerarquía y género. Sólo ocasionalmente Cadogan indicó en qué circunstancias de vida tenían lugar e hizo mención del sujeto enunciante —“el dirigente espiritual de la tribu, hombre o mujer”<sup>3</sup>, o “un dirigente”—, omitiendo el contexto de enunciación / producción y consecuentemente el aporte comunitario, y silenciando de este modo no sólo el importante rol de las mujeres en los cantos rituales sustentados por sus *takuapu* (bastón de ritmo de alto contenido simbólico), sino también el de los rituales mismos en la vida comunitaria<sup>4</sup>. Estas omisiones nos dejan con sólo los textos lingüísticos en las manos —sumamente valiosos, por cierto— y en la ignorancia de las *performances*; o sea, sin la dimensión social y expresiva de esas palabras.

---

<sup>3</sup> Cadogan (1992a: 85). Es de lamentar que incluya esta opción “hombre o mujer” sin comentario alguno en sus abundantes notas. De acuerdo con los nombres que ha consignado con frecuencia, Cadogan trabajó sólo con “dirigentes espirituales” del género masculino. Esto puede deberse a la época en que desarrolló sus trabajos y a su sensibilidad y respeto para con las normas sociales del grupo, pues hasta no hace mucho tiempo, ha pesado sobre las mujeres *mbyá* un fuerte control con relación al trato con los blancos.

<sup>4</sup> Respecto del *takuapu*, véase el punto 8.1.1.

No obstante, creo poder atenuar parcialmente la crítica a partir de lo observado en los rituales de Fracrán. Es posible que, en efecto, las *palabras* transcritas por Cadogan fueran sólo entonadas por el *karai* o la *kuña karai*<sup>5</sup>, pues el aporte colectivo de las mujeres —que, vale destacar, es *absolutamente imprescindible*— consiste en octavar total o parcialmente la melodía de quien conduce, mediante sólo el uso de vocales. Es más, cuando la dirección se delegaba transitoriamente en el joven auxiliar —como parte de su proceso de aprendizaje—, éste entonaba algunas canciones que solía cantar el *karai*, pero también sin su texto verbal. Es decir, en la aldea mencionada, el uso de las palabras que conforman el profundo y complejo lenguaje ritual estaba reservado exclusivamente al miembro de la pareja chamánica que lo dirigía<sup>6</sup>. Por consiguiente, podría interpretarse que el autor se habría limitado a indicar quién expresaba los textos de referencia.

En un sentido general, Cadogan dice:

“[a]demás de la serie de himnos transcritos, tiene cada Mbyá su himno 'particular'. Los transcritos se entonan, como se colige del contexto<sup>7</sup>, en las reuniones para orar en común y en las danzas rituales<sup>8</sup>; los 'particulares' se entonan en la intimidad del *tapýi*<sup>9</sup>, aunque a menudo, también, en las reuniones” (1992a: 157).

Abordaré más adelante el tema de las vagas expresiones que habitualmente han utilizado tanto Schaden como Cadogan para referirse a los rituales, dos de las cuales se aprecian en la cita precedente<sup>10</sup>. Ahora, a modo de introducción, aportaré otra mirada a la notable distinción entre los dos corpus narrativos centrales del libro y a los juicios que dieran lugar, haciendo hincapié en lo que la literatura tradicionalmente ha dejado de lado: sus aspectos performáticos<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Sobre otros posibles dirigentes de los cantos, véanse los puntos 3.3 y 7.2.

<sup>6</sup> El tema es más complejo; lo ampliaré en la cuarta parte.

<sup>7</sup> El autor parece referirse, en realidad, al contenido; sólo en ciertos casos el contexto es claro, por ejemplo, en los cantos sobre la “encarnación” (cap. IV).

<sup>8</sup> Al igual que en tiempos coloniales, se habla aquí de “danzas rituales”, a pesar de ser sólo una de las prácticas musicales de los rituales.

<sup>9</sup> Chozas, vivienda transitoria. Mis interlocutores *mbyá*, llaman *oo* a sus casas, no *tapýi*.

<sup>10</sup> Véase la Introducción a la cuarta parte.

<sup>11</sup> En los últimos años, varias tesis de maestría y doctorado de Brasil, aún inéditas, comienzan a romper con esta tradición. He accedido a algunas de ellas cuando estaba avanzada esta tesis.

## 4.1 Los dos corpus de *Ayvu Rapyta*

Las diferencias entre lo que se *canta* y lo que se *cuenta* son notables en diversos sentidos<sup>12</sup>. Dichos modos de expresión develan un principio clasificatorio que traza la distinción entre lo que concierne a los sucesos del tiempo-espacio en el que vivieron y actuaron los seres perfectos —sus dioses actuales y otros seres primigenios—, y lo que concierne a los sucesos del tiempo-espacio fundacional de la Tierra imperfecta, que habrían de habitar los también imperfectos humanos<sup>13</sup>. El primero, que abarca desde la aparición del Creador (*Ñamandu*) hasta los actos previos a la creación de la Tierra nueva (*Yvy pyau*) y sus habitantes, relata la cosmogonía y la teogonía, dando cuenta de la plasmación de los fundamentos del sistema cosmológico *mbyá* y sus símbolos. Las palabras de este corpus, que ocultan celosamente a los blancos, están destinadas —como vimos— a ser cantadas en los rituales por los actores de mayor jerarquía<sup>14</sup>. Del segundo, constituido por un conjunto de mitos de temas diversos, destaca la saga conocida como “mito de los gemelos”<sup>15</sup>.

Su personaje principal es *Kuaray* (Sol), quien además de dar vida a su “hermano” *Jachy* (Luna)<sup>16</sup> elimina a la casi totalidad de los malignos *mba’e ypy* (seres primigenios o “principio de tigre”, como dicen los *mbyá*)<sup>17</sup>, habilitando así la Tierra para los humanos. Asimismo, crea los elementos indispensables para la vida de éstos e instituye las futuras conductas de sus moradores. Destinado exclusivamente a ser *contado*, este mito se aparta de los requerimientos de la palabra cantada para dar cuenta de las aventuras de los ancestros míticos de los *mbyá*. Sus palabras, más llanas y a veces

---

<sup>12</sup> Me refiero al cantar y el contar como dos prácticas performáticas que cabe aquí contrastar, y no al concepto de *mombe’u* (contar, narrar), que tiene una aplicación más amplia cuando refiere a lo que les transmiten sus *Ñande Ru*, sea en sueños o en la vigilia, especialmente en contexto ritual.

<sup>13</sup> Véase el capítulo 3.

<sup>14</sup> No queda del todo claro si los versos del capítulo VII, La Nueva Tierra, son cantos. Cadogan dice que le fueron dictados, pero también de este modo recibió los textos de otros capítulos previos en los que sí queda claro que son cantos. Por ello, a ese punto (4.3) preferí titularlo, en forma descriptiva, “El diálogo sobre la creación de *Yvy pyau* (la Tierra nueva)”. Cadogan los escribe en verso y por lo que yo sé -a través de mi documentación y de la bibliografía-, los *mbyá* no tienen como forma de expresión el recitado.

<sup>15</sup> Su contenido corresponde al de la famosa saga, pero tal denominación no es correcta en este caso, pues *Kuaray* crea a *Jachy*, quien pasa a ser su “hermano” menor, de lo que resulta así la frecuente caracterización hermano mayor sabio /hermano menor tonto. Pero además -sin que ello suponga confundir el mito con la práctica-, considero que mal podrían los *mbyá*, que consideran nefastos los nacimientos de gemelos o mellizos (*kōi*) y los eliminan al nacer, tener como personajes principales de un mito tan importante y modélico como este, a hermanos gemelos.

<sup>16</sup> Cadogan también registró *Jachyrã* (Futura Luna); mis registros sólo mencionan a *Jachy*.

<sup>17</sup> Pues del único que quedó, una hembra preñada, nacieron los jaguares.

irreverentes, circulan libremente, por lo que pueden ser contadas por quienes quieran transmitir las para quienes deseen oír las. No obstante, hay una excepción a lo antedicho, quizás confirmatoria de la regla: el mito del “diluvio”, que pertenece al primer grupo, es cantado en la versión de Cadogan, pero también se cuenta<sup>18</sup>.

En lo que respecta a circunstancias de recepción, lugares de enunciación y fines, el contraste es claro. Las *ayvu porã*, “las bellas palabras”<sup>19</sup>, se reciben de los dioses — individualmente, durante el sueño; colectivamente, en los rituales— y se *cantan* para ellos, como indica Cadogan en la cita arriba transcrita<sup>20</sup>. Además, la acción colectiva en el *opy*, al anochecer, tiene fines medulares y forma parte del mandato divino para superar la condición humana imperfecta (*teko achy*). Se *cuentan*, habitualmente fuera del *opy* y con diversos fines menos trascendentes, el mito del “diluvio” —que marca el fin de *Yvy tenonde*— y los que tienen por escenario *Yvy pyau*, “la Tierra nueva” e imperfecta creada en sustitución de la anterior. Son ambos importantes en la vida de los *mbyá* y proporcionan conocimientos acerca de sus prácticas actuales y su modo de ser, pero se ambientan en dos tiempo-espacios consecutivos del proceso cosmogónico, claramente diferenciados, cuyos sucesos conforman dos corpus narrativos de contenidos, formas y estilos diversos. Por tanto, difieren sus actores, sus situaciones de enunciación, sus fines, todo lo cual requiere ser puesto en acto según uno u otro modo de expresión, de acuerdo con los códigos de las respectivas *performances*. Las dos prácticas, no obstante estas disparidades, forman parte del proceso de reproducción sociocultural y simbólica.

Si bien se *canta* en los rituales (cotidianos, anuales, fúnebres) y se *cuenta* alrededor del fuego familiar o comunitario y en diversas circunstancias domésticas, el mito de *Kuaray* es capaz de tender un puente simbólico e insertarse excepcionalmente en contexto ritual, pero conservando su modo de expresión. En efecto, el propio *pa'i*<sup>21</sup> de Fracrán lo narraba para dar cierre al importante ritual anual de enero, uno de los

---

<sup>18</sup> Cadogan incluye el mito del “diluvio” entre los que se cantan, porque así lo documentó. Como se puede apreciar en la versión obtenida en Misiones que incluyo en el punto 4.2.4, y en la que Pierre Clastres provee en su libro de 1974, el mito puede ser contado. Esto es una muestra más de la información parcial a la que cada etnógrafo tiene acceso en sus trabajos de campo, así como de la diversidad de prácticas dentro del conjunto *mbyá*. Lo interesante es la diferencia estilística y de contenido entre lo que se canta y lo que se cuenta.

<sup>19</sup> Ampliaré el tema en el punto siguiente.

<sup>20</sup> Está implícito en su frase, pero vale explicitarlo: los cantos sagrados no se ejecutan al aire libre.

<sup>21</sup> Recuérdese que he tratado sobre las denominaciones que reciben los líderes espirituales *mbyá*, en el punto 3.3.

llamados *ñemongarai*<sup>22</sup>, actualizando con ello el momento inaugural de esta Tierra imperfecta, en el que surgen los recursos y las prácticas que formarán parte de su subsistencia y de la reproducción de su vida sociocultural. De allí su inserción en el “ritual de las primicias”.

En líneas generales —es decir, dejando a un lado las excepciones y ciertas ambigüedades—, se puede delinear la siguiente síntesis. Se *canta* por y para los dioses: para convocarlos, para hacerse escuchar por ellos, para poner voz a sus mensajes, para solicitar su ayuda, aunque también para enseñar a la comunidad a saber escucharlos, entre otros fines. Se *cuenta* para los humanos: a fin de reactualizar en cada *performance* ciertos acontecimientos fundacionales de un orden nuevo, renovar la memoria sobre las tradiciones normativas de sus conductas sociales, socializar a niños y jóvenes, y también como entretenimiento. Mientras las palabras que se cantan ofrecen a los humanos el acceso privilegiado al mundo de sus padres divinos, las que se cuentan remiten —en especial, aunque no exclusivamente— al tiempo mítico en el ámbito de esta Tierra.

Señalada la distinción performática básica —no la única—, volvamos al libro de marras y a la cuestión de cómo fueron calificados sus dos corpus narrativos centrales. Tras años de trabajar con los *mbyá* del Paraguay, un hecho fortuito le permitió a Cadogan acceder a un conjunto de cantos sagrados oculto a los *no-guaraní*<sup>23</sup>. Para el autor, se trata de “la primera parte de los anales religiosos de los Mbyá, anales que comprenden los capítulos más sagrados de la religión guaraní conservados por esta parcialidad” (1992a: 115). La segunda parte, abierta a oídos ajenos, se inicia con el famoso mito de los gemelos. El contraste entre el contenido de un corpus y otro lo llevó a Cadogan a decir del primero: “bien pudieran haber sido extractadas [estas tradiciones] de los anales de una raza mucho más culta que la *mbyá*”; y del segundo, que “no podría en manera alguna confundirse con una religión o mitología que no fuera la de una raza bárbara, inculta” (1992a: 116).

Pierre Clastres (1980: 8), por su parte, los considera como dos sedimentaciones de la “literatura” oral:

---

<sup>22</sup> Véase Ruiz 1984.

<sup>23</sup> Cadogan (1992a: 16) narra que le fueron dados a conocer cuando creía haber documentado todo lo que era posible saber sobre los *mbyá*, al interceder ante la justicia del Paraguay y lograr excarcelar a Mario Higinio, hijo de padre *mbyá* y madre *chiripa*, acusado por el homicidio de un paraguayo que ultrajara a su esposa.



“una profana, que comprende el conjunto de la mitología y especialmente el gran mito dicho de los gemelos; otra sagrada, es decir secreta para los blancos, que se compone de oraciones, de cantos religiosos, en fin, de todas las improvisaciones que arranca a los *pa'i* su fervor inflamado cuando sienten que en ellos un dios desea hacerse oír.”

La improvisación de los textos lingüísticos en algunos cantos sagrados, así como la flexibilidad y variantes de un mismo texto musical en los rituales, es un hecho cierto. No acuerdo, en cambio, en calificar a la mitología de profana, sea cual fuere su lenguaje, pues es constitutiva de su sistema cosmológico y, por tanto, modeladora de sus prácticas socioculturales y su visión del cosmos. Como dice Cadogan, el segundo corpus también forma parte de sus “anales religiosos”. El hecho de que “el gran mito” que menciona Clastres tenga como personaje inicial al dios *Jakaira* o *Ñamandu* — según las versiones— y como principal a su hijo *Kuaray*, no deja dudas al respecto.

Pero el etnólogo francés no se detiene allí. Situándose en la antípoda de Cadogan, quien plantea prejuiciosamente el tema en términos evolucionistas del grado de cultura de los *mbyá* —como si no pudieran coexistir en una misma población dos corpus narrativos de contenido y funciones diferentes—, Clastres sostiene que los aborígenes demuestran su preocupación “por definir una esfera de lo sagrado tal, que el lenguaje que lo enuncia sea, él mismo, una negación del lenguaje profano” (ibíd.). Si bien su afirmación podría calificarse de tautológica, hay que reconocer que es notable el reemplazo que hacen los *mbyá* de los sustantivos comunes por términos específicos de uso ritual, así como es notable la utilización de metáforas poéticas que dan cuenta de una estética y una sensibilidad muy especiales<sup>24</sup>. Pero también habría que decir que la definición de la esfera de lo sagrado incluye muchas otras “negaciones”, que forman parte de las normas de comportamiento dentro del *opy* en contexto ritual<sup>25</sup>. El problema es que Clastres, quizás limitado por su documentación<sup>26</sup>, y porque es lo único que le proporcionó Cadogan, aborda la cuestión exclusivamente en términos del contenido del lenguaje. Fascinado por la “riqueza poética” y por “la sorprendente profundidad” de los

---

<sup>24</sup> Véase el capítulo punto 9.

<sup>25</sup> Véanse los puntos 7.4 y el capítulo 10.

<sup>26</sup> A juzgar por los datos que proporciona sobre instancias de sus trabajos de campo en Paraguay y por el silencio sobre los rituales en sus escritos, Clastres parece no haber asistido a los mismos. Los dos últimos capítulos de *Le Grand Parler* son los únicos que se basan en su propia documentación, obtenida, “moyennant la promesse d’honoraires convenables”, de un sabio *mbyá-guaraní* (1974: 124). Es decir, en soledad. No todos son cantos, pero sí el del capítulo X.

discursos de los *pa'i* (ibíd.), olvida que los textos que le merecen estas consideraciones se cantan —aun cuando él mismo así lo indica— y olvida, además, que se cantan preferentemente en *performances* colectivas de las que ignora sus normas y demás componentes y gestos rituales dignos de atención. Los códigos de las mismas son —y deben ser— distintos a los de las *performances* del otro corpus mítico, sin que esto signifique necesariamente transitar de lo sagrado a lo profano.

#### 4.2 Los cantos del proceso cosmogónico<sup>27</sup>

*Ayvu porã* son, según define Cadogan (1992b: 35), las palabras de que se componen los himnos [cantos] y oraciones y las que los dioses comunican a quienes se dedican a los ejercicios espirituales, penetrándoles a través de la coronilla<sup>28</sup>. Por tanto, constituyen lo que se puede considerar el lenguaje cosmológico *mbyá*. La traducción más difundida en la literatura especializada es “bellas palabras”. Los *mbyá* prefieren traducir “palabras sabias o sagradas”. Reuniendo lo bueno con lo hermoso o bello, tal como lo hacen los *guaraní*, Melià (1991: 98) traduce: “palabras buenas hermosas”<sup>29</sup>. Ruiz de Montoya dice *pôrâng*: hermoso, agradable; *pôrângá*, ornato y *ayepôrângá*: ornarse (1876, II: 316/310v.). Basándose en los últimos términos, Hélène Clastres (1975: 107) sostiene que *porã* califica el adorno, la belleza de lo que está adornado, en este caso, las palabras<sup>30</sup>. De un modo u otro, todos refieren a lo mismo, pues el adjetivo *porã* forma parte o se agrega a la casi totalidad de las expresiones relativas a acciones de los seres divinos o concernientes a su ámbito, a fin de señalar su calidad de auténtico, superior, en contraposición a las palabras imperfectas de los humanos, o a las acciones dañinas de los seres no-humanos malignos. De las *ayvu porã* se nutren los capítulos elegidos del libro de Cadogan.

Los textos de los capítulos I y II tienen una importancia singular, pues preceden a la creación de *Yvy tenonde* (la Primera Tierra). Fuera del hecho en sí de contener la

---

<sup>27</sup> Las subdivisiones de este punto tratan sobre cinco de los siete capítulos que constituyen para Cadogan “la primera parte de los anales religiosos de los *mbyá*” (I, II, III, VI y VII).

<sup>28</sup> Retomaré el tema en la cuarta parte.

<sup>29</sup> Fuera de este contexto, Ladeira (2001: 154) agrega otro ángulo interesante: “...as qualidades bom e belo são intrínsecas e designadas pelo mesmo termo, *porã*, que, em resumo, define o que é sadio [sano]. Para ser *porã* é preciso, pois, ser autêntico (*ete*), perene (*marãey*), por tanto bom / belo”.

<sup>30</sup> La autora está tomando el contenido metafórico de las *ñe'ẽ porã* como lenguaje “adornado”, lo cual comparto, pero, en pos de reforzar lo dicho, afirma erróneamente que *porã* “no se dice de una disposición natural”, ignorando que los *mbyá* —a los que se está refiriendo—, lo aplican también a la belleza física.

teogonía y la antropogénesis de un pueblo que ha hecho un culto de su identidad con fuerte base en su sistema cosmológico, la secuencia de lo creado es reveladora de las prioridades que encauzaron el proceso de que tratan. En principio, las acciones de las que dan cuenta el primer texto y la mitad del segundo, tienen por escenario las tinieblas primigenias (*pytũ yma*), preexistentes a la aparición de la primera figura divina, *Ñamandu*, quien se sirve de ellas para crear su cuerpo. Ello implica que antes de configurar el espacio cósmico en su sentido físico, el Creador se dedica a plasmar los pilares sociales y espirituales de la futura vida humana en la Tierra, que constituyen la base del sistema ético-filosófico de los *mbyá*, delineador de su modo de ser-en-el-mundo, y, por tanto, definidor de sus conductas y prácticas sociales y religiosas. En este marco se encuadra, asimismo, la conformación de las parejas no-humanas que les concederán la vida, ofreciéndoles la oportunidad de ser perfectos primero, y de superar su imperfección después. A esta superación, que estructura buena parte de sus vidas, se liga en parte la intensa actividad ritual que los ha caracterizado, así como ésta reactualiza los sucesos de la creación del mundo y las relaciones con los personajes principales; el mito se hace historia.

#### 4.2.1 Surgimiento de *Ñamandu*

El primer capítulo, “Las primitivas costumbres del colibrí”, es un texto fundacional y profundamente metafórico que da cuenta de los primeros actos de creación del cosmos y de los ciclos de la vida en el mismo, a través del desplegarse del cuerpo del Creador *Ñamandu* —llamado aquí *Ñande Ru Pa-pa Tenonde* (lit. Nuestro Padre Ultimo-último Primero)<sup>31</sup>—. Prefigurada la noche, *Ñamandu* está allí para instaurar un tiempo-espacio nuevo que dará inicio cada año al renacer de la naturaleza, renovando la esperanza de continuidad de la Tierra por crear. Las tinieblas primigenias están surcadas por los *yvytu yma*, los vientos originarios [del sur]. El marco es *ára yma*, tiempo-espacio originario, expresión que en el lenguaje ritual designa en forma breve al invierno<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Sobre las expresiones utilizadas para referir al Creador, véase el punto 5.1; sobre este modo peculiar de referirse a *Ñamandu*, véase la extensa nota 17 de dicho punto. Aquí basta saber que las más frecuentes son *Ñamandu Ru Ete* (lit. *Ñamandu* Padre Verdadero) y *Ñande Ru Tenonde* (lit. Nuestro Padre Primero).

<sup>32</sup> La más acabada es *ára yma ñemokandire* (resurrección del tiempo-espacio primitivo), época del retorno anual de los vientos primigenios y de reinicio del ciclo cósmico, antes de que existieran los dioses. De allí la convicción de los *mbyá* de que durante el invierno los dioses se encierran y sólo atienden las emergencias graves.

El desplegarse del cuerpo de *Ñamandu Ru Ete* es metáfora del surgimiento del mundo que albergará a los futuros humanos. Con él flotará en los vientos primigenios, así como lo hace el Colibrí con el rápido batir de sus pequeñas alas<sup>33</sup>. En primer lugar hace surgir [*oguerojera*] “las divinas plantas de sus pies”<sup>34</sup>, y mientras se yergue crea el *apyka apu'a i*<sup>35</sup>, “pequeño asiento”, conjunción reveladora ya que, por una parte, el inicio por las extremidades inferiores preannuncia que se irá “irguiendo” como lo harán los humanos en el futuro. Y por otra, crea ese primer objeto para uso en el *opy*, ligado a las gestaciones humanas, pues en contexto ritual, se dice que el *ñe'ẽ*<sup>36</sup> *oñemboapyka*: “la palabra-alma se ha encarnado”, “ha tomado asiento” en el incipiente fruto de la unión conyugal para formar el futuro ser<sup>37</sup>.

La tercera estrofa contiene los últimos e importantes actos de creación de este canto, esclarecedores de la importancia simbólica de los sentidos, plasmada en el mito y plenamente vigente. La vista, reflejo de su sabiduría divina (*yvára jechaka mba'ekuaa*), le permitirá controlar durante el día los acontecimientos de la buena vida terrena, contrarrestando la posible interferencia de los seres malignos. Su oído divino (*yvára rendupa*), posibilitará el diálogo incesante con los humanos. *Endu*: oír, sentir, darse cuenta, es una acción central en los cantos rituales, especialmente con el significado de escuchar. El *karai* escuchará de los dioses el nombre que se ha de imponer al niño en el ritual respectivo, y los padres escucharán de boca del *karai* el nombre de su hijo/a. Asimismo, no sólo se pide a los dioses que escuchén sus clamores, también se enseña a los participantes a escuchar, pues conlleva aprender, saber. Es decir que se trata de la

<sup>33</sup> El *maino i* (colibrí o picaflor), cuya aparición no es frecuente, es un ave considerada sagrada, por lo que está vedado cazarla o derribarla. En sus Notas (1992a: 28), Cadogan -que escribe su nombre con mayúscula como personaje del mito- se refiere con cierta extensión al mismo, considerándolo como uno de “los mensajeros y consejeros de los sacerdotes”, en lo relativo a los niños. Utilizando una referencia empírica, un interlocutor *mbyá* explica que sólo el colibrí podía refrescar la boca de *Ñamandu* manteniéndose en el aire, pues aún no se había creado la Tierra donde apoyarse (Alberico de Quinteros-Giménez 1992: 77). Según Cebolla Badie, *maino i* es “[p]robablemente Picaflor corona violácea (*Thalurania glaucopis*)” (2000: 69).

<sup>34</sup> Cadogan traduce *oguerojera* como “crea en el curso de la propia evolución”, y explica el porqué en las Notas de las pp. 29-30, pero es una de las frases más cuestionadas de su traducción. Según el autor, refiere al concepto de crear, pero no significa producir de la nada, sino “hacer que se desarrolle, que se abra, que surja”, acompañando el dios cada acción.

<sup>35</sup> Aunque los hay rectangulares y raramente redondos -también en forma de canoa, en Brasil-, buena parte de los *apyka* que he visto son zoomorfos, a veces sin cabeza pero con cola. Según Pierre Clastres (1974: 21), se lo desfigura en esta narración porque está prohibida la representación del jaguar. Conuerdo con ello, y agregó que el temor a pronunciar su nombre, ha generado múltiples denominaciones alternativas (véase el punto 5.2.2).

<sup>36</sup> Principio vital o “alma” enviada por uno de los dioses a cada *mbyá*.

<sup>37</sup> Desarrollaré este tema, que incluye al *apyka* como objeto simbólico de los rituales, en el punto 6.1.

transmisión de conocimientos sobre sus tradiciones y las normas éticas implicadas en las mismas, finalidades implícitas en los rituales. Pero, como veremos al tratar los rituales anuales (punto 11.2), el circuito comunicativo dioses/vegetales-alimentos/humanos, del que el *karai* es intérprete y transmisor, también se produce a través del mutuo *rojapychaka* (escuchar y hacer que otro escuche) y ver (*jecha*) a través de las formas dibujadas por el humo ritual.

Por último, se despliegan las manos con la vara-insignia, símbolo de poder<sup>38</sup>, y “con las ramas floridas”, metáfora de los dedos y uñas que remite al mundo vegetal. La vara señala la dignidad del personaje, portador de un objeto emblemático cuya verdadera dimensión se apreciará en el canto que narra la creación de *Yvy tenonde* (la Tierra primera)<sup>39</sup>. Atendiendo a ello y al contexto, Cadogan traduce acertadamente *yvyra’i* como vara-insignia, símbolo del poder de *Ñande Ru* (Nuestro Padre, con referencia a *Ñamandu*) y de los futuros dirigentes espirituales y políticos, y en sentido más general, de la masculinidad.

Una vez completado el cuerpo, surgen algunos elementos de carácter simbólico para la futura humanidad. De la diadema de plumas (*jeguaka*) que rodea la cabeza de *Ñamandu* —aún utilizada por algunos *karai* que lo representan en los rituales—, se deriva *jeguakáva*, “los adornados”, “los hombres”, en el lenguaje sagrado de los *mbyá*<sup>40</sup>. Las “flores” de la diadema eran gotas de rocío (*ychapý*), por entremedio de las cuales revoloteaba *Maino i*, el Colibrí primigenio, para alimentar con ellas a *Ñamandu*. Recordemos que la coronilla que el adorno plumario deja al descubierto, es un lugar privilegiado del cuerpo humano, cuya verdadera dimensión se podrá apreciar al alcanzar mayor conocimiento del proceso cosmogónico y sus personajes. Las gotas de rocío, llamadas poéticamente flores (*poty*) —sustantivo también aplicado a las borlas del

---

<sup>38</sup> No es de mi interés aquí si estas varas son pre- o posthispanicas; lo que importa es que se trata de un elemento muy interesante de la cultura *mbyá*, que también está presente en los rituales. Me referiré al mismo en los puntos 7.3 y 8.1.4.

<sup>39</sup> Se trata de una sola vara, pero en otra versión documentada por Schaden (1962b: 92): “la divinidad máxima porta dos varas”. Como se apreciará en el punto 8.1.5, la diferencia es significativa en contexto ritual.

<sup>40</sup> La contraparte femenina, *jachukáva*, derivaría —según Cadogan— de la cofia ritual (*jachuka*). Sobre estos adornos y las sinécdoques derivadas, trataré en el punto 7.3.

*jeguaka*— son percibidas como fundamentales para la continuidad de la vida en la Tierra, ya que sin rocío “nadie viviría”, y de él beben los pájaros e insectos<sup>41</sup>.

Fiel al estilo narrativo que le es propio, el canto insiste recurrentemente en enmarcar las acciones en espacio y/o tiempo, o en señalar virtudes del Creador: “en medio de las tinieblas primigenias”; “antes de haber concebido [*Ñamandu*] su futura morada terrenal, su futuro firmamento, su futura Tierra”; “aunque el sol aún no existiera” no había oscuridad para él, pues el reflejo de su propio corazón le proporcionaba luz, en virtud de “la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad”. Como en tantas otras culturas, luz y sabiduría aparecen ligadas, oponiéndose a éstas la oscuridad. En efecto, donde *Ñamandu Ru Ete tenondegua* paraba a descansar, la Lechuza (*Urukure'a*) producía oscuridad, prefigurando “el lecho de tinieblas” (*pytũ rupa*), es decir, la noche en el lenguaje metafórico de los rituales. La noche tan temida por los *mbyá*, cuyos peligros tratan de neutralizar recluyéndose en el *opy* para convocar a sus dioses.

La narración concluye ligando el comienzo del mundo, carente de dioses, con sus vivencias contemporáneas. La época de los vientos del sur actualiza el tiempo-espacio primigenio, cuyo fin, merced a *Ñamandu*, dará lugar al surgimiento de otro tiempo-espacio en el que advienen los vientos cálidos del norte y noreste, haciendo de los vientos el eje del registro temporal de los dos ciclos estacionales básicos. “[E]l viento originario [...] se vuelve a alcanzar cada vez que se alcanza el tiempo-espacio originario” [invierno], tiempo de desazón porque sienten el desamparo de sus dioses. Luego, será el florecimiento del lapacho el que anuncie el cambio ansiosamente esperado: surgen los vientos nuevos, el espacio nuevo; se produce la resurrección del tiempo-espacio<sup>42</sup> y comienza un nuevo ciclo vital.

En síntesis. Como ya dije, el desplegarse del cuerpo divino es metáfora del desplegarse del mundo, proceso en el que se van creando las nociones básicas de la

---

<sup>41</sup> “El rocío verdadero de dios, del mismo dios es ése, porque dicen los indios que si no hay *ysapy* –rocío– nadie viviría, no hay aire si no existe el rocío que amanece en el árbol. [...] si está él hay aire, pájaros, insectos, todos toman agua ahí. [...] Esa agua es primero [primer] rocío, porque no agarró el agua imperfecta como la del arroyo sino la del rocío y con eso lo alimenta [a *Ñamandu* el colibrí]”. Palabras de Lorenzo Ramos (*mbyá*) que transcriben con mayor extensión Alberico-Giménez (1992: 76-77).

<sup>42</sup> Algunas citas textuales se reiteran a lo largo del canto. La narración abarca dos páginas en verso: la versión en *mbyá*, las pp. 24 y 26; su traducción, las pp. 25 y 27. Fuera del ya mencionado libro de P. Clastres, Alberico-Giménez (1992) ofrecen otra versión de este capítulo, a partir de la transcripción en lengua *mbyá* de Cadogan. Aunque este último trabajo tiene aspectos interesantes, la interferencia de la concepción cristiana del cielo desvirtúa notablemente la traducción y su interpretación.

existencia futura en la Tierra y sus símbolos. Todo es acción, movimiento, devenir, imagen de futuro. *Ñamandu* es figura del nacimiento de los humanos y del mundo vegetal en tanto es árbol con sus ramas floridas. El *apyka* remite al mundo animal y al asentarse del *ñe'ẽ* en el cuerpo humano, pero tiene otras importantes connotaciones míticas<sup>43</sup>. Las escenas se suceden: el rocío vivificador de su *jeguaka* lo alimenta mediante el sutil colibrí, a la vez consejero y mensajero de los dioses, como alimentará a pájaros e insectos de la Tierra. La lechuza configura la noche, él aportará la luz, instaurando el ciclo cósmico. La vara en su mano pronuncia la creación de la Tierra.

De más está decir que hay un antes y un después de *Ñamandu*, pero lo que no es perfunctorio recalcar es que ese antes no es ni el caos —como se escribió más de una vez, con toda la carga de la influencia cristiana—, ni la nada, afirmación que fundamentaré en el punto 4.2.3. En cuanto al después, que dejó atrás el tiempo primigenio, oscuro y frío, se puede resumir diciendo que la vida vegetal, animal y humana *adornará* finalmente la futura Tierra, pues recibirá la luz y energía que emana de su pecho. Junto con la aparición del Creador, este canto ha desplegado un mapa de los símbolos que operan en circunstancias trascendentes de la vida de los *mbyá* y siguen operando diariamente en los rituales.

#### 4.2.2 Prefigurando la humanidad

El capítulo dos es el que le dio nombre al libro de Cadogan: *Ayvu* (lenguaje humano) *Rapyta* (origen)<sup>44</sup>, el que narra el proceso que dará origen a la humanidad y, sin duda, el de mayor contenido filosófico. Uno a uno, en sendos actos de creación, surgen el futuro lenguaje humano, el futuro amor al prójimo (*mborayu*) —que instaura como valor, la reciprocidad— y el himno [canto] sagrado (*mba'e a'ã*)<sup>45</sup>, pilares del

---

<sup>43</sup> Véase los puntos 6.1 y 7.3.

<sup>44</sup> El canto en sí abarca las pp. 32-41; como en todos los capítulos del libro, la traducción ocupa las páginas impares.

<sup>45</sup> Como dije arriba, Cadogan tradujo la totalidad de los textos cantados y narrados al castellano. Parte de ellos fueron traducidos al francés por Pierre Clastres y forman parte de su libro de 1974 (a su vez, también traducido al castellano). El grado de conocimiento de la lengua de uno y otro es incomparable. Clastres dice haber necesitado la ayuda de Cadogan para traducir los pocos textos por él recogidos. También dice haberse valido de la comparación entre los textos en *mbyá*, la traducción y las notas de Cadogan, para componer su versión libre de los mismos. Las dos merecen revisión, tarea que requiere aunar profundos conocimientos de la lengua, la sociedad y la cultura *mbyá*, contar con el auxilio de más de un *karai* y despojarse de la cosmovisión cristiana, que ha influido en la tarea de ambos. Obviamente, aquí he escogido la traducción de Cadogan.

pensamiento y la praxis *mbyá*. O sea: la *palabra*, que hará del ser humano una persona; el amor por los otros, eje de la *reciprocidad*; y el *canto sagrado*, nexos con sus padres divinos. Pero para que existieran esos futuros seres y fueran dotados de la palabra-alma; para que existiera ese prójimo con quien relacionarse y para que el canto sagrado tuviera emisores y receptores, era imprescindible crear primero a los otros padres divinos. Por ello, a partir de estos actos fundacionales de la futura sociedad de la Tierra aún inexistente, en medio de las tinieblas primigenias, antes de tenerse conocimiento de las cosas, *Ñamandu* reflexionó sobre a quiénes hacer partícipes de los mismos:

“Habiendo reflexionado profundamente,  
de la sabiduría contenida en su propia divinidad,  
y en virtud de su sabiduría Creadora  
creó a quienes serían compañeros de su divinidad.”

(Cadogan 1992a: 35)

En primer lugar, en un desdoblamiento de sí mismo, hace surgir a *Ñamandu Py'a Guachu* (*Ñamandu* “de corazón grande”; valeroso), dando cuerpo al espejo y reflejo de su sabiduría, el sol<sup>46</sup>. Produce así la luz para los que vendrán, acabando finalmente con las tinieblas primigenias. El escenario cambia sustancialmente.

Resta ahora completar la teogénesis, dando vida a los otros tres *Ru Ete* (Padres Verdaderos), *Karai*, *Jakaira* y *Tupã*, los que a su vez —incluido *Ñamandu*— crearán cada uno “a quien se situaría frente a su corazón”, su mujer, la *Chy Ete* (Madre Verdadera) respectiva. De este modo, quedan conformadas las cuatro parejas divinas, únicos seres “sin ombligo”, o sea, no nacidos de una mujer —como destacan los *mbyá*— quienes, además de desempeñar roles específicos, serán los *Ñe'ëy Ru* y *Chy Ete* (los Verdaderos Padres y Madres de las palabras-almas) de sus futuros numerosos hijos<sup>47</sup>. El canto concluye con una estrofa que resume notablemente lo más importante:

“Por haber ellos asimilado  
la sabiduría divina de su propio Primer Padre;  
después de haber asimilado el lenguaje humano;  
después de haber asimilado el amor al prójimo;

---

<sup>46</sup> Dada la importancia del sol en la cosmología *mbyá* y su relación con los rituales, será un tema a tratar más adelante.

<sup>47</sup> Véanse los puntos 5.1 y 6.1.



después de haber asimilado la serie de frases del himno sagrado<sup>48</sup>;  
después de haberse inspirado en los fundamentos de la sabiduría Creadora,  
a ellos también llamamos:  
excelsos verdaderos padres de las palabras-almas;  
excelsas verdaderas madres de las palabras-almas.”

(Cadogan 1992a: 39)

Frente a la imposibilidad de conocer la faz sonora de estos versos, cuya relevancia —insisto— se debe colocar a la par del texto verbal aunque haya quedado relegada, sólo es posible abordar algunos rasgos del estilo narrativo, que dan cuenta de la importancia de la reiteración y el encadenamiento como modos de expresión, así como del contenido de éstos<sup>49</sup>. Si bien tiene nueve estrofas, sólo una más que el anterior, tres recursos estilísticos elevan el número de versos, algunos de los cuales son muy extensos<sup>50</sup>. Uno es la intercalación iterativa de uno o dos enunciados; otro consiste en enumerar ordenadamente lo ya creado antes de dar cuenta del siguiente acto de creación, lo que produce un encadenamiento interesante por acumulación, hasta llegar a un clímax. Abandonados los dos recursos anteriores, surge un tercero en la octava estrofa, que está conformado por la reiteración del discurso completo de una misma acción, para dar cuenta de su realización por cada uno de los cuatro dioses. En la novena y última vuelve el segundo recurso y parcialmente el tercero, todo lo cual define un estilo.

---

<sup>48</sup> No tengo competencia lingüística como para corregir a Cadogan, pero aun partiendo de su diccionario y teniendo en cuenta que la traducción requiere la adecuación al contexto, ciertas traducciones no parecen felices. En este verso traduce *mba'e a'ã ñeychyrõ* como “serie de palabras del himno sagrado”, revelando una vez más el lugar de privilegio que le concedía a la palabra frente al canto. Sin embargo, él mismo traduce esa expresión en su diccionario como “serie de plegarias” (p. 131) y antes, en p. 103, dice “*mba'e a'ã*: plegaria, oración”, y en la traducción de la frase con la que ejemplifica, dice “cada indio tiene una oración o canto que le ‘pertenece’”. Habida cuenta de que en el canto anterior se dice en dos oportunidades que *Ñamandu* creó un solo himno, prefiero consignar “serie de frases”, que permite abarcar el texto verbal y el texto musical. Pierre Clastres (1974: 31) traduce este verso como: “*commis à redire le chant sacré*” [destinados a repetir el canto sagrado].

<sup>49</sup> Tratándose de cantos, habría sido sumamente interesante poder acceder a su faz sonora, entre otras razones, para correlacionarla con el estilo narrativo, pero Cadogan (1968: 108) menciona estos y otros textos y dice “recogidos por mí [...] todo ello sin grabaciones”. Otro aspecto que no consideraré, también por falta de competencia, es el que respecta a la prosodia de los textos en lengua *mbya*.

<sup>50</sup> En este caso, no tomo en cuenta una suerte de segunda parte separada por asteriscos, que los editores de la edición póstuma (1992a) decidieron agregar al texto original. Se trata de cinco estrofas (11 a 15) que en la primera edición están incluidas en medio de las Notas (Cadogan 1959: 25-26). El cambio de registro narrativo evidencia la sutura. No obstante, a semejanza de la última estrofa del canto anterior, estas retoman los dos actos creadores de la estrofa inicial, tendiendo un puente entre el pasado remoto y sus futuros recipiendarios, exhortándolos a alcanzar el conocimiento de las cosas a través del *ñembo'e*. Este término, traducido habitualmente por orar o rezar, se aplica también a los cantos que contienen abundante texto lingüístico. (Véase el punto 9.1).

Los enunciados iterativos que se intercalan, tanto por su insistencia como por su orden, revelan: el primero y de mayor presencia, el valor máximo atribuido a la sabiduría divina como origen de todo lo creado; el segundo, la necesidad de situar las acciones fundamentales en un tiempo-espacio anterior a la Tierra y sus elementos. No obstante, la anulación de las “tinieblas primigenias” por la creación del sol lo vuelve prescindible; su desaparición señala el inicio de otra etapa, en la que *Ñamandu* ya no está solo.

Los enunciados iterativos son<sup>51</sup>:

“de la sabiduría contenida en su propia divinidad,  
y en virtud de su sabiduría Creadora...” (1)

.....

“Antes de existir la Tierra,  
en medio de las tinieblas primigenias,  
antes de tenerse conocimiento de las cosas...” (2)

Los números no son aleatorios; el segundo sólo se intercala si se ha enunciado el primero. Este, ante el cambio operado, sobrevive a la desaparición del segundo. El primero habla de las capacidades que hacen posible el acto generador; el segundo informa implícitamente que la acción del Creador aún no ha modificado el estado físico del cosmos y le queda mucho por hacer. Ambos continúan dando cuenta de diversas acciones. A continuación del primero se dice qué se ha creado, lo cual se vuelve a consignar después del segundo, a veces con el agregado de una consecuencia de ese acto primordial. O sea, en las primeras cuatro estrofas, cada acto de creación se consigna dos veces: una poniendo el acento en la sabiduría divina y creativa de *Ñamandu*; otra contextualizándolo en tiempo y espacio, enfatizando la precedencia respecto de un relevante lugar futuro —la Tierra— y de un estado de conocimiento de otras cosas, también en el futuro. Se explicita así la importancia que los *mbyá* otorgan a los tres actos de creación que sentarán las bases de su actuar. En dichas estrofas, también se insiste en señalar que “lo creó en su soledad”, definiendo un antes —que es el tiempo de lo uno—, y un después —que será el tiempo de lo múltiple—, ejemplo de los beneficios del compartir, de la distribución de tareas y de la ayuda mutua. Serán cuatro los padres y cuatro las madres de los futuros humanos, que se desdoblarán en

---

<sup>51</sup> Ya he consignado enunciados semejantes contenidos en el primer capítulo, pero no se expresan en forma iterativa.

tantos hijos y auxiliares como cualidades sean necesarias para cumplir acabadamente las funciones que se les atribuirán en el siguiente canto<sup>52</sup>.

A continuación de las estrofas de este canto, Cadogan agrega una invocación matutina que asigna a “todo Mbyá ‘ortodoxo’ ”, dirigida a *Ñamandu Ru Ete Tenondegua* y referida a la aparición de *Ñamandu Py’a Guachu* (Sol), que se yergue cada mañana para que aquellos a los que proveyó de arcos<sup>53</sup>, vuelvan a erguirse y pronuncien las *ayvu marã’eÿ*, palabras carentes de mal, indestructibles. La plegaria concluye con la solicitud de que, en virtud de este acto, les sea permitido “levantarse” repetidas veces, lo cual evidencia el pacto entre el padre del sol y los *mbyá*. El los creó y les envía la sabia y divina luz cada mañana, otorgándoles la posibilidad de dar continuidad a sus vidas; en reciprocidad, ellos habrán de expresar su reconocimiento al levantarse, mediante oraciones habladas o cantadas. Con el ritual matutino y el vespertino, los *mbyá* renuevan a diario su fidelidad al orden divino, en cuyas manos se halla la preservación de la vida en la Tierra y, por tanto, la de su propia existencia.

Por último, en cuanto a las estrofas añadidas, sea que se consideren como una ampliación de los contenidos del canto analizado, pero obtenida fuera de contexto, o como parte del mismo, lo cierto es que remiten “crípticamente” a una frase del primer verso: “las llamas y la neblina del poder Creador”. *Ñamandu* hizo que se engendrasen las llamas (*tataendy*), manifestación visible de la divinidad<sup>54</sup>, y la tenue neblina (*tatachina*) que provee vitalidad a todos los seres<sup>55</sup>. Sólo a los que se dediquen a orar con verdadero fervor —dicen en modo admonitorio las palabras del canto—, los dioses les harán conocer la significación de dicha frase. Será en la segunda parte del siguiente canto, donde se revele su contenido.

---

<sup>52</sup> Como se apreciará más adelante, la pertenencia de las personas a uno u otro de los órdenes divinos, será un factor condicionante de conductas y relaciones sociales.

<sup>53</sup> Esta referencia exclusiva a la humanidad masculina, indicaría que se trata de una invocación individual.

<sup>54</sup> “A las personas a quienes los dioses dispensan la gracia divina, les aparecen llamas, *tataendy*, en las palmas de las manos y de los pies” (Cadogan 1992a: 44).

<sup>55</sup> Esta tenue neblina aparece a comienzos de la primavera, razón por la cual los *mbyá* consideran que infunde vitalidad.

### 4.2.3 *Yvy tenonde* (la primera Tierra)

El capítulo III, *Yvy tenonde*, es un extenso canto constituido por dos partes bien diferenciadas. En la primera, *Ñamandu* encara la conformación física del cosmos, no sólo de la Tierra, pues aunque la creación de ésta es central, debo señalar un punto que ha pasado desapercibido: *los sostenes que implanta exceden el ámbito terrestre, para alcanzar las moradas de los dioses y los orígenes de los vientos*<sup>56</sup>. En la segunda, de profundo contenido, establece las responsabilidades que han de asumir cada uno de los otros tres dioses respecto de sus futuros hijos humanos. En otras palabras: *Ñande Ru Tenonde* (Nuestro Primer Padre) comienza a ordenar el mundo por él creado, preparándolo para sus futuros hijos.

Nuevamente reaparece el primero de los dos enunciados antes transcriptos, precediendo a la acción Creadora central, así expresada: “hizo que en la base de su vara [*popygua*]<sup>57</sup> fuera engendrándose la Tierra”. Para su sostén, crea cinco palmeras azules<sup>58</sup> que asienta en lugares clave: el centro de la Tierra, la morada de *Karai* (oriente), la de *Tupã* (poniente), el lugar de origen de los vientos buenos (norte) y el origen del tiempo-espacio primigenio (sur). Luego de enviar el firmamento a su lugar mediante vientos, lo sostiene con cuatro horcones (*ijyta irundy*) que “son varas-insignias” (*yvyra’i*). Con ello, el canto abandona los actos de creación para dar cuenta de las acciones de algunos animales primigenios en la Tierra, infundiéndole vida a la misma (estrofas 5 a 11)<sup>59</sup>.

Un hecho interesante es la alternancia constante e inmediata del tiempo-espacio pasado al tiempo-espacio presente en estas estrofas, pues, después de indicar la acción que el animal respectivo realizó en la morada terrenal —también primigenia—, se aclara que ahora se encuentra en las afueras de la morada de *Ñamandu*, y que es sólo una imagen del mismo la que existe en esta Tierra. Se trata de una concepción en la que insisten con tenacidad los *mbyá*: todo lo que está en la Tierra, incluso el *ñe’ẽ* de cada

---

<sup>56</sup> Sin duda es una pista interesante acerca de la concepción horizontal del cosmos *mbyá*, que sostengo y que abordo extensamente en el capítulo 5.

<sup>57</sup> Como se verá en el punto 7.3 y 8.1.5, *yvyra’i* y *popygua*, sin ser literalmente sinónimos, lo son semánticamente.

<sup>58</sup> *Pindo ovy* = “palmera azul”, las palmeras eternas, milagrosas, indestructibles (Cadogan 1992b: 142).

<sup>59</sup> La víbora fue la primera que la ensució, la cigarra colorada la primera que cantó en ella, el armadillo el primero que la removió. Después de que el saltamontes ayudó a *Ñande Ru* a formar praderas cuando todo era monte, celebró con su canto la cigarra colorada. A ello se agrega una curiosa mención a *Yamai* —insecto acuático—, como hacedor y dueño de las aguas.

hombre y mujer, es una copia o imagen de un “arquetipo” existente en los alrededores de la casa que ocupa cada dios en su lugar del espacio<sup>60</sup>.

Esta primera parte del canto concluye con sólo dos versos, pero altamente significativos para la percepción que tienen los *mbyá* del desgobierno o gobierno del mundo, como lo son, respectivamente, la oscuridad y la luz:

“La dueña de las tinieblas es la Lechuza.

Nuestro Padre el Sol es dueño del amanecer”.

(Cadogan 1992a: 53)

Como en el primer canto en el que surgió *Ñamandu*, *Urukure'a* representa la noche; aquí es *Ñande Ru Kuaray*<sup>61</sup> quien representa el día. La primera Tierra ya adquirió forma, recibió sus primeros animales y definió su ciclo diario; aún faltan los humanos. Será a través de sus padres divinos que estén implícitamente presentes. Como expresa agudamente P. Clastres (1974: 25):

“Après la théogénèse, l’anthropogénèse. Non point des humains comme choses du monde, mais des humains comme partie du divin”.

La segunda parte se inicia con un dato significativo: *Ñande Ru Tenonde* está por internarse en el *yvaropy*<sup>62</sup>. O sea, está por retirarse a su morada al dar por concluida su tarea Creadora. Antes de ello, se dirige a cada uno de los otros tres *Ru Ete* para asignarles funciones específicas. Por primera vez, la narración incluye frases “textuales” emitidas por *Ñande Ru*. Por primera vez, *Ñamandu* habla. Las consignas son claras. “Solamente tu harás...”, “tu vigilarás...”, “tu tendrás a tu cargo...”, “haz que lo vigilen tus hijos”. A *Karai Ru Ete* le otorga el cuidado de las hileras de llamas inasequibles en las que se inspira; “haz que ellos [tus hijos] se llamen *Karai Tataendy Ja*, los *Karai* Dueños de las Llamas. A *Jakaira Ru Ete* le encarga “la neblina que engendra las palabras inspiradas”; sus hijos, los *Jakaira Py'a Guachu* las vigilarán. *Tupã Ru Ete*, se ocupará del extenso río y sus ramificaciones, por lo que enviará repetidamente, por intermedio de los *Tupã Py'a Guachu*, el refrescamiento a los *porãngue i* [los adornados, los escogidos, los *mbyá*]. En pos de acercarse a la morada terrenal “la ciencia buena”, dice

---

<sup>60</sup> También los rituales se consideran una imitación o copia de los que se realizan en la Tierra de los dioses, de allí que la primera parte se realice en el *oka* (alrededores) del *opy* y la segunda en éste.

<sup>61</sup> No es casual que en el contexto netamente descriptivo de las estrofas 5 a 12, carentes de las frecuentes metáforas de las *ayvu porã*, se nombre al sol como *Kuaray*.

<sup>62</sup> Véase el capítulo 5.

a *Jakaira*: “Bien, en primer lugar, alojarás en la coronilla de nuestros hijos y nuestras hijas la neblina vivificante (*tatachina*)”<sup>63</sup> y harás que tus hijos la hagan circular cada vez que retorne el tiempo nuevo (*ára pyau*; la “primavera”), pues así podrán prosperar. Lo mismo dice a *Karai* respecto de las llamas sagradas. A *Tupã* le encarga alojar en el centro de los corazones humanos el refrescamiento (moderación)<sup>64</sup>. En cuanto a este último, agrega: “Únicamente así, los numerosos seres que se erguirán en la morada terrenal, aunque quieran desviarse del verdadero amor<sup>65</sup>, vivirán en armonía”. En conjunto, los tres deberán concebir, en sus respectivas moradas, “las leyes que regirán en la Tierra a los que llevan la insignia de la masculinidad y el emblema de la feminidad”.

En estas largas ocho estrofas (13 a 20), dignas de un análisis exhaustivo, están caracterizados tanto los dominios de los dioses como los elementos esenciales que les deberán ser provistos a los humanos para su desarrollo físico y espiritual, viviendo en sociedad. La síntesis permite apreciar que en el ámbito divino, serán los “hijos” los que llevarán a cabo las acciones, pero por encargo de sus padres, quienes *no* se convertirán en dioses ociosos. También, y fundamentalmente, permite apreciar el reduccionismo que supone llamar a *Karai*, dios del fuego, o a *Tupã*, dios del agua. Esos elementos, vitales sin duda, operan aquí con un sentido trascendente. Las llamas de *Karai* son fuente de inspiración espiritual; las aguas de *Tupã* moderan las pasiones humanas. La impronta metafísica de estos cantos construye una idea superadora de la pedestre percepción inmediata y cotidiana de *Kuaray* como luz solar y de *Tupã* como quien desata las tormentas. Y los *mbyá* lo saben.

El canto concluye con la siguiente estrofa:

“Después de estas cosas,  
inspiró el canto sagrado del hombre a los verdaderos primeros padres de sus hijos,  
inspiró el canto sagrado de la mujer a las verdaderas primeras madres de sus hijas,

---

<sup>63</sup> Acto que replicará el *karai* con el humo de su pipa, en las curaciones. Véanse la nota 79 y el punto 7.3.

<sup>64</sup> Es interesante que “las llamas sagradas de *Karai Ru Ete* que inspiran fervor, y la neblina vivificante [de *Jakaira*] que confiere sabiduría y el poder de conjurar maleficios, penetran en el alma humana a través de la coronilla...” (Cadogan 1992b: 169), mientras el refrescamiento para la moderación [de *Tupã*] debe alojarse en el corazón.

<sup>65</sup> *Jeayu porã*: el amor divino, sabio.

para que después de esto, en verdad,  
prosperaran quienes se erguirían en gran número en la Tierra”.

(Cadogan 1992a: 59)

El cierre de esta sustantiva parte del tercer capítulo del proceso cosmogónico, con las palabras precedentes, dice mucho respecto de la dimensión del canto sagrado. Sólo faltaba esa inspiración para que, “en verdad”, estos padres y madres divinos pudieran hacer prosperar a sus respectivos hijos e hijas. Que *Ñamandu* concluya su obra inspirándoles los cantos sagrados de hombres y mujeres, además de señalar la distinción entre cantos masculinos y femeninos, indica que es la vía apropiada para el diálogo entre los no-humanos perfectos y los humanos imperfectos, así como para que estos últimos puedan alcanzar la perfección. E indica, también, que los cantos proceden de los dioses; ellos deberán transmitirlos a sus hijos. Aquí se confirma lo que con insistencia sostienen los *mbyá*, que resumiría así: los dioses cantan y danzan, no hacemos sino imitar en el *opy* lo que hacen los *Ru* y *Chy Ete* en el *yvaropy*, su morada en la Tierra de los dioses, allende el *para guachu*<sup>66</sup>.

Habiendo recorrido el camino de los tres capítulos que condensan la mayor parte de las acciones creadoras, cabe hacer algunas consideraciones. La narrativa *mbyá* de referencia no se detiene a dar cuenta del cómo de los actos de creación. Hace una exhaustiva y ordenada relación de los mismos, los sitúa en tiempo y espacio, y da cuenta de su origen. Asimismo, es interesante destacar que para la gestación de su cuerpo, metáfora de la creación del cosmos, *Ñamandu* tomó como sustancia “las tinieblas primigenias”. Esto condice con la afirmación de Bateson, sobre que muchos mitos del origen del mundo “no consideran que la creación sea simplemente la producción *ex nihilo* de la materia, y a veces ni siquiera hacen referencia a dicha producción. En realidad, se ignora con frecuencia cuál es el origen de la materia, y parece darse por sentado que siempre ha existido una materia primigenia” (Bateson (1972: XXIII y ss., cit. en Rappaport 2000: 155).

A partir de allí, sus creaciones fluyen de la sabiduría contenida en su propia divinidad y en virtud de la capacidad creadora que encierra esa sabiduría. No hay creación mediante la palabra, como en tantas otras culturas, a pesar de la importancia de la palabra entre los *guarani*. *Ñamandu*, en su soledad, no tenía voz; no había un prójimo

---

<sup>66</sup> Desarrollaré su concepción del cosmos, en el próximo capítulo.

con quien hablar. Su voz comienza a hacerse oír al atribuir funciones a los otros dioses. O sea, el lenguaje es comunicación con otro, por tanto adquiere sentido junto al prójimo y es, además, un atributo central de los humanos. Los otros verdaderos padres y madres de las *ñe'ẽ* tendrán voz cuando empiecen a concedérsela a sus hijos terrenos, cuando hagan circular la palabra por los huesos de los portadores del *yvyra'i* y del *takuapu*. Será entonces cuando discurran entre sí, cuando los humanos se dirijan a ellos y cuando se escuchen mutuamente, en particular en el espacio-tiempo privilegiado de los rituales.

Como conclusión parcial se puede decir que, fuera de las diversas interpretaciones posibles, las *ayvu porã* constituyen la base para la comprensión de la cosmovisión *mbyá*, de sus principios y conductas sociales, de sus rituales, y de la intrincada trama de símbolos contenidos en éstos. En otras palabras, trazan el camino a seguir para una mejor aproximación a esta singular unidad sociocultural aborígen, cuyo famoso “misticismo” debiera ser más correctamente interpretado como una equilibrada y peculiar manera de conducir su vida comunitaria y de hallar su lugar en el mundo. Pero no serán las precedentes las únicas “bellas palabras” tenidas en cuenta en este escrito, pues también son *ayvu porã* buena parte de las que he documentado en los rituales, pues, como veremos, no se consideran tales aquellas destinadas a los participantes sino las que se dedican a los dioses y las que se reciben de éstos.

#### 4.2.4 La pérdida de la inmortalidad

*Yvy tenonde* fue destruida por una gran inundación —aunque se la traduce como diluvio (*ru'ũ*)—, provocada por la trasgresión del tabú del incesto (sobrino - tía paterna). El tema es narrado en el sobrio canto del capítulo VI de *Ayvu Rapyta*, así como en algunos relatos que documenté en Misiones. Según expuse en el punto inicial, lo que se canta y lo que se cuenta difieren necesariamente entre sí. Este caso —el único que presenta esta dualidad— ofrece la oportunidad de apreciar la distinción nítidamente. En la versión cantada, como señala Pierre Clastres, prevalece el contenido metafísico sobre el mitológico, relación que en la versión narrada se invierte. De allí que Cadogan lo incluya en el primer corpus y Clastres, considerando la versión relatada que documentó, en el segundo. También son netamente diversos en su forma y estilo, como corresponde a sus respectivos modos performáticos. Veamos uno y otro.



El canto tiene la particularidad de dedicar las primeras cinco estrofas al final de la historia<sup>67</sup>. Su estructura es por ello singular; su tono, aleccionador. Comienza diciendo que todos los habitantes de la primera Tierra (*Yvy tenonde*) alcanzaron el estado de indestructibilidad, pero sólo los que rezaron bien llegaron a la morada de los *Tupã Mirĩ*. Los restantes fueron convertidos en diversos animales, pues, se insiste, como parte del aprendizaje que constituye un ritual: “únicamente viviendo de acuerdo con las normas de nuestros buenos padres hemos de prosperar” (p. 97). Las tres estrofas restantes dan cuenta del hecho que desencadenó el avance de las aguas, pero en lugar de hacer hincapié en el acto nefando, destacan las acciones positivas que condujeron a los transgresores a superar la situación. No hay condena de la pareja incestuosa, a pesar de haber provocado el desastre. En la filosofía existencial *mbyá*, el que no cumple las reglas éticas no es un “pecador”<sup>68</sup>, es a lo sumo un trasgresor que puede ser redimido si se esfuerza posteriormente en cumplir las consignas divinas<sup>69</sup>. *Karai Jeupie* se “casó” con su tía paterna, pero luego oró, cantó y danzó con ella, es decir, se esforzó. Llegaron las aguas antes de que alcanzaran la perfección. Las dos últimas estrofas relatan lo ocurrido a partir de allí, proveyendo el ejemplo a seguir.

“Nadó el Señor Incestuoso, con la mujer nadó;  
en el agua danzaron, oraron y cantaron.  
Se inspiraron de fervor religioso; al cabo de dos lunas adquirieron fortaleza.  
Obtuvieron la perfección; crearon una palmera indestructible con dos hojas;  
en sus ramas descansaron para luego dirigirse a su futura morada,  
para convertirse en inmortales.

El Señor Incestuoso, el Señor de la unión nefanda,  
él mismo creó para su futura morada de Tierra indestructible en la morada  
de los *Tupã Mirĩ*.  
Se fue *Karai Jeupie*, Nuestro Padre *Karai Taparĩ*;  
se convirtió en el verdadero padre de los *Tupã Mirĩ*”<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> En su totalidad, ocupa las pp. 96 a 99 de Cadogan 1992a.

<sup>68</sup> “[L]a voz *angaipa*: pecado [en el *guarani* del Paraguay], no se emplea en *mbyá-guaraní*” (Cadogan 1992a: 100), ni existe un sustituto.

<sup>69</sup> En otro plano se hallan los homicidios, que debían ser vengados por un familiar del occiso con la muerte del autor; norma que fue quebrada por los riesgos de encarcelamiento.

<sup>70</sup> *Tupã mirĩ* es traducido por Cadogan como “dioses menores” -el adjetivo, en este contexto, indica un rango menor del que expresa el sustantivo-. Su traducción de esta frase es: “se convirtió en el verdadero Padre de los dioses menores”, pues, según sostiene en *Ayvu Rapyta* (1992a: 229), a los “seres privilegiados que obtuvieron la perfección: *aguyje*, en la Tierra [...] [s]e les venera como *Tupã Mirĩ*,

He consignado textualmente estas estrofas, por dos razones. La primera, porque revelan con suma claridad el valor que le asignan a *orar, cantar y danzar* para obtener fervor religioso, estado extático que les posibilitó alcanzar la perfección. Por ello, esas son, precisamente, las prácticas básicas de los rituales, así como *hacer aguyje* —o sea, alcanzar la perfección, madurar, prosperar— es una de sus finalidades. Se cumple así una porción importante del mandato divino, pues se reconoce a los dioses y se observan sus normas. El que se aparta de dichas prácticas no alcanzará la perfección porque es mediante las mismas que podrá ir librándose de los componentes *achy* (imperfectos); es decir, no se convertirá en inmortal. La segunda razón de la versión textual es proporcionar un acercamiento a la diversidad de forma y estilo entre el texto verbal del canto y el de uno de los relatos recogidos en Misiones que incluyo a continuación.

"Antes, en *Yvy tenonde*, había un grupo de gente. *Ñande Ru* dijo: 'Traten de que no se funda esta Tierra porque es mía, es para ustedes, para que trabajen con mujer, que respeten a sus parientes, tíos, tías, y así me van a respetar a mí, si no les mando fuego, si no agua'. Algunos no creyeron porque era grande la Tierra. Y bueno, en aquellos tiempos hay un hombre que reza como papá [el padre del narrador era un prestigioso *karai*]. Y ése que se casó con la tía, [...] no, no tiene importancia, no tiene nada. [...] Entonces el que tiene *Yvy tenonde*, Dios mismo [*Ñande Ru Tenonde*], vino otra vez y dijo que no haga eso porque si no pierde la señora, pierde hombre y todos los bichitos que están en el monte va a perder [...] Porque yo sí, por ejemplo, yo cuando vengo a hundir mi Tierra nadie me ataja. ¡Qué van a atajarme a mí! Así que escúchenme a mí, que hace [hagan] como yo quiero". [...] 'Hagan lo que yo les digo si no mando que se funda'. Que se procure no haga una cosa que él no manda. [...] Entonces él manda fuego, si no agua, para que se funda todo ya. Entonces él vino otra vez, y dijo que se procure, que no pasa nada. Por ejemplo dice que 'por favor, entonces, ¡*erendumi!* [¡escúchenme!]'". Cualquier cosa -dijo- que me llame a mí. 'Por ejemplo, usted cuando necesita, por ejemplo, para comer, para vivir, o si quiere

---

ocupando una posición comparable a los santos de la hagiografía católica." No dudo de sus palabras, pero no he hallado este tipo de veneración entre mis interlocutores. Además, según mi documentación, los humanos que hacen *aguyje* reciben el adjetivo *mirĩ*, pero no son todos *Tupã mirĩ*, pueden ser *Karai mirĩ* o *Ñamandu mirĩ*, también. De cualquier modo, hallé más instructivo no insertar la traducción de esta expresión en el verso anterior ni en éste.

alguna carne, que me llame a mí y yo le puedo ayudar todo. Por eso yo le hice la Tierra; es para usted. Pero que me haga igual como yo quiero'. [...] Para llamarlo [cuando ya se retiró a su morada] tiene que ser con cantando<sup>71</sup>. [...] Como hizo ahora papá; cantando, pide por dios, para *Ñande Ru*, que le ayude, viste. Entonces, cuando escucha allá, él viene enseguida así, de vista. Por ejemplo, para que vea ya dios, cómo es. Ahí se fue otra vez. Mandó soldados de él para que vea; no vino más porque él ya vino dos veces y no le hacen caso. Y ahí ya no hay caso, [...] el tipo, que ya tiene que casar. El soldado vio que se casó<sup>72</sup> y dijo a la gente que no se asusten si ven fuego o agua porque si no le hacen caso va a ocurrir<sup>73</sup>.

*De ahí vino que nosotros tenemos..., vamo a decir que guitarra mismo, ya tenemos nuestra música. Ahí ya empieza que la música es para nosotros, no sé qué clase es, pero ahí dio..., es guitarra misma, pero muy distinto, no es como ahora. Nosotros mismos tenemos que hacer [énfasis en su factura artesanal], es para nosotros... Mba'e pu, mba'e pu í [denominación genérica de los instrumentos musicales en contexto ritual]. Demostró Ijyvy tenondéva para que vean, le mostró a ese grupito para salvar otra vez, para que haya. Tocaban mbaraka mba'e pu (música de mbaraka), igual como ahora que usamos nuestra música mismo, él tiene que usar nuestra música, no entreverar. Eso por ejemplo que canta papá son de eso, vamos a decir que no son de él, son de Dios. El canto de ustedes también, pero son aparte. Ahí dijo que ya mostró para cómo nosotros vamos a bailar hasta ahora, ñemoichí, ñemboarái, todo eso mostró cómo tienen que seguir.*<sup>74</sup>

*Ijyvy tenondéva* ya no vino más, pero mandó un ayudante para enseñar. Algunos creyeron y algunos no; es muy grande la Tierra, cómo van a fundir, que es mentira, que nada va a pasar. Y uno se casó con la tía y el ayudante vino y dijo que cante y que baile y no pasa nada, pero que cumpla con lo que

---

<sup>71</sup> Ante mi pregunta sobre si lo llamaba hablando o cantando, el narrador respondió: "No, hablando, porque en aquellos tiempos vino mismo, [...] porque está recorriendo por mundo." O sea, estaba cerca. Una vez que se fue, tal como dice el texto, se lo llama cantando. Este es un punto a tener en cuenta.

<sup>72</sup> El verbo "casar", en este contexto, significa que ya tuvo relaciones sexuales.

<sup>73</sup> A partir de aquí, el narrador abandona transitoriamente este papel, para relacionar los sucesos del diluvio con la música ritual. Distingo la extrapolación con cursiva y en párrafo aparte.

<sup>74</sup> Aunque haré un breve comentario más abajo, retomaré esta parte del texto para su análisis en la cuarta parte. Sobre la noción de *mba'e pu*, trataré en el punto 8.1.

Dios manda, entonces él mismo se salva. Pero algunos no hacen caso, como ahora que algunos no le hacen caso a papá; no creyeron [...] Como no creyeron, dijo *Ijyvy tenondéva*: 'Voy a mandar un poco de fuego, un poco de agua, total cualquier cosa que necesite, si yo quiero hacer, hago otra vez la Tierra, pero eso voy a hacer porque no me hizo caso'. [...] Por ahí, a la tardecita, se escuchó un ruido. [...] Y otro día se ve que venía el agua. [...] Y por ahí, ese que se casó con la tía salió nadando y se salvó, pero sufriendo. Salió nadando con la señora, cinco días estuvo nadando. Entonces, *Ijyvy tenondéva* dijo: 'Ya que está sufriendo, ya que pagó toda la cuenta de él -le dijo a su ayudante-, llevó una planta de *pindo*<sup>75</sup> y poné arriba del agua donde están ellos. Y ahí se quedaron una semana sobre el *pindo*. Ese que se casó con la tía se preocupó de cantar antes de venir el agua, por eso mismo es que por el sufrimiento nomás ellos no mueren. Cantó para *Ijyvy tenondéva*, pero no cantó tanto, es para salvar. El *pindo* ya sirvió para principio de monte, hasta ahora. *Ijyvy tenondéva* se llevó a la mujer y al hombre que se salvaron, y después mandó al hombre para empezar de nuevo, que caminando descubriera todo, el cedro, todo".

(Luis Martínez, 1977)

Sintéticamente, veamos qué es destacable del relato precedente, y también qué lo distingue del canto traducido por Cadogan. En primer lugar, es lógico que lo que se cuenta, a diferencia de lo que se canta, goce de una amplia libertad. Al no tener que ajustarse al estilo del canto y, por tanto, a las frases musicales adecuadas al mismo, el narrador puede manifestarse según su deseo y sus posibilidades expresivas. Incluso, lo consignado es un fragmento de la narración original, que repite numerosas veces las advertencias de *Ñande Ru* a fin de crear un clima expectante antes de dar a conocer el final. Asimismo, presenta un orden temporal lógico que fue invertido en el canto, con un comienzo que sitúa a la audiencia en tiempo y espacio: "Antes, en *Yvy tenonde*", y un fin que da cuenta de la resolución del tema. La referencia a "un grupo de gente", que el narrador reiteró a menudo —aunque no ha sido incluido—, señala que se trataba exclusivamente de la primera Tierra de los *mbyá*, quienes, por otra parte, nunca han sido

---

<sup>75</sup> *Cocos romanzoffianum*.

muy numerosos en relación con diversos grupos étnicos<sup>76</sup>. Asimismo, el relato provee gran cantidad de datos etnológicos. Referencias al Creador como *Ñande Ru* (Nuestro Padre) y a su poder, así como normas sociales básicas: el trabajo del hombre con la mujer; el respeto a los parientes como modelo de conducta; enumeración de las pérdidas que acarrearía la fundición de la Tierra: mujer, hombres, animales del monte; el valor de escuchar al Creador, quien mediará para la obtención de su sustento; el canto con instrumentos como recurso para ser escuchados; el “soldado” como enviado de *Ñande Ru*; la referencia a los díscolos de ayer y hoy en cuanto a la credibilidad en el poder divino; el *pindo* como principio del monte; el fuego y el agua como medios de destrucción. El final es sumamente interesante, pues el narrador lo liga con el espíritu del mito posterior al avance de las aguas, el de *Kuaray* en *Yvy pyau*, la Tierra Nueva: “mandó al hombre para [...] que caminando descubriera todo.” Esto explica el porqué de la dualidad performática del mito, que se halla a mitad de camino entre la Tierra de la inmortalidad y la Tierra imperfecta; un tanto alejado de la profundidad metafísica de las *ayvu porã* y aún no instalado en el espíritu, a veces irreverente, humanizado, de las aventuras de Sol y Luna.

Un párrafo especial merece la solo aparente digresión acerca de la música y los instrumentos musicales, que suele formar parte de las adquisiciones culturales posteriores debidas a *Kuaray*. La pertenencia exclusiva de sus instrumentos; la referencia al *mbaraka* — ¿la maraca de calabaza o la guitarra de hechura artesanal? —; la música como posibilidad de salvación; la advertencia de no entreverar *sus* músicas con las de los blancos; *Ñande Ru* como dueño del canto del padre del narrador; la enseñanza de las danzas. Todo ello constituye, en su conjunto, un conglomerado temático, imposible de incluir en un canto. En suma: dos modos performáticos, dos contextos de enunciación y diferentes actores, plasman, necesariamente, dos versiones bien distintas de un mismo tema, del que sólo su núcleo central y el mensaje ejemplarizador que conlleva permanecen inalterados.

---

<sup>76</sup> Esta característica es atribuible al control de la natalidad que han ejercido y han comenzado a abandonar, a partir de la reproducción del modelo de la población blanca circundante, lo cual es visto por algunos *mbyá* como una pauta regresiva.

### 4.3 El diálogo sobre la creación de *Yvy pyau* (la Tierra nueva)

Los ancestros de la primera Tierra perdieron su condición de inmortales, por ello los *mbyá* debieron de allí en más trabajar para su subsistencia en *Yvy pyau*, la nueva Tierra, poblada por seres que son imágenes —*ta'anga*— de los “prototipos” que habitaron *Yvy tenonde* y que hoy viven en la Tierra de los dioses. ¿Podrán observar los imperfectos humanos una conducta que no conduzca a la destrucción de su nueva Tierra? Este es uno de los móviles poderosos de los rituales, aunque se vaya extinguiendo paulatinamente. Sólo mientras ellos canten por las noches volverá *Ñamandu* a enviar el sol y la Tierra podrá permanecer —sostienen los *mbyá*—. Por ello, como dicen los *mburuvichá* (jefes políticos), *Yvy pyau* es el lugar donde se pone a prueba a los humanos. De allí que el incremento constante de problemas, cuyo origen principal es la falta de un territorio apto para desarrollar su *teko*, sea interpretado como resultante del incumplimiento de las normas ancestrales.

El capítulo VII de *Ayvu Rapyta*, dedicado al tema de este punto, se diferencia notablemente de los anteriores. Ya no se trata de un texto unitario sino, inicialmente, de las conversaciones mantenidas entre *Ñamandu Ru Etè* y los *Ñe'ëy Ru Ete* (Verdaderos Padres de las Palabras-almas-nombres). Cadogan dispone las frases de los diálogos en forma de versos, lo cual parece indicar que le fueron recitados o que estaban destinados a ser cantados<sup>77</sup>. El que fuera el artífice de todo lo creado, incluso de *Yvy tenonde*, y que castigó a sus habitantes destruyéndola, deja en otras manos la creación de la nueva Tierra. A fin de indagar sobre quién se hará cargo de la tarea, *Ñamandu* envía a través de su hijo la propuesta a *Karai*. Este se niega aduciendo que no va a perdurar y que los humanos reiterarán los errores de sus antecesores. Repite la acción con *Jakaira* y éste acepta, aunque augurando un duro futuro para los habitantes de la Tierra imperfecta.

“Yo ya estoy dispuesto a crear para mi futura morada terrenal.

Mi tierra contiene ya presagios de infortunios para nuestros hijos

hasta la postrer generación:

ello no obstante, esparciré sobre ella mi neblina vivificante;

las llamas sagradas, la neblina he de esparcir

---

<sup>77</sup> En la página 105, el autor es parco al respecto, limitándose a decir: “[l]a versión transcrita me fue dictada por Cantalicio, de Yvy Pytã, siendo aprobada tanto por Tomás, en cuyo *tapy'i* la consigné al papel, como por su yerno Cirilo”.

sobre todos los seres verdaderos que circularán por los caminos de la imperfección”<sup>78</sup>.

“Yo crearé el tabaco y la pipa  
para que nuestros hijos puedan defenderse.  
Yo, la totalidad de los valles situados entre las selvas  
los iluminaré mansamente con mis relámpagos sin truenos”.

(Cadogan 1992a: 104-105)

No es casual que sea *Jakaira*, inspirador de los *karai* y otorgante del *arandu porã* (“la buena ciencia”), el que asuma la creación de la morada de los imperfectos. Al llegar el tabaco y la pipa, con cuyo humo es posible determinar las enfermedades, ahuyentar las fuerzas del mal, conocer la salud futura de las personas, reconocer al *Ru Ete* o *Chy Ete* que envió el *ñe’ẽ* a un niño, *Jakaira* dota a los *karai* de un arma preciosa e indispensable<sup>79</sup>. Los *mbyá* de Misiones también reconocen en *Jakaira Ru Ete* al Creador de esta Tierra. Según Cadogan, algunos afirman que quien llevó a cabo la tarea fue un hijo de él, *Ychapy i*, al que llaman *Pa-pa Mirĩ*, razón por la cual dice emplear su nombre en las acciones que componen el resto del capítulo. Después de consignar en letra pequeña: “Pa-pa Mirĩ también pobló la Tierra de hombres”, incluye la siguiente estrofa:

“Nuestro Padre Pa-pa Mirĩ creó esta tierra.  
Hizo que se entonase en su tierra el canto sagrado del hombre.  
El acompañamiento del canto sagrado del hombre en la morada terrenal  
fue el canto sagrado de la mujer”<sup>80</sup>.

Nuevamente surge la necesidad de instaurar el canto sagrado, un tema siempre puesto en primer plano. Además, aquí se hace especial mención a la necesidad de que el canto del hombre sea “acompañado” (*mbojoyvy*) por el canto de la mujer; un punto sumamente interesante, pues Cadogan lo traduce como “acompañamiento musical en

---

<sup>78</sup> *Tape rupa reko achy*: “lecho de los caminos de la imperfección”, el mundo, en el ‘vocabulario religioso’ (Cadogan 1992b: 168).

<sup>79</sup> La pipa, *petĩngua*, es el único objeto cerámico que poseen –o conservan– los *mbyá*. No sólo porque es imprescindible para curar, sino porque otras razones imponen su uso en los rituales. Véase el punto 7.3.

<sup>80</sup> A continuación, Cadogan inserta “el mito del robo del fuego”, versión que coincide completamente con otras recogidas por mí. El mito es importante, como en cualquier cultura, pero puedo prescindir del mismo en este escrito.

otra altura”<sup>81</sup>, que es, precisamente, la relación existente entre el canto femenino y masculino en los rituales. En el *guarani* del Paraguay, dicho término se traduce como “cantar a dúo; concertar dos voces / doblar; duplicar” (Ortiz Mayans 1980: 471). Es decir; se trata de una acción conjunta, recíproca y complementaria, pues no puede producirse una sin la otra. Si bien en una estrofa arriba citada<sup>82</sup> se puede apreciar que cuando se menciona “el canto sagrado del hombre”, le sigue “el canto sagrado de la mujer”, los textos previos no habían señalado taxativamente la complementariedad simultánea de ambos en el diálogo cantado con los dioses, lo que acredita su relevancia. Teniendo en cuenta que este texto se editó por primera vez en 1959, se hace difícil comprender las causas por las cuales se ha silenciado el aporte femenino en los rituales, salvo que Cadogan no los haya presenciado.

La Tierra nueva es *teko achy* (imperfecta) como lo son sus moradores. En su intento por recuperar la inmortalidad perdida, los *mbyá* tratarán de alcanzar la perfección (*aguyje*), a través de las prácticas rituales. Pero también tratarán de recuperar los lugares aptos para desarrollar todo lo que implica el *ñande reko* (nuestro modo de ser y de vivir); algunos a través de las migraciones, cada vez más restringidas pero sumamente significativas<sup>83</sup>.

#### 4.4 El mito de *Pa'i Rete Kuaray*

El tema de este punto corresponde al capítulo VIII de *Ayvu Rapyta* que da inicio a “la segunda parte de los anales religiosos *mbyá*”. Para situar al lector, Cadogan dice que los textos precedentes —más otros dos no abordados aquí—, dan idea “de haber sido transmitidos a través de los siglos sin modificación”. Si bien es una afirmación muy discutible, el punto es que, como dije más arriba, Cadogan está contraponiendo esa “primera parte” a esta “segunda parte”, a la que pertenece el mito al que refiere el título.

---

<sup>81</sup> Cadogan (1992a:112) utiliza “escala” en lugar de “altura”, lo cual es musicalmente erróneo, aunque se comprenda su sentido. Pero, además, veremos que, en este contexto, “acompañar” tiene un sentido más profundo que el que solemos darle en nuestra cultura.

<sup>82</sup> Véase el punto 4.2.3.

<sup>83</sup> En Brasil, se han venido realizando hasta ahora investigaciones muy interesantes sobre el tema. Dos ejemplos de ello son la tesis de maestría de Ivori José Garlet (1997), que trata precisamente sobre la movilidad *mbyá*, y la de doctorado de Celeste Ciccarone (2001), en la cual la migración constituye uno de sus ejes. Creo que es importante, además, restañar el daño que han producido los esposos Clastres, quienes han dado por cerrada esta cuestión y muchas otras, al efectuar generalizaciones sobre la base de precarios trabajos de campo y alta capacidad especulativa.



En efecto, se sabe que son múltiples las versiones posibles del mito de *Pa'i Rete Kuaray* (“el chamán de cuerpo como el sol”). Siguiendo con la comparación agrega:

“El indio que narra los relatos se considera con derecho a alterar los detalles a su antojo, haciendo gala de su ingenio; desaparece también aquel recelo impenetrable que observan respecto de los himnos, plegarias y tradiciones sagradas, y discurren libremente sobre el tema.”

(Cadogan 1992a: 115 y 116).

No intento reproducir el contenido del mito ni analizarlo en toda su extensión — pues no deja de ser periférico al tema central— sino hacer hincapié en el valor que posee para los *mbyá* y detenerme en algunos puntos significativos. Entre éstos, cabe señalar la noción de camino y las implicaciones del caminar. Su inusual frecuencia en el discurso y en algunas prácticas sociales de los *mbyá*, se asienta en este mito fundacional, condensador de sus significados literales y metafóricos. Para los *mbyá*, *Ñamandu Ru Ete* engendró a *Kuaray* para mostrarles el camino a seguir. Como ya vimos, para que “caminando descubriera todo”. Caminar es, pues, indagar, descubrir, buscar nuevas y buenas tierras donde desarrollar su *ñande reko*.

La Tierra nueva (*Yvy pyau*) comenzó precisamente con el recorrido de un largo camino por una madre preñada —primer ser humano—, llevando en su vientre a *Kuaray* (futuro Sol). Este vástago de su unión con *Ñamandu* habría de realizar todas las acciones necesarias para hacerla habitable y productiva por y para los humanos. Como Tierra imperfecta que es, lleva en su seno buenos y malos caminos. Mediante la fealdad y estrechez de los buenos, y la hermosura y amplitud de los malos, el mito enseña sabiamente a desconfiar de las apariencias, un tema frecuente en las entrevistas. Las bifurcaciones, por tanto, exigen decisiones que pueden ser fatales: “siempre hay que seguir el camino recto”, “no dejes que tus palabras se bifurquen”, dicen con insistencia los *mbyá*. Desviada del buen camino, la madre de *Kuaray* es devorada por los *Mba'eypy* (Seres primigenios), representados por los temidos e innombrables *jaguarete* que instauran así la muerte en *Yvy pyau*. *Kuaray*, cuya naturaleza divina lo libra inicialmente de la muerte, no se dejará doblegar por la adversidad. Nacido para habilitar la vida humana en la Tierra imperfecta, crea como compañero-“hermano” a *Jachy* (Luna), para juntos vengar la muerte de su madre aniquilando a quienes obstaculizan su tarea. Gracias al inteligente plan del “héroe cultural” y debido a la imperfecta ayuda de *Jachy*, morirán todos atrapados, salvo una hembra preñada, que deberá cometer incesto para

dar continuidad hasta hoy a los jaguares, verdaderas plagas en ciertas épocas y lugares. El mal no pudo ser desterrado. Los aciertos del primero y los errores del segundo constituyen el modelo de lo que vendrá: la humanidad imperfecta. Como dijo el narrador citado: “caminando descubrieron todo”, y lo enseñaron, lo transmitieron: cómo cazar, cómo plantar, como obtener fuego, qué comer, qué precauciones tomar, y hasta cómo cantar y danzar. De ello da cuenta uno de los episodios recogidos por Cadogan (1992a: 137), donde se narra que “*Pa’i* y *Jachy* enseñaron a los hombres la danza, las oraciones y los himnos sagrados”. Cumpliendo su función pedagógica y formadora, también se cuenta que el primero convirtió en animal a quien no puso dedicación a esas prácticas. Nuevamente, surgen los cantos y danzas rituales en la narrativa. El nexo es firme: los *mbyá* habrán de danzar y cantar ritualmente porque es un mandato divino. Camino hacia la perfección, camino hacia la morada de los dioses del Este —utopía que derivó en la difundida noción de Tierra-sin-mal—, cantos y danzas serán “medios de acción sobre el mundo y no meros instrumentos”<sup>84</sup>, pues su ejecución es la condición de posibilidad para que superen su imperfección y recobren la inmortalidad perdida.

Descubridor, creador, incesante caminador, el hijo terreno de *Ñamandu* estatuyó conductas y prácticas. Admirado por todo lo que les enseñó, *Kuaray* representa para los *mbyá* su “héroe”, y así lo verbalizan. Inteligente —hablaba antes de nacer—, intransigente con la ira —dejó de guiar a su madre enojada—, activo, comprensivo ante las torpezas de su hermano, e ingenioso para deshacerse de sus enemigos, concluida su tarea en la Tierra destina a Luna / *Jachy* a velar las noches<sup>85</sup>, y regresa con su padre que vive en el oriente, para salir cada mañana a alumbrar la Tierra, en tanto reflejo de *Ñamandu*. Al retornar con su Padre, se dice que se llevó al *Parakao Ñe’ëngatu*, el “Loro Elocuente” que le reveló quiénes habían devorado a su madre. *Kuaray* lo dejó “a cargo de la maroma”<sup>86</sup> en los orígenes del *para guachu*, allende el *Kurutue retã* —el país de los portugueses [Brasil]—, a fin de indicar a los *jeguakáva* y *jachukáva* por dónde lo

---

<sup>84</sup> Coincido plenamente con esta parte de la nota 20, de Fausto (2001: 350), tema que retomaré en el capítulo 9.

<sup>85</sup> Desde una perspectiva signada por su temor a la oscuridad, esto es interpretado por los *mbyá* como castigo por los errores cometidos.

<sup>86</sup> Este es un punto algo oscuro, pues “maroma” se denomina en español a “una cuerda de esparto, cáñamo u otras fibras vegetales o sintéticas”; en *guaraní* es *tukumbo poguasú*, o sea, látigo grueso o cuerda gruesa. Lo que aproxima el término al contexto referencial es el hecho de que así se llama a la cuerda con que se ata el ancla, y en algunas historias sobre los fracasos en alcanzar la otra orilla, aparecen embarcaciones. Por supuesto en ningún momento se habla del uso de una embarcación por parte de *Ñande Ru* o *Kuaray*.

cruzó *Ñande Ru*<sup>87</sup> (Cadogan 1992a, 141), para poder seguirlo. De no haberse llevado el Loro consigo —dicen—, éste les habría impartido sabiduría a los *mbyá*, así como lo hizo con *Kuaray*. Sin duda, uno de los episodios importantes de esta saga, es el que narra nada menos que la adquisición del fuego, gracias a la ayuda de un sapo. Pero debo detenerme aquí, para no descompensar más este camino hacia el *opy*, en esta estancia, que forma parte de la trama cosmológica y sus proyecciones.

Ajenos al incomprensible cuestionamiento que se hiciera sobre la llaneza del estilo narrativo del mito —eficaz para su accesibilidad al conjunto de la sociedad—, los *mbyá* gozan reproduciendo oralmente las andanzas de *Kuaray* —al que llaman alternativamente *Ñamandú mirĩ*, *Ñamandú Pa'í*, *Ñande Ru Pa'í*, *Ñamandú ra'y*—, y de su “hermano” y compañero *Jachy* o *Ñamandú Pa'í Mirĩ*, creado de un maíz. Su contenido largo y variado da cuenta de la plasmación del modelo normativo de la vida social y cultural *mbyá*. Oigamos una de sus voces sobre el tema:

*“Kuaray en realidad es como..., como una persona, pero [se] lo personifica mucho al Kuaray. Por supuesto, como un hombre ¿no? Y... y Jachy bueno, era como su hermano...[...] Kuaray era como un héroe digamos, [así] lo presentaba [mi padre] más que como un dios. En ese relato. No sé. Porque era..., la persona que bueno, era la encargada de terminar con una familia que era mala..., sería como una familia de la jaguareté y todo eso ¿no? Como era una..., eran todas personas digamos, en la antigüedad digamos. Entonces querían terminar todo, entonces bueno, el Kuaray era como el héroe que iba a terminar ¿no? Pero al final, bueno, no le salió tan bien, que bueno, que dejó una mujer embarazada, que bueno después se, se fue multiplicando ¿no? Porque estaba embarazada y bueno, supuestamente ese, ese varón que nació, su hijo, como era malo no reconocía digamos, hijo, pariente ¿no? [condena el incesto] Entonces, bueno, fue que bueno, se fue multiplicando. Pero bueno, el error se cometió. Jachy, entonces, como un castigo que recibió fue que se quedó en la noche. Para estar a la noche digamos. Y Kuaray era como el privilegiado, de estar al día, alumbrar el día para los hombres y todo eso. Y cuando estaba saliendo el sol, sí se saludaba. En realidad en el opy siempre se entraba antes [de] que salga el sol. Salían por ahí cuando salía el sol pero era como un saludo...Sí, en el*

---

<sup>87</sup> Sobre el *para guachu* y su errónea traducción como “gran mar”, véase el punto 5.2.3.

*saludo sí se decía, bueno, el sol, que sé yo, Kuaray, que sé yo, se pedía que bueno, que esté, que le cuide, que le esfuerce y todo eso, pero no de cantar, yo no escuché que cante. Pero puede ser..., pero en Tamandú, no. [...] A Ñamandu se le agradecía por el Kuaray que estaba con nosotros en el día ¿no? Entonces, como Ñamandu, es derivado del sol, pero es más... dios. Es un dios Ñamandu. Kuaray es más como una persona digamos, se le personifica mucho al Kuaray. [...] Y, para mí estaba relacionado con Ñamandu, pero no sé. Era como un enviado de Ñamandu, Kuaray, pero no específicamente era el dios.<sup>88</sup>*

(Jachuka Rete, 2003)

En esta breve incursión en la problemática de la famosa saga de “los gemelos”, he dejado fuera a *Charña*<sup>89</sup>, rival de *Kuaray*, un personaje al que se lo ve más como torpe que como maligno, y que sirve para atribuirle todas las imperfecciones de lo creado y los obstáculos puestos a *Kuaray*, quien deseaba facilitarle la vida a los *mbyá*.

Sin duda hay un amplio hiato entre los sucesos de *Yvy tenonde* y de *Yvy pyau*. La diferencia de carácter de los textos así lo indica. Mientras los primeros tienen un innegable carácter sagrado y trasuntan una profunda filosofía relativa al ámbito cosmológico, los segundos muestran que aun cuando refieran a personajes míticos relacionados con el orden sagrado de su universo, abordan asuntos muchos de ellos pedestres. Es decir, nos aproximan al orden de los humanos, con sus miserias y problemas. El ordenamiento que presenta la era sagrada, habitada por quienes hoy se hallan fuera de la porción terrestre, contrasta con las variadas versiones de lo ocurrido en ésta, con personajes ambivalentes rivalizando entre sí, que como dije, quedaron fuera de tratamiento. Las pujas entre los mismos surgen como explicación de las penurias de los habitantes actuales. Pero hay un punto en común entre los sucesos de una y otra Tierra: *en la práctica del canto y la danza destinados a quienes rigen el orden divino y en el diálogo con éstos, se sustenta la perduración del orden y del mundo.*

---

<sup>88</sup> Hasta el acéptico *Léxico* de Dooley dice: *nhamandu* s. Sol, considerado como ser sobrenatural.

<sup>89</sup> *Charña* es conceptualizado, tanto por los *mbyá* de Misiones como por los informantes de Cadogan de Paraguay, como un personaje inteligente que rivaliza con *Kuaray* en los actos de creación, pero que todo lo que logra crear es deficiente o de signo contrario al de éste. Aun cuando se lo responsabiliza de haber impedido a *Kuaray* facilitarles la obtención inmediata y sin esfuerzo de los productos de la tierra y de la caza, no se lo visualiza como un personaje negativo y hasta les despierta cierta simpatía.

Para concluir, cabe señalar que por interesantes y profusas en detalles que sean las narraciones de la cosmogénesis contenidas en *Ayvu Rapyta*, y aun cuando Cadogan (1992a: 115) afirme que dan idea de haber sido transmitidas a través de los siglos sin modificación y que no existen discrepancias dignas de mención entre las diferentes versiones que ha escuchado en numerosos grupos *mbyá*, debemos evitar considerarlas como una especie de *Urform*, al modo del que buscaba establecer la escuela finesa de folklore para los cuentos desde el temprano siglo XX<sup>90</sup>. Ahora bien, debido al hecho de que no se han dado a conocer otros registros tan completos y singulares sobre el tema, dicho corpus ha venido desempeñando en forma implícita ese rol en la literatura sobre los *mbyá*<sup>91</sup>, como si no fuera una versión entre otras posibles sino el relato original. Es cierto que se aprecia un considerable grado de concordancia entre el contenido de dichas narrativas y el de los registros de campo que proveen diversos escritos —y esto puedo afirmarlo respecto de los míos propios—<sup>92</sup>, pero también hay ciertas discrepancias dignas de atención, que nos dicen mucho acerca de las influencias del entorno.

Cadogan repetía insistentemente en que la *única fuente fidedigna* para la reconstrucción de la religión *mbyá* o de otros grupos afines, era *recopilar cantos y plegarias cuando se entonan en las aldeas*,

“hallándose el indio bajo la influencia del fervor religioso a veces rayano en éxtasis que siempre les domina cuando tratan de cosas sagradas” (Ibid.).

Lo afirmaba —entre otras razones— porque había comprobado ciertas discordancias entre el contenido verbal de los cantos rituales y las versiones de éstos que luego le eran dictadas para ser transcritas. En general, la cuestión más controvertida ha girado en torno al estatus de las entidades divinas y su relación entre sí, lo cual no es la excepción sino casi la regla en las cuestiones cosmológicas de las que se ha ocupado tradicionalmente la antropología. Mi interés en problematizar dicha cuestión

---

<sup>90</sup> En realidad, se trataba de un recurso metodológico consistente en reconstruir lo que podía considerarse el arquetipo de un cuento, a partir de los aportes de todas las versiones registradas.

<sup>91</sup> Lo mismo ocurrió con el clásico trabajo de Curt Nimuendaju Unkel, de 1914, respecto de los *apapokúva*, conocidos en obras de otros autores como *chiripá*, *ava katu ete* o *nhandéva*.

<sup>92</sup> Sintéticamente, puedo agregar que se observa más congruencia entre la documentación registrada en Misiones por Gorosito (1982) y por mí, con la de Paraguay que Cadogan plasmó en sus numerosas obras y la de Brasil del Estado do Rio Grande do Sul (por ejemplo, Garlet 1997), que con la que ofrecen algunos trabajos provenientes del litoral de São Paulo (Ladeira 1992 y 2001; Ciccarone 2001), aun cuando es sabido que en los tres países hay importantes diferencias entre aldeas.

al comienzo del próximo capítulo, apunta sobre todo a develar algunos mecanismos que nos sitúan en una realidad en la que las relaciones interculturales se acentúan día a día.

En síntesis, por más homogeneidad discursiva que hayan demostrado tradicionalmente los *mbyá*, no existe versión única de ninguna narrativa que discurra en la oralidad, y menos aún en boca de personas varias, durante distintas épocas y en lugares geográficos diversos. Y aunque desde 1959 las de *Ayvu Rapyta* se cristalizaron en la escritura, mientras siga existiendo el pueblo *mbyá*, muchos puntos de las mismas seguirán teniendo vigencia, otros se adaptarán a nuevas situaciones históricas y otros desaparecerán.

Para concluir. Así como señalé más arriba mis discrepancias con Pierre Clastres —que no serán las únicas—, obviando algunos adjetivos, comparto lo que pocos años después del texto antes citado, dijo sobre los mitos en general:

“Los mitos se piensan entre ellos, sin duda, como escribe Lévi-Strauss, pero ante todo piensan la sociedad: son el discurso de la sociedad primitiva acerca de ella misma.”

Pierre Clastres ([1977] 1981: 255)

## Capítulo 5

### El cosmos y sus moradores en la narrativa actual

5.1 Percepción de los *Ru* y *Chy Ete* y sus hijos-enviados-auxiliares; 5.1.1 *Ñamandu Ru Ete* y *Ñamandu Chy Ete*; 5.1.2 *Karai Ru Ete* y *Karai Chy Ete*; 5.1.3 *Jakaira Ru Ete* y *Jakaira Chy Ete*; 5.1.4 *Tupã Ru Ete* y *Tupã Chy Ete*; 5.2 La arquitectura del cosmos: una nueva versión; 5.2.1 Algunos rasgos de la cosmología *mbyá*; 5.2.2 El primer ámbito: lugares y moradores; 5.2.3 El segundo ámbito o el río mítico que devino en mar; 5.2.4 La concepción horizontal y el álgido tema del cielo; 5.2.5 El tercer ámbito y el tema de los “paraísos”.

As Wensinck<sup>1</sup> suggested, the sun seems a particularly appropriate creator in systems emphasizing the formation aspects of creation for it is not only an obvious source of energy, it also “rules the changes of day and night, of the seasons, and of the years”.  
(Rappaport 2000: 158)

Si convenimos en admitir —siquiera coyunturalmente— que las cosmologías politeístas constituyen lo que se entiende por paganismo, no cabe duda de que la cosmología *mbyá* es pagana; completa y absolutamente pagana, mal que me pese la carga semántica del término<sup>2</sup>, y mal que le pese el politeísmo de los *mbyá*, por su filiación *guaraní*, a los cristianos que han sesgado su mirada en el análisis de la acción de los jesuitas en las Misiones de Guaraníes<sup>3</sup>. No obstante, los esfuerzos que a través de los siglos y con variadas intenciones se han hecho en busca de un Ser Supremo *guaraní*, de un monoteísmo siquiera implícito, sumados al discurso circundante que sólo habla de “Dios” en singular y a la adaptación como estrategia del propio discurso aborigen —especialmente cuando se expresa en español—, suelen dar una apariencia confusa a un cuadro bastante claro y homogéneo, por lo menos hasta 2000, en las aldeas que trabajé,

---

<sup>1</sup> Las comillas internas pertenecen a Wensinck 1923, citado en Frankfort, Henri. 1948. *Kingship and the Gods*. Chicago: University of Chicago Press, p. 150. [Trad. esp: *Reyes y dioses*, Madrid, Alianza, 1998]. Wensinck se refiere a la cosmología egipcia.

<sup>2</sup> Carga debida a la aplicación del término por el cristianismo en la Edad Media, que abarcaba a todos aquellos que no adoraban al *verdadero* dios (por ej. musulmanes e incluso judíos). Véase Augé 1993: 19 y 61, nota 1.

<sup>3</sup> Me refiero, entre otros, al hecho de negar agentividad a las poblaciones aborígenes.

y que coincide con Pissolato (2006), tesis que trata sobre el tema en dos aldeas de Brasil. No obstante, por efecto de las relaciones interculturales ha tendido a oscurecerse día a día, cuando se trata sobre el tema fuera de los rituales y en forma individual. Parte de esos esfuerzos son: la instalación especulativa de *Tupã* como ese único dios, elegido arbitrariamente por los primeros evangelizadores —traductores de la doctrina cristiana—, pero que nunca prosperó entre los *mbyá*; la proyección conceptual de que el Creador debe ser el único que controla el universo; la naturalización de una visión vertical del cosmos que tiene al cielo como la única morada posible de los dioses; y otras influencias cristianas. Estas han afectado y afectan tanto a individuos *mbyá* como a buena parte del conjunto de etnógrafos/as, etnólogos/as o antropólogos/as que han venido estudiando su sociedad y cultura —aun en ciertos casos en que se aprecia fuerte interés por despojarse de las mismas. Lo que sigue busca poner al día el estado de la cuestión, para lo cual me valdré, fundamentalmente, de lo que indagué y me transmitieron en los trabajos de campo las voces *mbyá*, y su confrontación con la bibliografía pertinente.

### 5.1 Percepción de los *Ru Ete* y *Chy Ete* y sus hijos-auxiliares

Los *mbyá* suelen referirse al conjunto de sus *Ru* y *Chy Ete* como “los sin ombligo” (*ipurú 'ã'eỹ va'e*), haciendo hincapié en su calidad de seres creados —es decir, no engendrados, no nacidos de padre y madre—, a la sazón los únicos a los que nadie les precede. Asimismo, en tanto *Padre/s* y *Madre/s Verdadero/s*, no sólo inauguran la procreación sino que procrearán doblemente, pues tendrán hijos divinos y humanos. Tal distinción ontológica revela una clasificación émica, que sumada a los atributos y poderes que se le reconoce a cada uno, dan razón de su encuadre en la categoría especial de *ete* (verdadero/s, auténtico/s), aplicada exclusivamente a los mismos. Dicha categoría, según sus propias traducciones, es la de Padres Verdaderos, dioses o espíritus<sup>4</sup>. Genéricamente, la expresión más completa es *Ñanderu kuéry* (o

---

<sup>4</sup> Dioses o Padres, más raramente Espíritus, los llaman los *mbyá* en las conversaciones en español. Lo interesante es que suelen hacer la salvedad de que no son distantes como el dios cristiano, a quien dicen percibir de ese modo por estar siempre representado y colocado en las alturas. Dios, deidad, divinidad son términos difíciles de evitar en un texto extenso en el que la cosmología ocupa un lugar destacado, aunque siempre preferiré utilizar las denominaciones en lengua *mbyá*. Lo importante es tomar en cuenta los atributos y acciones de cada personaje, y construir su perfil a partir de la percepción émica, en lugar de proyectar el concepto del dios cristiano, anacrónico en una sociedad politeísta, como lo hace Dooley (1998), al traducir: “*Nhanderu* o *Nhanderue* s. Deus (lit. nosso pai verdadeiro)”, sin incluir *Nhandexy* o *Nhandexyete*, como “*nossa mãe verdadeira*”. Como se verá, tampoco reconoce a todos los *Ru* y *Chy Ete*.



*Ñanderukuéry*), “Nuestros Padres”<sup>5</sup>. Asimismo, existen perífrasis cuya traducción literal nos aproxima a su percepción de los mismos: *Mba’e Porãkuéry* (Los Seres Buenos); *Iporãngue* (Los escogidos), entre otras.

Si se tiene en cuenta sus nombres propios: *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* y *Tupã*, así como los lugares en que moran y sus atribuciones específicas, se puede hablar de un cuadrivio divino. Pero el número de personajes principales es óctuple, pues hay un *Ru Ete* y una *Chy Ete* bajo cada uno de esos nombres. Se trata, entonces, de cuatro parejas concebidas como marido y mujer, que al procrear hijos divinos cierran en sí mismos el círculo de los seres no engendrados, o sin ombligo, según la transparente expresión *mbyá*. La idea de familia contenida en esta concepción y, como se verá, actuando mancomunadamente, contribuye a la percepción de su cercanía por parte de los humanos y tiene fuerte presencia en el discurso *mbyá*, lo cual no obsta para que su representación se mantenga en el plano exclusivamente espiritual<sup>6</sup>.

Una de las dos importantes misiones de estos ocho personajes es la de ser *Ñe’ëng Ru Ete*, o sea, Verdaderos Padres de los *Ñe’ë*, vocablo este último habitualmente traducido por palabra-alma, que prefiero traducir como principio vital-palabra-nombre. Por tratarse del tema central del capítulo siguiente, por ahora es suficiente decir que esa misión se relaciona con la concepción *mbyá* de la persona y otorga valor “real” a las denominaciones de “padres” y “madres” que reciben. Aquí me ocuparé de la otra destacada misión del conjunto de *Ñande Ru kuéry*, que es la de participar activamente en el gobierno del cosmos *mbyá*, complementándose en el ejercicio de las funciones propias de cada uno. Para ello se valen de sus hijos-auxiliares, quienes en calidad de enviados ejecutan lo que disponen sus respectivos padres, cuyo nombre comparten. En este aspecto, se diferencian, o por el agregado de *ta’y→ra’y* (= hijo, de ego masculino)

---

No obstante, recurriré más de una vez a esta fuente, pues junto con el *Diccionario* de Cadogan (1992b), son las dos únicas obras que tratan sobre la lengua *mbyá*.

<sup>5</sup> Las lenguas *guaraní* admiten en la escritura la reunión de varias partes de la oración, tal como aparece también en los ejemplos de Dooley de la nota anterior, debido a su carácter polisintético, aunque su separación permite visualizar mejor las partes; *-kuery* es un sufijo pluralizador que –así como Padres, en castellano–, abarca a los progenitores de ambos géneros. No obstante, también basta con decir *Ñanderu* o *Ñandechy*, pues valen para singular o plural y son más breves. Como dice Guasch (1956: 51 y 52): “El guaraní no se preocupa gran cosa por el plural” y “[e]l género gramatical no existe en guaraní, si por género se entiende la preferencia del sustantivo por una forma determinada del artículo o adjetivo”.

<sup>6</sup> Desde un punto de vista analítico, consideraré más adelante ese cuadrivio y sus múltiples ramificaciones (hijos-auxiliares, etc.) como cuatro clases u órdenes (Véase, además, el capítulo 6 y Gorosito 1998).

—por ejemplo, *Ñamandu Ra'y*<sup>7</sup>—, o de un adjetivo calificativo que expresa la índole de las acciones que realiza —por ejemplo, *Karai Py'aguachu*, *Karai* de gran corazón, valerosos<sup>8</sup>. Como vimos en el capítulo anterior, fue *Ñamandu* quien propuso el mecanismo y los actores de esta intermediación al adjudicar a cada *Ru Ete* su tarea en el plano espiritual.

De este modo, los *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* o *Tupã* a los que se distingue como *Py'aguachu* o *Mbaraete* —fuerte, espiritualmente— infunden valor a los humanos y moderan sus pasiones —aspecto este último muy apreciado por los *mbyá*. También entre los virtuosos están los *Aguyjei* (Los que agradecen), y los *Ñe'ëngija* (“Mensajeros”). En el polo opuesto se hallan los que suscitan una mezcla de admiración y temor, que Cadogan llama “agentes de destrucción de los dioses”, cuya destructividad puede ser benéfica para los humanos si está dirigida a anular las acciones de seres maléficos. Se trata de los *Avaete* (terribles, feroces), *Kuchuvi* (torbellinos), y los reiteradamente mencionados en los rituales *Tekoe / Reko*e (“de naturaleza distinta”, perífrasis de los “Agentes de Destrucción” de los dioses)<sup>9</sup>. A la vez, el carácter positivo o negativo de sus acciones se distingue según los atributos adjudicados a sus padres, como se puede apreciar en las palabras que siguen:

*“Jakaira Reko*e quiere decir el más..., el dios más malo. Pero es dios<sup>10</sup>..., pero ese ya viene cuando uno está muy malo [de salud], se ve muy mal, solamente se canta para eso<sup>11</sup>. Porque si, por ejemplo, viene *Ñamandu Reko*e, un día si viene, él va a quemar la tierra<sup>12</sup>. Porque él no tiene... [que

<sup>7</sup> En *guarani*, *che ra'y* (mi hijo) dice el padre con referencia a su hijo varón; el término es otro si se refiere a su hija, o si es la madre la que dice “mi hijo”. Por tanto, la aplicación de *ta'y* → *ra'y* a algunos de los enviados de los dioses estaría indicando que el padre es quien ordena y un hijo varón el que actúa. O sea: la agentividad de estos personajes procedería por línea masculina.

<sup>8</sup> *Py'a*: pecho, estómago, corazón; *py'a guachu*, *mby'a guachu* = valor; *py'a mbyte* = centro del corazón (locución ritual) (Cadogan 1992b: 147). Según Dooley (1998), *py'a* también significa hígado. Los numerosos ejemplos que ambos proporcionan son interesantes y es el contexto el que identifica el órgano a que se hace referencia.

<sup>9</sup> Cadogan (1992b: 172) ejemplifica con “*Jakaira Reko*e; sinónimo *Jakaira Avaete*, los *Jakaira* Feroces, los Agentes de Destrucción del ‘dios’ *Jakaira Ru Ete*.”

<sup>10</sup> Interesante la aclaración; no es un ser maligno sino un dios poderoso. Sobre esta percepción que se tiene de *Jakaira* me referiré más abajo. Digamos que como formador de los *karai* u *opygua*, interviene en los casos de maleficio al que alude el hablante.

<sup>11</sup> Quiere decir que se canta a *Jakaira* para convocarlo.

<sup>12</sup> Se refiere a la luz que emana de su pecho, cuyo reflejo es Sol. La potencia calórica de esa luz explica la intermediación de su hijo, *Ñamandu Ra'y*, a la vez que mantiene en estado latente la posibilidad de su uso destructivo por el padre.

venir], por eso el Padre Ñamandu no le manda a los *Rekoe*. *Rekoe* quiere decir que más malos, no quiere saber nada. *Tupã* *Rekoe* lo mismo, *Tupã* *Rekoe* cuando viene se hace los terremotos, hace desastres<sup>13</sup>.

Al preguntar qué pasa si viene *Karai Rekoe*, por ser el único que no había sido nombrado, dijo:

*Karai Rekoe* si va no hace nada, no hace daño, pero lo espanta, lo espanta a todos los feos, los malos<sup>14</sup>.

Lorenzo Ramos, 1983.

En general, la concepción de estos hijos-auxiliares-enviados —a los que se nombra tanto en singular como en plural, a veces proporcionando la idea de que se trata de verdaderos “ejércitos”— es interesante, pues encarnan múltiples desdoblamientos de sus padres, una característica que nutre el campo de significaciones *mbyá*. El hecho de que cumplan acciones que abarcan un amplio rango de posibilidades en cuanto a su calificación, habla del poder adjudicado a los padres divinos en cuanto al manejo de las fuerzas positivas y negativas. O sea: en términos generales, tanto pueden actuar para mantener el equilibrio emocional y ayudar así a los humanos a sobrellevar dignamente la prueba que implica la vida en la tierra imperfecta, como desencadenar la destrucción de ésta si sus hijos terrenos no cumplen las normas. Ya vimos que los *Avaete* y *Tekoe* son percibidos como una última instancia peligrosa, que en algunos casos puede ser fatal. Ellos representan la condición de posibilidad extrema del actuar de los *Ñanderu*, en la que las capacidades positivas (calor solar, lluvia, por ejemplo), si se extralimitan se constituyen en armas letales.

Si bien los textos míticos del capítulo anterior nos han provisto algunas herramientas para la comprensión del saber *mbyá* sobre las competencias de sus *Ñanderu*, por tratarse de la poética ritual relativa a la cosmogonía muestra lógicamente sólo la faz inaugural del mundo, un tiempo estructurante de su pensamiento cosmológico al que distinguen como *yma*, primigenio y con el que adjetivan personajes, objetos y acontecimientos de entonces. Pero hay otra faz temporal, otro tiempo aún activo, que hace a la percepción que tienen sobre los integrantes de las cuatro parejas

---

<sup>13</sup> *Tupã* produce las frecuentes e intensas lluvias, propias de la selva subtropical; por ello provoca temor. Los terremotos constituyen una extrapolación, o si se quiere una apropiación, pues son inexistentes en las zonas que habitan. También los informantes de Ladeira lo han mencionado como ocurrencia para perfeccionar las formas de la tierra (Ladeira 2001: 162).

<sup>14</sup> De los *Karai*, ligados a lo espiritual, no se esperan acciones violentas.

divinas y de las tareas que les competen en el plano de sus vivencias cotidianas, espirituales y materiales. Admitir la existencia de estas fases permite comprender por qué siendo el papel de *Ñamandu* notoriamente más relevante que el de los restantes personajes divinos en la cosmogonía, no adquirió — como trataré de demostrar— estatus de Ser Supremo, un concepto que, en mi opinión, les es ajeno, aun cuando las relaciones con la sociedad hegemónica constituyen una fuerte influencia para su incorporación<sup>15</sup>. Trazaré a continuación un perfil de las cuatro parejas, según son percibidas y consideradas por mis interlocutores *mbyá*, sin ignorar otras fuentes. Pero el tema de sus respectivas localizaciones, lo pospondré para su tratamiento en el punto 5.2, que refiere a la arquitectura del cosmos.

### 5.1.1 *Ñamandu Ru Ete* y *Ñamandu Chy Ete*

Las múltiples maneras de nombrar al creador del cosmos, representante masculino de esta pareja, son coherentes entre sí y no dejan dudas de que refieren a un mismo personaje<sup>16</sup>. Estas son: *Ñamandu Ru Ete*; *Ñamandu Yma* (Ñ. Primigenio), *Ñande Ru Tenonde* (Nuestro Primer Padre), *Ñande Ru* (Nuestro Padre) y *Ñamandu* a secas, a las que Cadogan agrega *Ñamanduĩ* y *Ñande Ru Pa-pa Tenonde*<sup>17</sup>. En los rituales, como corresponde al estilo poético de los cantos religiosos y al habla ceremonial, se prefieren y se alternan las designaciones más extensas.

---

<sup>15</sup> La clave para esta respuesta está en el papel de *Ñe'ëy Ru* y *Chy Ete* que iguala a las parejas, tema a tratar en el próximo capítulo.

<sup>16</sup> Más adelante se comprenderá por qué hago esta aclaración.

<sup>17</sup> En ningún caso, es decir, ni espontáneamente en los rituales ni en las entrevistas, he documentado *Ñande Ru Papa Tenonde*. La traducción que hace Cadogan de *Pa-pa* como último-último no me resulta convincente, y menos aún en cuanto concepto de absoluto. Creo, simplemente, que se trata de uno de los términos que se han introducido por influencia de la iglesia católica. Si leemos con atención las razones que esgrime el propio Cadogan (1992a: 28-29) en sus Notas al capítulo I de *Ayvu Rapyta*, a favor y en contra de su “origen genuinamente *mbyá-guaraní*”, considero que no hay dudas respecto de lo que afirmo. Sólo que él mismo entró en confusión. Por un lado atestigua que nunca ha “escuchado el sobrenombre de *Papa*” en ninguno de los himnos y plegarias que oyó entonar en las aldeas, y que sólo aparecía “de vez en cuando” en “las versiones de estos mismos himnos y plegarias que los indios me *dictaban* después para ser transcritos”, lo cual, en mi opinión, es una prueba irrefutable de su incorporación, pues los *mbyá* son muy cuidadosos del lenguaje en contexto ritual. Por otro, decide considerarlo de origen *guaraní* porque los *paĩ* también lo usan “para designar al que evidentemente es la figura central de su teogonía”, según Samaniego 1944 y 1945, como si éstos no hubieran podido incorporarlo por la misma vía. Vale aclarar que el objetivo de esta nota no tiene nada que ver con la cuestión en sí del origen del término —tema tan resbaloso como ineficaz—, sino con el hecho de que se ha creído hallar en el mismo, el concepto de absoluto.

Ahora bien, para comprender el lugar que ocupa dentro del panteón *mbyá* y en la vida de éstos, es fundamental tener en cuenta las fases temporales antedichas e, insisto, despojarse de la idea cristiana que hace del “creador del cielo y de la tierra” la figura máxima. Según mis reiterados sondeos al respecto, y sobre todo teniendo en cuenta los textos verbales de las invocaciones y cantos documentados en los rituales, los *mbyá* perciben a *Ñamandu* como una figura singular por su precedencia en el mundo, sin que ello implique superioridad. De allí la insistencia en agregar a las expresiones mencionadas el término *tenonde*, *tenondegua* o *tenondeguave* —que son modos de decir con menor o mayor énfasis: “el primero”—. Esa precedencia implica haber realizado muchos actos de creación sustanciales; entre otros, su propio cuerpo, el cosmos, su compañera y los otros *Ru Ete*. Pero esos hechos importantísimos pertenecen al inicio del orden del mundo y aunque se retoma el tema en los rituales, para la cotidianidad no-ritual, acaban allí; son *yma*. Una vez instaurado dicho orden y hasta ahora —dejando transitoriamente de lado el tema crucial de la paternidad /maternidad divina—, lo rigen conjuntamente las cuatro parejas y sus múltiples auxiliares. Sus ámbitos de actuación son complementarios y todos ellos necesarios para la reproducción sociocultural *mbyá*. Si bien éstos se instauran y/o les son asignados en la era *yma*, su puesta en acto para los humanos pertenece a *yvy pyau*, la tierra nueva. En este contexto, sí distingue a *Ñamandu* ser el padre de Sol (*Ñamandu Ra'y* o *Kuaray*), el que lo envía, o el mismo Sol, esa parte de sí mismo, ese espejo y reflejo de su sabiduría que acabó con las tinieblas primigenias, y que —como dice Wensinck en la frase del epígrafe— regula los cambios del día y de la noche, de las estaciones y de los años.

Conversando sobre por qué los rituales cotidianos se realizaban a la salida y la puesta del sol —basándome en la que era mi experiencia en esa aldea hasta entonces— y tratando de verificar si *Ñamandu* era percibido como un ser superior, obtuve la siguiente respuesta:

*“Sí, más importante porque ese viene luz para nosotros, para todos, entonces es el más importante. Si no viene el Ñamandu ¿qué hacemos nosotros? Siempre vamo a quedar escurecer nomás, así no pasa nada. Cuando viene Ñamandu tiene que tener alegres, contentos; alegres porque mediante Ñamandu se levanta... No es que tanto importante, pero tiene que creer [en] Ñande Ru [Ñamandu] porque ese siempre viene, trae pa' nosotros cosa importante, [...] pa' hacer comer, todo eso. Y buen, vamo a decir que*

*importante es Ñande Ru porque si no viene Ñande Ru, si no quiere venir,  
por ejemplo, pa' nosotros ¿qué hacemos nosotros?*

(Luis Martínez, 1977)

No hay duda de que la confusión para estimar fehacientemente la dimensión de *Ñamandu* ha estado incentivada por la influencia cristiana en la instancia de traducción; lo hemos visto en el caso del lingüista Dooley, en la nota 4. En efecto, es común que al hablar largamente en español sobre el tema, los *mbyá* se refieran a cualquiera de las figuras divinas principales como “Dios”, o inserten la expresión *Ñande Ru* (Nuestro Padre) o *Ñande Chy* (Nuestra Madre) a secas, que son correctas, pero inespecíficas. Con frecuencia he debido interrumpir los relatos para preguntar a quién se referían exactamente cuando utilizaban esos términos, y entonces aportaban el nombre específico. Asimismo, en escritos recientes de Brasil he observado que en casi todo el texto se utiliza *Nhanderu*, como si fuera una cultura monoteísta, enterándonos que son varios cuando los enumeran e, inevitablemente, cuando hay referencias al ritual de nominación, donde el politeísmo queda claramente en evidencia. O sea, *Ñanderu* se ha convertido en sinónimo de cualquiera de los *Ru Ete* o del conjunto de éstos<sup>18</sup>, una ambigüedad facilitada por la cuestión del número en las lenguas *guaraní*, que permite que esa misma locución sirva para el singular o plural, como ya dije. Solo en uno de los casos documentados observé que la influencia cristiana lo llevó a erigir por sobre las cuatro parejas un *Ñande Ru Tenondeguave* (Nuestro Primer Padre), sin nombre definido y, por lo general —aunque alguna vez también dijo *Ñande Chy Tenondeguave*—, sin pareja, lo cual alteraría su sistema si no fuera que la confusión salta a la vista.

Veamos un fragmento de una entrevista en la que a pesar de admitir que *Ñanderu tenondeguave* es *Ñamandu* —como es sabido—, luego lo considera aparte como principal. Aunque mi interlocutor no logra aprehender el significado de “más importante” —una expresión que luego pude comprobar que en este plano no tiene símil en *mbyá*—, queda clara la paridad<sup>19</sup>:

---

<sup>18</sup> Me parece pertinente que Pissolato (2006: 189, nota 2) llame la atención al respecto y aclare el tema. Ella dice: “Este modo de tratamiento sintético das potências divinas é um uso bastante comum entre os Mbya contemporâneos, o que certamente não nega o reconhecimento de que as divindades e suas moradas são muitas, como atesta o contexto da reza e da nominação...”.

<sup>19</sup> En el diccionario español – *guaraní*, se traduce el término importante como *tecotevêva* = lo que es necesario (Ortiz Mayans 1980).

*Pregunta: ¿Por qué a veces para decir Ñanderu tenondeguave usa Ñamandu también? Respuesta: Es lo mismo. P.: ¿Ñamandu es más importante que Karai? R.: No. P.: ¿Jakaira..?. R.: No, cualquier. Cuatro hay más importante. Karai, Jakaira, Tupã, Ñamandu, Ñanderu tenondegua. Porque más importante /es/ uno: Karai, más importante. El trabajo de Karai es más importante. Y Jakaira, más importante. Tupã, más importante. Ñamandu más importante. Sí, los cuatro, los cinco, general Ñanderu tenonde. Porque ese dio..., todo presentó allá.*

(Dionisio Duarte, 1977)

En suma: la fuerte percepción de *Ñamandu*, no como el creador que fue en un pasado remoto (*yma*) sino como proveedor de luz y calor en el presente, con efecto sobre sus sembrados, así como el temor a ser abandonados por él —como es verificable en el primer fragmento consignado—, la he podido apreciar en varios diálogos y en los rituales. Es evidente que sea cual fuere el grado de su importancia relativa dentro del conjunto de *Ru Ete* —cuya preponderancia puede variar, según el contexto temático—, esas cualidades, apreciadas a diario, parecen ser las que más cuentan para su ponderación.

Si bien no suele haber referencias específicas sobre todas las figuras femeninas de estas parejas de seres no humanos, sí las hay sobre *Ñamandu Chy Ete* — esposa de su homónimo masculino—, que en algunos escritos aparece como *Jachuka Chy Ete*, siendo *Jachuka*, entre otras cosas, nombre femenino vigente del orden<sup>20</sup> *Ñamandu*. Pero hay un historia más larga. En efecto, en la primera edición de *Ayvu Rapyta* (1959a), el autor presenta a *Jachuka Chy Ete* como “diosa del sol” (p. 28) y en el Vocabulario de p. 196, como “consorte del dios sol”. En la entrada *Jachuka* de su *Diccionario* (Cadogan 1992b: 59) se incluye a *Jachuka Chy Ete* como “esposa del ‘Creador’”; y en la entrada *Ñamandu* (p. 123), se traduce *Ñamandu Chy Ete* como Verdadera Madre *Ñamandu*. En otro escrito anterior (1957: 190), dice que “acompañado de un calificativo, *Jachuka* es el nombre de aquellas personas cuyas almas fueron enviadas por esta diosa [*Jachuka Chy Ete*]<sup>21</sup>”, y remite a un trabajo anterior (Cadogan 1950: 239) donde consigna dos de

<sup>20</sup> En concordancia con la propuesta de Gorosito (1982, cap. V), he adoptado el término “orden” para referir ya no solo a cada una de las cuatro parejas con sus hijos y auxiliares divinos, sino también a los hijos humanos que reciben su *ñe’ẽ* de cada una de las mismas, ya que comparten una serie de caracteres que les dan especificidad, como se apreciará en el capítulo seis.

<sup>21</sup> Debió decir “uno de los nombres”, pues se sabe que son varios y él mismo proporcionó otros.

esos nombres femeninos, diciendo que se aplica a quienes recibieron la palabra-alma de *Ñamandu Chy Ete*. O sea: aunque todo lo relativo a este tema es muy oscilante en los escritos del autor, está claro que se trata de un mismo personaje y que usa preferentemente *Jachuka*, cuando refiere al mismo como esposa del creador, y *Ñamandu*, cuando refiere a la madre que envía los *ñe'ẽ* a las hijas terrenales que pertenecerán a ese orden, como se aprecia en la lista de nombres femeninos de las dos ediciones de *Ayvu Rapyta* (1959a: 47 y 1992a: 81).

En las notas del capítulo II de dicha obra (1992a: 46), relaciona *Jachuka*, como es lógico, con el término genérico para mujer *mbyá* en lenguaje sagrado o ritual *Jachukáva*, que traduce como “las que llevan el emblema de la feminidad”<sup>22</sup>. También consigna *Jachuka Chy Ete*, diosa del sol; *jachuka vyapu*, himno o canto sagrado de la mujer. Pero lo más llamativo y delicado, por su proyección, es lo siguiente. En un trabajo sobre los *paĩ-tavyterã*, Cadogan (1962: 46-47) comienza diciendo que, según Samaniego (1944), para éstos *jasuka* es un elemento vital, primigenio, origen de todo, hasta de los mismos dioses, lo cual fue confirmado por Schaden. Y agrega que en uno de los cantos que él mismo incluye, se aprecia que *Ñane Ramõi* [Nuestro Abuelo], figura central de la teogonía *paĩ* —que probablemente lo haya sido de todos los *guaraní* en el pasado, en mi opinión—, surge de *Jasuka* y “chupa sus flores”, y que si se confirma que las flores de *Jasuka* son los pechos de la mujer —como le dijo un informante *paĩ*—, “podría hablarse de una ‘madre universal guaraní’, llamada *Jasuka*”<sup>23</sup>. Dos páginas después (p. 49), utilizando expresiones de la lengua *mbyá*, pone en práctica esta idea:

“*Jachuká* = *akãojá poty* = flores que adornan la cofia (ritual) de la mujer; *Jachukáva* = nombre sagrado de la mujer en *mbyá-guaraní*; *Jachuká Chy Eté* (verdadera madre *Jachuká*) = diosa del Sol (¡¡madre universal!!); *Jachuká vyapú* (trueno o tronar de *Jachuká*) = canto sagrado o ritual de la mujer.”

No hay duda de la imbricación de los conceptos *jachuka* y mujer<sup>24</sup>, pero lo de “madre universal” es una interpretación que no me resulta del todo convincente. Por qué esa noción de los *paĩ* pasó a ser *guaraní*, operación que le permitió asignarla a los *mbyá*,

<sup>22</sup> Por el hecho de ser este emblema un adorno —según Cadogan—, lo trataré en el punto 7.3, donde me ocuparé de los objetos simbólicos del ritual.

<sup>23</sup> Téngase en cuenta que cuando Cadogan usa el calificativo *guaraní*, se está refiriendo a los tres grupos afines: *mbyá*, *chiripa* (o *nhandéva*) y *paĩ* (o *kaiová*), exclusivamente.

<sup>24</sup> A decir verdad, no está claro que la perciban como “diosa del Sol”, si bien es la esposa de *Ñamandu*.



no lo dice<sup>25</sup>. Lo curioso es que unas líneas más abajo, después de haber usado los signos de admiración para el concepto de madre universal, expresión que ha sido citada numerosas veces por lo que este concepto implica, se desdice invirtiendo la proyección, que ahora va desde los *mbyá* hacia los *paĩ*, aventurándose a decir que, en su origen, habría sido para estos últimos un adorno ritual y luego habría adquirido el significado de “origen de todo”. Veamos.

“Resumiendo, puede decirse que, a pesar de emplear los Páĩ o tavyterã la palabra *Jasuká* con el significado de ‘origen de todo’, [...] también representa para ellos una cualidad o un atributo inherente a los dioses; y analizando los datos que respecto a la palabra han reunido Nimuendajú, Samaniego, Schaden y el que escribe, puede afirmarse que originariamente estos Guaraníes utilizaban la palabra para designar un adorno ritual o elemento del culto (significado que encierra para los Mbyá), probablemente un emblema o símbolo de la feminidad, como *Jeguaká* (‘corona de plumas’) es para ambos grupos el símbolo o emblema de la masculinidad.”

(Cadogan 1962: 49)

En otras palabras, como *Jasuka* habría pasado de ser un adorno ritual —quizá símbolo de feminidad—, a ser origen de todo para los *paĩ*, parece que esto la convertiría en madre de todo el universo *guaraní*. El tema es complejo y requiere fundamentación sólida. No obstante, cabría analizar la cuestión de lo femenino y la relación masculino / femenino, en el mundo *guaraní*, a partir del “mito de los gemelos”, con sus tres importantes personajes femeninos, a pesar de que los dos centrales —*Kuaray* y *Jachy*— son masculinos. A poco de iniciado el mito, ya no hay personajes femeninos con su pareja; dos son hembras preñadas con fetos macho. En el orden de aparición en el

---

<sup>25</sup> Esta proyección me recuerda a la que hizo Nimuendajú, cuando a partir de su experiencia con los *apapokuva* (*chiripa*), en Brasil, dijo: “Yo considero la *mbaraka* como símbolo de la raza Guaraní”. (Nimuendaju [1914] 1978: 99). El tema es delicado pues, por un lado, parece lícito echar mano de un mismo término con significados distintos pero relacionables, perteneciente a dos grupos culturalmente afines, para esclarecer o intentar profundizar sus respectivos sentidos y aquello que comparten. Pero por otro, cuando se ven los resultados de la utilización de procedimientos semejantes, siento que se está forzando el significado que tiene para cada uno. Me pregunto qué sucedería si tomáramos todos los términos y conceptos de las unidades socioculturales *mbyá*, *chiripa* / *ñandéva* y *paĩ* / *kaiová* y armáramos una sola historia, eligiendo de cada una aquello que más se adecua a los fines que perseguimos, como una especie de común denominador. Lo cierto es que, tal como los conocemos y a pesar de sus visibles afinidades, son tres pueblos que tienen su propia identidad y la defienden, distinguiéndose además por sus respectivas lenguas y, sugestivamente, por sus *performances* rituales, sus músicas y sus cestos. O sea, por su cultura expresiva. Lo que sería interesante investigar es qué visión prima en los matrimonios mixtos, que son muchos.

relato: la primera es la madre de *Kuaray*, la segunda es la madre-abuela *aguara ypy* —cuyos hijos fagocitan a la anterior—, y la última, la hembra preñada *aguara ypy*, única que se salvó de morir por error de *Jachy*, que cometió incesto y dio así continuidad a su especie: los temidos *jaguarate*. Sin duda: un sugestivo trío femenino dando contexto y sustento a las andanzas del “héroe cultural” y su hermano. Asimismo, dos incestos: el que produjo la inundación que destruyó *Yvy tenonde* y el que dio lugar al “principio de tigre” —como suelen decir los *mbyá*—, fueron fuente de desgracias para éstos<sup>26</sup>.

### 5.1.2 *Karai Ru Ete* y *Karai Chy Ete*

El papel de esta pareja en la cosmología *mbyá* es muy especial, por cuanto se la relaciona enfáticamente con aspectos positivos para los seres humanos y con el plano espiritual. A todos aquellos que tienen una especial vocación por el diálogo con los *Ru* y *Chy Ete* en los rituales, que manifiestan otras tendencias conductuales hacia el plano sensible, que se alejan de las circunstancias que requieren resistencia física y/o enfrentarse a seres poderosos de potencia negativa, e incluso los temerosos, se los encuadra dentro del orden *Karai*. Se entiende, pues, que éstos tienen aptitudes para el manejo de lo sagrado, por lo que logran una mejor y más frecuente comunicación con los seres no humanos que gobiernan el mundo.

A diferencia de lo que refiere a los otros *Ru* y *Chy Ete*, cuesta lograr en el diálogo etnográfico una definición precisa sobre todos los ámbitos de su actuación, más diversos que los de los restantes. Entre otras cosas, es figura señera en el ritual anual *ñemongarai* de las primicias, de enero, que celebra la madurez de los frutos de la tierra, al que me referiré brevemente en el próximo capítulo, cuya relación se evidencia en las siguientes palabras:

*"Karai se ocupa de los productos; como productor, agricultor de todas las plantas, las que se comen y las que no se comen; los árboles, hace para que crezcan". Y agregó al solicitársele la traducción del término: "Karai es un hombre, un señor, no se puede traducir"*<sup>27</sup>.

Bonifacio Duarte, Tamanduá, 1974.

<sup>26</sup> Históricamente, se sabe de ciertos períodos en que las costas de los cursos de agua del hábitat *guarani* se hallaban infestadas de los inoportunos *jaguarate*, causando el pavor de estos aborígenes.

<sup>27</sup> Recuérdese la definición de *karai*, nombre que reciben los dirigentes religiosos, consignada en el capítulo 3.

En lo que coinciden todas las fuentes, por ejemplo, es en que el *kochi*, denominación genérica del pecarí grande (*Tayassu tajacu*) —que en lengua *mbyá* es nombrado *tajachu*, la hembra, y *karavere*, el macho—, es *mymba porã*, animal doméstico sagrado de *Karai Ru Ete* (Cadogan 1992b: 165). Preciado por su sabrosa y abundante carne, este animal del monte caerá en sus trampas solo cuando *Karai* se disponga a concedérselos. Esta circunstancia da lugar a un ritual especial en el *oka* (alrededores) del *opy*, en el que deben participar todas las personas que aun transitoriamente se hallen entonces en la aldea. Cada una de éstas ha de comer al menos un pequeño trozo de su carne, como expresión de igualdad y reciprocidad comunitaria. Si el animal es muy joven, se lo alimentará hasta que alcance mayor porte y recién entonces se lo faenará. Para los *mbyá*, los *kochi* tienen el privilegio de transitar entre *Karai reta* o *amba*, la “ciudad” o morada de *Karai*, y la Tierra de los humanos (*Yvy pyau*). A *Karai Ru Ete* se lo llama, por esta razón, *Mymba porã ja* “= Dueño del animal doméstico sagrado, único que posee este estatuto”<sup>28</sup>.

Más allá de su importantísima relación con plantas, árboles, productos agrícolas, así como con el *kochy*, vale recordar que en las *ayvu porã*, bellas y sabias palabras recogidas por Cadogan, queda en claro que pertenecen a *Karai* las llamas (*tataendy*) de la sabiduría y la neblina (*tatachina*) vivificante, por lo cual el autor lo llama “ ‘Dios’ del fuego”, relación que en general aceptan los *mbyá*. Una oración a *Karai Ru Ete*, consignada en su diccionario (Cadogan 1992b: 115), da cuenta de ello<sup>29</sup>:

*Karai mbaraete yma yma i tombopoaka opopygua tataendy tatachina*

“Que los numerosos *Karai* potentes originarios hagan obrar, triunfar las llamas y neblina de sus varas”.

A pesar de que mayoritariamente suelen percibirse a las cuatro parejas en un nivel de igualdad, en algunas aldeas parece otorgársele a *Karai* un papel superior, lo cual consolidaría la idea de que no necesariamente se estima como más poderoso al Creador. Esto se puede inferir de algunos de los textos recogidos por Pierre Clastres y León Cadogan —incluidos en el capítulo 4—, a lo que debo añadir un informe al respecto que registré en Jeju, en 2000, aldea reconocida por el resto de los *mbyá* de Misiones como la

---

<sup>28</sup> Aunque los *mbyá* consideran que las aves migratorias también transitan entre *Ñande Ru reta* e *Yvy pyau* —lo cual infieren del hecho de que en cierto lapso desaparecen de su vista—, no son animales domésticos ni se les adjudica un “dueño” determinado. Sí constituyen para ellos una prueba incontestable de la existencia de esa otra tierra que buscan alcanzar.

<sup>29</sup> Obsérvese esa idea de colectividad numerosa antes señalada.

más fiel a las normas recibidas de sus ancestros. Según su dirigente político, *Karai Ru Ete* es quien dirige y manda al resto de los *Ñanderu*. Cabría preguntarse si esta preponderancia no se deberá a que el *opygua* —dirigente de los rituales— pertenece a la clase u orden *Karai*, de quien quizá recibió su *ñe'ẽ* —un dato que no se revela fácilmente a un blanco—. A la vez, este punto podría relacionarse con un hecho que conmocionó a los *mbyá* de Misiones, al que me referiré en el apartado 10.6.

### 5.1.3 *Jakaira Ru Ete* y *Jakaira Chy Ete*

Es fácil apreciar en sus discursos, que la pareja *Jakaira* es la que se percibe más lejana del diario transcurrir de la vida de los *mbyá* que no poseen poderes para curar y/o dirigir rituales; o sea, de “la gente del común”. Estos saben que su relación mayor es con sus *karai* u *opygua*, y más aún en los rituales y en situación de enfermedad; en especial, respecto del personaje masculino de la pareja. Ello no quiere decir que se la niegue sino, por el contrario, que se la considera con el mayor de los respetos; como si hablar sobre ellos fuera casi impertinente. Su asociación con el tabaco en los rituales y en ocasión de consultas al *opygua* por cuestiones de salud, en las que, según las formas que adopte el humo de su pipa será la respuesta del mismo acerca del estado del paciente, está perfectamente clara.

Asimismo, a diferencia de los restantes *Ru* y *Chy Ete*, su actuación es percibida como particularmente intensa por la noche, precisamente cuando ellos se hallan en el *opy*. Así se expresó uno de mis interlocutores:

*“Porque para hacer esfuerzo. Porque solamente el Jakaira que hace esfuerzo por la noche. No hay otro dios que atiende mucho por la noche. Solamente el Jakaira. Por eso se hace primeramente para el Jakaira. Si va para rezar para todos los dioses, primeramente tiene que rezar para Jakaira.”*

Lorenzo Ramos, 1983.

Es interesante la expresión “hacer esfuerzo” aplicada a *Jakaira Ru Ete*, pues comúnmente se entiende que son los humanos quienes deben esforzarse en los rituales, tanto para alcanzar la perfección, como para satisfacer a los *Ñande Ru* y las *Ñande Chy* con sus cantos y danzas. Este involucramiento de ambas partes en el esfuerzo, es una de las tantas muestras que ofrecen los *mbyá* de un relacionamiento fluido y casi igualitario

entre humanos y no humanos poderosos. En cuanto a la prioridad en dirigirle el canto a *Jakaira*, si bien no condice con mi experiencia en los rituales documentados, se sabe que las *performances* difieren de aldea a aldea. Sí me interesa destacar la idea de la presencia tranquilizadora de *Jakaira* en el marco temporal de la noche temida, porque da cuenta del papel que se le asigna.

En cuanto a los procedimientos mediante los cuales se adquieren poderes y conocimientos para curar, lo común es que se diga: “se le hace en su cabeza” —negando así la transmisión de poderes a través de otro ser humano reconocido por su competencia en la materia, o la recepción de los mismos durante el sueño—. Las siguientes palabras de Cadogan (1959: 36) coinciden con diversas versiones que registré al respecto:

"es mediante las palabras engendradas por la neblina de *Jakairá*, es decir, los mensajes divinos recibidos de este dios, que los médicos agoreros adquieren la buena ciencia /.../ que los convierte en los lugartenientes de *Jakairá*...".

Es el tiempo-espacio ritual del *opy* el indicado para ello, como sin excepción afirman; en cambio, sí se requiere instrucción y práctica para asumir la dirección de los rituales.

#### 5.1.4 *Tupã Ru Ete* y *Tupã Chy Ete*

Aun dejando de lado el tratamiento más amplio que requiere la cuestión de la sobrevalorada entidad que adquirió el personaje masculino de esta pareja, por la elección que hicieran los sacerdotes cristianos del término *Tupã* para hacerlo significar “Dios”, no cabe duda de que tal elección —que insisten en considerar válida hasta el día de hoy todos los blancos que tratan con grupos *guaraní* —sea por ignorancia o con mala intención—, influyó en cierto modo en el papel que le atribuyen los *mbyá* en la Tierra, al punto que algunos de ellos hablan de un *Tupã* de los *guaraní* y un *Tupã* de los blancos. No obstante, hay total consenso en adjudicarle, como papel principal, el producir las habituales e intensas —aunque breves—, lluvias de la floresta subtropical, así como los sonoros truenos y los amenazantes rayos que suelen acompañarlas —no por frecuentes menos temidos, y no pocas veces interpretados como castigo a alguna transgresión de un miembro de la comunidad—. Para Müller (1989: 17): “es ‘señor y

dueño' del rayo [*Overa ja*] y el trueno [*Hyapu ja*]"; para Cadogan (1992b :181), es " 'dios' de las lluvias, el trueno y los rayos". Ese castigo, según las circunstancias, se aprecia como muy positivo. *Tupã*, mediante sus modos específicos de acción, los ayuda a mantener un cierto equilibrio y tranquilidad sociales, como se aprecia en el siguiente fragmento referente a la búsqueda en el monte de una persona que se había convertido en animal [*jaguarete*], con riesgos para la comunidad de ser devorados.

Así contó Jachuka Rete, en 2001, que sucedió en su aldea:

*"Y...me acuerdo que ese día se vino una lluvia!... Dice que ahí era que Tupã..., eh... Tupã iba a..., le iba a alumbrar el camino a ver lo que iban a hacer al otro día. Ese día llovió, llovió, llovió, llovió con relámpagos... y truenos, y... de todo, esa noche. Y después, al otro día mi abuelo dijo: Tupã me hizo saber anoche, dijo, que tenemos que salir a buscar otra vez. Y salieron a buscar otra vez. ¿Y sabés dónde le encontraron? Allí nomás, ahí nomás ¿viste? subiendo la... ¿ahí donde está la escuela?, era todo monte en aquella época. Y allí nomás estaba él. Pero el relámpago le había dado justo en la cabeza. Dicen que... [eso] te da Tupã cuando te portás muy mal, te hace eso. Dicen. Como un rayo que cae..."*

El fragmento precedente deja en claro que todos los *Ñande Ru* velan por sus hijos humanos; aun el que más temor les produce. Cabe enfatizar, por otra parte, su intervención en lo que concierne al éxito de las cosechas, considerada fundamental, pues está asentada en su concepción cosmológica de ayuda mutua y complementación del actuar de sus *Ru Ete*, ya que las lluvias se producen cuando *Tupã* —que habita en el oeste— se traslada al este para llevarle agua a *Karai*, que si bien es quien promueve la producción agrícola, carece de ella. Asimismo, me interesa señalar otra arista de su actuación de la que da cuenta Cadogan, consistente en producir la moderación o 'refrescamiento' (*yvára ñemboró 'y*) que permite a los seres humanos no dejarse llevar por las pasiones, mantener la calma, no enfervorizarse por demás, lo cual da idea de que el reconocido pacifismo *mbyá* —quienes más de una vez han preferido migrar antes que confrontar mediante el uso de armas— tiene sustento en las normas que rigen su cosmología, tal como se aprecia en la siguiente frase, extraída de Cadogan (1992b: 56):

*Tupã mba'e ñemboró 'yguivy mborayu rekorã nomboaku aéi va'erã* mediante la templanza de *Tupã* no se enfervorizarán peligrosamente (los hombres).

Esta semblanza sobre la percepción que tienen los *mbyá* de las cuatro parejas de *Ñanderu*, se irá enriqueciendo a lo largo de la tesis, por su centralidad en la cosmología *mbyá* y, por tanto, en sus rituales. Sirva por ahora de introducción al tema lo antedicho y el siguiente fragmento de una larga conversación con Jachuka Rete (2002), en el que se refiere a los cuatro *Ru Ete*.

*Sí, es como que es necesario siempre, porque es como que... uno pide siempre a Ñamandu Ru Ete que bueno, cómo se podría decir, no sé si decir iluminar, no me gusta, pero es como si fuera que uno está pidiendo siempre... que uno se sienta fuerte, y que se sienta..., que encuentre las palabras justas, como para hablar y todo eso ¿no? Especialmente el opygua ¿no? Y bueno, así debería ser todo, pero... Yo lo veo como algo... más importante que los demás, pero no sé si como el creador, tanto como el creador no sé. [...] Es como que yo tengo esa idea de Ñamandu, que es... el máximo, pero yo no sé si como el creador. Pero yo veo, por ejemplo cuando estoy en la comunidad, me imagino yo, cuando me despierto, que me despierto porque Ñamandu quiere. Abro los ojos y veo todo eso porque Ñamandu quiere, porque el día que Ñamandu no quiera no, no, no veo. Digo yo. Esa es mi idea. Pero... será porque eso me inculcaron también, porque siempre dicen: bueno, no, no es bueno dormir mucho, porque Ñamandu... no quiere que uno esté durmiendo cuando él ya viene, cuando él ve, no... él... se va a confundir, inclusive va a pensar que estás muerto, viste, algo así. Entonces siempre uno tenía que estar bien para Ñamandu. Pero no sé si es el creador, pero así, yo veo así. [...] Es que siempre está..., todo el día está. Bah! todos, todos los demás también... pero él, el que... lo primero que me sale es Ñamandu. No, nunca se me ocurre decir Jakaira kuéryy, Jakaira Ru Ete, Jakaira Chy Ete, no sé... Es una palabra más bien usada por el opygua, ¿viste?, algo así me doy idea ¿no? [...] A veces, anoche, a veces pienso tantas cosas cuando... me acuesto y cuando canto por ahí algunas canciones... a mi hijo, y le llamo así, Vera, Vera i, Y me trae tanta nostalgia... de sólo pensar que pensar que yo le llamaría todo el día Vera i en la comunidad. Pero... estoy tratando de ver la personalidad de él, que a veces tiene mucho que ver. Porque generalmente los Karai...*

son pasivos, y son... más tranquilos. Los Vera [enviados de Tupã] son... fuertes. Son fuertes, son... muy enojadizos y se enojan...

I: ¿Le tienen miedo a Tupã?

J: ¿Quién? ¿Vera decís?

I: No, los mbyá.

J: Sí. No sé por qué. Eso sí es verdad. Tienen miedo. Tienen miedo a Tupã. Es Tupã... no sé... Es como que siempre Tupã [ríe] es el que cuando... Tupã siempre el que manda todo lo peor parece. No, no! Yo no más doy la idea, por ejemplo [ríe] cuando viene una tormenta, siempre mi abuela decía: Ay! Tupã, dice, por qué... por qué tenés que mandar esa tormenta tan grande, mirá si nos vuela toda la casa...; ella siempre reta, viste? Pero... no sé.

I: Hay una... hay una idea fuerte, o sea, de que los males pueden venir del lado de Tupã?

J: Sí, dicen, sí. Pero no sé.

I: A pesar de que, bueno, las lluvias son benéficas ¿no? para...

J: Sí. Aunque también, a veces se pide..., se pide por favor que llueva a Tupã. Inclusive llevan ¿viste?, los que tienen el nombre dicen... de, de provenientes de Tupã tienen que ir y pedir...

I: Ah, son ellos los encargados.

J: Sí tienen que ir ellos. Inclusive cuando Ñamandu no quiere salir...

I: ¿Qué quiere decir: ir y pedir? ¿Qué hacen?

J: En realidad ir y pedir es... tienen que ir al arroyo y bueno, jugar mucho con el agua y pedir, bueno, Tupã, eh... bueno, que haga llover. Tupã ... que sé yo, por ejemplo... eh... che avachi...[mi maíz...] ¿podés creer que me olvido? Che avachi nai mboai, por ejemplo, que bueno, que los choclos no va a andar bien, que no va a dar bien los choclos..., que no va a tener ¿cómo se dice? granos... Nai es granos.

I: O sea, le reclaman el agua...

J: Es eso, sí, tienen que reclamar digamos, estar dentro del agua, nadando..., jugando dice ¿no? Y le enseñan los padres ¿no? Y lo mismo pasa con los de Ñamandu.

I: ¿Y los de Ñamandu qué hacen?



J: Y... tienen que..., eso con la yerba. No sé si son..., tienen que hacer fuego, por más que... porque viste que en Tamandú era algo especial porque había mucha neblina, siempre. Ñamandu que no quería salir... Y...teníamos que hacer fuego..., hacer fuego. Y traer hojas de... de yerba. Y que haga hacer mucho, mucho ruido y de pedir a Ñamandu que... salga el sol.

I: Y eso lo hacían... a la mañana?

J: A la mañana, tempranito, afuera ¿no? nada de adentro.

I: Sí, claro, había... siempre mucha neblina porque está rodeado de arroyos...

J: Sí. Y siempre..., y cuando llueve mucho también se pide mucho a Ñamandu, que venga otra vez porque llueve.

I: O sea que... digamos, en ese sentido son los dos que están más presentes.

J: Sí, Tupã siempre está presente también, pero Ñamandu también.

I: Digamos, Ñamandu porque..., como dijiste ¿no?, que venga Ñamandu, estás pensando en el sol, en la luz.

J: Bueno, pero Karai también. Karai... eh... también tiene mucho que ver con todo lo que es las plantas que uno... para, para comer y todo eso ¿no?

I: ¿Por eso Karai tiene mucha importancia en ñemongarai?

J: Sí

I: ¿Y con los animales tiene que ver?

J: No sé si los animales tiene que ver Karai.

I: Por ejemplo el kochi..., ¿no se considera algo así como un ...?

J: Es como un animal sagrado ¿no? No sé si decir bien sagrado pero..., no es lo mismo cazar un jabalí kochi que... cazar un coati. No es lo mismo.

I: O sea que... A Jakaira... vos lo colocás más en en boca de los...

J: En el lenguaje... más espiritual. Es como algo más... Es como que es más allá... Para mí, yo me doy una idea de que Jakaira... es como algo más... ¿cómo te podría decir? Es como algo... que vos tenés que tener un don especial como para tener una relación más íntima, digamos, más así de...

I: Claro, es más incognoscible, más ajeno a...

J: Sí, más ajeno a lo que es uno, a lo que es imperfecto. Y los que están más allá, un poquito más [cerca] de alcanzar la perfección es como que tienen más el privilegio de... De conversar de alguna manera con él ¿no? Pero yo

veo... más así. En cambio Ñamandu y Tupã es como algo más accesible. No sé si accesible está bien, pero...

I: Digamos que es más accesible al común de las personas ¿no?

J: Sí

## 5.2 La arquitectura del cosmos: una nueva versión<sup>30</sup>

El cosmos *guaraní* en general y su “arquitectura” en particular –un recorte de la dimensión cosmológica—, no es uno de los temas que haya tenido permanencia y hondura en la abundante literatura especializada, pues sólo concitó un interés parcial de algunos etnógrafos<sup>31</sup>. No obstante, merced al ineludible abordaje de la conflictiva Tierra sin mal<sup>32</sup>, fue posible hallar indicios al respecto. La obra clásica de Viveiros de Castro ([1984]1992) *Araweté: os deuses canibais* es una notable excepción, aunque la centralidad del tema en dicha obra tiene como uno de sus objetivos la construcción de un modelo cosmológico válido para los *tupi-guaraní* en general. Sin pretender compartir este ambicioso objetivo, comenzaré por el recorte antedicho de la dimensión cosmológica de los *mbyá*, para ir introduciéndome e introduciendo a los lectores, paulatinamente, en la dimensión cosmológica en la amplitud que me sea posible abarcar.

Profundizar sobre la concepción del cosmos *mbyá* se constituyó en un imperativo para la reconstrucción del recorrido de su intercomunicación con sus *Ru* y *Chy Ete* en los rituales, en cierta medida visibilizado y materializado en la direccionalidad de sus danzas, gestos y posturas, y en la orientación cardinal prefijada para cada acción u otro componente de los mismos, así como audibilizado en los cantos y expresado en sus palabras. Las respuestas a interrogantes elementales como en qué lugar del mismo se situaban, dónde situaban a cada uno de los no humanos, qué movilidad espacial tenían éstos y en qué circunstancias, qué sucedía al respecto durante los rituales, entre otros,

---

<sup>30</sup> Desde una perspectiva etnomusicológica, abordé la horizontalidad del cosmos *mbyá* en la ponencia “Mbyá cosmology and its representation in the daily rituals seen through its musical performances”, ICTM 36<sup>o</sup> World Conference, Río de Janeiro, 4—11 de julio de 2001. Asimismo, el punto 5.2 y varios de sus derivados, expuestos más sintéticamente, constituyen el cuerpo de un artículo antropológico publicado en el número monográfico “La persistencia Guaraní” de la *Revista de Indias* (Ruiz 2004).

<sup>31</sup> Esta situación ha comenzado a revertirse recientemente.

<sup>32</sup> *Yvy* = tierra; *marã* = mal, destruir(se); *-eỹ*, sufijo de negación. Es indistinta la traducción en singular o plural de *marã*. Conservo el uso de mayúscula que utilicé en *Yvy tenonde* e *Yvy pyau* para distinguir estas nociones, que exceden su sentido literal, de las que deben tomarse literalmente.

tuvo una derivación impensada. Me refiero a las disidencias en dos puntos, entre las versiones de algunos de mis más sólidos colaboradores, con la casi totalidad de las fuentes consultadas: 1) sus dioses no *viven*<sup>33</sup> en el cielo sino en el ámbito periférico de un plano horizontal constituido por tres círculos concéntricos; 2) el segundo ámbito —y círculo— no es un mar sino un río o “agua grande” y dulce.

Teniendo en cuenta la envergadura de lo que estaba en juego, el hecho de que a lo aseverado y graficado por mis colaboradores se contrapusiera —con alguna excepción— un bloque relativamente homogéneo de versiones procedentes de una pluralidad de lugares informados por autores varios, me llevó a desestimar que el disenso pudiera atribuirse a la diversidad habitual entre aldeas, zonas y/o individuos por obra de sus dirigentes religiosos o de sus interpretaciones personales. Por consiguiente, en busca de indicios clarificadores revisé con detenimiento las frases y expresiones utilizadas por algunos etnógrafos en el tratamiento de esta cuestión, así como las traducciones de ciertos conceptos clave y el modo en que los mismos eran empleados por un autor dentro de un mismo texto o de varios. La tarea, realizada con una mirada antropológica y por tanto diferente a la de los analistas del discurso o lingüistas, permitió detectar una interferencia etnocéntrica en la consideración e interpretación de diversos aspectos de la cosmología *guaraní* e incluso en las traducciones, así como no poco acriticismo en la valoración de las fuentes escritas y los testimonios orales. Por ello, esta relectura del cosmos apunta menos a desestructurar ya viejas ideas enraizadas, a las que he hecho referencia en el punto anterior, que a producir un diálogo entre los etnógrafos que hemos elegido a los *mbyá* como interlocutores en el campo, y con aquellos *mbyá* que reivindican una concepción que no ha sido ni es ajena a otros grupos de la misma filiación. En razón de lo antedicho, se apreciará que el contenido de este capítulo está condicionado en gran medida por la necesidad de argumentar ampliamente sobre la horizontalidad de su cosmos.

### 5.2.1 Algunos rasgos de la cosmología *mbyá*

En principio, hay que discernir entre la arquitectura del cosmos —notablemente homogénea—, y la actuación de los personajes no humanos en el mismo, que puede

---

<sup>33</sup> Dadas las características particulares de este tema, destacaré palabras o frases mediante itálicas con mayor frecuencia que en el resto de la tesis, incluso en citas textuales. Si pertenecen al original será indicado.

diferir parcialmente según la interpretación de cada *karai* o de la línea de la tradición heredada. En cuanto a la primera, los tres círculos concéntricos arriba mencionados constituyen los ámbitos cosmológicos básicos que distinguen los *mbyá*. Considerados desde el centro hacia la periferia de un plano horizontal, son: *Yvy pyau* (Tierra nueva), dominio, en un sentido general, de los seres humanos; *Para guachu* (Río o Agua grande)<sup>34</sup>, inhabitado; y un tercero, *Yvy apy* (confin del mundo), cuya significación, en lo que aquí concierne, está polarizada en el este y el oeste<sup>35</sup>, donde residen las cuatro parejas de *Ru* y *Chy Ete* con sus hijos y auxiliares.

De las subdivisiones de *Yvy pyau* y sus moradores no humanos me ocuparé en el próximo punto. En cuanto al *Para guachu*, importa señalar su percepción como el obstáculo que deben salvar para alcanzar la tierra de los *Ñanderu*, conocida como *Yvy marã'eỹ* (Tierra sin mal), o *Yvy ju* (Tierra indestructible, eterna); por ello llaman también a este ámbito, no sin cierto fastidio, *para ñembou ei* (agua “creada ociosamente”)<sup>36</sup>. Respecto del tercero, interesa señalar la actividad de los *Ru* y *Chy Ete* y de algunos de sus hijos-enviados-auxiliares en su relación con los *mbyá*, sus hijos terrenales, debido a que su movilidad en el espacio cósmico en cumplimiento de sus funciones podría haber inducido a los etnógrafos a interpretar que existe un plano vertical habitado<sup>37</sup>. A tal fin, recordemos que las moradas de *Ñamandu* y *Karai* son localizadas en el este, y las de *Jakaira* y *Tupã*, en el oeste. Sin embargo, hay quienes sostienen que *Jakaira* —de quien los dirigentes religiosos reciben sus conocimientos y guía—, habita en *yva mbyte*, cenit. En este caso, se aprecia una dimensión vertical a la Tierra como morada —aunque no consensuada—, pero lo interesante es que no la sitúan

---

<sup>34</sup> Mar, en la traducción más difundida. Lo que supe con posterioridad al artículo mencionado en la nota 28, y que hallo muy interesante, es que algunos *mbyá* llaman *yy e'ẽ* (agua dulce) a este ámbito, lo cual confirma la tesis que desarrollo en el apartado 5.2.3..

<sup>35</sup> Recuérdese que en la cosmogonía, el norte y el sur tienen como referentes los vientos, y que en el sur se localiza el espacio-tiempo primigenio, pues es desde dónde proviene geográficamente el frío.

<sup>36</sup> Cadogan (1992b: 130) traduce *ñembou ei* o *ñembou vei* como “hecho o estar creado ociosamente” y agrega: “*para guachu porãngatu ñembou ei* mar grande carente de hermosura, creado sin motivo; dicen, porque su única función parece ser el separar la tierra de *Yvy marã'eỹ*, la Tierra sin Males.” Por mi parte, he documentado esta misma expresión y fue traducida, más vulgarmente, como “que está de balde”. Otros argumentan que es un escollo necesario, pues los seres no humanos poderosos no deben vivir tan cerca de los seres humanos, ya que sería demasiado fácil trasladarse a su tierra. No olvidemos que la separación la produjo el castigo debido al incesto, y que la vida en esta Tierra es considerado como un período de prueba que los humanos deben superar mediante su esfuerzo.

<sup>37</sup> Téngase en cuenta que lo que destruyó a *Yvy tenonde*, la primera Tierra, fue el avance de las aguas, no la lluvia, lo cual considero como un indicio de su concepción horizontal del cosmos. Esto condice con la afirmación de algunos *mbyá* de que la lluvia procede de los márgenes.

en el cielo, sino en el espacio que se halla por sobre la copa de los árboles, una dimensión que en los últimos tiempos ha comenzado a tomarse en cuenta<sup>38</sup>.

El eje este-oeste, de notoria predominancia en la cosmología *mbyá*, es llamado *Ñamandu rape* (camino de *Ñamandu*) y se representa gráficamente con dos líneas curvas cuyos extremos se hallan en la periferia del plano horizontal; es decir, donde ven aparecer y desaparecer el sol de su vista, una referencia empírica nada desdeñable y de importancia en la representación ritual. Debido a esto, algunos dibujaron el cosmos como una semiesfera —aclarando que estaba habitada sólo en el nivel horizontal—, en la que la bóveda es el firmamento por el cual se desplazan sus *Ru* y *Chy Ete*. El camino inverso (oeste-este) lo recorre *Tupã*. El siguiente testimonio esclarecerá lo expuesto:

*“Los dioses [...] están en el fin del mundo, último mundo, alrededor del mundo. No están arriba. Cada uno con sus poderes, con su camino. Por eso, según el canto, escuchan más los dios[es] porque va más lejos. El canto fuerte, grito, va más lejos, porque el dios no está cerca, está muy lejos, está alrededor de la tierra. Con los cantos escucha, y para defendernos, y si hay un muerto que va a resucitar, o va a hacer curación, ahí sí viene [a] yva mbyte; es como una cosa que viene a escuchar lo que está pidiendo. [...] Si vos rezás y cantás a los dioses, Ñamandu o..., ya se acerca, ya puede comunicarse de cerquita, de cerca, de arriba. No está en el cielo sino está en el espacio; viene hasta el espacio. Cuando termina rezo, cuando se cura, cuando termina de hacer los nombres<sup>39</sup>, se va en el paraíso yvy apy<sup>40</sup>, es más o menos el paraíso de los dioses. Donde viven.”*

(Lorenzo Ramos, 1983)

La descripción no deja dudas. Cuando los *Ñande Ru* están en acción, los localiza arriba (*yva*), pero en un espacio cercano, no en el cielo; cuando habla de sus moradas, utiliza *yvy apy*, los confines de la tierra o del mundo, en el sentido del fin del espacio horizontal, ya que está el *para guachu* entre *Yvy pyau* e *Yvy apy*. Al escuchar los cantos, el *Ñande Ru* convocado se acerca al cenit para ayudarlos, pues los seres “perfectos” —

<sup>38</sup> Según Montardo (2002: 88, nota 57): “Há atualmente um grupo de ecólogos da Amazônia que está se especializando em estudar o ambiente característico da copa das árvores, que é um ambiente, segundo eles, muito importante. Beebe, referindo—se à abóbada das florestas pluviais, em 1917 já falava em um sexto continente [...] não sobre a Terra, mas sessenta metros acima dela” (*apud* Wilson 1994:210).”

<sup>39</sup> Alusión al ritual de imposición del nombre a las criaturas por los *karai*. Véase Ruiz 1984.

<sup>40</sup> *Yvy* = tierra, por extensión, mundo; *apy* = fin, término, confin.

como los califican— no pueden posarse sobre la tierra imperfecta<sup>41</sup>. Por ello, ir al centro o de un extremo al otro, requiere abandonar sus lugares lejanos, pero al nivel de la tierra y transitar el espacio cósmico. Las siguientes palabras, complementarias de las precedentes, son valiosas y es interesante su apelación a la tradición:

*“Como mi padre dice, este mundo son grande, entonces, ellos viven alrededor del mundo, no en el cielo. Pero ocupa mucho el cielo, por como camino de ellos. Porque..., como dice mi padre y todos los abuelos de mi padre, todos dicen..., le dijeron, que dios vive por la orilla del mundo. Entonces acá vive el dios Ñamandu Ru Ete tenonde, acá vive Jakaira Ru Ete, acá vive Tupã Ru Ete, acá vive Karai Ru Ete” [al señalar sobre un plano, sitúa a Jakaira y Tupã en el oeste, y a Ñamandu y Karai en el este]*<sup>42</sup>.

(Lorenzo Ramos, 1983).

La aclaración inicial es sugestiva, pues decide enfatizar el contraste con la doctrina cristiana y diferenciar el cielo como camino, del cielo como morada divina, tema que abordaré en el punto siguiente. Es importante saber que en la relación entre los Padres Verdaderos y sus hijos terrenales, la agentividad está en manos de sus hijos no humanos y auxiliares. Pero los que escuchan sus cantos, observan sus danzas y conductas, y dialogan con los dirigentes rituales, son los propios *Ru* y *Chy Ete*. Esto ocurre, en especial, durante los rituales nocturnos, tiempo-espacio en el que no hay mediación. Así lo atestiguan los textos lingüísticos de los cantos-danzas a ellos dirigidos y la invocación inicial a los componentes de las cuatro parejas divinas, entonada con guitarra por el *karai* o *pa'i*. En los rituales del amanecer que he documentado en la aldea Fracrán, se cantaba y danzaba, y al menos una canción era dirigida a *Ñamandu Ra'y*<sup>43</sup>, Hijo de *Ñamandu*, Sol, enviado de *Ñamandu Ru Ete*, y otra a éste. Sea mediante cantos y danzas, o con una oración de las que consigna Cadogan —sin aclarar si se cantaban o no—, o escuchando algunas músicas de rabel y guitarra, mientras se toma mate y se conversa acerca de los sueños y se organiza la tarea según éstos, hay consenso en que se debe agradecer al padre y/o al hijo el poder disfrutar de un nuevo día.

---

<sup>41</sup> La tierra nueva (*yvy pyau*) es *teko achy* (modo de ser imperfecto), categorización que se extiende a todo lo que existe en la misma, y, por ende, a los humanos.

<sup>42</sup> La actitud generalizada en las conversaciones sobre el cosmos consistía en el trazado de dichos círculos sobre la tierra con un palillo, que yo reproducía en mi cuaderno de campo o en hojas para dibujos y ellos verificaban, señalando el lugar de residencia de cada una de las cuatro parejas divinas.

<sup>43</sup> El ritual matutino puede adoptar diversas formas, según las aldeas.

## 5.2.2 El primer ámbito: lugares y moradores

El círculo central del cosmos *mbyá*; o sea, el ámbito que habitan los humanos y a partir del cual refieren a los otros dos, es, como ya sabemos, *Yvy pyau*, la Tierra nueva; aquella que reemplazó a la que se llevaron las aguas que, a su vez, la rodean. Es decir: se la representa como una isla. Hay quienes dicen que está asentada, precisamente, sobre las aguas que destruyeron a *Yvy tenonde*, pero sin concederle a las mismas carácter de espacio acuático subterráneo ni alguna connotación específica.

Se sabe que en las culturas de tradición oral, fuera de esa representación formal general, las ideas sobre la Tierra están asentadas en las narrativas transmitidas oralmente y se nutren de las experiencias propias, que si bien día a día se van extendiendo en el espacio, tienen su núcleo en la aldea y sus proximidades. La aldea (*tekoa*), la chacra (*kokue*), el monte (*ka'aguy*), las cascadas u otros cursos de agua, como arroyos y ríos (*y akã*), presentados oportunamente en cuanto proveedores de alimentos, materias primas, hierbas medicinales y otros, son los dominios constitutivos del mundo *mbyá*. A los fines de este capítulo, interesa el modo en que esos lugares son percibidos y vivenciados; vivencias que nos informan además de otros seres no humanos, moradores invisibles, dueños de plantas, árboles, animales, piedras, aguas, a los que se les pide permiso, mediante una breve fórmula, para tomar lo que se necesita o para hacer uso de algo que consideran los *mbyá* que les pertenece, mediante alguna breve fórmula. Aproximarnos a esas vivencias, incluye informarnos de que los constituyentes de la fauna y flora son seres que tienen *ñe'ẽ* (“alma”), y que hasta puede “fluir del árbol la palabra”, como dijera Cadogan (1970), un atributo de humanidad que evidencia la relación social que establecen los *mbyá* con los elementos constitutivos de lo que llamamos “naturaleza”. Como señala Ladeira, de acuerdo con Descola, no hay lugar para la naturaleza en una cosmología que confiere a animales y plantas atributos, comportamientos y códigos morales de los humanos.

“Lo que aquí llamamos naturaleza no es un objeto que debe ser socializado, sino el sujeto de una relación social”

(Descola 2000: 152-53, cit. en Ladeira (2001: 45)<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> La tesis doctoral de Maria Inês Ladeira que estoy citando: *Espaço geográfico Guarani-mbya: significado, constituição e uso*, como su título lo indica, se extiende ampliamente sobre el tema y es muy recomendable su lectura. El capítulo que ella a su vez cita es: Descola, Phillipe, 2000. “Ecologia e

En este contexto conceptual y vivencial, ir al monte (*ka'aguy*) en busca de esos productos y permanecer el lapso necesario para obtenerlos, requiere —además de un buen conocimiento de las normas— ser programado con antelación. Será el *opygua*, en ese ritual del amanecer, o en la visita obligada previa a la salida, quien confirme la viabilidad de la misma, si es que en sus sueños nocturnos o en el del interesado no apareció impedimento alguno para ello. Las conversaciones sobre este lugar con diversas personas dejan en claro que al monte hay que respetarlo, en cuanto está habitado por “seres de la naturaleza” que son considerados “personas morales y sociales”, como ha sido dicho. Esa relación con seres invisibles, de los que por otra parte dependen para su subsistencia, despierta sentimientos encontrados sobre el *ka'aguy* (monte).

*“Bueno, por un lado es un lugar bueno [...] porque te da algunas cosas ¿no? Bah, la mayoría de las cosas que uno come y todo, lo daba el monte. Pero también era que bueno, que... Por algo pienso que antiguamente...<sup>45</sup> se levantaban, iban y bueno, comentaban todo lo que iban a hacer. Y el opygua, depende de cómo se levantó y si soñó algo, no le dejaba ir al monte. Y... y siempre tienen que ya volver cuando... el sol está bajando.”*

(Jachuka rete, 2003)

En el monte se debe permanecer sólo el tiempo indispensable para realizar las tareas previstas y hay que transitarlo con los debidos recaudos. Ir al monte con excesiva frecuencia y durante largas horas se considera como un desvío de la persona hacia la vida animal y se interpreta que el espíritu del jaguar, *tupichua*, se apoderó de él. Esto lo conducirá a preferir la carne cruda y a comer solo en la selva, convirtiéndose así en jaguar, que es la metamorfosis más temida<sup>46</sup>. Los casos que se cuentan, hablan de la transformación de sus manos en garras con largas y gruesas pezuñas, así como de la

---

Cosmología”. In: Carlos A. Diegues (org), *Etnoconservação: Novos Rumos para a Proteção da Natureza nos Trópicos*, São Paulo: HUCITEC – NUPAUB/USP.

<sup>45</sup> Por “antiguamente” debe entenderse en su infancia o hasta que dejó la aldea en 1997, al casarse.

<sup>46</sup> Es notoria la interdicción de nombrar al temido *jaguarate* (*Felis onza*), aunque no todos son conscientes de ello. La denominación más usada es sorprendente; me refiero a *aguara*, término con que se designa al zorro en las lenguas *guarani* y que los lleva a los *mbyá* a llamar a éste, sugestivamente, *aguara'i*, a pesar de las notables diferencias entre ambos animales que —como es obvio— no se les escapan. También es sorprendente la multiplicidad de nombres que recibe. Aparte del antedicho, se lo llama *chivi*, *chivi guachu*, *ivaikue* (el maligno), *ka'aguypo* (habitante de la selva), *ka'aguy rupigua* (el que solamente está en la selva). De cualquier modo, en la nueva artesanía en madera que algunos realizan con destreza admirable y que en la actualidad está muy extendida, pululan los “tigres” de los más diversos tamaños, posiciones y actitudes, aunque, por supuesto, es para su venta a los blancos.



necesidad de matar al mutante para seguridad de su familia y del resto de la comunidad. Incluso hay relatos con detalles sobre un engrosamiento de su piel tan notable, que habría obligado a matarlo a pedradas<sup>47</sup>. Según informes obtenidos en Paraguay por Cadogan (1992a: 174), “la persona de quien se prendaba *tupichua* [...] era muerta a flechazos e incinerado su cadáver, si no sanaba recomendándolo al dios *Jakaira*”. Estas dramáticas reacciones informan acerca del terror que provocan los casos de personas sospechosas de estar experimentando un cambio de su subjetividad humana por la de este temido animal.

En otro plano, Cadogan (1992a: 137-138) da cuenta de otra metamorfosis de humano en animal, pero debida al incumplimiento de una orden, que es de particular interés para el tema central de esta tesis. En este caso, la narración del mito etiológico, que pertenece a la saga del llamado “de los gemelos”, sirve de vía de difusión de las reglas de comportamiento estatuidas por el “héroe” cultural, en su tarea de construcción del modelo de vida virtuosa que se estima debe alcanzar todo *mbyá*. Dice así:

“*Pa’i Rete Kuaray y Jachy* enseñaron a los hombres la danza, las oraciones y los himnos sagrados. Un día en que *Pa’i* había ordenado fuera dedicado a la danza y la oración, un indio desobediente se internó en la selva en busca de hojas de pindó (palmera) para techar un rancho. Al volver, fue convertido en oso hormiguero grande con las palabras: ¡*Ka’aguare, java mokera!*” Es decir: “El que estuvo en la selva (en vez de asistir a la danza), duérmete enseguida y vuelve a la actividad.”<sup>48</sup>

Aunque es común que los relatos sobre este tipo de transformaciones refieran a personajes masculinos, las mujeres —que jamás van solas a la selva—, son las que más precauciones han de tener, especialmente durante la menstruación, que es percibida por el sensible olfato de esos seres invisibles propensos a conquistarlas con la finalidad de copular o de apoderarse de su espíritu. También son vulnerables estando embarazadas,

---

<sup>47</sup> En una aldea me dieron hasta el nombre de una persona que se transformó; suceso que habría ocurrido hacia 1982 o 1983.

<sup>48</sup> Según Cadogan (1992b: 64), *Kaguare* designan los *mbyá* al oso hormiguero grande y chico, mientras que *java mokera* o *java mokéra* es una “fórmula empleada por los dioses para producir la metempsicosis”. De acuerdo con el mito, en el momento de producirse dicha transformación, se hallaba sometida a reclusión una niña con motivo de su primera menstruación, por lo que *Pa’i* dispuso que la carne del animal recién creado fuera la única lícita para consumir durante esos períodos. El autor ha utilizado alternativamente metamorfosis y metempsicosis, a pesar de su diverso significado, lo que constituye un grueso error, porque la metempsicosis supone la muerte de un ser existente seguida por la transmigración de su alma a otro, lo cual es incompatible con las creencias y prácticas *mbyá* para superar la muerte.

pues se dice que se celan del niño en gestación. No obstante, siempre se insiste en que el cumplimiento de las reglas y un comportamiento honesto aleja estos peligros. Además, es firme la creencia de que si se toma a tiempo, se puede revertir el apoderamiento del cuerpo de una persona por un espíritu maligno, pero eso exige una intensa actividad ritual de la persona afectada.

*Jachuka Rete: "Por ejemplo, una persona, si se convierte en una persona mala o se apodera [de ella] un espíritu maligno, le hacía bailar... [el opygua] toda la noche, por ejemplo, pidiendo a su dios<sup>49</sup> y... por ahí le volvía a la normalidad ¿no? Le hacía bailar y bailar. Bailar, bailar. Es lo mismo..., algún chico rebelde, siempre [se] decía ¿no? que le iban a llevar al opy para que le baile el opygua así se endereza. Le hacía bailar ¿no?, por ejemplo, el acompañante del opygua, o el opygua mismo le agarraba...*

*Irma: ¿Y era un baile especial ese, o...?*

*J: No, no, no, el mismo baile pero era con mucho ritmo [más rápido].*

*I: O sea que bailaba durante mucho tiempo...*

*J: Claro. Sí. Era como... sí, sí, mucho tiempo tenía que ser. Es como que también, decía mi mamá, que es como que ahora ¿viste?, hay mucha gente que tiene su espíritu maligno, pero bueno, como ahora no se sigue tanto así<sup>50</sup>, ya...no pueden enderezarlo. Porque dicen que... tienen que agarrar a tiempo ¿viste?, para volver a la normalidad."*

(Jachuka Reté, 2001)

En cuanto a la chacra (*kokue*), por tratarse de un espacio domesticado libre de animales salvajes, saltos de agua, arroyos, no comparte la calidad sensible y algo tenebrosa del monte. Además, su cercanía del *tekoa* (aldea), el hecho de estar abierto como resultante de la tala y la quema, y de recibir completamente la luz del sol, así como la presencia femenina para llevar a cabo las tareas principales, hace de la misma un lugar más amigable. Esto no quiere decir que los cultivos no cuenten también con sus respectivos dueños —a los que siempre hay que dedicarles unas palabras antes de

---

<sup>49</sup> Se refiere al que le envió su *ñe'ẽ*.

<sup>50</sup> Se aprecia aquí esa constante crítica a las pérdidas que supone el abandono progresivo de sus tradiciones y la consecuente merma de la periodicidad ritual. Retomaré en el momento oportuno la idea sobre la danza aquí expresada.

consumir sus productos—, así como cuentan con ellos los ríos y arroyos, y las piedras. La idea es solicitar permiso siempre y mantener así una buena relación con los mismos. Lo interesante es que si bien se habla de “dueños” (*ja*), la fórmula de permiso se inicia con *che ramói*, “mi abuelo”, concediéndole el tratamiento más amistoso posible; fórmula que, por otra parte, da cuenta de que subsiste aún allí esos portentosos ancestros *guaraní*. Por ejemplo, dirigiéndose al *Ita ja*, Dueño de las rocas, se dice: *Che ramói ojopyyuka nde ita* = Mi abuelo, permíteme tomar alguna de tus piedras. Según cuentan algunos *mbyá*, se le dice *Ñande ramói*

“porque son los abuelos, nuestros abuelos, son de antes, hace no sé cuántos miles de años atrás. Ellos vivían en el mundo, también. Y después el dios cuando vino le hizo desaparecer, pero no lo ha matado sino le hace, le deja en una parte en un lugar.”

(Lorenzo Ramos, 1983)

Algunos otros de esos espíritus terrenos que seguirán preocupando a muchos *mbyá* mientras vivan en la selva son: *Guachu Ja Ete*, el verdadero dueño de los venados, llamado también *Omimby i Va'e*, el que silba, “duende que corrompe a los doncellas” e *Yãka yvy'ã Ja*, dueño de los barrancos abruptos de los ríos<sup>51</sup>.

La síntesis precedente refiere a situaciones a la luz del día, como lo pone en evidencia la referencia final de uno de los informes al obligado regreso del monte “cuando el sol está bajando”, pues tanto allí como a la chacra se va, obviamente, de día. Solo un largo viaje puede obligar al descanso nocturno en el monte, situación que he vivido y que tiene sus riesgos más reales que imaginarios. Pero resta mencionar la creencia en la proliferación de seres invisibles “malignos” que pululan en la oscuridad, aprovechando que los *Ñande Ru* no pueden ver lo que ocurre en la Tierra, a la cual se debe el marcado temor colectivo a la noche. Estos espíritus terrenos nocturnos, tienen poco que ver con los diversos dueños antes mencionados y se cree que pueden apoderarse del cuerpo de una persona, incluso en la aldea. El más temido de estos es *mbogua*, considerado el “alma post-mortem” de un muerto reciente que no ha tenido un buen comportamiento en vida, cuya permanencia en la Tierra ha sido motivo más de una vez del abandono colectivo de una aldea<sup>52</sup>. Otro bastante menos peligroso es *mbai*,

---

<sup>51</sup> Más datos al respecto ofrece Cadogan (1992a: 173-74) bajo el título “Figuras de la Mitología”.

<sup>52</sup> Ampliaré el tema en el próximo capítulo.

que Cadogan define como “duendecillo malévolo” y se menciona con frecuencia, aunque sin especificar claramente las acciones de las que es capaz; en la noche también acecha el antes presentado *tupichua*.

En síntesis, a los moradores humanos de *Yvy pyau* hay que sumarles los espíritus de los diversos ámbitos terrenos con los que se interacciona en horas del día y exigen medidas precautorias, y los más peligrosos habitantes nocturnos, que conduce a hombres, mujeres y niños a recluirse en sus casas o a concurrir al *opy*. O sea, otros seres no humanos, pero que en lugar de ayudarlos como lo hacen los que viven en el confin del mundo, les acarrearán a los *mbyá* múltiples inquietudes. Como me dijeron dos de mis más importantes colaboradores: “la noche es para dormir o rezar”, “la noche es para dormir o para ir al *opy*”, un punto que desarrollaré más adelante.

### 5.2.3 El segundo ámbito: el río mítico que devino en mar

Si el primer ámbito es una isla, el segundo está constituido por las aguas que lo rodean. Se trata del *Para guachu* o *Yy e'ẽ* de los *mbyá* de Paraguay, Argentina y Brasil, que es el *Paráry ju* y el *Paray* de los *chiripá* y *pañ*, respectivamente. Según la literatura ligada a los tres grupos *guaraní* afines repetidamente mencionados, es un mar, o al menos así se lo llama cuando se habla del mismo. En primera instancia, la transformación de este río en mar podría interpretarse como un desliz de traductores y etnógrafos, los cuales habrían repetido y difundido, probablemente, las palabras de sus colaboradores o de las fuentes consultadas. Aun cuando el uso acríptico de un término es cuestionable de por sí, bastaría lo expresado para dar cuenta del mismo. Pero hay una segunda instancia que merece consideración. El hecho de que algunas fuentes ni siquiera lo mencionen y otras lo llamen ligeramente “mar”, revela la poca atención que se ha puesto en el segundo ámbito del cosmos *mbyá*, *chiripa* y *pañ*.

Considerando la importancia y antigüedad del *Tesoro* [guaraní—español] *de la lengua guaraní* de Antonio Ruiz de Montoya, de 1639, se puede conjeturar que fue su autor quien sembró la primera semilla de esta dudosa traducción. Según Montoya, *pará* significa exclusivamente mar, de allí que traduzca *paraguaçu*, como mar grande, expresión cuyo adjetivo debería haber despertado alguna sospecha. Según lo acredita la cita siguiente, no se trata aquí del uso de “mar” simplemente como una gran extensión de agua. “Los apapokúva —dice Curt Nimuendajú— sólo conocen la existencia de un

mar al Este. No tienen idea de que también al Oeste hay un mar”. Y agrega que lo llaman *paráry*, aunque ”los chamanes emplean frecuentemente, en sus profecías, etc., denominaciones como *y rekoyypý* (agua eterna)...” (1978: 117), valoración que la liga a *Yvy marã’eÿ*. Pero vayamos a la reflexión que le suscita el tema.

“Es bien especial que el mar juegue un papel tan importante en un pueblo que vive en lo más remoto del continente y cuyo carácter es de naturaleza mediterráneo. Esto se pone de manifiesto especialmente cuando los Guaraní efectivamente llegan al mar. La impresión de las olas rompiendo que, cual enconado enemigo, parecen arremeter constantemente contra la tierra, les resulta siniestra: creen encontrarse ante una permanente fatalidad amenazadora. Por eso ninguno de los numerosos grupos que han llegado hasta el mar se ha establecido a sus orillas; ninguno ha hecho siquiera un intento de navegación; ninguno ha logrado extraer del mar un solo elemento para su sustento. Siempre volvieron adentro lo suficiente como para no ver ni oír nada del mar, a veces hasta a más de un día de viaje de la costa”.

(Nimuendajú 1978: 118—119)

Aun hoy los *mbyá* del litoral del Brasil —o parte de ellos— temen al mar y la mayoría no aprovecha sus playas, lo cual contrasta con su costumbre de nadar, divertirse e higienizarse a diario en los arroyos y ríos que surcan la selva misionera<sup>53</sup>. Así lo expresa Kilza Setti ([1994-95] 1997: 82), a partir de su propia experiencia:

“Ao caminhar em direção ao mar, obedecemos a uma inspiração divina, mas o oceano exerce sobre os Mbyá, simultaneamente atração e aversão. É comum vê-los fixados nas encostas da Serra do Mar, embrenhados na mata, em relativa proximidade como “as grandes águas”, mas sem chegar às praias.”

Trataré de reconstruir el camino de este equívoco intentando unir los hilos lingüísticos con los cosmológicos. En efecto, como dice Nimuendajú, las parcialidades *guaraní* de referencia son mediterráneas. Y lo son, agrego, en un doble sentido: geográfico y existencial. No hay duda de que su hábitat es la selva o monte y allí viven o han vivido antes de migrar. Además, se consideran originarios de *Yvy mbyte*, centro de la tierra, que los *mbyá* sitúan en Paraguay, país de donde proceden ellos o sus ancestros,

---

<sup>53</sup> Ambas afirmaciones proceden de mis registros; la primera es de Jachuka Rete, en 2003.

al igual que proceden los que llegaron a Brasil, cuyas rutas consigna dicho autor<sup>54</sup>. Esto implica que sólo conocían arroyos y ríos, a orillas de los cuales se han establecido, lo cual otorga sentido a su horror al oleaje del mar. De hecho, los únicos que lo vieron son los que llegaron al litoral brasileño, por migración o visita. Mucho antes de ello, concibieron como escollo entre su tierra y la de sus dioses un agua grande que circunda la primera y que deberán traspasar para acceder a ese anhelado lugar mítico que se conoce en la literatura como *Yvy marã'eÿ*, pero al que ellos refieren como el lugar donde habitan los *Ñande Ru* del Este, en especial *Karai Chy Ete*. Pero esa “agua grande” es, según los *mbyá* de Misiones, dulce, de allí que algunos la denominen, precisamente, *yy e'ẽ* (agua dulce). Y lo recalcan a sabiendas que la del mar es salada. En su imaginario, apenas se traspasa la tierra todo es dulce, también en un doble sentido, pues el *Para guachu* se deja traspasar sólo por las personas habilitadas para llegar a destino. Beber su agua es disfrutar de su dulzura, lo cual explica su rechazo a aceptar el mar en su reemplazo. Cadogan (1992a: 139), quien también traduce *Para guachu* como mar, dice que “según sus creencias, separa a la tierra del Paraíso” y que se refieren al mismo como *Mba'e Vera*, “lugar encantado”. Sobre el “mar”, Hélène Clastres hace una apreciación que comparto: “obstaculiza la marcha” a los emigrantes, pero “garantiza que el ‘más allá’ existe” (1993: 137). Una confirmación de los insistentes testimonios de los *mbyá* de Misiones respecto de la dulzura de su *Para guachu*, es que, al igual que algunos de ellos, también sus pares del litoral de Brasil lo llamen *yy eẽ*, según Ladeira (1990: 112), expresión que traduce como mar y que literalmente significa, como ya dije, “agua dulce”. Quizás sus colaboradores *mbyá* coinciden con los no-*mbyá* de Ruiz de Montoya, quien escribe y *eẽ* “agua dulce, y salada”. Por extraño que sea que un adjetivo califique dos sabores contrapuestos, lo cierto es que es así hasta hoy, y parece indicar la extensión de un vocablo de un sabor conocido a un sabor exógeno<sup>55</sup>. Lo importante aquí, con relación al tema, es destacar que mal podrían aceptar la inserción de un mar

---

<sup>54</sup> Cadogan (1992: 198) define *Yvy mbyte* como “...lugar sagrado en donde está situada la fuente *Ygua Yvu* o *Y Ete* de donde surgió la madre del héroe solar; algunos informantes emplean el término *Yvy Puru'ã* Ombligo de la Tierra”. También según Cadogan (1962: 44), el segundo término del etnónimo *paĩ tavyterã* significa “habitantes de la ciudad (o pueblo) del centro (de la tierra)” (citado en Melià et al, 1976: 184). Si bien el tema se liga a la extendida concepción que hace del lugar de origen el centro del universo, como pueblos tradicionalmente migrantes, los *guaraní* tienen conciencia de la conformación espacial de su entorno y del lugar que ocupan actualmente respecto de donde sitúan a *yvy mbyte*.

<sup>55</sup> Esta es sólo una interpretación posible. Como curiosidad señalo que también los *ndembu* del noroeste de Zambia, estudiados por Victor Turner, tienen un mismo término para expresar salado o dulce: — *towala* (Turner 1990: 69).

salado en su cosmología, cuando aun hoy consideran impropio el consumo de sal por los *karai* u *opygua* y está vedada su utilización en los alimentos rituales.

Sí es posible entender la equiparación que hacen del mar con el *Para guachu* los *mbyá* instalados en Brasil. Imaginemos la escena. Llegar al litoral atlántico significa efectuar una comprobación importante: donde a sus ojos termina la tierra, comienza un agua grande, como dicen sus tradiciones. De lo que huyen, es de las olas bravías ausentes en las mismas y ajenas a su experiencia. Y aunque su lugar encantado y dulce se haya trastocado en una inmensa agua contaminada con la sal prohibida en el ámbito ritual, no pueden sino pensar que llegaron al segundo ámbito de su cosmos. Pero también en una frase de los *mbyá* del Paraguay que colaboraron con Cadogan, en el contexto del “mito de los gemelos”, está casi explícita la idea de que el océano Atlántico es el *para guachu*. En efecto, cuando refiere al *Parakao Ñe’ëngatu*, el “Loro Elocuente” que le reveló a *Kuaray* quiénes habían devorado a su madre y que éste lleva consigo al ir a reunirse con su padre, dice que “dejó [al loro] en los orígenes del *para guachu*, allende el *Kurutue retã*” (el país de los portugueses [Brasil]), donde les revelará “por dónde *Ñande Ru* cruzó el gran mar” (Cadogan 1992a, 141). Tengamos en cuenta que los *mbyá* no le dijeron a Cadogan “gran mar” sino *para guachu*. Es en busca de esa revelación o del lugar por el que *Ñande Ru* cruzó el *para guachu*, que hasta ahora se suceden las migraciones de familias o individuos de Paraguay y Argentina hacia el litoral de Brasil. Y fue la traición de la traducción la que condujo a los etnógrafos a incluir el mar en su cosmología. Tal vez influidos, como casi toda la literatura *guaraní*, por la atractiva etnografía sobre los costeros antropófagos *tupinambá*, o porque un puñado de *guaraní* ocuparon antaño la costa atlántica<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Este es uno de los argumentos de Susnik (1984-85: 99), cuando trata el tema con referencia a los *apapokuva*, que confirma mi tesis. Dice: “El ‘mar’ es ajeno a la realidad guaraní, empero, hay que tener presente que existían poblaciones ‘cario, mbiázá y arechané’ en la costa atlántica al comenzar la conquista hispana y lusa; existía indudablemente el movimiento migratorio prehistórico hacia ‘ñande rovai koty’ [“lit. nuestra habitación de la orilla opuesta”; ‘hacia el Este’, según Nimuendaju] [...]. Por otra parte, el ‘para-mar’ se confunde con el motivo mitológico de ‘para-ry’ o también ‘y rekopy’ [agua eterna] mencionado en el contexto de los Gemelos: tales elementos diferentes y circunstanciales siempre pueden integrarse a la especulación de los shamanes, cuando ellos promueven el ‘oguatá’ [caminar, viaje] utópico hacia ‘la tierra sin mal’.

#### 5.2.4 La concepción horizontal y el álgido tema del cielo

La concepción horizontal del cosmos está presente en varios grupos *tupi-guaraní*, sea a partir del eje este-oeste relacionado con el movimiento solar, o sustentado en otras nociones. No obstante, según los etnógrafos, parece ser lo común que coexista con una concepción vertical en la que entra a reinar el cielo; o mejor, múltiples cielos. El uso de este término y sus connotaciones es un tema clave para la comprensión de la cuestión planteada, habida cuenta de su constante presencia en el discurso cristiano —más acusada aún en el de los sacerdotes— y de la profundidad temporal que acredita en tierra americana como morada divina. No es de extrañar, por tanto, que sea uno de los que mayor enredo ha aportado al proceso de su traducción e interpretación, y el que dio sustento a la idea de una concepción vertical del cosmos.

En efecto, ésta se ha asentado parcialmente en el uso impreciso de un único vocablo en español con acepciones disímiles, que se transfirieron al *guaraní*. “Cielo (Del lat, *coelum*) 1. Esfera aparente azul y diáfana que rodea a la Tierra, y en la cual parece que se mueven los astros. // 4. Morada en que los ángeles, los santos y los bienaventurados gozan de la presencia de Dios” (DRAE 1992)<sup>57</sup>. Por cierto, los aborígenes evangelizados han recibido sólo el concepto que encierra la cuarta acepción<sup>58</sup>, por lo cual *yva*, firmamento, se aplicó a la misma.

Para algunos etnógrafos, la concepción vertical podría haber surgido de la influencia evangelizadora. Charles Wagley señala reiteradamente las divergencias que ofrecen las informaciones obtenidas de los *tapirapé* de la Amazonia brasileña. Por ejemplo, dice que unos hablan de un inframundo que “ni los chamanes vieron”, y otros de un lugar paradisíaco en las alturas, al que sólo algunos van después de la muerte. Y agrega:

“Pero este concepto de otro mundo en el firmamento [*sky*] me parece bastante sospechoso, en razón de que el misionero ‘Frederick’, a quien ellos amaban, estaba siempre hablando [...] acerca del cielo [*Heaven*]” (1977: 169).

---

<sup>57</sup> La primera se corresponde en inglés con *sky* y la cuarta con *heaven*; aunque *heaven*, poéticamente, puede aludir al firmamento. Esta distinción conceptual no siempre ha sido tomada en cuenta por los etnógrafos de habla inglesa.

<sup>58</sup> Prueba de ello es la ausencia del término firmamento en el diccionario de Ruiz de Montoya (1876, I).



En cuanto a la concepción que estos aborígenes tienen del plano horizontal, es sintomática una frase de un trabajo anterior del autor (1940: 254). Después de informar que donde la tierra finaliza comienza el agua, dice:

“De este modo, la tierra es una gran isla rodeada por agua por todos lados. Los Tapirapé están bastante dispuestos a admitir, sin embargo, que más allá de esta agua puede haber otra tierra”.

Un cuarto de siglo después, Herbert Baldus (1968-69: 17)<sup>59</sup>, refiriéndose al mismo grupo afirma que

“los poderes sobrenaturales *moran* en el confín de la tierra habitada por los humanos, y no arriba o abajo como es la concepción entre muchos otros pueblos”.

Añade, no obstante, que esta clasificación horizontal coexiste con una vertical, constituida por el inframundo y dos cielos, uno más arriba y más grande que sólo puede visitar el chamán durante el sueño<sup>60</sup>. Aquí se puede apreciar la diferencia entre la concepción de los lugares *habitados* por “los poderes sobrenaturales”, que en este caso habla de una tradición propia y singular, y los lugares que visita el chamán, cuyas experiencias oníricas, como es sabido, suelen incorporar nuevos elementos que van modelando las representaciones del universo en el imaginario colectivo<sup>61</sup>.

Otro ejemplo muy claro al respecto procede de los *guarayú* o *guarayos* del oriente boliviano, y se halla en un documento considerado el más relevante de su época para el conocimiento de esta unidad sociocultural, a pesar de las interferencias ideológicas de su autor. Me refiero al manuscrito etnográfico del misionero catalán Fray José Cors, *Noticias (o Apuntes) de Guarayos* (1875), que estuvo con ellos desde 1840, en la provincia de Guarayos, Bolivia. En el apartado que titula “Fiesta de los guarayos y culto que tributan al Abuelo” —como denominan al personaje principal de su cosmología—, consigna la versión en la lengua aborigen y una imprecisa traducción al castellano de un

---

<sup>59</sup> Se trata de un artículo dedicado, precisamente, a “la estructura vertical y horizontal en la construcción religiosa de la tierra de los indígenas sudamericanos”.

<sup>60</sup> Ch. Wagley (1940: 254), por su parte, describe dos cielos [*skies*] en el mismo plano: uno luminoso, circundado por otro oscuro; el límite entre ambos coincide, en el plano terrestre, con el límite entre la tierra y el agua que la rodea.

<sup>61</sup> Valga un ejemplo ajeno al mundo *guaraní*. Los chamanes *chorote* (Chaco central, Argentina) decían viajar a caballo a lugares remotos no terrestres, para recuperar las “almas” raptadas, medio que sustituyeron posteriormente por el avión, aun cuando poco utilizaron el primero para sus desplazamientos en su hábitat. De este modo, demostraban su poder ante el común del grupo.

*Canto al Abuelo*<sup>62</sup>, cuyo contenido es sumamente interesante. De éste, tomaré sólo dos versos, que haré preceder por las últimas líneas previas al Canto, pues las palabras del misionero las veremos casi replicadas por Nimuendaju, más adelante, en este mismo capítulo.

Así se expresa Cors (1956: 114):

“... algunos [...] afirman que antes de venir los Padres, sucedía con frecuencia llevarse el Abuelo a sus nietos con Tocai [recinto de los rituales] y todo, arrancándolo, como dicen, de cuajo mientras están cantando dentro.”

A continuación incluye el *Canto*..., del que reproduzco sólo los versos 10 y 11 que aquí interesan (Ibíd.):

*Oime che Ramói che raaro, raaro*

Esperándome mi Abuelo está

*Ibi rembei rapira ri rae*

Allá de la tierra en el confín<sup>63</sup>.

Una traducción más esmerada deja en claro que el *Tamói / Ramói* (Abuelo), espera “tras el límite del confín de la Tierra”, que es lo que habrá querido expresar Cors con “allá”, aunque debería haber escrito “más allá”. Y así lo interpreto, guiada por sus propias palabras expresadas varias páginas después. En efecto, en el apartado siguiente “Trabajos de los guarayos para ir a la tierra de su Abuelo, y felicidad que en ella gozan”, relata las vicisitudes que debe superar el alma de un difunto para alcanzar el lugar tanpreciado, y concluye diciendo:

“Para lo cual es de saber que, como el nieto *no va al cielo* ni a algún lugar de holganza, sino a la tierra del Abuelo [...] por fuerza tiene que continuar

---

<sup>62</sup> A continuación de este título, el autor incluye una nota que dice: “Tanto el canto como la traducción están muy defectuosos: pues no ha sido posible averiguarlo mejor, y los jóvenes, a quienes se ha preguntado no saben, o tienen rubor de decirlo.” Son muchas las señales que evidencian lo que Cors tiene la honestidad de asentar y habrá otra ocasión para ampliar el tema, pues el Canto está constituido por 41 versos. Pero de hecho, la traducción del verso 11 requiere más precisión y por ello doy mi versión.

<sup>63</sup> En la grafía que he adoptado, sería: *Oime che Ramói raãro, raãro / Yvy rembe'y rapyra rire*. Debo decir que, en 1983, después de haber permanecido cerca de un mes con los *guarayú* de Urubichá, pueblo situado a 300 km al norte de Santa Cruz de la Sierra, tuve oportunidad de consultar el original de Cors, perteneciente a la biblioteca del Convento de la Recoleta, en Sucre. En ese entonces, estos versos no tuvieron la significación que adquirieron cuando descubrí la horizontalidad del cosmos *mbyá* que, a juzgar por los claros indicios que van apareciendo en diversos grupos *guaraní*, como los que contienen estos versos, dejaría de ser una concepción singular *mbyá* para constituirse en un rasgo común, característico del cosmos de los *guaranío*, al menos, de buena parte de ellos.

las faenas agrícolas para procurarse el sustento y, sobre todo, para que no le falte con qué poder cantarle al Abuelo, que son todos sus deseos.”

(Cors 1956: 121; énfasis mío)

Esta certidumbre de que no va al cielo es —que yo sepa— una afirmación fuera de lo común en el conjunto de los misioneros católicos de entonces. Según Cors, dicha tierra se encuentra en el poniente, concepción que abona la tesis del eje horizontal, aunque es menos frecuente que la idea de que se halla en el levante.

Bartomeu Melià (1991: 53—54), por su parte, quien bajo el término “guaraní” engloba tanto a los pueblos de que tratan las fuentes históricas, como a los *mbyá*, *chiripa* y *pañ-tavyterã*, presenta la siguiente visión de conjunto:

“[e]l cosmos guaraní [...] *no insiste demasiado en un cielo y una tierra, según el eje vertical de un abajo y arriba*. [...] [S]e presenta más bien como una plataforma circular, cuyas referencias son los puntos cardinales, este y oeste. Los dioses se *sitúan* en función de esos puntos cardinales, en ellos se revelan preferentemente y *desde ellos actúan*<sup>64</sup>. La orientación este-oeste no es solamente una referencia solar, otros fenómenos meteorológicos como truenos, relámpagos, lluvia, viento, tienen su origen en un lugar de ese espacio”.

Esta descripción sintética coincide a grandes rasgos con la que proporcionan los *mbyá* de Misiones. Pero Melià agrega:

“Junto con una *concepción* que podríamos llamar *horizontal del cosmos*, según la cual *el ‘cielo’ estaría en los bordes de la plataforma terrestre*, coexiste una concepción de planos superpuestos, como si los cosmos formaran diferentes pisos, o cielos, que la danza ritual hace atravesar. Esta es la concepción cosmológica que está implícita en el ‘Canto ritual de Nuestro Abuelo Grande Primigenio’.”

El canto ritual mencionado pertenece a los *pañ-tavyterã*, por lo que es cuestionable que se omita su procedencia<sup>65</sup>. De un modo u otro, tanto por sus aspectos negativos

---

<sup>64</sup> Esta afirmación es aún más drástica que la propuesta por mis colaboradores.

<sup>65</sup> Que los *pañ*, descendientes de los *itatín*, sumen a la concepción horizontal otra vertical por influencia cristiana —aunque “reguaranizada”, como diría Melià—, es acorde con la incorporación de diversos elementos coloniales de catequesis: la cruz, el juicio final, personajes como Noé y María en sus versiones mitológicas, entre otras. Al respecto, véase Melià et al. 1976, pp. 232, 235 y la 184, en la que citan a

como por los positivos, las citas precedentes son esclarecedoras. ¿Qué significa “no insiste demasiado en un cielo y una tierra”? ¿Es que debería insistir? ¿Por qué ese eje se establece como referente? Además, decir que “el ‘cielo’ estaría en los bordes de la plataforma terrestre”, si bien confirma que los lugares habitados por los seres superiores estarían en dichos bordes, es un ejemplo más de la confusión que aporta la utilización de “cielo” como morada de los dioses —aun cuando las comillas sugieran su uso por los *paĩ-tavyterã*. Lo cierto es que la descripción de la concepción del cosmos *guaraní* en forma genérica es la horizontal, mientras que la concepción vertical se ejemplifica con una parcialidad, que al no estar declarada, transmite la idea errónea de que la coexistencia de ambas es generalizada.

Es interesante añadir una consideración de Susnik sobre el desinterés en el cielo por parte de los *guaraní*. Si bien no se trata de un planteamiento sobre su cosmología sino de la exposición de los nueve factores de la religión cristiana que, a su juicio, eran inaceptables para ellos y explicarían por qué nunca fueron en verdad “doctrinariamente cristianizados”, sus palabras refuerzan mis argumentos. Sin embargo, no advierte una importante contradicción, observable entre la afirmación de la primera frase y su explicación en la segunda. Al referirse al sexto de esos factores, bajo el título “Antítesis cielo-infierno”, dice:

“Es notable que, hasta los neófitos, con 150 o 200 años de educación cristiana, rigurosa, con cepos y grillos bajo el autoritario método jesuítico, nunca pudieron aceptar esta antítesis ni pudieron los jesuitas, con esos métodos, hacer que los guaraníes se mostraran interesados en el cielo; *les era completamente indiferente*. [...] [P]ara ellos era el aivú [el] que después de la muerte se va al ambá post-mortem<sup>66</sup>, donde se encuentra con todas las almas de sus antepasados. [...] [E]sto no constituye ningún premio sino el destino normal de cada aivú...”.

(Susnik 1982b: 194 -195)

---

Cadogan. Quizás dicho “Canto ritual” merezca una revisión y, por qué no, una relectura desde una visión horizontal del cosmos.

<sup>66</sup> “Aivú” [ayvu], en este contexto, es sinónimo de *ñe’ẽ* (palabra-principio vital-nombre), término ya mencionado, pero sobre cuyo concepto trataré en el próximo capítulo. *Amba* significa morada y se usa, en especial, con referencia al lugar en el que habitan los *Ru* y *Chy Ete*. El hecho de que la autora mencione exclusivamente el “*amba post-mortem*” y no mencione siquiera la posibilidad de llegar a ese *amba* antes de morir, obedece a que se trata de una consideración sobre los *guaraní* en general.

Lo que dice en una forma un tanto confusa, es que para los *guaraní*, no son ellos los que pueden ser o no premiados con la vida post-mortem en el cielo, sino que éste es el destino obligado de su *ayvu* (*ñe'ẽ* para los *mbyá*), que retorna al lugar de donde provino. La contradicción consiste en afirmar, por un lado, la indiferencia hacia el cielo, y por otro, situar en el mismo la morada post-mortem del *ayvu*; de ser así, cuesta creer que les fuera completamente indiferente, pues estaría poblado por los dioses que envían las “almas” y, por ende, también por sus ancestros. Susnik, siguiendo a Cadogan y en concordancia con la casi totalidad de los etnógrafos, no pudo escapar a la idea de que el “más allá” es el cielo, aun habiendo notado la indiferencia de los *guaraní* hacia el mismo, palpable en los rituales.

Pierre Clastres (1980: 6) cae en una contradicción semejante cuando dice que los “habitantes del cielo” son quienes les abren el camino de la Tierra sin Mal —que se halla “en la orilla opuesta” del “gran océano”— a los que logran el estado de *aguyje*, siendo que él mismo señaló más de una vez, acertadamente, que la Tierra sin Mal *guaraní* era “la morada de los dioses”<sup>67</sup>.

El estimulante libro de Eduardo Viveiros de Castro sobre los *araweté* del nordeste de Brasil, es una buena fuente para este punto, pues —como dije al comienzo— uno de sus objetivos es “la construcción de un modelo cosmológico global para los Tupi-Guarani” (1992: xv). Respecto de los *araweté*, el autor presenta una síntesis de la cosmogonía que distingue distintos niveles en sentido vertical, incluso uno subterráneo y dos celestiales. Al referirse al plano terrestre dice:

“Nuestra tierra es conceptualizada como un disco que crece progresivamente hacia sus márgenes hasta ser interceptada por el cielo [*sky*]. En los *lejanos márgenes del mundo* (... ‘donde la tierra entra’, o... ‘donde el cielo descende’), todas las hileras cósmicas diferentes se comunican entre sí” (1992: 59). Más adelante agrega: “la *representación del universo como compuesto por estratos superpuestos resulta inadecuada*, aun cuando tiene sustento en los modos de habla *araweté*. Por ejemplo, las clases diferentes de los dioses *Mai pi* viven a diversas distancias de la tierra en términos tanto

---

<sup>67</sup> Por ejemplo, con referencia a los *karai* de antaño dice que necesitaban proclamar “la nécessité d’abandonner ce monde [...] afin de gagner la patrie de choses non mortelles, *séjour des dieux, Terre sans Mal*” (Clastres 1974: 9).

del eje horizontal como vertical, aunque habitan en la ‘misma’ hilera’<sup>68</sup>  
(1992: 59—60).

La descripción permite apreciar la importancia de “los lejanos márgenes del mundo” en el nivel horizontal<sup>69</sup>. No obstante, después de pasar revista a las cosmologías *tupí-guaraní* en busca de algunas proposiciones generales, curiosamente afirma:

“Entre los Guaraní se halla *la más detallada elaboración del dominio celeste* y de las oposiciones verticales” [...], “*el eje vertical es la dimensión dominante* en la ‘proto—cosmología’ Tupí-Guaraní” (1992: 85).

El problema consiste en que esta conclusión tiene algunas bases débiles. Entre ellas se cuenta la frase inicial de la tercera estrofa del canto sobre la creación de *La Primera Tierra*, transcrito y traducido por Cadogan (1992a: 48-49), que dice: *mboapy meme rire oĩ yva*, “existen siete paraísos”. En sus notas explicativas, el autor se limita a indicar que las tres primeras palabras designan el número “siete” y, literalmente, “uno después de dos veces tres”. Lo curioso es que en el índice del libro, el primer punto de ese capítulo dice: “Creación de la Primera Tierra y los siete Paraísos”, pero de los versos no es posible deducir cuáles son esos paraísos<sup>70</sup>. Pierre Clastres (1974: 32) traduce el verso como “sept est le nombre du firmament”; eso es todo. Esta parquedad y el hecho de que *yva* se traduzca indistintamente como cielo, firmamento o paraíso, abre paso a la imaginación de Viveiros de Castro (1992: 85) que, aunque no lo explicita, parece suponer siete cielos superpuestos. Paradójicamente, para lo que sí sirve el canto

---

<sup>68</sup> Es interesante la utilización por los *araweté* del concepto de hileras, al igual que los *mbyá* y otros grupos *guaraní*. *Ñeychyrõ* (hilera/s en *mbyá*) está presente en sus discursos y cantos rituales, lo cual dio lugar a la nota 48 del capítulo anterior. Se aplica a hileras de panes, de flechas, de *guembé*, que en los rituales de *ára pyau* (el tiempo nuevo) representan a las mujeres (los panes), y a jóvenes y adultos masculinos los restantes. También se aplica a la enumeración verbal de cosas semejantes o a la repetición de frases y proporciona idea de continuidad. Resulta dudoso que una misma hilera tenga un eje vertical y otro horizontal a la vez, por ello Viveiros habla de la inadecuación de los estratos superpuestos.

<sup>69</sup> Si revisáramos pacientemente los escritos etnográficos sobre diversos pueblos *guaraní* —tarea hecha con cierto esmero por Viveiros de Castro, apreciable en la obra de referencia—, hallaríamos muchas pruebas de dicha importancia, como la siguiente referida a los *kaapor*. “The celestial world, conversely [to subterranean world], is little elaborated; sometimes *it blends with the far ends of the earth* (a ‘burnt world’), while at other times it is associated with the east and an island (Huxley 1956: 200, 214-16, cit. en Viveiros de Castro 1992: 83).

<sup>70</sup> Si se tiene en cuenta que Cadogan llama “paraísos” a las moradas de los *Ñande Ru* y que sólo nombra dos: la de *Karai* y la de *Tupã*, es más inexplicable aún. Pero sabiendo que en el Este está también la de *Ñamandu* y en el Oeste está también la de *Jakaira*, las moradas suman cuatro. Y hasta se podría llegar a cinco si se toma en cuenta la conocida mención al centro de la tierra como lugar de surgimiento —no como morada— de la Abuela primigenia. Es más, el canto habla de la creación de cinco palmeras eternas en los cuatro puntos cardinales y en el centro, a las que está atada la tierra. Pero la mención a los siete paraísos sigue en la oscuridad.

es para reforzar que en el este y el oeste de la “tierra” que está siendo creada, respectivamente, se hallan las moradas de *Karai* y de *Tupã*.

Si la afirmación de Viveiros sobre la verticalidad como dimensión dominante fuera correcta, la documentación de Melià y la aquí presentada representarían una coincidente excepción. Aunque el autor admite que el peso real de la oposición cielo / tierra varía entre las diversas culturas de esa filiación, interpreta el eje este / oeste como una transferencia horizontal del eje vertical, en coherencia con la precedencia adjudicada a éste. Me pregunto si no es el eje horizontal el que ha sido transferido al vertical. Al menos es lo que parecen sugerir las contradicciones que se aprecian en varias de las obras que el autor ha tenido que utilizar en su análisis comparativo. Sea como fuere, debemos admitir que una vez incorporada la idea del cielo cristiano —en los casos en que esto haya ocurrido—, no existen límites para la imaginación de un mundo que no vieron, aunque aspiran ver. Los cuarenta y ocho cielos de los *kaiova* o *paĩ tavyterã* consignados por Graciela Chamorro (1995: 68), constituyen un ejemplo, a mi juicio, paradigmático<sup>71</sup>.

La posición de León Cadogan es del mayor interés, pues su valiosa documentación y sus traducciones han sido la base de numerosos artículos e incluso libros sobre los *mbyá* y otros grupos *guarani*, lo cual ha implicado una extraordinaria difusión de sus conceptos. La tarea que realizó fue ímproba e inigualable, por tanto no puede sino contar con el respeto de todos, en especial de quienes trabajamos con los *mbyá*. No obstante, quizás la mejor contribución que pueda hacerse a su obra sea analizar sus interpretaciones a la luz de nuevos documentos, ya que su convicción de que los dioses *mbyá* viven en el cielo se contrapone a la concepción de varios de mis colaboradores. En el marco de esta unidad sociocultural no es un dato menor, pues se trata del lugar de residencia de sus *Ru* y *Chy Ete*, Padres y Madres Verdaderos, omnipresentes en la vida de sus hijos terrenales. A raíz de ello, me propuse investigar en qué sustentaba dicha convicción. A tal fin, su extensa y prolija documentación basada en gran parte en los cantos rituales, me ofreció una oportunidad poco común. Y aunque el cotejo de las versiones en *mbyá* con sus traducciones al español merecería un análisis

---

<sup>71</sup> Según la autora, los *kaiova* de Brasil “mencionan muchos cielos superpuestos (*yváy jo'are*). En Panambizinho se cree que las divinidades ya mencionadas viven en los primeros veinticuatro cielos, mientras que en los siguientes veinticuatro viven los *Arava'y* “. Si bien la obra de Viveiros de Castro es anterior, cuarenta y ocho cielos justifican con creces su afirmación, aunque no parece probable que se hayan brindado “detalles” sobre cuatro docenas de cielos, un número cuya sola mención en *guarani* exige una muy compleja composición.

mucho más profundo del que ofrezco aquí, pude apreciar que no surge de las palabras de sus colaboradores que las moradas de los dioses se hallen en el cielo. Presentaré algunas pruebas en este acápite y en el siguiente. Aunque mi conocimiento de la lengua *mbyá* es infinitamente menor al de este prolífico investigador, me pareció vislumbrar un problema ajeno a la competencia lingüística, como lo es el de los condicionamientos culturales, o sea, muy a pesar suyo, su etnocentrismo.

Si bien la arquitectura del cosmos no concitó su interés, es posible extraer aspectos ilustrativos de sus escritos. El estudio efectuado permite apreciar, a mi juicio, que el nudo de la cuestión está constituido por la confluencia de la proyección que el autor hizo del eje cielo / tierra cristiano en la cultura *mbyá* y la polisemia del vocablo *yva*, sobre la cual habré de detenerme. La convicción antedicha se advierte en aseveraciones como “ascendió al paraíso”, “la ascensión al cielo”, “descendió a la morada terrenal”<sup>72</sup>, pero está además explícita en su *Diccionario* bajo la entrada *-ra, -ry*, en el párrafo que se refiere a *yvára*, que traduce como “divino; lo relacionado o correspondiente al alma”<sup>73</sup>. Allí dice:

“[e]n el caso de *yva* paraíso, cielo, (morada de los dioses) el ‘afijo’ *-ra* denota que se trata, no ya del paraíso, sino de ‘cualidad o condición de divino’ “ (1992b: 150).

En la entrada *yva* consigna: 1) cielo, firmamento<sup>74</sup>; 2) fruta (1992: 195). Además de *yvára*, hay otro adjetivo —también adverbio— que tiene como raíz *yva*, de sumo interés en este caso. Me refiero a *yvate*: alto. Algunas expresiones que lo incluyen demuestran la polisemia antedicha. Estas son: *koty yvate* “cuarto alto”; planta alta; *Yvategua* “los de arriba”, los ‘dioses’<sup>75</sup>; *yvate rekorã* normas, reglas que aseguran la felicidad, el acierto (1992: 196).

---

<sup>72</sup> Véase, por ejemplo, Cadogan 1992a: 85, 100 y, particularmente, 101.

<sup>73</sup> En la entrada léxica *yvára*, a estas dos acepciones le siguen numerosos ejemplos interesantes sobre su uso (Cadogan 1992b:196). Respecto del “alma”, véase el capítulo 6.

<sup>74</sup> Infiero que la razón de que en esta entrada específica no incluya “paraíso”, es porque estando firmamento después de cielo, va de suyo que éste refiere a la morada de los dioses, que para el autor es una misma cosa.

<sup>75</sup> Esta obra es de edición póstuma, por lo cual son atribuibles a los editores las cautelosas comillas simples en las traducciones de conceptos religiosos, así como las mayúsculas iniciales, inexistentes en *Ayvu Rapyta* (1959), una de las fuentes del *Diccionario*.



En el *Léxico Guaraní, Dialecto Mbyá* del lingüista R. A. Dooley (1998)<sup>76</sup>, elaborado “con casi absoluta abstracción del contexto cultural” —como dice acertadamente Melià<sup>77</sup>—, hallamos *yva*: el cielo; *yvate*, adjetivo: alto (físicamente) y alto (en poder, autoridad); *yvate* adverbio: de lo alto, por encima.

De la información precedente salta a la vista que *yva*, como sustantivo o como raíz de adjetivos o adverbios, conlleva la noción física y/o figurativa de alto. Ambas están presentes en el discurso común y son fácilmente distinguibles. ¿Lo son también en el metafórico discurso ritual? Veamos un ejemplo extraído de un texto registrado por Cadogan en contexto ritual, que se halla —junto con su traducción— en *Ayvu Rapyta* (1992a: 145—147). Se trata de *yvategua*, que traduce literalmente, “los de arriba”. Pero, ¿cuál es su interpretación? ¿Se refiere a los que “habitan en el cielo”, o a los que “están por sobre los humanos en poder y autoridad”? Parece una sutileza, pero no lo es para lo que estoy analizando, pues mientras la primera opción implica la segunda, ésta no implica la primera. Un pequeño detalle permite inferir que primó la noción física de *yva*: los de arriba son los que viven en el cielo. El detalle consiste en que escribió *yvategua* con minúscula, en un texto en el que empleó mayúsculas iniciales, según su costumbre, para expresiones como *Mba’e Porã kuéry* = los Seres Buenos [los ‘dioses’] y *Mba’e Pochy* = el Ser Furioso. Lo dicho vale también para una expresión similar del mismo canto: *ñande aryguakuéry* “los situados encima de nosotros”<sup>78</sup>. En el contexto de donde provienen, ambas aluden *exclusivamente* a la superioridad de los *Ru* y *Chy Ete*, en cuanto “ellos son los que tienen la palabra” (JD, 2002).

Otra acepción de *yva* que aparece en la primera cita de Cadogan es “paraíso”, una extendida traducción para referir al lugar habitado por los dioses, que alimentó el enredo conceptual. Trataré sobre los “paraísos” en el próximo punto, pero antes es importante puntualizar que el sentido figurado de *yva* (elevado, superior en jerarquía), connota los espacios que los dioses ocupan. De allí que sus “casas” y los alrededores de éstas se nombren, respectivamente, *yva ropy* e *yva roka*<sup>79</sup>, que son las formas en que aparece *yva* en los textos lingüísticos de los cantos rituales que he registrado, así como en los que se

<sup>76</sup> La primera parte (*mbyá*-portugués) es el *Léxico*. La segunda parte (portugués-*mbyá*), es un Índice.

<sup>77</sup> En Cadogan 1992b: 210. Considero que una prueba irrefutable de ello es la omisión de *Jakaira*.

<sup>78</sup> La confusión de Cadogan se patentiza cuando traduce *yva pyte* (o *mbyté*), cenit, como “centro del cielo (lugar intermedio entre el ‘paraíso’ [que sitúa en el cielo] y la tierra)” (Cadogan 1992b:102, véase *moyvĩ*).

<sup>79</sup> Se trata de *yva* más *oka* u *opy*; es decir, el *oka* y el *opy* de *yva*.

reproducen en Lorenzo Ramos et al (1984), e incluso en la casi totalidad de la documentación de Cadogan. Es decir, sólo en composición, indicando lugares específicos de diferente jerarquía. Si bien en dichos cantos se prefiere *achojáva* como sustantivo simple, Cadogan, que lo traduce como ‘paraíso’, “lugar donde se cubren, se sustraen a la vista” (1992: 16), consigna también *achojáva roka* y *achojáva ropy* con el mismo significado respectivo que las dos anteriores. Esta sinonimia confirma que en estas expresiones *yva* no refiere al cielo, sino al lugar —sea cuál fuere— en que moran los dioses, pues la única acepción de *achojáva* es la transcrita y no connota altura. Pero en dicha entrada léxica hay una segunda confirmación: en el “vocabulario religioso” —dice Cadogan—, la expresión *achojáva mirĩ* designa la *morada* humana<sup>80</sup>. Es decir: *yva ropy* o *achojáva ropy* son las denominaciones de la “casa” de cada pareja, que es percibida como el lugar donde se recluyen para reflexionar, cantar y danzar. En el *yva roka* o *achojáva roka*, sus alrededores, viven sus hijos y auxiliares, así como los humanos que alcanzaron la perfección.

En suma. Según mis colaboradores, en tanto noción física de alto, *yva* es el espacio —*inhabitado*— que está por encima de ellos e incluye la dimensión que refiere a las copas de los árboles. Para algunos es también el cielo visible o firmamento, que a veces prefieren llamar *ára*<sup>81</sup>. Lo interesante es que ni aun la presencia eventual de alguno de los Padres Verdaderos en los diversos puntos del mismo, en sus traslados desde *yvy apy*, hace de ese espacio un lugar “sagrado”. En su sentido figurado o metafórico, *yva*, empleado preferentemente en composición, se liga a los lugares relacionados con sus Padres y Madres Verdaderos, seres superiores cuya perfección (divinidad) connota sus moradas.

La consideración del firmamento como camino implica una dimensión vertical, que no pretendo excluir de la percepción de ningún ser humano; no está en juego aquí la multidimensionalidad del universo *en acción*, sino la arquitectura del cosmos. O sea, cuáles son los lugares que hacen constar en sus dibujos del cosmos, a quiénes señalan como moradores de los mismos, si los hay, y dónde los sitúan. En su dimensión temporal, la horizontalidad del plano discoidal tripartito representa, del centro a la periferia, su presente y las dos fases de su futuro; es decir, el lugar en que viven, el que

---

<sup>80</sup> En este caso, como en *Tupã mirĩ*, el adjetivo indica un rango menor del que expresa el sustantivo.

<sup>81</sup> Es curioso que Cadogan, que traduce *ára* como firmamento, cielo; día, no dé un solo ejemplo de los varios que consigna, que tenga relación con las dos primeras acepciones. Montoya, por su parte, parece ignorarlas.

deben cruzar y el que alcanzarán en vida si logran la perfección, o al cual llegarán sus *ñe'ẽ*, si mueren en la tierra.

Volviendo a Cadogan, en mi interpretación, el componente espacial del polisémico vocablo *yva*, en conjunción con sus convicciones religiosas y la influencia de la cosmología occidental<sup>82</sup>, le habrían confirmado su paridad con el cielo cristiano. Si a ello le adicionamos que todo lo que va de la tierra a los confines del mundo, o viceversa, ha de ascender o descender transitando el espacio, al igual que lo hacen los moradores de *yvy apy*, hallamos explicación de la fusión que hiciera de altura→cielo→morada de los dioses. Su interferencia se aprecia en el agregado entre paréntesis de la siguiente frase de un canto sagrado: “En virtud de haberse elevado el germen de la palabra (al cielo), y haber retornado a la morada de quien la enviara...” (Cadogan 1992a: 85); y no es el único caso. Al referirse a *amba*, morada, en relación con el tema del *Kechuita*, traduce: “al alcanzar el jesuita la perfección, se dirigió a su morada (subentendiéndose: celestial)” (Cadogan 1970: 29). No hay que olvidar que trabajó con los tempranamente evangelizados *chiripa* y *paĩ*. Pero tampoco, que los *mbyá* de Misiones proceden de zonas del Paraguay donde él recogió sus mejores documentos. La incógnita es por qué ignoró el sentido figurado de *yva* (no lo consigna en su diccionario), habiendo sido sensible a un sinnúmero de expresiones metafóricas del lenguaje ritual *mbyá*. Como se puede apreciar, una confluencia de factores habría hecho que el cielo visible o firmamento *mbyá*, se convirtiera en el otro cielo.

Finalmente, si como sostengo, el cosmos *mbyá* no tiene regiones supraterrenas *habitadas* y hay consenso en cuanto a la inexistencia de regiones subterráneas<sup>83</sup>, su horizontalidad estaría probada.

### 5.2.5 El tercer ámbito del cosmos *mbyá* y el tema de los “paraísos”

Tratándose del ámbito en que se dirime la cuestión central, esbozaré una síntesis de cómo lo conciben los *mbyá* de Misiones y cómo se proyecta en sus rituales cotidianos. Recordemos que el eje este-oeste incide en sus vidas por las siguientes

---

<sup>82</sup> “Yo no pertenezco a ninguna religión organizada. [...] Yo soy profundamente religioso a mi manera de ver. Pero desgraciadamente veo que ni se cumplen los Diez Mandamientos, ni el Sermón de la montaña...” (Testimonio de León Cadogan publicado en el diario La Tribuna, 9/2/1969; en Rogelio Cadogan (1998: 38).

<sup>83</sup> Ante la pregunta ¿hay alguna persona que viva debajo de la tierra o que haya salido de abajo del agua? La respuesta habitual ha sido la siguiente o semejante a esta: “No, no puede ser. Eso no puede ser.”

razones: 1) por la centralidad del sol (*Ñamandu*→*Ñamandu Ra'y*) ante el temor de una eterna oscuridad que significaría la destrucción de la tierra; 2) por las acciones de las cuatro parejas divinas; 3) por la relación que cada uno tiene con quien le ha enviado su *ñe'ẽ* (principio vital-palabra-nombre) y 4) por la comunicación que entablan con los personajes de 2) y 3) en los rituales.

Cada pareja divina vive en una región que es percibida como su “ciudad”: *Ñamandu retã* y *Karai retã*, en el este; *Jakaira retã* y *Tupã retã* en el oeste (*tetã*→*retã* = pueblo, país, nación). En realidad son aldeas —aun cuando no utilizan *tekoa*—, ya que las de los humanos son sus imágenes<sup>84</sup>. León Cadogan (1992b: 25) se refiere a las mismas en la entrada “*amba* morada, hábitat; usado principalmente con referencia a la morada de los ‘dioses’”, por ejemplo, *Karai amba* morada de *Karai*, el Este. A esta bipartición primaria se añade una subdivisión binaria en cada uno de esos puntos cardinales, que no son sino los *retã* de las dos parejas divinas allí localizadas. A su vez, en cada *retã* se distinguen el *yva ropy* y el *yva roka* ya considerados.

En los *tekoa mbyá*, *opy* designa el recinto de los rituales, que es a la vez la vivienda de la pareja dirigente de los mismos. En el *oka* (alrededores) del *opy* tiene lugar la primera fase de los rituales cotidianos durante la puesta del sol; a ésta le sigue una breve fase transicional. La tercera y principal se desarrolla en el *opy* cuando anochece. Las connotaciones inversas de estos dos lugares están inscriptas en las prácticas musicales respectivas y en sus correspondientes protagonistas. Estos, con sus gestos corporales y expresiones sonoras representan a los habitantes del *yva roka* en la primera fase, y a los del *yva ropy* en la tercera, haciendo audible y visible la diferencia de estatus entre unos y otros, así como el diverso grado de sacralidad y trascendencia de sus acciones<sup>85</sup>. De este modo, a través de su poder simbólico, las *performances* rituales —réplicas de la vida social del tercer ámbito, según el imaginario *mbyá*—, les permiten a sus actores actualizar y reforzar a diario los lazos con sus Padres y Madres Verdaderos.

Cierro aquí esta somera descripción dedicada exclusivamente a los *mbyá*, no sin antes advertir que quedó fuera un componente importante del tercer ámbito: *Yvy*

---

<sup>84</sup> Como expresé con otras palabras en el capítulo anterior, para los *mbyá*, todo lo que puebla la tierra es una imagen (*ta'anga*) de un “arquetipo” que está en los dominios de sus dioses, al que se refieren agregando el adjetivo “*yma* = primario, originario”, al sustantivo respectivo.

<sup>85</sup> Véase la cuarta parte, en especial los capítulos 9 y 10.

*marã'eỹ* que, por tratarse de la famosa Tierra sin mal *tupí-guaraní*, es el nexa apropiado para abordar comparativamente el tema de los llamados “paraísos”<sup>86</sup>. Como tal fue considerada por varios autores; a veces junto con el cielo como morada de los dioses. Al respecto, es ilustrativa una breve síntesis de lo que sostienen algunos etnógrafos sobre los *mbyá*, *chiripa* y *paĩ*.

Por cierto, ninguno se refiere explícitamente a la arquitectura del cosmos, pero todos concuerdan en que después de la tierra sigue el “mar”, en el plano horizontal, el cual hay que cruzar para alcanzar *Yvy marã'eỹ*. También hay consenso en que ésta se encuentra “allende la tierra”, una vaga expresión que los tres grupos expresan en sus respectivas lenguas y que dio pie a los investigadores para interpretarla según su entender, lo cual promovió algunas controversias. Dicha expresión, salvo alguna excepción que señalaré, fue interpretada en sentido vertical; el “más allá” pasó a ser *el cielo*. Dicho de otro modo, según la mayoría de los guaraniólogos, allende la tierra —y el “mar”— está el cielo. Significativamente, la horizontalidad se interrumpe para dar paso a una abrupta verticalidad. Esto implica que la Tierra sin mal estaría en el cielo, o en un piso inferior al cielo propiamente dicho, como dice Schaden respecto de los *nhandeva (chiripa)* (1998: 138). Los *mbyá* de Misiones, por su parte, la localizan en el oriente del *yvy apy*, donde viven *Ñamandu* y *Karai*. No le asignan un espacio propio en los dibujos; su anhelo es llegar al *oka*, el “patio” de los dioses, en especial al de *Karai*<sup>87</sup>. En suma, su anhelada *Yvy marã'eỹ* se halla en el este del tercer ámbito de su cosmos horizontal.

Egon Schaden aborda los tres grupos afines con los que trabajó en Brasil y dedica un capítulo al “mito del paraíso”, donde dice tener

“la impresión de que [los *mbyá*] son ahora los únicos que buscan la Tierra sin mal al Este, al paso que los otros grupos la buscan de preferencia en el cenit”; “tal vez [...] por analogía con el cielo cristiano” (1998: 199, 198, respectivamente).

---

<sup>86</sup> Ampliaré el tema en el punto 10.6.

<sup>87</sup> Esto es coherente con el atributo de *Karai* de otorgar fervor religioso con sus llamas sagradas; fervor que sustenta el proceso conducente a alcanzar la perfección. *Karai* es también el apelativo de los profetas de antaño y de los dirigentes religiosos de hoy; *Kuña Karai* es el de sus pares del género femenino, tal como los he venido utilizando.

En un confuso punto que les dedica, agrega:

“[a]quellos [Mbüa] que llegaron al litoral hace años [...] insisten aún hoy [1954] en permanecer en la proximidad del mar, pues, si hubiese oportunidad de llegar a la otra orilla del Atlántico, allá podrán sin más ni más, *subir* a la Tierra Prometida” (1998: 203).

Esta afirmación es curiosa, pues una página antes sintetiza los informes obtenidos y la sitúa “en el Lejano Oriente”. Ahora bien; por qué el “lejano oriente” está en el cielo, no lo explica. Teniendo en cuenta que el *ñe'ẽ* del muerto vuelve con el *Ñande Ru* que lo envió, cuando dice que “allá volverán a encontrar vivos a los compañeros muertos”, está confirmando un punto importante de la concepción de los *mbyá*: *Yvy marã'ey* y la morada de los dioses en el este son una misma cosa<sup>88</sup>.

Nimuendaju, en su afamada obra sobre los *apapokuva (chiripa)*, destaca algunas divergencias de los chamanes en cuanto adónde debe buscarse este “paraíso” (1914: 116), e incluye “el centro de la superficie de la tierra”. Pero agrega:

“la enorme mayoría de los jefes—*paié* ha buscado el *Yvy marãey* en el este, allende los mares” (1978: 117). Más adelante relata que los que llegaban al mar se internaban un poco tierra adentro, “edificaban una casa de danza y empezaban seriamente a bailar, con el objeto de llegar a *Yvy marãey* a través del agua. Entonces nuestro padre pasa por encima (por el aire); sus discípulos caminan sobre la tierra y el agua está seca para ellos [...]; otros pensaban que, una vez que el cuerpo se hubiera aligerado lo suficiente, se elevarían con su capitán o, [...] con toda la casa de danza y que *descenderían* en el *Yvy marãey*” (1978: 123).

Cómo cruzar el *Paráry* (o *Para guachu*) fue un escollo más en este camino pedregoso, sin duda, y la idea del aligeramiento del cuerpo produjo confusión. Los *mbyá* imaginan que lo harían caminando con el agua a las rodillas o en una canoa provista por el enviado de alguna deidad. Pero para unos y otros el objetivo es claro, salvar el obstáculo y *posar sus pies* en *Yvy marã'eỹ*, no elevarse al cielo.

En su libro sobre los *ava—katu—ete (chiripa)*, Miguel Bartolomé no aplica el término paraíso a *Yvy marã'eỹ*, dice:

---

<sup>88</sup> Me extenderé al respecto en el punto 10.6.

“ [a] diferencia del Oka Vusu [el “Paraíso”, morada de los dioses Chiripa situada “en las regiones celestiales”] y del Ñe’ëng-güery [el País de los Muertos, lugar de las que fueron palabras-alma, también “celestial”], Yvy Mara’eÿ, Tierra sin mal, está situada *sobre esta tierra*, en dirección Este y para llegar a ella hay que atravesar el Para Guasu Rapyta, Gran Mar Originario.” (1991 [1977]: 90; itálicas en el original).

No dice quiénes la habitan. O sea, el *paraíso* está en el cielo e *Yvy marã’eÿ* en la tierra; el bienestar que ésta promete llevó a Schaden a considerarla el único paraíso, por tanto en el cielo. La versión *mbyá* se muestra más coherente, y no es casual que perviva entre quienes se opusieron tenazmente a ser evangelizados.

Hélène Clastres no parece haber podido neutralizar los condicionamientos culturales o, al menos, su uso de la metáfora no fue feliz. Dice: “los *karai* terrestres representan la inversa simétrica de los *karai* míticos”, y concluye, “cuando *se desciende del cielo a la tierra*, las cosas se invierten, por supuesto” (1993: 48). Es evidente que no ha reflexionado sobre el tema, pues incluye dos aseveraciones contradictorias:

“D’où vient, en effet, la *nécessité* du voyage lui-même? On sait, sans doute, que les Tupi-Guarani étaient si profondément convainçus de la réalité géographique de leur paradis qu’ils étaient toujours prêts à en entreprendre la recherche” (1975: 81, itálicas en el original; subrayado mío)<sup>89</sup>.

Esta clara localización de *Yvy marã’eÿ*, para ella y para muchos, en el plano terrestre, no le impide afirmar después:

“Enfin, la Terre sans Mal c’est le lieu d’immortalité, quand, *ici-bas*, les hommes naissent et meurent” (1975: 83-84; itálicas mías).

El discurso de Hélène Clastres es una prueba del valor de la narrativa como categoría epistemológica, pues permite apreciar sus contradicciones entre lo que le sugieren las migraciones históricas y la interferencia que en su interpretación ejerce la cosmología cristiana.

Cadogan, por su parte, aplica el concepto de “paraíso” a *yva / achojáva*, y a la Tierra sin mal *mbyá*. Al plantear una sinonimia entre *Yva* e *Yvy marã’eÿ*, implícitamente

---

<sup>89</sup> Ya en el capítulo 1 había consignado: “...les Tupi-Guarani situaient la Terre sans Mal dans leur espace réel, tantôt à l’est, tantôt à l’ouest” (1975: 38).

la sitúa en el cielo (1992a: 101). Dice sobre uno de los “héroes divinizados de la mitología *mbyá-guaraní*”:

“mediante los ejercicios señalados<sup>90</sup>, libra paulatinamente el cuerpo del lastre que representa *teko achy*, las imperfecciones humanas, el cuerpo va perdiendo paulatinamente su peso hasta volverse imponderable y el postulante, sin sufrir la prueba de la muerte, ingresa en el *Yva* o *Yvy marã'eÿ*, para cuyo objeto cruza el mar que separa la tierra, del paraíso”.

(Cadogan 1992a: 229)

En un artículo anterior (1950: nota 1, p. 234), no obstante, dice:

“Creo que un estudio minucioso de estos héroes [divinizados] que ingresaron en el Paraíso sin sufrir la prueba de la muerte, arrojaría mucha luz sobre las migraciones en busca de Para Guachú Rapyta —el origen del gran mar; y la Yvy Marã ey —la tierra sin mal, cuyas causas tuvieron un tanto perplejo a Nimuendajú. Todos ellos obtuvieron la gracia: *i jagüyjé*, en la era contemporánea ‘en esta tierra’ como dicen los *Jeguaká-va* y encabezaron migraciones al Brasil, pues el ingreso al Paraíso se hace cruzando el mar -Para Guachú.”

Sin embargo, nada dicen del cielo sus colaboradores, salvo la repetida frase “allende esta tierra” [*yvy rovakére*] (1992a: 91).

En resumen, hay tres puntos a destacar. En primer lugar, el uso anárquico del término paraíso, como lo demuestra el hecho de que unos emplean la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española y otros la segunda. En segundo lugar, la asociación impropia entre la sensación de aligeramiento del cuerpo en la danza o su imponderabilidad al liberarse de las imperfecciones, y la ascensión al cielo, ya que esto podría significar solamente que salva el obstáculo del agua que rodea la tierra. Por último, si bien no hay por qué requerir coherencia al imaginario cosmológico, la idea que sostienen los *mbyá* de un plano horizontal que abarca la Tierra, el *Para guachu* e *Yvy marã'eÿ*, no muestra las contradicciones observadas en las versiones mixtas, que implantan un drástico cambio espacial —para más después de uno acuático—, al concebir la tercera en el cielo. Parece lógico que los grupos cristianizados puedan

---

<sup>90</sup> Cumplir los preceptos morales, perseverar en los ejercicios espirituales —alude a cantar y danzar religiosamente— y observar una dieta vegetariana.



situarla en el cielo; sin embargo, no es lo que expresa Bartolomé respecto de los otrora evangelizados *chiripa*. Asimismo, la certeza de que ese ámbito mítico se halla en la “tierra” —más apropiadamente, en los confines del plano horizontal—, ha sido documentada por muchos etnógrafos hasta hoy. El punto es que si los “dioses” viven en el cielo, *Yvy marã’eỹ* estaría inhabitada. Parece improbable tan intensa búsqueda de una Tierra exenta de seres no humanos poderosos, en el contexto de las culturas *guarani*. Pero hay una cuestión más importante que las anteriores. Llegar a *Yvy marã’eỹ* — siempre dentro del contexto que aquí se trata—, es un objetivo que excede la faz espacial. En esto concuerdo con H. Clastres (1975: 84), cuando dice:

“La pensée de la Terre sans Mal ne se résout donc pas en celle d’un Ailleurs qui ne serait que spatial. Elle est celle d’un Autre de l’homme, exempt absolument de contrainte : homme-Dieu“.

El proceso previo implica perseverancia y esfuerzo<sup>91</sup> para lograr una mutación ontológica: *pasar de un estado de imperfección a un estado de perfección*, o de cuasi-perfección. En efecto, los *mbyá* no aspiran alcanzar el estatus de sus dioses principales; no tienen como objetivo ocupar el *yva ropy*, lo cual implicaría una irrespetuosidad. Aspiran compartir el *yva roka* con los agentes (hijos y auxiliares) de los *Ru* y *Chy Ete*, e incluso hacen explícito el deseo de trabajar la tierra, aunque con menor esfuerzo y resultados siempre positivos. No anhelan estar exentos de obligaciones —como afirma Hélène Clastres— sino de males y penurias. Pero el hecho de que su proyecto *exceda* la faz espacial, no significa que ésta sea un hecho menor; la translación a la tierra de la inmortalidad, por el medio que sea, y la mutación ontológica están imbricadas. Una no existe sin la otra. Además, como veremos casi al final de esta tesis (10.6), lo expuesto no agota esta compleja noción.

En suma. Para buena parte de los *mbyá* de Misiones, las moradas de los *Ru* y *Chy Ete* se hallan en el tercer gran ámbito en que dividen horizontal y básicamente el cosmos. Y esa tierra del oriente que anhelan alcanzar, en la que moran las parejas *Ñamandu* y *Karai* con sus hijos y auxiliares, recibe indistintamente los nombres de *Yvy marã’eỹ* (Tierra sin mal) e *Yvy ju* (Tierra eterna, indestructible).

---

<sup>91</sup> Esforzarse es una actitud sumamente valorada por los *mbyá* y reiterada en forma constante en contexto ritual, aunque también fuera del mismo.

A modo de colofón de lo expuesto en este capítulo, que considero importante por cuanto hasta ahora no se ha cuestionado la idea de la concepción vertical del cosmos *mbyá*, ni tampoco la traducción de *Para guachu* como mar, cito en principio a Todorov (1992: 60).

“La recepción de los enunciados es más reveladora, para la historia de las ideologías, que su producción, y cuando un autor se equivoca [...], su texto no es menos significativo [...]; lo importante es que la recepción del texto sea posible para los contemporáneos, o que así lo haya creído su productor”.

Aunque estas palabras provienen de otro contexto, valen tanto para los enunciados que fueron objeto de mi análisis crítico, como para los expresados por mí. Como dije al inicio del capítulo, la intención que me guió es establecer un diálogo entre los actores involucrados de un modo u otro en estas páginas y en la temática *guarani*. La discusión está abierta, pero quisiera explicitar el trasfondo de la problemática planteada y, por tanto, lo que a mi juicio merece algunas reflexiones.

En primer lugar, no intento proponer que se discuta la vigencia o no de un modelo cosmológico *guarani* “prístino”, cuya estabilidad o modificación a través del tiempo considere saludable o condenable, pues implicaría desconocer la dinámica y plasticidad de los procesos culturales y los efectos de las relaciones interculturales. Lo que propongo es reflexionar sobre el porqué de la negación o minimización de una concepción bastante singular y propia de, al menos, algunos grupos *guarani* —según creo haber demostrado—, como lo es la concepción horizontal del cosmos. También, sobre las razones por las cuales los etnógrafos ignoraron este precedente, lo cual ha debido influir en las preguntas formuladas en el encuentro etnográfico y en la interpretación de las respuestas. El problema es que este descuido obstruyó el acceso a un conocimiento más profundo de las cosmologías *guarani* —no sólo útil sino necesario a la hora de evaluar los cambios—. De este modo, se impidió que pudieran ser interpretadas en sus propios términos: en los de su tradición y en los de su historicidad.

Asimismo, sería deseable no dejar fuera de nuestra reflexión ni de nuestra prevención la interferencia de la cosmología occidental en la tarea etnográfica<sup>92</sup>. Todos los autores citados merecen mi respeto, de allí su inclusión, pero creo saludable

---

<sup>92</sup> El uso etnológico de la oposición naturaleza / cultura aplicada al ámbito aborigen, también pone en evidencia esta interferencia.

practicar la autocrítica disciplinar. Leer críticamente las fuentes implica evitar la reproducción hasta el infinito de los errores que todos cometemos; produce el mismo efecto aceptar acríticamente las traducciones de los conceptos aborígenes, lo cual conduce a otro aspecto un tanto desatendido. Me refiero a la temprana “reducción” colonial de la lengua *guarani* —proceso que no se ha detenido— y a la consecuente “reorientación semántica” de su léxico, especialmente en el dominio del lenguaje religioso. Como bien dice Bartomeu Melià (1986: 237): “esas ‘reorientaciones semánticas’ han influido en las traducciones posteriores y hasta en las representaciones del cosmos de los aborígenes *guarani* que fueron reducidos”. Por ello, es importante discernir entre estas nuevas representaciones y la sobreinterpretación de otras, surgida de la supuesta universalidad de la oposición cielo / tierra cristiana.

No pierdo de vista —extendiendo lo que Viveiros de Castro (1992: 87) afirma sobre los *araweté*—, que en las culturas cuyos dirigentes religiosos desempeñan un rol central, “fuera de algunos poco principios generales estables”, las cosmologías son “una síntesis contingente de las versiones creadas por los chamanes y recordadas por la comunidad”. Creo que el tema abordado forma parte de esos “principios generales” —por lo menos para varios de los *mbyá* con los que trabajé en Misiones—. Además, en la defensa que mis colaboradores hacen de esas dimensiones cosmológicas interpreto su negativa a la colonización de aquellas ideas recibidas de sus ancestros por vía de un largo proceso oral, que consideran no negociables. Durante siglos —dicen John y Jean Comaroff (1992: 235)—,

“han estado dominados por el esfuerzo de otros por imponerles un modo particular de ver y de ser, para colonizar sus conciencias con los signos y prácticas, los axiomas y la estética, de una cultura ajena”.

Quizás estas reflexiones sirvan para no sumarnos —aun indirectamente— a la “colonización de sus conciencias”, pues la lucha simbólica iniciada con la conquista de América, continúa<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Después de haber concluido este análisis que sustenta mi tesis de la horizontalidad del cosmos *mbyá*, hallé el siguiente párrafo de Jean-Pierre Chaumeil (1998: 185, 187) referente a la cosmología de los *yagua* de la Amazonia peruana, cuyo contenido refuerza mi tesis. “Podríamos decir que en estas grandes líneas encontramos la tripartición clásica del universo en la mayoría de las sociedades, en particular en aquellas con institución chamánica, con un mundo superior, otro intermedio y uno inferior. Pero esta tripartición según un eje vertical no es necesariamente percibida como tal por todos los chamanes. Es así que algunos tienden más bien a concebir el mundo *horizontalmente*, al igual que el sentido de las fuerzas actuantes. [...] Podríamos entonces preguntarnos si la posición celeste de la tierra de los muertos no revela cierta influencia cristiana y si antes los elementos no estaban más bien dispuestos según un eje aguas

Hasta aquí fue necesario integrar algunas consideraciones sobre la Tierra sin mal a la discusión sobre la horizontalidad o verticalidad del cosmos, porque ha sido el motivo para que algunos etnógrafos dieran ciertas pistas al respecto y las menciones a sus trabajos así lo requerían, pero este tema tiene muchas aristas y una de ellas es la controversia planteada en la literatura etnohistórica y antropológica acerca del verdadero significado de *Yvy marã'eỹ*. Mientras quien aborda el tema desde la perspectiva etnohistórica puede argumentar hasta convincentemente sobre el profetismo guaraní como “la construcción de un objeto antropológico”<sup>94</sup>, ya que hay docenas de críticas que efectuar a la voluminosa pero endeble literatura sobre los *guaraní*, los que hacemos etnografía y escuchamos las voces de algunos de esos *guaraní* —en este caso, la de algunos grupos *mbyá*— y asistimos a sus rituales, podemos compartir parte de esa crítica, pero no podemos ignorar lo que los actores sociales nos dicen al respecto. Veamos, pues, algunas otras miradas

### 5.2.6 *Yvy marã'eỹ*: ¿tierra virgen o utopía?

Me parece interesante lo que sostiene, en cuanto considera que el contenido tal vez más significativo de *Yvy Marãey*, reside, para ella, en la condición de eternidad contenida en la propia semántica de la expresión (*yvy* = tierra, *marãey* = que no acaba, no estraga, no adoece). O sea, es la tierra que no tiene fin, está compuesta por elementos originales que no se agotan, virtud que reside en la cualidad de perennidad de los elementos. Este pensamiento define los modos de relación con el ambiente, el uso de la naturaleza y de la agricultura, donde la noción de abundancia está asociada a la posibilidad de renovación de los ciclos, y no al almacenamiento y comprometimiento de las especies naturales (Ladeira 2001: 147). Pero La pregunta del título plantea varias otras. ¿Es realmente una opción o son concepciones complementarias? ¿Fue lo uno en el pasado remoto y lo otro desde un pasado más cercano? ¿Rigen las dos o sólo una en el presente? Si es sólo una, ¿cuál?<sup>95</sup>

---

arriba /aguas abajo, arriba / abajo, levante / poniente [...]. Esta forma de presentar al mundo podría llevarnos a revisar algunas de nuestras generalizaciones sobre las representaciones indígenas del mundo (pienso en especial en M. Eliade con sus oposiciones cielo / tierra, ascensión al cielo / descenso al infierno, que según afirma son universales).

<sup>94</sup> Así se refiere Cristina Pompa el “profetismo tupi-guaraní” en su muy interesante artículo de 2004.

<sup>95</sup> Lo estoy planteando como un ejercicio teórico, pues lo primero que no hay que perder de vista, es que el conjunto de los *mbyá* no comparte las mismas expectativas.

Lo primero que hay que destacar para contextualizar el problema, es que las dos concepciones implican migrar y que hay consenso total, sustentado en una amplia documentación antropológica, en considerar la tendencia a cambiar de lugar, a trasladarse colectivamente, como un rasgo saliente de los *guarani* en general, persistente aún entre los *mbyá*. Para Ciccarone (2001), se trata de una condición ontológica de su “modo de ser” (*teko*)<sup>96</sup>, afirmación que procede de los registros históricos, así como de sus interlocutores *mbyá* de Brasil: “*Nós estamos aqui na terra para caminhar, não para ficar quietos*”<sup>97</sup>. En las conversaciones con éstos se aprecia que el sustrato de esta idea de desplazarse en busca de otro lugar donde puedan vivir mejor, tiene como modelo el llamado mito de los gemelos<sup>98</sup>. Pero es pertinente incluir aquí la advertencia de Ladeira (1999: 2, nota 2), que comparto:

“los movimientos migratórios não devem ser confundidos com a mobilidade entre as aldeias relacionada às dinâmicas sociais e econômicas tais como: casamentos, visitas de parentes, reciprocidades, etc.”

Una de las pruebas de esta búsqueda de un lugar más apto —sea real o mítico— para desarrollar a pleno su *teko*, es que quienes se afincaron inicialmente en Argentina provenían de Paraguay, así como los que llegaron y siguen llegando a Brasil proceden de Paraguay o Argentina. No he hallado información sobre migraciones colectivas de los siglos XIX a XXI, en sentido inverso. La direccionalidad oeste / este de estas migraciones es sugestiva, no sólo por tratarse de la orientación dominante, sino también porque —según algunos *mbyá*—, cuando se parte en busca de *yvy marã'eÿ* no se puede retornar sin poner en riesgo la vida, lo cual hace de esa decisión un serio compromiso frente a sus *Ñande Ru*<sup>99</sup>. No quiero decir con esto que no haya habido y no siga habiendo otras razones para dejar Paraguay<sup>100</sup> o Argentina, y además es lógico que se

---

<sup>96</sup> Véase punto 2.1.

<sup>97</sup> Así le dijo un *karai* de Rio Grande do Sul, fallecido en 2002 (Comunicación personal, 2003).

<sup>98</sup> Véase punto 4.3.

<sup>99</sup> Desconozco si todos los *mbyá* acuerdan al respecto, pero sí existen datos históricos sobre migraciones hacia el este de otros pueblos *guarani*, que al enfrentarse al mar invirtieron el rumbo, con el argumento de que la Tierra sin mal podría hallarse en el centro de la tierra, que, como ya dije, localizan en Paraguay.

<sup>100</sup> Lo fueron la Guerra de la Triple Alianza: Argentina, Brasil, Uruguay contra Paraguay (1865—70); la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932—35); así como las frecuentes invasiones y expulsiones de su territorio original, usurpando sus tierras con fines económicos.

trasladen a lugares donde residen otros *mbyá*, tanto porque seguramente hallarán parientes, como porque buscan un tipo de hábitat determinado.

La concepción de *yvy marã'ey* como tierra virgen tiene quizás más seguidores que detractores en la actualidad, aunque, si bien en forma esporádica, se ha venido planteando desde hace tiempo como opción. El objetivo perseguido por los primeros es “desideologizar” o desmitificar su tratamiento, como reacción frente al énfasis que se le ha dado al tema en la literatura histórica, religiosa, sociológica y antropológica, mostrando a los *guaraní*, y, especialmente a los *mbyá*, como los indígenas místicos. Pero hay que reconocer que ese objetivo conlleva una tarea ardua, después de que la búsqueda de esa tierra mítica fuera instalada de modo contundente por Nimuendaju, en su famosa obra de 1914, como *el móvil de las migraciones guaraní*, basándose en los argumentos de sus interlocutores. La idea rectora de este proceso de desmitificación es rescatar el sentido original de dicha expresión, que nada habría tenido que ver con una utopía religiosa sino que referiría a una tierra apta ecológica y económicamente, cuya búsqueda “era una meta real, con una verdadera expectativa de ‘aguiyé —plenitud—’ subsistencial y existencial” (Susnik 1984—85: 97), afirmación que convalida Melià (1991: 76) y que enriquece al agregar que dicha meta estaba “dinamizada por una economía de reciprocidad siempre actuante y un deseo de la perfección siempre renovado”. Tal rescate implica considerar su vigencia, basándose en las migraciones de los últimos tiempos hacia Brasil y dentro de ese país, que —según Ciccarone (2001)—, lo que intentan es reproducir antiguos circuitos migratorios.

A Susnik, quien habría sido la que puso la cuestión sobre el tapete, más que haberla inspirado ese afán desmitificador, la ha guiado su interés histórico y procesual de la cuestión<sup>101</sup>. La autora considera que “[e]n el mito de ‘yvy marã'ey’ interfieren factores interpretativos e histórico-evolutivos” (ob.cit.: 96). Me extenderé en el tratamiento que hace del tema, pues se expide sobre un amplio lapso e incluye ambos términos de la pregunta planteada.

La consulta obligada del *Tesoro...* de Montoya le sirvió de punto de partida, como a todos los que sostienen actualmente que la noción refiere a la tierra virgen. En la voz *marane'y*, bueno, entero, incorrupto, el jesuita incluye *yvy marane'y*, suelo intacto, que

---

<sup>101</sup> De hecho, el tema es uno entre muchos otros que componen su abigarrada exposición sobre “Las creencias de los Guaraníes”, título del punto 2 del capítulo III: “El hombre y su representación de seres sobrenaturales”, pp. 71-102.

no ha sido edificado, y *ka'a marane'ỹ*, monte donde no han sacado palos, ni se ha traqueado (Ruiz de Montoya 1876, II: 209v). Digamos, por ahora, que aunque ya en ese entonces existiera paralelamente la concepción mítica de esa expresión —algo que probablemente nunca sabremos—, ni los *guaraní* se la habrían transmitido al jesuita, ni creo que éste la hubiera consignado en caso de conocerla. Si hay un aspecto negativo de su interesante diccionario, desde un punto de vista científico, es, precisamente, la ausencia de expresiones y términos *guaraní* relativos a su cosmología que no hayan sido objeto de apropiación por los sacerdotes en las traducciones destinadas a su adoctrinamiento religioso.

Susnik (ob.cit.: 97) considera que

“[e]l concepto tenía gran importancia para los cultivadores neolíticos y antropodinámicos Tupí-Guaraníes prehistóricos, pues la búsqueda migratoria de la ‘buena tierra’ era también la ‘yvy marâ'ey —la tierra virgen—’; así se podía abandonar la ‘tierra cansada’, la tierra ya agotada por un cultivo sin abono.”

A esta interpretación une “el implícito ethos de ‘oguatá’ [caminante]”<sup>102</sup>, antes mencionado, que expresan “los shamanes ‘andantes’, los ‘karaiva’ “ del pasado y “los héroes culturales” del mito de los gemelos, y la búsqueda “de un ‘aguiyé’ real”, una plenitud sólo posible en la buena tierra, consolidando así un antiguo perfil migratorio con objetivos terrenos precisos<sup>103</sup>. A partir de allí, traza un cuadro evolutivo tripartito de ese *oguada*, que las condiciones históricas habrían ido transformando (ibid.).

“El antiguo ‘oguatá’ era dinámico, volitivo y dispersivo; el ‘oguatá’ histórico [colonial→jesuítico] era impuesto, escapista y pasivo; el ‘oguatá’ en pos de la utópica ‘yvy marâ'ey’ —tierra sin mal—, hacia ‘ñande rovái koty —este—’ es fruto de la ansiedad psíquica, pesimista y visionaria.”

Para un mejor análisis del tema hay que integrar a la discusión el concepto de *aguyje*, mencionado en la primera cita de Susnik, pues si bien los dos significados de *yvy marã'eỹ* que concitan nuestra atención son inobjetables, las expectativas de los

---

<sup>102</sup> *O*, prefijo verbal de tercera persona, número singular; *guata*, caminar, andar.

<sup>103</sup> Susnik aplica *oguada* —como es lógico— tanto a los movimientos migratorios como a los “simplemente desplazatorios”, con referencia a “los tiempos dispersivos de las tribus tupí—guaraníes”. Ambos son movimientos colectivos que nada tienen que ver con la movilidad a la que se refiere Ladeira, que puede ser individual —por ej. los jóvenes varones en busca de pareja— o de familias nucleares.

actores de ambas búsquedas pertenecen a planos distintos. En el primer caso, se trata de alcanzar una plenitud (*aguyje*) básicamente subsistencial, objetivo que abarcaría los períodos prehispánico y colonial<sup>104</sup>; y, en el segundo, alcanzar la perfección (*aguyje*) espiritual, que Susnik y otros atribuyen a una visión pesimista, producto de la situación post- o neo-colonial. Obsérvese que solo en este último caso se hace mención del traslado en una dirección determinada: hacia *ñande rovái koty*, el este.

*Aguyje* es un concepto interesante, en cuanto implica —por lo general y en los casos planteados—, el final de un proceso evolutivo favorable: “madurez de los frutos, de los alimentos; perfección espiritual” (Cadogan 1992b: 21); Susnik lo traduce como “plenitud”. De entre las diez acepciones que consigna Ruiz de Montoya (1876, II: 20v), se encuentran “vencer, ganar, conquistar, acabar, perficionar (*sic*), dar fin”, todo lo cual requiere un esfuerzo en pos de una meta. Pero en esa búsqueda de plenitud / perfección se conjugan varios factores, como se aprecia en las palabras que siguen, respecto del período neocolonial (Susnik 1984-5: 97): “Con la mítica ‘tierra sin mal’ se coligan tres factores: la amenaza cataclísmica, el ‘ambá’ paradisíaco y el ‘aguiyé’ mágico-religioso”<sup>105</sup>.

Es importante señalar que Susnik, al otorgar historicidad a la noción, la enriquece, le otorga vitalidad y plasticidad, y, quizás sin proponérselo, a través de sus cambiantes connotaciones la reviste de perennidad. Su percepción de la cuestión, sin embargo, no anula la controversia.

Tal como presenta el tema, habría sido la traumática experiencia colonial, especialmente la implacable acción evangelizadora, la que habría creado las condiciones para que los *guaraní* desistieran de la búsqueda de una plenitud existencial en la tierra y se volcaran a un misticismo que al menos le ofrecía la posibilidad de hallarla más allá de la misma. Para ello —según sostiene—, habrían unido el modelo de los héroes culturales, conceptuados como “andantes”, cuyo “lugar de su retirada post—factiva

---

<sup>104</sup> Lo dicho no debe interpretarse como que ese *aguyje* tenía los mismos contenidos en ambos períodos. Según Susnik (ibid.), basándose en los resultados de su importante tarea etnohistórica, “el antiguo concepto de ‘aguiyé’ integraba ‘la chicha de maíz, el rito antropofágico, mbaracá [sonaja de calabaza] y yiroky [danza]’ ” (remite a Susnik 1975: 141) Es decir, cuatro elementos importantes de los rituales de algunas parcialidades *guaraní* de entonces, pues como veremos más adelante, no hay evidencia de que los dos primeros formaran parte de las prácticas culturales *mbyá*, un pueblo que —según dice la autora unas páginas antes y de acuerdo con mi experiencia—, “dentro del complejo ‘guaraní’ siempre manifestaron algunas particularidades culturales, además de una orientación exclusivista y evasivista” (Susnik 1984—85: 82).

<sup>105</sup> Esta tríada se relaciona con los rituales. Véase la cuarta parte.



representaría el verdadero *aguyje* y no precisamente de post—mortem”<sup>106</sup>, y la idea del estado de *mboaguyje*, con la que fue presentada la cristianización por los jesuitas. Y concluye:

“[e]stas circunstancias básicas permitieron luego la conceptualización de aquel ‘marâ’ey’ de refugio y evasión, donde nada puede ocurrir de lo que significaría ‘tekó meguâ’, negativo”; el mito de los Gemelos integra el ‘oguatá’ en busca del gran ‘aguiyé’, aniquilando en su camino a los adversos ‘mbaé ypy’<sup>107</sup>.”

(Susnik 1984—85: 97)

Si bien esta interpretación es plausible, no es del todo convincente, máxime si consideramos que ese “gran *aguyje*” es previo a la situación colonial y podía haber estado instalado como modelo a alcanzar desde siempre. Si la meta real se volvió “apenas un ritual” —reflexiona Melià frente a lo expresado por Susnik—, el mito en cuanto mito habría perdido toda su fuerza, pues aun interpretando correctamente la realidad, no conseguiría transformarla. Y se pregunta: ¿Fue esto siempre así, o se trata más bien de una reducción del campo de acción, provocada por una historia de opresión que obliga a ritualizar lo que no se puede transformar?” (Melià 1991: 76).

No existe una respuesta a esta pregunta cuya veracidad se pueda constatar. ¿Cómo saber si mientras trataban de proporcionarse una vida en esta tierra con la mayor plenitud, no estaban también esperanzados en no morir en ella? Y para no morir en ella —tengámoslo en cuenta— se requiere hacer *aguyje* (alcanzar la perfección espiritual), una finalidad profunda y esforzada, que implicaba también cumplir con las normas éticas sociales. Si bien lograrla abre el camino hacia la Tierra sin mal —que cuenta en el plano personal, pero se aspira a que sea un logro colectivo<sup>108</sup>—, esta meta no se sustenta en el temor de que no haya vida después de la muerte —ellos no dudan de que su *ñe’ẽ* volverá al lado de la divinidad masculina o femenina que la envió—, sino en su aspiración de revertir su imperfección.

---

<sup>106</sup> Recuérdese que se retiraron a la morada de *Ñamandu*, padre de *Kuaray*, en el este, y que se aspira llegar a la Tierra sin mal antes de morir.

<sup>107</sup> Cadogan (1992b: 106), traduce: “*Mba’e Ypy* Seres Primitivos, Seres Originarios, devoraron a la madre del héroe solar”, tema tratado en el capítulo anterior.

<sup>108</sup> La aspiración de todo *Karai* es lograr que los integrantes de su *tekoa* (aldea) alcancen conjuntamente *yvy marã’ejĩ*. Hace poco más de una década, circuló entre los aborígenes de Misiones la noticia de que la comunidad de Jeju estuvo a punto de conseguirlo, lo cual conmocionó al resto. (JD, 2002).

Esforzarse en hallar una tierra benéfica para desarrollar su economía de subsistencia y dar continuidad así a la reproducción social, y esforzarse en llegar a esa otra tierra carente de todo mal sin las imperfecciones de aquella en la que viven, no se contradicen. En esto coincido con Melià (1991: 77): “[l]a una no excluye la otra”.

Por otra parte, hay que considerar que frente a los acosos sin fin para convertirlos al cristianismo en alguna de sus versiones, la esfera cosmológica devino una cuestión identitaria.

“La búsqueda de la tierra-sin-mal, aun la más ritualizada, no es un simple retorno conservador hacia estructuras sociales y religiosas tradicionales, sino una forma de contestación frente al sistema neo-colonial envolvente. Manteniendo los principios de la economía de reciprocidad y siendo fieles a su peculiar modo de pensar y construir la persona humana, los Guaraní se están librando de ser reducidos sin más a ciudadanos genéricos”

(Melià 1991: 77)

No comparto lo del retorno, porque creo que nunca hubo abandono total de esas estructuras sino más bien enmascaramiento; tampoco comparto lo de “apenas un ritual” que consigné más arriba, pero sí comparto su “plus” contestatario<sup>109</sup>.

En suma: las posiciones están divididas, pero no son irreconciliables. Mientras algunos antropólogos brasileños —que son los que más trabajan con los *mbyá* actualmente, y por otra parte éstos serían los únicos *guaraní* que convocan a la discusión— sostienen que aún hoy *yvy marã'eÿ* conserva el sentido de tierra apta para desarrollar su *teko* y minimizan la búsqueda extra-terrena; otros, sin considerarlas excluyentes, defienden la existencia de esta última y ofrecen numerosas pruebas recogidas de boca de los *mbyá* (Ladeira 1999, 2001). Semejantes, pero en cantidad menor, las he obtenido en Misiones. Para Melià, por su parte, es muy probable que los *guaraní* modernos hayan revestido la búsqueda de la Tierra-sin-mal de un misticismo más acentuado que en tiempos antiguos (1991: 76—77). Me pregunto: ¿no era que en tiempo antiguos se trataba de una meta bien real? Como se puede apreciar, es casi imposible no contradecirse al tratar este tema, resbaladizo si los hay, especialmente cuando de tiempos antiguos se trata, pues lo que se sabe de entonces no es por boca de

---

<sup>109</sup> Véase la cuarta parte.

los *guarani* sino de sus opresores, cuyas apreciaciones están teñidas por sus intereses y sesgadas por su desconocimiento de la sociedad y la cultura indígenas.

María Inês Ladeira (1999: 2), quien tiene una amplia experiencia de campo con los *mbyá* de su país (Brasil) hasta la actualidad, ofrece una explicación interesante sobre la controversia:

“A resistência em se conferir legitimidade aos movimentos atuais que têm como base alcançar *yvy marãey* talvez ocorra em razão destes parecerem, aos olhares de hoje, desprovidos do caráter místico-heróico idealizado pelos autores que se referem aos empreendimentos passados<sup>110</sup>. [...] Assim como viver junto as matas, e tudo o que isso significa e implica para o Guarani apesar das dificuldades atuais, é um princípio comum, também o raro êxito em atingir e viver *yvy marãey* faz parte do ideário Guarani reproduzido por alguns grupos familiares *Mbya* que deslocam-se em várias regiões, alcançando o oceano ao leste ou voltando-se para ele.”

En otras palabras, sean cuales fueren las razones de la resistencia a otorgarle legitimidad en el presente a la búsqueda de la Tierra sin mal, la realidad incontestable es que hay grupos *mbyá* que migran hacia el este y llegan al océano, con la idea de alcanzar y vivir en *yvy marã'eÿ*<sup>111</sup>.

Por mi parte, reitero la falsa opción de la pregunta del título —aunque pertinente para presentar la discusión planteada—, pues nada impide asignarle ambos significados, o solo uno de ellos. *Yvy marã'eÿ* se traduce literalmente como tierra sin mal y es el contexto el que determina su sentido. Pero, a decir verdad, mientras que respecto de su aplicación a la tierra virgen sólo se cuenta con la referencia de Ruiz de Montoya y el interés de varios antropólogos y etnohistoriadores por reivindicarla, hay numerosas pruebas etnográficas de su aplicación a la tierra mítica, que si bien jamás abarcará a la totalidad, tiene más vigencia de la que yo misma creía, antes de la documentación obtenida en los últimos cuatro años.

---

<sup>110</sup> Y agrega entre paréntesis: “Também para isso deve contribuir a maior visibilidade dos Guarani e de suas aldeias no litoral Atlântico, cuja presença e ambiente não correspondem, de um modo geral, aos padrões do imaginário nacional formado pelas imagens exuberantes e exóticas das populações e matas nativas desse mesmo litoral, nos idos de 1500”.

<sup>111</sup> Recomiendo la lectura de su artículo, donde a través de las palabras de sus interlocutores *mbyá* ofrece su representación de *yvy marã'eÿ*, excluyendo expresamente la discusión aquí planteada.

Coincido plenamente con Ladeira (1999)<sup>112</sup>, que

“O que buscam os *Mbya* nesta terra, *yvy vai*, são as condições apropriadas para viverem segundo seu sistema, através dos elementos renovadores de *yvy marãey*, e para estarem mais perto da possibilidade de atingir a imortalidade. Assim a busca de *yvy marãey* não é de um lugar preciso mas sim da imortalidade, da legitimação e da continuidade da própria sociedade Guarani.”

(Ladeira 1999)

Quienes sostienen la hipótesis de que migran hacia la costa atlántica en busca de las condiciones esenciales para mantener el modo de ser *mbyá*, no explican por qué las han de hallar allí, siendo que Brasil tiene los mismos problemas o peores que los lugares de donde parten. Por otra parte, desear llegar a a *Yvy marã'eỹ*, no es la mera búsqueda de un paraíso sino la de su superación como personas, a fin de trascender la condición humana.

---

<sup>112</sup> De este trabajo solo poseo una versión electrónica que me envió su autora, razón por la cual no pongo números de página.

## Capítulo 6

### Sobre la persona, los sueños y la muerte

6.1 La noción de persona y el parentesco divino; 6.2 Sobre los sueños; 6.3 Sobre la muerte.

“El Guaraní no ‘se llama’ de tal o cual manera,  
sino que ‘es’ tal o cual”.  
“Su verdadero nombre, vinculado  
estrechamente a su religión,  
nunca lo comunicarán a un cristiano”.  
Nimuendajú ([1914] 1978: 53, 49)

#### 6.1 La noción de persona y el parentesco divino

Los temas de este capítulo bien podrían constituir una tesis. El solo hecho de considerar la noción de persona como una categoría abre un amplio abanico de cuestiones a tener en cuenta. Como afirman Seeger et al. (1979: 4), con especial referencia a las sociedades aborígenes sudamericanas de las tierras bajas y a su énfasis en la noción social de individuo:

“El cuerpo, [...] los complejos de nominación, los grupos e identidades ceremoniales, las teorías sobre el alma, se asocian en la construcción del ser humano tal como es entendido por los diferentes grupos tribales.”

Mi abordaje al respecto será acotado, pues estará destinado fundamentalmente a proveer algunos trazos básicos sobre la conformación de la persona, insoslayables para la comprensión de los vínculos entre los *mbyá* y los *Ñande Ru kuéry*, esbozados precedentemente. Estos vínculos, que se hacen explícitos en los diálogos rituales, sustentan su identidad individual, social y cultural, y explican en parte su tenaz resistencia a la evangelización.

Como dije en el capítulo anterior, una de las dos principales misiones de los personajes constitutivos de las cuatro parejas divinas es la de ser *Ñe’ëng Ru Ete*, es decir, Verdaderos Padres de los *Ñe’ëng* (o *Ñe’ë*, o *Ñe’ëy*), vocablo este último habitualmente traducido por palabra-alma, que prefiero traducir como principio vital—

palabra—nombre, aspectos constitutivos que se hallan imbricados, pero que a los fines expositivos abordaré en ese orden. Esta importante misión de los *Ñande Ru*, a diferencia de aquella otra vinculada con sus actividades específicas en el gobierno conjunto del cosmos, los coloca en un pie de igualdad a todos ellos, neutralizando las presiones e influencias externas de religiones cristianas, en su búsqueda incesante por hallar un Ser Supremo en su cosmología<sup>1</sup>. La noción de *ñe'ẽ* forma parte sustancial de la concepción *mbyá* de la persona y otorga valor real a las denominaciones de “Padres” (*Ru*) y “Madres” (*Chy*) que asignan a *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* y *Tupã*<sup>2</sup>. Ello se debe a que cada individuo recibe su *ñe'ẽ* de una de estas parejas, consolidándose así una red de parentesco entre seres humanos y seres no-humanos divinos, que al integrar a los primeros dentro de uno de esos cuatro Ordenes o Clases<sup>3</sup>, da lugar a otra red parental en la Tierra. Esta red, paralela a la de su filiación con sus padres terrenos, posee reglas propias y conlleva una complejización de las relaciones sociales sumamente interesante —que bosquejaré más abajo—. Me refiero, en especial, al modo en que afecta la conformación de las parejas, ya de por sí difícil en aldeas constituidas sobre la base de una familia extensa, en una cultura que rechaza el casamiento entre primos.

<sup>1</sup> No obstante, indicios de ello se hallan en Gorosito (1982: 182). En efecto, algunos de sus colaboradores afirmaron que *Ñamandu Ru Ete* no envía *ñe'ẽ* sino que hace todos los *ñe'ẽ* y los entrega a *Ñamandu Chy Ete*, a *Tupã* y a otros *Ñande Ru*, colocándolo así en una posición superior al resto. Mis interlocutores, en cambio, lo consideran al mismo nivel que los demás, al respecto. Pissolato (2006: 252, nota 69), por su parte, dice que entre los *mbyá* que viven actualmente en el litoral sudeste brasileño no oyó hablar de una dirección —en el sentido cardinal— ligada específicamente a *Ñamandu*, en cuanto al origen de los nombres, pero señala que varios de los que Cadogan consigna como pertenecientes a *Ñamandu Ru Ete* y a *Ñamandu Chy Ete* son comunes entre ellos.

<sup>2</sup> La cuestión sobre las denominaciones de progenitores humanos se muestra un tanto variada; no así la de los no-humanos, que como vimos se nombran *chy* (madre) y *ru* (padre). Ya en el siglo XVII Ruiz de Montoya (1639) da cuenta de la adopción por los *guaraní* del español mamá y papá —que hoy usan con cierta preferencia los *mbyá*—; pero también incluye *haí* (madre) y *paí* (padre) como términos correspondientes. Sobre *paí* agrega que “es palabra de respeto, y con ella nombran a los viejos, hechizeros, y gente grave” (de allí su aplicación a sacerdotes católicos). Exclusivamente con esta significación lo documenté en Misiones y así también lo dice Cadogan (1992b: 138): “médico, hechicero, chamán”; pero no todos los *mbyá* aceptan su aplicación a seres humanos. En cuanto a *ru* —válido para la primera y segunda personas—, y *ha'í* —sólo para la primera—, así nombra ego a sus progenitores, según Gorosito (1982: 148), lo cual confirma mis datos. Ladeira (1992), en cambio, consigna *chy* tanto para la madre divina como para la madre terrena. En el lenguaje ritual, a las madres humanas se las llama *mokambu* = “la que amamanta”, distinguiéndolas así de las *Chy Ete*, como lo hace notar Gorosito (Ibíd.). Para Dooley (1998) *ha'í* es la forma irregular del sustantivo *xy* [*chy*] “madre”, y dice que es usada por los *mbyá* en lugar de *xexy* [*che chy*] “mi madre”. Finalmente, *Ñande Chy* (Nuestra Madre) es la expresión que abarca a todas las madres divinas. Según uno de mis principales interlocutores, las madres terrenas son solo una copia de ellas, extendiendo así a este delicado terreno la concepción *mbyá* —y de otros *guaraní*— de que todo lo que se halla en la “tierra imperfecta” es “imagen” o “copia” de una especie de prototipo que está en la “tierra perfecta”, morada de los *Ru* y *Chy Ete*.

<sup>3</sup> Quien habla de Clases —e incluso de Subclases— es Gorosito (1982, cap. 5), idea que adopto por considerarla apta para englobar la riqueza de esta concepción, prefiriendo solamente llamarle Ordenes, como ella misma usa alternativamente.

Como dice Ana María Gorosito (1982: 180):

“Junto a la concepción de la vida social que se expresa en una ordenación de sujetos conforme a categorías de parientes con los cuales se establece un entrelazado de deberes y derechos recíprocos y de significación múltiple, encontramos una teoría que liga ese mundo social cotidiano con el universo, entendido como un complejo que abarca a la naturaleza y a la divinidad, y nuevamente expresada en términos de parentesco”<sup>4</sup>.

No quedan dudas acerca de que Gorosito se está refiriendo a lo que actualmente se denomina cosmología, pero para abordar la concepción de ese parentesco y sus normas, debemos comenzar por la noción referida: *ñe'ẽ*, y su relación con la gestación, punto clave para la comprensión de esta particular red de “parientes”.

Sin dejar de reconocer que se requiere el acto sexual para la procreación, los *mbyá* atribuyen la concepción a la voluntad de quien envía el *ñe'ẽ* y lo comunica a la pareja durante el sueño. Pero una vez que el *ñe'ẽ* “toma asiento” (*ñemboapyka*) en el seno materno, corresponde a los padres continuar conformando al nuevo ser en sucesivas relaciones sexuales y observar las interdicciones establecidas para uno y otro, no sólo hasta el nacimiento del vástago sino por lo menos hasta que reciba el nombre, inextricablemente unido al principio vital y la palabra<sup>5</sup>. El incumplimiento de esas prohibiciones es interpretado como desinterés de los padres terrenos en continuar la gestación y puede dar lugar a que el *ñe'ẽ* enviado quiera volver a su residencia original, lo que conduce a la enfermedad y hasta la muerte del niño por nacer o nacido.

En cuanto a su relación con el lenguaje, para un hablante del *guaraní* se hace evidente, pues *ñe'ẽ* en la lengua del Paraguay, como sustantivo, significa: “Voz; palabra; término; vocablo; sonido. / Conversación. / Lenguaje; idioma; dicho; habla. / Canto o voz de ciertas aves y algunos animales. / Conferencia. /”. Y como verbo: “Pronunciar palabra. / Hablar. / Cantar, gorjear unas aves. / Tratar. / Platicar. /

---

<sup>4</sup> Gorosito llama a la misma “teoría del parentesco celeste”, por clasificar a los sujetos como hijos de entidades divinas. No utilizaré esta denominación por su adjetivo, pues implica una asociación de las divinidades con el cielo, que contradice mi teoría de la horizontalidad del cosmos. Por lo demás, recomiendo la lectura del capítulo V de su tesis de maestría que la contiene, por considerarlo sumamente interesante y por abordar aspectos que no trato aquí.

<sup>5</sup> Muchas de las interdicciones se relacionan con alimentos, cuya lista actual incluye los adquiridos de la cultura occidental. La sal es uno de ellos y su uso también está vedado en la preparación del pan que ofrendan las mujeres en el ritual *ñemongarai* (Ruiz 1984). A ellas les está interdicho también usar o enhebrar collares o pulseras, por el peligro de que el cordón umbilical adopte su circularidad y pueda ahorcar al feto. Sobre la gestación y la vida de los niños *mbyá* de Misiones, véase Larricq (1993): cap. I.

Comunicarse.”. Esta enumeración algo extensa, aunque incompleta, tiene como propósito introducir la más compleja concepción de los *mbyá*:

“...como *ñe'eng* o palabra-alma, la noción de persona está íntimamente ligada al lenguaje. Por otro lado, la palabra o, mejor diríamos, la expresión —para pensarla en el contexto amplio en que el *mbya* conceptualiza al *ñe'e*— es propiedad de todos los seres vivos, humanos o no. Así, los animales tienen *ñe'e*, que expresan en sus modos específicos, e igualmente las plantas —donde se manifiesta en una sustancia acuosa (*ñe'ery*: la savia). Los ruidos atmosféricos también revelan la existencia de *ñe'e*.”

(Gorosito 1982: 215).

Observamos de este modo cómo el *ñe'ẽ* o *ñe'eng* recorre, enlaza y colabora en el tejido de la trama cosmológica *mbyá*; pero así como se expresa de diversas maneras de acuerdo con su pertenencia a un tipo u otro de ser vivo, este principio vital se manifiesta sonoramente en los humanos a través de la palabra, en tanto “decir”. Si revisamos brevemente los contenidos que le adjudican Dooley (1998) y Cadogan (1992b) a *ñe'ẽ*, podremos aproximarnos mejor a la noción del mismo, según la entiendo.

Dooley consigna tres acepciones<sup>6</sup> como sustantivo: 1. Fala; 2. Som; 3. Alma; ejemplificando la segunda acepción con *mimby nhe'ã* = som da flauta, fácilmente relacionable con la voz y el “alma” del instrumento. Y como verbo intransitivo adiciona Gritar (referindo-se a certos animais). El conjunto abarca así sonidos terrenos de humanos, de flautas y de animales, que se conjugan con el principio vital que envían los Padres no-terrenos. Para Cadogan: *ñe'ẽ*, *ñe'ẽy* es “canto de aves, chirriar de insectos, ladridos de perro”, o sea, lo que es parte del paisaje sonoro no-humano de una aldea. Aunque a ello agrega: “utilizada en una invocación o plegaria, designa la ‘palabra’ de los ‘dioses’”, y también inserta varias otras expresiones que refieren a “palabras” o “mensajes” divinos. Como veremos más adelante, las palabras de los dioses se escuchan en los rituales y son siempre *cantadas*, e incluso se dice que “los dioses cantan y que solo escuchan las palabras entonadas” —según varios interlocutores *mbyá*—. A eso añade Cadogan la otra importante acepción: “alma de origen divino”. Parece bastante claro, a mi juicio, que en el tratamiento del tema por este autor vuelven a conjugarse sonidos terrenales vitales de los respectivos seres, con el “alma” y las “palabras” de las

---

<sup>6</sup> En su grafía es *nhe'ã*, y ejemplifica con la “e” de “quem”, el sonido de la ã nasal o nasalizada.



divinidades, que hacen fluir el *decir* de los humanos al proveerles vida. Cabe añadir que Cadogan (1992b: 125) dice de *ñe'ẽ* que “excepcionalmente” significa “palabra humana”; los *mbyá* consultados reconocen a *ayvu* como su lenguaje y a *ñe'ẽ* solo como su “espíritu” o “alma”.

Sobre *ayvu* como sustantivo, Dooley consigna: 1. Idioma, língua. 2. Qualquer unidade da fala: discurso, frase, palavra, etc. [...] Y sólo como verbo intransitivo: 1. Falar: *ijayvu xereve* falou comigo, *ijayvu xere* falou sobre mim. Se aprecia así un campo del lenguaje, más que del decir sonoro. Cadogan (1992b: 35), por su parte, escribe en la entrada *ayvu*: hablar, lenguaje, y agrega a este vocablo adjetivos especiales para designar al conjunto del lenguaje divino: *ayvu porã* = “ ‘lenguaje religioso’, las palabras de los ‘dioses’ que ellos comunican a quienes se dedican a los ejercicios espirituales, estas palabras penetran el alma a través de la coronilla; sinónimo *ayvu marã'eỹ* ‘palabras carentes de mal’, son las palabras de que se componen los himnos y oraciones.” Pero, a mi juicio, hay una frase que le expresó a este investigador el cacique Pablo Vera, de Yro'ysã (Potrero Blanco, Paraguay), quizá el máximo sabio de entre sus colaboradores, que resume admirablemente la relación entre *ayvu* y *ñe'ẽ*:

*Ayvu rapyta, ñe'ẽy ypy, Ñande Ru Tenondekuéry yvy rupáre opu'ã va'erã gua'y reta omboúmavy omboja'o i anguã*: el origen de *ayvu* [el lenguaje humano], es el *ñe'ẽy* primigenio que Nuestros Primeros Padres, al enviar a sus numerosos hijos a la morada terrenal para erguirse, les distribuirían.”

(Cadogan 1992a: 42)<sup>7</sup>

En otras palabras, mientras el *ñe'ẽ* es fundamentalmente el principio vital enviado por los *Ru* y *Chy Ete* a los vegetales, animales y seres humanos de esta Tierra, solo en estos últimos da origen a *ayvu*, ya no solo sonido, palabra, sino fundamentalmente lenguaje, para “erguirse” y cobrar vida en tanto personas en el lecho de esta Tierra (*yvy rupáre*). Se conjugan así la posición erecta y el lenguaje, dos aspectos medulares en la distinción entre los humanos y el resto de los seres. El *ayvu* les permitirá comunicarse entre sí y dialogar con sus padres divinos, aunque este diálogo requerirá manifestarse a

---

<sup>7</sup> En un párrafo anterior a la inclusión de esta frase, Cadogan dice que para interpretar correctamente el contenido de los versos que incluyó previamente, a los que considera “el capítulo más importante de la religión mbyá-guaraní, es indispensable tener presente que *ayvu*: lenguaje humano; *ñe'ẽy*: palabra; y *e*: decir, encierran el [...] doble concepto de ‘expresar ideas’ y ‘porción divina del alma’.” Y añade: “Fue esta sinonimia la que me impulsó a estudiar a fondo la religión de los *Jeguakáva* [denominación en contexto ritual de los *mbyá*]” (1992a: 42).

través de determinadas modalidades expresivas en contexto ritual, en especial mediante el canto dotado de agentividad, como expondré más adelante. Volvamos ahora a la cuestión del parentesco divino.

Todos los seres humanos son receptores de *ñe'ẽ* y, por tanto, cada uno pertenece a uno de los órdenes divinos, pero la determinación de la procedencia debe hacerla el chamán con poderes para ello, o sea, con poderes para “escuchar” el nombre de parte de quien lo envió, durante el ritual *ñemongarai* que tiene lugar en enero<sup>8</sup>, pero a uno o dos años del nacimiento del niño/a. A su vez, deberá “hacer escuchar” el mismo a sus padres, nombre que se constituirá en el modo con el que se le reconocerá socialmente su filiación divina. La cuestión fundamental es que sea escuchado por el chamán durante el ritual, pues si no ocurre, se interpreta como mala señal en cuanto a la posibilidad de permanencia del niño o niña en la Tierra. Lo mismo sucede en el caso de que el chamán solo escuche la primera parte del nombre. En efecto, según mi documentación, para que la denominación a adjudicar se considere completa, debe estar constituida por un nombre propio y un adjetivo que lo complementa, habitualmente indicativo de algún rasgo de su personalidad, como se puede observar en el cuadro que introduzco más abajo.

En este proceso, se pone en juego una dialéctica entre lo que la personalidad del niño ha dejado entrever acerca de su procedencia divina y lo que la nominación implica respecto del rol potencial que pueda llegar a desempeñar. A mi juicio, no obstante, los *mbyá* le conceden mayor entidad a la personalidad y a la actuación del nominado, que en lo sucesivo dará cuenta de su desarrollo como persona, que al rol potencial que el encuadre en un Orden determinado le provea. Tampoco, que se sepa, se acostumbra a asignar un nombre que antes haya pertenecido a un personaje prestigioso, lo cual sería contrario a los recaudos que conlleva su extrema cautela en torno a la muerte y los muertos. Asimismo, considero muy propio del perfil étnico de los *mbyá* mantener un notable equilibrio entre lo que ellos han elegido como digno de ser conservado de su tradición, y hasta a veces incentivado, y lo que ellos han elegido desechar, modificar, transformar, sustituir o reconstruir, a fin de consolidar su futuro.

---

<sup>8</sup> En 1979 asistí a un *ñemongarai* donde se impusieron nombres a dos criaturas, por invitación de los *mbyá* de Fracrán que hasta entonces me habían negado la existencia del mismo. Di cuenta de lo documentado en un extenso artículo, que incluye las voces de mis colaboradores, razón por la cual me referiré al mismo, más abajo, brevemente. Véase Ruiz 1984, en Anexo III.

En cuanto al porqué deben transcurrir uno o dos años entre el nacimiento y la nominación —lapso durante el cual se llama a las mujeres *kuña i* (niña) y a los varones *ava i* (niño)—, la respuesta es que poner el nombre al nacer sería no respetar al niño, pues hay que darle tiempo a que comience a manifestarse, a través de sus conductas. Antes de decidir su pleno ingreso a la comunidad como persona —aceptación que debe ir precedida de la imposición de un nombre—, se espera que sobrelleve al menos el delicado primer año de vida. Mientras tanto se observa su modo de actuar, el proceso de adquisición del lenguaje, y el de “erguirse” e ir afianzándose sobre sus piernas, sustentado por su *ñe'ẽ*. Además, se entiende que hasta que pase ese lapso no está del todo en *Yvy pyau* sino que le pertenece a la figura divina que ha enviado el *ñe'ẽ*. Incluso, durante los primeros años los padres temen, que éste “no se halle” en la Tierra —una expresión sumamente popular en el noreste argentino<sup>9</sup>— y decida regresar con quien lo envió, interpretación que reciben las muertes muy tempranas. También se considera como causa de su no afianzamiento, el hecho de estar inserto en un entorno familiar no grato. Esta circunstancia y otras pueden apreciarse en las palabras que siguen:

*“Y escuchaba eso que por ejemplo, generalmente a los chicos les pasa, yo nunca escuché de los grandes, porque es como que... bueno, por ejemplo una personita... está muuuuy... así, como... triste, una persona que siempre está enfermita, se dice que bueno, su ñe'ẽ no se decide si se queda o se va. O sea, es como que también a veces depende de los papás, que lo tienen que cuidar mucho, y por eso también a veces, cuando van al opy el opygua le dice a los papás, les da consejos y dice bueno, esta persona necesita tanto, tanto, porque su ñe'ẽ... [...] Porque a veces también, siempre tiene mucho que ver todo el entorno, porque... o por ahí los papás no se llevan bien, o hay un problema de pareja, entonces la chiquita por ahí no se halla..., o todo eso está viendo, entonces es como que no se quiere quedar en la Tierra. O sea, yo digo: la Tierra es una forma de decir. Que se quiere ir junto con su ñe'ẽ adonde... el dios que lo envió. A veces también tiene mucho que ver... [que sea] un hijo no deseado. Por ejemplo en un caso ¿no?, la esposa, por más que estén casados por ahí el papá no quería. [...]*

---

<sup>9</sup> Típicamente esa es la frase de los migrantes para explicar su regreso al lugar de donde proviene: “no me hallo”; o sea, por diversas razones, el nuevo entorno le es hostil y se siente compelido a abandonarlo.

*Me acuerdo yo, un ejemplo claro ¿no?, de alguien que estaba embarazada de su primer hijito y... el... marido dijo que no era de él ¿no? Entonces, me acuerdo que... murió al nacer, el bebito. [...] Se fue al hospital y bueno, es como que nació bien, después, bueno, tuvo problemitas. Y después la pareja, digamos, iba al opy mucho, mucho iba al opy. Entonces mi abuelo, en ese entonces hacía muchos rituales, entonces les dijo... que ellos, la pareja, necesitaba ir mucho al opy, porque, en realidad ese hijito, dice, tenía muchas ganas de venir, muchas ganas de alegrar la vida de ellos, pero que... su padre había hablado cosas que no tenía que hablar. Eso que mi abuelo no sabía nada de eso. Mi abuelo no sabía nada de que el padre había hablado eso. Entonces dijo que esas cosas no le hace hallar, entonces el dios..., el dios del chiquitito, que le envió, no quiere eso. Y si no le van a dar todo el amor, él prefiere llevarse otra vez. O sea que hay toda una cosa ahí, que también tiene que ver con el amor de los papás y eso ¿no? No solamente el cuidado así de... bueno, de cuidar. Pero sí a veces en caso de que se asusta mucho por ejemplo en el agua, así, bueno, si se ahogó o..., o algo así siempre pasa, dicen eso ¿no? Claro. Es como que... la persona por más que esté, digamos, por más que no se murió así, decir bueno, no se murió, pero sí es como que está enferma del alma. Es como que no tiene su protección... del espíritu ¿no?. Entonces, generalmente en ese caso es que necesita del opygua. Por eso decía siempre que un enfermo, dice, bueno, el opygua primero le tiene que ver y ahí decide si es para llevar al médico o está enfermo realmente, porque está desprotegido, entonces sí o sí necesita ir al opy [a participar de los rituales], porque, bueno, el opygua le pedirá a su dios para que... lo proteja”.<sup>10</sup>*

(Jachuka Rete, 2002)

---

<sup>10</sup> Lo puesto por mí entre corchetes, obedece a que con la expresión “necesita ir al opy”, siempre se entiende que es para participar en los rituales. Si se trata del hecho de ir al opy a consultar al opygua, fuera de los rituales, se dice “ir a ver al opygua” o “ir a hablar con el opygua”. Se apreciará mejor lo que digo mediante la lectura de la Introducción a la cuarta parte, que sigue a este capítulo, especialmente en el apartado en que trato sobre la falta de un monolexema que dé nombre a los rituales cotidianos. Incluso, obsérvese que el que reciben los rituales anuales: ñemongarai, es traducción de un préstamo: “bautismo”.

Como vemos, en todo el discurso se relaciona salud/enfermedad con protección / desprotección divina. Y también alegría con salud<sup>11</sup>. La tristeza de un niño pequeño se interpreta como posible indecisión del *ñe'ẽ* ante problemas de pareja de sus progenitores; o por tratarse de un hijo no deseado; o por dudas acerca de la paternidad. Todas cuestiones del entorno que enferman el “alma” y conducen a la pérdida de la protección de su espíritu, lo cual dice mucho acerca de su concepción del *ñe'ẽ* y del compromiso conjunto para el bienestar del niño. Obsérvese el papel social que desempeña el *opygua*, no solo ante lo que considera producto de la desprotección del padre divino a una persona, sino también en lo que respecta a aconsejar a una pareja, a partir de la autoridad que se le reconoce. Queda en claro, asimismo, que la única vía de resolución de este tipo de enfermedad —ya que hay otras que pueden atender los médicos en un hospital— se halla en manos del *opygua*, quien debe contar con la manifestación de su interés por parte de los padres. O sea, se deben conjugar no solo poderes divinos y humanos sino voluntades humanas que se expresen colectivamente a través de las prácticas reconocidas por su eficacia ritual. Cabe consignar que, a diferencia de otros aborígenes, el lugar y el tiempo *privilegiados* para la terapia chamánica entre los *mbyá*, es el *opy* durante los rituales cotidianos, contexto más que apropiado para contar con la ayuda de los *Ru* y *Chy Ete*. Ello no obsta, por cierto, que haya múltiples sesiones de atención individual en otros momentos, pero siempre en el *opy*.

Lo que considero bastante singular es la existencia de una serie de nombres masculinos y otra de nombres femeninos —aunque no muy extensas—, destinadas a aplicar a los niños según el Orden del que provengan: *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* o *Tupã*. Es en esta precisa sucesión que me han sido mencionadas las parejas de *Ru* y *Chy Ete*, o los cuatro personajes masculinos principales, razón por la cual la conservo en el cuadro siguiente<sup>12</sup>. A continuación, incluyo dos listas elaboradas por Cadogan (1992<sup>a</sup>: 81), a las que añadí los nombres que difieren de los que él provee y que he documentado o vi registrados en otras fuentes etnográficas, según los órdenes respectivos. Sólo omití, por

---

<sup>11</sup> Para Pissolato (2006: 17), en las aldeas del litoral de Rio de Janeiro en que trabajó, el tema de estar o no alegre atravesaba “desde as conversas informais nos pátios ao discurso solene na casa de reza”. Me interesa señalarlo por la actualidad de su trabajo de campo (lo que vuelca en su tesis concluyó en 2004), y porque permaneció bastante tiempo en las aldeas.

<sup>12</sup> Sobre el concepto de “Orden” en este contexto, me referí brevemente en la nota veinte del capítulo anterior y en la nota cuatro de éste. Su tratamiento en este lugar despejará, espero, las dudas que pueda despertar su aplicación.

no confirmado, el dato de que los nombres femeninos procedan de las *Chy Ete*, y los masculinos, de los *Ru Ete*.

Orden	Nombres femeninos	Nombres masculinos
<b><i>Ñamandu</i></b>	<i>Ára Jera</i> <i>Ára Mirĩ</i> <i>Ára Poty</i> <i>Jachuka Rataa</i> <i>Jachuka Rete</i>	<i>Kuaray Endy</i> <i>Kuaray Endyju</i> <i>Kuaray Jeju</i> <i>Kuaray Mimby</i> <i>Kuaray Mirĩ</i> <i>Kuaray Rataa</i>
<b><i>Karai</i></b>	<i>Kerechu Mirĩ</i> <i>Kerechu Poty</i> <i>Kerechu Rataa</i> <i>Kerechu Yva</i>	<i>Karai Atachĩ</i> <i>Karai Ñe'ëngija</i> <i>Karai Ñe'ëry</i> <i>Karai Oka</i> <i>Karai Rataa</i> <i>Karai Tataendy</i>
<b><i>Jakaira</i></b>	<i>Tatachĩ</i> <i>Yva Chapya</i> <i>Yva Ñeychyrõ</i>	<i>Atachĩ</i>
<b><i>Tupã</i></b>	<i>Para Jachuka</i> <i>Para Mirĩ</i> <i>Para Poty</i> <i>Para Rete</i>	<i>Vera Chunua</i> <i>Vera Mirĩ</i> <i>Vera Rete</i> <i>Tupã Guyra</i>

Se puede apreciar en estas listas la característica arriba señalada, pues la mayoría están constituidos por un nombre propio y un adjetivo. Tanto la pertenencia a uno de los órdenes, como el adjetivo con que se da continuidad al nombre, se entiende que concuerdan con la interpretación acerca de la personalidad del niño, manifestada a través de elementos valorados en su cosmología (por ejemplo, *Endy* = Luz; *Mimby* = Flauta; *Mirĩ* = Pequeño/a; *Tataendy* = Llamas; *Poty* = Flor; *Tatachĩ* = Humo). En cuanto al orden *Ñamandu*, obsérvese que todos los nombres de varón —lo cual no quiere decir que sean los únicos—, llevan como nombre propio *Kuaray*, quedando en evidencia la relación entre los personajes masculinos *Ñamandu* / *Kuaray* / *Sol*. La contraparte femenina de ese orden, en cambio, se desdobra en dos grupos de nombres propios: uno

*Jachuka*, al cual me he referido con cierta extensión en el capítulo anterior y que uno de mis interlocutores dijo que se lo considera sinónimo del *ñe'ẽ* femenino, y el otro *Ára*: día, tiempo, año, época —relacionado también con las estaciones—<sup>13</sup>, un interesante concepto temporal, aunque según Cadogan también se llama así al firmamento y al cielo, acepciones no consignadas por Dooley. En cuanto a *Jera*, no todos concuerdan con su imposición como nombre, argumentando que significa “nacido o creado de la nada” y eso no es aplicable a una persona.

En el caso de los pertenecientes al orden *Karai*, se puede observar que los nombres masculinos comienzan con el nombre propio que lleva la pareja divina, y los femeninos, con *Kerechu*. Es este uno de los órdenes que presenta cierto perfil definido, con relación a las conductas de los niños a quienes les atribuyen pertenencia al mismo. Se las considera personas espiritualmente sensibles, aptas para actuar en el ámbito ritual, con potencialidad para relacionarse con las potencias divinas y temerosas de enfrentarse a circunstancias vitales que requieren arrojo y coraje. Incluso el chamán que descubre su pertenencia a este orden, aconseja a los padres un trato especial y evitar levantarles la voz, ante la posibilidad de que su *ñe'ẽ* se asuste y decida abandonar su vida en la Tierra.

Al orden *Jakaira* pertenecen muchas menos personas que a los restantes. Las que he conocido eran mujeres que se desempeñaban como *kuña karai*, lo cual demostraría la agudeza del chamán que les hizo escuchar su nombre, para percibir sus cualidades. En efecto, se espera de los hijos terrenos de *Jakaira* que asuman su papel como chamanes; en especial, con amplios poderes para manejar las enfermedades. No obstante, no parecen existir presiones en este sentido, pues se da más crédito a la actuación efectiva de las personas en el desarrollo de su vida —como expresé más arriba— que a las potencialidades que otorgue su nombre al niño.

Junto con el orden *Karai*, el orden *Tupã* parece tener muy definidos sus contornos. Del mismo modo que del primero se subraya su sensibilidad y se destaca su naturaleza delicada, digna de los mayores cuidados, el segundo se muestra como su contracara. Así como se percibe la fuerza y el ímpetu de las tormentas subtropicales, se entiende que quienes pertenecen a *Tupã* son personas de fuerte personalidad, a quienes no los arredran o amedrentan las vicisitudes de la vida terrena.

---

<sup>13</sup> Por ejemplo: *ára pyau* es tanto comienzo de un nuevo día, como de un nuevo año, en primavera, que es cuando florece el lapacho y renace la vegetación. Del mismo modo, *ára yma* es tiempo viejo e invierno.

Ahora bien, ¿qué arrastra consigo este parentesco divino para los jóvenes *mbyá*? Contrariamente a lo documentado por Ana María Gorosito, unánimemente sostienen mis interlocutores de diversas aldeas, que compartir la pertenencia a un mismo Orden, lejos de ser un matrimonio preferencial, es un matrimonio prohibido debido a que tienen los mismos padres, por tanto son hermanos. He recogido varias historias relatadas como reales, acerca de las tribulaciones vividas por parejas que lucharon por conservarse juntas, aduciendo fuertes vínculos de amor, y luego debieron resignarse a la separación porque no lograban mantener con vida a sus vástagos. Por lo general, hubo avisos previos por parte del *opygua*, pues se concibe como incesto, pero fueron desoídos, hasta que los hechos demostraron los resultados de su incompatibilidad. Esos relatos dan cuenta de que se acabaron los problemas de sobrevida de sus niños, cuando decidieron romper la pareja y formar otra cada miembro de la misma. Por tanto es tal el convencimiento de que los *Ru* y *Chy Ete* condenan estas uniones, que para la formación de parejas se consulta al *opygua* para que testifique acerca de la procedencia de los *ñe'ẽ* de los involucrados.

La riqueza que concentra este tema, hace que se sucedan en este escrito consideraciones acerca de diversas situaciones y/o aspectos del mismo, que trato de resumir a fin de no abundar en demasía al respecto. Por ejemplo, debo decir que debido a que no todo chamán tiene capacidad para imponer nombres —como ya he consignado—, a veces hay que trasladarse a otra aldea para dar cumplimiento a ese proceso. También puede ocurrir que un *opygua* sea convocado a una aldea para llevar a cabo el ritual de nominación, ante el fallecimiento de quien se ocupaba de ello<sup>14</sup>. Asimismo, puede ocurrir que después de un tiempo se considere errónea la determinación del orden de pertenencia y se lleve el niño a otro *karai* para que proceda a corregir el error, aunque no es lo habitual. Si bien puedo dar fe que por largo tiempo se ha ocultado a los blancos el nombre “sagrado” *guarani* —como dice Nimuendaju en la frase del epígrafe—, en los últimos tiempos se estaría verificando un cambio interesante. Según Pissolato (2006: 251 y nota 68), algunos *mbyá* del litoral de Rio de Janeiro están incluyendo en los documentos el nombre propio *mbyá* [sin el adjetivo o complemento], entre el nombre y apellido que se les otorga en la lengua nacional y

---

<sup>14</sup> Por información personal reciente procedente de Jacuí, debido al fallecimiento de Juancito Oliveira, parece ser que Dionisio Duarte, su cuñado, iría a dirigir un *ñemongarai*. Si se tiene en cuenta que el primero migró a Brasil junto con muchos adeptos por graves desavenencias con el segundo, de darse esta circunstancia, podría decirse que es obvio que para los *mbyá*, las cuestiones relativas al ámbito divino se hallan por sobre los conflictos humanos.



todos poseen. Sin duda, se trata de una actitud reivindicatoria de una identidad que por largo tiempo se prefirió ocultar, pero no cuenta con la opinión favorable de la mayoría. Para unos, insertar ese nombre de naturaleza sagrada propio de su cultura, en medio de un nombre y apellido originado en la cultura de los blancos, es algo inaceptable e incongruente. Pero vayamos a la presentación de una breve síntesis de los rituales *ñemongarai*, para aproximarnos al contexto en que tiene lugar el acto de nominación.

Según cómo los consideremos, podemos hablar de tres rituales anuales que tienen lugar en *ára pyau* (“tiempo nuevo”), estación climática que abarca aproximadamente de agosto a marzo. A diferencia de los rituales cotidianos, éstos tienen nombre y lo comparten todos los *mbyá*, con pequeñas diferencias: *ñemongarai* o *nimongarai*. Aunque es un vocablo *guaraní*, su traducción nos dice que se asienta en un concepto exógeno. En efecto, mediante una compleja historia intercultural, este término hoy se traduce como “bautizar” o “bautismo”<sup>15</sup>. De acuerdo con las referencias brindadas por los *mbyá*, el primero tenía lugar en agosto y consistía en llevar al *opy* las semillas y otros elementos —incluso arcos y flechas— relacionados con sus actividades agrícolas, y de recolección de miel y frutos, a fin de recibir el humo de la pipa del *opygua* y lograr así asegurar su mejor rendimiento. Al parecer, hace tiempo que dejó de ser como ritual colectivo, pero seguramente aún deben seguir ahumando al menos las semillas. Los dos restantes suelen realizarse conjuntamente, por lo general en enero: 1) el “bautismo” de las primicias, y 2) la imposición de nombres a los niños (ritual o ceremonia de nominación). En realidad, el primero es el que impone la ocasión, ya que no se deben consumir los primeros frutos sin que pasen por el procedimiento antedicho. Los siguientes informes me eximen de mayores detalles:

*“Hay que bautizar la primera cosecha, antes de comer, porque si no trae dolor de barriga o de cabeza. Se fuma con pipa y el humo es el bautizo. Siempre se hace antes de cosechar, como Padre, como Pa’í. Maíz, batata, sandía, mandioca, todas las frutas. Se hace en el opy, como siempre; se*

---

<sup>15</sup> En efecto, durante la colonia, los *guaraní* aplicaron a los blancos —entonces sinónimo de cristianos, y por ende de bautizados—, el nombre *karai*, con el que denominaban a sus dirigentes religiosos. De allí que *ñemongarai* = hacerse *karai*, aplicado a los blancos, pasó a ser sinónimo de bautizar y bautismo, representados en este contexto por la acción de echar humo con la pipa el *karai* que, dicho sea de paso, tiene muchas otras aplicaciones. En su *Léxico*, dice Dooley: *karai* s. 1. Batizado: *ava’i ikarai’i ma* o *menino* já é batizado. 2. Branco, não-índio. (Variante: *-ngarai* ocurre após o prefixo *mo-*). Y más adelante: *-ngarai* Veja *karai* ‘civilizado, batizado’ y *-mongarai* v. t. direto. Batizar. Cadogan solo incluye el término *karai* y cita a Ruiz de Montoya., pero no menciona *ñemongarai* para estos rituales ni usa bautizar. sino *tembiu aguyje* (alimentos o frutos maduros).

*canta y después se come. Son siempre los mismos cantos con guitarra, violín [rabel] y takuapu. Tupã plantó el primer guembe y todo lo demás, por orden de Ñande Ru Tenondeguave /Nuestro Padre, el primero/”.*

(Bonifacio Duarte, 1977)

*“Mba’e Ñemongarai es la fiesta de bendición de los frutos. Cada planta que viene nueva hacen bendición otra vez. Cuando sale maíz (avachi), porotos (comanda), batata (yepi), mandioca (mandi’o), maní (manduvi), zapallo (anda’i). Por ejemplo, cuando se hace la bendición en lo de Karai, Tupã Ra’y kuery (los Tupã o la familia de Tupã) llevan las semillas a lo de Karai. Todos llevan /Jakairá Ra’y Kuery, Ñamandu Ra’y kuery/ porque Karai tiene que tener y dar para producir y se reúnen todos, y Ñande Ru Tenondeguave reparte. Jakaira tiene el tabaco y cuida el humo. El tiene humo y en idioma de Ñande Ru /lenguaje sagrado/ decimos tatachina rekoe; él es cuidador de humo”.*

(Dionisio Duarte, 1977)

O sea, lo precedente refiere al móvil central. El ahumado con el tabaco otorgado por *Jakaira* transforma el producto de la cosecha o recolección, en alimento. Esta ocasión, vivida con alegría, propicia el hecho de imponer los nombres a los niños que aún esperan por ellos, de allí que sea común su integración. En el que tuve oportunidad de asistir, las mujeres llevaron panes de maíz sin sal (*mbojape* o *mbyta*), y los hombres, frutos del *guembe*, en representación de sus familias, y los depositaron por la tarde en el *opy*, acompañados por el sonido de los instrumentos musicales (guitarra y rabel). Por la noche, dos *yvyra’ija* ahumaron los panes y frutos, y luego el *karai* echó el humo de su pipa sobre los mismos, a fin de saber acerca de las expectativas de vida de sus dueños, lo cual determina observando el diseño que traza el humo, e inició un canto dedicado a *Karai Ru Ete*, para que a las personas a su cargo no le falten alimentos y gocen de salud. En lo que respecta a la nominación, en la ocasión eran dos niños varones los destinados a recibir sus nombres. Mediante ese mismo procedimiento sobre la cabeza de los niños y a través del canto, el *karai* o *pa’i* alcanza el conocimiento sobre el origen de los *ñe’ẽ* y da a conocer los nombres en voz alta y con grandes signos de alegría<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Según Pissolato (2006), en las ocasiones que asistió a este tipo de ritual, los nombres solo les fueron comunicados a los padres de las criaturas, no a los asistentes en general. Por supuesto, esta es una de las tantísimas diferencias de distinto orden existentes entre diversas versiones de los rituales.

En cuanto a la utilización del nombre como vocativo, es común que se aplique a los niños más que a los adultos, reservando estos últimos el uso de su nombre “sagrado”, para el contexto ritual. Según los casos, sin que haya una razón determinada para ello —como sucede en nuestra cultura con ciertos nombres compuestos—, se expresan mediante la primera parte del mismo o las dos, o sea, en su versión simple o compuesta. Actualmente, lo oculten a los blancos o no, públicamente se prefiere usar el nombre no-*guaraní*. Como dice Cadogan (1992a: 73), el nombre, “parte integrante del ser que con él se designa y que lo acompañará hasta la tumba, se llama *-ery mo’ãa*: “aquello que mantiene erguido el fluir de su decir”, un decir que circularía por los huesos. Junto con el principio vital y la palabra, el nombre hace del ser humano una persona, es decir un ser en relación con la comunidad a la que pertenece.

Quizá uno de los aspectos más interesantes a destacar sobre esta clasificación en cuatro órdenes, es el reconocimiento social de la pertenencia de mujeres y varones a los mismos y la estrecha relación con los seres no-humanos respectivos que se les adjudica, al punto de considerar que pueden interceder ventajosamente ante éstos cuando se los necesita. En efecto, son los enviados de *Tupã* quienes irán a los cursos de agua a pedirle lluvia cuando ésta se hace necesaria, y los de *Ñamandu* quienes quemarán yerba para que el sol se haga presente y se vaya la neblina. En tanto los de *Karai* y *Jakaira* serán los más fieles en su asistencia y protagonismo en los rituales. Sin duda, estas intervenciones en diversas circunstancias de la vida cotidiana *mbyá*, ponen en evidencia la cercanía y familiaridad con que se vive la relación con los *Ru Ete* y las *Chy Ete*, en su carácter de padres divinos<sup>17</sup>, por quienes se sienten siempre escuchados y observados, aunque esto último, solo durante el día, de allí la desprotección que sienten por la noche. Sin duda, tanto el concepto de *ñe’ẽ*, en cuanto núcleo de la noción de persona, como el parentesco divino resultante de esta concepción, aportan a la concreción de esta particularmente fluida relación entre humanos y divinos.

## 6.2 Sobre los sueños

Este punto y el siguiente serán sumamente breves, porque su profundización está fuera de los límites que me he trazado en esta tesis. Particularmente el tema de la muerte

---

<sup>17</sup> Incluso en forma genérica, cuando algún varón ejerce violencia verbal contra una mujer, se le dice que las *Chy Ete* se han de sentir agraviadas con sus palabras.

exigiría una investigación especial, si consideramos que hay muchas interdicciones hasta para nombrar el verbo morir. No obstante, considero que brindar alguna pincelada sobre los mismos puede ser útil para aproximarnos un poco más a su concepción del *ñe'ẽ*, que se muestra muy claro y consensuado como concepto cuando se habla de los vivos, comienza a diversificarse un poco en relación con los sueños, y se vuelve muy oscuro y se diversifica aún más cuando se habla de los muertos.

Comencemos por los sueños. Según uno de mis colaboradores, muchas de las cosas que ellos saben de cómo es *yva ropy* [donde residen sus *Ñande Ru*], es porque el *ñe'ẽng* del *Yvyra'ija tenonde* [dirigente del ritual] lo vio y les contó. También el *ñe'ẽ* de cualquier persona —aunque no vaya a *yva ropy*—, se va mientras duerme y luego regresa; lo que cuenta el *ñe'ẽ* que ha visto en su viajes, es, precisamente, el sueño. “Va a venir otra vez, para hacer despertar a mí. Ahí ya viene otra vez. Ahí hace un sueño. Ahí ya cuento ya.” Lo interesante es que la expresión para sueños es *echa ra'u*, que significa literalmente: “ver [*echa*] en sueños [*ra'u* = ensoñación]. Al preguntarle si todos cuentan sus sueños a los demás, asiente y dice:

*“Sí, porque a veces hay muchos sueños malos, yo soñé mal, no me levanté nada para ir monte, para ir a trabajar, porque a veces hacer de cortar, hacer de picar la víbora, por ahí. Bueno, no sale más. Sueño mal, sueño mal, quedo nomás ahí en mi patio. Así yo he hecho. Ahí ya no le manda de trabajar la caña, no le manda de salir por monte, cazar, nada. Queda ahí en mi patio nomás.”*

(Dionisio Duarte, 1974)

El siguiente es un diálogo con la nieta del anterior, Jachuka Rete, en 2002, con cuatro años de residencia en Buenos Aires:

I. “Hay otro tema importante, del que no hemos hablado hasta ahora. La cuestión de los sueños. ¿Es importante para los *mbyá*?

*JR: Sí. Bah, es... tan importante que a veces puede decidir..., qué se yo, el destino... Por ejemplo, yo sueño hoy y me puede cambiar totalmente toda mi actividad del día ¿no? [...] Bueno, antiguamente, ahora es como que no..., es como que se fue perdiendo un poco todo, porque tiene que ver todo con la espiritualidad también. Como yo te decía, todos los integrantes*

*digamos, de la comunidad, se acercaban justamente a eso ¿no? de contar sus sueños... Qué soñaron esa noche, entonces...*

I: ¿A eso iban a la mañana al opy?

JR: *Sí. Era como algo..., ya como algo de costumbre o no sé, tenían que [contar] qué soñaban. Entonces, bueno, el karai o el opygua decía... su significado. [...] Porque a veces uno sueña y no sabe bien qué es... , qué está queriendo decir con ese sueño. Entonces iban al opygua, bueno, contaban para eso bien tempranito. Era como una falta de respeto ir después de desayunar...*

I: Ah!, o sea que apenas se levantaban, antes de desayunar...

J: *Claro, apenas se levantaban, bueno, temprano. Iban y tomaban mate... o, o charlaban ahí, en el opy..., con el karai ¿no? Y bueno, y... a veces soñaba y, bueno, por ahí tenía que ir al monte o... a su chacra y no iba, porque bueno... Claro, podía ser peligroso. Y es muy importante el sueño. Para mí es importante, por eso que a veces..., mirá vos cómo me quedó a mí, porque a veces yo sueño cosas, así, importantes y yo le cuento, viste, a mi esposo, y... yo veo que por ahí no significa nada, o sea que..., yo veo que por ahí no es gran cosa, y yo estoy pensando qué será que significa, o sea cómo me quedó algo de esto..."*

Obsérvese la preocupación por hallar una interpretación de lo soñado, que se supone puede brindar el *opygua*. A la vez, al contarlo en voz alta para los presentes, se espera que conjuntamente se pueda hallar la mejor explicación a los sucesos ocurridos durante la experiencia onírica. He visto esas reuniones matinales en todas las aldeas, las que en Fracrán tomaban forma de un ritual con cantos, aunque esto no era óbice para dejar lugar al relato verbal sobre los sueños.

Mucho se ha escrito sobre el tema de que para los aborígenes tienen más realidad los sueños que los acontecimientos de la vida cotidiana. En el caso *mbyá*, por lo que he podido saber, asume un carácter fundamentalmente precautorio, relacionado con los peligros del monte y de los cursos de agua, en cuanto albergan seres no-humanos invisibles, pero poderosos, sobre cuyas acciones se supone que los sueños pueden advertir. Condicionaba sí, como dice Jachuka, las actividades a realizar en los lugares considerados más riesgosos. Pero, de cualquier modo, en los rituales del amanecer en

que se canta, siempre se ha pedido protección a los *Ñande Ru kuéry* en general, o a alguno en particular, en especial para quien debe dejar la aldea, sea cual fuere el lugar al que se va a dirigir. Por cierto, son mayores las precauciones sobre el contenido de los sueños si se está por realizar un viaje más prolongado de los que se hacen habitualmente.

Según Pissolato (2006: 269; mi traducción)

“En los comentarios sobre los sueños, a despecho de quien aparezca efectivamente en la experiencia onírica del soñador, la traducción asume la forma de mensaje divino. Si es posible, como parece, haber una comunicación entre *ñe'ẽ* de gente que vive a distancia, lo que se puede saber en el sueño, se sabe porque Nhanderu cuenta (*omombeu Nhanderu*).”

Lo interesante es que ella aprecia dos perspectivas o posiciones: “la del que cuenta para ser instruido”, que es el caso de los más jóvenes que cuentan a los mayores para que les interpreten el sueño, y la del chamán, anciano o anciana, “que cuenta para instruir”. (p. 271) Esta circulación de la palabra en las aldeas *mbyá* tiene como una de sus finalidades la de aconsejar y ser aconsejado, pues, además de esperar de los más sabios y de los parientes que sepan escuchar a quienes lo necesiten, también consideran la oralidad como la vía adecuada para la transmisión de conocimientos de unos a otros. El tema de los sueños, sin duda, es un tópico particularmente apropiado para ello.

## 6.2 Sobre la muerte

Como se verá en capítulos posteriores, el ideal *mbyá* es dejar esta Tierra antes de morir, lo cual implica —digámoslo con énfasis— *no morir jamás*, ya que en *yvy marã'eÿ*, *yvy ju*, *Ñande Ru reta* o comoelijamos nombrar a la tierra en que moran los *Ru* y *Chy Ete* y donde aspiran llegar “enteros” los *mbyá*, todos son inmortales o adquieren la inmortalidad al llegar. Morir, por tanto, es el resultado de un proyecto frustrado del que por lo general no se quiere hablar. Parecería que al estar negada la muerte en su cosmología, se ha anarquizado el discurso, pues no existe un espacio cosmológico fuera de la Tierra que albergue a los muertos *mbyá*; ni hay culto alguno a los ancestros<sup>18</sup>. Pero también ocurre que la evitación del tema en las conversaciones,

---

<sup>18</sup> Remito al breve, pero interesante capítulo cinco de Cadogan ([1959] 1992a: 85-95), “De la paternidad y de la muerte”, donde narra “la [antigua] costumbre de conservar los esqueletos de los muertos”, “culto

que como acabo de decir, constituyen la vía para la difusión y adquisición de los conocimientos, conduce necesariamente a que cada uno diga lo suyo; lo que sabe, o cree saber, o imagina, a través de los retazos de experiencias ligadas a la muerte. En realidad, el problema es qué hacer con los muertos, esos seres a los que la muerte —en la concepción *mbyá* y en la de diversos grupos— convierte en un *otro* temido, por tanto, enemigo de los vivos, como bien dice Garlet (1997: 177), aunque tengo mis dudas sobre su consideración como acontecimiento natural, salvo quizá en la vejez. Como se puede apreciar en el siguiente informe, hay muchas interdicciones tácitas, incluso para preguntar acerca de alguien que murió. Así lo dijo espontáneamente Jachuka Rete (2004):

*“Pero no se habla mucho de la muerte. No se habla de la muerte... es como... no sé, no se habla mucho. Es un tema... Al referirse de alguien que murió es medio así. No puedo decir mi tía murió. En guaraní, morir es omano. No puedo preguntar ¿tu mamá murió? Si no ¿no tenés ya a tu madre?. Se murió, ¡nunca! Omanóma [ya murió], ¡no!<sup>19</sup>. Omanóma es más bien para los animales. Se puede decir ‘el que era mi... cuñado’, tía, lo que quiera que sea. Hay todo un tema para hablar de la muerte. No tendría tantas maneras de decir, si es tan natural que se muere. No nos dejaban ver. [...] Casada y con un hijo recién dejaban ir al cementerio<sup>20</sup>. El que ya tiene uno o dos hijos ya puede ir a ver esas cosas decía mi abuelo. Como que está más preparado. Los rituales con el cuerpo ahí: ahí si se va, pero los*

---

de la raza [...] que paulatinamente va cayendo en desuso, habiendo ya pocos que la observan” (p. 88). Según dice, el cadáver era enterrado en un cesto de *takuapi* “hasta la total putrefacción de las carnes”. Luego era exhumado, se lavaban cuidadosamente los huesos y se los guardaba en un recipiente de cedro labrado y fabricado al efecto. También agrega luego que “ningún muerto [...] era sepultado definitivamente por segunda vez, sin antes haber sido conservados sus huesos, [haber sido] objeto de los cantos y plegarias de sus deudos, y haber recibido un mensaje de los dioses, comunicando que no resucitarían, o volvería a encarnarse en ellos el alma antes de hundirse el mundo” (p. 89). No obstante, él mismo ha admitido que no ha hallado pruebas a favor de una teoría de la reencarnación, como la de los *apapokíva /chiripa*. (p. 87). En mis indagaciones al respecto, recibí una rotunda negativa respecto de la resurrección. Es más, creo ya haber dejado constancia de su convicción de que una vez que el *ñe’ẽ* ha atravesado las vicisitudes propias de la vida en esta Tierra, ninguno querría retornar. Por consiguiente, en este escrito no puedo aportar más información sobre el tema.

<sup>19</sup> *Mano* = morir; *omano* = murió, *-ma* = ya.

<sup>20</sup> Es interesante señalar el cambio de estatus que implica pasar a ser madre o padre si se está “casado” (*menda* = casarse), lo cual, según las normas tradicionales, significa que la pareja manifestó públicamente su deseo de vivir unidos y fue aceptada socialmente en un *aty*. Tener un hijo sin formalizar la relación, suele acarrear diversas situaciones de exclusión, tanto para los padres como para el niño/a; una de ellas es impedirles su ingreso al *opy* para participar de los rituales. Seguramente, la vigencia o aplicación de esta norma dependerá del *karai* o de la pareja chamánica de la aldea.

*grandes, no es para chicos. Yo no iba mucho cuando alguien fallecía. Yo ya sabía que no tenía que ir. Si iba igual no lo iba a ver porque estaba cerrado. Una vez yo quería mirar, espiar, pero siempre estaba tapado de gente que se ponía adelante. A lo mejor a propósito para que los chicos no vean. En el ritual se tapa todo, nunca se muestra a la comunidad. Creo que dos días y después ya se lleva. Y depende de qué murió. Mi tía<sup>21</sup>, creo que un día. Depende de cómo está el cuerpo. El entierro es muy privado. Y los hijos chicos no van.”*

Como se puede apreciar en este testimonio, no es la muerte de cualquiera de los seres que recibieron su *ñe'ẽ* la que no se puede nombrar, sino la de un ser humano, único capaz de generar un ente nefasto como *mbogua*. Por ello, aún hoy que los enterramientos se hacen en su cementerio —una parcela no muy cercana a la aldea—, nadie concurre al mismo fuera del momento en que se traslada el cuerpo allí.

*“Viste que los aborígenes no tienen la costumbre de visitar el cementerio como lo hacen... los que no son aborígenes..., que van y prenden las velas, y eso... Para nosotros..., lo que hay que hacer es [dejar] descansar..., que el espíritu de la persona, digamos, ya no está en la tierra, para nosotros..., y siempre hay espíritus malos que van a estar siempre ahí. Entonces, por ese motivo es que no se acercan a los cementerios...”<sup>22</sup>.*

(Jachuka Rete, 2004)

Recordemos que Jachuka acaba de referirse en singular al “espíritu de la persona”; si comparamos con su otro informe más abajo, veremos que aparecen las fluctuaciones y ambigüedades provocadas por este delicado tema. En lo que respecta a la constitución de la persona *mbyá*, la versión que parece tener mayor consenso es la que admite la existencia de un *ñe'ẽ porã* (bueno), y un *ñe'ẽ vai* (malo) equivalente a lo que Cadogan

---

<sup>21</sup> Se refiere a una hermana de su padre; una muerte por cáncer sentida por todos, como pude comprobar en mi viaje de 2000.

<sup>22</sup> Por todo ello me resulta sorprendente lo que, según mi traducción, dice Ladeira (2001: 173): “Durante los rituales colectivos en el *opy*, especialmente en ocasión de *ñemongarai* (ritual de atribución de nombre-almas), debe suceder el encuentro entre las almas de los vivos, de los que están próximos o distantes, y de los muertos. Dicen que es un momento de plena alegría. ‘Las almas de los vivos también pueden viajar’, esto es transitar en las regiones celestes.” Es extraño que se hable de los muertos, aun cuando se trate solo de sus “almas”; no conozco nada similar relativo a los *mbyá*. Me hace recordar al principal *arete* de los *guaraní chiriguano*, enmascarado desde hace largo tiempo con el carnaval, verdadera fiesta de los vivos y los muertos. Debo decir que, a juzgar por muchos indicios que hallé en sus interesantes escritos, Maria Inês trabaja con un grupo *mbyá* bastante diferente en diversos aspectos a los de Misiones y sur de Brasil, y a aquellos con que trabajó Cadogan en Paraguay. Diría que tiene notables influencias *chiripa / ñándéva*.



llama “alma telúrica” (*teko achy kue* = lit. que perteneció a la vida imperfecta)<sup>23</sup> o sea, producto de la vida imperfecta o de las imperfecciones humanas, que ofrece muchas posibilidades de acumular conductas y sentimientos negativos. Esta de más decir que el *ñe'ẽ porã* es aquél sobre el cual versó el punto inicial, pero ocurre que el adjetivo solo aparece cuando se aborda el tema de algún espíritu de signo contrario. El *ñe'ẽ vai*, obviamente, es el que podría convertirse en ese “espíritu” que aterroriza a los *mbyá* y al que llaman *mbogua*, definido por Cadogan (1992b: 110): como el “espíritu temido en el que se convierte el ‘alma telúrica’ al morir el ser humano, llamado *ãngue* en diversas lenguas guaraníes” —aclaración que habla de una concepción compartida con los grupos afines de esa filiación—. Ahora bien, una cosa es decir que existe un *ñe'ẽ* positivo, de procedencia divina, del cual nadie duda, y otra bien diferente es asumir que se posee un *ñe'ẽ vai*, y admitir que cuando uno muere se va a convertir en *mbogua*. *Mbogua* siempre es un “espíritu” de otra persona. Algunos sostienen que solamente aquellos que no han procedido en vida según las normas éticas de su cultura son los que con posterioridad a su muerte generarán al temido *mbogua* y otros agregan, incluso, que su *ñe'ẽ (porã)* no retornará con quien lo envió<sup>24</sup>. En lo que parece haber cierto consenso, es en que cuando alguien muere, su cuerpo es pasible de ser invadido por un “espíritu dañino”. En palabras aproximadas de un interlocutor *mbyá*: cuando una persona es mala, al morir el espíritu de esa persona siempre va a molestar a las demás. El siguiente informe lo explica llanamente:

*“El ñe'ẽ volvía con el dios, pero depende. Tiene dos ñe'ẽ, uno bueno y uno malo. Y el malo se queda por ahí. El ñe'ẽ malo: mbogua; también anguẽ. Significa ‘lo que fue el alma’ de alguien. Anguẽ más tabú todavía, no se dice casi. Para mí que se dice mbogua para suavizar el tema<sup>25</sup>. Si te roza o pasa al lado tuyo te morís. Después que se muere la persona... [surge*

<sup>23</sup> *Achy* = imperfecto; dolor [por ejemplo, dolor de muelas] (Cadogan 1992b: 16). Pissolato (2006: 187-188) prefiere poner el acento en el significado de “dolencia”, más que en el de imperfección, aunque entendido en un sentido de falta de bienestar de la vida en la Tierra. Ella dice que los *mbyá* usan mucho el término “doença” en portugués; no obstante, luego lo liga a “imperfección”. Por mi parte, debo decir que no hubo uno solo de mis interlocutores que lo tradujeran como “dolor” o “dolencia”; unánimemente lo tradujeron como “imperfección”, siempre oponiéndolo a la “perfección” de lo/s divino/s, como admite Pissolato. Lo que agrega, y es interesante, es que consideran imperfecto lo que no dura, no permanece, se acaba; por eso se hace hincapié en que la Tierra en donde moran los *Nande Ru* es eterna.

<sup>24</sup> Esto último no se dice con frecuencia, pero hay quienes lo conciben como castigo.

<sup>25</sup> El cambio de nombre es una sugerente acotación que implica el reconocimiento de un recurso ya señalado por mí. Recuérdese la cantidad de términos asignados al jaguar —entre ellos *aguara*, que es zorro en todas las lenguas *guarani-*, para evitar el vocablo *jaguarete*.

*mbogua*]. Yo no tengo un espíritu malo que está por ahí. Siempre es el espíritu de otro que murió y que quedó el alma. Cuando alguien muere el espíritu malo se adueña de otra persona. Pero no sé, en vida yo no sé que existe [exista]. Cuando la persona fue mala, pero cuando fue buena... Ni tampoco, si sos mala en vida, no se dice que hay dos espíritus o dos almas, pero después que muere sí, como que una parte de la persona queda con el mal. Pero que siempre existe uno bueno sí. Nunca escuché que una persona en vida tenga dos almas.”

En realidad, si es que surge después de la muerte, el *ñe'ẽ vai* no formaría parte de la persona. En este aspecto Cadogan no es muy explícito; además, él sostiene otra teoría, pues llama al *ñe'ẽ*, “porción divina del alma”, y al *teko achy kue*, “porción del alma producto de la imperfección”, de lo cual se infiere que considera que el alma *mbyá* es una sola alma dividida, cuya porción divina da vida a la persona y permanece con ella hasta su muerte, y cuya porción humana se va formando durante toda la vida y se transforma en *mbogua* con la muerte<sup>26</sup>.

Para concluir por ahora con *mbogua*<sup>27</sup>, cabe añadir que hay quienes sostienen que puede llegar a ocupar el lugar del *ñe'ẽ* cuando éste viaja durante el sueño, lo cual para otros es impensable. En el primer caso, según Garlet (1997: 178):

“Sem sua palavra-alma, sem seu principio vital, a pessoa está condenada á morte, a menos que se reclua à casa de cerimônias onde o xamã realiza os rituais correspondentes à expulsão do *Mbogua*, reconduzindo a palavra-alma ao seu lugar.”

El autor agrega que la complejidad de estos rituales depende de la resistencia que oponga *mbogua*. En los casos simples, el chamán resuelve el problema mediante el humo de su *petyngua*, o masajeando el cuerpo; los casos complejos, en cambio, exigen la participación de todos los miembros de la comunidad en las danzas y cantos rituales, pudiendo extenderse por varias noches o por algunas semanas, tiempo durante el cual el paciente permanece recluido en el *opy*<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Cadogan no hace referencia a un *ñe'ẽ vai*.

<sup>27</sup> Deberé retomar el tema al abordar los rituales, por la forma en que influye la creencia en este temible “espíritu” en los hábitos nocturnos *mbyá*.

<sup>28</sup> Me interesó especialmente incluir esta referencia, no solo por la interesante referencia al *ñe'ẽ*, sino porque la tesis de maestría de Garlet no trata sobre rituales ni su tema es la cosmología, y también porque

Como se puede apreciar, el tema es tan vasto como diverso, pero resta incluir un aspecto de la teoría del alma, o de las almas, *mbyá*, que ha preocupado a Cadogan, relacionado con la igualdad que parece establecer el *ñe'ẽ* entre todos los seres vivientes, lo cual le ofrece dudas. Basándose en su conocimiento de la lengua *mbyá* y en una serie de ejemplos extraídos de su copiosa documentación, proporciona un detallado análisis de la voz *ãngue*, que como ya vimos se aplica también al “alma telúrica o impura”. A partir de que *ã*, en *mbyá-guaraní* significa “estar de pie, estar en posición vertical”, dice que en la voz *ãngue* es una sílaba (*ãng*) que encierra el concepto de “verticalidad, conciencia o cualidad de ser erguido”. A ello añade que el sufijo *kue*, *gue*, *ngue*, además de expresar el pretérito, expresa las cualidades abstractas de seres y cosas. Sumando ambos, afirma que *ãngue* “encierra el concepto de [...] un ser vertical, erguido, que fue”. O sea: “la mortalidad de un ser humano desaparecido.” De ello concluye, que mientras todos los seres vivientes tienen *ñe'ẽy* —incluso el jaguar y el árbol— la *ãngue*, que hace mención al “ser viviente vertical” es “algo exclusivo del hombre”, “[p]orque esta porción del alma es producto de la mortalidad, debiendo su génesis exclusivamente a las pasiones e imperfecciones inherentes al ser que vivió erguido: *o'ã va'e reko achykue*.” (Cadogan 1992a: 306)<sup>29</sup>.

Sin bien puede ser válida esta interpretación fundada en la composición de dicho vocablo, la considero parcial, inclinándome a sostener lo que expresé más arriba con mayor amplitud, a partir de la profunda frase de un pensador *mbyá*: el *ñe'ẽ* de los humanos, a diferencia del de animales y vegetales, hace surgir un ser que al erguirse se convierte en persona y, además, origina un lenguaje con el que, como tal, se comunicará con sus pares y sus padres divinos.

Para concluir, digamos que Garlet —quien ha abordado específicamente el tema de la famosa movilidad espacial de los *mbyá*—, atribuye a la creencia en esa “alma telúrica” su costumbre de abandonar los lugares en que vivió el muerto, que tantos problemas ocasiona y que profundiza la incomprensión de los blancos hacia los aborígenes, en especial cuando les han sido concedidas tierras que de la noche a la mañana desechan. Por mi parte, conozco aldeas que tienen más de cuarenta años de permanencia, a pesar de las muertes de algunos de sus miembros, incluso la de

---

adquirió su experiencia en la Associação Nacional de Apoio ao Índio, desde 1985. Lamentablemente, Ivori Garlet falleció a los 42 años, en 2004, cuando aún tenía mucho por transmitir.

<sup>29</sup> El autor desarrolla el tema de “El concepto guaraní de ‘alma’”, en las pp. 301-307.

chamanes de ambos géneros reconocidos y admirados. En todo caso, es evidente que la muerte está rodeada de una profunda dificultad para superar la tristeza provocada por la desaparición de un miembro de la familia y, como es lógico, de un hondo misterio. Lo que implica un cambio positivo, es la aparición de un nuevo discurso de algunos *mbyá*, responsabilizándose por las molestias que causa a los vivos *mbogua*, aduciendo que es producto del abandono que ellos hacen de sus muertos, de no cuidar sus sepulturas y hasta a veces de dejar el lugar de residencia en masa. Si en lugar de huir los atendieran, dicen, quizá podrían pacificar a este espíritu terreno<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Kerechu Mirĩ argumentó así cuando le pregunté acerca de *mbogua* (marzo de 2007). También Garlet (1997: 182) da cuenta de un discurso de este tipo por parte de una mujer.

## Introducción a la cuarta parte y estado de la cuestión

“While time may be *founded upon* natural processes  
-the circle of the seasons, the waxing and waning of the moon,  
the alternation of day and night,  
it is not *established* by those processes themselves.  
The only natural cycle that seems universally significant  
is that of day and night.  
Although cultures may make use of a range  
of natural cyclicities in their construction of time,  
time needs always to be constructed. [...]   
It may even be claimed that the occurrence of ritual  
imposes discontinuities upon processes that are  
themselves seamlessly continuous.”  
(Rappaport 1999: 177 y 178)

Las palabras de Rappaport y las de los *mbyá* que iremos escuchando en los próximos capítulos, invitan a reflexionar. ¿Será —como dice el epígrafe—, que estamos frente a rituales que acompañan “el único ciclo natural que parece ser universalmente significativo” para imponer discontinuidades (fases) a un proceso inconsútilmente continuo? ¿O será exactamente lo contrario? A juzgar por lo que pude saber, una de las finalidades de los rituales *mbyá* es lograr, precisamente, que ese proceso no se interrumpa. Pero no porque lo perciban como una continuidad sin fisuras que prefieren mantener, sino porque temen que alguna vez la noche se eternice y viven esa alternancia con la zozobra de que ello ocurra. ¿Será, en suma, que la representación en la Tierra de la vida de los *Ru* y *Chy Ete* en *Yvy apy*, al conjuntar danzas y cantodanzas con sonidos instrumentales propicia los diálogos con sus padres divinos, permitiendo a los humanos reforzar su utopía de alcanzar la perfección y asegurarse el eterno retorno del sol? Son éstas, dos de las preguntas que intentaré responder interpretando el pensar y el sentir de mis interlocutores *mbyá*, a partir de mis conocimientos y percepciones.

Esta cuarta parte constituye el corazón de la tesis, al que entramos ustedes y yo provistos de un conjunto de conocimientos históricos, antropológicos, míticos, cosmológicos y poéticos, indispensables para viabilizar la comprensión del objeto de este estudio y de sus actores. Corresponde ahora abordar los rituales documentados, en su concreción dentro del proceso de reproducción sociocultural que los ha generado y

los sustenta, del cual, a la vez, son modeladores. A tal fin, después de una extensa presentación me centraré en el análisis de las *performances* de los rituales cotidianos que se inician a la puesta del sol, debido a que éstos constituyen una especie de sustrato básico para los rituales en general, aun cuando cada uno de ellos tenga sus propias finalidades.

En principio, presentaré todos y cada uno de sus componentes básicos e indispensables para integrarlos en varios niveles sucesivos, desde distintas perspectivas que los trasciendan en su particularidad y/o individualidad. La búsqueda legítima de su unidad teórica es complementaria a la experiencia de la diversidad ritual, pues considero que es la interrelación de esos componentes en las *performances*, desarrolladas en espacios-tiempos determinados y calificados, la que hace de cada una de éstas un hecho irrepetible, contraviniendo aquella letanía que ha querido sustraerles a los rituales plasticidad, adjudicándoles una excesiva formalización que sólo conserva el marco, mientras las escenas de la tela se despliegan vitalmente interpelando en cada ocasión a los actores sociales y azuzando sus sentidos, sentimientos y emociones, así como los nuestros. Al menos esto es así en los rituales que se me ha permitido presenciar y documentar. Y a juzgar por múltiples aportes verbales que he obtenido de integrantes de diversas aldeas y en menor medida de algunos escritos, diría que no debe haber dos *performances* de una misma aldea, y menos aún de aldeas distintas, que sean idénticas, aunque haya una fuerte base doctrinaria compartida que los sustenta.

En esta introducción desarrollo algunas consideraciones acerca de su (in)nominación mediante un monolexema, un “detalle” que no ha concitado la atención de ningún estudioso, pero que hallo muy interesante, para luego abordar el estado de la cuestión, un asunto demorado con el propósito de que estuviera fresco para los lectores, al momento de proceder al análisis específico de los rituales, y que expongo con un mayor grado de detalle que lo habitual, debido a la escasez de fuentes sobre el tema.

### *El nombre ausente*

Tal como adelanté al comienzo de esta tesis, “rituales cotidianos” no es siquiera una traducción libre de un posible nombre en *mbyá*. La razón de este rótulo en otra lengua es que mis colaboradores *mbyá* no los nominan; o sea, no les aplican a estas *performances* una palabra que las designe. En términos de los estudiosos de las

taxonomías *folk*, constituyen una categoría no rotulada monolexémicamente<sup>1</sup>. Esta “carencia” se ha erigido en un tema digno de consideración, tanto para aproximarnos al modus operandi de su pensamiento y de su lengua, como para tratar de hallar explicación sobre la exclusión u opacidad de estos rituales en las fuentes.

La falta de un nombre me planteó dudas en el inicio de mis investigaciones. Por un lado, la experiencia etnográfica con otros grupos aborígenes me indicaba que el hábito de atribuir nombres a las canciones y otras producciones musicales, ha sido por lo general adoptado o estimulado por el conocimiento de la rutina existente al respecto, en la cultura “occidental”. Por otro, habida cuenta de la perseverancia de los *mbyá* en la ocultación a los miembros del exogrupo de todo lo que concierne a la dimensión cosmológica, evalué la posibilidad de que su nombre fuera uno de los vocablos impronunciables ante mí como no-*guaraní*. Si bien estas consideraciones surgen de una proyección de nuestra lógica —¿por qué es menester que tengan una denominación?—, hay que reconocer que no es un hecho habitual en la literatura etnográfica hallar escritos sobre un ritual sin nombre, lo cual conduce a plantearse —al menos teóricamente—, si en todos los casos, la denominación de una estructura de este tipo que nos ha proporcionado la literatura, es realmente émica<sup>2</sup>. Lo cierto es que el avance de la investigación me permitió comprobar que no había un nombre que ocultar, según todos mis interlocutores, sin excepción.

En respuesta a las preguntas sobre la existencia o no de una posible denominación de los rituales de referencia y después de diversas negativas, en uno de mis primeros trabajos de campo recogí la expresión *oike pama* (entran todos)<sup>3</sup>, que si bien no denomina a los rituales en sí, hace hincapié en la acción de ingresar los participantes grupalmente al *opy*, que idealmente deberían ser *todos* los que habitan en la aldea. Cadogan (1992a: 62), por su parte, ofrece una expresión semejante cuando afirma:

---

<sup>1</sup> Berlin *et al.* (1968) dedicaron un artículo a demostrar la importancia del reconocimiento de la existencia de estas categorías, cuya aceptación y valoración contradecía en ese entonces una de las definiciones básicas de la etnociencia, que estatúa la condición contraria para ser considerada una *taxa folk*. Argumentaron para ello que las numerosas evidencias indican que reconociendo las *taxa* innominadas se puede ganar en la comprensión de la estructura de un dominio semántico particular. (p. 290)

<sup>2</sup> No estoy objetando el hecho de recurrir a un vocablo aborígen que designe alguna de las acciones más importantes, o a un hecho saliente del caso que se trate para nombrarlo de algún modo en los escritos, pero considero indispensable que, de ser así, se indique la fuente de tal vocablo.

<sup>3</sup> Luis Martínez, Fracrán, 1974.

“*opy* es la casa de los cantos, plegarias y danzas rituales; de los que se introducen en esta casa para dedicarse a los ejercicios espirituales dicese: *oike opy* = se introduce en el interior de la casa, sobreentendiéndose que es para dedicarse a la oración, etc.”<sup>4</sup>

En principio, obsérvese la importancia que le adjudican al cruce del umbral que implica el ingreso al recinto especial (*opy*) que alberga a los participantes más comprometidos de los rituales, cuyas razones se develarán más adelante. A la vez, la primera expresión deja a la vista que es el único lugar al que “entran todos”, y la segunda, que el único motivo para ello es participar de esas *performances*, ya que las reuniones con fines exclusivamente sociales y/o políticos se realizan fuera del mismo.

Los diálogos con *Jachuka Rete* me permitieron alcanzar una mayor comprensión del tema. Consultada acerca de las expresiones lingüísticas que utilizan para referirse a alguien que participa en el mismo, mencionó dos: *oguapy i opyre*, “se va a sentar al *opy*” —entendiéndose que es para formar parte del ritual o para concentrarse en la comunicación con sus *Ru* y *Chy Ete*—, y *oñendu i opyre* “se hace escuchar en el *opy*”, que es a lo que los participantes aspiran. En cuanto a la primera, hay que tener en cuenta que *guapy* es sentarse, pero se utiliza también con el significado de recogerse al caer la noche, según dice Cadogan (1992b: 50) y acuerda *Jachuka*<sup>5</sup>, quien amplía y explica el sentido de la frase “se va a sentar al *opy*”, del siguiente modo:

*“Va a ser parte del opy..., o sea, es como que van juntos, [...] ese lugar es tan importante para el religioso, para el karai, como para la gente que se acerca; los miembros de la comunidad. Entonces es como que..., se unen tanto en ese momento que pertenecen a una misma cosa, ¿no es cierto? Por eso es que dicen uguapy i opyre, o sea..., [...] como que en ese momento del ritual y todo eso..., la persona..., o las personas, los miembros de la comunidad se unen, digamos...”*

Y agrega acerca del significado de “recogerse”:

---

<sup>4</sup> Aunque ha sido inevitable mencionar al *opy* en más de un capítulo precedente y en este punto cobra especial relevancia, como lugar lo trato específicamente en el punto 7.1.

<sup>5</sup> Es importante la aclaración, pues hay algunas diferencias entre la lengua de los *mbyá* de Paraguay y la de los de Misiones. Aunque éstos o sus ancestros provienen del país vecino, los que permanecieron allí muestran influencias del *guaraní paraguayo*, que algunos llaman *jopara*.



*Por ejemplo..., mi abuelo decía que cuando cae la tarde, los jóvenes tenían que sentarse...; no dice 'sentarse', sino 'sentarse junto al fuego' ¿no?<sup>6</sup> O junto a la choza...; entonces decía jaguapymarã oguyre<sup>7</sup>. [...] Los aborígenes siempre..., o en la comunidad siempre se aconseja que todos los chicos, o todas las mamás que tengan chicos chicos, los niños sobre todo, cuando cae el sol deben estar adentro de la casa ya. Junto al fogón.... Que bueno, que es hora de escuchar a los mayores o escuchar los consejos de los papás. Y lo mismo pasa con los miembros de la comunidad en el opy... o sea, es un poco como sentarse juntos ahí...”.*

Asimismo, “sentarse”, que es lo que hacen en el *opy* los participantes después del *aguyjevete* (saludo), es metáfora de “estar juntos allí para escuchar, aprender, compartir, reflexionar y concentrarse”. Pero también para cantar y/o danzar, y/o ejecutar un instrumento, acciones que difieren según el género y el estatus religioso de la persona de que se trate; salvo los niños —y hasta cierto punto—, pues nadie es oyente plenamente pasivo. En cuanto a “hacerse escuchar (*por los Ñande Ru*)”<sup>8</sup>, y su recíproco “escuchar a los *Ñande Ru*”, esto último a través del *karai* y/o la *kuña karai*, son acciones esenciales de estas *performances*, como señalé más arriba. La acción comprometida de concurrir, de entrar a participar del mismo por parte de cada individuo de la aldea para hacerse escuchar entre todos y en común, implica la afirmación de un vínculo comunitario. Por ello, y aun cuando la fase del ritual que se desarrolla en el *opy* sea la más importante, es obvio que el interés está puesto en señalar las acciones colectivas de los actores, no en sustantivar la reunión. De allí que se diga: “entran al *opy*”, “entran todos”, “se sientan en el *opy*”, “se hacen escuchar” a través de los modos de *performatividad* ritual que su cultura considera eficaces para alcanzar los objetivos trascendentes perseguidos. Todas estas expresiones hacen hincapié en la agentividad, lo cual es un rasgo interesante para destacar. Y esto es así, porque —como dije en el punto 1.3— si bien hay una estructura básica y un marco de realización, cuyos lugares y tiempos establecen pautas en la sucesión de las escenas, son las acciones, las prácticas —invocar, cantar, danzar, clamar, dialogar— las que construyen sobre la marcha el

---

<sup>6</sup> Téngase en cuenta que, en lenguaje ritual, a las aldeas se las llama *tataypy rupa*, “asiento de fogones”, y que tanto las casas como el *opy* tienen su fogón.

<sup>7</sup> *Jaguapymarã* = debemos sentarnos; *oguyre* = adentro de la casa.

<sup>8</sup> He destacado la importancia de esta acción en el punto 4.2.1.

contexto ritual y, por consiguiente, las *performances*. No obstante, es menester tomar en cuenta, además, que forma parte de la estructura de las lenguas de la familia *tupí-guaraní* emplear verbos descriptivos o atributivos en muchos de los casos en que otras lenguas se utilizan sustantivos.

### *Los rituales mbyá en las fuentes etnográficas (1894-2006)*

Como se ha podido apreciar en el capítulo dos, en torno a la actividad ritual de cuño prehispánico de los *guaraní* en tiempos coloniales, la regla de lo expresado en las fuentes editadas era sumar epítetos desvalorizantes, no descripciones útiles. Si bien, en un sentido general, las dificultades merman en el período postcolonial, se puede decir que persisten cuando se trata de hallar información específica sobre los rituales *mbyá*.

De más está decir que difícilmente habrían podido proporcionarla el franciscano Villasboas en 1678 o el jesuita Dobrizhoffer en 1784, al ofrecer las primeras noticias sobre pequeños grupos de posibles ancestros de nuestros actores. Serán los viajeros del siglo XIX, etnógrafos-viajeros o etnógrafos de museo, como alternativamente se los ha denominado, con muy diversos grados de formación académica, sensibilidad, capacidad de observación y calidad de su pluma, los que nos proporcionarán algunas pistas o datos concretos. Según Melià, Grünberg y Grünberg (1976: 180), debido al “vacío etnohistórico del siglo XIX”, los viajes del suizo Johann Rudolph Rengger (1818-1826), publicados en 1835, han quedado como referencia obligada y punto de partida de escritos de viajeros posteriores; por ejemplo, en lo que concierne a los *paĩ-tavyterã* de Paraguay, uno de los grupos afines a los *mbyá*<sup>9</sup>.

En lo que respecta a los *mbyá*, habrá que esperar hasta la última década de dicho siglo para ver publicado el primer trabajo etnográfico que los incluye, aunque no con la autodenominación actual sino bajo los nombres de *apüteré* [*apytere*], *baticolas* ó *baaberá* [*mba'e vera*] (p. 663)<sup>10</sup>. Me refiero al de Juan Bautista Ambrosetti, "Los indios

---

<sup>9</sup> Para estos autores, que ofrecen una síntesis crítica de su obra (pp. 177-180): “Rengger, basado en sus observaciones personales durante el verano de 1821, escribe lo que puede considerarse la primera etnografía de los Caaguá-Paĩ.” (p. 177).

<sup>10</sup> Coloco entre corchetes la grafía hoy aceptada de los términos indígenas. El significado de *apytere* es “centro, médula, coronilla” y es el único de los tres nombres que quizá haya sido o sea un etnónimo. Según Bartolomé (1969: 165), algunos colaboradores suyos de Misiones se reconocían como *mbyá apytere*. Por mi parte, no he podido obtener confirmación de ello. *Baticolas* es un apelativo que aplicaron los “blancos” a los *mbyá* en alusión al cubre-sexo (*tambeao*) que utilizaban. En cuanto a *mba'e vera*,

caingúá del Alto Paraná (Misiones)" de 1894, elaborado a partir de la documentación obtenida en 1891 y 1892, fechas de los dos primeros de sus tres viajes a dicha provincia, con breves incursiones en sitios fronterizos de Paraguay y Brasil.

En 1894-95 se publica otro artículo, pero esta vez no en Argentina sino en Suiza: "Les Caingúá/ Voyage du Dr. Machon<sup>11</sup> a travers le Paraguay / Mai, juin et juillet 1891". Las dos fuentes y otras posteriores llevan en su título el nefasto apelativo *caingúá*, —"habitantes de la selva o monte"—, término que pasó a constituirse en sinónimo de "salvaje" y cuyo uso obstruyó el conocimiento etnográfico en particular de los grupos a los que se les aplicó<sup>12</sup>. Interpretando el lenguaje de las fuentes coloniales, Melià et al. (1976: 169) definen a los *Caagua* o *Ka'agua* como: "todos aquellos indios que políticamente no han sido 'reducidos', religiosamente son todavía 'infeles' y culturalmente son 'bárbaros'." O sea: se creó una categoría para los que resistieron la colonización, dando lugar a la paradoja de que se los distinguiera por residir en un ámbito que era común a todos los aborígenes en tiempos prehispánicos. El hecho de que dicho apelativo haya persistido hasta bien avanzado el siglo XX, habla de la parsimonia etnográfica del área<sup>13</sup>. El problema mayor es la diversidad reunida bajo ese rótulo, lo cual dio lugar a un panorama histórico aún hoy confuso. En cuanto a su utilización en los dos artículos mencionados, la diferencia consiste en que Ambrosetti considera que *caingúá* es el nombre de una nación conformada por dos tribus: la de los *apytere...*, etc. [hoy *mbyá*] y la de los *chiripa* (o *ava-katu-ete* o *nhandéva*). Machon, en cambio, limitándose al Paraguay, sólo dice que

"[I]as diversas tribus de los indios Caingúá están diseminadas en el inmenso territorio selvático que se extiende desde el río Ygatimi al Monday y de la cordillera central del Paraguay a las riberas del Alto Paraná" (p. 215).

---

significa "cosa brillante, resplandeciente". Recuérdese que a un grupo de los monteses con los que Dobrizhoffer tomó contacto -y que algunos suelen considerar como ancestros de los *mbyá*-, éste los llamó "bárbaros de Mbaevera", por la zona de residencia.

<sup>11</sup> También se sabe cuál es la inicial del nombre, pues al pie de un muy útil cuadro con dibujos de "armas y utensilios" (p. 221) dice: "M<sup>le</sup> Boreldel d'après F. Machon".

<sup>12</sup> Véase nota 54, del capítulo 2.

<sup>13</sup> En el Censo Indígena Nacional realizado en Argentina en 1965-66 y publicado por el Ministerio del Interior en 1967-68, dirigido y relevado en parte por antropólogos, se registró a todos los indígenas de la provincia de Misiones como *caingúá*, a pesar de que ya en 1959 se había publicado uno de los más importantes escritos de Cadogan (1992a) sobre los *mbyá*, y hacía tiempo que se habían levantado voces a favor de estudios específicos sobre los diferentes grupos de habla *guaraní* (Schaden 1962b).

Si bien el autor habla de “diversas tribus”, considera a éstas sólo como un fraccionamiento de una totalidad homogénea. Sin embargo, en esta amplia extensión se encontraban varios grupos *guaraní* no sólo dialectalmente distintos sino con especificidades culturales que ellos mismos suelen destacar y conservar para diferenciarse entre sí.

Ya en este punto se advierte la distancia existente entre el contenido de los escritos de uno y otro autor, no sólo atribuible a su extensión —noventa páginas el de Ambrosetti y diez el de Machon, con la consecuente disparidad en la magnitud de la información que proveen— y a los lapsos de sus expediciones — hasta entonces dos viajes de seis meses, el primero, y tres meses el segundo—. Ambrosetti es más riguroso y cauto, así como menos prejuicioso<sup>14</sup>, aunque comparten ciertas ideas. Por ejemplo, ambos están convencidos de que siglos atrás esos *caingúá* han dado a los jesuitas muchos neófitos. El viajero y naturalista argentino señala “su carácter tan dulce y sus costumbres que los hacen tan aptos para ser reducidos” (p. 710), a la vez que el suizo dice que “su docilidad nativa es tan grande que se comprende cómodamente el ascendiente que obtuvieron sobre ellos los misioneros jesuitas” (p. 215). Estos juicios no dejan de asombrar por su ingenuidad y ligereza, pues confunden el buen trato que han recibido, con la “docilidad”, la aptitud para el sometimiento y la dependencia.

Es de lamentar que Ambrosetti, que en algunos puntos señala diferencias entre ambas “tribus”, no lo haga cuando trata sobre música y danza —temas básicos del ritual—, a pesar de su interés al respecto. En efecto, dedica algunas páginas a sus instrumentos musicales y cantos, e incluye melografías y un dibujo con una historia singular que merece conocerse. Me refiero a la lámina de Holmberg (entre pp. 672-673), con el epígrafe “Baile Caingúá”<sup>15</sup>, la cual, además de demostrar una vez más que para

---

<sup>14</sup> Machon habla de su “pereza innata” (p. 224), de que mujeres y hombres parecen ajenos a toda idea de elegancia o limpieza, que como niños grandes que son se rien por nada, y menciona sus carcajadas frente a “nuestro refinamiento de civilización del que no podían evidentemente comprender el fin” (p. 223); Ambrosetti no expresa nada semejante, incluso señala cualidades positivas, especialmente relativas a sus aptitudes musicales.

<sup>15</sup> Esa historia singular está extensamente explicada en la nota 61 del capítulo 8, a la que remito, lugar que consideré el más pertinente para dar cuenta del espinoso tema. Adelanto aquí que el dibujo original es de Adolfo Methfessel, quien viajó con Ambrosetti en 1892. Vignati se ocupó del tema, acompañando las reproducciones de las láminas originales en el número 2, *Antropología*, 1953, de los *Anales del Museo de la Ciudad Eva Perón* [ex y actual Museo de La Plata], institución que financió los viajes de Ambrosetti y, obviamente, el de Methfessel. La reproducción del “baile” es la primera. Aunque el cubre-sexo de los bailarines responde a las características de los usados por los *mbyá*, prenda que les ha valido la aplicación del apelativo “baticola”, ello no garantiza que los actores de la escena ritual sean todos *mbyá*. Es plausible

un observador “occidental” este tipo de ritual es sólo un “baile”, ejemplifica el daño producido por el uso de *caingúa*, pues no se sabe si los que danzan son *mbyá* o *chiripa*, o unos y otros<sup>16</sup>. La escena muestra una primera hilera de hombres con sus *mbaraka mirĩ* (sonajeros de calabaza) y una segunda de mujeres con sus *takuapu* (bastones de ritmo de bambú); o sea, los “calabazos” y “tacuaras” que mencionaran los testigos de los juicios por los homicidios de tres jesuitas en 1628, citados en el capítulo dos<sup>17</sup>. Al frente está el “cacique”, dirigiendo el canto y la danza con su *yvyra’i* o *popyguá’i* a modo de batuta<sup>18</sup>. Al encarar el tema del baile, el autor dice que es *bastante original* — sin aclarar por qué— y que casi siempre lo efectúan *de noche y por cualquier motivo*, pero principalmente después de haber hecho una buena cacería” (p. 673). Es evidente que Ambrosetti no está en condiciones de ir más allá de la simple descripción, pues deja entrever una regularidad ritual, pero quita trascendencia a las finalidades de estas *performances* nocturnas. En lo que refiere a los cantos, merece un párrafo especial la cuestión de las tres melografías incluidas entre las pp. 672-673 —que se reproducen más abajo—, encabezadas con la leyenda: “Clemente Greppi<sup>19</sup>, según datos del autor”, sin que se indique cuáles fueron los datos proporcionados. Por algunas pruebas de canto a las que Ambrosetti sometió a algunos aborígenes, experiencias que juzga “dieron espléndidos resultados” (p. 672) y que describe en detalle, es evidente que tenía ciertos conocimientos musicales, pero no los suficientes para volcar por escrito las músicas escuchadas, lo cual permite inferir que al no poder anotarlas se dificultó la retención de las mismas, y ello habría afectado la fidelidad de su transcripción por Greppi.

Veamos las melografías de referencia.

---

que el dibujante haya elegido reproducir el *tambeo* de éstos, aun cuando hubiese también participantes *chiripa* en el conjunto.

<sup>16</sup> Actualmente también hay aldeas mixtas en Misiones, en las que, por lo general, dominan los *mbyá*. Estos ejercen mayoritariamente las jefaturas política y religiosa; en esta situación, los rituales se realizan según su modalidad. Como el grado de alfabetización suele ser mayor entre los *chiripa*, la preparación de proyectos para proponer a las autoridades gubernamentales, por ejemplo, recae en ellos. No conozco estudios sobre la organización de las aldeas mixtas *mbyá / chiripa*, pero lo considero un tema interesante. Recientemente supe, por información personal de Kilza Setti (2005), que una aldea del litoral paulista con mayoría *mbyá*, estaba siendo dirigida por una cacique *chiripa*, lo cual era y es un hecho infrecuente.

<sup>17</sup> Véase el punto 2.3.

<sup>18</sup> Se trata, en este caso, de una macana -un arma de madera-, utilizada como bastón de mando, símbolo de poder. Véanse los puntos 8.1.5 y 8.2.

<sup>19</sup> Músico italiano, naturalizado argentino; 1858-1938.

CLEMENTE GREPPI  
según datos del autor.

### CANTO DEL CACIQUE.

Lento Supplichevole. (N. 12: 6.)

I. 

### CANTO DE LA TORMENTA.

Andantino. (N. 72: 6.)

II. 

### BAILE GAINGUÁ.

III. Tempo di marcia. (N. 112: 6.)

Mujeres	
Hombres	
Porong de baile.	shi, shi, shi, shi, shi, shi, shi, shi,
Tenaruzú	

Como se puede apreciar, en los cantos I y II, la estructura melódica consiste en un motivo de dos compases que se repite cuatro veces. En el III, titulado igual que la lámina, la melodía es aún menos variada, pues presenta un diseño de cuatro compases idénticos y cada compás está conformado a su vez por la repetición de un motivo de sólo dos sonidos, transcripción a la que parece faltarle la línea melódica principal, que suele estar a cargo del *karai*.

Se hace evidente en los tres casos que las melodías están truncas. El ejemplo I se asemeja al inicio de algunos cantos que he registrado, pero aun los más simples de éstos tienen una forma más acabada. La melodía del ejemplo II es completamente extraña para mí, pero hay que tener en cuenta que quizá se trate de un canto *chiripa* porque la aldea es mixta. Por lo que explica del canto III, Ambrosetti parece haber procedido a una simplificación. Este procedimiento, junto con el uso del etcétera colocado tras un breve motivo, ha sido tan dañino como habitual, ya que se niega calidad discursiva y formal a las músicas. Acerca de cantos y danzas, que en realidad son escenas rituales, dice Ambrosetti (1894: 672-673):

“Los cantos y la manera de cantar son variados, según las circunstancias; así, por ejemplo, antes de una cacería o batida general, el cacique canta solo una especie de oración para que Dios o Tupã<sup>20</sup>, como ellos lo llaman, les haga encontrar muchos chanchos jabalíes (*Dicotyles labiatus*) en el monte. Para esto hace formar a su pueblo, y delante de él empieza a bailar lentamente, agarrándose las orejas, mientras cantan [canta] con voz grave, y como llorando, una melodía compuesta de tres notas, como la n° I, que repite hasta el cansancio y variando de tono más alto o más bajo<sup>21</sup>. Para el baile, todos los hombres cantan en tono bajo y las mujeres en otro más alto<sup>22</sup>: esta música, acompañada con porongos [mbaraka mirĩ], tacuaruzú-bombo<sup>23</sup> [takuapu], guitarras y tambores, [es la] n° III.”

En líneas generales es una buena descripción, y debo decir que coincide a grandes rasgos con lo que he documentado, salvo que Ambrosetti testimonia la coexistencia de la guitarra con el uso pleno de los *mbaraka mirĩ*, lo cual implicaba una mayor participación masculina, pues cada uno de los portadores habría acompañado con el

---

<sup>20</sup> Aunque no se sabe aquí si el autor trató con *chiripá* o *mbyá*, éstos últimos siempre mencionan como único Dios a *Tupã* ante los blancos. Esta estrategia consiste en hacerles oír lo que suponen que quieren oír y, a la vez, evitar ser molestados con intentos evangelizadores cuando la interlocución es con sacerdotes o monjas. Obsérvese, además, que el jefe político es también el líder religioso, una conjunción frecuente entre los *mbyá*. (Actualicé la grafía del texto citado).

<sup>21</sup> Se refiere, plausiblemente, a las transposiciones del motivo mencionadas.

<sup>22</sup> Es efectivamente así en los rituales, donde las mujeres duplican a la 8va. la melodía que canta el *karai*.

<sup>23</sup> Por supuesto, esta torpe “denominación” no es más que un intento de ofrecer una especie de traducción / explicación al viajero blanco. *Takuarusu* (*Guadua angustifolia*) es el nombre *guarani* de uno de los tipos de caña bambú utilizado para el *takuapu*; mientras que con “bombo” –un instrumento ajeno por completo a la zona guaraníca, y para más, membranófono-, tanto puede estar haciendo referencia a su carácter de instrumento musical, como a un cierto símil sonoro.

idiófono su canto-danza. Obsérvese, asimismo, su afirmación de que “*todos* los hombres cantan en tono bajo”. Ampliaré estos temas en los capítulos octavo y noveno<sup>24</sup>.

Respecto del canto de las mujeres, como dije, es correcto que corresponde a un registro más agudo; no obstante, debo señalar que la diferencia entre la melografía III y mis registros —que coinciden con los que obtuvo en el litoral brasileño Kilza Setti—, es que las mujeres cantan a una 8va superior, no a una quinta justa (véase Setti 1997).

Sobre los tamborcitos, vale decir que no los he visto en uso, pero sí accedí al objeto y a su ejecución para mi registro en cinta magnetofónica. Por último, considero interesante que Ambrosetti mencione el gesto del cacique de “agarrarse las orejas” —que más abajo Machon describe como “manteniendo el lóbulo de las orejas entre el pulgar y el índice”—, pues es un gesto que también puede consistir en apoyar uno de los puños con cierta fuerza contra la oreja, o algo más abajo, por lo común inclinando el rostro hacia ese lado, como es el caso de las mujeres. Considerado por ellos como una costumbre sobre la que no tienen explicación, dicho gesto, que suele ir acompañado por una expresión de gran concentración en el canto y los ojos cerrados, transmite las vibraciones de los sonidos vocales al cuerpo y forma parte de las prácticas musicales aborígenes de diversos grupos humanos del mundo<sup>25</sup>.

En cuanto al escrito de Machon, algunas de sus referencias y ciertos indicios observables en el dibujo antes mencionado parecen indicar que los *caingúá* que visitó son *mbyá*. Estoy aludiendo al asiento (*apyka*) en forma de animal descabezado, a la referencia al albinismo, al uso por las mujeres de aros triangulares y, particularmente, a la forma de la pipa y del cesto<sup>26</sup>, entre otros. Se observan, además, dos instrumentos musicales (nº 12 y 13): una flauta con seis orificios para obturar, semejante a la

---

<sup>24</sup> El resaltado es mío. El plural “guitarras” es un error, pues el dibujo sólo muestra una, y más abajo habla del guitarrero en singular —también lo es “cantan” en el caso del cacique—. Cabe señalar que Ambrosetti compró tres guitarras de factura artesanal, que se encuentran en el Museo de La Plata, a cuyo estudio dediqué un trabajo (Ruiz 1988) que adjunto como Anexo I.

<sup>25</sup> A este gesto, que concitó mi atención, la sección de organología del *Equipe de Recherche N° 165: Etudes d’Ethnomusicologie de le Centre National de la Recherche Scientifique*, le dedicó una exposición de fotografías en el Musée de l’Homme (París), en 1985, que tuve la fortuna de apreciarla personalmente.

<sup>26</sup> Según dice Mark Münzel en el prólogo de la publicación en libro de los artículos de Müller de 1934 y 1935, se debe a Berta G. Ribeiro y al sacerdote Franz Müller en forma independiente, el haber señalado la posibilidad de distinguir certeramente a los *mbyá*, los *chiripa* y los *paĩ-tavytera* a través de la forma de sus cestos, a los que llaman, respectivamente: *ajaka*, *ajo* y *pynakū* (Müller 1989: 8). En efecto, en la p. 13 de esta publicación, Müller expresa esa posibilidad.



existente en Misiones, caída en desuso<sup>27</sup>, y otro tan deficiente, que si no fuera porque el autor lo llama “guitarra”, ni siquiera se sabría que es un instrumento musical<sup>28</sup>.

Su comentario despectivo al respecto, y el único relativo a la música, es el siguiente:

“Leur sentiment musical est encore dans l’enfance et leurs instruments de musique des plus primitifs. Sur une flûte de bambou ou une guitare (Fig. 12 et 13), imitations grossières de celles des Paraguayens, ils jouent un air des plus simples aux sons duquel ils dansent ou plutôt sautent les pieds joints ou lancés alternativement l’un devant l’autre<sup>29</sup>, en tenant le lobule des oreilles entre le pouce et l’index<sup>30</sup>. Souvent les danseurs portent encore une ceinture composée d’une série de sabots de différents animaux qui, en s’entrechoquant l’un contre l’autre, produisent un bruit pareil à celui d’une grelotière<sup>31</sup>. Ils tiennent à la main une sorte de jouet d’enfant, de hochet qu’ils agitent et qui consiste en une espèce de caisse de violon grossièrement taillé au couteau et qui contient un collier de verroterie<sup>32</sup> ».

(Machon 1894-95 : 223-24)

Como de costumbre, se describe como danza lo que parece ser un ritual, pero mal podría el autor haberlo interpretado de ese modo, cuando afirma de ellos su “falta total de religión”. No obstante, cree que deben poseer una vaga idea de vida futura, pues dice que tras la muerte colocan las armas del difunto y las provisiones para un viaje sobre la tierra recién removida (p. 224). Musicalmente, es de destacar la asociación de la flauta con la danza, observación que repetirá varias décadas después Strelnikov (1928),

---

<sup>27</sup> Me refiero a una flauta longitudinal, con embocadura, con cinco orificios para obturar en la pared anterior, *no* seis, y dos en la posterior. Aparte de la frecuente relación de las flautas con la seducción, se usaba en las despedidas de la aldea y las llegadas a otras aldeas y a la propia, a modo de aviso (véase Ruiz et al. 1980, 1993).

<sup>28</sup> Aludo especialmente al hecho de que no están dibujadas las cuerdas y, por ende, tampoco las clavijas; parece un perfil visto de atrás, con forma de paleta deportiva.

<sup>29</sup> He podido apreciar estos dos tipos de paso de danza entre los *mbyá*.

<sup>30</sup> Obsérvese que Machon relaciona este gesto con la danza y no con el canto, aunque probablemente los que danzaban, también cantaban.

<sup>31</sup> No he visto utilizar este instrumento por los *mbyá* y creo que es la única fuente sobre grupos *guaraní* que lo menciona; en cambio, sí fue muy común el cinturón para danza con pezuñas que cuelgan del mismo y se entrecocan, entre los aborígenes chaqueños, de los que se encuentran diversos ejemplares muy interesantes en el Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti” de Buenos Aires.

<sup>32</sup> Esta descripción parece referir a un sonajero de madera como el documentado entre los *paĩ-tavyterã*, no la más habitual de calabaza.

constituyendo los únicos dos casos en que se menciona esta conjunción, aunque Machon dice “flauta o guitarra”, como opción. Por último, debo señalar su aparente desconocimiento del *takuapu*, el bastón de ritmo de bambú de las mujeres, aunque el ocultamiento de las representantes del género femenino y sus actividades a los ojos masculinos y forasteros, ha sido una norma, especialmente cumplida en las visitas breves, como veremos.

Casi un cuarto de siglo después, en 1915, viaja por Paraguay I. D. Strelnikov y efectúa interesantes observaciones, que se harán oralmente públicas recién en Roma en el Congreso Internacional de Americanistas de 1926, y habrá que esperar a 1928 para verlas publicadas. Me refiero a su interesante escrito “Les Kaa-îwá du Paraguay”<sup>33</sup>, donde el autor incluye una descripción breve pero única hasta hoy —según mis conocimientos—, de un ritual mortuario que observó “con precaución por la abertura (de entrada)” en 1915, en la aldea Mboih (‘serpiente’) (pp. 360-61). No tuve oportunidad de asistir a un ritual de este tipo por no haber fallecido nadie durante mis estancias, pero parte de la información que provee su relato del ritual en la casa del muerto, se compadece con lo que presencié a diario en el *opy*, aunque también hay aspectos que ofrecen dudas. Entre los detalles más sugerentes y concordantes, se halla el hecho de que al llegar la hora del crepúsculo comiencen a escucharse las exclamaciones y los gemidos provenientes de la choza del muerto, y que al alba todo haya terminado, dando cuenta una vez más de la trascendencia otorgada a la transición cósmica —de la puesta a la salida del sol—<sup>34</sup>. En este caso —como en el de Ambrosetti— la aldea es mixta *mbyá / chiripa*<sup>35</sup>, y tampoco se indica cuál de los dos grupos ejerce la autoridad religiosa y política. Veamos algunos puntos de interés.

“Trois rangées d’hommes, de femmes et d’enfants dansaient de paires, en se tenant par les coudes un l’autre. Ils balançaient et sautillaient à gauche et à droite à tour de rôle au rythme de la musique et du chant. Deux femmes qui se tenaient à gauche frappaient un gros morceau de bambou (tacuapou) contre la terre, faisant un bruit sonore. C’était le fond de toute la musique et

---

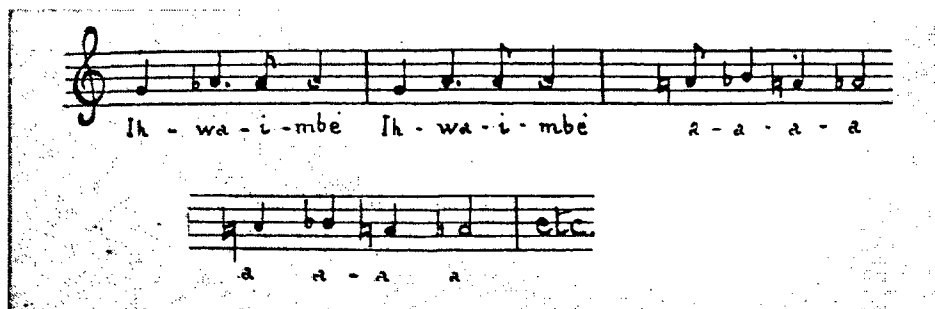
<sup>33</sup> Strelnikov aclara, siguiendo a Bertoni (1922): “Les Kaà-îhwas sont pure guaranis et connus quelquefois sous le nom *kainguà, kaiová, kandua* etc. », a lo cual agrega las autodenominaciones de los dos grupos que integran la aldea: « Eux mêmes ils se donnent les noms des *Avà-mbihà* et de *Avà-chiripà* » (p. 333). *Kaiova* es la denominación que en Brasil reciben los que en Paraguay se dicen *paĩ-tavyterã*.

<sup>34</sup> Véanse los capítulos 9 y 10.

<sup>35</sup> Como se aprecia en la nota 35.

du chant. Un des indiens du rang de devant se balançait et ‘raclait’ de la guitare (maraka). Il produisait tout en dansant deux ou trois accords du bas registre; un autre accompagnait doucement sur un fifre (araitih) le chœur des indiens qui répétait la même mélodie pendant toute la nuit, en prononçant le mot Ihvaimbé» [*guembe: Phylodendron selloun o bipinnatifidum*] (p. 360)<sup>36</sup>

A continuación, el autor incluye la siguiente melografía:



Cuatro compases seguidos por un “etc.” indicando que lo precedente se repite un número impreciso de veces<sup>37</sup>, más un uso poco claro de las alteraciones y de las duraciones de los compases, no alientan el análisis. A juzgar por el becuadro colocado a la primera nota del tercer compás, podría suponerse que el bemol del primer compás es válido para los seis *la* de los dos primeros compases. De ser así, tenemos una única frase cuyos compás dos es idéntico al uno, y el cuatro casi igual al tres, que repiten también el texto lingüístico *Ih-wa-i-mbé / a - a - a - a*. Como no he escuchado la fuente sonora, no puedo abrir juicio sobre lo escrito, del cual tampoco conozco su proceso. Aunque es bastante ajeno a lo que documenté —en especial el cromatismo—, no hay que olvidar que se trata de un registro de 1915.

De la descripción citada, es llamativa la presencia de una fila de niños que danzan en un ritual mortuario —a los que no suele permitírsele siquiera asistir—; tampoco he visto que los niños dancen en el *opy* durante los rituales cotidianos. Otra singularidad, si

<sup>36</sup> El autor afirma que ese término era el nombre que le habían dado al difunto cuando era joven, porque le gustaba comer esos frutos, una explicación que se muestra ingenua y que aceptó por desconocer el sistema de nominación *mbyá* -que nada tiene que ver con los frutos-, y la importancia del *guembe*. En el ritual de las primicias —uno de los llamados *ñemongarai*—, es este fruto el que llevan los varones jóvenes y adultos en su representación, para ser habilitados para su consumo por el *karai*, echándoles el humo de la pipa ritual. Lo que testifica es que el muerto es del género masculino.

<sup>37</sup> Como dije más arriba, este recurso ha sido nocivo. Por lo general, estaba ocultando una forma no percibida o despreciada como tal, por el analista. Sin embargo, su uso es justificable cuando no se pudo registrar la música en algún soporte que permita su reproducción, por la imposibilidad de analizar la forma de expresiones rituales de duración indeterminada -que a veces abarcan largas horas-, en una única audición.

la comparamos con el panorama instrumental de los últimos ochenta años —que refuerza la ya mencionada por Machon—, es el aporte melódico de una de las dos flautas que el autor describe en la p. 357<sup>38</sup>, al canto en coro y a la danza, instrumento que coincide en número de orificios para obturar (seis) con la flauta longitudinal del dibujo de Machon y también con una que describe sintéticamente Ambrosetti, sin relacionarla con el canto y la danza. Es interesante el hecho de que en esa aldea (Mboih), en 1915, la guitarra parece haber ya reemplazado al sonajero de calabaza, pues Strelnikov no incluye a éste en su relato y cita a su amigo y compañero de viaje Manizer ([1918] 1934)<sup>39</sup> para referirse al mismo, a la vez que hace hincapié en la extensión de su nombre a la guitarra de cinco cuerdas que describe, y hasta adiciona su parecer al respecto<sup>40</sup>. La cuestión a tener en cuenta es que Manizer —que viajó unos doce meses durante 1914 y 1915— consigna el *takuapu* y la maraca, pero no la guitarra, pues los “Guarany bautizados” a los que se refiere son *chiripa*, a juzgar por varios indicios de la descripción que hace de un ritual. Pero debo destacar que tanto en la cita transcrita, como cuando dice que la ejecución de la guitarra consiste en “una reproducción alternante de dos acordes” (p.357), Strelnikov está dando cuenta de uno de los modos de ejecución actuales de los *mbyá*. Asimismo, es digno de señalar su aporte a la etnomusicología, al describir con bastante detalle y en forma correcta, además de la guitarra de cinco cuerdas, el bastón de ritmo femenino (que escribe *tacouapou*), la maraca y el tambor —de los que me ocuparé en el capítulo ocho—, otros cuatro instrumentos musicales (pp. 354-58), dos arcos musicales y dos flautas<sup>41</sup>. En cuanto a rituales, sólo se ocupa del descripto, por haber llegado en esa circunstancia especial;

---

<sup>38</sup> Por sus descripciones —un tanto confusas—, parece que tenían una flauta travesera y otra longitudinal, bastante gruesas salvo una, según la figura 7, que es una foto mal reproducida y oscura; el autor no indica cuál de ellas es la que oyó en el ritual, pero dice “fifre (araitih)” (p. 360); *fifre* es pífano en francés, que es una flauta travesera. *Araití* es cera en *guaraní* paraguayo, lo cual puede deberse al hecho de que estas flautas llevan un tapón de ese material en la embocadura, que restringe el paso del aire, dirigiendo el soplo hacia el filo. En las lenguas *mbyá*, *chiripa* y en el *guaraní* mencionado, flauta se dice *mimby*, distinguiéndose las variedades mediante adjetivos. Por ej.: *mimby puku* = flauta larga

<sup>39</sup> El autor escribe Maniser.

<sup>40</sup> “Il est évident qu’on a donné le nom de maraka (grelot) à la guitare à la suite d’une certaine ressemblance des sons; le grelot produit un bruit craquant et la guitare, racle” (p. 357), apreciación que no comparto (véase el punto 8.1.2).

<sup>41</sup> Son ellos: dos arcos musicales monocordes, de cuerda punteada, con la cavidad bucal como resonador, que difieren notablemente en tamaño; el pequeño *guirapa* (28 cm), que algunos *mbyá* reconocen haber tenido en el pasado, y el largo *gualambáu* (126 cm), que habría pertenecido a los *chiripa*; y las dos flautas mencionadas en la nota 41, una con los dos extremos abiertos y canal de insuflación, y otra con el extremo distal cerrado y seis orificios para obturar.

consecuentemente, podría no haber sido testigo de los cotidianos, como lo eran los “bailes” consignados por Ambrosetti.

También sobre el Paraguay oriental de las primeras décadas del siglo XX —para ser más precisa, entre 1910 y 1924—, escribió el padre Franz Müller (S.V.D.) un artículo en dos partes, publicado en 1934 y 1935, en el que se refiere a los *mbyá*, *paĩ-tavyterã* y *avá-chiripá*<sup>42</sup> y ofrece una importante caudal de datos útiles, aun cuando —al igual que el padre Ruiz de Montoya— comete graves errores en el área de su incumbencia. Por ejemplo, dice que “sólo rezan cuando están en apuros” (p. 18), aunque más adelante especifica al menos una finalidad. Al igual que Ambrosetti, pone su énfasis en la caza del jabalí y en el ritual festivo a que ésta da lugar, el cual describe con bastante detalle cuando trata sobre los *mbyá*, pues se realiza al aire libre y carece de las restricciones propias de los rituales que se desarrollan en el *opy*. Pero cabe destacar que gracias a la importancia que supo asignar al texto en lengua *mbyá*, en la que consignó prolijamente algunas oraciones, relatos míticos y cantos, junto a su traducción en alemán —que en la versión citada está en español—, es posible advertir sus lagunas y confusiones en lo que concierne al conocimiento de la dimensión cosmológica *mbyá*. De haber puesto directamente la traducción, estaríamos sumidos en la misma ignorancia que él, en cuanto a su sentido. Veamos un ejemplo emblemático, en el que dice:

“Cuando hay suerte en la caza se le agradece a *Tupá*.

*Djacaira*, ñamandu Carai pochy, Tupâ ñande yvyra-i.”

*Djacaira*, granizo, Señor iracundo, *Tupã* nuestra vara pequeña.

En versión literal: *Djacaira*, granizo, señor iracundo, *Tupá*, nuestra pequeña vara (= cruz). Así canta el cacique delante del jabalí traído a la choza...” (Müller 1989: 19).

Como se aprecia, el autor hace explícita la literalidad de su traducción, a la vez que confiesa no comprender su sentido. Lo que afecta su intelección no es un problema menor: el canto no es un agradecimiento a *Tupã* como él afirma, sino a los cuatro componentes masculinos de las parejas divinas, a saber: *Jakaira*, *Ñamandu*<sup>43</sup>, *Karai* y

---

<sup>42</sup> Se trata de las estaciones misionales Puerto Bogarín, fundada en 1910 sobre el curso medio del río Monday, entre los *mbyá*, y Caruperá, fundada en 1920 sobre el río Jejuí Guasú entre los *paĩ* y los *chiripa*. Ambas estaciones fueron disueltas en 1924. (Müller 1989: p. 11, notas 1 y 2).

<sup>43</sup> La frase que cito a continuación es una muestra cabal de las argucias de los *mbyá* a la hora de hablar sobre sus dioses, así como de la obstrucción que le supuso a Müller partir de la regla jesuítica del

*Tupã*<sup>44</sup>, que están nombrados con todas sus letras en el canto, sólo que los desconoce<sup>45</sup>. Cuatro de las siete palabras de la oración son sus nombres; no requieren traducción, y la misma frase sirva para singular o plural.

La traducción correcta de esa oración sería: “*Jakaira, Ñamandu, Karai*, iracundo *Tupã*, nuestros protectores”. Si bien al colocar la coma después de *pochy*, crea la idea de que este adjetivo está aplicado a *Karai* —quizá así fue interpretado por él por tratarse del Dueño de la presa de caza, un jabalí que se considera su animal doméstico—, es muy raro que se adjetive así a *Karai*, y en cambio es muy frecuente su aplicación a *Tupã* —siempre temido por sus castigos con tormentas y rayos—. En cuanto a *ñande yvyra ’i*, como expresión metafórica que es, puede traducirse también como “nuestros padres divinos” o como “nuestros guías” [espirituales].

Es comprensible que el autor, por su pertenencia a la iglesia que erigió a *Tupã* en el único dios de los *guaraní*, ignore a los otros dioses y por ello busque traducir sus nombres. Tengamos en cuenta, además, el interés de los *mbyá* por ocultarlos y su estrategia (véase nota 22). No es casual que en casi todos los mitos que reproduce os textos de las canciones que proporciona, el personaje sea *Tupã*, lo cual sólo a veces se relaciona con las tareas pertinentes al mismo<sup>46</sup>.

Lo expuesto precedentemente es sólo un ejemplo de su desorientación en lo que respecta a la dimensión cosmológica y sus sentidos. Pero en otros aspectos, no totalmente ajenos a ese campo, aunque menos comprometidos e incluso periféricos, Franz Müller ofrece datos interesantes, cuya información iré intercalando en los temas a tratar en los próximos capítulos<sup>47</sup>.

---

monoteísmo *guaraní* representado por *Tupã*. Dice: “El verdadero significado de *Ñamandu* se les olvidó a nuestros *Mbyá* [o sea, granizo]. Ellos dan este *Epiteton ornans* al sol.” (Müller 1989: 17, nota 37)

<sup>44</sup> Se entiende que agradecen a los seres no-humanos masculinos por tratarse de una pieza de caza y por referirse a ellos como *yvyra ’i* (bastón de mando). Como vimos en el capítulo 5, estos nombres, seguidos de *Ru Ete* (Padre Verdadero) y de *Chy Ete* (Madre Verdadera), designan a las cuatro parejas divinas que gobiernan el mundo.

<sup>45</sup> Me inclino a pensar que desconocía su politeísmo y no que lo ocultaba por obediencia a la jerarquía católica y su política, pues en este caso podría haber evitado un ejemplo tan contundente en contrario.

<sup>46</sup> Por ejemplo, es pertinente en la frase de su “informante Lorenzo Santos”, que transcribe en la nota 29 de p. 16: “Hace poco nuestro curandero de la toltería Mbói djaguá (víbora de perro) rezó mal, es decir, no rezó ritos. La venganza de *Tupã* no se hizo esperar mucho; fue abatido por el rayo”.

<sup>47</sup> Cabe agregar algunos trabajos de Jehan Vellard (1933, 1937), resultantes de una misión científica al Paraguay (1931-33), en los que vuelca breves referencias a los *mbyá* de Caaguasú que le sirvieron de guía. El segundo de ellos consta de ocho textos transcritos en *mbyá* y traducidos con la ayuda de Tomás

En suma, de lo expuesto hasta aquí sobre el tema central, según la bibliografía citada: los *mbyá* tenían rituales relacionados con la caza, especialmente la del pecarí, hoy poco accesible pero aun considerado como animal sagrado de *Karai Ru Ete*, suceso que hasta la actualidad se celebra con un ritual particular, al aire libre. Dice vagamente Ambrosetti que danzan "de noche y por cualquier motivo", —frase que demuestra su inaccesibilidad a los móviles más profundos de los rituales—. Sabemos por Strelnikov que había rituales mortuorios, por cierto aún vigentes, y a través de Müller, que los bailes se realizaban "cuando hay suerte en la caza" —sin advertir por su propia experiencia que se relaciona en especial con el jabalí—, y "cuando están en apuros", expresión poco feliz que expresa la fe de los *mbyá* en ser asistidos por sus *Ru* y *Chy Ete*, puesto que el entorno social no les ofrecía garantías.

Dejando de lado por ahora mi propuesta de una estructura más compleja que la que es posible hallar en las fuentes —tópico que desarrollo más adelante—, llama la atención que ni aun a la fase nocturna en el *opy* —la de mayor sacralidad—, se le haya adjudicado, *siempre y en forma precisa*, entidad como ritual. Veamos la variada terminología utilizada por Cadogan en su obra *Ayvu Rapyta* ([1959a] 1992a).

Ya cité su frase de p. 62, en la que define al *opy* como "la casa de los cantos, plegarias y danzas rituales", expresiones a las que llama "ejercicios espirituales". La pregunta es si la práctica de estos ejercicios espirituales constituye un ritual o ceremonia para el autor, lo cual no queda claro aun cuando afirme en la p. 87 que el *opy* es "la casa destinada a las ceremonias religiosas", pues más adelante (p. 157) dice: "la serie de himnos transcritos [...] se entonan [...] en las *reuniones para orar en común* y las *danzas rituales*" (énfasis míos). No se sabe qué distingue a unas de otras porque no las ha descrito, pero su frase parece estar diciendo que hay reuniones para orar colectivamente, en las que se cantan "himnos", y otras reuniones en que dichos himnos sustentan las danzas. Sin embargo, estas inferencias cambian cuando sabemos que siempre que se canta colectivamente, se danza; no así a la inversa. Es decir, no siempre que se danza colectivamente, se canta<sup>48</sup>. Sin embargo, de otros escritos y de su artículo "Cómo interpretan los Chiripá [...] la danza ritual" (1959b) —tema que no trató nunca con referencia a los *mbyá*—, se infiere que llama "fiestas" o "fiestas religiosas" a los

---

Osuna, cuyo análisis etnológico no sólo es superficial —como dicen Melià et al (1987: 329-30)- sino también cuestionable.

<sup>48</sup> De hecho, esto se comprueba en la primera fase de estos rituales, que tienen lugar fuera del *opy*.

rituales anuales, y “reuniones para orar en común” y “danzas rituales” a los cotidianos. Lo que no se sabe es si todos ellos entraban para Cadogan en el rótulo de “ceremonias religiosas”, pues no parece que las múltiples formas de referirse a los rituales sin llamarlos de este modo, hayan sido solo producto de la necesidad de variar el discurso. Reunirse “para orar en común” —como Cadogan dice—, cumple sin duda un propósito religioso, pero la frase deja entrever cierta informalidad que no es propia de una ceremonia. En fin, estos son ejemplos contundentes de la confusión que produce una terminología errática. Y es evidente que ésta procede del desconocimiento o conocimiento muy parcial de los rituales, lo cual se advierte aun en la forma que trata Cadogan el largo ritual de los *chiripa* que en el propio título denomina “danza ritual”. No obstante, su labor es digna del mayor de los respetos.

El caso de Egon Schaden se asemeja, pero conceptualmente es mucho más profunda e inquietante su confusión, hasta el punto de traducir *porai* (canto) como rezo, tema que abordaré en el capítulo nueve. Digamos, por ahora, que también se refiere a “rezos y danzas”, en lugar de considerar que esas prácticas formaban parte de una entidad mayor que los reunía, a pesar de que afirma haber participado varias veces en ellos y aun cuando provee una breve descripción de una escena que es habitual en los mismos. Es evidente que ambos ilustres investigadores percibieron estos rituales cotidianos como meras manifestaciones de su fe, improvisadas, propias de un pueblo con acentuada religiosidad. Quizá —valga la paradoja—, ello se haya debido a su inusualmente alta periodicidad, y quizás también a su modesta parafernalia, que no condecía con las exóticas ceremonias de las que daba cuenta, en ese entonces, la etnografía de otros lugares geográficos. No obstante, nos legaron una voluminosa obra, ilustrativa y confiable, sobre muchos aspectos de la etnografía *guaraní* de sus respectivos países, que son referentes insoslayables.

En cuanto a la labor de los Clastres, debo decir que en algunos de sus escritos han hecho un fuerte hincapié en la dimensión cosmológica; por ejemplo, Pierre (1974) y Hélène (1975). Sin embargo, no hay en toda la obra de ellos un solo indicio de haber asistido a un ritual. O, quizás mejor, hay claros indicios —por ciertas descripciones y consideraciones— de que no asistieron a ninguno, y de que trabajaron con individuos aislados, quienes les habrían ejecutado algunos cantos.

Hasta aquí, excepto Ambrosetti que trabajó en Argentina y Schaden que lo hizo en Brasil, los restantes (Machon, Cadogan, Müller, Strelnikov, Vellard, Pierre y Hélène



Clastres, entre otros), trabajaron en Paraguay. Recién en la década de 1970 comienzan con cierta regularidad, las investigaciones sobre los *mbyá* de Misiones, las cuales habrían de visibilizarse en publicaciones de la década de 1980<sup>49</sup>. Antes de ello, apenas habían sido visitados por Schaden y Bartolomé<sup>50</sup>.

Considero de sumo interés la tesis de maestría *Encuentros y desencuentros. Relaciones interétnicas y representaciones en Misiones, Argentina*, de Ana María Gorosito (1982) —lamentablemente aún inédita— y la tesis de licenciatura de su discípulo Marcelo Larricq (1993) sobre construcción de la persona. Asimismo, cabe mencionar la utilidad de la información proporcionada por Marilyn Cebolla (2000), también en su tesis de licenciatura, aportando al conocimiento que poseen los *mbyá* sobre las aves. En razón de los temas que tratan, ninguno de los tres trabajos aborda los rituales de referencia, aunque sí algunos temas afines<sup>51</sup>.

En las últimas décadas, las investigaciones sobre los *mbyá* tuvieron un notorio avance en Brasil, donde debido a las constantes e ininterrumpidas migraciones desde Paraguay y Argentina, habitan en gran número. En muchos casos viven relativamente cerca de grandes ciudades, como São Paulo y Rio de Janeiro, situación en que las relaciones interculturales se acentúan, convirtiendo a muchos de ellos en individuos más comunicativos. Esto, sumado a la proliferación de estudios de maestría y doctorado, ha dado lugar a una numerosa producción sobre diversos aspectos de la vida de los *mbyá*. Aunque todo ello implicó un avance notable y una profundización del conocimiento precedente sobre el vivir, el pensar y el sentir de este pueblo esquivo y enigmático, no se avanzó en la misma medida en el conocimiento de los rituales, pues no ha sido el tema central de ninguno de esos escritos. Sin embargo, ese cúmulo de aportes dio lugar a que se abrieran algunas ventanas por donde observar y comparar parte de mi documentación. Las tesis antropológicas a las que tuve acceso son las de Ivori Garlet (1997), María Inés Ladeira (1992 y 2001), Celeste Ciccarone (2001) y Elizabeth de Paula Pissolato (2006). Ciccarone dedica un punto de su tesis a las “rezas-cantos-

---

<sup>49</sup> Es el caso de Ana María Gorosito y el mío.

<sup>50</sup> Los dejo fuera de aquí —sin ignorar la síntesis que ofrece Bartolomé en su artículo de 1969—, por la falta de continuidad de sus investigaciones en Argentina.

<sup>51</sup> Además, Marcelo y Marilyn realizaron sus investigaciones en Jeju, quizás la aldea de Misiones más reticente a abrir las puertas de su *opy* a los blancos. En comunicación personal (2005) y respondiendo a mis preguntas sobre si habían tenido oportunidad de asistir a algún ritual, ambos contestaron negativamente. Recuérdese que he comentado sobre la suspensión de los rituales durante mis estadias en esa aldea en 1987 y 2000.

danzas”, o sea a las prácticas musicales de la fase ritual en el *opy*, y otro a los cantos, del mayor interés para este trabajo. Pissolato es quien ha dado mayor importancia a los rituales, por la vigencia plena de los mismos en una de las aldeas que ha estudiado. Ofrece información interesante e incluso una descripción que me ha permitido comparar y establecer convergencias y divergencias entre sus experiencias y las mías.

También de Brasil son los trabajos de las etnomusicólogas Kilza Setti (1997), Deise Lucy Oliveira Montardo (2002) y Kátia Bianchini Dallanhol (2002)<sup>52</sup>. El primero es un largo e interesante artículo dedicado al análisis musical de cantos y músicas instrumentales pertenecientes a los rituales *mbyá*. El segundo es una tesis doctoral que aborda la música y el chamanismo *guaraní*, término bajo el cual se incluye a los *kaiová*, *nhandéva / chiripa* y *mbyá*, pero que está fundamentalmente basada en la documentación obtenida de los primeros<sup>53</sup>. Todos estos escritos están citados en los capítulos siguientes, en los puntos pertinentes.

Avanzado este escrito, pude acceder a la tesis doctoral inédita<sup>54</sup> de Aldo Litaiff (1999), *Les fils du soleil: mythes et pratiques des Indiens mbya-guarani du littoral du Brésil*. Una ligera revisión de la misma indica que solo hace una somera referencia a los rituales cotidianos. Al tratar, a continuación, sobre el ritual anual *ñemongarai*, dice haber asistido a algunos de éstos, e incluye una nota al pie, en la que expresa —según mi traducción— lo siguiente: “Es importante destacar que se nos ha prohibido registrar, fotografiar e incluso describir los actos realizados por los chamanes pues, según los *mbyá*, éstos son los movimientos dirigidos únicamente a *Ñanderu Tenondegua*”. Una vez más, se constatan las interdicciones de los *mbyá* para el acceso a sus rituales.

En suma. Sin pretender hablar de abordajes específicos y abarcativos, se puede decir que después de un larguísimo silencio, cuya duración oscila entre setenta y ciento cuatro años —según de qué ritual se trate—, comenzaron a oírse algunas voces que nos

---

<sup>52</sup> Esta última, en su tesis de maestría inédita: *Jerojy e jeroky: por uma antropologia da música entre os mbyá-guarani do Morro Dos Cavalos* (Florianópolis 2002), se lamenta por no haber obtenido el permiso para asistir a los rituales, lo cual la constriñó a relevar, fundamentalmente, las nuevas músicas de los conjuntos de jóvenes, creadas con fines mercantiles.

<sup>53</sup> Según dice la joven autora en la Introducción: “O objetivo central desta tese foi realizar uma etnografia da música guarani, descrevendo suas estruturas musicais e os aspectos de uma teoria musical nativa procurando, para tanto, um repertório que tivesse equivalente nos três subgrupos presentes no território brasileiro, o que se deu com o relacionado diretamente ao xamanismo. Escolhi como repertório principal as canções do *jeroky* realizado pelos Kaiová, junto aos quais realicei a maior parte da pesquisa de campo e a respeito dos quais reuni um maior conjunto de dados.”

<sup>54</sup> Desconozco si se editó posteriormente.

permiten aproximarnos a las prácticas de esa porción de las vivencias *mbyá* que forman parte de su ser-en-el-mundo, profundamente vital, expresivo y emotivo. Los capítulos que siguen están destinados a completar lo dicho hasta aquí sobre los rituales que, casi a su pesar, me permitieron presenciar, ver, escuchar y registrar.

## Capítulo 7

### Lugares, actores, objetos, prácticas

7.1 Lugares: el *oka* y el *opy*; 7.2 Los actores y sus roles; 7.3 Los objetos simbólicos; 7.4 Las prácticas y sus normas.

“La incesante negociación con la naturaleza con que se identifica la actividad ritual tiene sin duda como consecuencia el ordenar y reordenar sin cesar, así como el reproducir las sociedades, que son a la vez su sujeto y su objeto”  
(Augé [1982]1993: 19)

Presentar los lugares de realización de los rituales, los actores de los mismos y sus roles, los objetos simbólicos y las prácticas que los constituyen y sus normas<sup>1</sup>, es un primer paso elemental para saber de ellos y mejor interpretarlos, y a la vez para aligerar las descripciones posteriores de las *performances* propiamente dichas. Salvo acotación en contrario, lo que aquí se diga es válido no sólo para los rituales que se inician a la puesta del sol y conforman el tema central de esta tesis, sino también para los ritos anuales, por razones que expondré más adelante<sup>2</sup>. Los componentes aquí considerados son básicos e imprescindibles para la totalidad de ellos en circunstancias que se podrían calificar de normales, comunes o regulares. Salvo en lo que respecta a los lugares, sobre los que me extenderé aquí porque no me parece necesario retornar explícitamente a ellos en particular, el resto irá adquiriendo “carnadura” a medida que avance la exposición de esta tesis.

He dejado a un lado, transitoriamente, la importante cuestión de la temporalidad ritual, pues tendrá particular preeminencia en otro capítulo y es un aspecto de relevancia por su significación. A los fines prácticos, baste decir que los rituales se inician a la puesta del sol en el *oka* (alrededores) del *opy*, y acompañan la transición cósmica hasta

---

<sup>1</sup> No todos serán tratados en este punto con la misma amplitud, pues algunos reaparecerán obligadamente en otros capítulos

<sup>2</sup> No me ocuparé en especial de estos últimos, que por cierto tienen sus especificidades, pero señalaré las características comunes entre sí.

que el sol desaparece de la vista de los actores, para continuar luego en el *opy* hasta bien entrada la noche o hasta el amanecer. La duración es determinada por quien o quienes los conducen y depende, como veremos, de diversos factores, pero el comienzo no se altera nunca, aunque la hora de inicio cambie según el momento del año en el que se realizan.

### 7.1 Lugares: el *oka* (del *opy*) y el *opy*<sup>3</sup>

“...as place is sensed, senses are placed;  
as places make sense, senses make place.”  
(Feld 2000: 91)

Lugares, no sólo espacios. En su juego dialógico entre lugares y sentidos, Steven Feld nos dice que la experiencia humana hace de los espacios, lugares. Es decir, son espacios activados por las prácticas que en ellos se efectúan y por los valores sociales que les son asignados, los cuales se expresan, además, en las normas que rigen su uso. Dicho de otro modo, son espacios existenciales fuertemente connotados por la percepción que tienen de los mismos quienes los delimitan, los nombran, los usufructúan, los cuidan y los vivencian. Como señalé oportunamente, el centro neurálgico del *tekoa* (aldea) *mbyá* está constituido por el *opy* y su *oka* —alrededores o “patio”—, en cuanto entren ambos concentran todos los acontecimientos y reuniones comunitarias. Es por ello que el conjunto *opy / oka* del *opy* se vive como el centro “geográfico” de la aldea, aunque no lo sea en realidad<sup>4</sup>. En estos dos lugares, de connotaciones opuestas y complementarias, se desarrollan los rituales, aunque es en el *opy* donde las *performances* alcanzan su mayor grado de sacralidad, donde tienen lugar las terapias chamánicas y donde se concretan las finalidades específicas más trascendentes.

---

<sup>3</sup> Ya redactado este capítulo, leí parte de la tesis de doctorado de Elisabeth de Paula Pissolato (2006, inédita), por lo que al final de este punto consigno algunas puntos diferenciales sobre el *opy* que provee esta antropóloga, a partir de su experiencia de campo en aldeas *mbyá* de Brasil.

<sup>4</sup> O sea, en las aldeas que cuentan con espacio suficiente, las casas están dispuestas aproximadamente en círculo; lo que debe quedar claro, es que el *opy* no está en el centro del mismo rodeado por las casas. Teniendo en cuenta que la entrada a la aldea no se ocupa, la imagen más cercana a la de su disposición es la de una herradura, pero redondeada, en la que el *opy* ocupa el lugar opuesto a la entrada. O sea, el más alejado de ésta y punto medio de la herradura.

El cuidado del *oka* del *opy*, lugar al aire libre que adquiere vitalidad durante el día hasta el anochecer, está en manos de los jóvenes; las mujeres deben conservarlo limpio, y los varones, libre de obstáculos. Si bien puede recibir la sombra de algún árbol, no debe tener yuyos, arbustos, plantas, ni objeto alguno asentado en forma permanente. La costumbre de mantenerlo despejado y bien limpio se extiende a todos los *oka* —no sólo al del *opy*—, pues es una de las precauciones necesarias para alejar a los insectos perjudiciales y las víboras del lugar de mayor permanencia de las personas y de mayor cercanía de las casas donde duermen. No obstante, en este caso especial, se percibe que esas labores se sustentan también en un concepto de “pureza” que parece regir para el *opy* y proyectarse al *oka*. Los jóvenes que se descuidan en el cumplimiento de sus obligaciones son visitados por los “cabos” para recordarles su falta. Estos representan el nivel menor de las jerarquías que la organización socio-política *mbyá* tiene establecidas —todas masculinas y con cargos nominados según categorías militares de la sociedad hegemónica—<sup>5</sup>.

En la porción del *oka* que da al frente del *opy*, teniendo a la vista la dirección Oeste, desde donde observar el proceso de la puesta del sol, se lleva a cabo la primera fase de las *performances* rituales cotidianas. También en el *oka* tienen lugar los *ñemoboaty*, reuniones de la comunidad en las que se tratan los asuntos comunitarios, familiares y personales, pues hasta las uniones y desuniones de las parejas son temas que conciernen a todos. Incluso asisten los jóvenes y niños, por tratarse de acontecimientos ejemplarizadores que sirven de enseñanza y reforzamiento de las normas. Nadie puede faltar, salvo por enfermedad; las ausencias son mal vistas, y aunque no son castigadas en la práctica, sus autores sienten el peso de la sanción social. La periodicidad de estas reuniones no es fija, pero puede llegar a ser diaria o mayor aún cuando los problemas a resolver son importantes y urgentes<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Según Ambrosetti (1894: 709, nota 1): “Esta denominación de cabos y sargentos es imitación de la costumbre antigua que existía en la campaña del Paraguay, de que cada pequeño vecindario se hallara bajo el mando inmediato de los cabos y sargentos de las compañías de la guardia nacional”.

<sup>6</sup> En casos como este usar el tiempo presente o pasado, o establecer lapsos, es difícil, pues la situación varía de una aldea a otra y cambia según las circunstancias. Por ejemplo, en 2000 observé dos casos contrapuestos. Por un lado, una aldea en la que se realizaban varias reuniones diarias a fin de tomar decisiones, producto de la desorientación de los jóvenes que habían asumido altos cargos, a causa de la disgregación derivada de la muerte de la pareja chamánica. Por otro, una aldea en la que la laxitud adquirida por la jefatura política-religiosa fue ampliando los lapsos entre reuniones —que alguna vez fueron quincenales—; luego supe que esto ocurría aproximadamente desde 1997. Por razones obvias, prefiero no identificar las aldeas, que en las décadas de 1970 y 1980 fueron muy importantes para mi investigación.

Asimismo, en el *oka* se llevan a cabo los *ñemboaty guachu*<sup>7</sup> (= reunión/es grande/s), denominación que reciben las reuniones en las que, además de los residentes de la aldea donde se realiza, participan representantes de otras aldeas, cuando es necesario acordar acciones mancomunadas<sup>8</sup>. En los últimos tiempos, las mismas tienen que ver, en especial, con problemas relativos al accionar de autoridades y representantes de instituciones de la sociedad mayor que —dicho sea de paso— no cejan en su intento de arrogarse el derecho de decidir sobre el modo de vida de los aborígenes, en especial sobre su religión, intenciones que se suelen ocultar detrás de alguna “ayuda” social.

Un punto a tener en cuenta es que todas las actividades mencionadas son diurnas, pues los peligros que conlleva la noche en el imaginario *mbyá*, construido por la tradición y reforzado a diario, tornan impensable un *ñemboaty* nocturno al aire libre. Es oportuno destacar que las reuniones de cierta duración, y en especial aquellas en la que participan representantes de más de una aldea, sin injerencia blanca, no importa cuál sea el motivo de la misma, si familiar o político, se inicia con música ritual de *mbaraka* (guitarra o sonaja) y *rave* y danzas, seguidas de una invocación, como dice (Larricq 1993: 83)<sup>9</sup> “a los *Py'a guachu*<sup>10</sup>, para que guíen la reunión hasta un buen final”. Por cierto, estas formas ritualizadas, muy características de la cultura *mbyá*, van perdiendo fuerza. Los *ñemboaty* suelen concluir con el ritual nocturno en el *opy*; pero si no hay espacio suficiente en éste, habrá danzas nuevamente en el *oka* pero al atardecer, para que no los sorprenda la noche. Es decir que el pasaje eventual de prácticas propias del *opy* hacia el *oka* —un hecho infrecuente—, produce un viraje no sólo espacial sino también temporal.

A esta altura de la exposición, cabe describir físicamente el *opy*, tantas veces mencionado, y ofrecer detalles del mismo, parte de ellos devenidos de su carácter sagrado. Se trata de la construcción más grande e importante de la aldea, pero sin dimensiones fijas. Confluyen para ello diversos factores, en especial, el espacio

---

<sup>7</sup> *Ñemboaty* significa juntarse, reunirse; *aty* = junta y *guachu* = grande.

<sup>8</sup> Según Garlet (1997: 137), cuyo trabajo se desarrolló en aldeas de Rio Grande do Sul, ante cualquier decisión que excediera el ámbito de las *aty* se convocaba un *jogueroayvu* / asamblea.

<sup>9</sup> Larricq describe una danza de hombres y mujeres, que incluiré junto con otras en el capítulo nueve.

<sup>10</sup> Expresión que significa “gran corazón”, y que en plural refiere a los auxiliares bondadosos de los *Ru* y *Chy Ete* de los cuatro órdenes: *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* y *Tupã*.

disponible y el número habitual de participantes en los rituales<sup>11</sup>. El de mayor tamaño que conocí, el de Jeju, medía aproximadamente 8m de ancho por 10m de largo o más; los de Gobernador Lanusse y Fracrán tendrían unos 2m menos en ambas longitudes. La estructura de base es siempre rectangular, pero la pared del fondo puede ser recta, como los de Gobernador Lanusse y Fracrán, o semi-circular, como los de Jeju y Tamandúá<sup>12</sup>. En todos los casos, el piso es de tierra —condición no solo imprescindible para la danza y la ejecución del bastón de ritmo, sino como diacrítico revelador de su tradición— y las paredes, de cañas horizontales de *takuapi* (*Merostachys clausenii*) y barro<sup>13</sup>. El techo a dos aguas lleva una cobertura que es, por lo general, de hojas de palmera asentadas sobre una base de palos.

Por lo común, el *opy* tiene una sola puerta de pequeñas dimensiones<sup>14</sup> y ninguna ventana (Ej. Gobernador Lanusse, Fracrán, Jeju, Tamandúá). No obstante, en esta última aldea observé uno con dos puertas: la principal en el frente y una accesoria en el lateral del lado este, para su uso exclusivo en los rituales, cuyo fin es permitir la salida eventual y discreta de algún participante por necesidades fisiológicas —siempre en algún breve intervalo—. Además, contrariamente a los otros casos que conozco, vi allí mismo, en 1977, otro *opy* con tres aberturas minúsculas a modo de ventanas, en las paredes laterales y en la del contrafrente<sup>15</sup>.

La cuestión de mayor importancia es la orientación, por la relación con los puntos cardinales en los que sitúan las moradas de sus *Ru* y *Chy Ete*. La condición principal parece ser que las paredes del frente y del fondo den hacia el Oeste y el Este, respectivamente, aunque abundan las descripciones en las que se afirma que el frente debe dar al Este. De un modo u otro, en términos de su concepción cosmológica, las paredes laterales —que constituyen el eje mayor del rectángulo— estarían trazando así el camino de *Ñamandu* (E/O) y *Tupã* (O/E), al cual me referí en el capítulo cinco. Por

---

<sup>11</sup> Los *opy* de Lanusse y Fracrán, sin embargo, merecían ser más amplios; es probable que se evitara hacer ostentación de su tamaño, como un modo de invisibilizarlos.

<sup>12</sup> El hecho de que tenga esta forma el de Jeju, aldea considerada por los *mbyá* como una de las más consecuentes en el respeto a sus tradiciones, da idea de que se trata de una característica que posee cierta profundidad temporal. Sin embargo, una vez más insistiré en que no existe homogeneidad entre aldeas.

<sup>13</sup> Como lo eran las casas en otros tiempos, y como lo eran todas en Jeju, por ejemplo, en 1987.

<sup>14</sup> Con “pequeñas” me refiero a las dimensiones mínimas indispensables para que por la abertura —que de por sí tiene el umbral algo elevado para evitar el ingreso de reptiles— pase una sola persona de pie, de baja estatura —como son todos los *mbyá*, salvo raras excepciones—; también son muy angostas.

<sup>15</sup> Eran aberturas sin sistema alguno de cierre, de apenas unos 20 x 25 cm. Téngase en cuenta que estas construcciones se renuevan cuando se deterioran, y que estuve en Tamandúá en 1974, 1977, 1987 y 2000.



tanto, el sol recorrería en su totalidad el horcón principal —llamado *akāmby ete*—, divisor de las dos aguas del techo, cuya parte inferior es sostenida por dos horcones menores (*akāmby mirĩ*)<sup>16</sup>. No obstante, hay quienes sostienen que el sol debe atravesar el *opy* por el centro. Lo más importante de señalar, es que hacia uno u otro de esos puntos cardinales se orientan los cuerpos de los que cantan y/o danzan durante los rituales, según a cuáles de los dioses estén dirigidos los mismos, toda vez que no giran circularmente en sentido anti-horario.

El *opy*, como lugar sagrado, constituye el ámbito propicio para entablar el diálogo colectivo con los *Ru Ete* y las *Chy Ete*, e incluso el diálogo con *Jakaira* para efectuar las curas chamánicas. Cadogan, en la primera edición de *Ayvu Rapyta* (1959: 204), lo define como “interior de la casa (de las plegarias)”. Y en su obra póstuma, a la acepción literal le sigue: “generalmente designa la casa en que se realizan los ejercicios espirituales y se guardan los artículos del culto” (1992b: 135)<sup>17</sup>. En la literatura antropológica brasileña se lo nombra habitualmente como “casa de rezas”. Por mi parte, en especial a partir de mi experiencia en Gobernador Lanusse, Fracrán, Tamandú y Jeju, lo presenté a veces en mis escritos como recinto de los rituales y vivienda del *karai* y su esposa, la *kuña karai*, aunque ninguna de todas estas definiciones descriptivas le hace justicia. Lo que sigue, basado en conversaciones con mis colaboradores y en mis apreciaciones, amplía y profundiza lo precedente.

A pesar de albergar los rituales, esta construcción especial no debe asociarse a la idea de templo, pues, si bien con restricciones, se desarrollan en ella otras actividades, además de las ya consignadas, a saber. Es el lugar en el que el *karai* u *opygua* recibe a sus pares de otras comunidades cuando lo visitan y donde atiende a los enfermos —si tiene capacidades médicas—, preferentemente por la noche, durante la última fase de

---

<sup>16</sup> Mis interlocutores afirman que para los horcones del *opy* se debe utilizar la madera del laurel negro, *aju* y *mirĩ*, pues los habitantes de *Yvy tenonde* (la primera Tierra) que hicieron *aguyje*, construyeron los de su *opy* con esa madera, y ellos esperan lograr lo mismo. Cadogan (1992b: 23) hasta nombra el árbol con ambos términos en mayúscula, por su importancia mítica. Dice que el *Aju* y *Mirĩ* es un *yvyra yma*, un *yvyra ypy*, o sea, un árbol primitivo, primero. Incluso agrega que “en una variante del Mito de la Creación, la tierra es sostenida por este árbol”. Los *mbyá* no dejan de reconocerle, asimismo, otras cualidades que facilitan y aconsejan su uso, como el hecho de que se trate de una madera liviana y durable. Fácil de trabajar es también el cedro, *ygary* -que como ya dije, es un árbol sagrado-, con cuya madera se hace la puerta del *opy* y su marco, así como el rabel, y la guitarra cuando era artesanal.

<sup>17</sup> Lo que está diciendo Cadogan es que, etimológicamente, *opy* significa “interior de la casa” -o = casa, *py* = interior-; esto lo lleva a agregar: “generalmente”. Pero en realidad se aplica siempre y exclusivamente al recinto de los rituales, según me han informado y he podido constatar. Por otra parte, es un término en el que tanto los *mbyá*, como los antropólogos de los tres países coincide.

los rituales cotidianos<sup>18</sup>. Es el lugar en el que los miembros de la comunidad le brindan su saludo matutino y lo consultan sobre el significado de sus sueños para saber qué tareas pueden emprender sin riesgos y cuáles no son propicias ese día, ritual que presenta características bastante disímiles según las aldeas<sup>19</sup>. Duerme en él la pareja chamánica, aun cuando habite en otra casa, porque no puede quedar vacío por la noche. Todas las actividades que se desarrollan en su interior tienen que tener valor espiritual y deben cumplir una serie de normas. Es un recinto “para respetar”, como habitualmente dicen los *mbyá*; por ello nunca se recibe en el mismo a los pares que se acercan a tratar temas conflictivos de carácter eminentemente político. Tampoco suele recibirse allí a un blanco, aunque eventualmente se le permita entrar<sup>20</sup>.

El *opy* se halla siempre en penumbra; su reducida puerta, a veces dos, debe/n permanecer cerrada/s durante el día y la noche. Allí no se debe comer, salvo que la enfermedad de alguno de sus moradores requiera romper la regla.

*“Ese era un requisito que teníamos ¿no? Teníamos que saber que en el opy no se podía hacer...ciertas cosas, como comer, por ejemplo...”*

(Jachuka Rete, 2002)

No se toleran cuchicheos o risas en su interior —aun fuera de los rituales—, e incluso a los niños les está vedado jugar. Asimismo, requiere el mayor cuidado en su aseo para mantenerlo limpio, fresco y sin polvo. Estos cuidados son indicativos de lo ya expresado respecto de su pureza. Durante las consultas o conversaciones sólo se toma mate, infusión compartida que refuerza la unión en el diálogo mientras circula entre los participantes, siguiendo códigos muy precisos en cuanto al sentido de la circulación<sup>21</sup>.

El “fuego” del *opy*, indispensable en los rituales para encender la pipa (*petyngua*), que además brinda la única y débil lumbre, es el que provee el conjunto de brasas

---

<sup>18</sup> Es obvio que si se presenta una emergencia -como puede ser el caso de alguien mordido por una víbora, hecho del cual fui testigo-, el *karai* u *opygua* atiende a la víctima de inmediato en el *opy*; por tanto, fuera del contexto de los rituales colectivos. Pero aun así se suele valer del canto con su particular guitarra.

<sup>19</sup> En Fracrán, en vida del *pa'i* Antonio, era un ritual breve, pero con cantos, danzas e instrumentos. En otras aldeas, lo común es consultar y conversar; a veces, se toca guitarra y rabel, pero sin cantar ni danzar.

<sup>20</sup> Por mi parte, nunca me recibieron en el *opy* al llegar, como es la norma, pero en Lanusse / Fracrán he estado en el *opy* durante los rituales; en Tamanduá, estuve a veces conversando y hasta dormí en ocasión de un descenso drástico de temperatura (1974), junto con la pareja y con mujeres y niños de la aldea, en busca de abrigo. En *Jeju* no estuve en el *opy*, pero sí en la casa del jefe político, tomando mate y presenciando la reunión matinal en la que se ejecutó guitarra y rabel.

<sup>21</sup> Debe pasar de mano en mano siguiendo el sentido inverso al de las agujas del reloj y la mano con la que se ofrece y se acepta es la derecha.

(*tatapy* = fogón) sobre un cuadrado trazado con ladrillos sobre el piso<sup>22</sup>. La pareja dirigente de los rituales, sentada, se coloca de tal modo que el fogón queda delante de ellos mientras reciben a los participantes, durante el *aguyjevete* (saludo). Estas especificaciones no son perfunctorias para los *mbyá*, cuyas vidas y acciones se enmarcan y desarrollan en una verdadera selva de códigos y símbolos.

Concebido como un espacio para la reflexión, la concentración y el encuentro con sus *Ñande Ru*, el *opy* requiere una actitud acorde a esos fines por parte de las personas que se encuentran dentro del mismo —aun en forma transitoria—. En tanto recinto de los rituales, es el lugar apropiado para atesorar los objetos indispensables para su realización —los “artículos del culto” mencionados por Cadogan, objetos simbólicos tratados en el capítulo ocho—, que de este modo se resguardan de algún uso impropio que pueda contaminarlos<sup>23</sup>. También es el ámbito en el que se convoca, se informa, se solicita ayuda, se interroga y se *escucha* a los padres divinos, haciéndose también *escuchar* por ellos.

*No, no, no la risa... y ese cuchicheo, y eso... Me acuerdo que... cuando éramos todos chicos, así, nenas..., siempre estábamos con nuestro grupito así, sentadas, y que hablábamos y que sé yo y estaba siempre una persona, el cabo creo que era, no sé como..., siempre estaba ¿no? controlando que no nos..., porque es como que no puede haber risas ni... que hable tanto. Es para reflexionar y estar..., digamos...¿cómo se puede decir? Concentrado diría yo, no sé. Pero eso sí, nunca una puerta abierta, por ejemplo. Eso también es un detalle que no..., nunca sé por qué pero... a la noche, por ejemplo, nunca. De día tampoco, porque cuando salís cerrás. Es una cosa que siempre está, viste, tan hermética, parece..., no sé, nunca... Eso sí, todos los días, todas las mañanas barren, tiene que estar siempre impecable ¿no? Ni una basurita ni nada. Siempre bien barrido, inclusive cuando..., en la época de sequía por ejemplo, tiene que estar siempre bien mojado, a la mañana le mojan la tierra para que esté bien fresquito. Para que no haya polvo y eso.*

(Jachuka Rete, 2002)

---

<sup>22</sup> La expresión *tatapy rupa* (asiento de fogones), se aplica a los poblados *mbyá* desde tiempos antiguos.

<sup>23</sup> Son ellos quienes usan el término “contaminar”; refiero un caso ilustrativo en el punto 8.1.2.

Todas estas normas, actitudes y funciones, así como los recaudos especiales que se toman para su conservación en las mejores condiciones, cobran mayor sentido y adquieren real significación ante el conocimiento de que, particularmente desde la puesta del sol en adelante, durante los rituales, el *opy* representa “la casa” de los *Ru Ete* y *Chy Ete* (sus Padres y Madres Verdaderos) y el *oka* su espacio exterior circundante, habitado por sus hijos y auxiliares. La fusión de las coordenadas espacio-tiempo sagrados en la Tierra, plasma una unidad a partir de la condensación de las cuatro casas que se hallan en el espacio-tiempo de sus Padres Verdaderos, con los que sus hijos terrenos renuevan el diálogo más de una vez cada día.

El *opy*, como recinto que replica las moradas divinas, si bien conserva en todo momento su carácter de tal, se vitaliza durante los rituales, especialmente por la noche. El tipo y carácter de las acciones y reuniones, su grado de sacralidad y las prácticas musicales muy precisamente pautadas que se desarrollan en el *oka* y el *opy*, hablan de significaciones distintas y complementarias. Se dice que el travesaño mayor del *opy*, divisorio de aguas del techo, concentra las fuerzas actuantes en los rituales, y hay quien afirma que las palabras divinas se deslizan por el mismo. En la actualidad, hay muchos *tekoa* que carecen de *opy*, y en algunos casos desde hace largo tiempo, lo cual —a juzgar por la culpa con que viven esta carencia, que consideran como una falta grave que se debe reparar— es un signo de la crisis social e identitaria por la que atraviesan sus pobladores. Es común oír siempre un mismo discurso, que expresa preocupación por superar la situación, sin que llegue a concretarse en la práctica<sup>24</sup>.

En la aldea Fracrán, donde fui testigo de los rituales, fotografié en 2000 la estructura de palos que lo caracteriza, que llevaba tiempo de construida. Por supuesto, se prometen a sí mismos concluir el *opy*, justificando la dilación mediante el argumento de no contar aún con un *opygua*, un problema real, pero que, obviamente, no impide avanzar en la construcción del recinto.

En muchos casos, el *opy* es la propia casa de la pareja chamánica, como lo era en Fracrán y Tamandúá y lo es aún en Jejy, así como en algunas aldeas de Brasil,

---

<sup>24</sup> Si bien, a juzgar por los escritos antropológicos, la situación es más grave en el litoral de Brasil que en Misiones, Ciccarone (2001: 116-117) da cuenta de una situación similar en Boa Esperança. “Como resposta à crise, a coletividade unia-se e dava andamento à construção da nova *opy*, mas, apesar do entusiasmo inicial e do empenho coletivo, os trabalhos não foram à frente. As razões da nova desarticulação interna eram atribuídas à invasão na aldeia dos brancos, que penetravam à noite nas residências e atraíam os jovens para o consumo de álcool e entorpecentes e eram apontados como principais responsáveis João Carvalho, a filha *Pintim* e os brancos que moravam na aldeia.”

Araponga (Rio de Janeiro), por ejemplo. Asimismo, puede estar próximo a la casa de la pareja, como en la aldea Pinhal (Paraná), donde en 2003 —según Pissolato (2006)— había tres y uno en construcción, cada uno ligado a un “chamán rezador”<sup>25</sup>. Esta investigadora da cuenta de que en Parati Mirim, el *opy* es un lugar posible de práctica personal de canto y de “rezo” para quien se disponga a dedicarse a ellos, sin vinculación directa con un dirigente rezador<sup>26</sup>. Por ello afirma que puede haber aldeas que tengan *opy* y carezcan de *opygua*, algo bastante fuera de lo común. En este último caso, su construcción se viabilizó a través del cacique de la aldea, organizador de los rituales anuales de *ñemongarai* y, al parecer, de reuniones en las que se acostumbra acoger gente de otras áreas (Pissolato 2006: 297).

Finalmente, lo que aquí deseo recalcar es que el *oka* y el *opy* poseen distinta jerarquía no solo en la Tierra, sino en el nivel mítico y en el cosmológico, en cuanto son sectores discernibles y de distinta calificación existentes en las *Ñande Ru reta*, las “ciudades” de los *Ru* y *Chy Ete*. Según los *mbyá*, en sus *opy* viven éstos y en los *oka* respectivos, sus hijos, auxiliares y los *Ñande Ru Mirĩ*, o sea, los humanos que alcanzaron la perfección, y, según algunas versiones, incluso los animales que poblaban *Yvy tenonde* (la Tierra primera). Como se apreciará más adelante, esta distinción entre ambos lugares se patentiza en las *performances* rituales cotidianas sobre las que trata esta tesis, que se inician en el *oka* y concluyen en el *opy*, y otorga sentido a las escenas y prácticas que se desarrollan en las mismas.

## 7.2 Los actores y sus roles<sup>27</sup>

Los rituales objeto de estudio, tal como los he documentado y como registran las fuentes, son fundamentalmente *performances* colectivas en las que el número de participantes *no* es un tema menor, pues revela el mayor o menor poder de convocatoria de la pareja chamánica: el *karai* y la *kuña karai*. Como es lógico, una alta participación influye favorablemente en el ánimo de cada uno y, por consiguiente, en el proceso de enfervorización que forma parte de su desarrollo y en su duración. Debido a que es la

---

<sup>25</sup> Este número inusual de “chamanes rezadores” no debe hacer creer que es lo habitual; también hay aldeas que no tienen ninguno.

<sup>26</sup> No he sabido de casos semejantes en Misiones, pero parece copiar la función de un templo, aunque con entrada libre.

<sup>27</sup> Téngase en cuenta que en el capítulo tres ya he presentado a los dirigentes. Aquí me referiré parcialmente a sus actividades en contexto ritual, las que se ampliarán en el capítulo nueve.

conjunción de las acciones de todos la que redundará en beneficio o perjuicio de la *performance* y, por tanto, la que les brindará mayor o menor satisfacción, dedicaré este punto a presentar a los actores y a delinear sus roles, los que serán retomados y caracterizados más específicamente al analizar las *performances* en el capítulo nueve. Respecto de su carácter colectivo, vale aclarar que de no lograr concitar el interés de otros integrantes de la aldea, puede llevarse a cabo en el *opy*, en la intimidad de la familia del *karai* y la *kuña karai*, lo cual reduce notablemente las prácticas a ejecutar y, por tanto, el espacio-tiempo ritual.

Cuando la aldea cuenta con sus autoridades y un cierto número de pobladores estables, condiciones que tradicionalmente han implicado cierta regularidad ritual durante *ára pyau*, la estación propicia —agosto-marzo—, los actores principales son los componentes de la pareja chamánica, quienes cumplen papeles complementarios entre sí, en tanto encarnan la síntesis de las parejas divinas. Por supuesto, el fallecimiento de uno de sus miembros suele producir un quiebre y, muy probablemente, desata una crisis. Pero, en condiciones normales, aun cuando es obvio que cada uno representa a los de su mismo género y esto no es intercambiable, sí pueden intercambiarse los papeles de la dupla, en tanto uno conduce y el otro reafirma. En este juego de complementariedades, surge una particular forma expresiva a la que me referiré en el capítulo nueve. Pero para que se produzca esa interrelación, hace falta que ambos tengan las capacidades inherentes al desempeño de esos roles y el entrenamiento suficiente. Esto conduce a considerar lo concerniente a los rasgos de personalidad, que inciden sensiblemente en el grado de protagonismo de uno y otro<sup>28</sup>.

En los rituales a los que asistí, por ejemplo, nunca la *kuña karai* —esposa del *karai*— tomó a su cargo la dirección del ritual, aunque era muy activa su participación en los mismos y en la labor de reafirmar constantemente lo expresado ritualmente por su marido. En cambio, en otra aldea de las estudiadas, la dirección solía alternarse preferentemente entre la madre del jefe político-religioso y éste, con preponderancia de ella. Después de que ésta falleciera y hasta ahora, se alternan él y su esposa. Ambas dirigentes femeninas, además de poseer los saberes necesarios —y seguramente de poseer sus propios cantos—, fruto de su sensibilidad espiritual e interés por las

---

<sup>28</sup> Recordemos que si bien no es común que haya más de un *karai* o dirigente ritual en una aldea —aunque hay algunos datos recientes en contrario del litoral de Brasil—, suele haber más de una *kuña karai* en la mayoría de ellas. Es bastante frecuente que posean este rango la madre, esposa y/o hija mayor de aquél.

cuestiones cosmológicas, tenían en común una fuerte personalidad y capacidad para cantar, dos condiciones que hacen a la competencia exigida para poder asumir un alto grado de protagonismo en ese contexto. También cuenta el haber participado largo tiempo en los mismos —de allí la prioridad que se otorga a la gente de mayor edad—. En el caso de los dirigentes del género masculino —que han sido mayoría y quizá hoy ya estén casi equiparados con las *kuña karai*—, es de importancia, además, ser hábil para la ejecución de instrumentos musicales, debido a la apropiación de cordófonos europeos<sup>29</sup>. No obstante, hay quienes siguen ejerciendo su cargo debido a su prestigio, delegando la ejecución de la guitarra en manos de algún joven auxiliar.

Además de las opciones mencionadas, también es teóricamente factible que un participante cualquiera tome la iniciativa de dirigir uno o más cantos, lo cual es un hecho infrecuente por la idoneidad que ello requiere; salvo que se trate de algún dirigente de otra aldea que esté de visita, lo cual es habitual después de un *ñemboaty* (junta grande).

Asimismo, tuve oportunidad de asistir al entrenamiento de dos aspirantes a *opygua* del género masculino, consistente en intervenciones de reemplazo del que estaba en ejercicio, en determinados momentos del ritual. La distinción notable entre el conductor maduro y los jóvenes candidatos, es que éstos, al igual que las mujeres, cantaban utilizando sólo vocales, quedando a cargo del *karai* u *opygua* el uso exclusivo de textos lingüísticos más ricos. De allí que los practicantes nunca podían tomar a su cargo determinadas partes del ritual, por ejemplo, la convocatoria inicial<sup>30</sup>. Schaden (1962b: 87) habla con propiedad de “un período de instrucción” hasta que el aspirante reciba “sus propias inspiraciones”, ya que no se trata de un “ritual de iniciación” sino de prácticas diarias —merced a la cotidianidad ritual— hasta aprender a cantar, danzar y adquirir los conocimientos cosmológicos pertinentes. Dice así:

“Os candidatos ao ofício são submetidos a um período de instrução. O mestre lhes transmite as rezas e práticas essenciais à obtenção da ‘sabedoria’; só lhes ensina, porém, rezas e danças de uso geral, bem como as

---

<sup>29</sup> Me refiero a la guitarra de cinco cuerdas y, secundariamente, al rabel de tres, apropiaciones que han complejizado el tema en lo que respecta a la participación masculina, que antes de ello se habría limitado al uso de idiófonos de fácil ejecución como la maraca (*mbaraka*) y/o, los palos de entrechoque (*vvyra’i*). Las mujeres, por su parte, siguen ejecutando otro idiófono: el *takuapu* (bastón de ritmo), por lo que no ha habido modificación en su labor en este aspecto. En el próximo capítulo abordaré el tema de los instrumentos sonoros y los símbolos sagrados de género.

<sup>30</sup> Ampliaré el tema en el capítulo nueve.

reglas de comportamiento graças às quais receberão as suas propias inspirações.”<sup>31</sup>

Un rol muy importante es el que desempeñan las mujeres, al punto tal que ante la ausencia transitoria en la aldea de hombres con capacidad para dirigir los rituales, éstos pueden estar a cargo sólo de mujeres, encabezadas por una *kuña karai*<sup>32</sup>, que asume el rol dirigente, tal como lo haría un *karai*. El canto colectivo femenino refuerza el canto solista de quien dirige, sea éste hombre o mujer. Lo más interesante de señalar es que la inversa no tiene lugar, un hecho que por su importancia merecería haber quedado plasmado y discutido exhaustivamente en los escritos de los guaraniólogos. En efecto, no es posible que los rituales *colectivos* sean llevados a cabo exclusivamente por hombres, debido a que es imprescindible el canto de al menos una mujer y el aporte rítmico de su *takuapu*, un par —canto e instrumento— cuya íntima asociación ha dificultado la adecuada valoración de cada uno<sup>33</sup>. Al respecto debo decir que incluso en ciertos momentos del ritual en el que sólo canta el *karai*, las mujeres ejecutan sus *takuapu*. La paradoja etnográfica es que, aun tratándose de una condición absolutamente necesaria para la propia existencia de las *performances* —consignada al pasar por Nimuendajú respecto de los *apapokuva / nhandéva*<sup>34</sup>—, no se ha destacado el papel significativo de este instrumento<sup>35</sup>, ni el de la *kuña karai* en los rituales. Es más, mientras el rol del *karai* como dirigente religioso, e incluso las diversas formas de designarlo, han concitado cierto interés de los estudiosos —siempre dentro de la escasa

---

<sup>31</sup> El primero de los candidatos de cuya instrucción fui testigo, era un niño de apenas 10 años, que había sido elegido por sus dotes para cantar y por el interés demostrado en la participación ritual, pero al llegar a la pubertad, no pudo o no quiso cumplir con el requerimiento de abstenerse sexualmente hasta hallar la mujer que llegara a ser su única esposa.

<sup>32</sup> Si bien no estuve presente en una circunstancia de este tipo, al término de uno de los rituales en Fracrán, en un clima de satisfacción colectiva, las mujeres tuvieron la deferencia de hacerme una demostración, consistente en la ejecución de dos cantos que registré en cinta magnetofónica, dirigidos por una de las *kuña karai*, hija de la pareja dirigente del ritual que acababa de concluir.

<sup>33</sup> Resalto “colectivos”, pues toda persona tiene derecho a realizar el rito individual de cantar para sus *Nãnde Ru* en la intimidad de su hogar. Esto lo pude apreciar numerosas veces por la noche, en los casos en que no había regularidad ritual o se suspendía por presencia de extraños en la aldea, como fue mi propio caso alguna vez. En 2000, en Tamandúá, también he escuchado cantar sola a la *kuña karai* por la mañana en el *opy*, en ausencia de su esposo, que era quien congregaba a los que estuvieran dispuestos a contar sus sueños.

<sup>34</sup> En efecto, Nimuendajú, después de iniciar un párrafo diciendo que “[l]a condición indispensable para una danza *paie* es que, por lo menos el *paie*, tenga una maraca...”, agrega sin más en la página siguiente: “[a] pesar de todo, una danza *paie* es literalmente imposible sin por lo menos una *takuara [takuapu]*” (Nimuendaju [1914] 1978: 99 y 100, respectivamente). O sea que —según sus palabras— es tan indispensable uno como el otro; sin embargo, declara a la maraca “símbolo de la raza Guaraní”. Este es un ejemplo contundente de la mirada sesgada masculina a la que hago mención más abajo.

<sup>35</sup> Que, como veremos, Ruiz de Montoya no incluye en su diccionario.



atención que se le ha prestado al tema—, la participación indispensable de la mujer no ha sido captada en su verdadera dimensión por los principales etnógrafos del género masculino. Cabe señalar, no obstante, que tanto Cadogan —según cité en los párrafos iniciales del capítulo 4—, como Schaden, no dejaron de advertir y consignar, aunque lacónicamente, que la dirección de los rituales podía ser ejercida por mujeres.

Según este último (Schaden 1962b: 87):

“A profissão de médico-feticeiro [entre los *mbyá*] não é exclusiva do sexo masculino. Há mulheres que são grandes especialistas na arte de curar e grandes dirigentes de cerimônias religiosas.”

O sea, siempre que se hace una mención semejante, no hay información adicional; de ello se infiere que tanto Cadogan como Schaden habrían sabido esto por boca de otros, pero no fueron testigos. Pero lo más importante es que ambos ofrecen la opción hombre o mujer como dirigentes, sin dar siquiera indicios de una pareja. En otras palabras, lo que no se habría apreciado debidamente es que la participación femenina al lado del hombre, y la de éste al lado de la mujer, implica una modalidad de dirección conjunta, a pesar de la disimilitud de roles. Se puede conjeturar que no se ha escrito al respecto porque quizá no en todas las aldeas era así, o porque en otros tiempos no lo era, o porque las mujeres pueden haberse abstenido de participar ante un *jurua*. Sin embargo, tomando en cuenta el caso de Nimuendaju (reseñado en la nota 31), me inclino a pensar que no le han dado importancia a su intervención, pues, a los ojos “occidentales”, cuando dirige el hombre el desempeño femenino es percibido como en un segundo plano<sup>36</sup>.

A mi entender, hay indicios aun de la época colonial acerca de la importancia del aporte conjunto masculino y femenino entre los *guarani*. Por un lado, está claramente expresado y simbolizado en los “calabazos y tacuaras” de la contundente frase del capítulo dos—. Por otro, Métraux (1973: 17) cita un párrafo del cronista Pedro Lozano, que parece estar describiendo una escena de un ritual *mbyá*, aunque vista con ojos más que prejuiciosos, y descripta con palabras insidiosas y quizá erradas:

---

<sup>36</sup> Es interesante cómo ha ido cambiando la mirada, a medida que las mujeres nos hemos incorporado a la tarea etnográfica entre los *mbyá* y grupos afines. Hayan puesto o no el acento en ello, podría mencionar a Ana María Gorosito, Kilza Setti, Maria Inês Ladeira, Celeste Ciccarone, Elizabeth de Paula Pissolato, Graciela Chamorro, Marilyn Cebolla Badie, Deise Lucy Montardo y Katya Vietta.

“Oberá se había rodeado de una multitud de concubinas con las que bailaba mientras entonaban los cantos abominables que él mismo había compuesto para su gloria. También convenció a los demás de hacer lo mismo si querían merecer su reconocimiento”

Lozano (1873-75, t. III: 212-13), cit. en Métraux (1973:17)

Cuando digo “quizá erradas”, me refiero al hecho de que, si bien se practicaba la poliginia, podría tratarse de la habitual participación de las mujeres en los rituales, incluida/s la esposa o esposas de Obera.

En el caso *mbyá*, la lógica del ritual condice con su concepción de parejas divinas, solo que ellos no suelen explicitarlo verbalmente en forma espontánea sino que actúan en consecuencia y debemos percibirlo. Fue, precisamente, a partir de mis observaciones en los rituales, que comencé a indagar al respecto a interlocutores *mbyá* de diversas aldeas; la información obtenida fue contundente y unánime<sup>37</sup>. Es más, los informes dieron cuenta de una jerarquía femenina aún más saliente que la apreciable por mí en las *performances*, debido al bajo perfil de la *kuña karai*<sup>38</sup>. Asimismo, a juzgar por la mayor concurrencia de mujeres de la que fui testigo y que señalan otras autoras de Brasil, hay consenso en adjudicar a las mismas el mayor empeño en mantener su dinamismo y pujanza. Esta alta participación numérica, que puede triplicar o cuadruplicar el número de participantes masculinos, sumada a la fuerza de su canto, conduce a considerar la distinción entre “roles pautados” y “roles asumidos”. En efecto, mientras el rol pautado sería secundar al hombre en su canto —como se pudo apreciar en los textos míticos referentes a *Yvy pyau*, en el capítulo cuatro—, el rol asumido es el de infundir vitalidad a los rituales, haciendo sonoramente contundente su participación, en especial cuando envían sus angustiosos clamores a los *Ru* y *Chy Ete*. Este poderoso impulso femenino es por cierto coherente con su tarea reproductora en la sociedad y condice, además, con su

---

<sup>37</sup> En mi primer escrito extenso sobre un ritual *mbyá*, hice notar que todos los rituales estaban dirigidos por la pareja constituida por el *pa'i* y la *kuña karai* (Ruiz 1984: 71), un rasgo central que en las fuentes consultadas hasta entonces, no había sido señalado, y que parece distinguir a los *mbyá* de otros grupos *guarani*.

<sup>38</sup> Probablemente sea Larricq (1993: 118-119, nota 118) la primera fuente de autoría masculina que hace justicia al rol femenino. Dice: “Esta complementariedad [hombre-mujer] aparecería también en los rezos y en la comunicación con los dioses en general. El rezo de un *opygua*, necesita del auxilio de su esposa, al igual que una ceremonia pública no tendría fuerza sin la actuación femenina en la ejecución del *takuapu* ritual y la contestación y acompañamiento de los rezos masculinos. Sin embargo, los que reciben inspiración, y en general se comunican con los dioses, son los hombres.” A pesar de que le fue vedado asistir a los rituales (comunicación personal, 2005), Larricq supo obtener excelente información. Por mi parte, considero que la inspiración también la obtienen las mujeres, pero es asunto más reservado.

actitud de perseverar en la constante reafirmación del “modo de ser” *mbyá* en todas sus formas de expresión. No obstante, salvo en circunstancias muy críticas de ciertas aldeas, especialmente cuando fallecen chamanes prestigiosos, también la complementariedad de la pareja —que en teoría no tienen por qué ser marido y mujer, pero es lo habitual— se muestra vital, tanto en los rituales como en muchos aspectos de la vida cotidiana. Sin duda, no es ajeno a ello el modelo proporcionado por las parejas divinas, que son padres y madres de sus hijos divinos y humanos.

Respecto de la participación del resto de los varones —jóvenes y adultos—, mi experiencia y los informes de algunos de mis colaboradores de Misiones, contrastan con una publicación de Brasil, y también con lo descrito por *Kerechu Mirĩ* (marzo/2007), sobre la aldea Jacui de ese país. El primero es el caso de Setti (1997:109-110), quien en su análisis de los cantos rituales brinda un ejemplo en el que además del *opygua*, de las mujeres y de las niñas, también cantan los *oporaiva* (lit. “los que cantan”), personajes ausentes en los *tekoa* en que trabajé, pues así llaman los *chiripa / nhandéva* a algunos cantores especializados, no los *mbyá*, un punto que indica la presencia de aquellos en la aldea de la que trata. Quizá a eso se deba la sorpresa que manifiesta “por la organización de las voces”, que anuncia como “pequeños esbozos polifónicos”<sup>39</sup>. En cuanto al testimonio de *Kerechu Mirĩ*, ella afirmó que en Jacui también cantan hombres y jóvenes<sup>40</sup>, quienes lo hacen suavemente siguiendo la línea melódica del *karai*, pero sin palabras o texto lingüístico. Vale hacer notar que en las *performances* rituales a las que asistí y en otras que me fueron descriptas —tema que ampliaré en el capítulo nueve—, el único hombre que cantaba en cada canción era el que en ese momento dirigía el canto-danza respectivo —se tratara del *karai* o del aprendiz; nunca siquiera los dos juntos—. O sea: el resto de los varones danzaba, pero no cantaba<sup>41</sup>. De acuerdo con este estado de cosas, si lo dirigía una mujer podía llegar a ocurrir que no cante ningún varón. A pesar de este papel menos activo de los varones, éstos eran y son, por lo general, quienes preceden espacialmente a las mujeres durante el ritual, comenzando por la fila

---

<sup>39</sup> Sería muy interesante comparar músicas *mbyá* y *chiripa*, pues una pequeñísima muestra que poseo de las segundas, indica que son muy distintas a las primeras. Según escribió al pasar la antropóloga Maria Inés Ladeira, quien en su labor para el Centro de Trabalho Indigenista ha transitado por aldeas de unos y otros, si hay algo que los distingue son los rituales y sus músicas; aunque no ofrece otros datos, pues no es etnomusicóloga.

<sup>40</sup> Comunicación personal de marzo de 2007.

<sup>41</sup> Distinto es lo que observó Ambrosetti (1894: 672-673) en Misiones a fines del siglo XIX, quien afirma que *cantaban hombres y mujeres*, como ya vimos, aunque era una aldea mixta *mbyá / chiripa*.

que se forma al ingresar al *opy* y también en las danzas del *opy*; otra señal del “rol pautado”.

A lo expuesto, cabe agregar el papel que actualmente desempeñan grupos de jóvenes que, en ciertas aldeas de Brasil, han desarrollado un repertorio de “himnos” para presentaciones en ciudades cercanas, incluso para turistas, y que también ejecutan en contexto ritual dentro del *opy* (Pissolato 2006). Esta circunstancia, y quizá también la mayor utilización del *yvyra'i* y eventualmente del *mbaraka mirĩ*, podrían estar incentivando la participación masculina.

A modo de síntesis de lo más básico respecto del tema de este punto, cabe decir que si bien la dirección de los rituales ha estado y está, mayoritariamente, a cargo de un *karai* u *opygua*, no solo también puede ejercerla una *kuña karai*, sino que, salvo en situaciones de alta precariedad en lo que concierne a autoridades, ambos actúan en forma complementaria; en especial, cuando el que dirige es el hombre. Esta dependencia del dirigente masculino de ser apoyado por el *takuapu* y el canto femenino, y la eventual prescindencia de la dirigente femenina respecto del apoyo de aquél, hace que no pueda haber rituales sin al menos una mujer activa, pero sí pueda haberlos sin un hombre que cante y ejecute su instrumento, aunque esto suceda solo en circunstancias excepcionales.

### 7.3 Los objetos simbólicos

Me he propuesto reunir en este punto los objetos cuyo simbolismo los constituye en elementos significativos del ritual; sin embargo, por razones de lógica expositiva, el tratamiento más amplio de algunos de ellos se halla en capítulos previos o posteriores. Debo decir, además, que la densidad del tejido simbólico *mbyá* imposibilitó llegar hasta aquí sin haber hecho al menos alguna mención a los mismos —especialmente en el capítulo cuatro—, así como habrá necesidad sin duda de hacerlo más adelante. Los objetos de marras son: el *apyka*, asiento ritual tratado en otros capítulos y retomado aquí parcialmente; el *takuapu* y los *mbaraka*, instrumentos musicales a tratar en profundidad en el capítulo ocho; los *yvyra'i* o *popygua*, símbolos de autoridad, uno de cuyos tipos es también instrumento sonoro, razón por la cual también lo trataré en el capítulo ocho; la *petyngua* (pipa); y el *jeguaka* y la *jachuka*, diadema del *karai* y probable cofia de la *kuña karai*, respectivamente.

Decir que son objetos de uso ritual ya expresa que están allí porque forman parte de la red de significaciones arriba mencionada, aun cuando algunos de ellos cumplan una función primaria específica que los hace fácil y peligrosamente descontextualizables. Este ha sido comúnmente el caso de los instrumentos musicales y podría pensarse que se repite aquí porque pospondré su tratamiento para el próximo capítulo, pero de ningún modo es así. El propio hecho de que la contribución de los representantes de ambos géneros en la construcción del mundo sonoro instrumental y vocal de cantos y danzas sea esencial para la estructuración de las *performances* rituales —como hemos visto en el punto anterior—, nos dice que algunos instrumentos musicales no son imprescindibles sólo por su aporte sonoro sino también por su valor simbólico ligado al género respectivo, conjunción que lo instala como marcador sagrado del mismo y que merecerá especial atención. La dedicación de un capítulo específico obedece a que las expresiones musicales abarcan la casi totalidad de los rituales de referencia<sup>42</sup>, y que en todas ellas, sin excepción, participan instrumentos musicales, simbólicos o no. Por tanto, su tratamiento requiere un amplio espacio que permita apreciar su devenir histórico y su plasticidad, en cuanto a su adecuación a muy diversas contingencias y circunstancias socioculturales, para después integrarlos al análisis de los rituales. Asimismo, cabe agregar que los *mbyá* se han apropiado para su uso ritual de instrumentos musicales del siempre declarado enemigo, pero no de sus símbolos religiosos, lo cual los coloca en un lugar especial, como se podrá apreciar en los capítulos subsiguientes.

Un párrafo aparte requiere la inclusión en dicho capítulo del tratamiento del *yvyra'í* (“vara-insignia”) o *popygua* (“que se lleva en la mano”)<sup>43</sup> —dos términos aplicados tanto a objetos varios como a un mismo objeto—, aun cuando en los rituales que presencié he visto usar estas varas permanentemente como símbolos de autoridad y sólo esporádicamente a la vara doble como instrumento sonoro. No obstante, a fin de ordenar la variada información etnográfica sobre los diversos tipos de *yvyra'í*, y de no forzar la escisión de esos dos importantes aspectos connaturales a la vara doble, que han

---

<sup>42</sup> Solo entre una danza o un canto-danza y otra/o, había brevísimos intervalos; también en algunas circunstancias se intercalaba un discurso hablado. La frecuencia de estos discursos del *karai* o de un visitante varía según la modalidad que imprima al ritual quien lo dirige. En los que asistí fue muy baja, la música abarcaba aproximadamente el 95% de las *performances*.

<sup>43</sup> Este significado inespecífico hace que pueda aplicarse incluso al bastón de ritmo de las mujeres.

llevado a confusión, he preferido tratarlos detalladamente en el punto 8.1.5. Vayamos ahora a los que trataré, parcial o completamente, aquí.

Sin duda, el más polisémico de los objetos simbólicos de uso ritual es el *apyka*, asiento zoomorfo presentado en el capítulo cuatro, pues en los textos míticos de *Ayvu Rapyta* aparece como el primer objeto creado por *Ñamandu*. Recogí de allí en primera instancia la idea de especie de vehículo en el que se transportan los *Ñande Ru* para comunicarse entre sí, pues así se trasladan también cuando son convocados por los *karai* durante las *performances* rituales. Esto es especialmente importante en el caso de la imposición de nombres en uno de los *ñemongarai*, tema cuya mención decidí posponer entonces, porque me pareció más pertinente abordarlo aquí. En efecto, el *apyka* simboliza el puente de unión entre la tierra de la eternidad, morada de los divinos, y la tierra de los humanos. Pero es interesante descubrir que Dooley (1998) —generalmente tan ajeno a la comprensión de la cosmología *mbyá*— parece ignorar que dé nombre al banquillo y sólo dice: “*apyka* s. Condução sobrenatural, que leva, ou até arrebatava, pessoas para a habitação divina”. O sea: si bien se supone que puede ser un medio para transportarse a *Yvy marã'eÿ*, expresado de este modo se trata de un personaje, no de un objeto. Pero considerando que la literatura brasileña sobre los *mbyá* no deja dudas acerca de la existencia del objeto *apyka*, e incluyendo la acepción recogida por Dooley, cabe preguntarse cómo se produce una conjunción tal, capaz de abarcar esta idea del *apyka*, que conducido por una de las divinidades transporta a quienes se esfuerzan por alcanzar el *aguyje* al lugar donde la divinidad respectiva reside, con la expresión *ñemobapyka* que refiere al hecho de que un *ñe'ẽ* tome asiento en el vientre materno, y con el hecho de que la acción de participar en los rituales se exprese como “ir a sentarse al *opy*” (*oguary opyre*), a la espera de que su participación en cantos y danzas le permita ser transportada en *apyka* a esa utópica tierra. Sin duda, es un “sentarse” muy comprometido y activo, capaz de transitar por diversas regiones del espacio exterior y de hurgar acuciosamente dentro del espacio interior de cada sujeto.

Otro de los objetos absolutamente indispensables en cualquiera de los rituales, es la pipa. Formalmente, la *petyngua mbyá* se caracteriza por tener adosado a su hornillo una semi-rueda dentada que tiene un orificio central para poder colgarla<sup>44</sup>. Según su tamaño, tres o cuatro de sus dientes sirven para apoyar en ellos los dedos índice, central,

---

<sup>44</sup> Esta forma peculiar ha servido de claro indicio de pertenencia étnica en los escritos poco precisos al respecto; por ejemplo, el de Machon (1895), mencionado en la Introducción a este capítulo.

anular y a veces el meñique. Su relevancia como pieza simbólica está puesta de manifiesto en el hecho de haber impedido la desaparición total de la actividad alfarera, que a juzgar por las investigaciones arqueológicas realizadas en yacimientos pertenecientes a diversos pueblos *guaraní*, era importante en número y tipos semejantes<sup>45</sup>. En efecto, la pipa es el único objeto de arcilla de los *mbyá* que ha sobrevivido al proceso de sustitución de piezas domésticas artesanales por otras de factura industrial de la cultura hegemónica. Si bien ello podría deberse a razones prácticas o económicas, debido a que no hay pipas fabricadas en serie en las zonas en que residen, debo destacar que las razones que impidieron su desaparición son más profundas. En efecto, su imprescindibilidad en los rituales es innegable, y también entendible, si recordamos que *Ñamandu* le encargó a *Jakaira* el cuidado de “la neblina que engendra las palabras inspiradas”, constituyéndolo en proveedor de la inspiración y capacidades chamánicas de los *karai*. Y si tenemos en cuenta que cuando este mismo dios fundó la nueva Tierra (*Yvy pyau*), creó el tabaco y la pipa —cuyo humo es réplica de la tenue bruma o “neblina vivificante” a su cargo— para que los humanos pudieran defenderse, dotando así al chamán de un arma indispensable y eficaz para asumir esa defensa<sup>46</sup>. El modo de nombrar a la pipa en el lenguaje metafórico de los rituales es *tatachina kãnga*, traducible como “el esqueleto de la bruma”. *Tatachina* es un concepto clave en este contexto; Cadogan, en su diccionario (1992b: 169), dice:

“*Tatachina* ‘semejante a humo’, el elemento vital, neblina vivificante; comparable con una tenue neblina que aparece a principios de la primavera, en las creencias *mbyá* es el origen de toda vida; también designa el humo ritual de tabaco; pero en este caso es más castizo decir *tatachina reko achy...*” [Traducible como “la bruma imperfecta”, como lo es todo lo que pertenece a esta Tierra.]<sup>47</sup>.

Pero además —y quizás debería decir, fundamentalmente—, el humo de la pipa es el que restaura las tinieblas originarias, instalando a los participantes en el momento preciso en que se inicia la creación del cosmos por *Ñamandu*. Mediante este recurso, la

---

<sup>45</sup> Incluyo a los *mbyá* en esta apreciación genérica, al conocer que una de las preocupaciones de Betty Meggers, era que las investigaciones en Brasil permitieran determinar “las causas de la homogeneidad de la tradición alfarera” *Tupiguaraní* (citada en Proenza Brochado 1973: 7).

<sup>46</sup> Remito al tratamiento que hice de este tema en el punto 4.3.

<sup>47</sup> “*Teko achy* la humanidad; existencia imperfecta, difícil (ibidem.: 172).”

comunidad de creyentes se introduce en ese otro mundo de los dioses con quienes van a dialogar a lo largo de la tercera fase del ritual que se inicia a la puesta del sol.

Si parto de mi documentación, debo decir que los *mbyá* no son, a mi juicio, grandes fumadores en cuanto a asiduidad y número, aunque no existen restricciones de género ni etarias para fumar y en los rituales el humo de la pipa es un elemento sustancial. Es más, en las aldeas en que trabajé, sus plantaciones de tabaco no eran muy extensas. Asimismo, pude saber que la pipa está ligada a las mujeres más que a los hombres. Si bien son éstos quienes las fabrican, son ellas quienes la preparan para el *opygua*, lo cual es otro indicio de su condición de participantes indispensables de los rituales<sup>48</sup>. Por lo general, no es fácil hallar la tierra arcillosa apta para fabricarlas, lo que obliga a los artesanos a alejarse de sus aldeas a fin de obtenerla. Pero este es un obstáculo que hay que salvar, a no ser que se esté dispuesto a utilizar otro material<sup>49</sup>, pues no es concebible que un *karai* carezca de pipa, ni es concebible un ritual en el que la pipa no sea utilizada por quien o quienes lo dirigen, durante la fase que se desarrolla en el *opy*<sup>50</sup>. Contrariamente a mi experiencia en Misiones, hay aldeas de Brasil en las que al *karai* se lo designa como *opita'i va'e* (lit.: aquel que fuma) (Dooley 1998 y Pissolato 2006), pues el fumar ritual es fuertemente dominante. Según Pissolato (2006: 295), la tolerancia a un intenso consumo de tabaco “para rezar o curar en el *opy*”, facilita potencialmente el camino para asumir la posición de chamán. Si bien no la descarto como designación alternativa también en Misiones, al menos no surgió en mis trabajos de campo. Esta oración nominalizada, además de expresar la importancia del fumar para el chamán, implícitamente está indicando que eso lo distingue de otros hombres. Echar humo alrededor del *opy* es en todas partes un hecho frecuente, pues se considera que ello permite alejar a los espíritus negativos que podrían interferir en sus diálogos con los *Ñande Ru*; particularmente, se busca impedir la intromisión del temible

---

<sup>48</sup> Este es uno de los casos interesantes de reciprocidad pautada entre los géneros.

<sup>49</sup> Se sabe que en algunos lugares de Brasil hay quienes han sustituido la arcilla por madera. Según *Jachuka rete*, de Misiones, uno de sus tíos modelaba pipas pequeñas de arcilla para las niñas, e *yvyra'i* (varas) para los niños (Véase el apartado 8.1.5).

<sup>50</sup> He observado más de una vez, que una misma pipa pasaba de las manos del *karai* a las de la *kuña karai* principal y a las de sus hijas –siempre entregada con la mano derecha como se pasa también el mate-. Incluso fuera de los rituales he visto compartir una pipa entre varios. Refiriéndose a esta modalidad, Schaden (1962: 52) dice: “[f]umam-no, de maneira ‘comunista’, duas, três ou mais pessoas; depois de umas cachimbadas, o fumante o passa para as mãos do companheiro”, lo cual –agrego– está indicando un consumo individual reducido. No coincide con ello su información sobre el consumo de cigarrillos: “[e]ntre os Mbüá, quase todos fumam, inclusive as crianças de pouca idade”, aunque aclara que a veces éstas lo rechazan porque tienen miedo de quedar tontas. Por mi parte, no he visto fumar cigarrillos preparados por ellos, y poco o nada, cigarrillos.



*mbogua*. Pero bien distinto es ahumar intensamente el *opy* y a los participantes de los rituales, antes de dar comienzo a éstos.

Por último, resta abordar los adornos rituales para la cabeza, de cuya importancia da cuenta la formación de las sinécdoques con las que se designa en contexto ritual a la humanidad masculina, *jeguakáva*, y a la humanidad femenina, *jachukáva*<sup>51</sup>, expresiones que apuntan a distinguir a los hombres y mujeres *mbyá* de entre todos los seres humanos y del resto de los *guarani*<sup>52</sup>. En todos los rituales que presencié, sin excepción, se mencionaba a los allí reunidos como los *jeguakáva* y las *jachukáva*, o sea, los hombres y mujeres *mbyá*. Pero mientras nadie ignora que *jeguaka* es el adorno que lleva el *karai*, no logré confirmar que *jachuka* fuera la cofia ritual de la mujer, como dice Cadogan (1992b: 59). Lo interesante es el patrón estético que sustenta esta concepción, pues estos términos se asientan en la idea de que los *mbyá* se consideran a sí mismos como adornos de la tierra, junto con los árboles y plantas, de allí que se autodenominen en contexto ritual los “adornados”, y también los “elegidos”. Cadogan ha usado *jeguakáva* para hombres y mujeres, en las generalizaciones, pero no conserva este significado en su diccionario, ni se utiliza en los cantos rituales —que es la forma expresiva y el contexto exclusivo para la enunciación de ambos términos—, incluso en los que él ha transcritos. Por mi parte, cuando en los cantos se hacía referencia a hombres y a mujeres, he escuchado un término a continuación del otro, siempre precediendo el masculino al femenino<sup>53</sup>. Lo interesante es que mientras hay bastante consenso en reconocer ambas sinécdoques, no lo hay en lo que refiere a los adornos que les dieron origen. Sobre la *jachuka*, cofia hilada y con borlas de la *kuña karai*, según Cadogan (1992b: 59), nada puedo decir, ya que no he visto que se usara y todos mis interlocutores *mbyá* dijeron desconocer siquiera su existencia. En cambio sí he documentado diversos tipos de *jeguaka* en los rituales que presencié, que dicho autor (1992b: 67) describe como un “‘gorro ritual’ con pequeñas borlas de plumas, que usa el hombre”. El más imponente era

---

<sup>51</sup> De *jegua* = adorno; *-va* = sufijo átono que aparece en algunas palabras pertenecientes al “vocabulario religioso”. Literalmente: “el que lleva el adorno masculino”. Y *Jachukáva*: “la que lleva el emblema de la mujer” (Cadogan 1992b: 188).

<sup>52</sup> Para recordar su inserción en las *ayvu porã* que narran la cosmogonía, véanse el punto 4.2.1 y la nota 40.

<sup>53</sup> Esto lo confirmó uno de mis consultores *mbyá*, quien al preguntarle si había alguna palabra *sagrada* que incluya a los hombres y a las mujeres, todos juntos, me respondió: “Todos juntos, *Jeguakáva*, *Jachukáva*”. O sea, hay que nombrar a los dos, en ese orden, tal como he escuchado en los rituales. No obstante, cuando hablábamos sobre el tema en las entrevistas, esta misma persona solía usar “los *jeguakáva*” en sentido general. Por ello es muy importante indicar el ámbito de enunciación al referirnos a términos de este tenor.

una diadema de plumas de diversos colores que rodeaba la cabeza del *karai*, cuyo remate por detrás consistía en un puñado de pequeñas borlas tejidas, reunidas en la nuca, y largos hilos retorcidos de algodón cayendo a lo largo de la columna vertebral. Otros, tejidos en hilos de algodón, semejaban una faja, parte de la cual rodeaba la cabeza y el resto caía por detrás del modo antedicho. La de plumas, vistosa por sus colores rojo, amarillo y blanco, con predominio de este último, se considera que representa la luz que irradiaba *Ñamandu*, iluminando los lugares por él ocupados en medio de las tinieblas previas a la creación de Sol, su hijo *Ñamandu Ra'y*. Es por ello que el *jeguaka* expresa la masculinidad en la figura del varón de mayor prestigio y poder, el *karai*, en el ámbito de las *performances* religiosas.

Viveiros de Castro (1992: 338, nota 7) hace una interesante comparación entre dos pares de términos de los *araweté* y los *mbyá*, respectivamente. Su objetivo es señalar el sesgo guerrero de los primeros y religioso de los segundos, lo cual me parece muy acertado, en cuanto la confrontación armada —a juzgar por las escasas fuentes etnohistóricas— no ha sido una característica de los *mbyá*, desmintiendo la etiqueta de guerreros con que se ha identificado indiscriminadamente a todos los grupos *guaraní*. Por un lado, Viveiros contrasta los adornos del tipo arriba descrito: *yiakã* y *jeguaka*; por otro, los términos musicales *pirahẽ* y *porahei*, aunque en la lengua *mbyá*, en realidad es *porai*<sup>54</sup>. Puestos uno al lado del otro, la semejanza entre los significantes de cada par permite apreciar la pertenencia de ambas lenguas al tronco lingüístico *tupí-guaraní*. Sobre el *yiakã* —diadema de guacamayo que usan los hombres *arawete* durante las danzas nocturnas y en la *ceremony of strong maize beer*—, dice que es “símbolo de los valores masculino y guerrero”, mientras que el *jeguaka mbyá* “está asociado con las danzas religiosas y marca la función del *pa'i* o chamán, no del guerrero”. A fin de otorgar mayor entidad y consistencia a esa afirmación, señala que estos mismos valores se aprecian en *pirahẽ* —“danza / canto profana o guerrera” *arawete*—, y *porahei* —“canción u oración sagrada” *mbyá*—<sup>55</sup>.

Para concluir con el *jeguaka*, cabe agregar que los *mbyá* de la aldea Tamandúá niegan su existencia, no usan adorno alguno en sus rituales y dicen que la diadema de

---

<sup>54</sup> *Purahéi* es “canto” en el *guaraní* de Paraguay.

<sup>55</sup> A mi juicio, estos caracteres salientes de las respectivas escalas axiológicas, no son sino los que diferencian, en líneas generales, a los *tupí* de los *guaraní*. De ser así, cabría preguntarse si los netamente guerreros *chiriguano*, considerados *guaraní*, no pertenecerán a la rama *tupí*, o si constituyen el extremo en el que se tocan los *guaraní* y los *tupí*; un tema interesante que merece ser investigado.

plumas es propia de los *chiripa*. Reconocen, no obstante, los términos *jeguakáva* y *jachukáva* con el significado antedicho. No es ésta la primera ni la última evidencia de que existen variantes entre los diversos grupos que se autoadscriben a la identidad *mbyá*, derivadas de sus respectivas historias familiares y comunitarias, así como de la historia de sus relaciones con la sociedad hegemónica regional y local.

Finalmente, vale aclarar que el número de objetos simbólicos tratados y por tratar es importante en términos relativos, pues se hallan en un contexto bastante limitado en su cultura material. Si agregamos a ello una serie de cuidados, normas de pertenencia y circulación, lugares reservados en el *opy*, e incluso el concepto de contaminación que se les aplica cuando se les ha dado un uso indebido, se tendrá una idea más cabal del tratamiento que hacen los *mbyá* de estos objetos, cuyas materialidades son solo la externación de un cúmulo de significados profundos.

#### 7.4 Las prácticas y sus normas

Presentados los lugares, los actores y los objetos simbólicos, resta hacer una escueta síntesis sobre las prácticas esenciales, que no es que “tengan lugar” en los rituales sino que de hecho los constituyen casi por completo<sup>56</sup>, y adelantar un puñado de normas que deben respetarse estrictamente, las que, cerrando el círculo, remiten al primer punto: los lugares.

Lo que sigue es sólo enunciativo, pues las principales prácticas de los rituales que son cantar y/o danzar con música instrumental, tendrán tratamiento especial en el capítulo nueve. Si bien la ejecución de instrumentos musicales constituye en sí una práctica, en el ámbito ritual halla sentido sólo junto con la danza, el canto o el canto-danza. Tan es así, que algunos *mbyá* dicen que ejecutar la guitarra de cinco cuerdas y el rabel sin aunarse con la danza ni con el canto, “es tocar de balde”<sup>57</sup>. De esta expresión se infiere que las prácticas musicales de referencia son juzgadas como acciones que deben cumplir determinada/s finalidad/es y, lo que es muy importante, que se les adjudica competencia y/o eficacia para ello; de allí su omnipresencia en los rituales<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Dejo a un lado el fumar ritual, pues he hecho referencia al mismo más arriba.

<sup>57</sup> *Ombopu rive* = tocar ociosamente, sin cantar ni bailar (Cadogan 1992b: 115).

<sup>58</sup> También las flautas femenina y masculina, sin pertenecer al ámbito sagrado, cumplían sus propias finalidades. La única que compartían era la de seducir a representantes del género opuesto, por la

Por supuesto, hace largo tiempo que algunos *mbyá* tocan y cantan las músicas populares de la región para entretenimiento y por goce estético, pero con otros instrumentos<sup>59</sup>.

Según lo expuesto en el capítulo cuatro, cantar y danzar colectivamente para los *Ru* y *Chy Ete* es considerado un mandato divino cuya inobservancia puede acarrear graves problemas. Esto, obviamente, merecerá especial atención más adelante; por tanto, lo pertinente a destacar aquí, es que existen rigurosas normas de comportamiento que regulan estas prácticas, en consonancia con los lugares presentados al comienzo del capítulo: el *oka* y el *opy*. Y también, que estos lugares diferenciales, al condicionar el tipo de prácticas apropiadas a los mismos, determinan qué instrumentos deben estar o no, en uno u otro, cuál es la afinación pertinente a cada uno, cuáles deben ser sus modos de ejecución y cuál su repertorio.

Por último, teniendo en cuenta que muchos grupos aborígenes hacen del consumo de alcohol una de las prácticas inexcusables en sus rituales y un medio para exaltar los sentidos y alcanzar el éxtasis, cabe destacar que los *mbyá* de Misiones con los cuales trabajé, no sólo no consumen ninguna bebida fermentada en sus rituales sino que consideran altamente ofensivo concurrir al *opy* alcoholizado<sup>60</sup>. En Brasil, hay aldeas en las que se consume *kaguyji* en algunos descansos del ritual *ñemongarai*, pero no en los cotidianos (Pissolato 2006: 311). Esta bebida de miel, que preparan las mujeres *mbyá* para los hombres, es de escasa graduación alcohólica, pues se la deja fermentar muy corto tiempo. Esta autora consigna, además, el consumo de mate en contexto ritual<sup>61</sup>.

---

capacidad de las músicas de flautas para erotizar. La flauta masculina servía, además, para anunciar las partidas de la aldea y las llegadas a otras aldeas, así como el regreso a la propia. Sobre la conceptualización de los instrumentos musicales, véase el punto 8.1.

<sup>59</sup> Por ejemplo, con la guitarra española, a la que en castellano suelen llamar guitarra paraguaya, haciendo hincapié en el origen exógeno de la misma.

<sup>60</sup> El hecho en sí de alcanzar ese estado supone el consumo de bebidas de los blancos.

<sup>61</sup> Se refiere, obviamente, a la famosa infusión preparada con yerba mate (*Ilex paraguayensis*) que se absorbe mediante una bombilla.

## Capítulo 8

### Los instrumentos sonoros: historia y simbolismo

8.1 Los instrumentos sonoros: concepto y nociones relacionadas; 8.1.1 El *takuapu*: bastón de ritmo; 8.1.2 Los *mbaraka*: sonajero de calabaza y guitarra pentacórdica; 8.1.2.1 Definición, coexistencia y sustitución del sonajero; 8.1.2.2 Afinaciones, técnicas y usos de la guitarra; 8.1.3 El *rave* (rabel) tricórdico; 8.1.4 El *angu'apu*: tambor de dos parches; 8.1.5 El *yvyra'i* y su polisemia; 8.2 Los marcadores sagrados de género; 8.3 Conclusiones.

*Ropaka* significa “infundir, transmitir o inspirar poder; locución que designa el poder que infunde el que toca el tambor u otro instrumento musical sagrado”.  
(Cadogan 1992: 162)

Por razones de diversa índole comencé mis investigaciones entre los *mbyá* poniendo especial dedicación a los instrumentos musicales. La más elemental fue la falta de estudios al respecto, aunque había datos dispersos en escritos etnográficos<sup>1</sup>. De orden estratégico fue la relacionada con la dificultad de penetrar de lleno en el vedado campo cosmológico en el que se inscriben sus rituales, los cuales concentran —como ya dije— una parte abrumadoramente mayoritaria de sus prácticas musicales. O sea: poner el foco en instrumentos, que si bien se caracterizan por pertenecer a la cultura expresiva no dejan de ser objetos materiales, me permitió eludir parcialmente las férreas barreras levantadas por los *mbyá* cuando se trata de asuntos decididamente inmateriales y concernientes al ámbito cosmológico, al tiempo que iba cimentando la relación y afianzando y enriqueciendo la interlocución. Otra razón fue la vinculada con la aparente contradicción entre esta cerrazón y la apropiación temprana —muy temprana, diría (principios del siglo XVII)— y la conservación, hasta la actualidad, de una guitarra pentacórdica y un rabel tricórdico, instrumentos europeos inexistentes desde hace más de dos siglos en su entorno cultural (Ruiz 1998), cuya búsqueda en museos realicé

---

<sup>1</sup> Ruiz de Montoya 1639, Ambrosetti 1894, Strelnikov 1928, Müller 1934 y 1935 y Cadogan 1968, han sido particularmente útiles, porque ofrecen documentación de diversas épocas y zonas; los tres últimos, de Paraguay.

paralelamente a la tarea etnográfica<sup>2</sup>. Asimismo, concitó mi interés la presunta sustitución de su maraca por esa antigua guitarra<sup>3</sup>, en los rituales por mí documentados, así como sus particulares formas de ejecución (Ruiz [1985] 1996). Por último, y a los fines de esta tesis, surgió una nueva motivación relacionada con los marcadores sagrados de género. Esto me llevó a revisar las contradicciones y ambigüedades de los datos etnográficos sobre algunos instrumentos y a tratarlos en conjunción con los diversos tipos de bastones y varas que comportan símbolos masculinos de poder (Ruiz 2006)<sup>4</sup>. Vayamos ahora al primer punto, donde abordo cuestiones conceptuales y terminológicas.

### 8.1 Los instrumentos sonoros: conceptos y nociones relacionadas

Para los grupos aborígenes, un instrumento sonoro difícilmente sea sólo un objeto productor de sonido. Si son dos o más actuando conjuntamente, es altamente probable que los conciban como madre e hijo —como sucede con el par complementario de flautas de Pan de las mujeres *mbyá*—, o padre e hijos —como al conjunto de bombo y tambores de los hombres *áva guaraní* (conocidos como *chiriguano*)—, o una pareja —como al par de tambores de hendidura ejecutado por el líder religioso *bora*—, representando a la mujer el de mayores dimensiones. Habitualmente están destinados a

---

<sup>2</sup> Los resultados finales de esta búsqueda fueron satisfactorios, aunque hubo que salvar algunos escollos que lentificaron la tarea: 1) inicialmente me fue negada la existencia en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata de las tres guitarras pentacórdicas artesanales adquiridas por Juan Bautista Ambrosetti en Misiones, en 1892, que finalmente aparecieron en 1986 (véase Ruiz 1988, en Anexo I). 2) En el Museo Etnográfico de la ciudad de Buenos Aires, perteneciente a esta Facultad de Filosofía y Letras, no estaban registrados como tales ninguno de los tres rabeles hallados, intuyendo a través de la revisión de las fichas de la Sección Etnografía, que podrían ser lo que finalmente fueron. Los resultados de su documentación y análisis, se hallan en Ruiz-Huseby 1986, incluido como Anexo II. Ambos museos se hallan actualmente en mejores condiciones en cuanto a su personal y a su organización.

<sup>3</sup> Es decir, de un idiófono -cuyo sonido se obtiene por la vibración causada en su material, en este caso la calabaza-, por un cordófono. Posteriormente hallé casos semejantes, incluso en otros continentes. [Para información de los no-etnomusicólogos, estos términos proceden de Erich von Hornbostel y Curt Sachs (1914), quienes en el primer nivel de su clasificación de instrumentos musicales distinguen cinco grupos: idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos.]

<sup>4</sup> Este breve historial de la investigación relativa a los instrumentos musicales y esta nota, tienen como objetivo advertir sobre la decisión adoptada en su redacción, de incluir como anexos algunos trabajos publicados hace tiempo. Si bien me ocupé especialmente de evitar al máximo las superposiciones con el contenido del capítulo, algunas son inevitables; pero también hay actualizaciones y rectificaciones. La intención es que los anexos no sean de lectura obligatoria, pero su inclusión se justifica porque proporcionan información adicional a quien se interese por ciertos datos musicológicos —como los incluidos, por ejemplo, en Ruiz-Huseby 1986 y Ruiz 1988, donde se ofrecen detalles de los rabeles y guitarras, respectivamente-, u otros antropológicos —como por ejemplo, Ruiz 2006, donde se expresan dudas sobre la correlación entre los registros etnográficos y los datos publicados, y donde se detallan los diversos tipos de bastones y varas de mando y sus usos, con fines comparativos -.

uno o varios fines específicos y deben ser ejecutados por determinadas personas, de un determinado género, en determinados contextos. Buena parte de ellos tiene fundamento mítico y se hacen explícitas sus capacidades en relatos y sagas<sup>5</sup>. Constituyen una notable proporción aquellos a cuyos sonidos se les atribuye poder en un contexto determinado y/o en circunstancias precisas, o para una acción en particular; se trate de instrumentos sagrados o no; por ejemplo, a los considerados capaces de seducir a representantes del género opuesto<sup>6</sup>. A veces, un mismo instrumento —me refiero a una pieza en sí— puede tener una capacidad precisa —positiva o negativa—, o perder cualquiera de éstas si no lo ejecuta la persona indicada<sup>7</sup>. En un sentido general, de lo dicho precedentemente se advierte una “humanización” de estos objetos: se los dota de género, y/o de intención, y/o de poder, y/o se les conceptúa, grupalmente, en términos familiares. En esta animación vital que tienen los particulares objetos de referencia en la construcción social de los aborígenes, se tejen muchas historias. Pero, con seguridad, ninguno está donde está, ni cumple la función que cumple, perfunctoriamente. Al respecto, no hay ambigüedades. Sus asociaciones, ligeramente llamadas “extra musicales”<sup>8</sup>, confirman y aun trascienden cualquier intuición de que en su uso se juega mucho más que la importante función sonora-musical respectiva. Dar cuenta de estos aspectos es parte de la labor de la etnomusicología actual o antropología musical, que lejos de reificarlos y confinarlos a ser solo objetos de museo proporciona un cuadro humanizado y sensible, permitiendo una aproximación más genuina a los valores otorgados por los miembros de la cultura respectiva. Los atributos mencionados constituyen sólo una muestra, pero sirven como breve introducción y encuadre del tratamiento de los instrumentos musicales de uso ritual entre los *mbyá* y de algunas nociones polisémicas, así como de otros objetos simbólicos que han provocado no pocas

---

<sup>5</sup> Particularmente extensas y variadas son las narrativas míticas chaqueñas, por ejemplo, en las cuales el personaje principal se vale de las capacidades especiales atribuidas a un instrumento musical, para alcanzar el objetivo perseguido (Véase Ruiz 1985a).

<sup>6</sup> Como la “trompa” (guimbarda) entre los aborígenes del Chaco central, en la etapa pre-evangélica, y quizá ocultamente hasta hoy.

<sup>7</sup> Véase Ruiz 1985a.

<sup>8</sup> A pesar de su uso frecuente en el ámbito musicológico, siempre siento algo de escozor al leerla o escribirla, y por ello raramente la utilizo o, como en este caso, le añado comillas para advertir sobre su alcance. Sin duda es útil y todos sabemos a qué nos referimos con esta calificación, pero cuando tratamos con hechos musicales del variado mundo no-occidental, se torna complejo hallar el límite de “lo musical”, si en lugar de asociarlo exclusivamente con lo sonoro, tenemos una idea más amplia de ello. Por mi parte, estoy convencida de que son muchos los aspectos no sonoros que construyen lo musical y forman parte inescindible de su propia existencia, en cuanto vivencia y experiencia de quienes lo producen y usufructúan.

“*mba'epu ova va'e* ‘instrumento musical forrado’, tambor” (Cadogan 1992b: 105); fuera del contexto ritual, reciben los nombres de *mbaraka mirĩ* y *angu'apu*<sup>13</sup>, respectivamente. Por ello especifica, en el primer caso, la pertenencia de la expresión al “vocabulario religioso”<sup>14</sup>. Vale recordar lo dicho en el capítulo 4, sobre el hecho de que las invocaciones, plegarias, oraciones y discursos rituales tienen su propio lenguaje, pues se considera impropio usar los sustantivos comunes en ese ámbito. De allí la sustitución de éstos por perífrasis o metáforas que aluden a tal o cual persona o cosa a través de la acción que la caracteriza o define como tal<sup>15</sup> —en este caso, producir sonido—. Asimismo, *mba'e* es prefijo de numerosos términos y expresiones, muchos de los cuales pertenecen a su cosmología, formando parte de la designación de diversos seres de ese ámbito<sup>16</sup>. Sin duda, una condición clave para ello es su indeterminación, que lo convierte en un elemento del discurso de una plasticidad admirable. Entre esos términos, documenté *mba'epu ja*, designación genérica para los instrumentistas músicos. Aunque este genérico está ausente de los diccionarios *mbyá*, es muy habitual su uso en ejemplos específicos, como *mbaraka ja*, aplicado al guitarrista, o *rave ja*, al rabelista<sup>17</sup>. Un aspecto interesante de *mba'epu ja* es su consideración como personaje, residente en el país de los *Ru* y *Chy Ete* (Padres y Madres Verdaderos), repitiéndose la concepción de que todo lo que está en la Tierra es imitación o copia de un “prototipo” allí existente. Al preguntar a Lorenzo cómo se hace para llegar a ser *mba'epu ja*, se inició un largo diálogo, del cual tomé fragmentos de sus palabras:

---

transitivo, por indicar objeto direto indeterminado deste: *-mba'eapo* trabalhar. 3. Forma um novo substantivo por indicar posse indeterminada de outro substantivo: *mba'eypy* mito (lit., ‘começo de algo’). 4. Forma um substantivo por indicar entidade indeterminada, com certa qualidade descrita por um adjetivo que o segue: *mba'e axy* doença, dor. Véanse términos de la cosmología *mbyá* en la nota 16.

<sup>13</sup> Véanse los apartados 8.1.2 y 8.1.4.

<sup>14</sup> Dooley usa otra grafía: *miræ* adj. Pequeño; *mbaraka miræ* Chocalho, pero normalicé la grafía según Cadogan.

<sup>15</sup> Dos paralelos ilustrativos son: la utilización de la expresión *mokambu* = “la que amamanta”, cuando se hace referencia a una mujer como madre, o referirse a la pipa como “el esqueleto de la bruma”.

<sup>16</sup> Entre los de mayor interés en esta tesis que consigna Cadogan (1992b: 103-106), se cuentan: *mba'e a'ã* = plegaria, oración; *mba'e avyka* = “heridor furtivo”, hechicero enemigo; *mba'e guachu* = “cosa grande”, ‘nombre religioso’ del cadáver humano; *mba'e meguã* = destrucción; también empleado con el significado de “seres malignos”; *mba'e mbojaitya* = “el que sacude las cosas”; el conjurador de maleficios; el chamán; *mba'e ñemboro'y* = “cosa que refresca”, moderación, templanza; *Mba'e Pochy* = el Ser Maligno; *mba'e porã* = privilegiado, divino; *mba'ete i* = ser genuino; el ser humano; *mba'e vai* = cosa pernicioso; hechizo, embrujo; *Mba'e Ypy* = Seres Primitivos, Seres Originarios, devoraron a la madre del héroe solar.” Guasch, al tratar sobre “nombres abstractos” en *El idioma guaraní* (1956: 54), dice que en no pocos casos, “el adjetivo precedido del sustantivo *mba'e* (cosa), *teko* (naturaleza), o seguido del sufijo *kue* (*ngue* con nasales), equivaldrá exactamente al abstracto español”.

<sup>17</sup> El *ja* de la lengua *mbyá* equivale al *jára* del *guaraní* del Paraguay, sufijo que suele traducirse como “dueño”, pero que muchas veces —como en este caso— refiere al que ejerce una profesión u oficio.



“Bueno, desde chico ya se enseña también. Por ejemplo, hay un *mba’epu ja grande que es mba’epu ja mismo*, entonces le enseña cómo tiene que hacer, cómo tiene que tocar y todo, y más que aguante porque tocando ese *mba’epu durante toda la ceremonia a veces puede cansarse y con la guitarra lo mismo. Entonces cualquiera no puede tocar. El mbaraka mirí puede tocar cualquiera pero no dura mucho. [...] Se cansa de sacudir [...] no aguanta el cansancio que da. El mba’epu ja mismo, entonces ése ya [...] ayudado de dios también, le ayuda también. Para eso allá ellos tienen todo lo que hay acá en la tierra. Mba’epu ja rekoe, el mba’epu ja sagrado está allá. Entonces para mba’epu ja en la Tierra, le mira ese mba’epu ja, por mba’epu ja jeguakáva. Entonces le ayuda para que no se canse, para que siga tocando. Entonces lo [al] que no es mba’epu ja no le ayuda porque no ha rezado para él. El mba’epu ja reza y canta para el mba’epu ja de dios, entonces le ayuda. Así que tiene que tocar, hasta amanecer lo mismo aguanta mucho.”*

Lorenzo Ramos, 1983.

El hecho de que los rituales realmente puedan durar desde la puesta hasta la salida del sol —aunque esto ya no ocurre habitualmente sino cuando alguien fallece o en otra ocasión especial—<sup>18</sup>, explica la preocupación por adquirir la habilidad de tocar instrumentos sin cansarse. Y hasta se connota al *mba’epu ja sagrado* con capacidades extraordinarias como las de los *rekoe*, auxiliares de los seres perfectos que —como vimos en el punto 5.1—, suscitan por ello una mezcla de admiración y temor.

El tercero de los términos importantes aquí es *mbopu* —que reaparecerá más adelante—. Se traduce como “tocar”, en el sentido de “hacer sonar”, su significado literal. Explicando su uso y a la vez el de *mba’e pu* en el ritual, y haciendo hincapié en el sutil lenguaje de ese ámbito, *Jachuka Rete* aclaró:

“Guitarra es *mbaraka*, pero nunca se nombra así porque se hace mención a la acción no al objeto. En el *opy* no se dice nunca a una persona *mbopu mbaraka* (tocá la guitarra) sino *mbopu mba’e pu* (hacé sonar la música / hacé sonar eso [por el ‘instrumento’])<sup>19</sup>”.

<sup>18</sup> O por lo menos desde que comienza a anochecer hasta el amanecer.

<sup>19</sup> El encomillado de ‘instrumento’ indica una traducción algo forzada.

Por ello, no es correcto decir que el nombre de tal o cual instrumento es *mba'epu*, pues por ser la expresión genérica de esos objetos sonoros en el *opy*, cualquiera de ellos puede ser mencionado así. Será el contexto discursivo el identificador de cuál se trata. En otras palabras, se le indica a la persona que le haga producir sonidos a ese objeto que, como dice la frase del epígrafe, infunde poder, el poder de hacerse escuchar por los *Ru* y *Chy Ete*, residentes en los confines del tercer anillo.

En la entrada léxica *mbopu*, Cadogan (1992b: 115) incluye una expresión significativa para comprender su concepción acerca de los instrumentos mencionados y de su rol en las prácticas musicales rituales de los *mbyá*: “*ombopu rive* tocar ociosamente, sin cantar ni bailar”. Considerar ociosa la ejecución de los mismos si no se canta ni se danza, es un punto de vista difícilmente comprensible antes de conocer sus rituales y sus músicas. Por ahora, baste recordar que los instrumentos rituales básicos desde antiguo de los *guaraní* en general, habrían sido el *mbaraka* (sonaja) y el *takuapu* (bastón de ritmo)<sup>20</sup> —de ejecución masculina y femenina, respectivamente—<sup>21</sup>, dos idiófonos cuya ejecución solista es tan inconcebible, como es inconcebible el canto-danza, o el canto, o la danza, sin aporte instrumental<sup>22</sup>. Pero además, si bien sintética y superficialmente podría decirse que ambos eran utilizados —y en muchos casos, aún lo son— como sustento rítmico de cantos y danzas, su presencia y acción en los rituales, por su carácter simbólico, siempre ha trascendido esa consideración técnico-musical. Asimismo, como se verá más adelante, la marcación antedicha no se puede considerar como rítmico-métrica exclusivamente, pues forma parte sustancial del tejido textural de las multifacéticas expresiones verbales y no-verbales de referencia<sup>23</sup>. Pero volvamos a *mba'e pu*, pues resta presentar otra acepción, surgida del contacto intercultural. Me refiero al concepto de música, generalmente ausente en las lenguas aborígenes como aglutinante de los productos sonoros de prácticas como cantar y danzar —para nosotros

---

<sup>20</sup> Así se pudo apreciar en el punto 2.3. En 8.1.2 y, más aún en 8.2, trataré el caso peculiar de los *mbyá*.

<sup>21</sup> En las lenguas *guaraní* no existe el género, por tanto es indiferente usar uno u otro.

<sup>22</sup> Müller (1989: 59), refiriéndose a los mismos, dice: “Los instrumentos de culto son sólo instrumentos que hacen ruido y marcan el compás en las danzas de culto...”.

<sup>23</sup> Siempre he insistido en no *naturalizar* el hecho de que los instrumentos rítmicos *acompañan* a los melódicos, cuando se trata de analizar la correspondencia entre instrumentos musicales diversos en culturas no occidentales. De este modo, he comprobado más de una vez que entre flauta/s y tambor/es, por ejemplo, esa relación - según sus actores principales- podía estar invertida (un caso es el de los *chiquitano*). Sin desatender el punto de vista *emic* señalado -un hecho que, por otra parte, ha sido incluido en relatos míticos *mbyá*-, una mirada *etic* advierte que la participación de ambos instrumentos en los rituales excede el carácter de *acompañamiento* que expresan las verbalizaciones.

musicales—. Mientras esos verbos y sus respectivos sustantivos: canto y danza, existen en todas las lenguas.

Según mi documentación, *mba'e pu* se utiliza también como “música”, siempre con referencia a la resultante sonora de una práctica siquiera parcialmente instrumental. Cadogan no la consigna, pues su diccionario es sólo *mbyá-guaraní* / castellano; es decir, no se vio obligado a traducir el término “música”. Confirmando esta inferencia, Ortiz Mayans (1980: 257) sólo la incluye en la sección Español-Guaraní —la lengua de Paraguay— de su diccionario: “Música. Mba-e pu porã / Afines: pu: sonido; porã: hermoso; purajhéi: canto”<sup>24</sup>. Dooley, por su parte, escribe en el Índice portugués—*mbyá*: “música: *ipu va'e*”, y en su Léxico *mbyá*—portugués: “*ipu va'e* Som da música”. Este es un claro ejemplo de la dificultad de traducción antes mencionada, y es una prueba de su carácter de préstamo, conceptualmente hablando. Mis interlocutores *mbyá* traducen “música” como *mba'e pu* a secas, salvo cuando se refieren a las de sus rituales, o insertan la voz en castellano, aun en medio de cadenas sintagmáticas en su lengua<sup>25</sup>. Pero más interesante para este proceso de aproximación al tema, es el caso inverso; o sea, la inclusión de la expresión en *mbyá* en medio de un discurso en castellano. Así dijo uno de ellos, con referencia a los rituales y sus objetos y expresiones musicales:

“Guitarra y *takuapu* son principales y si hay violín [*rave*], también. El tambor afuera, en el *oka*, si quieren. Se baila *mba'e pu porã* para los dioses”.

Dionisio Duarte, Tamandúá, 1977.

Se puede traducir *mba'e pu porã* como “música sagrada” o “música ritual”, pero ninguna locución en castellano puede traducir el concepto con propiedad, de allí el recurso de Dionisio<sup>26</sup>. Según mi experiencia, la producción *sonora* básica y principal en el *opy* la proporciona la compacta tríada canto, *takuapu* y guitarra —ninguno de los

---

<sup>24</sup> En la sección Guaraní- Español no está siquiera *mba'e pu*, lo cual demuestra que se está traduciendo un concepto ajeno. Lo mismo sucede con “instrumento músico”, *tembipu* = lo que suena, término que tampoco está incluido en dicha sección.

<sup>25</sup> En la década de 1970, la oí más de una vez como “múchika”, en boca de adultos mayores y ancianos, pues la “s” no existe en *mbyá* y en ese entonces sólo los más jóvenes hablaban más o menos bien el castellano.

<sup>26</sup> Recordemos que *porã*, en ese contexto, no sólo indica belleza sino sabiduría, razón por la cual se aplica habitualmente a las músicas que se expresan en el ritual. Se trata de un caso paralelo a las *ayvu porã* —palabras bellas o sabias— de las que traté en el punto 4. 2, que no por casualidad, la mayoría se cantan.

cuales puede estar ausente en el ritual—. No obstante, a esta tríada sonora es menester agregar la danza, movilizadora hasta el éxtasis. Puede sumarse además el *rave* (rabel)<sup>27</sup>, y en las aldeas que aún lo conservan, el *mbaraka* sonajero, pero lo digno de destacar es lo dicho por Dionisio: “se baila” *mba’e pu porã* para los dioses, porque la danza colectiva es esencial e inescindible de la tríada mencionada, así como propulsora de efervescencia y emociones<sup>28</sup>. En otras palabras, con la expresión *mba’e pu porã* se está refiriendo al conjunto de danzas y cantos-danzas, con instrumentos, dedicados a los *Ru* y *Chy Ete* y/o a sus adláteres.

Así como hubo apropiación del concepto de música, la hubo del concepto de “músico” que, como en nuestra cultura, y en especial en el campo de la música popular, está asociado a la ejecución de instrumentos<sup>29</sup>. La apropiación es evidente, pues antes de la incorporación de los cordófonos habría carecido de sentido, en cuanto todos, hombres y mujeres, cantaban y danzaban con sus *mbaraka mirĩ* o *takuapu*.

Según Dooley, “músico” es *imba’e pu va’e*, o sea, “el que toca un instrumento musical”<sup>30</sup>. De mis registros, surge otra forma sustantiva del vocablo semejante a la anterior: músico = *mba’epua*<sup>31</sup>, coherente con *mba’e pu*, que significa tanto instrumento musical como música.

Para concluir este primer punto, abordaré el tercero de los términos arriba enumerados: *mbaraka*, pero sólo como genérico de instrumento musical, pues a sus otros usos está dedicado el punto 8.1.2. Las fuentes son escasas; más precisamente, dos. Por una parte, el *Tesoro* de Ruiz de Montoya (1876, II: 212 v.), quien describió bajo ese nombre al sonajero de calabaza y añadió a continuación “*Ambopú mbaracá, Ambaracá mbopu*, tocar instrumentos”, colocándonos nuevamente frente a *mbopu* = tocar, ejecutar, arriba tratado. Se refería, evidentemente, a algunos instrumentos que iban incorporando —como demostraré más abajo—, pues otros prehispánicos tenían sus propios nombres, como él mismo consigna a lo largo de su obra. La segunda fuente es Dooley (1998),

---

<sup>27</sup> Obsérvese que Dionisio no nombra a la maraca sino a la guitarra y al *takuapu*, colocando en segundo plano al rabel, cuyo nombre traduce como violín, porque así lo llaman cuantos blancos lo ven.

<sup>28</sup> En el *oka*, donde se desarrolla la primera parte de los rituales, la cuestión es distinta, pues no se canta, ni se toca el *takuapu*; las danzas van acompañadas de guitarra o guitarra y rabel. No he visto en uso el tambor mencionado en la cita, pero grabé un registro en cinta magnetofónica, precisamente a Dionisio.

<sup>29</sup> Reflexionando, descubriremos que llamamos músicos a los instrumentistas y no a los cantantes.

<sup>30</sup> Baso mi traducción en su Léxico.

<sup>31</sup> La terminación *-a*, es un sufijo de sustantivo verbal”, según Cadogan (1992b: 15), quien ejemplifica con otro vocablo interesante para este escrito: *mbojaity* conjurar – *mbojaitya* conjurador.

quien ofrece varias entradas léxicas relacionadas, la primera de las cuales incluye un principio de clasificación: “*mbaraka* s. Instrumento musical, menos os de sopro”<sup>32</sup>. Así como los *mbyá* separan las flautas (*mimby*) —sus únicos instrumentos “de sopro” documentados— del resto de los instrumentos, en el *Tesoro* observamos que a todos los aerófonos se les aplicó el término *mimby*, se trate de flautas, clarinetes o trompetas, técnicamente diferentes en la manera de producir sonido, aunque en todos ellos se sople para producirlo<sup>33</sup>. Esto indicaría un criterio clasificatorio común entre grupos *guarani*.

A continuación, iniciaré el tratamiento en particular de los instrumentos del ámbito sagrado<sup>34</sup>, comenzando con los dos más emblemáticos, aunque introduciré una vuelta de tuerca al tema de su emblematicidad al final del capítulo. Me refiero al *takuapu* de las mujeres y al *mbaraka* de los hombres —este último, sonaja primero (¿?) y guitarra después—, imprescindibles en los rituales *mbyá*, como ya dije y como quedará demostrado. Sus historias diferentes, lineal la del primero y convulsionada la del segundo, explican el desbalance del número de páginas dedicadas a uno y otro, pues la del *mbaraka* merece clarificarse mediante un extenso análisis. Dentro de un panorama no exento de homogeneidad entre los *mbyá* de Paraguay, Argentina y Brasil, en cuanto a los aspectos básicos de su cosmología, sus prácticas rituales y las narraciones míticas que las sustentan, las historias pasadas y presentes de estos instrumentos difieren razonablemente de acuerdo con las coordenadas tiempo-espacio en que se realizaron las investigaciones de cada etnógrafo/a.

### 8.1.1 El *takuapu*: bastón de ritmo

*Takuapu* es el nombre de un idiófono consistente en un trozo de bambú ahuecado, percutido por las mujeres contra el piso de tierra del *opy* en las aldeas *mbyá-guaraní*, mientras cantan y danzan, marcando el pulso con precisión, regularidad y justeza en su volumen sonoro, afirmando con ello la razón de ser de su presencia en esas

---

<sup>32</sup> Hay bastantes elementos para afirmar que las flautas entran en otra categoría; de hecho, no se relacionan con cantos y danzas rituales.

<sup>33</sup> “*Mymbi* (“flauta, chirimía, y cosa semejante”) [...] *Mymbi tarara* (“trompeta, clarín”) (p. 222). Sería un avance que los antropólogos conocieran estas diferencias, pues el problema de no distinguirlas ha viciado de nulidad muchas crónicas y antiguos escritos etnográficos. Las flautas producen sonido por el choque de una columna de aire contra un filo; los clarinetes por vibración de una lengüeta y las trompetas por vibración de los labios del ejecutante, aunque, secundariamente, todos pongan en vibración el aire contenido en el cuerpo de los instrumentos. Por tal razón se los clasifica a los tres tipos como aerófonos.

<sup>34</sup> Por ello quedan excluidos los aerófonos.

*performances*. La profunda significación de este instrumento en el plano cosmológico, documentadamente no sólo para los *mbyá* sino también para los dos grupos afines (*chiripa / nhandéva* y *paĩ-tavyterã / kaiova*), que lo llaman *takua*, le confiere atributos sensibles para las comunidades respectivas, otorgando sentido al lugar destacado que ocupa en sus rituales y al hecho de que no pueda estar ausente de ellos. Esto es así, pues se trata del símbolo por excelencia de las míticas *Chy Ete*, esas Madres Verdaderas, genuinas, “perfectas”, que se hacen oír a través del sonido del mismo, diseñando el paisaje sonoro de sus cantos-danzas en los confines del cosmos; un modelo recreado cotidianamente por los *jeguakáva* y las *jachukáva* desde la puesta del sol en adelante, y también en otros rituales. En virtud de todo ello, constituye el símbolo femenino en la Tierra<sup>35</sup>. Una muestra incontestable al respecto la ofrece una expresión lingüística registrada por Cadogan ([1959]1992a: 94), perteneciente al lenguaje ritual y utilizada por los *mbyá* con referencia al cuerpo o los huesos<sup>36</sup> —el esqueleto— de la mujer. Se trata de *takuaryva 'i kãga*, literalmente “huesos [*kãga*] de la que dirige [*yva*]<sup>37</sup> con el *takua*”. En este contexto, *yva* no refiere a la *kuña karai* sino a toda mujer adulta o niña, ejecutante potencial o real de este instrumento de su exclusiva pertenencia. Así lo demuestra su inclusión en *takuaryva kãnga mitã i*, aludiendo al esqueleto o cuerpo de una infante (*mitã* = niña). Aunque la construcción de esta perífrasis se explica por el hecho ya mencionado e interesante de que el sustantivo común es una clase léxica vedada en el discurso ritual, lo importante es lo que revela y transmite su contenido. Primero, nos dice acerca del grado superlativo atribuido a la dirección y participación de la mujer en los rituales, lo que conlleva una estimación semejante de éstos. Segundo, la especificación del instrumento sonoro utilizado para ello nos proporciona una clara idea, no sólo de la imprescindibilidad del mismo para el desempeño de esa labor sino de su

<sup>35</sup> Para los *chiripá* o *avá-guaraní*, según Chase-Sardi (1992:45), *Ñandesy*, Nuestra Madre, es “llamada también *Hyapuguasu*, Gran Tronadora o *Hyapuguasúva*, la que produce el trueno grande. Trueno que se escucha hacia el Oriente, sobre todo en el mes de enero, y que es el retumbar de los golpes de su *takua*, su bastón de ritmo, durante la danza.” Digna de atención es esta relación que establecen entre los sonidos atmosféricos y su concepción cosmológica.

<sup>36</sup> Hay pruebas suficientes en el mundo *guaraní*, incluso tan tempranas como en *Conquista Espiritual...* de Ruiz de Montoya ([1639] 1989: 131-136), quien relata acerca de “un templo donde eran honrados aquellos secos huesos”, que pertenecían a muertos ilustres, como lo eran sus chamanes. También recordemos que en la saga de *Kuaray* y *Jachy*, dos veces intenta el primero resucitar a su madre a partir de sus huesos, concreción que malogra el segundo.

<sup>37</sup> Es interesante que en el *guaraní* del Paraguay (Ortiz Mayans 1980), *yva* tenga el significado de dirigente, sólo cuando prosigue a *ñembo'e*. *Ñembo'é yva* es la “persona que inicia el rezo (en los novenarios, etc.)” (p. 486); la “persona que dirige el rezo” (444). O como traduce Cadogan (Ibid.), destacando el hecho de que se conserve en la lengua vernácula de su país: “él o la que dirige las plegarias”.

real dimensión en el plano representacional, como sonido y como símbolo. En efecto, al representar a la mujer-diosa-madre, mediante su insignia de poder, debe haber al menos una mujer con su *takuapu* en los rituales, por ello no se concibe una *performance* ritual de hombres solamente<sup>38</sup>. Lo común en las aldeas donde los rituales están vigentes, es ver y oír a varias mujeres percutiendo su instrumento conjuntamente. Y esta acción se considera tan propia de ellas como trascendente en la vida de las mismas, de allí que la referencia a su cadáver, con mención explícita de sus huesos, quede subsumida en esa expresión, claro testimonio del carácter de marcador sagrado femenino que el instrumento posee.

La traducción de su nombre es “caña que suena”. Ruiz de Montoya (1876, II: 355 v./349 v.) dice: *takua*, cañas huecas. Cadogan (1992b: 165) define: *takua*, cañas<sup>39</sup>. Técnicamente es un idiófono de golpe directo, de percusión, tubular, llamado en forma genérica bastón o tubo de ritmo. Como objeto material es sumamente simple, pues se construye con un trozo de *takuara* (*Guadua angustifolia*), cuya altura está determinada por la distancia entre cuatro nudos (75 a 90 cm), a veces tres. El inferior se conserva, los subsiguientes se perforan y el superior se quita para ahuecar completamente la pieza. El diámetro oscila entre 4,5 y 12 cm<sup>40</sup>. Para obtener su profundo y característico sonido, audible a la distancia, se requiere percutirlo contra un piso de tierra, como lo es imprescindiblemente el del *opy*, y como lo era el de las antiguas viviendas, de las que restan pocas en la actualidad<sup>41</sup>. En la provincia de Misiones, cabe destacar, las tacuaras del género *Guadua* florecen cada 40-50 años. O sea, una persona la puede ver en flor quizá una sola vez en la vida<sup>42</sup>; no obstante, los *takuapu* nunca faltan. Ello indica que se toman los recaudos necesarios para cortar las cañas en cada floración y conservarlas

---

<sup>38</sup> Si bien afirmaciones como esta refieren a los rituales que constituyen el tema central de la tesis, no he hallado datos sobre otros rituales llevados a cabo exclusivamente por hombres, lo cual condice con la representación masculina y femenina conjunta de los personajes divinos. Aun cuando la implantación del *tembeta* parece estar perdida en la memoria de mis interlocutores *mbyá*, y no habría dado lugar a un ritual colectivo con fuerte sustento en las prácticas musicales, como los que aquí se tratan, las escasas referencias al respecto indican que no estaba vedada la presencia de mujeres en los mismos.

<sup>39</sup> Aunque agrega: “generalmente *Merostachys clausenii*”, pero esta es la caña conocida como *takuapi*, que es utilizada para las flautas de las mujeres.

<sup>40</sup> Se suelen preferir las cañas relativamente jóvenes o las porciones superiores, que son las de menor diámetro y, por tanto, más fácil manejo. Strelnikov (1928: 357-58) consigna las siguientes medidas de altura y diámetro de dos ejemplares: 75,2 por 6,5 cm; 50 por 7 cm. Otros dos que me obsequiaron los *mbyá* y se hallan en el Instituto Nacional de Musicología, miden 76 por 5 cm y 86 por 5 cm.

<sup>41</sup> Para impedir la proliferación de algunos insectos dañinos, las instituciones sociales se ocupan de hacerles sustituir las viviendas de caña, barro y techo de palma, por las de madera y techos de zinc.

<sup>42</sup> Agradezco estos datos que me proveyó en 2006, mi amigo, el etnobotánico Pastor Arenas, en respuesta a mi consulta. En un rastreo posterior supe de una floración ocurrida en Misiones, hacia 1950.

para su oportuna preparación, un dato de alta relevancia para justipreciar el valor atribuido al instrumento.

Conscientes de la significación que tiene en sus vidas participar en los rituales ejecutando su particular bastón de ritmo, las mujeres asumen este rol con gran responsabilidad. Mientras son adolescentes, su instrumento es más pequeño para facilitar su aprendizaje, ya que deben adquirir seguridad en su ejecución para no incurrir en error alguno, pues las fallas se viven como una falta de respeto a los dirigentes de las *performances* rituales, quienes pueden desconcentrarse, y a las divinidades. Mientras no están en uso se colocan junto con otros objetos de uso ritual, contra la pared orientada hacia al Este del *opy*, al cual ingresan y allí permanecen para siempre los ejemplares aportados por las mujeres, cuya preparación puede estar a cargo de personas de cualquier género. De particular importancia es la pieza perteneciente a la *kuña karai*, mujer principal en el manejo del ámbito cosmológico. Al respecto se manifiesta uno de mis colaboradores, enfatizando el compromiso de por vida con la ejecución de su instrumento; o sea, con su dedicación a la actividad ritual:

“Ya que si hay esa chica o *kuña karai* que interesa, que también reza, que crea dios, tiene que tener *takuapu* siempre. [...] Porque el [la] que usa *takuapu*, ese [es] todo sagrado, cualquiera no puede hacer eso. Hacer esta noche y esta mañana, y pasado se olvida, ese [eso] no se hace. Con el *takuapu* se tiene que hacer hasta morir o hasta hacer *aguyje*. Y *mba'epu ja* [el guitarrista] lo mismo. El *karai*, *opygua* lo mismo.”

Lorenzo Ramos, 1983.

Es significativa la ausencia de este idiófono en el *Tesoro* del jesuita Montoya, mientras su par masculino, el sonajero de calabaza (*mbaraka*), ocupa un lugar respetable en esa obra<sup>43</sup>. Tampoco he hallado datos sobre el mismo en fuentes etnohistóricas editadas, salvo las menciones en los juicios transcritos por Blanco (1929), tratadas en el punto 2.3<sup>44</sup>. Con la consideración que merece su experiencia como etnohistoriador, Melià ([1981] 1986: 111-112) lo confirma cuando dice:

---

<sup>43</sup> Lamentablemente, la excelencia de este diccionario se ha visto empañada en los temas relativos a la cosmología, debido a los condicionamientos que su adscripción religiosa operó sobre el autor.

<sup>44</sup> ¿Habrà que admitir que gracias a ello se sabe de su existencia prehispánica?



“El bastón de ritmo de las mujeres está poco citado entre los *Guarani*, y Montoya parece desconocerlo, dando de *takua* solamente los significados botánicos o aquellos relacionados con la cultura material”.

La expresión “poco citado” es demasiado imprecisa, pero no es de extrañar que el *takuapu* haya quedado fuera del conocimiento de un sacerdote, así como de viajeros que, como Montoya, no asistieron a los rituales de los grupos libres, ni mucho menos a los que han seguido realizando algunos de los evangelizados a escondidas<sup>45</sup>. Además, hay dos condiciones particulares que colocan a este objeto preciado en un ámbito privadísimo: su carácter sagrado —y, por ende, su uso ritual exclusivo— y su pertenencia femenina<sup>46</sup>.

Si dejamos a un lado las situaciones originadas a partir de la conjunción de las necesidades materiales de algunos *mbyá* y los intereses espurios de los negocios de la cultura mediática —en las aldeas receptoras a este tipo de transacciones—, no es habitual que el instrumento femenino salga del *opy*. Constituye una excepción pautada a esta regla, sin embargo, la ocasión del ritual festivo al que da lugar la caza de un jabalí.

Cierro aquí este acápite sobre el *takuapu*, cuya denominación técnica —bastón o tubo de ritmo— es sólo indicativa de uno de los parámetros musicales en el que realiza su contribución sonora. En este caso, marca todos los pulsos de los cantos y danzas rituales, desde al comienzo hasta el final, conformando una base estructuradora de la dinámica de los mismos y contribuyendo a su tejido textural. A ello se sumará la correlación entre mito y ritual —a desarrollar en los dos capítulos siguientes—, reveladora del valor adjudicado por los participantes al hecho de que el lenguaje expresivo propio de los seres no-humanos poderosos y perfectos, Padres y Madres de los humanos habitantes de esta Tierra, esté constituido por cantos-danzas con aporte instrumental. En cuanto a los componentes de este aporte, es sugestivo que mientras en las narrativas míticas se hace mención del bastón de ritmo de las *Chy Ete*, en especial como objeto sonoro, resonante símbolo de su poder<sup>47</sup> e instrumento de comunicación

---

<sup>45</sup> Véase nota 36.

<sup>46</sup> En mis trabajos de campo del siglo XX, pude comprobar que eran siempre los hombres los que se relacionaban con el exogrupo; aun para recibirme a mí, siendo mujer. Me pregunto qué no habrá podido ocurrir en el siglo XVII. De cualquier modo, ello no disculpa la ignorancia de Ruiz de Montoya sino que la pone en evidencia.

<sup>47</sup> En una de las “oraciones cantadas” de los *chiripa*, dedicada a Nuestra Verdadera Madre, *Nñande Sy Ete*, que transcribe y traduce Chase-Sardi (1992: 53), se lee: “Debemos pisar fuerte sobre esta tierra que nos come, decimos que nos come esta tierra, tenemos que tomar represalias contra ella /Poseyéndola debemos

con el resto de los sin ombligo<sup>48</sup>, no ocurra algo semejante con el *mbaraka* (sonajero) masculino, respecto de los *Ru Ete*. Una explicación de este hecho — reservada para el punto 8.2—, fundamentaría, al menos en parte, la inconsecuencia de los hombres *mbyá* con su tradicional instrumento musical de uso ritual.

### 8.1.2 Los *mbaraka*: sonajero de calabaza y guitarra pentacórdica

Se trata de dos objetos sonoros de ejecución masculina que, comenzando por el sonajero de calabaza y continuando con una guitarra pentacórdica afinada como algunas de las antiguas vihuelas, han desempeñado y/o desempeñan —uno u otro, o ambos a la vez— un importante rol en los rituales *mbyá*. Aunque presentaré primero brevemente al instrumento de raigambre aborígen y habrá espacios propios para la guitarra más adelante, el tema de su simultaneidad o sustitución, de acuerdo con lugares y épocas, será dominante por sus múltiples facetas. Además, porque al estar unidos por su denominación genérica, aparecen juntos en la primera definición del término de que se tenga noticia (Ruiz de Montoya, 1639).

Técnicamente, el sonajero se clasifica como idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, y consiste en una calabaza ovoide (fruto de la *Lagenaria siceraria*), atravesada por un palillo, cuya parte inferior sirve de mango; la superior solía adornarse con vistosas plumas. Al agitar la calabaza, las negras semillas de *yvaũ* introducidas en su interior —elemento preferido por los *guaraní* para la producción sonora de este idiófono—, chocan entre sí y contra las paredes de la misma. Aunque revisaré el tema más adelante respecto de los *mbyá*<sup>49</sup>, el *mbaraka* sonajero ha sido, y aún lo es en varios casos, uno de los instrumentos más importantes para diversos grupos de filiación *tupí-guaraní*; en especial, como objeto simbólico de uso chamánico<sup>50</sup>.

---

danzar continuadamente sobre ella/[...] ¡Vamos! Tomen todas juntas, primeramente, vuestros bastones rítmicos.” Aunque consideré interesante incluir este fragmento de una oración *chiripa*, debo aclarar que no he recogido entre los *mbyá* una oración o discurso de este tenor.

<sup>48</sup> Se suele decir, por ejemplo, que *Karai* llama por su intermedio a *Tupã* para que le provea de agua.

<sup>49</sup> Véase el punto 8.2.

<sup>50</sup> A mi juicio, este es uno de los temas que hacen palpable la necesidad de discernir entre los grupos de la rama *tupí* y los de la rama *guaraní*. No me refiero sólo al instrumento en sí sino también, y fundamentalmente, al término *mbaraka* / *maraka*, cuyas acepciones en lenguas *tupí* superan ampliamente en número e importancia a las de las lenguas *guaraní*. Fuera de ambas ramas, es interesante acotar que con diversas formas, pertenencia de género y significación —según las culturas—, el sonajero de calabaza ha estado presente en gran parte del variado universo aborígen americano y, en algunos casos, lo sigue

### 8.1.2.1 Definición, coexistencia y sustitución del sonajero

Como ya dije, la definición más antigua del término *mbaraka* sería la de Ruiz de Montoya ([1639] 1876, II: f 212v.)<sup>51</sup>, quien comenzó su tarea misional entre los *guaraní* en 1612. Sabemos de la preocupación de los jesuitas por aprender las lenguas aborígenes y no enseñar el castellano, una medida astuta para mantener separados a sus fieles, presuntos o reales, de los españoles. Pero también lo hicieron para mejor entenderlos y hacer más efectiva la enseñanza del evangelio. Apenas cuatro años después de llegar al Guayra, este hijo de sevillano y peruana es mencionado —según Maeder<sup>52</sup>— en la Carta Anua de 1616, donde se dice: “El padre Antonio ha hecho un arte y vocabulario en la lengua guaraní...”. Minimizando el tiempo pasado de la frase, podemos suponer que para entonces estaba siquiera avanzada la obra, lo cual, dada su magnitud, permite retrotraer la fecha de inicio tomando en cuenta el tiempo que le ha debido llevar obtener la información y redactarla<sup>53</sup>. De la definición anunciada, citaré por ahora del *Tesoro guaraní-español* lo más sustantivo aquí, actualizando la grafía:

“Mbaraka, Calabazo con cuentas dentro, que sirve de instrumento para cantar, y de ahí ponen nombre a todo instrumento músico.”

A esta definición del idiófono —ilustrativa para este punto—, le siguen en la misma entrada léxica dieciséis ejemplos del uso del término. Salvo dos que aludirían a la guitarra —“tocar rasgado” y “trastes”—, y los tres últimos en los que la traducción menciona concretamente al rabel, los restantes se vinculan con partes de cordófonos —cuerda, clavija—, o con cuestiones de afinación —templar, destemplar, etc.— o técnicas. La cita merece algunos comentarios. El primero de ellos refiere a la aclaración

---

estando. En Argentina, lo han tenido los *mapuche*, y todos los indígenas del área chaqueña, para quienes fue uno de los instrumentos musicales chamánicos más importantes.

<sup>51</sup> Aunque la información no se la proveyeron los *mbyá*, se sabe que los neófitos de las reducciones ejercieron una influencia periférica sobre los grupos que rechazaron ser misionalizados. Es más, a medida que se profundiza y se echan otras miradas sobre lo sucedido en las mismas y su entorno, se descubre que las relaciones entre los grupos internos y externos eran más fluidas de lo que se ha sostenido durante largo tiempo. Las noticias tempranas más interesantes sobre los *guaraní* provienen de los jesuitas, no porque hayan sido los primeros en relacionarse con ellos —se sabe que fueron los franciscanos—, sino porque escribieron mucho al respecto. No obstante, salvo algunos primeros escritos y la obra de referencia, por lo general, los jesuitas se han ocupado más de tratar de convencer a sus superiores de sus logros -supuestos o reales- que de brindar información sobre la cultura y la sociedad indígenas.

<sup>52</sup> En Ruiz de Montoya 1989: 16.

<sup>53</sup> Este interés por la datación aproximada de la obra, se relaciona con la datación de la apropiación de la guitarra por los *guaraní*, que ha sido singularmente temprana.

de Ruiz de Montoya: “sirve de instrumento para cantar, y de ahí ponen nombre...”, pues esta condición y capacidad será una razón que hará que no solo se aplique ese mismo nombre a un instrumento muy diferente, como lo es la guitarra<sup>54</sup>, sino también que ésta perviva aún y hasta haya sustituido en muchas aldeas al “calabazo con cuentas dentro”, reemplazándolo como instrumento rítmico; un hecho nada infrecuente en el campo de la etnomusicología. Sin embargo, ateniéndome al caso *mbyá*, está lejos de ser la única razón, pues la guitarra sonoriza —habitualmente junto con el rabel— las danzas de la primera fase del ritual en el *oka*, que se caracterizan entre otras cosas porque en ellas no se canta. Además de poseer la guitarra la capacidad de realizar su aporte rítmico a cantos y danzas, como lo hacía su sonajero, el rasgueo con las cuerdas al aire pasó a proveerles nuevos y más variados sonidos, de mayor intensidad y de timbre distintivo —aportes sin duda atractivos para su sensibilidad musical y su particular estética—<sup>55</sup>. Si bien esa suma de razones ha debido ser de peso para sustituir al sonajero en muchas aldeas de diferentes zonas y países, también puede haber jugado a favor de ello la fascinación provocada por la resultante sonora de los cordófonos, inexistentes en la América prehispánica<sup>56</sup>. Aun hoy se considera positivo su reemplazo —en las aldeas en que ello ha ocurrido—, porque una sola guitarra sustituye a muchas maracas, instrumento cuya técnica de ejecución por sacudimiento en los largos rituales, provoca notable cansancio físico. De hecho, en las aldeas que pervive la maraca junto con la guitarra, se dice que son a lo sumo dos o tres quienes la ejecutan.

A juzgar por el contenido de la totalidad de los ejemplos de la entrada léxica *mbaraka* y del de otras entradas que dan cuenta de varios instrumentos musicales, con la expresión “a todo instrumento músico”, Montoya se está refiriendo, en realidad, solo a

---

<sup>54</sup> Excluyo acá al rabel, pues solo aparece nombrado como *mbaraka* en esta fuente temprana.

<sup>55</sup> Quienes sostienen que los *mbyá* jamás aceptaron ser evangelizados, afirman que los Chiripá “...descendientes de los *guaraníes* cristianizados por los jesuitas, han conservado el arte de hacer guitarras y, probablemente, se lo han transmitido [a los *mbyá*]...” (Strelnikov 1928:356). En oportunidad de un trabajo de campo que efectué en un pequeño grupo *chiripá*, también en Misiones, dos colaboradores de esa etnia criticaron a los *mbyá* por haber incorporado la guitarra, diciendo que ellos, en cambio, conservaban la tradicional maraca. Müller, a partir de su experiencia misional entre 1910 y 1924, en Paraguay, dice que los *mbyá*, *chiripá* y *paĩ* han adoptado la guitarra, solo que constriñe su uso a las “danzas profanas”. En la actualidad, los únicos que habrían reemplazado la maraca por la guitarra, en algunas aldeas, parecen ser los *mbyá*. El idiófono pervive con fuerza entre los *chiripá* y los *paĩ*.

<sup>56</sup> Ha sido extenso el debate sobre el arco musical, pero existe consenso en considerarlo posthispanico, al menos al de Sudamérica, en sus diversas versiones (Véase Izkowitz 1970 [1934]; Ruiz 1985a).

los dos cordófonos de procedencia europea arriba mencionados<sup>57</sup>. A la vez, deja notar la preeminencia de la guitarra cuando en el *Vocabulario español-guaraní* engloba a otros instrumentos en la voz correspondiente a ésta, a saber: “Guitarra, y todo instrumento, *Mbaraka* (Ruiz de Montoya 1876, I: 298)”, omitiendo, por ejemplo, una entrada específica para el rabel<sup>58</sup>.

Tres siglos y medio después, Dooley (1998), como vimos, define *mbaraka* como “instrumento musical”, menos los de soplo, y agrega, además del sonajero de calabaza: *mbaraka mirĩ*, el acordeón: *mbaraka ipira’o va’e* acordeão [-*pira* estirar, abrir], y la guitarra: *mbaraka ixã va’e* violão (lit., ‘instrumento de corda’) [*ixã* cuerda]<sup>59</sup>. Acá se patentiza el hecho de que la incorporación de nuevos instrumentos bajo un mismo nombre, requiere agregados para distinguir uno de otro. Lo que no especifica el autor, es si así llaman indistintamente a la guitarra *mbyá* de cinco cuerdas, de uso ritual, y a la de seis, de uso de los jóvenes para la ejecución de música popular, tanto en Brasil como en Argentina y otros países americanos. Mis colaboradores, como los de Cadogan, distinguen esta última de la propia, nombrándola *mbaraka pytã*, guitarra colorada, adjetivo que quizá tenga origen en el lustre caoba, habitual en otros tiempos en guitarras de fabricación en serie. Finalmente, como ya dije, conservan el rabel, pero con su propio nombre, guaranizado: *rave*.

Debido a que en seis trabajos de campo previos no había visto ningún sonajero de calabaza, pregunté a un colaborador *mbyá* cuánto hacía que no se usaba el *mbaraka mirĩ*, y me dijo:

“Hace mucho. Se va dejando ahí. Puede ser que haya una parte todavía que ocupa allá en Paraguay, por ahí. Porque acá en la Argentina, no. Ninguna parte no se usa. Se deja porque hay esa guitarra que suena mejor que

---

<sup>57</sup> Ampliando lo dicho en la nota 54, hago la salvedad de que no he hallado en ninguna otra fuente la aplicación del término *mbaraka* al rabel –aunque las que he consultado son muy posteriores-, ni la he documentado en los trabajos de campo.

<sup>58</sup> Sobre este cordófono, véase el punto 8.1.3.

<sup>59</sup> Cabe agregar que el término *mbaraka* no sólo se relaciona con sonidos del ámbito musical. Así lo demuestran los nombres de la serpiente venenosa americana, cuyos anillos óseos del extremo de la cola hacen un ruido peculiar cuando se mueve: *mbói mbarakakue* cascabel del crótalo (Cadogan 1992b: 106) e *imbaraka va’e*, *mboi-mbaraka*: cobra cascavel (Dooley 1998). En realidad, los *guaraní* hicieron uso del mismo mecanismo de transposición que llevó a denominarla víbora de cascabel o “crótalo”, en castellano. Crótalo es un nombre de origen griego de un antiguo instrumento de percusión consistente en un par de muy pequeños discos de metal (“platillos”).

*mbaraka mirí*. Entonces se cambia mucho, aunque no es malo, no es nada de seguir con la guitarra. Igual se puede rezar...”

Lorenzo Ramos, 1983<sup>60</sup>

Obsérvese el comentario sobre la magnitud del cambio implicado en su adopción y la necesidad de dejar sentado que no es un hecho negativo, pues se “puede rezar” con la guitarra —aludiendo al canto ritual—; en definitiva, esto es lo más importante. A fin de reconstruir siquiera a grandes rasgos el proceso de esa apropiación, expongo a continuación lo extraído al respecto de diversos escritos.

Considerando que en las fuentes bibliográficas se han utilizado denominaciones tales como *caingúa*<sup>61</sup>, *baticola*, *apyteré*, *ava-mbihá* y *mbyá* (*mbiá* o *mbwihá*), para referirse al mismo grupo étnico, los datos hallados sobre la guitarra son los siguientes, según orden cronológico.

En 1894, Juan Bautista Ambrosetti (1894: 670), dice:

“*Guitarras*, hechas por ellos, imitando las europeas, de madera de cedro cortada á cuchillo, y pegadas en vez de cola, con una pasta hecha de batatas y fruta de Mbaracamuá, que produce una substancia gomosa muy resistente. Las cuerdas son de fibra y de palma pindó, ortiga brava, hilo de coser, cerda ó pelo de mujer, y se unen á la caja ya sea por medio de una especie de puente encolado á ella, ó ya por pedacitos de madera salientes. Generalmente se usan sólo cinco cuerdas y las guitarras son de tamaño variable.”

Infero que el autor dice “*generalmente* se usan sólo cinco cuerdas”, en forma cauta, debido a que de las tres guitarras que trajo de Misiones y depositó en el Museo de La Plata, dos de ellas tienen clavijero para cinco cuerdas, pero otra tiene un clavijero para seis. Sin embargo, hay evidencias de que el orificio superior derecho de esta última estaba destinado a colgarla<sup>62</sup>: 1) porque no presenta vestigio alguno de haber tenido clavija ni tampoco encordado; 2) porque conserva una antigua atadura de tiento que

---

<sup>60</sup> Posteriormente pude saber que al menos en una aldea se conservaba junto con la guitarra, pero esta contundente afirmación es indicativa de la amplia difusión de esa sustitución en aldeas de Argentina.

<sup>61</sup> Este apelativo, en Ambrosetti, abarca a los *chiripa* y los *mbyá* (baticolas).

<sup>62</sup> Este es el modo de acondicionar adecuadamente los objetos en un lugar que carece de estanterías o armarios, como es el caso del *opy*.

habría venido con el instrumento<sup>63</sup>. Lamentablemente, no incluye la denominación en lengua indígena.

En cuanto al tema específico, el mayor valor que posee la monografía de Ambrosetti es el de dar cuenta no sólo de la coexistencia de la maraca y la guitarra en una misma aldea sino en un mismo ritual —llamado por él, “baile”—, como lo atestigua el siguiente fragmento y lo ilustra, paradójicamente, no el dibujo de Holmberg incluido entre las páginas 672 y 673 de la misma, sino el de Adolfo Methfessel —reproducido en otra publicación (Vignati 1953, Lámina 1)—, hecho que explico después de la cita.

“El baile de los Caingúas es bastante original. [...] Delante del rancho o del *Tapuí* del cacique se reúnen todos, y a la luz de la luna y de una gran fogata, forman las mujeres atrás, en una línea y los hombres delante de ellas en otra, pero mirando todos al frente, donde se coloca el cacique, de pie, armado de su bastón de mando, teniendo a su lado al guitarrero. Las mujeres se munan de tacuaruzú-bombos [*takua* o *takuapu*] y los hombres de porongos de baile [*mbaraka mirĩ*], y uno o dos de los que hacen punta, de tamborcitos [*angu'apu*]” (Ibíd. 673).<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Documenté esta función del orificio supernumerario en mis trabajos de campo.

<sup>64</sup> En efecto, Methfessel fue el pintor que viajó con el investigador en 1892 y la escena del “Baile. Asado” —tal el nombre de la Lámina 1— es uno de los dibujos que realizara durante la expedición patrocinada por el Museo de La Plata. Un conflicto de intereses impidió la reproducción de los mismos en esta publicación; por ello, la ilustración con la leyenda “Baile Caingua (Composición y Dibujo de Eduardo A. Holmberg)”, no responde exactamente a la descripción del autor. No se sabe si Holmberg tuvo acceso o no al original, pero se puede inferir que fue Ambrosetti quien decidió ciertos cambios para no colisionar con la institución propietaria de los dibujos; obviamente, no da cuenta de ello al lector. En principio, se dio un giro de 90 grados a la escena, con lo cual las filas de danzantes que en el original daban la espalda al *Tapuí*, acá están de flanco al mismo. En realidad, lo fundamental sería saber hacia qué punto cardinal estaba orientada la construcción o la escena ritual, pero de ello no informa el autor en su escrito, ignorando el valor de este dato. Además, se excluyó al guitarrista, al tamborero y a tres niños danzando a un costado, dos de ellos con pequeñas maracas. Asimismo, los hombres, que en el original se toman del brazo izquierdo y ejecutan la maraca con la mano libre, acá bailan sueltos y tocan todos la maraca con la izquierda, algo fuera de lo habitual. Sí es importante el hecho de que en el original el guitarrista esté sentado, y que se halle no “al lado”, como se lee en el texto, sino relativamente cerca del “cacique”. Como contrapartida, dada la posición de éste, en el original no se aprecia si en su mano derecha sostiene la macana que a modo de batuta porta en el dibujo de Holmberg y sugiere Ambrosetti, “detalles” más significativos de lo que aparentan ser, como se apreciará. Finalmente, se excluyó también el “asado” que titula la lámina de Methfessel y que es un elemento anacrónico en una escena nocturna, aunque bien pudieron haberlo promovido los visitantes. En suma, por una parte, es evidente la mayor calidad artística de los dibujos de Methfessel; por otra, se supone que el primero reprodujo lo que vio, a partir de lo que Ambrosetti le habría sugerido reproducir, mientras el segundo fue compelido a tergiversar la escena. Es obvia, pues, la nulidad documental del dibujo de Holmberg reproducido en la monografía de referencia. Si bien ello no convierte necesariamente al de Methfessel en fiel reflejo de la realidad que observó, diferencia a éste el hecho de ser un producto genuino de su arte y su mirada. A juzgar por las 9 láminas —de los 7 dibujos originales— que se hallan en el trabajo de Vignati, Methfessel hizo un trabajo prolijo e interesante. No obstante, a veces da la impresión de que habría reunido en un mismo dibujo aspectos

Son varios los interrogantes que plantea la descripción precedente, así como la contrastación con la ilustración original, pero los iré mencionando a medida que lo crea pertinente<sup>65</sup>. Aquí interesa, pues, ese lugar de privilegio del guitarrista, que da cuenta de la importancia adjudicada al instrumento y de la jerarquía otorgada en los rituales a su ejecutante, aun cuando en ese entonces —a juzgar por la lámina— cada uno de los varones que danzaban hacía sonar su *mbaraka*, excepto los que tocaba/n el tambor. A juzgar por mi documentación, el guitarrista alcanzó el grado máximo de protagonismo décadas después —el mismo que mantiene en muchas aldeas hasta el presente—, cuando ese “cacique” del dibujo apócrifo que guiaba el canto y la danza con una especie de “batuta”<sup>66</sup>, a la manera de un director de orquesta —escena que, dicho sea de paso, no fue documentada o dada a conocer por ningún otro cronista ni investigador—, se transformó en el *karai* u *opygua* guiando a los participantes con su guitarra, como se aprecia aún entre los *mbyá*.

Pasemos ahora al interesante —aunque inevitablemente sesgado— escrito de Franz Müller, sacerdote de la Orden del Verbo Divino, elaborado a partir de datos obtenidos durante su actividad misional entre los *mbyá* del río Monday, en Caaguazú (Paraguay), durante el lapso 1910-1924<sup>67</sup>. Este religioso también da cuenta de la coexistencia de la maraca y la guitarra, pero utilizada en rituales sagrados la primera y en “danzas profanas” la segunda. Si bien describe con cierta extensión la guitarra, proporcionando interesante información sobre la denominación en *mbyá* de cada una de sus partes, no consigna el número de cuerdas, omisión salvada por la fotografía que la

---

observados en momentos diversos, quizá con un criterio de economía de producción, más que con rigor documental, que a juzgar por la actitud de Ambrosetti no parece haber sido un valor muy apreciable en ese contexto histórico. De todos modos, tal condensación es improbable —tratándose de escenas de fines del siglo XIX— y por su tenor no desmerece su obra. Por último, cabe destacar la contribución de Vignati al esclarecimiento de este hecho —aunque admite que las causas “sólo pueden ser presumidas” (p. 5)—, y también la valiosa publicación de esos interesantes dibujos, contextualizados mediante la inclusión de fragmentos pertinentes de varios trabajos de Ambrosetti, Métraux y otros autores.

<sup>65</sup> Téngase en cuenta que se trata de la primera ilustración publicada de un ritual *chiripá* / *mbyá* —que yo sepa—, y única, al menos hasta mis fotografías de rituales *mbyá* un siglo después (1980, 1984).

<sup>66</sup> En la cita, Ambrosetti sólo dice “armado de su bastón de mando”, pero más adelante (pp.709-710) refiere que ese bastón que “[e]l cacique usa, sobre todo en los bailes, a modo de cetro,” es “su macana de madera de *Tatayubá* pulida y de un bonito color amarillo”, arma a la que me refiero en el punto 8.1.5.

<sup>67</sup> La Misión fracasó y debió ser abandonada. Al respecto dice Melià: "Un escrito de carácter retrospectivo sobre el desarrollo de la misión (Müller 1919) documenta hasta qué punto los Mbyá aún libres recusaban el nuevo modo de vida traído por los misioneros. 'No quiero aprender nada de vos y no quiero saber nada de vuestro modo de vivir', decía simplemente el indio" (Melià 1987:36; original en portugués).



ilustra, en la que se aprecia el clavijero para cinco cuerdas al que me referiré más adelante (Müller 1989:120, fig. 16 c).

En el XXII Congreso Internacional de Americanistas, reunido en Roma en 1926, I. D. Strelnikov presentó la ponencia “*Les Kaa-iwá du Paraguay*”, basada en la documentación recogida en un viaje de 1915; es decir, unos veinte años después que Ambrosetti, pero en Paraguay, no en Misiones, y hacia la misma época que Müller. El viajero documentó la ejecución de la guitarra en una ceremonia fúnebre, junto con el *takuapu* de las mujeres y dice:

“El instrumento tenía cinco cuerdas de fibras vegetales trenzadas, y había sido hecho con bastante destreza”

Strelnikov (1928: 356; original en francés)

En 1928, Alfred Métraux en su libro *La civilisation matérielle des Tribus Tupi-Guaraní*, no menciona la guitarra, pero veinte años después, en su importante contribución *The Guarani*, en el volumen III del *Handbook of South American Indians*, al referirse a los instrumentos musicales escribe:

“Tambores y guitarras españoles están suplantando en la actualidad a los instrumentos musicales nativos”

Métraux (1948: 80; original en inglés)

Jehan Vellard, en su *La civilisation du miel*, menciona el uso de la maraca en las danzas nocturnas y sólo se refiere a la guitarra como un instrumento que ambicionan poseer los jóvenes *mbyá* para repetir las canciones paraguayas de moda que aprenden de los peones de las estancias vecinas o de las explotaciones forestales. Esto implica que se refiere a la guitarra de seis cuerdas, no a la de cinco que aquí interesa (1939:158)<sup>68</sup>.

Egon Schaden ([1954] 1962: 153) aporta más datos sobre el tema en su libro *Aspectos fondamentais da cultura guaraní*, donde vuelca el resultado de sus

---

<sup>68</sup> En 1937, Vellard dice haber permanecido aproximadamente un año entre los *mbyá* del Paraguay (¿en 1936?), en estadias que no superaban los tres meses, -según afirma en 1939-, durante los cuales dice no haber sorprendido “el menor vestigio de ritos religiosos” (p.168). Antes había señalado el celo de los *mbyá* en ocultar sus creencias y sus ritos a los ojos de los extranjeros; pero lo más relevante para juzgar el carácter y el grado de credibilidad de la fuente, es que en la p. 158 relata que sobre todo en las noches en que la luna llena ilumina la aldea, “hombres y mujeres danzan acompañando sus movimientos con la maraca, calabaza rellena de granos o piedrecillas”. O sea, no asocia danzas con rituales -algo frecuente en esos tiempos-, lo cual no quiere decir que siempre estén asociados, pero tampoco que deban disociarse. Ante estas contradicciones, cabe preguntarse si vio de cerca las danzas, pues sería importante corroborar que las mujeres ejecutaban la maraca, siempre adjudicada a los varones, aunque este mismo dato lo aporta Ciccarone (2001:116) sobre la actualidad en el litoral de Brasil.

investigaciones en aldeas o asentamientos *kaiová*, *nhandéva* y *mbyá* de Brasil, con especial referencia a los primeros, realizadas entre 1946 y 1953. Después de señalar etnocéntricamente la pobreza de sus instrumentos musicales, dice:

“Los más importantes son el sonajero de calabaza o *mbaraka* y el bastón de ritmo o *takuá(pú)*<sup>69</sup> usados en todas las ceremonias religiosas”

Y agrega más adelante:

“En una única aldea, en Itariri, participé de danzas religiosas dirigidas por un *ñanderú Mbüá* que sustituía el *mbaraka* de calabaza (o también *mbaraka í*) por una guitarra de origen industrial (*yvyrá mbaraka*), que en otras aldeas se conoce sólo para tocar músicas profanas” (Ibíd.)<sup>70</sup>.

También agrega que el referido *ñanderu* solamente tañía las cuerdas para marcar el ritmo —o sea, rasgueaba las cuerdas al aire, lo cual coincide con mi documentación—, pero no indica el número de cuerdas de la guitarra. Si bien la fecha de su trabajo en Itariri no es muy precisa, podría estar aproximadamente entre 1947 y 1949; lo destacable es que para entonces, según el autor, en otras aldeas la guitarra aún no había sido incorporada a los rituales. Pero, además de la mención a la función rítmica del cordófono en manos del líder religioso y de la referencia al papel de sustituto del idiófono, hay otro dato de interés. Schaden consigna como nombre alternativo del sonajero de calabaza: *mbaraka í* (= maraca pequeña), sinónimo de *mbaraka mirĩ*, denominaciones que habría recibido después de la aparición de la guitarra en Brasil, Argentina y Paraguay.

León Cadogan (1960: 140), profundo conocedor de la cultura *mbyá* —aunque no tanto de sus rituales—, en su artículo *En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, hace mención explícita del uso del *mbaraka*, el *takuapu* y el *angu'apu* en los rituales, pero no consigna aún la presencia de la guitarra en los mismos sino en los bailes en que se toca música paraguaya y participan los *mbyá*. Sin embargo, ocho años después brindaría muy concretas referencias sobre el tema, que analizaré más adelante.

---

<sup>69</sup> El autor reúne de este modo la denominación *kaiová* y *nhandéva* (*takua*), y *mbyá* (*takuapu*).

<sup>70</sup> Lo interesante es que al comienzo del libro, dice que Itariri es una aldea donde vivían de 8 a 10 familias *nhandéva* [*chiripa*], pero que durante un tiempo vivió allí un grupo de familias *mbyá* que llegó del Paraguay en 1945 y luego pasó a vivir a orillas de Rio Comprido, agregando que entre éstos “la religión tribal sufrió muy poca o ninguna influencia cristiana desde la época de las misiones jesuíticas.” (Schaden 1962: 15).

En síntesis: en 1892, fecha del viaje de Ambrosetti, la guitarra y la maraca se ejecutaban en forma simultánea en los rituales de Misiones; en 1915, en una aldea del Paraguay, la guitarra parece haber desplazado a la maraca. Para la misma época, también en Paraguay, Müller consigna el uso sagrado de la maraca y el profano de la guitarra, según las adjetivaciones del autor. En 1928, basándose en fuentes antiguas, Métraux, como es obvio, no menciona la guitarra y le asigna un papel importante a la maraca. Vellard, en sus viajes por Paraguay de aproximadamente 1936, documentó la maraca en las danzas (¿rituales?) nocturnas, pero no la guitarra. En 1948, Métraux posee información de que “la guitarra española” (¿de cinco o de seis cuerdas?) está reemplazando a instrumentos nativos. En 1954, Schaden consigna como hecho curioso haber observado en un ritual [c. 1950] la sustitución de la maraca por una rústica guitarra en una única aldea *mbyá* de Brasil. Pero el caso más llamativo es el de Cadogan, que en 1960 afirma la vigencia de la maraca en los rituales *mbyá* del Paraguay y en 1968 se refiere explícitamente a la sustitución de este idiófono por diversos instrumentos, como se podrá apreciar<sup>71</sup>.

Estas variadas informaciones se deben no sólo a la heterogeneidad lógica entre aldeas y a las más heterogéneas aún circunstancias de documentación y modos de obtenerla, sino también a que no era habitual que los autores indicaran con precisión la fecha de documentación de los datos que exponían —a veces sólo se conoce el lapso— y a que no en todos los casos se indicaba de qué lugar específico procedía la información. Un instrumento puede estar vigente en una zona y no en otra, incluso en algunas aldeas de un área y no en otras, por muy diversas razones. Además, el hecho de que no se haya documentado un elemento cualquiera de una cultura no implica su inexistencia, máxime, en el caso de los *mbyá*, cuyas estrategias de ocultación son conocidas (Ruiz 1990). En suma, las referencias bibliográficas citadas —muy escasas para los tres cuartos de siglo que abarcan—, si bien apenas nos permiten aproximarnos al proceso de adopción de la guitarra de cinco cuerdas, demuestran su utilización en rituales *mbyá* de Paraguay, Brasil y Argentina, sea en conjunción con la maraca o sustituyendo a ésta. Ya consolidada su apropiación en numerosas aldeas de la provincia de Misiones, su uso ritual fue comprobado por Jorge Novati en 1965<sup>72</sup>, y por mí desde

---

<sup>71</sup> Vale adelantar que el análisis del segundo texto dio por resultado mi convencimiento de que, a pesar de su afirmación, Cadogan no había constatado el uso de esos tres instrumentos en los rituales.

<sup>72</sup> Viaje del Instituto Nacional de Musicología, a un aldea localizada en 2 de Mayo.

1973 hasta 2000. Además, poseo información fidedigna de que hasta hoy se ejecuta en Argentina, como así en aldeas de Paraguay y Brasil, dependiendo su frecuencia de la vigencia de los rituales mismos. Según consignan publicaciones y tesis inéditas de Brasil desde la década de 1990 hasta 2006, mientras en aldeas de Rio Grande do Sul desplazó por completo a la maraca, en el litoral, un área de alta presencia *nhandéva* (*chiripa*) —grupo que nunca abandonó el idiófono— e incluso de aldeas mixtas *nhandéva* – *mbyá*, ambos instrumentos se utilizan simultáneamente en los rituales. La vigencia conjunta no solo es indicativa de la probablemente milenaria permanencia del sonajero de calabaza sino también es expresiva del fuerte arraigo de esta guitarra, casi cuatro veces centenaria.

Veamos ahora el tema de la sustitución del *mbaraka mirĩ*, tal como lo plantea Cadogan en una sintética pero importante referencia incluida en su extenso artículo *Chonó Kybwyrá: Aporte al conocimiento de la Mitología Guaraní*, de 1968. Dispuesto a demostrar la regresión cultural de los *mbyá* “a consecuencia del estado de guerra en que han vivido hasta comienzos del siglo [XX]”<sup>73</sup>, escribe:

“Enumerar las pérdidas que han sufrido sería tarea larga, pero, por tratarse de un elemento de culto [...], dedicaré unas palabras a la sustitución del *mbaraka mirĩ*, la sonajera ritual, en la danza. En las danzas chiripás que he observado y las de los *päi* observados por Schaden, se utiliza la clásica sonajera o *mbaraka*, el instrumento musical de los hombres, mientras las mujeres marcan el compás con sus *takua-pú* o trozos de bambú. En la danza *mbyá*, también la mujer maneja el *takua-pú*, pero el hombre esgrime en la mano la vara, *yvyra'í*, a veces dos, con las que produce un leve chasquido<sup>74</sup>. Pero la música de las clásicas sonajeras rituales o *mbaracá* la sustituye un *yvyra'ijá* o ayudante, con una tosca guitarra de cinco cuerdas a veces acompañado por otro *yvyra'ijá* con un ravel (violín) más tosco aún, y otro que toca *angu'á* o *mba'e-pú mirĩ* = tambor o caja. Conversando sobre este punto, varios *mbyá* me aseguraron que el *mbaraka* es cosa de los chiripá,

---

<sup>73</sup> Se refiere, principalmente, a las luchas entabladas con quienes querían reducirlos.

<sup>74</sup> Que los hombres esgriman una sola vara durante el ritual, habla de una acción puramente simbólica, indicativa de su carácter de marcador sagrado de género. Si son dos y producen un “chasquido”, aportan al paisaje sonoro del ritual. A ambas, además, las he visto funcionar como símbolos de poder dentro y fuera de los rituales; son las que Cadogan llamaba varas-insignias, que trataré en el punto 8.1.5. Obsérvese que a los músicos masculinos se los llama *yvyra'ija* y el autor los considera “ayudantes”.

pero otros [...] admiten que sus antepasados lo usaban [...]. La veracidad de este dato la confirma el nombre de *mbaraka moã* = remedio de la sonajera, utilizado para designar una planta mucilaginoso con la que se prepara una cola vegetal para remendar y fabricar *mbaraka* o sonajeras...”.

Cadogan (1968:112)

La continuación del texto complejiza el problema, pero veamos ahora lo expresado en la cita precedente. En principio, se observa que al referirse a los *mbyá* reúne en una misma frase a los que considero sus marcadores sagrados de género: el *takuapu* que “maneja” la mujer y el *yvyra’i* que “esgrime” el hombre<sup>75</sup>. A ello le sigue el otro plano del asunto, inteligentemente separado por Cadogan: la “música” de las sonajeras rituales la sustituye un *yvyra’ija* con una tosca guitarra de cinco cuerdas; o sea, el cordófono sustituye al idiófono. Si añade a continuación el rabel y el tambor, es porque “a veces”, según sus palabras, “acompañan” a la guitarra. Desde ya, no concuerdo en considerar como sustitutos de la maraca al rabel y al tambor -aunque a este último, el autor lo deja luego de lado, como se podrá apreciar. Pero hay otro punto en ese mismo texto que es menester esclarecer, pues tiene implicancias en su *Diccionario*<sup>76</sup>.

“... los *mbyá* designan la guitarra utilizada para acompañar los ejercicios espirituales, no con el nombre paraguayo y clásico *mbaraka* sino con el de *kumbi-ja* = dueño o productor de *kumbi*, voz que Montoya traduce por: estar muchos con murmullo”.

Cadogan (1968: 113)

“Y un ‘murmullo’ como el que producen los *takuapu* de las mujeres y los *mbaraka* de los hombres es requisito indispensable para ciertos ejercicios espirituales, denominados *kumbijá-ry pygua mba’é a’ã* = esfuerzos (espirituales) acompañados de murmullo (o música)”. De ahí la substitución del *mbaraka*, imposible ya de obtener, por las dos varas, y posteriormente por la guitarra de cinco cuerdas y el ravel [rabel], introducido por algún prófugo de las misiones”<sup>77</sup>. (Ibid.: 112)

<sup>75</sup> Abordo este tema en el punto 8.2 y antes trato sobre el *yvyra’i* (8.1.5).

<sup>76</sup> Me refiero al hecho de que en la voz *mbaraka* no incluye la guitarra ritual de los *mbyá*.

<sup>77</sup> Es interesante mostrar algunas dificultades que ofrece este tema para su traducción. En el vocabulario de la primera edición de *Ayvu rapyta* (Cadogan 1959: 199), consignó *kumbijáre* como “murmullo de los

Dooley no incluye *kumbija* en su *Léxico*. Los *mbyá* de Misiones, por su parte, niegan que se denomine así al cordófono y dicen que *kumbi-ja* o *kumbi-járe* es un rasguído muy sonoro de la guitarra, utilizado por tal razón en las danzas que se efectúan en el *oka*. Esto, además de coincidir con el significado de “acompañamiento musical” del vocabulario de 1959, implica que es un vocablo onomatopéyico, en el que *kumbi* es el término anacrúsico de la fórmula rítmica que cae con fuerza en *ja* o *járe*<sup>78</sup>. Con la sensibilidad estética y el respeto religioso que los caracteriza, consideran impropio usar este tipo de rasgueo en el *opy*, durante el ritual, utilizándose uno mucho más suave y delicado, cuya onomatopeya es *i-je*, una expresión con larga y documentada historia<sup>79</sup>.

La problemática expuesta por este autor tiene múltiples aspectos interesantes, algunos de los cuales se han ido esclareciendo gracias a la colaboración de los *mbyá* en los trabajos de campo, donde puse a prueba sus datos, y también merced al análisis histórico y etnomusicológico. Pero es el tema de la sustitución —tal como él lo plantea— el que cuesta esclarecer; en especial por lo poco que se ha escrito, tanto sobre los rituales como sobre los objetos sonoros en los mismos. Además, el hecho ya mencionado de que en 1960 se limite a mencionar la utilización ritual del *takuapu*, el *mbaraka mirĩ* y el *angu'apu*, y aquí se refiera a la sustitución del segundo a raíz de sucesos ocurridos más de medio siglo atrás de la fecha de la publicación anterior, induce a dudar de su información al respecto.

Es innegable, por cierto, que entre las múltiples dificultades que acarrea a un pueblo ser constantemente perseguido, una de las principales para los horticultores es la incertidumbre del lapso de permanencia en un sitio, que justifique sembrar para recoger los frutos de la siembra, que es en cierto modo el argumento utilizado por el autor para explicar el abandono del sonajero de calabaza. Sin embargo, hay preguntas clave, en este caso, que lo ponen en cuestionamiento. ¿Era realmente imposible obtener las calabazas para fabricar las maracas? Según información fidedigna de un especialista en botánica, basta echar unas semillas en cualquier parte del habitat en que viven para que

---

instrumentos musicales utilizados en las ceremonias religiosas.” Y *kumbijáre pygua mba'e a'ã* como “oración en común acompañada de música”. Asimismo, en la larga nota 4 de *Ywyrá Ñe'ery* (1970: 21), se refiere a “la tosca guitarra de cinco cuerdas, llamada actualmente *kumbija* por muchos Mbyá [...] aunque el verdadero significado del vocablo en esta lengua es ‘acompañamiento musical’”. Obsérvese que dice “actualmente”; no sería extraño que los del Paraguay hayan querido distinguir su guitarra de la que ejecutan los no-aborígenes; el desprecio de éstos por los indígenas en general, hizo de los paraguayos sus enemigos.

<sup>78</sup> Una fórmula habitual de rasguído anacrúsico es, por ejemplo: *kumbi-ja-ja-ja* (véase capítulo nueve).

<sup>79</sup> Me extenderé al respecto en el punto 9.3.

crezca la *Lagenaria siceraria*; de hecho, los *chiripa* y *paĩ* conservaron este idiófono hasta la actualidad, al parecer, sin dificultades. Pero aun en el caso hipotético de imposibilidad de obtener los frutos, es raro que si cada participante masculino tenía su *mbaraka mirĩ* —según Ambrosetti y Methfessel— no hayan conservado siquiera algunos ejemplares para sus rituales. Al llegar a este punto, es pertinente comparar el caso con el del *takuapu* femenino. Si las tacuaras del género *Guadua* florecen cada 40-50 años, ¿cómo fue que en medio de las persecuciones las mujeres lograron conservar este idiófono? O sea, ¿por qué se conservó el *takuapu* y no el *mbaraka mirĩ*? ¿No será que aquél era insustituible y éste no? Y en el plano comparativo, ¿será que ese instrumento masculino no ha tenido para los *mbyá* la importancia que tiene hasta hoy en otros grupos de filiación *guarani*?

Mi respuesta a estos planteos llegará más abajo, en este mismo capítulo, incluso acerca de la cuestión de las varas, pero adelanto aquí mis dudas sobre ese proceso sustitutivo que señala Cadogan: maraca→varas→guitarra, teniendo en cuenta que aún se utilizan varas en los rituales y que, en algunos casos, coexisten los tres. Del mismo modo que considero sumamente valiosos los aportes del autor en otros aspectos relativos a unidades socioculturales *mbyá* de Paraguay —como lo demuestra el tratamiento del capítulo cuatro— creo que las cuestiones relativas a los *performances* rituales constituyen su flanco débil.

Aunque en teoría es posible que haya habido períodos de indefinición en el proceso de sustitución de la maraca —ocurrido innegablemente en muchas aldeas—, y también lo es que en esos períodos se hayan podido poner a prueba otros elementos, de mis investigaciones surge que sólo la guitarra de cinco cuerdas, con una afinación específica que daré a conocer más adelante, y ejecutada por el personaje masculino que, regular o transitoriamente, está conduciendo el ritual en el *opy*, se puede considerar sustitutiva del sonajero. Esta afirmación implica que ni el *yvyra'i*, en la forma que lo he visto utilizar, ni el rabel, por su carácter de instrumento melódico, ni el tambor, demasiado sonoro —según ellos— para su ejecución en un recinto cerrado, habrían desempeñado ese papel. Prueba de ello es que no se concibe en la actualidad efectuar una ceremonia religiosa sin guitarra y *takuapu*, mientras sí pueden estar ausentes los otros instrumentos sonoros<sup>80</sup>. Lo que resta preguntarse —ya que persiste la duda sobre

---

<sup>80</sup> El tambor ya estaba casi extinguido en la década de 1970, al menos en las aldeas en que trabajé.

cómo eran los rituales que los *mbyá* hacían en soledad<sup>81</sup>—, es si también dentro del *opy* todos los participantes masculinos ejecutaban el *mbaraka mirĩ*, como dice Ambrosetti y muestra Methfessel en la escena ritual en el *oka*, o solo lo hacía el conductor masculino del ritual, como ocurre ahora con la guitarra. Si la primera opción fuera afirmativa —o sea, si todos los varones que danzaban tocaban su maraca—, es indudable que la sustitución ha significado profundos cambios sonoros y no sonoros en la representación ritual, afectando considerablemente la participación masculina. Esto no sería así en el caso de que fuera afirmativa la segunda, un tema a tratar en el próximo capítulo. De una u otra forma, tratándose de una apropiación de un instrumento de otra cultura y teniendo en cuenta la fuerza con que los *mbyá* han preservado gran parte de sus tradiciones, y en especial las relativas a su cosmología, no cabe duda de que la adopción de la guitarra no fue fortuita sino una elección, sea determinada por su sonoridad, sea por el estatus que le otorgaba ser instrumento de los blancos o sea por el desafío de adoptar uno nuevo y más complejo, al que había que saber encordar y afinar<sup>82</sup>.

En suma. En este extenso punto, abordé el *mbaraka mirĩ*, delineé la reconstrucción del proceso de incorporación de la guitarra pentacórdica a través de las fuentes éditas y traté acerca de la discusión generada en torno a la sustitución de aquél por ésta en diversas aldeas. Pero así como he podido especificar en qué condiciones determinadas de ejecución considero a la guitarra como sustituta del sonajero de calabaza o maraca, en otros casos, cumple funciones que nunca pudieron haber sido desempeñadas por el idiófono. Con ello quiero decir que una vez adoptada esta guitarra, se le han dado otros usos rituales, distinguibles del anterior al menos en siete rasgos: 1) lugar de ejecución; 2) rango del ejecutante; 3) postura del ejecutante; 4) posición en que se sostiene la guitarra; 5) técnica/s de ejecución; 6) afinación; 7) práctica musical en la que participa. El punto siguiente estará dedicado a abordar en forma comparativa estos diversos usos, que a su vez conducirán a tratar, siquiera tangencialmente, otras problemáticas.

---

<sup>81</sup> Según Müller —y no olvidemos que su estancia entre ellos en Paraguay fue en el lapso 1910-1924—: “Ahí donde a veces todavía, entre los Mbyá, se ejerce públicamente el culto, ha sido tomado de los Pañ’ y Chiripá y se realiza de acuerdo a las formas y ritos de estas tribus” (Müller 1989: 17, nota 32). Sin duda, se trata de otra de sus inteligentes estrategias para preservar sus *performances* de la mirada de los blancos.

<sup>82</sup> Los *mbyá* son sumamente exigentes en cuanto a la conservación de la afinación precisa durante todo el desarrollo del ritual, por lo que la ajustan al final de cada ejecución.



### 8.1.2.2 Afinaciones, técnicas y usos de la guitarra

Las *performances* rituales documentadas permiten apreciar una serie de diacríticos que distinguen prácticas musicales diversas, cuyas diferencias, algunas sutiles, poseen valor clasificatorio para los *mbyá*. Como se verá, los rituales de referencia constan de fases bien definidas, delimitadas por las coordenadas espacio-tiempo, que varían también en el plano representacional. A fin de aproximarnos a la cuestión, veamos los usos de la guitarra a través de los siete rasgos enumerados, en apariencia menores, pero bien diferentes según se trate del uso de este cordófono como sustituto del *mbaraka mirĩ* o de nuevos usos del mismo. El cuadro que sigue esquematiza el tema.

Cuadro N° 1	Rasgos distintivos	La guitarra como sustituto	Nuevos usos de la guitarra
1	Lugar de ejecución	<i>opy</i>	<i>oka</i> ; parcialmente, también en el <i>opy</i>
2	Rango del ejecutante	<i>karai</i> o <i>yvyra'ija tenonde</i> <sup>83</sup>	<i>yvyra'ija</i>
3	Postura del ejecutante	de pie; a veces, sentado	sentado
4	Posición de la guitarra	vertical	normal
5	Técnica/s de ejecución	rasgueo cuerdas al aire exclusivamente	rasgueo cuerdas al aire y con pisado restringido
6 Afinación	Relación interválica	3ª M - 5ª J - 5ª J - 4ª J	3ª M - 5ª J - 4ª J - 4ª J
	Ej. de alturas absolutas	1ª do# <sub>4</sub> ; 2ª, la <sub>3</sub> ; 3ª, mi <sub>4</sub> ; 4ª, la <sub>3</sub> ; 5ª, mi <sub>3</sub>	1ª do#; 2ª, la <sub>3</sub> ; 3ª, mi <sub>4</sub> ; 4ª, si <sub>3</sub> ; 5ª, mi <sub>3</sub>
7	Práctica musical	cantos-danzas	danzas exclusivamente

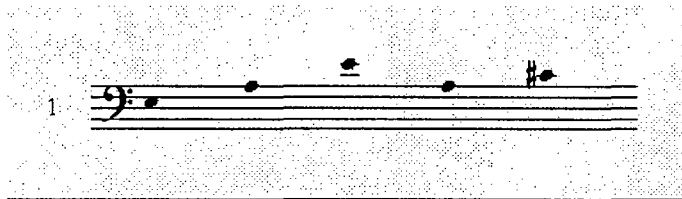
La congruencia mencionada se aprecia realizando una lectura vertical de las dos columnas específicas del cuadro, mientras que la lectura horizontal de cada ítem permite apreciar su contraste. Contrariamente al uso plural del sonajero y el *takuapu*, no hay datos sobre el uso de más de una guitarra en los rituales que, en el *opy*, suele estar en manos del dirigente masculino de la *performance*<sup>84</sup>. O sea, del *karai* o su auxiliar

<sup>83</sup> Una de las denominaciones que recibe el personaje masculino que dirige el ritual –sea al *karai* o su auxiliar en el *opy*-. Al que ejecuta la guitarra en el *oka*, se le dice *mbaraka'ja* (lit. dueño de la guitarra) o *yvyra'ija* a secas, pues su estatus es menor. Véase el punto 8.1.5.

<sup>84</sup> Insisto en el hecho de que la situación de cada aldea es diferente, máxime desde la última década, y destaco como hecho excepcional pero existente, que el dirigente inhábil para afinar/ejecutar la guitarra –¿un acto de resistencia a la sustitución del *mbaraka mirĩ*?-, delega esta práctica en otro. Debe entenderse, por tanto, que afirmaciones de este tipo apuntan a describir pautas modélicas construidas durante el proceso de investigación. Por supuesto, en grupos desmembrados se trata de crear las condiciones mínimas posibles para el diálogo ritual, bastando para ello que una mujer cante con su *takuapu* y un varón toque la guitarra. También puede bastar el canto de la mujer, no así el del hombre.

(*yvyra'ija tenonde*), quienes la sostienen en posición vertical, lo cual constituye una verdadera rareza. Ello es posible porque la única técnica que utilizan en las expresiones musicales a su cargo es el rasgueo con las cuerdas al aire. Si la ejecutan de pie, que es lo más habitual, la sostienen con la mano izquierda y apoyan la caja armónica contra su pecho y la mejilla derecha. Si la ejecutan sentados, apoyan la base de la caja sobre el regazo, abrazándola. Como el rasgueo es continuo, el movimiento se asemeja al sacudir del *mbaraka mirĩ*, en cuyo reemplazo se supone que actúa. Asimismo, el sonajero y el rasgueo producen sonidos complejos, o sea, múltiples sonidos<sup>85</sup>.

En lo referente a las relaciones interválicas entre sus cuerdas, la afinación de la guitarra *mbyá* es sorprendentemente estable —tomando en cuenta que se valen de la memoria auditiva para ello—. La que corresponde a su uso en el *opy* es la siguiente: 4<sup>a</sup> justa entre 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup>; 5<sup>a</sup> justa entre 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>; 5<sup>a</sup> justa entre 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup>; 3<sup>a</sup> mayor entre 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>.



Si bien mayoritariamente se ejecuta mediante el rasgueo de las cuerdas al aire, eventualmente y al solo efecto de indicar algún cambio coreográfico en ciertas danzas, se pisan limitadamente las cuerdas 1<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> y solo en tres trastes, según ilustra el cuadro que sigue, donde los sonidos resultantes del pisado se marcan en azul:

**Cuadro N° 2: Afinación tipo y tabla de sonidos para la ejecución en el *opy***

trastes→	1	2	3	
do# <sub>4</sub>	re	re#	mi	1 <sup>a</sup> c.
la <sub>3</sub>	la#	si	do	2 <sup>a</sup> c.
mi <sub>4</sub>	fa	fa#	sol	3 <sup>a</sup> c.
la <sub>3</sub>	la#	si	do	4 <sup>a</sup> c.
mi <sub>3</sub>	fa	fa#	sol	5 <sup>a</sup> c.

<sup>85</sup> Como se puede llegar a inferir que el rasgueo con las cuerdas al aire, modalidad de ejecución que reduce al mínimo las posibilidades potenciales del instrumento, es resultante de la incapacidad de los *mbyá* para aprovecharlas, aclaro que conocen perfectamente la guitarra de seis cuerdas y su afinación. De hecho, en cada aldea hay jóvenes que son hábiles ejecutantes del repertorio de música popular del área.

Documenté este ejemplo de afinación en numerosas estadias en Gobernador Lanusse y Fracrán —a veces un semitono más arriba—. Obsérvese que no se trata de una afinación en sucesión descendente, como es habitual, pues el sonido más agudo es el de la 3ª cuerda; a veces, la única de metal. A este tipo de afinaciones, frecuentes en cordófonos de la Edad Media, se las denomina “re-entrantes” o “recurrentes”. Otra particularidad es que las cuerdas son cinco, pero son sólo cuatro los sonidos diferentes, pues la 2ª y la 4ª tienen la misma altura absoluta. Asimismo, la variabilidad sonora está reducida, pues la 3ª cuerda y la 5ª se afinan a distancia de una octava. La estabilidad de la afinación absoluta es válida dentro de los límites de una aldea —no así entre aldeas— por su adecuación a la tesitura vocal de su intérprete principal: el *karai*. Como se puede apreciar en el ejemplo consignado, la resultante sonora del rasgueo de esos sonidos es un acorde perfecto mayor arpegiado que no colisiona con las melodías vocales a las que se les aplica esta base rítmica-armónica invariable, a modo de pedal<sup>86</sup>.

En la fase del ritual que tiene lugar en el *oka*, tal como se indica en la columna de la derecha del cuadro N° 1, el *karai* no actúa como guitarrista. La ejecución del cordófono en las alegres danzas —durante toda la puesta del sol— está a cargo del *yvyra'ija*, sentado y sosteniéndolo en la posición normalizada, generalmente en ejecución conjunta con el *rave ja* [lit. dueño del rabel]<sup>87</sup>. La ausencia absoluta de canto en estas expresiones dancísticas e instrumentales rituales que se realizan al aire libre —así como en algunas otras danzas rituales que se realizan en el *opy*— es un claro indicio de que estas prácticas musicales no han existido antes de la apropiación de la guitarra y el rabel<sup>88</sup>, pues el *mbaraka mirĩ* y el *takuapu* que los precedieron no producen melodías. Y aunque la técnica de rasgueo con las cuerdas al aire tampoco las produce, la guitarra puede emitir señales armónicas mediante el pisado de ciertas cuerdas, para indicar a los

---

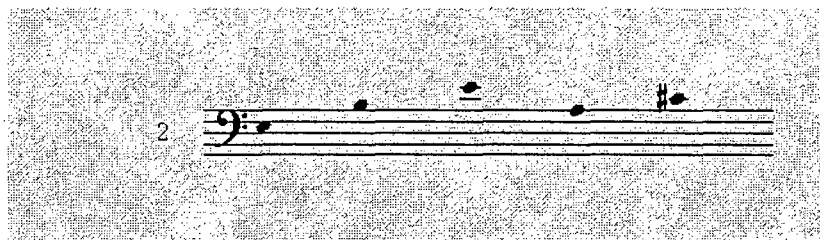
<sup>86</sup> Afinaciones de este tipo en guitarras de cinco y seis cuerdas, fueron documentadas y analizadas por María Ester Grebe en *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Me refiero a los temples basados en acordes perfectos mayores y en algunos casos, menores, que la autora relaciona con antiguas afinaciones de vihuelas y guitarras del siglo XVI en España. Al respecto dice: "It is highly probable that these tonic chord tunings, considered 'modern' by the vihuelistas, were used in the new types of vihuelas and guitars brought by the Spaniards to the new world" (Grebe 1967: 45).

<sup>87</sup> En el caso eventual de que no haya rabelista, ejecutan solo la guitarra, pero esta situación es considerada anómala.

<sup>88</sup> Debido a que una fuente tan temprana como el *Tesoro...* de Ruiz de Montoya, incluye tanto a la guitarra como al rabel en el contexto *guaraní*, y teniendo en cuenta que no parece haber otra fuente anterior que mencione a uno u otro instrumento en dicho contexto, no es posible determinar cuál de ellos ha sido incorporado primero, aunque es probable que hayan llegado a sus manos por vías distintas. Sí puedo asegurar que para los *mbyá* del último siglo, la guitarra es más importante que el rabel, al que me referiré en el próximo punto.

danzarines cambios direccionales del conjunto o algunas transposiciones de lugar en momentos precisos —según la danza de que se trate; no habitualmente en la circular—. Si bien esta función podría haberla cumplido —aunque deficientemente— la maraca, a través de cambios rítmicos, a juzgar por mi documentación, la más rica sonoridad de la guitarra habría estimulado acompañamientos creativos para la danza sin canto, incluso algunas especiales que se ejecutaban en el *opy*. En cuanto a la línea melódica que hoy proporciona el rabel, en la era de los fonógrafos debía aportarla el canto sagrado, que los *mbyá* ya hace tiempo sólo ejecutan dentro del *opy*<sup>89</sup>.

La afinación para las danzas del *oka* tiene una variante: la 4ª cuerda, en lugar de ser un *la*<sub>3</sub> es un *sb*<sub>3</sub>, es decir que deja de estar repetida la afinación de la 2ª y 4ª cuerdas. En consecuencia, las relaciones interválicas son: 5ª justa entre 4ª y 5ª; 4ª justa entre 3ª y 4ª; 5ª justa entre 2ª y 3ª; 3ª mayor entre 1ª y 2ª.



**Cuadro N° 3: Afinación tipo y tabla de sonidos para la ejecución en el *oka***

trastes→	1	2	3	
do# <sub>4</sub>	re	re#	mi	1ª c.
la <sub>3</sub>	la#	si	do	2ª c.
mi <sub>4</sub>	fa	fa#	sol	3ª c.
si <sub>3</sub>	do	do#	re	4ª c.
mi <sub>3</sub>	fa	fa#	sol	5ª c.

Esta mínima variante conserva, obviamente, la característica de ser la 3ª cuerda la más aguda, y también la que reviste particular importancia, pues su afinación coincide

<sup>89</sup> Existen cantos femeninos que se ejecutan fuera del *opy*, pero no pertenecen al contexto ritual.

con la de la cuerda más grave del rabel, razón por la cual se la toma de referencia para afinar en concordancia ambos instrumentos. Para una ampliación del tema que ilustran los cuadros 2 y 3, y para acceder a la descripción de las guitarras que adquirió Ambrosetti a fines del siglo XIX, remito al Anexo II.

El hecho de hallar un rasgueo neutro que no colisionara con el canto *mbyá-guaraní*, parece haber formado parte de la intención de no producir modificaciones al canto para adecuarlo al sistema tonal europeo, o de minimizarlas. Si bien nunca sabremos cómo eran los cantos previos a la adopción de los dos cordófonos de procedencia europea, quien ha tenido la oportunidad de presenciar rituales no manipulados por los *mbyá* como estrategia de ocultación o como forma de burlarse de los blancos, habrá comprobado que, a pesar de la notable presencia de estos instrumentos, que desempeñan un papel protagónico junto con el *takuapu* en las *performances* rituales, y aun cuando hay una inevitable influencia armónica, éstas son percibidas como representaciones de cuño aborigen. Como trataré de describir y demostrar en los dos próximos capítulos, la guitarra y el rabel han sido puestos al servicio de su concepción cosmológica y “guaranizados” de tal modo, que su origen pasa a ser anecdótico. Ya a punto de finalizar este punto, volvamos a la guitarra.

No corresponde aquí abordar siquiera sucintamente la compleja y controvertida historia de este exitoso instrumento del que América ha provisto innumerables versiones locales; ni aun acotándola a la de cinco cuerdas. Lo que sí considero pertinente e interesante, es abordar la cuestión del lapso de su apropiación por grupos de filiación *guaraní*.

Hasta fines de la década de 1980, pude comprobar que esta guitarra era percibida por los *mbyá* como propia y exclusiva de su cultura, debido al hecho de que la existente en poblaciones no-aborígenes de su entorno, que es la ampliamente difundida guitarra española, difería en el número de cuerdas y en su afinación. Ahora más informados, reconocen que no es de origen *guaraní*, pero esos rasgos diferenciales a los que ellos les otorgaron valor identitario en su dimensión cultural, así como la disposición de los orificios del antiguo clavijero, han convertido en fuentes insoslayables ciertos testimonios históricos que paso a consignar. El número de cuerdas, en principio, permite iniciar la datación, ya que la incorporación tuvo que haberse producido después de que a la guitarra de cuatro cuerdas se le agregara la quinta — hecho ocurrido en España a

mediados del siglo XVI<sup>90</sup>—, se difundiera en Europa y llegara a América. Pero el lapso también tiene sus topes testimoniales. Por un lado, la pintura *Angel con guitarra* (ca. 1622) que formaba parte del artesonado de la iglesia de San Ignacio Guazú, situada en el actual departamento paraguayo de Misiones<sup>91</sup>, que informa además sobre la incorporación de la guitarra al ámbito religioso en el contexto jesuítico, lo cual no es un dato menor, pues ese proceso ha debido llevar buen tiempo. Por otro, la fecha de conclusión de su diccionario por Montoya<sup>92</sup>. Aunque éste no proporciona detalles de la guitarra, su mención en esa época y la conjunción de documentos no deja dudas al respecto. Ambas consideraciones nos sitúan en el primer cuarto, o a lo sumo el primer tercio del siglo XVII, centuria que fue testigo de la amplia difusión de la guitarra pentacórdica, convertida en instrumento favorito de las cortes europeas.

A pesar de que no quedan muchas dudas sobre el tema —salvo las habituales imprecisiones en la datación, a casi cuatro siglos de distancia de los hechos—, la consolidación del uso de la guitarra de cinco cuerdas simples en el ámbito *guarani* se aprecia en la publicación citada de Zavadvker (1988). Allí el autor se refiere a los primeros grabados de la guitarra en la Argentina, que pertenecen a una obra impresa en 1705, en la Reducción jesuítica de Loreto (actual provincia argentina de Misiones), que se hallan en dos láminas realizadas por los propios *guarani* para ilustrar la traducción a su lengua, por el padre José Serrano, de la célebre obra de Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y eterno, crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios divinos*<sup>93</sup>. En ellas se aprecia el tipo de cinco cuerdas simples con el clavijero idéntico al de la antigua guitarra *mbyá*<sup>94</sup>, que hoy sigue teniendo cinco cuerdas, pero habitualmente en un clavijero de seis.

---

<sup>90</sup> Dejando a un lado las elucubraciones de quienes intentan otorgar paternidad a este hecho, lo cierto es que en la *Declaración de instrumentos* de Bermudo (1555) ya se menciona la guitarra de cinco cuerdas dobles. Su popularidad creciente hace que en 1596 —o 1586?—, figure en el título de un tratado escrito por Amat aparecido en Barcelona: *Guitarra española, y Vandola, en dos maneras de guitarra Castellana y Catalana de cinco órdenes...* Las ilustraciones de Amat permiten apreciar el clavijero de marras.

<sup>91</sup> Véase Zavadvker (1988: 9), donde se reproduce la pintura y se aprecia una guitarra de cinco cuerdas simples, pero no el clavijero. El autor remite a Busaniche 1955, de donde procede la reproducción.

<sup>92</sup> Recuérdese la mención al contenido de la Carta Anua de 1616 más arriba y véanse las notas 51 a 53.

<sup>93</sup> Según Zavadvker (1988: 9, nota 1), “de esta rarísima obra se conocen sólo dos ejemplares completos”, pero las láminas que interesan fueron reproducidas en facsimilar en Medina 1892.

<sup>94</sup> A éstas se suman: dos de las guitarras traídas por Ambrosetti en 1892 (véase Ruiz 1988, en Anexo I), las fotografías incluidas por Strelnikov (1928) y Müller (1934) y el ejemplar rústico realizado para un niño, que fotografié en 2000 en la aldea Fracrán (Misiones), que ilustra la portada de esta tesis.

Es oportuno destacar, que el tipo de guitarra cristalizado por los *mbyá*, preservado con tanto celo e internalizado como baluarte de su cultura, conserva varios rasgos que delatan su antigüedad y particularidad —ya que no todas las guitarras semejantes los compartieron—. Esos rasgos, que considero útil enumerar a fuer de ser reiterativa, son: la afinación “re-entrante” o “recurrente”; el número de cuerdas; el clavijero con el tercer orificio por sobre los demás; el predominio de la técnica de rasgueo como acompañamiento de danzas —tema que trató exhaustivamente Amat ([1596] 1639), entre otros— y, ligada a esta técnica, la preponderancia de la función rítmica<sup>95</sup>. Acerca de la cuestión de si el instrumento llegó a sus manos con cuerdas dobles —afinadas al unísono o a la octava—, o cuerdas simples, me inclino decididamente por esto último, pues no hay datos en contrario. Asimismo, existen menciones europeas antiguas sobre guitarras pentacórdicas semejantes a la de los *mbyá* —al parecer de las más agudas en su tipo— “con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón” (Sanz 1674, en DMEH 2000: 94), utilizado el término en el sentido de cuerda gruesa. Y también porque en la forma en que conservaron tenazmente las características enumeradas, no cabe especular sobre cambios en el encordado.

Dejo para el cierre de este capítulo otros puntos de interés, que aportan a la caracterización de los *mbyá* como pueblo, pues la tenaz conservación de un objeto con las connotaciones enumeradas y otras por revelar, es uno de los testimonios que han convertido su porfiado silencio en un estruendoso grito de resistencia.

### 8.1.3 El *rave* (rabel) tricórdico

La definición de *mbaraka* del *Tesoro...*, arriba citada, nos hace saber que es el nombre del sonajero de calabaza y que por extensión llaman así “a todo instrumento músico” (1876: 212 v.). Como dije allí, en realidad los ejemplos que le siguen son expresiones que se relacionan con dos instrumentos de cuerda: la guitarra y el rabel. Sobre este último incluye tres, en las que se lo llama *mbaraka chã*, “instrumento de cuerdas” (*chã* = cuerda), al igual que la guitarra, distinguiéndose de ésta por su

---

<sup>95</sup> En los siglos XVI y XVII, hay menciones al respecto —no todas especializadas—: “la guitarra desempeña un papel de simple ‘atambor’.” (Valderrábano 1547), o “no es más que un cencerro” (Covarrubias (1611). Remito al artículo de A.A.V.V., “Guitarra”, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [DMEH], vol. 6, 2000, pp. 90-128, de donde procede buena parte de mis datos. Sobre la guitarra pentacórdica en general, véanse las pp. 93-98; sobre la guitarra en Argentina: siglos XVI a XVIII, Zavadvker, pp. 112-113 y en el ámbito aborigen, Ruiz, pp. 115-116.

contenido. 1) *Aykyty mbarakachã*<sup>96</sup> (*kyty* = refregar): “tocar rabeles con arco”; 2) *Mbaraka revichã* “la cuerda de las que penden todas las cuerdas de los rabeles”; y 3) *Guyrapa mbarakachã kytykáva*, “el arco [*guyrapa*] de rabeles”. Ello indicaría que hasta ese entonces —alrededor de 1630— era el único instrumento de cuerda frotada que habían adoptado los *guarani* del Guaira, o que “rabel” era una denominación genérica para los cordófonos basados en esa técnica.

Hasta aquí, para Ruiz de Montoya, *mbaraka* funcionaba como sinónimo de instrumento musical y *chã* indicaba que determinado instrumento era un cordófono. De acuerdo con lo que llegó a nuestros días mediante los *mbyá* y a través de la escasa bibliografía que se ocupó del rabel entre los *guarani* no misionalizados, finalmente fue el nombre en castellano el que adoptaron para el mismo, con las lógicas adecuaciones a la lengua aborigen: *rave*<sup>97</sup>.

Es posible que haya sido introducido por los españoles —pues desde antiguo<sup>98</sup> y hasta avanzado el siglo XX, fue un instrumento popular en las zonas rurales de Extremadura y Castilla la Vieja—. Asimismo, fue utilizado largamente en las misiones jesuíticas, pues a la fecha de su expulsión se inventariaron treinta y dos rabeles entre los bienes de las Misiones del Paraná, aunque esa denominación, como tantas otras de la época, podía aplicarse a instrumentos algo diferentes entre sí. Su presencia en nuestro país en manos de los *mbyá* constituye una interesante pervivencia.

Al igual que ocurrió con la guitarra, la presencia en el área del difundido violín, con sus cuatro cuerdas, apenas afectó parcialmente su apariencia, conservando su hechura antigua con mínimas variantes y la afinación de sus tres cuerdas; se frota con un arco curvo. Las alturas de la caja y del puente son notablemente mayores que las del violín y el cuerpo es más angosto. Pero la diferencia más importante entre ambos es que *el rabel no posee alma*<sup>99</sup>. A ello y a su construcción relativamente rígida, con tapa y

---

<sup>96</sup> Literalmente: “yo froto las cuerdas del instrumento”.

<sup>97</sup> Escribo *rave*, porque la *b* alta sola no existe en *guarani* (*mb* es consonante doble). No se sabe si llegó a ellos sin la *l* final —como aparece en la literatura medieval española—, pero en las lenguas *guarani* la *l* es inexistente y las terminaciones consonánticas son excepcionales. Asimismo, la *r* inicial —al contrario de la pronunciación en castellano—, es una vibrante simple, o sea que suena como nuestras *r* intervocálicas.

<sup>98</sup> Según Panum (1940, cit. en Ruiz-Huseby 1986: 79), hacia el siglo XV, el *rabab* y la *lira* medievales dan lugar al rabel (*rebec* en Francia e Inglaterra); una aparente fusión de ambos. Mayores datos sobre su historia, “que se remonta al comienzo mismo de los instrumentos de arco” (Ibid.: 77), pueden hallarse en el Anexo III.

<sup>99</sup> Me refiero a la pieza de madera que se pone entre las dos tapas de los instrumentos de cuerda que tienen puente, para que se mantengan a igual distancia.



fondo gruesos, se debe su timbre agudo y un tanto áspero. Su técnica de ejecución y la posición del instrumentista —que apoya el rabel contra el pecho y parte del brazo— pertenecen al pasado y al ámbito popular. Después de varios siglos de incorporación a su patrimonio cultural y ajenos al acontecer histórico, algunos *mbyá* lo han considerado instrumento propio de su cultura, pues solo ellos lo ejecutan en el área de selva subtropical que ocupan en Paraguay, Argentina y Brasil<sup>100</sup>. Al igual que la guitarra, es ejecutado por hombres exclusivamente, en especial para proveer melodías para danzar.

Ambrosetti (1894: 670) lo ignoró y/o confundió con el violín, pues lo llama así y lo describe con cuatro cuerdas; un dato muy dudoso, porque no está corroborado por ninguna otra fuente<sup>101</sup>. Lo curioso es que luego agrega: “tanto las guitarras como los violines son tocados después de una larga y costosa afinación, a la que prestan mucho cuidado” (Ibid.) —lo cual es absolutamente cierto y destacable—, pero al describir sus cantos y danzas nunca lo menciona, aun cuando enumera detalladamente los instrumentos utilizados en la ejecución (pp. 673-674). Este hecho y su ausencia en la lámina de Methfessel son datos de interés para este escrito.

En general, las descripciones del rabel están ausentes o son sumamente pobres y sólo Müller incluye una fotografía, lo cual es signo de la escasa importancia que se le ha concedido como artefacto cultural. Que la hibridación formal producida entre los instrumentos de arco a través de la historia, haga que el rabel se confunda con un violín rústico es comprensible, pero no es un hecho menor, pues Ruiz de Montoya habla de rabeles entre los *guaraní*, no de violines. Su adopción, y en especial su conservación como otro signo identitario más, que los distingue del hombre criollo de su entorno y de los blancos en general, a los cuales asocian el violín, aportan al conocimiento de los mecanismos de resistencia a la transculturación indiscriminada de los *mbyá* como unidad sociocultural, si se quiere, idealizada por sus propios integrantes. En todo caso, son ellos los que en determinados momentos históricos han optado por apropiarse de aquello que concitó su interés, no por imitar a los blancos o para alcanzar su estatus sino porque en determinados aspectos les ofrecía algo mejor que lo que poseían para cumplir la misma función, o porque les daba la posibilidad de abarcar otros fines.

---

<sup>100</sup> Los *mbyá* traducen rabel como violín, porque así le llaman todos los no-*mbyá* que ven el instrumento y consideran *rave* como la denominación en su lengua. “Y *rave* es puro *guaraní*”, agregó uno de mis calificados colaboradores en 1974, debido a la exclusividad señalada. [No confundir con la *rabeca*, famoso instrumento de la música popular del nordeste brasileño]

<sup>101</sup> Quizá cometió un error, pues según dice, vio un solo ejemplar y no logró que se lo vendieran.

A excepción de los constructores y ejecutantes, en la práctica el común del grupo distingue el rabel del violín por el número de cuerdas, dejando sentado una vez más lo que diferencia a su instrumento, que cumple un rol importante en un contexto tan trascendente como son sus rituales, de aquel otro en que los criollos ejecutan músicas con fines de diversión, aun cuando ellos mismos suelen compartirla. “Tiene que ser sólo de tres cuerdas, y no de cuatro como para tocar el chamamé”<sup>102</sup>, dijo Luis Martínez (1973).

Salvo en lo que concierne a una nueva y variada sonoridad y timbre, el resto de lo dicho sobre la guitarra no es trasladable al rabel. Primero, por ser un instrumento melódico; segundo, por tratarse de un cordófono de cuerda frotada —técnica de ejecución que requiere mayores habilidades que el rasgueo—; y tercero, por su diferente relación con las danzas, por un lado, y con los cantos, por otro<sup>103</sup>. Tampoco será necesario dedicarle a este instrumento el amplio espacio que requirió el tratamiento de aquélla, pues su estatus es menor y porque, comparativamente, su rol histórico también se halla en un segundo plano. Además, ya existe un estudio bastante completo sobre el mismo (Ruiz –Huseby 1986)<sup>104</sup>, que incluyo como Anexo II. Un punto importante que resta tratar y que abordaré seguidamente, es responder a la pregunta metodológica, sobre si habría desplazado a un instrumento melódico pre-existente, la cual encuentra como primer obstáculo la siempre escasa información en las fuentes etnohistóricas y aun en las etnológicas.

En tiempos prehispánicos, es lógico suponer que las melodías para las danzas sagradas las aportaba primordialmente el canto, como ocurre aun hoy en el *opy*. El canto es difícilmente reemplazable por ser el instrumento humano por excelencia. A diferencia de otros instrumentos musicales, las voces a través de las cuales suelen expresarse musicalmente hombres y mujeres forman parte de su ser. No se trata de un

---

<sup>102</sup> El *chamame* es una danza de pareja enlazada, muy popular en la zona guaraníca, que por supuesto bailan los *mbyá*. El *pa'i* Antonio se molestaba mucho cuando se danzaba en su aldea junto con otras danzas populares de pareja de los criollos de la zona, por considerarlas ajenas a la cultura *mbyá*.

<sup>103</sup> Analizaré el comportamiento del rabel en los rituales, en el próximo capítulo.

<sup>104</sup> Gerardo Huseby, entendido en organología musical de la Europa antigua, se ocupó de la historia del instrumento e hizo aportes fundamentales en el análisis comparativo de cinco ejemplares: dos de 1938 y uno de 1939, pertenecientes al Museo Etnográfico de Buenos Aires, y dos adquiridos por mí en Misiones en 1974 y 1979. Entre otros aspectos, el artículo incluye una síntesis de los datos bibliográficos sobre el rabel *mbyá*, a la que remito para no duplicar información. Asimismo, debo decir que a pesar de haber hecho algunos retoques al artículo, dado que ya tiene más de veinte años, no me pareció correcto desvirtuar el artículo original. Por ello, en lo que respecta a las prácticas musicales del rabel en contexto ritual y su relación con otros elementos, es esta cuarta parte de la tesis la que debe tomarse en cuenta.

objeto —manipulado con mayor o menor habilidad por una mujer o un hombre—, intermediando entre el músico y los otros. Pero también es posible que además de cantos haya habido flautas, aunque las que han llegado a nuestros días no están asociadas a los rituales cotidianos ni anuales.

Machon (1894-95: 223-224, ¿sobre *mbyá*?) plantea una opción cuando se refiere a la provisión de música para danzas rituales: guitarra o flauta —se sobreentiende, de uso masculino—. Pero no deja de ser una opción singular, pues la guitarra rasgueada constituye un aporte en el plano rítmico y la flauta uno en el melódico. Strelnikov presenta otro panorama, al dar cuenta de la unión del rasgueo de la guitarra y la “dulce” melodía de la flauta masculina “acompañando al coro” en el ritual fúnebre que observó desde fuera en 1915, lo cual descarta la danza. Ambrosetti (1894 : 670), por su parte, en un listado de instrumentos se limita a decir que tienen una flauta de 30 x 2 cm, con seis agujeros. Los tres autores coinciden en el número de orificios para obturar, que se diferencia de los ejemplares documentados en el siglo XX (cinco en el anverso y dos en el reverso). En suma: los datos son tan breves y concisos que se vuelven endebles. Lo único posible es conjeturar, con el escaso valor científico que ello posee. Digamos, pues, que es probable que las flautas hayan provisto melodías para danzar, que luego aportaría el rabel como hasta hoy —aunque no es su único aporte—, desplazando a aquellas sin dificultades, en razón de que son instrumentos que parecen carecer de contenido simbólico.

Las flautas *mbyá* actuales pertenecen al mundo de lo humano, de lo erótico, de lo doméstico, donde no irrumpió el rabel, mientras éste fue incorporado a los rituales. Sin embargo, nunca llegó a ser considerado imprescindible como el *takuapu* y la guitarra; puede estar o no estar, aunque se prefiere que esté. Incluso, a pesar de formar un dúo instrumental con la guitarra, tampoco se produjo una fusión o plena complementación entre sí, salvo, en cierto grado, cuando es posible reunir a dos buenos instrumentistas. A la usanza antigua y popular<sup>105</sup>, al rabel se lo toca apoyándolo contra el pecho. Su ejecución más compleja que la del resto de los instrumentos, hace que no sean muchos los hábiles cultores; pero también cuenta en esta escasez las complicaciones que supone su factura artesanal. El tiempo y esfuerzo que ésta requiere hace que sean pocos los luthiers, al menos en Misiones. Asimismo, es innegable que adaptar el violín no

---

<sup>105</sup> Véanse fotos 19 a 22 en Ruiz-Huseby 1986 (Anexo II).

satisface<sup>106</sup>, porque el rabel es un instrumento distinto y su sonoridad diferente —como expliqué— no depende solo del tipo y número de cuerdas, ni de su afinación, sino de la falta de alma y otros aspectos de su construcción. Como la guitarra, se construye con madera de cedro (*ygary*; árbol de *Ñamandu*), fácil de trabajar y sagrada.

En cuanto a su afinación, debe concordar con la guitarra, pues siempre se ejecutan a la par<sup>107</sup>. Con variantes en materia de altura absoluta, propias de toda afinación que no tiene referente fijo, pero dentro de una admirable homogeneidad, las tres cuerdas se afinan así: la 1ª en *si*<sup>4</sup>, la 2ª en *la*<sup>4</sup>, y la 3ª en *mi*<sup>4</sup>. Esta última —o sea, la más grave—, debe coincidir con la cuerda más aguda de la guitarra, que es la 3ª. En sentido grave→agudo, los intervalos resultantes son una cuarta justa y una segunda mayor. En la ejecución sólo se pisa la primera cuerda en primera posición, obteniéndose, además de *si* (con la cuerda al aire), el *do*<sup>#5</sup> (con el dedo índice), el *re*<sup>5</sup> (con el mayor), el *mi*<sup>5</sup> (con el anular) y el *fa*<sup>#5</sup> (con el meñique). La segunda (*la*<sup>4</sup>) y la tercera (*mi*<sup>4</sup>) sólo se tocan al aire. La tercera mayor *la*<sup>4</sup>-*do*<sup>#5</sup> es el único bicorde utilizado, según la demostración que me hiciera uno de los mejores rabelistas y luthier, Mario Silva (1977), y es efectivamente el que se escucha en los registros.

Finalmente, vale destacar que la ejecución del rabel, así como la de la guitarra pentacórdica, no debe traspasar los límites del repertorio *mbyá*. En otras palabras, no deben usarse para otras músicas. Esto es particularmente grave en el caso de la guitarra, pues si bien con otro número de cuerdas y otra afinación, el hecho de que esté vigente en los bailes populares del entorno la hace particularmente vulnerable. De allí que la ejecución en ella de músicas de los blancos se considere hasta tal punto contaminante, que en el caso de producirse, ese instrumento se excluye para siempre del ámbito ritual<sup>108</sup>. Desconozco si las medidas serían tan drásticas en el caso del cordófono al que está dedicado este punto, por su menor estatus ritual y por la carencia de sustento mítico, algo que ha logrado heredar la guitarra de las connotaciones sagradas del *mbaraka*, pero no deja de ser una simple conjetura. Aunque es frecuente la introducción de nuevos elementos en las narraciones míticas, no parece haber ocurrido esta incorporación del ya muy antiguo rabel.

---

<sup>106</sup> En una sola oportunidad —merced a un regalo que le hicieran al *pa'i* unas monjas—. documenté la adaptación de un violín para su uso en el *opy*, pues el rabelista había partido de viaje con su instrumento. Pero nunca más lo vi en uso en estadias posteriores en la misma aldea.

<sup>107</sup> Es decir, puede faltar el rabel y ejecutarse solo la guitarra, pero no se toca el rabel sin la guitarra.

<sup>108</sup> Así fueron las consecuencias de un caso concreto, debido a una travesura juvenil.

#### 8.1.4 El *angu'apu*: tambor de dos parches

Hablar con los *mbyá* sobre el *angu'apu* (de *angu'a* = mortero; *pu* = sonido, sonar) —nombrado *mba'epu ova va'e* = instrumento musical forrado, en el lenguaje ritual, según Cadogan (1992b: 105)— supone recuperar hechos del pasado. Si lo incluyo aquí, es porque ha sido utilizado en los rituales, aunque no he sido testigo de ello. Pero además, no puedo dejar de consignar otros usos, no solo porque nos acercan al rol cumplido por este pequeño tambor sino también porque nos aproximan a ciertas modalidades conductuales *mbyá*. Estas últimas, asimismo, me obligan a introducir mínimamente la flauta de ejecución masculina, que si bien parece haber pertenecido al contexto ritual, los datos al respecto son de 1895 y 1915.

Mucho han cambiado las condiciones de las visitas que familias enteras de una aldea hacían a los parientes de otra, cruzando la selva y teniendo que anunciarse en las proximidades de la misma mediante sonidos de flauta y/o tambor<sup>109</sup>. Las visitas por cierto continúan y ha sido tema de investigaciones la cuestión de la “movilidad *mbyá*” —véase, por ejemplo, Garlet 1997—, la diferencia es que el traslado hoy día, será muy probablemente en algún vehículo con motor, cuyo sonido cumplirá la misión de no sorprender a los “dueños de casa”.

Pero no sólo para anunciar las visitas colectivas se utilizaban estos instrumentos; aun los visitantes solitarios debían procurar hacer saber de su llegada con alguna anticipación, de modo que los anfitriones se prepararan para recibirlos. Se trata de estrictas reglas de etiqueta que hablan de conductas éticas de los *mbyá*. A la vez, no hay duda de que confluían varios otros factores para no sólo avisar sino acompañarse con música. Por un lado, transitar largas horas por el monte, a veces más de un día, supone siempre asumir riesgos cuyo temor pueden llegar a atenuar los sonidos musicales; por otro, hacerlo ejecutando instrumentos, convierte el viaje en algo entretenido. Melià obtuvo una fotografía muy ilustrativa al respecto, que aparenta ser una instantánea, no una pose para la foto<sup>110</sup>. Se trata de un adulto *mbyá* caminando por el monte y tocando su flauta, mientras lleva el tambor colgado de su hombro izquierdo. El hecho de que la incluya en el acápite “El cosmos y sus dueños” de su libro *El guaraní: experiencia religiosa* (1991: 55, foto 7), y que lo haga precisamente donde trata sobre “seres

---

<sup>109</sup> Mis colaboradores me han informado este uso, en mayor medida respecto de la flauta que del tambor.

<sup>110</sup> No indica ni la fecha ni el lugar en que la obtuvo.

sobrenaturales” que son “genios de la selva”, no es casual. Sin duda, se vincula con lo antedicho respecto de los riesgos de permanecer en la selva o transitar largamente por ella, a los que siempre se refieren los *mbyá*. Pero debido al tipo de instrumentos de que se trata y a sus técnicas de ejecución, nunca podría la misma persona hacerlos sonar a la vez, pues los dos requieren de ambas manos para ello. La flauta longitudinal masculina (*mimby* o *mimby'i*), posee cinco orificios anteriores y dos posteriores para obturar, y el *angu'apu* se percute con dos palillos<sup>111</sup>. Por tanto, lo que indirectamente informa esa fotografía es que el viajero, o los tocaba alternativamente según su gusto, o llevaba ambos porque cada uno cumplía diferente función. Se sabe que los hombres se despedían de su aldea con toques de flauta y que uno u otro instrumento se debía tocar cerca del arribo para anunciarse, y también en la recepción de bienvenida, en el *oka*, en la que a veces se generaba una especie de competencia entre tamborileros. En cuanto a su uso en el marco de los rituales cotidianos, pongo las pocas referencias documentadas, más abajo. Veamos ahora un fragmento de una interesante conversación que mantuve con Lorenzo Ramos (1983), donde expone muchas facetas y usos del mismo:

*Irma: ¿Por qué no se usa ahora el angu'apu?*

*Lorenzo: Porque no interesa. Es más, ese angu'apu, si uno no reza para dios, apenas diez veces vos golpeás y ya se [te] cansa. Nadie puede aguantar eso. [...]*

*Irma: ¿Se tocaba siempre afuera, en el oka? Lorenzo: Afuera, en el oka.*

*Irma: ¿Pero era para bailar también?*

*Lorenzo: Ese para bailar ñemboarái. Ese se cambia, se cambia los bailes y el angu'apu tiene que seguir el mismo. Y más para iniciar, según.... De una toldería se van los caciques a visitar allá en la otra toldería y lleva uno con el angu'apu. Esa es una visita especial para los pa'i o caciques [mburuvicha]. Antes se visitaba..., generalmente, de una toldería toditos tienen que ir con el cacique, iba Pa'i, iba Yvyra'ija tenonde, mba'epu ja, juntos, entonces ellos llevan. Allá cuando falta mil metros para llegar a la otra toldería ya empiezan a tocar el angu'apu. Entonces ellos ya saben que*

---

<sup>111</sup> La ejecución simultánea de flauta y tambor o caja, de amplísima difusión en el medio rural español, también arraigada en la zona andina, exige que la flauta no tenga más de tres orificios para obturar, dejando libre la otra mano para percudir el membranófono que, por otra parte, debe tener un solo palillo. Sobre la ejecución conjunta de flauta (o *gaita*) y tamboril, véase Jambrina y Cid Cebrián, 1989. Sobre esta flauta con aeroducto, que mide unos 40 cm de largo y 1,3 cm de diámetro, véase Ruiz et al., 1993.

*están viniendo los Pa'i, los caciques, de todo está viniendo. Entonces ellos allá empiezan a tocar también.*

*Irma: ¿También angu'apu?*

*Lorenzo: Angu'apu. Y recibe hasta llegar con el angu'apu, hasta llegar. Ahí ya llegan los bailarines, los chondaro [deformación de soldado], llegan con el baile. Llegan y bailan todos, todos juntos y los dos angu'apu tienen que tocarse, a ver cuál se cansa más pronto que el otro.*

*Irma: ¿Y en ese caso se toca también el mimby i [flauta masculina]?*

*Lorenzo: Mimby i se toca también. Irma: ¿Junto con el angu'apu?*

*Lorenzo: Junto, claro, puede tocar, puede ir tocando divirtiendo por los caminos.*

*Irma: Pero eso ya no es para Ñamandu.*

*Lorenzo.: No, no es eso ya. Y bueno, son cosas de dios que ellos se van caminando con... Es decir, que con pedido de Ñamandu, de dios, que camine bien que no pase nada, porque si va cantando en el [idioma] español, jurua, no le va a ayudar dios.*

*Irma: ¿Pero cuando se toca el angu'apu se canta también?*

*Lorenzo: No, con eso no. Irma: ¿Con eso se toca para bailar?*

*Lorenzo: Se toca para bailar. Irma: ¿Y qué baile es?*

*Lorenzo: Ñemboarái. Irma: ¿el que dan vueltas?*

*Lorenzo: Sí, dan vueltas, pero con [en] ese sólo bailan los hombres. Sólo los hombres grandes, los yvyra'ija tenonde con el otro yvyra'ija tenonde.*

*Irma: Ahí los chicos no bailan, las mujeres no bailan.*

*Lorenzo: No, no bailan porque ahí ya es gran cosa. Ellos ya hacen. Ahí si baila el yvyra'ija tenonde y el otro yvyra'ija tenonde, se busca uno con el otro. A ver si no le echa, a ver si no le choca, un tipo de pelea ya, pero ese ya cosa de dios, y cosa de que..., ese es una diversión buena para ellos, ahí ya se comprueba, se prueba uno al otro. Prueba, si es que aguanta es que está ayudado de dios. Entonces nunca se lo encuentra, se busca para echar bailando. A lo mejor ¿viste?, algunas veces que baila los Pa'i Antonio, así. A veces la mujer baila y se busca para echarla, para chocarla..."*

Lorenzo Ramos, 1983

Habría que analizar virtualmente cada frase, pues tienen mucho contenido implícito, pero parte de lo transcrito corresponde al análisis de las danzas del *oka* del próximo capítulo. En cuanto al resto, veamos.

No se toca, porque no interesa, respondió dos veces a la pregunta del porqué de su virtual extinción en el transcurso de la entrevista aquí fragmentada, queriendo eludir la respuesta. Pero esta surge indirectamente, casi como una especie de confesión: *si uno no reza para Dios, ya se cansa; nadie puede aguantar eso*. Este es un eje bien claro. Dios, Ñande Ru, forma singular y genérica de referirse a cualquiera de sus dioses, o a todos<sup>112</sup>, es quien provee la fuerza espiritual y física para asumir la ejecución de instrumentos musicales. En especial de los que exigen resistencia física. Pero hay en lo que dijo un reconocimiento de que el abandono del tambor se debe a que no tienen una actividad ritual regular. En efecto, en la aldea que lideraba su anciano padre, que visité en 1980<sup>113</sup>, no tenían lugar para el *opy*. Y si bien nada impide cantar individualmente, máxime cuando no hay rituales colectivos —como pude comprobar en otras aldeas—, ello exige mayor compromiso y dedicación. Además, no cabe duda de que la carencia de *opy*, y por ende, de rituales, los *mbyá* la viven como una falta grave, pues siempre lo manifiestan en sus discursos. Aun cuando en algún momento de nuestras largas charlas criticó a sus pares porque siempre decían que hacía falta el *opy* para “cantar y rezar”, y él rechazó que sea así, a pesar de estar plenamente demostrado.

Por otra parte, todas las referencias a las visitas, a las danzas conjuntas en el *oka*, a la competencia entre tamborileros, indican que ha habido un cambio importante en la relación entre aldeas. Como dije al comenzar este punto, hablar del *angu'apu* es viajar al pasado. Asimismo, es interesante cuando hablando sobre el tambor y la flauta masculina (*mimby'i*), a la pregunta sobre si lo que se ejecuta es o no para Ñamandu, responde primero negando —por cuanto no se trata de músicas rituales, ni de un contexto ritual—. Sin embargo, luego aclara algo que ya he documentado en otras oportunidades: la convicción de que es necesaria la protección de los dioses en los caminos, que aquí aparece potenciada por la música de su cultura. *Porque si va cantando en el español, jurua [= extranjero], no le va a ayudar dios*. Incluso en otro momento, me cuenta cómo su padre cantó para que él no tuviera problemas en su viaje.

---

<sup>112</sup> Ya me referí al respecto en el capítulo cinco.

<sup>113</sup> El uso del verbo “visitar” es pertinente, pues no pude acampar allí como lo hice en otras aldeas, debido a la precariedad de este asentamiento transitorio. Fue en esa oportunidad que Lorenzo me propuso “trabajar tranquilos”, como relaté en el capítulo 1, y finalmente vino a Buenos Aires, en 1983.



Todavía —aunque no en uso—, es posible hallar algún ejemplar de este pequeño tambor cilíndrico de madera, de dos parches, basado en un modelo español<sup>114</sup>. Cada parche lleva cosido un anillo interno sobre el que se ajusta un aro externo de madera blanda, de sección chata, de unos 2,5 cm de altura. Un tiento que une los aros externos entre sí, en toda su circunferencia, los fija por debajo de los bordes y permite la tensión indirecta de las membranas. Este correaje adopta la forma de Y, debido a otro tiento que rodea el cuerpo hacia la mitad y va enlazando de a dos tramos el tiento principal. Tanto su altura como su diámetro oscilan entre los 16 y los 25 cm, combinándose ambas dimensiones de diversas maneras.

En líneas generales, se puede decir que este tamborcillo ha provisto la base rítmica —a veces en forma parcial— de algunas danzas de bienvenida a los visitantes y de la primera fase de los rituales cotidianos. Habría servido también como instrumento de toque de atención para comunicar decisiones de los jefes de aldea.

En cuanto a su uso en los rituales cotidianos, mientras unos dicen que solo se tocaba en el *oka* del *opy*, para las danzas de la primera fase, o sea, fuera del recinto sagrado, por su excesiva sonoridad —hay un testimonio al respecto de Dionisio Duarte, más arriba—, otros dicen que se tocaba también en el *opy*, pero con golpes muy suaves<sup>115</sup>. Esto confirma la diversidad interna de los *mbyá*, a pesar de la homogeneidad en las cuestiones cosmológicas básicas y en las normas éticas y políticas. Cadogan también dice que se tocaba en el *opy*, pero no aclara si ha sido testigo de ello. Si como afirma Lorenzo, no se toca conjuntamente con el canto, esto restringe en forma considerable su ejecución en el *opy*, aunque no la descarta.

Una particularidad del *angu'apu*, que demuestra su especificidad y su limitada aplicación, es que se ejecutaba produciendo siempre el mismo esquema rítmico, aun cuando se aplicara a danzas distintas, que probablemente difirieran algo en el aspecto coreográfico. También está dicho en la conversación transcripta: *se cambia los bailes y el angu'apu tiene que seguir el mismo*.

---

<sup>114</sup> Ruiz de Montoya (1876, II: 41v.) traduce *anguá* como “atambor, atabal, adufe, mortero, almírez”. Müller ([1934] 1989: 59) está acertado cuando dice: “debe ser, tan sólo, imitación del tambor europeo, como pareciera atestiguar el nombre ‘caja’, más frecuentemente usado que el nombre Guaraní anguapu, es decir mortero sonoro.” Por mi parte, no he sabido del uso del nombre “caja”, por ninguna otra fuente, ni lo he escuchado.

<sup>115</sup> *Kerechu Mirĩ* (abril/2007).

Colgado al hombro, se lo percutía con dos palillos, duplicando con el de la mano derecha el número de golpes realizados con el de la mano izquierda. O sea, mientras con el palillo de la derecha se ejecutaba una serie ininterrumpida de corcheas, con el de la izquierda se ejecutaba otra serie conformada por corchea / silencio de corchea, que binarizaba la percusión. Así lo demostró Dionisio Duarte, quien se prestó a ejecutarlo a mi pedido, para su registro magnetofónico.

### 8.1.5 El *yvyra'i* y su polisemia

Utilizo el concepto de polisemia en el sentido que lo entiende Ricoeur:

“[N]o es suficiente que una palabra tenga [...] varias acepciones, es decir, variantes pertenecientes a diversas clases contextuales; es necesario, además, que pueda adquirir un sentido nuevo sin perder el anterior”.

Ricoeur (2001: 158-59)

El caso del término *yvyra'i* es ejemplificador al respecto, por la variedad de formas, tamaños, usos y funciones con interesantes implicancias en su significación, que fue adquiriendo el objeto al que designa a través de la historia —incluso en el ámbito mítico—. Según varios autores, tiene origen en el palo o bastón que usaban las autoridades de reducciones y alcaidías coloniales en señal de su dignidad, por lo que recibían el apelativo “varistas”<sup>116</sup>. Branislava Susnik (1982: 188) afirma de modo contundente que se trata de un elemento cultural hispano-cristiano, argumentando que era “lo primero que entregaban” españoles y jesuitas a los caciques para conferirles cierto prestigio: “desde aquél momento —agrega— el *yvyra'i*, el concepto de *yvyra'í* como símbolo de mando y prestigio<sup>117</sup>, se dispersó y generalizó entre los guaraníes”. No obstante, sus formas y usos están bien lejos de aquellos que aún conservan los cabildantes de muchas sociedades indígenas de América latina —las de Moxos y Chiquitos, por ejemplo—<sup>118</sup>. Carece de sentido discutir la cuestión improbable

---

<sup>116</sup> De hecho, la tercera acepción del término “vara” que incluye el DRAE en la actualidad, es: “Bastón que por insignia de autoridad usaban los ministros de justicia y que hoy llevan los alcaldes y sus tenientes.” Ruiz de Montoya, por su parte, traduce *yvyra'i* como “palo delgado, y vara de justicia” (1876, II: 169v.).

<sup>117</sup> Obsérvese cómo pasa del objeto en sí, al concepto.

<sup>118</sup> Por cierto, en un hábitat natural y cultural al que no le faltaban palos de distinto tipo —pensemos en la diversidad arbórea del monte subtropical, en el palo cavador del horticultor, y en especial en la macana como arma—, no llama la atención la existencia del “bastón” o algo semejante como signo de autoridad.

acerca del origen, pues entraríamos en la historia conjetural; si la traje a colación es por la insistencia de los historiadores al respecto. Sea o no prehispánico, lo que interesa aquí es el papel de los *yvyra'i*, pues ha habido y hay diversos tipos entre los *mbyá*, según documentación ajena y propia. Para éstos es el bastón empleado por el creador, *Ñamandu Ru Ete*, en el mito cosmogónico, a fin de dar origen a la Tierra. En su escrito más enjundioso, Cadogan se ocupó de señalar esta relación:

“*Yvyra'i*: vara-insignia, emblema del poder de *Ñande Ru*, y también emblema de poder de los dirigentes. [...] En la extremidad de la *yvyra'i* de *Ñande Ru* aparecerán las llamas y la neblina de las que será engendrado el Universo (Cap. III)”

Cadogan ([1959] 1992a: 30)

De allí su íntima relación con el género masculino y también el haberse constituido fácilmente en símbolo de autoridad religiosa y política, aunque con netas diferencias de significado en uno y otro campo. Y dirá más adelante:

*Ñamandu Ru Ete* —el creador—, a veces llamado *Ñande Ru* (Nuestro Padre), “hizo que en la extremidad de su vara fuera engendrándose la tierra”

(Ibid: 49)<sup>119</sup>.

La asociación del acto creador de la primera figura masculina que aparece en la narración de la cosmogonía *mbyá*, con su vara poderosa, no podía hacer de esta sino un símbolo inefable de masculinidad que actúa como marcador sagrado de género en contexto ritual. Mientras aquí la vara es simple, hasta en el mito llegó a tener su versión doble —quizá para convertir en sonora la insignia de poder masculino, así como es sonora la insignia de poder femenino<sup>120</sup>—. Como vimos más arriba, este hecho llevó a Cadogan a atribuir la duplicación de la vara a la necesidad de sustituir el sonido del *mbaraka* (sonajero) ausente, para finalmente incorporar la guitarra. Por mi parte, la atribuyo a una ampliación del rol del símbolo de poder masculino en el ritual, que se

---

<sup>119</sup> Es oportuno e interesante incluir, en este preciso lugar, la etimología del vocablo *yvyra* (= madera; árbol) que proporciona Dooley en su *Léxico*, según la cual procede de “*yvyra* (lit., ‘futura terra’), porque *árvore caída vira terra*”. Sin negar el hecho natural, es posible que refiera a la vez al hecho mítico, pues del palo surgió la tierra.

<sup>120</sup> En efecto, cuando Egon Schaden visita Yro'ysã, la aldea del cacique Pablo Vera de Paraguay, famoso colaborador de Cadogan, en la nueva versión de la cosmogonía que recoge, la divinidad principal no porta la vara simple de la cita sino doble, para entrechocar sus partes y dar cuenta sonoramente del poder masculino. Dice el autor: “aparece a divindade máxima agitando nas mãos duas varas, e batendo uma contra a outra” (Schaden 1962: 92), una descripción que induce a confusión, por el plural de manos, pues las varas se hacen chocar entre sí —como explicaré más adelante— pero se sostienen con una sola.

incorporó al mito<sup>121</sup>. Aquí quisiera recalcar que esa visualización de la sonaja de calabaza como elemento más importante que el *yvyra'i*, se basó, a mi juicio, en la conjunción de contenidos tanto del célebre escrito de Nimuendaju, referido a los *apapokuva / chiripa*, como de las primeras y muy antiguas fuentes sobre los *tupí*<sup>122</sup>, naturalizando la idea de que estos últimos y todos los *guaraní*, además de constituir un tronco lingüístico, eran culturalmente idénticos. Lo que sí hay que reconocer es que los más peculiares en muchos aspectos son los *mbyá*, como afirmaron Cadogan, Schaden y Susnik, y que por mi parte considero más que evidente.

Al *yvyra'i* también se lo llama *popygua*, nombres que suelen aplicarse indistintamente a las diferentes varas de mando, pues confluyen en un nivel semántico general, pero en otro nivel más específico hay distinciones interesantes que destacar, también en sus aplicaciones. A diferencia del término *yvyra'i*, que hace referencia al objeto vara —aun cuando conlleva su carácter de símbolo de mando y de prestigio masculino—, la denominación *popygua*, que literalmente significa que se lleva en la mano<sup>123</sup>, es menos pedestre, dado que alude a su condición de insignia, implicando, según el contexto, el cargo de quien lo porta y sus funciones. En la narrativa de *Ayvu rapyta*, por ejemplo, se advierte la preferencia del uso de *popygua* cuando el texto pone el acento en el poder del personaje de que se trate, y la de *yvyra'i* cuando se refiere a las varas-insignias que sostienen al firmamento, asentadas en las moradas de las cuatro parejas de dioses. Esa calidad del vocablo *popygua*, no sólo hace que se prefiera notablemente su uso en los rituales, sino que también permite su aplicación tanto a la vara-insignia del hombre como al *takuapu* de la mujer. “Cuando habla el hombre, se subentiende que se trata del emblema del poder masculino, y viceversa”, dice Cadogan (1992b: 145). Esta es una diferencia sustancial con *yvyra'i*, que jamás podría aplicarse a un objeto de pertenencia femenina, por razones que expondré más adelante<sup>124</sup>. Lo

---

<sup>121</sup> Más adelante ampliaré el tema de la diversificación de tipos de varas.

<sup>122</sup> Estudios actuales sobre grupos *tupí* —como los de Menezes Bastos (1999 y 2001) sobre los *kamayura*, y el de Travassos Lins (1984-85) sobre los *kayabi*, entre otros—, demuestran la importancia y múltiple significación que tuvo y tiene para éstos el concepto de *maraka* —sin la consonante doble *mb* del *guaraní*—. Y digo el “concepto” más que el instrumento musical, pues estos etnomusicólogos traducen *maraka* como “música”. Más aún, Menezes Bastos (1999: 142-195) presenta un análisis de la categoría *maraka* que incluye una taxonomía general de los *marakatap*, “instrumentos musicales”, cuya diversidad excede en mucho a la simple sonaja *guaraní*.

<sup>123</sup> *Po* = mano; *-py* = en; *-gua* = correspondiente a.

<sup>124</sup> Por supuesto, tampoco se aplicaría a un objeto que no es de madera, como el *takuapu*, pero esta es una cuestión de otro tenor.

interesante es la propia existencia del término *popygua* o *popygua'i*<sup>125</sup>, ya que es indicativa de la importancia que adjudican los *mbyá* a los símbolos de poder masculino y femenino.

En el caso de las varas y bastones masculinos —ya me he referido al *takuapu*—, su alto contenido simbólico hace que baste portarlos en bandolera o en la mano, para indicar autoridad y debido respeto, pero el meta-mensaje puede abarcar desde la advertencia de un posible castigo ante conductas desviadas de las normas sociales estatuidas tradicional y colectivamente, a una señal de reunión pacífica y ambiente distendido. Pero para descodificarlo, hay que atender a muchos aspectos, en especial al contexto en que se los exhibe o se los utiliza y a la pertenencia de la autoridad al ámbito religioso o político. Pero además, al confrontar las fuentes escritas con mi documentación de campo, pude apreciar que sus connotaciones y modos de empleo varían de acuerdo a la época, en razón de un proceso lógico de adecuación a nuevas realidades socioculturales.

Cuatro son los tipos de bastones o varas, todos de madera y cilíndricos, que he registrado: *a*) un bastón corto de una sola pieza (de 45 a 50 cm de longitud x 4 cm de diámetro), *b*) un par de varas delgadas cortas (de 35 a 40 cm x 1 cm); *c*) un par de varas delgadas largas (1 m x 1,5 cm); *d*) un bastón largo de una sola pieza, con medidas sin determinar, pero al parecer delgado<sup>126</sup>. Según mi documentación, los vocablos *yvyra'i* y *popygua* o *popygua'i* se aplican indistintamente a los tipos *a* y *b*; mientras que a los tipos *c* y *d*, se los denomina *popygua puku* (*puku* = largo, alto).

Las primeras fuentes etnográficas registran el tipo *a*) como arma y en las danzas. Ambrosetti (1894: 709-10) dice:

“El cacique usa, sobre todo en los bailes, a modo de cetro, su macana de madera de Tatayubá pulida y de un bonito color amarillo”.

Sobre este “garrote o macana”, dice más adelante que “es corto y de madera dura” y que “lo usan principalmente para sus asuntos personales” (p. 733). O sea: es un arma, y también emblema de poder de quien la esgrime, pero que al igual que el doble papel religioso-político que habría desempeñado esa autoridad en esa época, deja de ser su

---

<sup>125</sup> Ya hice mención al empleo frecuente de la ‘partícula’ *i*, por los *mbyá* (véase Cadogan 1992b: 202). En este caso, no hace mayor diferencia; según la aldea, se usa con preferencia uno u otro. Debido a que a veces construye un diminutivo, no se aplica a las varas largas.

<sup>126</sup> Incluyo aquí un objeto del que tuve referencias verbales imprecisas y uno que mencionan los Clastres.

arma para ser su cetro en un contexto ritual, carácter denotado por los instrumentos sagrados de quienes danzan<sup>127</sup>.

Müller (1989: 55-56), por su parte, describe e incluye fotos de varios ejemplares de “varas de danza”<sup>128</sup>, pero no consigna sus medidas, ni cómo las empleaban. La mayoría son simples, delgadas y revestidas por un trenzado de *takuapi*<sup>129</sup>, por tramos. Sólo de la única doble y de cuero de tapir, en forma de rebenque -utilizada en danzas “profanas”-, dice que “[e]n riñas sirve a los *mbyá* también como arma de cercano alcance” (1046<sup>a</sup>, fig. 12b, lámina VI). O sea que en el lapso en que estuvo en la misión *mbyá* de Pto. Bogarín, Paraguay (1910-1924), persiste la dualidad arma / vara de danza del *yvyra’i*. La que se asemeja al tipo *a* que documenté es la 2540/17, fig. 8c, presentada como símbolo de mando y vara de los soldados.

Unos versos de una larga plegaria que incluye Héléne Clastres en su libro de 1975 (pp. 149-53)<sup>130</sup>, titulada *Paroles des derniers d’entre les Élus* (los Elegidos = los *mbyá*), informan de uno de los modos de empleo interesantes de un *yvyra’i*, al parecer, simple. Dice:

“...dèjà nous nous dressons dans l’effort avec le bâton-insigne que Ñande Ru Karai Ete a conçu / Nous le brandissons, nous nous baissions, nous nous redressons, / nous les élus”<sup>131</sup>.

---

<sup>127</sup> En el dibujo de Holmberg —incluido entre las páginas 672-673— la emplea a modo de “batuta” para dirigir los cantos-danzas rituales, mientras que en la lámina de Methfessel, no alcanza a verse siquiera si la porta. (Recuérdese el conflicto al que me referí extensamente en la nota 64).

<sup>128</sup> Así denomina a las que se utilizaban en danzas “profanas” o indistintamente en éstas y en “danzas de culto”, que parece haber sido lo habitual entre los *mbyá*, reservando el nombre de “varas de culto” para las de los *chiripa* que —según el autor— eran exclusivas de los rituales.

<sup>129</sup> *Merostachys argyronema*.

<sup>130</sup> Es la versión en francés de un texto recogido y traducido del *mbyá* por su esposo Pierre y por Cadogan, en junio de 1965; los versos citados son de la p. 149. Citaré un segundo texto de la misma procedencia más adelante, en el punto 8.2. La autora no incluye el texto original en lengua *mbyá*, ni aporta datos del lugar de obtención; algo habitual en los escritos de los Clastres.

<sup>131</sup> Mi traducción: *Palabras de los últimos entre los Elegidos*: “...ya nosotros nos erguimos en el esfuerzo con el bastón-insignia que Nuestro Padre, el verdadero Karai ha concebido / Nosotros lo blandimos, nosotros nos agachamos, nosotros nos reincorporamos, / nosotros, los elegidos.” Es la única referencia a la concepción del *yvyra’i* por Karai que conozco. Cabe destacar que en todas las plegarias o “himnos” que recogiera Clastres en esa fecha, sin duda a la misma persona, se menciona reiteradamente a Karai Ru Ete y a Karai Chy Ete. Esto puede deberse a que dicha persona recibió su *ñe’ẽ* (principio vital-palabra-nombre) de Karai, o al hecho de que en la aldea a la que pertenecía, se le atribuía a esa pareja de dioses un lugar preferencial. En general, se entiende que todos los dioses masculinos, por tratarse de seres poderosos, tienen su vara.

Por mi parte, no he visto usar ninguno de los cuatro tipos como arma, ni blandiéndolo en la danza, sino desempeñando otras funciones. Al *popygua'i* simple (tipo *a*)—semejante a una macana—, lo vi usar numerosas veces por el *pa'i* en Fracrán, en la primera fase de los rituales, como signo de autoridad religiosa —por ello no lo llevaba en la mano sino colgado en bandolera—, y del mismo modo lo vi usar por uno de sus ayudantes (“cabo” o “sargento”) como signo de visita de buena voluntad a otra aldea, representando a las autoridades de la suya. Pero el más documentado es el tipo *b*: dos varas de cerne o corazón del *guajayvi* (*Patagonula sp.*) —la parte dura y oscura de esa madera—, comúnmente unidas por un cordel de los extremos superiores, a los que se los rebaja y se les practica un orificio con ese fin; o sueltas.

Una diferencia importante con el de vara simple, es que sosteniendo ambas varas con una sola mano, se las emplea para producir sonido por entrechoque. Esto ha dado lugar a que se clasifique al *yvyra'i* como instrumento musical, que es indirectamente lo que ha hecho Cadogan al considerarlo como reemplazo del *mbaraka* sonaja, un tema que hay que tomar con cautela. Los modos de ejecución son dos: 1) tomando las dos varas juntas desde el extremo unido y haciéndolas entrechocar mientras se las golpea contra el muslo o contra la otra mano, marcando el pulso, lo cual justifica que se lo clasifique como instrumento musical. 2) Tomándolas por su parte media y pasando un dedo entre ellas, entrechocándolas con rapidez a fin de producir un fórmula rítmica que se asemeja a un redoble breve, reiterada esporádicamente, sin regularidad, según registré en algunos rituales de Fracrán<sup>132</sup>. En ambos casos, actúa como idiófono de golpe directo, por percusión. En 1) conformaría una base rítmica concordante con el canto, la danza y el *takuapu*, que permite considerarlo como instrumento musical de uso colectivo<sup>133</sup> y símbolo de masculinidad. En 2), en cambio, aunque hay un aporte sonoro, es individual y más que como instrumento musical, se comporta como sonorización de la presencia de una autoridad o jerarquía masculina en momentos puntuales del ritual.

Otra diferencia sustancial de este *yvyra'i* doble respecto del simple, es que se lo considera un símbolo de autoridad con connotaciones pacíficas. Por cierto, los palillos delgados lo apartan de la asociación con su arma tradicional, la macana. Según mis colaboradores de Fracrán, la portación de este *popygua'i* no corresponde al jefe político

---

<sup>132</sup> A estos modos de ejecución me refería en la nota 117, en mi crítica al error de Schaden.

<sup>133</sup> Como no presencié esto ni escuché registro alguno, no puedo abrir juicio certero al respecto; no obstante, esta descripción, correspondiente a rituales de la aldea Tamandua, me fue proporcionada por *Jachuka Rete*, en 2003, y por su madre *Kerechu Miri*, en 2007.

—cuyo cargo lo autoriza a castigar al que incumple las normas— sino al jefe religioso o su auxiliar (aprendiz de *opygua*) en los rituales. El *pa'i* Antonio Martínez también lo llevaba en la mano cuando convocaba a la gente a una reunión fuera del *opy*. Así dijo su hijo Luis, en una entrevista de 1979:

*“Y cuando nosotros vimos que con popygua'i salió, [...] entonces ya estamos esperando cosas buenas.”*

Según fuentes más recientes de Brasil, habría actualmente un uso más extendido de estas varas en rituales de algunas aldeas, en manos de jóvenes e incluso niños, cuyo aporte estaría ligado a la representación masculina. No obstante, parece ser que los niños la utilizan a modo de clavos marcando el pulso, logrando con ello su participación activa en los rituales<sup>134</sup>.

También de los *popygua puku* (tipos c y d) surgen connotaciones positivas. Se afirma que lo usaba el líder religioso en los rituales:

*“Por ejemplo cuando baila, tiene que tener así [apoyado en el piso]. Se golpea despacito. [...] Cuando habla, por ejemplo, cuando empieza hablar...”*<sup>135</sup>

En el cuerpo del texto de Hélène Clastres citado (1975:106) —no en las plegarias recogidas por Pierre—, hay dos referencias sobre el *yvyra'i*, que por sus características implican una vara larga y simple (¿delgada, gruesa?). Cuando esta autora describe un *opy*, dice que a veces hay tres bastones clavados en la tierra, que son los *yvyra'i*, bastones-insignias que los hombres usan para danzar. Más adelante hace una descripción de una danza ritual —no sé si la vio o se la describieron—, en la que afirma

---

<sup>134</sup> La etnomusicóloga Kilza Setti, en su interesante artículo de 1997, muestra haber registrado en rituales el uso descrito en el caso 2), lo cual coincide con mi experiencia. Pero de comunicaciones personales con ella, y con las antropólogas Celeste Ciccarone y Maria Inês Ladeira, todas de 2005, surgieron estas otras observaciones. Asimismo, en algunas aldeas del litoral brasileño, se estaría convirtiendo en una especie de toc-toc en manos de adolescentes que realizan espectáculos fuera de sus aldeas y graban CDs, para ganar dinero. Un tema interesante a estudiar en el futuro. Los discos se venden como músicas rituales, pero generalmente no lo son, pues introducen cambios para no difundir sus músicas e instrumentos sagrados.

<sup>135</sup> No logré que el comentario de Luis Martínez fuera más explícito, pues en la situación ritual que describe, vi a su padre usar sólo la guitarra. Según dijeron ambos, ya no tenían *popygua puku*, que en cambio sí lo documenté en Tamandua. Este testimonio y el que sigue son de la misma entrevista que el anterior, supervisada por la máxima autoridad religiosa de Fracrán.



que “cada sexo” acompaña la danza del otro martillando fuertemente el suelo para marcar el ritmo, los hombres con el *popygua* y las mujeres con el *takua* (Ibid.: 129)<sup>136</sup>.

Fuera del *opy*, el jefe político lo usaba en rituales de bienvenida:

“Y cuando viene visita de otro lado, otro cacique a lo mejor [...] trae ese popygua puku. Y a lo mejor[el] dueño de opy tiene otro popygua puku. Ahí se empieza[n] a preguntar de todo, de caminar [cómo le fue en el camino], muchas cosas...”

Luis Martínez, 1979<sup>137</sup>

Debido a que durante siglos la llegada a una aldea suponía una larga travesía por la selva, en las fórmulas de bienvenida ha quedado plasmado el hecho de que la primera pregunta interrogue al respecto. Aunque gradualmente se ha ido reduciendo la extensión de los saludos, son sumamente interesantes tanto en lo que expresan con palabras como mediante su pauta gestualidad. He sido testigo de ello y de la importancia de la presencia de estas varas en ese acto. Pero es evidente que a continuación de los mismos —según el estatus del visitante— se desarrollaba en otros tiempos una competencia de poderes, en las que tanto los objetos sónicos como estos otros, cargados de metamensajes, desempeñaban un rol significativo.

Estas diversas facetas del *yvyra'i* revelan su multiplicidad en distintos planos; prueba de ello es que, aun cuando habría dejado de ser un arma mucho tiempo atrás, en algunos discursos de la década de 1970 se aprecia la latencia de esa función. Se nos presenta aquí otro ejemplo de lo que he llamado “la potente creatividad *mbyá*”, plagada de sutilezas multiplicadoras de sentidos. Una vez ascendida la macana a cetro, emitirá sus metamensajes a través de sus muy diversas formas y tamaños —simples, dobles, gruesos, delgados, cortos, largos—; de sus modos de portarlos y accionarlos —colgados en bandolera, apoyados en el suelo, sosteniéndolos con una mano contra el pecho, golpeándolos contra el suelo, contra la mano o contra el flanco de su pierna, o blandiéndolos—; y de los contextos en que participa —rituales de bienvenida, reuniones

---

<sup>136</sup> Es algo sugestivo el uso del término *takua* —así lo llaman los *chiripa* y los *paĩ-tavyterã*-, y no *takuapu*, como le dicen con preferencia los *mbyá*, precisamente cuando describe bastones clavados en la tierra, como tienen los primeros en su “altar” y a los que también llaman *yvyra'i*, pero que no son las “varas propias de los auxiliares del shamán”, aunque se las designa del mismo modo. (Véase Perasso 1992: 91)

<sup>137</sup> Obsérvese el parecido de esta descripción con la que hizo Lorenzo Ramos sobre el *angua'apu*.

en el *oka* con miembros de la aldea o con miembros de otras aldeas, rituales en el *opy*, entre otros—.

Las armas siempre han sido un elemento de poder masculino, que el bastón de mando no hizo sino sublimar y virtualizar, de allí su proliferación. Pero la cuestión acerca del *yvyra'i* como objeto, como concepto y sus derivados, está lejos de concluir aquí. Aparte del papel que le compete en el próximo punto, resta abordar una derivación del vocablo por demás interesante: *yvyra'ija* —que al igual que el objeto, abarca tanto el campo político como el religioso, aunque con connotaciones bien distintas—. En efecto, el prestigio masculino que acarrea consigo, sumado al que conlleva ser instrumentista en los rituales, hace que se aplique la expresión *yvyra'ija* —literalmente “dueño [*ja*] de la vara”, en el sentido del merecimiento de portarla— al guitarrista que acompaña las danzas del *oka* y al auxiliar del *karai* en el *opy*. Este, si bien principalmente debe poseer notoria inclinación e interés en lo que concierne a lo espiritual y su relación con el ámbito cosmológico, debe poseer habilidades musicales —vocales e instrumentales— para aspirar y acceder al cargo. Como respuesta a mi pregunta sobre el significado del vocablo de referencia, respondió *Jachuka rete* (2001):

“*Yvyra'ija* es el que va..., el que acompaña al *opygua*. *Yvyra'ija* es como... ¿cómo te podría decir?... Es como un auxiliar. Pero no es todavía el religioso, no es el *opygua* que puede llegar a ser...”

Un agregado interesante presenta Ivori Garlet, que trabajó en aldeas *mbyá* de Rio Grande do Sul, al citar a Santiago Franco, uno de sus colaboradores, quien refiriéndose a estos auxiliares, dice que los *Yvyra'ija* son los

“*ajudantes do Ñanderu*<sup>138</sup>, *aqueles que já têm um pouco de força porque já tem o seu canto; aqueles para quem os Ñanderukuéry (Deuses) já se mostraram, podem puxar a reza. Enquanto auxiliares do Ñanderu, os Yvyra'ija 'baten o Mbaraka'*[guitarra]<sup>139</sup> durante os rituais e são

<sup>138</sup> Recuérdese que *Ñanderu* es una de las formas de denominar al *karai* u *opygua* difundidas en Brasil, por influencia *chiripa*, para quienes es virtualmente la única, reservando *pa'i* para aquellos que gozan de prestigio extraordinario —según Nimuendaju (1978: 92-93), aunque él prefiere usar *paié* (el *pajé* de la lengua brasileña)—. Mis interlocutores de Argentina consideran que *Ñanderu* no debe usarse para los humanos sino para los dioses, que es el uso que también se observa aquí mismo (*Ñanderukuéry*, plural de *Ñanderu* = dioses) y en los escritos de Ladeira (1992 y 2001) y Pissolato (2006), del litoral brasileño.

<sup>139</sup> En este preciso lugar, el autor coloca la nota 105, para aclarar que se refiere a la guitarra de cinco cuerdas, de afinación distinta a la utilizada por los blancos y que la “*batem-no*” en un ritmo propio, porque “[o]s Mbyá atuais não utilizam mais os *Mbaraka* feitos de porongo em seus rituais [...]. Dizem que o “*Mbaraka miri* é instrumento do Chiripá” (p. 135). Al respecto me referiré en el próximo punto (8.2).

responsáveis pela formação das crianças e adolescentes, ‘o mesmo que um professor, que ensina a dança e como o Mbyá deve viver neste mundo’.

Garlet (1997: 134-135)

Incluso fuera del ritual —según Cadogan (1992b: 198)—, se llama *yvyra'ija* al hombre adulto “que lleva ya la vara insignia”, pues es “término de respeto”<sup>140</sup>. Garlet, después de citarlo, indica que Santiago acentúa la importancia de poseer un canto para ser denominado *Yvyara'ija* y dice:

“Possivelmente, só a partir desse acontecimento importantíssimo na vida de um Mbyá o homem mereceria portar os *popygua i* ou *yvyra i*, a vara insignia, tornando-se uma pessoa de respeito”.

(Ibid.: nota 104, p. 134)

En algunas aldeas, al *karai* u *opygua* que dirige el ritual, se lo distingue como *yvyra'ija tenonde* (el primero entre los dueños de la vara, el que va al frente). Dooley, no obstante, consigna el término *yvyra'ija* a secas, en su *Léxico*, como uno de los que aplican los *mbyá* a su chamán, que en la lengua de Brasil llaman *pajé*, pero no es lo que surge de las investigaciones antropológicas. Estas diferencias en cuanto al alcance del vocablo en aldeas y países distintos, señaladas con el objetivo de informar acerca de la diversidad en su aplicación, permiten apreciar que son los individuos masculinos que tienen algún tipo de actuación especial en los rituales, y/o responsabilidad en la formación de los jóvenes varones, que lo reciben, lo cual implica que son pocos. Dependerá de la organización de la aldea, variable en un amplio rango, según la dedicación puesta por el *karai* en mantener o no una alta periodicidad de los rituales, y según su mayor o menor flexibilidad para admitir cambios en el modo de vida.

Para concluir con la dignidad del *yvyra'ija*, considero que hay que discernir entre el auxiliar del *opygua* que se está iniciando en el oficio y lo reemplaza transitoriamente en los rituales, *cantando con la guitarra*, de los que solo actúan como instrumentistas. Por ejemplo, al guitarrista de las danzas del *oka* y al rabelista que toca en el *oka* y el *opy* —que no cantan ni asumen nunca la dirección los rituales— se los denomina *mbaraka ja* y *rave ja*<sup>141</sup>, respectivamente. En cuanto a la exigencia de poseer su propio canto para acceder a ese estatus —especie de don del dios que le otorgó el *ñe'ẽ*—, no fue

<sup>140</sup> O sea, a quien alcanza un estatus considerado digno de portar la vara.

<sup>141</sup> En estos casos, *ja* implica que domina la técnica de ejecución del mismo, aunque eventualmente pueda además ser dueño del instrumento en tanto objeto, lo cual puede ocurrir con el rabel.

verbalizada por mis interlocutores como tal, pues admiten que no es fácil obtenerlo ni ocurre con frecuencia, pero recibirlo es considerado un acontecimiento que brinda la mayor felicidad<sup>142</sup>.

## 8.2 Los marcadores sagrados de género

La sustitución del *mbaraka* sonajero por el *mbaraka* guitarra, documentada en los rituales que presencié en sucesivos viajes, siempre constituyó para mí un enigma. No por sostener una posición esencialista, ni porque fueran inhabituales las apropiaciones de objetos de la sociedad hegemónica reemplazando a los propios, sino por los importantes antecedentes de la sonaja de calabaza en el ámbito *guaraní*, e incluso específicamente en el *mbyá*, que a pesar de provenir éste de una sola fuente, no hizo sino confirmar aquéllos. Me refiero en particular a una narración mítica que liga su origen y el del *takuapu* al origen de hombres y mujeres *mbyá*, respectivamente, obtenida por León Cadogan en el área de Paraguay de donde proceden varios de mis interlocutores y/o sus padres. Lo interesante es que a este enigma se ha adicionado otro desde hace ya largo tiempo, pues esos mismos *mbyá* de Paraguay, casi todos los de Argentina con los que trabajé y los de Rio Grande do Sul (Brasil)<sup>143</sup>, niegan que el sonajero de calabaza haya siquiera pertenecido a su cultura, atribuyendo su pertenencia a los *chiripa*. Este doble enigma actualmente vigente renovó mi interés por el tema — anteriormente descrito pero no interpretado— y me impulsó a revisar mi documentación de campo y la bibliografía. Resultante de ello es el contenido de este punto, en el que retomo parcialmente la cuestión de la sustitución para abordarla desde el ángulo de los marcadores de género en los rituales.

Mi propósito es desarrollar la hipótesis de que, si gran parte de los *mbyá* abandonaron con facilidad el *mbaraka mirĩ*, es porque en su medio desempeñaba el rol de instrumento musical masculino, pero no el de símbolo de masculinidad. Para ello trataré de demostrar que los símbolos de feminidad y masculinidad *mbyá* son, respectivamente, el *takuapu* y el *yvyra'i* (o *popygua*) y no el *takuapu* y el *mbaraka mirĩ*, como en forma explícita o implícita se los ha considerado. Ello explicaría, en parte, el

---

<sup>142</sup> Garlet señala en la nota 104, que lo afirmado comúnmente por los *mbyá*, acerca de que es alrededor de los 40 años que un hombre comienza a “*estudar de verdade*” y a cumplir con el papel pertinente a su nombre religioso, es sorprendentemente cierto en muchos de ellos. Por mi parte, confirmo plenamente esta afirmación.

<sup>143</sup> Véase nota 139.

contraste en lo que respecta a la estabilidad de estos dos objetos en los rituales, expuesto más arriba, así como la aleatoriedad del sonajero, inexistente en las aldeas *mbyá* aludidas, pero vigente junto con el *yvyra'i* en otras de influencia mutua o composición *chiripa–mbyá*, incluso ejecutado por mujeres<sup>144</sup>. La apertura implicada en su ejecución por una mujer, evidencia una fluida circulación, viabilizadora aun de préstamos interétnicos y opuesta, por ende, a las constricciones de un símbolo de género, de los que me ocupo por la importancia que les adjudican los *mbyá*. Ahora bien, mi hipótesis afirma que el símbolo de masculinidad no ha sido el *mbaraka mirĩ*, pero, en primera instancia, parto de considerar que ha debido formar parte de su cultura como instrumento musical masculino, a pesar de la negación de ello por un buen número de *mbyá*. Se entiende, pues, que estoy deslindando su carácter de instrumento musical masculino, de su carácter de símbolo o signo de masculinidad, connotaciones reunidas en el caso del *takuapu* respecto de la feminidad.

Vayamos, en principio, a la narración mítica aludida, de la cual solo presentaré una breve síntesis. Se trata de un episodio de la saga de *Kuaray* (Sol) y *Jasy* (Luna), bosquejada en el capítulo cuatro. Como es habitual, los sucesos dan cuenta de una serie de intentos del primero, su “héroe cultural”, por brindar el mayor bienestar en el futuro a los *mbyá* con el menor esfuerzo, acciones que chocan con la oposición de *Charĩa*, personaje que rivaliza con *Kuaray* en los actos de creación, pero todo lo que logra crear es deficiente. Después de diversas acciones negativas de éste, *Kuaray* decide deshacerse de él y le hace un tocado al modo de su adorno ritual, en el que introduce una brasa de “fuego eterno”<sup>145</sup>. Al ponérselo, *Charĩa* nota que se le está quemando la cabeza. El adorno se transformó en cenizas y *Kuaray* las convirtió en jejenes. Molesto, *Charĩa* regresó a *Yvy Mbyte* —el Centro de la Tierra— y su padre le alcanzó un recipiente lleno de “rocío eterno” para que se frotara el cuerpo con él y renovara la sangre que los insectos le habían chupado. Uno de los animales que lo rodeaban rompió el recipiente.

“El rocío se derramó y al mojar la tierra, surgió una planta de *y'a* (*hy'a*) = *Lagenaria* y otra de *takua* = *Guadua*, bambú, y de estas dos plantas se creó la humanidad”

Cadogan (1970: 35-36)

---

<sup>144</sup> Ciccarone 2001:116.

<sup>145</sup> *Tata* (fuego), *ju* (eterno, áureo), adjetivo que se aplica a todo lo concerniente al ámbito donde moran los dioses.

El autor concluye de esta narración mítica lo siguiente:

“Sintetizando, en el relato *mbyá* [...], del rocío primigenio [...] que aparece bajo el nombre de *tatachina* o ‘tenue neblina’ [...] nace la *Lagenaria*, de la que se fabrica la sonajera ritual, *mbaraka*, y el bambú o guadua, del que se fabrica el *takuapu* o bastón de ritmo de la mujer. [...] [E]sto ocurre para que el Creador pueda ‘inspirar el canto sagrado del hombre a los padres de sus futuros hijos, y el canto sagrado de la mujer a las madres de sus futuras hijas’ “ (Cadogan 1970:37).

O sea: la narración del mito termina con la frase “de estas dos plantas se creó la humanidad”, identificando ambos instrumentos con los respectivos géneros humanos. Y en su comentario, Cadogan recurre a la explicación recibida de uno de los relatores de la teogonía de *Ayvu rapyta*<sup>146</sup> y relaciona ambas narrativas, otorgando a los instrumentos el papel relevante de servir a *Ñamandu* para inspirar el canto sagrado de hombres y de mujeres. Con ello deja al descubierto varios hilos de una interesante trama, cuyo comentario diferiré para hacer hincapié antes en otro asunto.

Habiendo recogido versiones similares de este relato en Misiones, que no contienen el final sobre el surgimiento de las dos plantas relacionadas con los instrumentos, indagué al respecto a mis interlocutores. Ellos no solo dijeron desconocer el *mbaraka* sonajero como instrumento de su cultura sino que negaron la asociación de éste con los hombres, colocando en su lugar, espontánea e inmediatamente, al *yvyra’i*. Así me dijo un importante jefe político y religioso:

“Porque en el principio, *Ñande Chy Tenondegua* [Nuestra Primera Madre] le entregó pa’ las hijas el *takua*, y *Ñande Ru Tenondegua* [Nuestro Primer Padre] entrega la *yvyra’i* pa’l hombre. Por eso, al principio, porque *Ñande Ru Tenondegua* tiene bastoncitos, *yvyra’i*, el bastón. Y *Ñande Chy Tenondegua* tiene el *takuapu*”.

Dionisio Duarte, 1977

Una y otra vez el ejemplo lo ofrecen sus dioses y este es un dato de suma importancia, pues ya vimos al Creador *mbyá* con su *popygua*, nada menos que durante la creación de la Tierra, mientras no aparece en narración o conversación alguna uno solo de los cuatro dioses masculinos con su *mbaraka*. A la inversa, *Ñande Chy*

---

<sup>146</sup> Véase *Ayvu rapyta* ([1959] 1992a: 59).

*Tenondegua* —nombre genérico de *Ñamandu Chy Ete*, la esposa del Creador— o *Ñande Chy* a secas, que se utiliza para englobar a las cuatro figuras principales femeninas, parecen no abandonar nunca su *takuapu*, a través del cual se expresan y comunican.

Pero es en los textos de varias plegarias rituales documentadas por Cadogan, algunas junto con Pierre Clastres, que se evidencia la relación del *takuapu* con la mujer y el *yvyra'i* con el hombre, en un pie de igualdad. Clastres, al traducir al francés una breve oración dedicada a una mujer encinta —incluida por Cadogan en el capítulo V de *Ayvu rapyta* (1992a: 85)—, en la que al feto se lo llama “esqueleto de la vara-insignia”<sup>147</sup>, no duda en afirmar:

“cet instrument, brandi par les hommes au cours des danses rituelles, est le signe de la masculinité”.

Clastres (1974: 110)

Si presencié esa danzas, es de lamentar que no describa cómo lo blandían, qué gestos hacían, qué relación tenían los mismos con la música y la danza. Tampoco hallé otra fundamentación o testimonios de su afirmación, aun cuando la elocuencia de los textos rituales no deja dudas.

Esta relación del *takuapu* con la mujer y el *yvyra'i* con el hombre, también aparece en cuatro estrofas de otra de las dos plegarias documentadas por Pierre Clastres y Cadogan e incluidas por Hélène Clastres en su libro de 1975<sup>148</sup>. Se trata de una plegaria fúnebre a un muerto masculino, que Clastres ha titulado *Paroles relatives au squelette du bâton-insigne*. Desmetaforizando la expresión “esqueleto de la vara-insignia”, su traducción es: *Palabras relativas al cadáver masculino*, también llamado en lenguaje ritual, *mba'e guachu* = “cosa grande” o, redundantemente, enfatizando: *mba'e guachu miri'eÿ* = “cosa grande carente de pequeñez”, con la que concluye el tercer verso de la primera estrofa y la propia estrofa 11. Opera aquí el ya mencionado reemplazo de los sustantivos comunes por expresiones metafóricas en cantos y plegarias rituales, por cuanto en las estrofas 3 y 15 se dirá en lugar de “los hombres”, “los huesos de la vara-insignia” (*yvyra'i kãnga*) y en lugar de “las mujeres”, “los huesos del bambú” (*takuaryva'i kãnga*). En las estrofas 1 y 11, en cambio, *yvyra'i kãnga* refiere al hombre

---

<sup>147</sup> Esta oración y otras de Cadogan ponen en evidencia que mientras se desconoce el sexo del feto, se usa genéricamente la expresión que corresponde a un futuro varón.

<sup>148</sup> Véase nota 130.

fallecido, por lo que se le agrega una de las expresiones con que se nombra al cadáver, que evidentemente posee un tinte perifrásico.

### Estrofa 1

*Eh bien, puisque c'est ainsi, eh bien maintenant*

Y bien, puesto que es así; y bien, ahora

*je suis à l'écoute de cette manière:*

estoy a la escucha de esta manera

*les os du bâton-insigne, la grande chose non petite*

los huesos de la vara-insignia, la gran cosa no pequeña

*je fais qu'ils soient à l'écoute, Karai Ru Ete.*

hago que estén a la escucha, *Karai Ru Ete.*

### Estrofa 3

*Voici, je fais que prêtent attention*

He aquí, hago que presten atención

*les os du bâton-insigne, les os du bambou*

los huesos de la vara-insignia, los huesos del bambú

*je suis en train de faire qu'ils prêtent attention, dressé.*

estoy haciendo que presten atención, erguido.

### Estrofa 11

*Puisque c'est ainsi*

Puesto que es así

*je fais qu'ils soient à l'écoute*

hago que estén a la escucha

*non en vain je fais qu'ils soient à l'écoute*

no en vano hago que estén a la escucha

*les os du bâton-insigne, la grande chose non petite.*

los huesos de la vara-insignia, la gran cosa no pequeña.



## Estrofa 15

*Quant à moi, moi qui suis celui que vous avez orné,*

En cuanto a mí, que soy el que has adornado

*je suis à l'écoute*

yo estoy a la escucha

*et je fais qu'ils soient à l'écoute*

y hago que ellos estén a la escucha

*les os du bambou, de celle que vous avez ornée*

los huesos del bambú, de aquella que has adornado

*les os du bâton-insigne, de celui que vous avez orné!*

los huesos de la vara-insignia, de aquel que has adornado!

Hélène Clastres (1975: 146-48)<sup>149</sup>

Finalmente, otra prueba de que la afirmación de Clastres además de taxativa es correcta, la ofrecen las siguientes palabras de *Jachuka Rete* (2004), adjudicándole mayor importancia como símbolo de masculinidad, que como signo de poder:

“Yo no sé si es tanto para el mando, pero el *yvyra'i* es también como una cosa..., [...] un objeto del ritual muy exclusivo del hombre. Inclusive, cuando una pareja tiene a su hijo, que nace varón, se tenía por costumbre regalar uno al chico. Como para que lo tenga colgado en la casa, pero ya se sabe que es de él eso.”<sup>150</sup>

En suma: las expresiones aplicadas en contexto ritual al esqueleto o cuerpo femenino, *takuaryva'i kānga* —tratada en el punto 8.1.1— y al esqueleto o cuerpo masculino, *yvyra'i kānga* (lit. huesos de la vara-insignia), dan cuenta de modo irrefutable que el *takuapu* y el *yvyra'i*<sup>151</sup> son los marcadores sagrados de género de los *mbyá*, aunque se haya perfilado con más fuerza en la literatura *guaraní* el *mbaraka* que el *yvyra'i*.

---

<sup>149</sup> Traduzco literalmente *à l'écoute* como “a la escucha”, porque el verbo escuchar es muy utilizado por los *mbyá* en los diálogos con los dioses, como es este el caso.

<sup>150</sup> En 1974, fotografié al hijito de tres años del dirigente político-religioso de Tamandua —o sea, al pequeño tío de *Jachuka-*, con su *yvyra'i* de dos varas. Como su padre decía que ese era el hijo que lo iba a suceder en su cargo —de hecho fue así y lo es hasta hoy—, en ese momento interpreté que era por ello que le daba las varas, desconociendo que simbolizaba no solo poder político y religioso, sino la masculinidad.

<sup>151</sup> Introduje el tema del *yvyra'i* en este capítulo sobre los instrumentos sonoros, porque me pareció el lugar más pertinente, pero téngase en cuenta que primordialmente es un símbolo de poder y de masculinidad. Solo los de doble vara realizan aportes sonoros, que abordaré en el próximo capítulo.

Pero volvamos al tema diferido dos páginas atrás. Allí dije que Cadogan, en su comentario del mito de origen de la calabaza y la tacuara, había puesto al descubierto varios hilos de una interesante trama. Es esta trama implícita en sus palabras la que paso a detallar, pero su contenido —debo advertir— no abarca la totalidad de las *performances* rituales sino la fase que se desarrolla en el *opy*, que condensa la mayor cantidad y variabilidad de prácticas musicales, de recursos expresivos y de elementos cosmológicos.

En primer lugar, señala la neta separación de cantos e instrumentos por género (humano)<sup>152</sup>, lo cual no implica una división sino una clasificación. Esto revela que los rituales están concebidos en el plano mítico como *performances* mixtas, en las cuales las respectivas contribuciones de hombres y mujeres son complementarias e interdependientes. En segundo lugar, deja al descubierto un hecho fehaciente: el *mbaraka* —guitarra, quizá antes sonaja— y el *takuapu*, integran una totalidad con los cantos-danzas sagrados que tienen lugar en el *opy*. Habitualmente, se suma a ellos el rabel. Esta parte de la *performance* ritual es, por tanto, vocal-dancística-instrumental, tríada que conforma la casi totalidad de la misma, y en especial los momentos más tensos y extáticos; en los más calmos, puede no estar la danza.

Dicho en términos inherentes al tema de este apartado: *las expresiones vocales y/o dancísticas sagradas requieren contar con el aporte sonoro simultáneo proporcionado por los instrumentos mencionados, representativos del hacer musical del hombre y la mujer*. Por ello, como los instrumentos *mbyá* son de ejecución femenina o masculina, exclusivamente, la asociación entre objetos sonoros y representantes masculinos y femeninos siempre está presente. No obstante, son los marcadores de género los que llegan a una identificación plena.

Me permito incursionar ligeramente en los dos grupos afines, no solo porque permite una mirada más amplia al tema de los marcadores de referencia, sino también para demostrar cómo la idea de que todos representan una misma identidad étnica influye en nuestras percepciones y obstruye el camino hacia un mejor conocimiento de las lógicas particularidades que construye un grupo humano pensante y cambiante. Suponer que todos son la misma cosa es quitarles esa capacidad y demuestra escaso trabajo etnográfico. Soy consciente de la influencia que ejerció —en mí y en otros— la

---

<sup>152</sup> Tratándose de elementos musicales, vale la aclaración, pues en castellano no se diferencia *gender* de *genre*.

literatura *guaraní* colonial y aquella que erigió al *mbaraka* sonajero como su principal símbolo, a partir de su rol entre los *chiripa* / *nhandéva* / *apapokúva*<sup>153</sup>. También se sabe que el *mbaraka* ha conservado un rol significativo entre los *paĩ-tavyterã* / *kaiova*, para quienes “es de uso obligatorio para cada hombre adulto”. Pero por el hecho de que “[t]ambién mujeres le pueden hacer hablar” (Melià et al. 1976: 247)<sup>154</sup>, jamás podría simbolizar la masculinidad. En el *mitã pepy* de los *paĩ*, “la fiesta de las fiestas” en la que se celebra “la incorporación de nuevos miembros masculinos a la comunidad”, a la madrugada, los jóvenes “reciben *mbaraka* e *yvyra’i* (bastoncito) en las manos” e inician una danza (Melià et al. 1976: 236-37). Esta conjunción es significativa, pero a partir de la revisión de lo que se dice sobre estos objetos más adelante, en la misma publicación, advertí que en este caso también aparece una clara comparación mujer / *takuapu*, varón / *yvyra’i*, en una narración mítica sobre el origen del *mba’e marangatu* / el lugar sagrado, especie de “altar” de este pueblo (Ibid.: 283). La reunión de un instrumento musical con un símbolo de masculinidad —en este caso, no sonoro, pues es de vara simple—, contribuye a dificultar la percepción de la pertenencia de uno y otro a categorías distintas. Pero a decir verdad, no es un tema que haya sido tratado específicamente en la literatura especializada, pues de haberlo sido, seguramente se habrían podido establecer las diferencias.

Estas, y otras referencias no consignadas aquí, despejaron mis dudas sobre el marcador sagrado del género masculino y confirmaron mi hipótesis. Si muchos *mbyá* abandonaron el *mbaraka mirĩ* con relativa facilidad —suponiendo que haya pertenecido a su patrimonio—, es porque carecía para ellos de otra significación que no fuera la de un instrumento musical, así como carecía de la enorme importancia que le han atribuido otros grupos a lo largo de la historia, sobre la que informa parte de la literatura *guaraní* y testimonia su pervivencia entre los *chiripa* y *paĩ*. Paulatinamente, los reemplazos sonoros, más acordes con nuevas necesidades estéticas, lo habrían convertido en prescindible<sup>155</sup> para ellos. No fue así para los que hallaron escollos técnicos en la ejecución de la guitarra —y en especial, en su afinación—. Hay aldeas en el litoral brasileño, así como *Jejy*, en Misiones, que conservan el *mbaraka mirĩ*, pues no es

---

<sup>153</sup> Y también por proceder de una mirada masculina. Nimuendaju lo considera, incluso, símbolo de “la raza *guaraní*”, aun cuando él mismo admite que no se puede realizar un ritual sin al menos una tacuara [*takua*] ([1914] 1978: 99 y 100). Es decir, lo escribe porque lo sabe, pero no registra su importancia.

<sup>154</sup> Obsérvese la percepción que se tiene de la expresión sonora.

<sup>155</sup> Véase Ruiz 1996.

incompatible ni con la guitarra ni con el *yvyra'i*, reservando a éste el carácter de símbolo de masculinidad, inferencia que realizo, por ejemplo, a partir del texto de Larricq (1993:66-68) basado en una larga investigación realizada en la aldea antedicha. Otras lo conservan porque son aldeas mixtas *mbyá-chiripa*.

Debido al doble enigma planteado: 1) la supuesta sustitución de la sonaja por la guitarra, pues en la aldea que documenté los rituales y en otras en que trabajé la sonaja no existía; y 2) la negación por los *mbyá* de la antigua pertenencia de la misma a su patrimonio; para su análisis partí de considerar lo que supongo y que varios afirmaron (Cadogan y los Clastres): que sí perteneció y muchos la abandonaron. Analizada la documentación, si bien no hallé pistas muy convincentes de que donde la sonaja estaba ausente en los años 1970, alguien la haya visto en rituales *mbyá* previamente, me pareció poco probable que no hubiese pertenecido a su cultura. Los informes verbales de los *mbyá*, por otra parte, son bastante ambiguos y fluctuantes, pero la pervivencia en algunas aldeas insospechables de recibir influencias de los *chiripa*, es incontestable.

Por consiguiente, en lo que respecta a las aldeas en que parece haber pocas dudas de su reemplazo por la guitarra pentacórdica, considerando lo precedentemente expuesto, creo haber demostrado mi hipótesis de que el *mbaraka mirĩ* se pudo abandonar sin provocar fisuras, porque era solo un instrumento musical y no un símbolo de masculinidad, rol que demostradamente cumple el *yvyra'i*. Asimismo, donde aún se conserva la maraca, no suele haber más de dos o tres de éstas en un ritual. El *yvyra'i*, en cambio, no solo se conserva sino parece estar en plena expansión, lo cual entiendo que es atribuible a su carácter de marcador sagrado de género.

Retornando, pues, a las varas y bastones, es evidente que tiempos y espacios diversos, así como circunstancias históricas disímiles han producido diferentes tipos. Sus aplicaciones, connotaciones, jerarquías de portadores y contextos de portación o ejecución han sido y/o son, incluso contemporáneamente, múltiples; pero nunca pasaron por manos femeninas, ni aun ejerciendo la mayor jerarquía una mujer. Esta no va a echar mano de objetos históricamente emblemáticos del otro género para ejercer el poder. El *takuapu* es de la mujer y el *yvyra'i* es del varón; su intercambio —al menos tal como se ha manifestado hasta ahora la sociedad *mbyá*—, es impensable e inimaginable. Que hoy en una aldea de Brasil una mujer *mbyá* ejecute un *mbaraka mirĩ* en un ritual, partiendo de la base de que ha sido instrumento masculino en su cultura, es otra prueba de que no pudo haber representado a su género. Aun si reconocemos la influencia

*chiripa*, importante en la zona, en este grupo también es instrumento masculino; solo entre los *paĩ* —como vimos— también pueden ejecutarlo mujeres. Los marcadores de género no aceptan ambigüedades; menos todavía en contexto sagrado. En otras palabras, considero que ese hecho es una prueba más del símbolo que nunca fue.

Melià (1991: 67 y 68), después de dar cuenta de que “para los *Mbyá* la tierra se engendra en la base del bastón ritual del verdadero Padre Ñamandu” y de hacer mención a la estructura de varas-insignias arriba mencionada, que la sostiene, hace un paralelo con la concepción semejante de los *paĩ tavyterã*, con los que más trabajó, agrega la siguiente reflexión que considero válida para los *mbyá* en sus aspectos básicos:

“La tierra recibe [...] su hermosa plenitud de su fundamento religioso, basado a su vez en un acto litúrgico realizado por Nuestro Primer Padre [Ñande Ru Tenonde]. La conservación del mundo consistirá consecuentemente en mantener viva y actual esa liturgia. Cantar y rezar, teniendo el bastón ritual [y/o el *takuapu*] [...] apoyado en el suelo, es sostener el mundo y fundarlo nueva y continuamente. Dejar de rezar y descuidar el ritual es como quitarle a la tierra su propio soporte, provocando su inestabilidad y su inminente destrucción.”<sup>156</sup>

En este contexto, un objeto ligado a la vez al ámbito sagrado y al político siempre provoca equívocos e interpretaciones erróneas, pues no se deja atrapar por una concepción lineal. La multiplicidad de informaciones con respecto a las aplicaciones del término *yvyra 'i* e *yvyra 'ija*, dan muestra de la polisemia del vocablo madre, que forma parte de la creatividad *guarani*, y en especial de la de los *mbyá*.

### 8.3 Conclusiones

El hecho de que este capítulo sea tan extenso, es elocuente de la importancia que los objetos sonoros han tenido y tienen para el pueblo en estudio —aun cuando no han sido incluidos aquellos ajenos a los rituales cotidianos—. Los *mbyá* han demostrado ser plásticos a la hora de apropiarse de los instrumentos exógenos que les interesaban, así como de reemplazar los que por alguna razón les eran esquivos, a la vez que han sabido conservar los que consideraron insustituibles. Este sugestivo juego de aperturas y encapsulamientos comporta decisiones contrapuestas, elecciones, adecuaciones e

---

<sup>156</sup> Los primeros corchetes encierran solo una traducción; los segundos, incorporan la acción de las mujeres.

innovaciones, constitutivas de ese sello propio que han sabido imprimir los *mbyá* a su historia, sus vivencias, sus músicas, sus rituales (Ruiz 1998).

Entre las aperturas relativas al tema, se encuentran las adopciones —por vía indirecta o influencia periférica de grupos colonizados— de los ya mencionados instrumentos de procedencia europea: la guitarra pentacórdica, el rabel tricórdico y el pequeño tambor de dos parches, los cuales sólo tienen en común tal procedencia, pues en el proceso de incorporación han sido dotados de significaciones bien distintas. El tambor, por ejemplo, lejos estuvo de sonar como las múltiples variedades de membranófonos que aún se hacen oír con fuerza en las tierras bajas sudamericanas, pues su único toque nunca tuvo el carácter militar notorio de los tambores *chiquitano*, *chiriguano* y *guarayu*, resabios de las prácticas musicales de la milicia española y concordantes —al menos entre los *chiriguano*— con ese espíritu guerrero. Sin duda, lo más destacable de esta apropiación selectiva de antiguos instrumentos europeos es su inserción en los rituales, por tratarse de una esfera tan particular como la cosmológica.

Sus encapsulamientos al respecto están relacionados, principalmente, con dos instrumentos de ejecución femenina, debido, en parte, a la notable resistencia de las mujeres a transigir con el entorno extra étnico. Son ellos el perenne y sagrado *takuapu*, y la interesante flauta pánica *mimby reta*, de connotaciones eróticas, que está perdiendo vigencia y quedó fuera de consideración aquí por no pertenecer al contexto ritual, pero que es, sin duda, el instrumento más singular y creativo de su cultura<sup>157</sup>.

A su vez, la apertura antes señalada ha mostrado claramente sus límites temporales, pues contrasta con la cerrazón posterior a incorporar nuevos elementos musicales a sus rituales. Esta auto-restricción parece asentarse en su valoración por conservar el carácter distintivo de su cultura respecto del mundo circundante, tan próximo y por ende tan peligroso como para provocar su desagregación. Al parecer desprejuiciadamente, en tiempos antiguos adoptaron nuevos instrumentos adaptándolos a sus necesidades, pero habrían cerrado filas respecto de su concepción cosmológica. En tiempos modernos, esa guitarra detenida en el tiempo, diferente de la de otros que hasta reniegan de sus ancestros indígenas, los identifica; de allí su esmero en hacerlo notar.

---

<sup>157</sup> De *mimby* = flauta y *teta* → *reta* = muchas. Posee entre cinco y siete tubos de caña *takuapi* y la ejecutan dos mujeres. Sus tubos están sueltos para repartírselos entre ambas, según la pieza a ejecutar, lo cual exige tener clara conciencia de las diferentes alturas sonoras de cada tubo y de las requeridas por cada ejecutante para producir determinada melodía. Cabe destacar que no he hallado datos de otra flauta pánica de tubos sueltos e intercambiables en Sudamérica, y quizá esto sea válido para todo el continente.

No quiero finalizar sin antes señalar que, por un lado, la sustitución del idiófono por el cordófono y la negación de la antigua pertenencia del primero, que hicieran los *mbyá* de Paraguay estudiados por Cadogan (1968) y los Clastres (Pierre, 1974 y Hélène, 1975), los del sur de Brasil estudiados por Litaiff (1996) y Garlet (1997), y mis interlocutores de la provincia de Misiones desde 1973 hasta la fecha, y por otro, la tenaz conservación generalizada del instrumento reemplazante, son hechos singulares dentro de la historia de los grupos *guaraní* en general. La peculiaridad de estas actitudes, no obstante, condice con la que presentan los *mbyá* dentro del conjunto *guaraní*, que han sido señaladas repetidas veces desde diversos ángulos. Schaden dedicó un breve artículo a los “Caracteres específicos da cultura mbüa-guaraní” (1962b), Cadogan (1968: 116) enumeró seis rasgos que los diferencian del resto, y para Susnik (1984-85: 82): “los Mbyás dentro del complejo ‘guaraní’ siempre manifestaron algunas particularidades culturales, además de una orientación exclusivista y evasivista”. Reservo para las conclusiones finales mi opinión sobre otros aspectos que, a mi juicio, distinguen a los *mbyá* de los grupos *guaraní* afines, haciendo la salvedad, una vez más, que ello no implica que los considere un colectivo plenamente homogéneo.

## Capítulo 9

### Las *performances* rituales cotidianas: una representación metafórica de la vida en *Yvy apy*

9.1 Precisiones terminológicas sobre algunas prácticas rituales; 9.2 Una representación en la Tierra de la vida en *Yvy apy* (confin del mundo); 9.3 Del día a la noche, del *oka* al *opy*: un ritual de pasaje; 9.3.1 Antecedentes míticos del cataclismo temido y sus personajes; 9.3.2 En pos del diálogo entre divinos y humanos; 9.4 Escenas y prácticas de las *performances* rituales; 9.4.1 Primera fase: las danzas del *oka*; 9.4.2 Segunda fase: el *aguyjevete*; 9.4.3 Tercera fase: cantos-danzas y formas de habla en el *opy*; 9.5 De la producción de saberes a la reproducción sociocultural; 9.6 Las músicas del ritual.

“La finalidad de la religión no estriba tanto en explicar las novedades, las monstruosidades y los acontecimientos inesperados, como en explicar ‘la marcha habitual del universo’ y mantener ‘el curso normal de la vida’.”  
(Durkheim, cit. en Augé 1993: 28)

Mi abuela me decía:  
“si querés llegar a *yvy marã'e*  
tenés que cantar y tocar *takuaçu* en el *opy*”.  
“En el *opy* puede llegar a tocarte un espíritu  
y te sentís emocionada”  
*Kerechu miri* (58 años)  
marzo, 2007

Explicar “la marcha habitual del universo”, mantener “el curso normal de la vida”, aspirar a “llegar a *Yvy marã'ey* (Tierra sin mal), *Ñande Ru reta* (las “ciudades” de los *Ñande Ru*), *Yvy Ju* (la Tierra dorada o áurea) o *Yvy apy* (confin del mundo)”<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> *Yvy apy* significa, literalmente, confin de la tierra, pero esta expresión –que elegí por estar libre de especulaciones– da lugar a dos interpretaciones. Ello se puede apreciar en la definición de Ladeira (2001: 133, según mi traducción): “es el borde de la tierra, la extremidad y el fin de la tierra y del mundo (*yvy vai*). Es el litoral atlántico donde se encuentran las aldeas.” Al poner *yvy vai* [tierra mala] después de “mundo”, confirma que se trata del lugar habitado por los humanos, que es la acepción más corriente de mundo. Sin embargo, según la documentación que recogí al trabajar la arquitectura del cosmos, existe otra visión más abarcativa, conformada por los tres anillos descriptos en el capítulo cinco: *Yvy pyau*, *Para guachu* e *Yvy apy*. El hecho de que se utilice el término “Tierra” no cambia nada, pues tiene un uso genérico, pero al hablar de “confin”, la referencia es al último espacio. Lo intrigante es que Ladeira concluye la definición con la siguiente frase: “*Parakupe* es la misma región, son las espaldas del mar, es lo que se halla detrás del mar.” Según Cadogan (1992b: 88) *kupe* significa “detrás de, allende” y ejemplifica: *para guachu kupépy* “allende del mar grande”. ¿No será entonces que *Yvy apy* es “la misma región” que *Parakupe*, como dice la autora y ambas están allende el océano? No es que ella niegue la



expresiones que refieren al lugar donde viven sus *Ru* y *Chy Ete*, y buscar la emoción de que uno de ellos te toque en el *opy*, son quizá los móviles más eficaces para dar continuidad a los rituales objeto de este estudio. Aunque no se agota en ellos su razón de ser, porque se conjuntan otros que incluso pueden no estar presentes en todas las *performances*, los móviles se potencian entre sí en forma equilibrada a partir de diversas aspiraciones y perspectivas de sus participantes, integrándose en *performances* sustentadas en una historia común y en un conjunto de experiencias e interpretaciones de la experiencia, que como actores sociales en el marco de su mundo cultural, comparten. Sin embargo, aun cuando particulariza y sitúa y enraíza nuestra experiencia diferencialmente, la cultura no deja de ser universalizadora (Kapferer 1986: 189).

### 9.1 Precisiones terminológicas sobre algunas prácticas rituales

Las *performances* rituales cotidianas a las que me voy a referir, se inician en el *oka* del *opy* y alcanzan su punto culminante en el interior de este último, en un desarrollo en tres fases, según mi documentación y clasificación. Como las dos primeras no son problemáticas en lo que respecta al tema de este punto, me ocuparé aquí de efectuar ciertas aclaraciones sobre prácticas que tienen lugar en el *opy*, debido a que han ocasionado más de una confusión en su proceso de traducción e interpretación.

En primer lugar, debe quedar en claro que las dos prácticas básicas —no las únicas, por cierto— son “cantar” (*porai*) y “danzar” (*jeroky*) y que no cabe duda alguna acerca de cuáles son los vocablos genéricos que las designan. El hecho de que en Paraguay se diga *poraéi* —probablemente por influencia del *guarani* de ese país (*purahéi* = cantar, canto)—, y en otras regiones se pronuncie *pora'i*, es obvio que no cambia conceptualmente nada<sup>2</sup>. También en algunas aldeas de Brasil se llama *mboraéi* a un tipo de canto del *opy* —el más solemne, en palabras de Pissolato (2006: 308). Sobre lo que hay versiones distintas es respecto del alcance de estos términos. O sea, en qué

---

existencia de la noción y la búsqueda de la “Tierra sin mal” por los *mbyá*; por el contrario, posee una amplísima documentación al respecto y ha escrito sobre el tema (Ladeira 1999). De un modo u otro, como utilizaré *Yvy apy* como confin del mundo en un sentido que trasciende la Tierra, creí interesante dar cuenta del problema. Sin duda, dependemos de lo que nos dicen nuestros interlocutores y el uso restringido de la expresión no es erróneo, pues *apy* quiere decir “fin, término”, y en la visión de su entorno frente al océano, como dije en el capítulo citado, se acaba la tierra y comienza un “agua grande”.

<sup>2</sup> Veremos después que Dooley consigna una segunda acepción, cuyo significado ha producido conflictos.

contextos se usan y si se aplican o no a todo tipo de cantos y danzas *mbyá*, e incluso a cantos y danzas no-*mbyá*<sup>3</sup>.

Según mi documentación, la vía de distinción para discernir entre los cantos sagrados que tienen lugar en el *opy* y otros cantos propios<sup>4</sup>, es llamar *mborai* a los primeros, y *porai* a los segundos, y también a todos los cantos no-*mbyá*. Para Dooley (1998), estos términos corresponden al sustantivo canto y al verbo cantar, respectivamente. Cadogan (1992b: 145), a su vez, los da como indistintos: “*poraéi*, *mboraéi* cantar; entonar los himnos sagrados”, adjudicándoles tanto una aplicación general, como una específica. Desde ya, no hay que olvidar el mecanismo de sustitución de la *p* por *mb*, después del prefijo causativo *mo-*; pero acá es evidente que se están poniendo en juego otras razones.

Ciccarone (2001: 174, nota 94), por su parte, dice:

“Em Boa Esperança eram usados os termos *porai*, para referir-se às rezas-cantos noturnos, *mboraei* para as preces, as orações, as benções, enquanto *guahu* era o termo usado para designar o canto profano”<sup>5</sup>.

Excepto en un informe en el que en respuesta a mi pregunta sobre *guahu*, me dijeron que era un tipo de canto sagrado secreto, y por ser tal no supe nada más, en todos los otros se me dijo que eran cantos *chiripa*. No obstante, Cadogan incluye el vocablo en su diccionario (1992b: 50): “*guau* endecha religiosa; lamento; reclamo de ciertas aves”. En cuanto a *porai* y *mboraéi*, se aprecia en la cita precedente, una singular separación trazada entre los cantos y otras prácticas rituales verbales.

---

<sup>3</sup> Aclaro que este eje propio / ajeno, es émico. Aun cuando hace décadas que usufructúan y disfrutan con cantos y danzas populares de las respectivas regiones de Paraguay, Brasil y Argentina, que ejecutan en la guitarra común las canciones que sacan de oído por radio, cantan en 3as. paralelas con facilidad, concurren a bailes de su entorno y hasta organizan algunos en sus aldeas, no en todas, por cierto, parecen tener siempre presente que esas músicas no pertenecen a la tradición *mbyá*. No obstante, habría que realizar una investigación profunda y actualizada al respecto. Como curiosidad, vale acotar que en castellano, los *mbyá* prefieren llamar *danzas* a las propias —pues todas pertenecen al contexto ritual—, y a las no-aborígenes, *bailes*, advirtiéndose un fuerte empeño en distinguirlos de ese modo. Setti (1997: 84), partiendo del concepto de bilingüismo, hace un paralelo con el de bimusicalismo, formulando su posible aplicación a los *mbyá*. Por mi parte, creo que este antiguo concepto propuesto por Mantle Hood merecería remozarse; pero lo más importante -algo que no escapa a Kilza-, es que si bien ambos repertorios musicales son diferentes, no representan sistemas completamente distintos -como los que tenía en mente Hood-; basta para confirmarlo, con tomar en cuenta la afinación de la guitarra para su uso en el *opy*.

<sup>4</sup> He registrado unos pocos de éstos, cantados por mujeres, y vale destacar que aunque no se los considera “sagrados” porque no son cantos rituales, sus versos hacen referencia al objetivo siempre presente de cruzar el *para guachu* y llegar a la tierra de sus *Ru* y *Chy Ete*.

<sup>5</sup> En la p. 116, nota 20, hace referencia a la cuestión temporal y dice de los *guahu* que son “cantos de dia”, y de los *porai*, que son “cantos da noite”.

Respecto de danzar y danza —un asunto bastante mas simple porque su rol es menos trascendente que el del canto—, según mi documentación se usa *jeroky* en todos los casos —incluso se aplica a las danzas de la fase ritual en el *oka*—. Sin embargo, se prefiere llamar *jerojy* a las danzas del *opy*. Para Cadogan (1992b: 69), *jerojy* significa “doblar la rodilla en la danza; hacer reverencias”, y para Dooley (1998), “marchar en fila”. Aunque se observan algunas flexiones leves de rodilla en la danza —nunca reverencias—, a mi entender, tomando en cuenta estos y otros indicios, la terminología relativa a la fase ritual en el *opy* se caracteriza por la preferencia en el uso de vocablos de sonidos suaves. En este caso: *mborai* por *porai*, *jerojy* por *jeroky*. Como veremos, esto mismo cuenta en lo que respecta a las onomatopeyas con que se refieren a los rasgueos de guitarra.

Según Pissolato (2006: 294),

“Tal qual para os Apapokúva, os verbos mbya “cantar (-pora’i) y “danzar” (-jeroky) referem-se sempre ao canto e dança ritual que, no caso dos Mbya, é feito na *opy*.” Y agrega en la nota 26: “Isto no significa que os Mbya desconheçam outras formas musicais e de dança [...]”<sup>6</sup>. Mas os verbos mencionados têm um sentido muito preciso, refiréndo-se diretamente ao canto e dança vinculados à reza na *opy*. Assim, quando os Mbya falam de ‘reza’ —um termo de tradução geral— estão justamente falando do canto-dança feitos na casa que também traduzem como ‘casa de reza’.”

Extendí deliberadamente la cita, porque nos conduce al punto neurálgico del tema, que abordaré no solo para cumplir con lo prometido en un capítulo anterior, sino porque ha acarreado, inexplicablemente, excesiva confusión terminológica. Me refiero, por un lado, a la traducción que hacen los *mbyá* de Brasil del término *opy* como “casa de reza”, una cuestión que entiendo sería considerada casi una afrenta para el entorno cultural *mbyá* tal como lo conocí en Misiones, donde a nadie que yo sepa se le ocurriría siquiera traducir el vocablo *opy*. Por otro, destaco la acertada y oportuna aclaración de la autora sobre qué entienden por “reza” los *mbyá* con quienes trabajó: *se refieren a “los cantos-danzas hechos en el opy”*. Recuérdese esta importante aclaración. Retrocedamos ahora a una historia anterior, que no es sino un equívoco provocado por esta cuestión de la “reza”, agravado por la aplicación al ritual de la denominación *porahéi* o *porai*. La

---

<sup>6</sup> Menciona el estilo “sertanejo” y dice que gustan danzar al modo de los “forrós” y que conocen repertorios varios divulgados por las radios; algo semejante a lo que dije en nota 2.

confusión de Schaden —o al menos, la que transmite al lector—, en su libro de 1954, que abarca a los *nhandéva*, *kayová* y *mbyá*, es un claro ejemplo de cómo la transferencia de conceptos de una cultura a otra afectan la descripción e interpretación de un hecho cultural y, por tanto, el proceso de traducción. Bajo el título: *A reza, traço de união entre o mundo dos vivos e o sobrenatural* (1998: 147-153), ofrece una exposición en la que alterna el concepto de *porahêi* o *porái* como “reza”, y como expresión comunitaria de gran parte de una aldea, o doméstica (familiar) —o sea, como rezo (¿canto?) y como ritual—. Obsérvese que se refiere a los rituales *mbyá* como “rezos y danzas”, a pesar de haber sido testigo de lo que sigue, según su relato (Schaden [1954] 1962: 124):

“Varias vêzes participei das rezas e danças dirigidas pelo ñanderú Miguel, que trouxera um grupo de Mbüá em longa peregrinação do Paraguai até o Itariri, junto ao Oceano Atlântico. Durante o *porái* (nome da reza no dialeto Mbüá), o chefe religioso parecia inteiramente transfigurado e dizia ter entendimento direto com *Ñanderú Tenondé*, a divindade suprema, que o informava de tudo o que iria a passar na terra. Uma noite, interrompeu a certa altura a reza e a dança estafante para comunicar-me que acabava de receber um aviso de que no dia seguinte terminariam as chuvas que se vinham prolongando havia algum tempo.”

Dejando a un lado por ahora la interesantísima información que está proveyendo el etnógrafo brasileño, está claro que asimila el canto (*porai*) a la “reza”, como si en todas las lenguas del mundo hubiera un concepto de rezo como sí lo hay de canto, o porque los actores le han dicho que rezo se dice *porai*. Es fácil darse cuenta de que si el *ñanderu* estaba danzando, lo más probable es que con su canto estuviera proveyendo la música a su danza. Por otra parte, si se estaba comunicando con la “divinidad suprema”, dentro de la concepción de los *mbyá* el canto es absolutamente imprescindible.

En cuanto a asimilar *porai* a ritual, en realidad, no es el único; lo hace también Setti (1997), no sé si porque se los han expresado a ambos sus colaboradores o porque necesitaron dar un nombre a un ritual que carece del mismo. Debo decir que en Misiones jamás oí llamar *porai* al ritual, ni tampoco “casa de reza” al *opy*, pero es evidente que la situación es otra en Brasil. La cuestión es que esta múltiple “sinonimia” el canto, “la reza” y el nombre del ritual, sin las aclaraciones pertinentes, lo lleva a Schaden (1962: 122) a decir:

“O *porahêi* é sempre cantado e requer acompanhamento de *mbaraká* e *takuápú*, para marcação do ritmo da dança. Canto, dança (*djiroký*) e som instrumental constituem assim uma unidade.”

Si hacemos la traducción según sus dichos, diríamos: “la reza es siempre cantada”, pero tomando en cuenta que *porahêi* es “canto”, su afirmación equivale a decir “el canto es siempre cantado”. Es más, unas líneas más abajo dice “que lo más valioso que un individuo posee son sus *porahêi*”, en clara referencia a los cantos que pueden recibirse de los *Ñande Ru*. Y también dice que “cada *porahêi* consiste en un texto y melodía, ligados a movimientos rítmicos de danza”; o sea, el canto-danza del que habla Pissolato. Pero además, si afirma la unidad entre canto, danza y sonido instrumental, lo cual indica que supo percibir la imbricación de esos componentes, ¿por qué más de una vez separa la reza de la danza?

En suma; directa o indirectamente, según los casos, Schaden llama *porahêi* (*porai*) al “rezo”, al canto (texto y melodía) asociado con la danza e instrumentos, a aquello que reciben en sueños y al ritual. Sin negar algunos aportes de Schaden, no hay duda de que su discurso en lo que refiere a este tema, revela una gran confusión.

Para concluir, digamos que los cantos-danzas con sonido instrumental que tienen lugar en el *opy*, son, efectivamente, la forma privilegiada de expresión con la que se produce *centralmente* el diálogo con sus *Ñande Ru* y *Ñande Chy*. Pero es erróneo abstraer esas y otras prácticas constitutivas de los rituales,

- de la cosmología que los plasmó y que los hace inteligibles,
- del orden mítico que los sustenta,
- de los móviles que les han ido otorgando continuidad,
- de los espacios y tiempos en que cobran vida,
- de las expectativas puestas por sus actores en su realización y resultados,
- de los roles que éstos desempeñan,
- del tiempo histórico en que fueron documentados,
- y de las circunstancias particulares de la/s aldea/s en las que han tenido y/o tienen lugar.

## 9.2 Una representación metafórica de la vida en *Yvy apy*

A fin de dar cuenta de la estructura y significación de los rituales *mbyá* que se inician a la puesta del sol, me propongo demostrar, en un sentido general:

1. Que fueron plasmados, básicamente, por la interacción de dos objetivos centrales, a saber<sup>7</sup>:

a) alcanzar la perfección (*aguyje*), a fin de llegar al ámbito divino (*yvy apy*) antes de morir y así recuperar la inmortalidad y vivir según su sistema;

b) asegurar el regreso del sol al día siguiente y así evitar la destrucción de la Tierra;

2. Que poseen una estructura secuencial, cuyas fases están determinadas por los contenidos de los puntos 1 y 3, y se distinguen por una serie de diacríticos (temporales, espaciales, musicales, expresivos, conductuales, cosmológicos, sociales, entre otros).

3. Que constituyen una representación metafórica de la vida en *yvy apy*, a través de la cual reactualizan a diario los contenidos cosmológicos que ligan su pasado, su presente y su futuro, dando lugar a la reproducción continua de su cultura y su sociedad.

Estas pocas líneas contienen grandes temas, cuya fundamentación y explicación han de abarcar, junto con las descripciones pertinentes, lo que resta de esta tesis. Lo más importante de destacar, en principio, es que todo ello está condensado en las *performances* rituales, como intentaré demostrar, pero de modos que difieren entre sí en su grado de visibilidad.

En el camino que trazo como el más viable para ser transitado en común y que requerirá alternar varios niveles discursivos, insertaré oportunamente breves síntesis, sea sobre aspectos ampliamente desarrollados en capítulos previos, a fin de refrescar ciertas concepciones básicas, sea para aportar nuevos elementos que proporcionen la contextualización adecuada del punto de que se trate. La meta es ofrecer las pruebas mínimas necesarias para demostrar lo que afirmo en el título de este apartado y en la enunciación del punto 3.

Observando los tres puntos del esquema, se puede apreciar que mientras el segundo y el tercero aluden directamente a las *performances* rituales, el primero es de

---

<sup>7</sup> El orden no implica rangos diferenciales, pues los objetivos están imbricados en la acción ritual.

un orden superior, en cuanto trata sobre los *objetivos centrales* que dieron lugar a su plasmación. Sobre el objetivo 1.a) me he extendido bastante en el capítulo cinco; no obstante, será tema de una de las síntesis antedichas. En cambio, creo que es este el momento oportuno para tratar el objetivo 1.b), que suele ser el que se oculta y es el que hasta aquí no ha recibido consideración alguna.

### 9.3 Del día a la noche, del *oka* al *opy*: un ritual de pasaje

Que los *mbyá* suelen saludar el surgimiento de un nuevo día con oraciones específicas dirigidas, sea a agradecer a *Ñamandu Ru Ete* el envío de *Ñamandu Ra'y* (Sol), sea directamente a éste por aparecer o regresar, lo dejó de algún modo sentado Cadogan en 1959 al incluir una “plegaria matutina de todo *mbyá* ‘ortodoxo’ ” (1992<sup>a</sup>: 39). Aunque no se ha relacionado esta cuestión con rituales del amanecer, tengo registros de los que se efectuaban en Fracrán, en las décadas de 1970 y 1980, con discursos y músicas<sup>8</sup>.

Que al mediodía —cuando detienen su tarea para comer— suelen dedicar a *Ñamandu Ra'y / Kuaray*, una o dos canciones, quizá más las mujeres que los hombres, lo sé a través de varios testimonios.

Y, finalmente, que los rituales nucleares de esta tesis se inicien a la puesta del sol y la acompañen en toda su extensión, e idealmente se extiendan hasta la reaparición del astro, parecen probar su relación y la de los precedentes con el curso solar.

Aunque parezca superflua la aclaración, debo decir que, *en lo que respecta a sus finalidades*, los que no tienen una relación directa con el curso del sol son los rituales anuales. Me refiero a los *ñemongarai* de enero —el de las primicias y el de la nominación (habitualmente reunidos en una sola *performance*; véase Ruiz 1984 en Anexo III)—, y al *ñemongarai* de agosto —en el que el chamán “bendice” las semillas, echándoles el humo de su pipa para que la siembra sea fructífera<sup>9</sup>—. No obstante, y esto

---

<sup>8</sup> Hice una breve mención de los mismos en el capítulo seis y en la nota 18 del capítulo siete.

<sup>9</sup> Creo oportuno llamar la atención sobre el hecho de que los *mbyá* no dedican rituales colectivos —como lo son todos los mencionados— a los púberes, un paso del ciclo vital que, en el caso de las mujeres, implica cuanto menos reclusión en su casa, corte de cabello y tabúes alimenticios, aun cuando va siendo gradualmente más laxo. En esto se diferencian de los *paĩ-tavyterã*, para quienes el *mitã pepy* —que celebra la incorporación de nuevos miembros masculinos a la comunidad— es el ritual por excelencia, por ello lo ocultan a ojos extraños. De la perforación del labio y la colocación del *tembetakua* a los varones *mbyá* no quedan rastros, pero parece que tampoco daba lugar a rituales con cantos y danzas. (Sobre dicho ritual *paĩ*, véase Melià et al. 1976: 236-241).

es lo que justifica su mención aquí, veremos cómo la cuestión del curso del sol se inserta como una cuña en sus *performances*, dando lugar a una estructuración muy interesante.

A pesar de lo poco que se ha escrito hasta ahora sobre rituales *mbyá*, no deja de sorprender la desatención a ese vínculo en los escritos etnográficos. Al menos, no he hallado rastros de ello en la bibliografía a la que he tenido acceso, que es bastante amplia. Es posible que, junto con su gradual escolarización se vaya desvaneciendo en ellos la idea de que el sol pueda desaparecer<sup>10</sup>, o la posibilidad que amplió más abajo, de que la mayoría desconozca este objetivo. Por mi parte, debo decir que pasaron largos años hasta que me fue revelado este secreto bien oculto, lo que recién ocurrió en este nuevo siglo y que me lo transmitió una persona joven, mientras yo había reunido solo indicios de ello en décadas anteriores.

Es interesante el caso de Pissolato para diferenciar lo que subyace de lo que se declara, o se sabe, o se menciona en el ritual, pues cuando enumera los momentos más adecuados para tener alguna percepción de algo que *Nhande Ru* cuenta (*mombe'u*)<sup>11</sup>, dice que los tres más propicios serían: “el pasaje del día a la noche”, “el retorno de la claridad por la mañana”, y “el momento en que el sol se encuentra ‘en el medio de su curso diario’<sup>12</sup> (*kuaray mbyte*), o sea, al mediodía” (Pissolato 2006: 265). Sin embargo, no parece advertir el eje que los vincula, pues según dice más adelante —tema que retomaré al final de este capítulo—, los rituales de los *mbyá* contemporáneos no estarían ligados a temas negativos, como por ejemplo, el de la destrucción de la Tierra. De todos modos, lo importante del párrafo sobre los momentos propicios, para esta tesis, es que indirectamente le otorga cierta vigencia a este objetivo, ya que si son lapsos favorables a la comunicación con sus Padres Verdaderos, no es de extrañar que sean los elegidos para la acción ritual. Reconozco que el haber sido testigo de rituales al amanecer y desde el atardecer, en Fracrán, hizo que el tema se patentizara ante mí hace tiempo<sup>13</sup>. A

---

<sup>10</sup> Paradójicamente, según los especialistas, el sol va envejeciendo y se va a ir extinguiendo paulatinamente; no va a explotar sino se va a apagar -aunque no será, obviamente, por castigo divino-. (Gloria Dubner, Dra. en Física del CONICET, frase expresada en el programa “Científicos argentinos”, de canal 7, en mayo/07).

<sup>11</sup> Se refiere a los mensajes que los *mbyá* dicen recibir de sus *Nhande Ru*, tema que abordaré oportunamente.

<sup>12</sup> Comillas de la autora.

<sup>13</sup> Más adelante daré cuenta del porqué de la elección de los de la puesta del sol como tema central aquí, y no de los del amanecer, a los que hace tiempo consideraba apenas poco más que una reducción de los primeros.



esto se sumó, años después, el hecho de saber que en otras aldeas —quizá en la de ellos también y no lo vi porque lo ocultaron— se dedicaban canciones a *Kuaray* cuando está en el cénit —como ya dije—, y de cuya importancia para los *mbyá* da cuenta también la cita anterior, aunque sin relacionarla con cantos. Me pregunto cómo no plantearse, entonces, tal vinculación. Debo decir que esta vía fue muy fructífera para mi investigación y clarificó diversos aspectos de las *performances*. Vayamos, pues, a ello.

Según van Gennep (1909 [1986: 193]), “todas las ceremonias destinadas a asegurar el curso cotidiano del sol comportan, entre otros elementos, el esquema de los ritos de paso”. A mi juicio, los rituales de referencia confirman esta aseveración<sup>14</sup>. La amenaza de que el sol no retorne al día siguiente, dando fin a la vida en la Tierra, se cierne sobre ellos cada atardecer, y aunque contrarrestarla no es su único objetivo, es el que ha determinado el lapso en que tienen lugar y el que otorga sentido a su inusual periodicidad<sup>15</sup>. Con esto quiero decir que una vez instaurada la regularidad de estas *performances*, quizá la mayor parte de los que actualmente participan no sean conscientes de dicho objetivo; es más, posiblemente los únicos que sepan de ello hoy día sean el *karai* y la *kuña karai* y algunos adultos avezados en estas cuestiones.

En realidad, no fue la frase citada la que me reveló con nitidez su carácter de *ritos de paso* sino, por un lado, la conjunción del pasaje lumínico con un importante pasaje espacial; y por otro, el análisis de las *performances* en el marco de su clasificación del cosmos. Pero además, la lectura del libro de van Gennep me esclareció en otros aspectos, pues la habitual aplicación de su esquema a los rituales de iniciación de los púberes y quizá también el énfasis de Turner en la fase *liminal*, otorgó uniformidad a una propuesta en la que su autor tomó en consideración una gran diversidad de rituales. Por ello, rescataré sus propósitos, sintetizaré su propuesta y demostraré su aplicabilidad a los rituales cotidianos *mbyá*.

Van Gennep se propuso

“agrupar todas las secuencias ceremoniales que acompañan el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro. Dada la importancia de estas transiciones, considero legítimo distinguir una

---

<sup>14</sup> Esto no implica, por cierto, adherir a la idea de un “proceso ritual universal”, que es una de las críticas que se han hecho a van Gennep.

<sup>15</sup> En forma más sintética o más elaborada, no dudo de que habrá aldeas en Paraguay, Argentina y Brasil donde tienen vigencia; pero documentación reciente, solo poseo de varias aldeas de Brasil, quizá por el hecho de ser el país en que la etnología se halla más desarrollada, e incluso en auge.

categoría especial de *ritos de paso*, los cuales se descomponen al analizarlos, en *ritos de separación*, *ritos de margen* y *ritos de agregación*. Estas tres categorías secundarias no se hallan igualmente desarrolladas en una misma población ni en un mismo conjunto ceremonial. [...] Si el esquema completo de los ritos de paso incluye, por consiguiente, en teoría, ritos *preliminares* (separación), *liminares* (margen) y *postliminares* (agregación), en la práctica dista mucho de haber una equivalencia de los tres grupos, bien por su importancia, bien por su grado de elaboración”.

(1986: 20; itálicas del autor)

Cuando menciona la forma desigual en que las tres categorías secundarias se suelen desarrollar, da ejemplos de los tres casos. Sobre la segunda fase, que es la que me interesa ahora focalizar, dice: “en cuanto a los ritos de margen, pueden constituir una sección importante” —al punto de constituir una etapa autónoma—, “o reducirse a un mínimo” (1986: 20), como es el caso que aquí trato. Ahora bien, en esa fase de margen de los rituales cotidianos *mbyá*, se produce un “paso material” que conjuga el desplazamiento desde una zona de menor grado de sacralidad (el *oka* de la primera fase) al lugar de mayor grado de sacralidad (el *opy*), con el cruce del umbral que separa a una de otra<sup>16</sup>. Estas conjunciones son sumamente importantes, a pesar de que la fase es relativamente breve y, como se verá, lo tratado por Turner sobre “liminalidad” ocurre en en la tercera, no en la de margen. Para ello no se debe perder de vista que si bien dicho autor admite la complejidad de la liminalidad en sí misma, en un sentido general se refiere a lo liminal como una fase o condición en la que la realidad diaria —o si se quiere, doméstica—, está suspendida. Y en este ritual, esa suspensión abarca las tres fases. Resumiendo: en la adopción del concepto de *rito de paso* y del esquema trifásico, sigo la concepción amplia de su autor. En el apartado 9.4.3, se verá cuál es la agregación que ocurre en la tercera fase.

Es este el momento de añadir —especialmente para dar fundamento a la idea de que *no es* el único rito de pasaje, el de los púberes—, que los ritos colectivos que involucran a toda una sociedad, o a una aldea, o a parte de ella, sean calendáricos o, como en este caso, relacionados con el ciclo solar, *no* constituyen un cambio de estatus para sus participantes, como los individuales. Al respecto, a fin de poner en otra voz mi

---

<sup>16</sup> Precisamente, el autor titula el capítulo II (pp. 24-35): “El paso material”, y dos de los ocho temas que trata en el mismo son: “Las zonas sagradas” y “La puerta, el umbral, el pórtico”.

interpretación de los mismos como “ritos de pasaje”, recurro ahora sí a Victor Turner, quien distingue esos dos tipos y los define como: 1) aquellos que se ejecutan para señalar y efectuar *transiciones en los performers* —ritos a los que clasifica sintéticamente en cuatro grupos—; 2) aquellos que señalan *el pasaje de la totalidad de un grupo*, desde un tiempo o momento definido culturalmente a otro, en el ciclo anual, en el que pueden estar involucradas ciclicidades solares, lunares, planetarias y estelares<sup>17</sup> (Turner ([1987] 1992b: 101; énfasis míos).

Volviendo a van Gennep, citaré dos últimas frases de su libro. Una de ellas se halla hacia el final, cuando se propone explicitar el objetivo del mismo:

“No son los ritos en su detalle lo que nos ha interesado, sino más bien su significación esencial y sus situaciones relativas en conjuntos ceremoniales, su *secuencia*” (1986: 203; énfasis del autor).

Aunque parezca algo menor, es cierto que ha habido una tendencia a estudiar cada ritual en sí mismo, aun durante casi todo el siglo XX. Tardíamente, estudiosos de las religiones y antropólogos aceptaron que existen “secuencias de rituales”, como dice Rappaport en su celebrado libro de 1999 (cap. 6), reconociendo su deuda con van Gennep. Victor Turner (1991: 166), por su parte, lo considera “el padre del análisis formal procesual”<sup>18</sup>.

La otra cita, temprana en su libro, pero con la que deseo cerrar la presentación de su propuesta, es una importante advertencia suya que no suele tenerse en cuenta, dice:

“Lejos de mí pretender que todos los ritos del nacimiento, de la iniciación, del matrimonio, etc., *no son más que ritos de paso*. Pues además de su objeto general, [...] cada una de estas ceremonias tiene su propio objeto”.

(1986: 21; énfasis mío)

Es el caso de los rituales aquí considerados, en los cuales es notable el modo en que su carácter de rito de pasaje se patentiza en las *performances*, pero aun siendo un importante objetivo, como veremos más adelante, está lejos de ser el único.

---

<sup>17</sup> Una vez establecidos estos dos grandes conjuntos, el autor no se interesa por determinar las fases, para centrarse en el tema *Liminality and the Performative Genres*, en cuyo desarrollo incluye el concepto de “dramas sociales” que no aplico en esta tesis, aunque comparto otras ideas suyas sobre *performance*.

<sup>18</sup> En mi experiencia, debo decir que una vez que accedí a la comprensión de los rituales cotidianos, su comparación con el ritual anual *ñemongarai* (véase el Anexo III), me permitió apreciar cómo y por qué se insertaba parcialmente el esquema de los primeros en el segundo.

### 9.3.1 Antecedentes míticos del cataclismo temido y sus personajes

En el episodio relativo a la elección de cuál de los *Ru Ete* habrá de crear la Tierra nueva, una narración (Cadogan 1992a: 103) da cuenta del rechazo de *Karai Ru Ete* a asumir la tarea, aduciendo que está predestinada a no perdurar, pues los hijos terrenales cometerán graves errores —como había ocurrido en *Yvy tenonde*—. En concordancia con esta idea, la asumirá *Jakaira Ru Ete*, quien esparcirá su neblina vivificante y creará el tabaco y la pipa, elementos de vital importancia en los rituales y la terapia chamánica, para que los humanos puedan defenderse de los entes nocivos. Según algunos informes recogidos por Cadogan (1992a: 106-107) e incluso por mí, esta Tierra podría ser destruida por el fuego de *Karai* o por el agua de *Tupã*, pero rastreando en su *Diccionario*, hallé una expresión compuesta que refiere al tema que aquí interesa, confirmando así que está presente, aunque se oculte. Se trata de *ára kañy*, a la que define como la

“desaparición del universo, del tiempo-espacio; los dirigentes más avezados dicen que no es la tierra que desaparecerá, sino el sol, sobreviniendo tinieblas y una confusión indescriptible.”<sup>19</sup>

A pesar de esta amplia y estremecedora definición que, dicho sea de paso, descartaría la destrucción de la Tierra en sí misma por las acciones antes mencionadas, muy difundida en la literatura *guaraní*, no tengo registro de que haya tratado el tema. Pero con seguridad, no aparece en las pocas menciones que hizo sobre rituales —consignadas en la Introducción a esta cuarta parte—.

Schaden, por su parte, en la obra arriba citada ([1954] 1962: 163; énfasis mío), al referirse a la “creencia en el fin del mundo” dentro de su tratamiento sobre “O mito do paraiso na cultura e na vida Guaraní”, reúne las tres posibilidades, aunque las mayúsculas en las dos primeras y el adverbio que precede a la tercera, indican sus prioridades:

“Os Mbüá acreditam num Dilúvio iminente, num Incêndio Universal ou, ainda, numa prolongada escuridão.” Y agrega:

---

<sup>19</sup> En realidad, tomando en cuenta el carácter de “eterna” que se adjudica a la Tierra de los *Ñande Ru*, ésta no estaría involucrada.

“en la actualidad, la representación del Paraíso aparece estrechamente ligada a la cataclismología. Antes de que sobrevenga la ineluctable catástrofe, se espera alcanzar la Tierra sin Males” (Ibíd.).

La “prolongada oscuridad” es una amenaza aparentemente menos violenta que la destrucción por el fuego o el agua, pero en realidad es la más temida, pues significa, en principio, ser abandonado por *Ñamandu* y, consiguientemente, por su amado héroe *Kuaray*. Pero, además, una decisión así se toma con el acuerdo de los restantes *Ñande Ru*; por tanto, el desamparo divino sería total. Y ello significa quedar a merced de los *mba'e pochy*, los seres malignos que reinan en la oscuridad, provocan las enfermedades y producen todos los daños que los afectan. Y, finalmente, significa morir, pues sin sol no se sobrevive y sin la ayuda de sus Padres Verdaderos se anula la posibilidad de alcanzar la perfección y, consecuentemente, de dejar esta tierra en vida —como dice Schaden—; de allí la imbricación de los dos objetivos principales antes mencionada.

Sin embargo, los autores de estas menciones aisladas sobre su creencia en dicho cataclismo, no dicen que sea un objetivo de sus rituales, ni agregan nada al respecto. En suma: nadie establece ninguna relación entre el sol y sus rituales. Pero antes de continuar, tracemos un breve perfil recordatorio de lo que significan para los *mbyá*: *Ñamandu Ru Ete*, su hijo *Ñamandu Ra'y* y *Kuaray* (en las lenguas *guarani*, *kuaray* designa al astro).

Para los *mbyá*, Sol, en sus diversas manifestaciones, es siempre un personaje, pero aunque solo el *Ru Ete* (Padre Verdadero) es un “sin ombligo”, los tres poseen carácter divino. En contexto ritual, en especial cuando se lo saluda por la mañana, es *Ñamandu Ra'y* o *Mirĩ*, pues remite a *Yvy Tenonde*, la primera Tierra; o sea, al tiempo primigenio (*yma*). Fuera del mismo, es *Kuaray*, hijo de la unión de *Ñamandu Ru Ete* con una mujer terrena —por tanto ancestro mítico de los *mbyá*—, y el que los acompaña durante el día desde que abandonara esta tierra, después de habilitarla para los humanos, y se fuera a la morada de su padre, en el Este. Simplificando: *Kuaray* es el sol visible y el astro-personaje<sup>20</sup>; *Ñamandu*, el *Ru Ete* poderoso que posibilita su misión, pero a quien

---

<sup>20</sup> Sin aparato que mida el tiempo, y aun hasta ahora, en la división de algunas partes del día e incluso en ciertos modos de aludir a las estaciones, el referente es *kuaray*, como se puede apreciar en la siguiente lista: *kuarayvéi* (lit. sin sol) = lapso previo a la salida del sol; *kuaray jave* = casi al amanecer; *kuaray guate* = media mañana; *kuaray mbyte* = mediodía; *kuaray oike ngue* = el sol todavía no entró; *kuaray oike jave* = el sol ya entró; *kuaray apu'a i ete* = soles muy cortos, el invierno; *kuaray pukua i* = soles largos, el verano; *kuaray rupa* (lit. lecho del sol) = noche, en lenguaje ritual (también *pytũ rupa* = lecho de la oscuridad).

consideran tan cercano como para sentirse observados por él en sus conductas, al punto de levantarse antes de que aparezca, que es lo que normativamente corresponde. En este marco, cobra sentido la necesidad de su diálogo diario en los rituales, cuya ruptura implicaría la pérdida de su apoyo y consecuentemente la noche eterna.

Ahora bien ¿por qué habría de abandonarlos *Ñamandu*? Una aproximación a la razón que suelen ofrecer los *mbyá*, la hallamos en la siguiente estrofa de un canto sagrado documentado por Cadogan (1992<sup>a</sup>: 165). Este trata, en realidad, sobre un eclipse de sol, no sobre su destrucción, y esto hace más ilustrativo, aún.

Siendo numerosos los que no dirigen plegarias a los dioses,  
se eclipsa el Sol (*Kuaray*).

Aunque él no será destruido,  
en esta forma nos advierte *Nande Ru Kuaray*.

‘En su viaje por mi tierra, dice *Kuaray*  
que no escucha buenas plegarias dirigidas a mi morada;  
por tanto, yo detendré a mi hijo  
para que sobrevengan tinieblas’, dice *Ñande Ru Tenonde*.

En consecuencia, ha vuelto a hablar *Tupã Ru Ete*:

“Bien, esperemos;  
aunque debiéramos crear tinieblas,  
prestemos oídos a nuestros innumerables hijos,  
a aquellos a quienes damos asiento para tenerlos a nuestro cuidado.  
Palabras perdurables he enviado a la Tierra;  
si algunos entre nuestros hijos ponen fe en estas mis palabras,  
volverán a clamar buenamente<sup>21</sup> en alta voz a mi morada.  
Si así no aconteciere eres tu, *Ore*<sup>22</sup> *Ru Tenonde*,  
quien sabes qué hacer de tu tierra.

Se aprecia aquí nítidamente la relación entre el “clamor” que implican los cantos dirigidos a los *Ñande Ru*, la regularidad ritual y la amenaza que constituye para los humanos abandonarla o disminuirla. Son sorprendentemente homogéneos y los

---

<sup>21</sup> *Ochapukái porã* (véase el apartado 9.4.3).

<sup>22</sup> “Nuestro Primer Padre”. *Ore* = nuestro, a diferencia de *ñande*, es un pronombre exclusivo o restringido, porque excluye a aquel o aquellos a quienes se dirige la palabra.

informes que se pueden reunir de todos los antropólogos en los que se achacan las penurias al abandono gradual de estas prácticas. Estos discursos, por cierto, no están sino haciendo notar que con ello van perdiendo su identidad como pueblo. No olvidemos que se trata de sus Padres, a los que añaden un adjetivo por demás importante: *Ete / Verdaderos*<sup>23</sup>. El final del canto no deja dudas acerca de la imperiosa necesidad de mantener el diálogo al que refiere el título del próximo apartado.

### 9.3.2 En pos del diálogo entre divinos y humanos

En vida del *pa'i* Antonio y la *kuña karai* Paula, asistí en su aldea de Fracrán a dos rituales comunitarios estrictamente diarios, a la salida y la puesta del sol, en cada una de mis diversas estadias en un lapso de catorce años<sup>24</sup>. No obstante, restrinjo aquí el tratamiento como “rituales cotidianos” a los segundos, debido a una diferencia sustancial que pude apreciar una vez que se me develó el temor a la no aparición del sol. Ocurre que la reaparición del sol cada mañana, lejos de acarrear peligros que activen el ritual de paso, testimonia por el contrario la protección divina y testifica el éxito del ritual del día anterior, por lo que sus objetivos son totalmente distintos, a saber: agradecer a *Ñamandu* que les envíe nuevamente a su hijo —un regreso que les permite volver a erguirse una vez más en esta Tierra e iniciar así otra jornada—; y pedirle un buen día de trabajo, con salud y alegría<sup>25</sup>.

Redondeemos. Como quedó expuesto, lograr el retorno del sol cada mañana no es el único objetivo de estos rituales, pero, además de ser un importante incentivo para su realización y dar cuenta de su alta periodicidad, es el que instituye y sustenta el esquema trifásico como *rito de pasaje*. Sabemos también de su conjunción e imbricación, particularmente en la fase final, con el otro importante objetivo. Me refiero al fin trascendente que en teoría debe regir la vida de todo *mbyá*: “hacer *aguyje*”; es decir, despojarse de las imperfecciones y alcanzar así el estado de perfección que le permita

---

<sup>23</sup> Aunque en el proceso de traducción muchos hablan de “dioses” o “espíritus”, como vimos, cuando se profundiza el tema en una situación de interlocución basada en la confianza, señalan que no son dioses sino padres y madres.

<sup>24</sup> Solo durante el corto invierno los suspendían -salvo que se produjera una emergencia-, pues decían que los *Ru Ete* “cerraban sus puertas” en ese lapso. Retomaré el tema más adelante.

<sup>25</sup> Recuérdese que los rituales del amanecer adoptan formas muy diversas entre una y otra aldea; además, casi no se los menciona en las fuentes.

acceder a la tierra de los *Ñande Ru* y *Ñande Chy* antes de morir y con ello convertirse en inmortal, estatus divino cuya génesis está en el *ñe'ẽ* recibido en su gestación. Este objetivo se asienta en su concepción de que la Tierra actual (*Yvy pyau*) y todo lo que habita en ella, es una imagen (*ta'anga*) o copia imperfecta de un original perfecto que se halla en *Yvy apy*. En este plano, lo que distingue a los humanos de animales y plantas es, precisamente, contar con esa posibilidad de revertir su imperfección y de recuperar la inmortalidad perdida con la destrucción de la primera Tierra (*Yvy tenonde*) a causa de la inundación provocada por un incesto. Para “hacer *aguyje*”, además de las normas de conducta consignadas oportunamente, cuyos ejes son la austeridad y la generosidad, el imperativo divino relativo a los rituales es cantar y danzar, que son las prácticas centrales de la fase que tiene lugar en el *opy* —pues en el *oka* se danza, pero no se canta—, y las prácticas que con perseverancia realizó la pareja incestuosa —tía paterna / sobrino—, mediante las cuales demostró su esfuerzo denodado por salvarse<sup>26</sup>.

En suma, contamos con dos objetivos declarados e integrados firmemente en la trama cosmológica. Veamos ahora una breve síntesis recordatoria de su clasificación del cosmos y de algunos personajes y lugares especialmente importantes, que permiten apreciar su reproducción terrena en el ritual. Como ya dije, los *mbyá* conciben el mundo como compuesto por tres círculos concéntricos; la Tierra (*Yvy pyau*) en el centro; rodeada por el *Para guachu* (Agua grande) y, a continuación, *Yvy apy* (la Tierra del confín del mundo), morada de los *Ru* y *Chy Ete*. Asimismo, sabemos que su significación está polarizada en el Este y el Oeste, pues en dos regiones del primero moran los *Ñamandu* y los *Karai*, y en otras dos del segundo, los *Jakaira* y los *Tupã*. Y, por último, debe recordarse, en especial, que en *Yvy apy* se distinguen dos lugares: el *yva ropy*, donde la pareja divina vive, reflexiona, canta y danza; y el *yva roka*, alrededores (*oka*) del anterior, donde viven sus hijos y auxiliares, así como los humanos que alcanzaron la perfección. También se dice que allí esperan hasta hoy los *Ñande Ru* y, especialmente, las *Ñande Chy*, a quienes la alcancen en el futuro.

Ahora bien, para comprender por qué estos rituales son la representación metafórica en la Tierra de la vida en *Yvy apy*, debemos tomar en cuenta que el *opy* —recinto donde tienen lugar los rituales— simboliza el *yva ropy* de ese preciado lugar, y que, consecuentemente, el *oka* (alrededores) del *opy* terrestre, simboliza al mencionado

---

<sup>26</sup> De más está decir que este objetivo se relaciona con la noción de la Tierra-sin-mal, *Yvy marã'eyã*, tema profusamente tratado, y a veces bastardeado, en la extensa literatura *guarani*.



*yva roka* del confín del mundo. Con este esquema en mente, se hace visible que las fases de estos rituales se correspondan con estos dos lugares y con el pasaje de uno al otro, pues la primera se desarrolla en el *oka*, la segunda constituye el pasaje del *oka* de las casas de sus *Ñande Ru* y *Ñande Chy* a su interior (*opy*), y la tercera y principal tiene lugar en su totalidad en el *opy*, la “casa” que resume simbólicamente las de las cuatro parejas, y donde se produce el encuentro entre los *Ru* y *Chy Ete* y sus hijos terrenos.

Volvamos ahora a la cuestión de la representación en la Tierra de la vida en *Yvy apy*. En forma más o menos vaga, o más o menos precisa, se ha dicho que “las danzas” de los rituales de etnias afines representan “escenas de la vida en el más allá”<sup>27</sup>, pero esa afirmación es insuficiente. Fue necesario saber qué imágenes tienen de ese “más allá”, qué símil establecen con su aldea y qué representan el conjunto de las escenas de los rituales, no solo las danzas, para descubrir que existe una estructura ritual básica y que cada fase tiene sus propias prácticas y normas, dentro de la plasticidad propia de cada *performance* de un ritual que no basa su autenticidad y eficacia en la fijación de sus formas ni en la reproducción idéntica de su contenido.

A decir verdad, los *mbyá* se han encargado muy bien de desalentar cualquier emprendimiento, no solo en pos de la documentación de sus rituales sino, más aún, de la comprensión y el significado de los mismos. Pero hay que reconocer también, que contribuyó a su invisibilización el énfasis puesto en “la palabra”, o sea, en los mitos y letras de cantos narrados al investigador fuera de su situación de enunciación, que si bien fue iniciado por Cadogan, guiado por su fructífero interés en la lengua, se acentuó con la extraordinaria difusión que hicieron de sus textos míticos Pierre Clastres, que basó casi todo su libro *Le grand parler* (1974) en buena parte de ellos, y Hélène Clastres, al dedicarles algunos capítulos de su *La terre sans mal. Le prophétisme tupi-guarani* (1975). Es oportuno señalar, que lo habitual en los *mbyá* ha sido y es resistirse “a desgajar el himno [canto] de su situación de enunciación litúrgica”, como bien dicen Guaranía y Alberico (1992: 37). Si bien su alta periodicidad ritual no lo hizo necesario en mis investigaciones, debo decir que ellos manifestaron la imposibilidad de expresar un canto ritual fuera de su contexto, lo cual habla de la total inserción de estas prácticas en la representación ritual.

---

<sup>27</sup> Lo dice el propio Cadogan (1959b: 84) de los *chiripa*: “[s]egún todos mis informantes, la danza es una representación de escenas del más allá: *mamoranguá, Ñande Rovái re.*”

Retomemos ahora el hilo del cataclismo temido, al que no es ajeno el profundo miedo a la noche que expresan tener los *mbyá* y los peligros que conlleva, que pueden incluir hasta la muerte. Y veamos, además, su íntima relación con los rituales y el poder protector de la luz solar, capaz de fundir a los temibles *mbogua*. Al respecto son reveladoras las palabras de Lorenzo Ramos (1983), coincidentes con las de otros colaboradores:

El *jeguakáva* [el *mbyá*] no debe andar a la noche, ... [a] las doce, la una madrugada, por ahí [...], si no le agarra el *mbogua*<sup>28</sup>, porque ésa es la hora de él. [...] Cuando el sol se va queda él de noche, *mbogua*, [...] ahí ya el dios poco manda, ya deja para los malos, los *mbogua*. Entonces el *jeguakáva* no puede salir más de la casa, tiene que dormir o rezar. Porque cuando viene el sol de allá, alumbrá la tierra, ahí ya los *mbogua* se funde[n] por la tierra, se escuende [esconden], porque si no se va[n] a quemar todo[s]. [...] Por eso hay que cuidar[se] porque, por ejemplo, a las doce, a la una yo me salgo a caminar de vago por ahí, me agarra *mbogua*, entonces me agarra un frío, un frío que no aguanto y me mata. Y *ñe'ë porã* [principio vital-palabra-nombre] se va porque se asusta del *mbogua* [...] Cuando se va el sol se reza solamente allá en el *opy* y no salga más, y reza para el *Karai Py'aguachu* o *Jakaira Ru Ete*, porque son los más poderosos que hay.

Analicemos algunas de las ideas expresadas: “cuando el sol se va el dios poco manda, ya deja para los *mbogua* y las personas tienen que dormir o rezar”. Se aprecia, por una parte, que la noche conlleva una asombrosa pérdida de poder de los personajes que suelen considerarse como los más poderosos, no solo durante el día sino también en todo lo relativo a su cosmología. Por otra parte, las opciones para evitar ser víctima de ese “reinado” de los *mbogua* son: dormir, participar en los rituales si los hay, cantar en soledad, o cantar en familia. La salida más aconsejable, por consiguiente, parece ser la participación en los rituales: “cuando se va el sol se reza solamente en el *opy* y no salga más”. Existe una idea expresada reiteradamente, de que los *Ru Ete* ven todo lo que hacen sus hijos en la Tierra, pero solo cuando hay luz. Aquí es nítida, además, la forma al parecer más apta y quizá la que ofrece más compensaciones frente a la desprotección: “rezar en el *opy*”.

---

<sup>28</sup> Recuérdese que hay cierto consenso en considerarlo como el “espíritu” temible en que se transforma el *ñe'ë vai* o *teko achy kue* -“alma” mala o terrena- a la muerte de una persona (Véase el punto 6.3).

El encierro nocturno es real, hecho al que atribuyo el silencio sobre las estrellas. Comúnmente, un joven solitario se encarga de ahuyentar a los *mbogua* mediante sonoros latigazos con el *tukumbo* alrededor de la aldea, o más acotadamente alrededor del *opy*<sup>29</sup>. O es algún *yvyra'ija* u otra persona quienes echan humo con la *petyngua* alrededor del *opy*. En fin: surgen los miedos por un lado y las soluciones por otro. Pero el discurso anterior, a pesar de no responder a una pregunta explícita, es una neta declaración acerca del valor que en medio de la nocturnidad tiene el ritual.

A tal punto se valora la noche negativamente, que hay quienes afirman que *Jachy*, el “hermano” creado por *Kuaray* como compañero de sus andanzas en el mito fundacional de esta tierra, y futura Luna, fue condenado a vivir por la noche debido a sus torpezas. También hay quien dice que antiguamente siempre era de día, hasta que los humanos cometieron alguna torpeza que fue castigada con la interrupción de esa feliz continuidad luminosa. Sin duda, esta tétrica representación de la noche, además de acentuar la importancia de los beneficios de la luz diurna y el temor a las tinieblas eternas, es una poderosa razón para activar la representación ritual.

En suma: si bien es contundente su carácter de rito de pasaje para asegurar la continuidad del sol, este objetivo se conjuga con su aspiración mayor, que es “hacer *aguyje*”. La vía para unir ambos objetivos es cumplir el mandato divino de cantar y bailar colectivamente y así dialogar con los *Ru* y *Chy Ete*, para lo cual hay que reunirse en el *opy*. Como sostengo más adelante, mientras acompañan sonoramente sin interrupción alguna la puesta de sol, los *mbyá* van construyendo con arte encomiable el camino hacia el *opy*. A la vez, las escenas de las distintas fases dan cuenta de que jóvenes, adultos y ancianos de ambos géneros, desempeñando los roles de personajes diversos, junto con los niños que todo lo observan e imitan, logran neutralizar los peligros nocturnos y a la vez cumplir diariamente su aspiración de llegar a *Yvy apy* por la vía del ritual, mientras gozan plenamente cantando y/o danzando.

#### 9.4 Escenas y prácticas de las *performances* rituales

Dije reiteradamente que las *performances* no son idénticas en todas las aldeas, ni en una misma aldea, pero diversos informes que obtuve sobre las de Misiones que no presencié, comparados con las que presencié, así como escritos de Setti (1997), Ladeira

---

<sup>29</sup> Especie de látigo que a veces actúa como palo-zumbador.

(1992 y 2001) y Pissolato (2006) sobre grupos de Brasil, atestiguan que comparten sus lineamientos básicos. Lo más común ha sido y es dar cuenta directa o indirectamente de la fase que se desarrolla en el *opy*, sin duda la más importante y la de mayor vigencia, y quizá hoy día la única en muchas aldeas, que en mi esquema es la tercera. También veremos que hay datos e indicios sobre la primera. A mi entender, pudo haber razones de orden empírico que impidieron a quienes refieren a la primera fase y/o a la tercera, apreciar la unidad del ritual y el esquema en fases —sean tres o dos, se utilice o no el propuesto por van Gennep—. Estimo que básicamente han sido tres:

1) la falta de equivalencia entre las mismas, pero no sólo en cuanto a su duración y al grado de importancia y de elaboración que menciona van Gennep, sino también debido a su carácter contrastante y al grado de sacralidad —que va *in crescendo* de una a otra—;

2) el hecho de que cada una se desarrolla en un lugar distinto; un desplazamiento necesario para materializar el paso del *oka* (alrededores) del *opy*, al interior de éste;

3) la brevedad de la segunda fase en relación con las largas horas de las otras dos, lo cual facilita su asimilación a la tercera.

Es posible que la segunda fase no tenga entidad en otras aldeas, pues he hallado una sola descripción —idéntica a las que presencié—, aunque ocurrida en una circunstancia excepcional. Quizá suceda que entran informalmente al *opy*, lo cual no era así en Fracrán; o quizá no se atribuyó importancia al proceso de ingreso. De cualquier modo, en lo que sí parece haber un yerro, a mi juicio, es en *no* considerar como partes sucesivas de *un mismo ritual* a las fases de las *performances* que describiré como primera y tercera. En síntesis: si no son tres fases, son al menos dos, pero tan diferenciadas que parece haber impedido integrarlas<sup>30</sup>.

A favor de mis colegas debo decir que la secuencia completa requiere contar con cierta privacidad territorial —de la que carecen muchas aldeas—, pues la primera fase y parte de la segunda se desarrollan al aire libre. Para más, la primera es extensa, lo cual es poco propicio a la renuencia de los *mbyá* a que ojos ajenos vean sus rituales. A su pesar, lo que no pueden evitar es que se oigan los cantos y los sordos golpes de los

---

<sup>30</sup> Como se verá, hay una excepción parcial a lo dicho, por parte de Kilza Setti (1997: 85), que advirtió alguna relación entre las mismas.

*takuapu* de las mujeres contra el suelo de tierra, que por razones diversas suelen trascender los límites de las aldeas —aunque depende de cuán extensas éstas sean—.

*Antes de iniciar la descripción y análisis de los rituales de referencia, permítaseme expresar las sensaciones y pensamientos que me invaden frente a la tarea a realizar, como una forma de iniciar un camino conjunto hacia su mejor comprensión. Dado el tenor de este texto, lo diferencio mediante itálicas.*

*Lo que sucede en los rituales cotidianos que se inician a la puesta del sol es inefable. Cabe preguntarse, entonces, cómo hacer para hablar sobre los mismos y no traicionar a sus actores. No se trata solo de llevar adelante un análisis que pueda aprobar la academia, sino también de transmitir cómo se produce la confluencia de expresiones sonoras-musicales, dancísticas, verbales y gestuales, y qué expresan rostros y cuerpos femeninos y masculinos de niños, jóvenes y adultos, sea en el ambiente distendido del oka, sea en el pasaje hacia el opy, sea en la penumbra de este recinto tan cuidadosamente respetado e impregnado su ambiente del olor y el humo del tabaco que les legó Jakaira. Me pregunto también cómo hacer para transmitir todo lo que se pone en juego en ese espacio-tiempo del ritual donde, por un lado, el goce neutraliza el secular hermetismo mbyá, y por otro, la reflexión colectiva sobre cuestiones candentes del pasado y el presente hacen de cada performance “el ojo por el cual la cultura se mira a sí misma”, posibilitando que funcione, además, como eficaz agencia de cambio<sup>31</sup>.*

*Estar allí me posibilitó atisbar ese conglomerado de cuestiones, situaciones y sensaciones mencionadas. Cada día, las escenas ofrecían una diversidad de acciones que requerían de los diversos actores una participación sumamente dinámica y ese genuino “esforzarse” que es norma de vida para los mbyá, guiados por la fuerza poderosa y perseverante de su pareja chamánica. Se hacía evidente la robustez de su creencia, sumada a la pujanza de esa vigorosa expresividad que tiene lugar cuando se intenta “hacerse escuchar por”, y a la vez “escuchar a” aquellos que están tan espacialmente lejos como afectivamente cerca. Eran los cantos, en especial, los que reducían las distancias, logrando hacer sentir a los actores que sus Ru y Chy Ete estaban allí, con ellos, todos juntos en esa recreación de la vida en Yvy apy.*

---

<sup>31</sup> Turner 1992: 24.

*Además de las ambiciosas finalidades trascendentes a alcanzar y del cumplimiento de las obligaciones con sus Padres y Madres Verdaderos que las prácticas rituales suponen, no solo gozaban cantando y danzando en medio de sonidos instrumentales, sino daban satisfacción a la necesidad humana de transmitir y recibir sabiduría. Verdadera escuela de vida, verdadero teatro de los acontecimientos fundantes y contemporáneos, día tras día se representaba en los rituales el sentir y el vivir de un pueblo que hace de sus mitos la razón de ser de sus prácticas, y de sus prácticas, la base de la reproducción de sus mitos, de su existencia y, particularmente, de su vida en sociedad, renovada y afirmada en cada ciclo diario.*

*Dueños y señores de una filosofía pragmática que atrapa a quienes les conceden el privilegio de apreciarla en acción, los mbyá, a pesar de los avatares que su condición de aborígenes en un mundo no-aborígen les impone, y de las habilidades que para afrontarla han sabido adquirir, no dejan de producir admiración como pueblo, por su modelo de resistencia tenaz y original.*

*Sabedores de que en la escuela se aprende la cultura de los blancos, pero que es en el opy donde se aprende la suya propia y de sus ancestros, son muchos los mbyá que en lugar de abandonar los rituales por obsoletos como algunos quisieron imaginar, fueron introduciendo cambios en el corazón de los mismos, concediéndoles valor y renovando su confianza en muchas más aldeas de las que la funesta década de 1990 hacía suponer, legitimando con su acción su tradición<sup>32</sup>.*

*En continuidad con la importancia asignada desde siempre a las prácticas musicales, los nuevos "himnos" que los jóvenes "venden" en las ciudades como su música tradicional sagrada, merced al incentivo del turismo, parecen ir renovando su paisaje sonoro y el gozo de su participación. Con la fuerza de los sabios y la renovada vitalidad de los jóvenes; cantando, danzando y reflexionando acerca de sus alegrías, sus penas y su lugar en el mundo, estas performances colectivas constituyen un estimulante hecho social, en el que además de buscar neutralizar la acción de invisibles espíritus negativos que en su imaginario pululan en su entorno, mediante prácticas que les producen bienestar, estimulan su creatividad, dando lugar al surgimiento de nuevos significados y a la resignificación de viejos contenidos con los que se reproduce la cultura y la sociedad mbyá y se mantiene "el curso normal de la vida".*

---

<sup>32</sup> Al menos esto es lo que demuestra la producción etnográfica de Brasil, el país más activo en la materia, de los tres en que residen los mbyá.

#### 9.4.1 Primera fase: escenas y danzas en el *oka*

El inicio de la puesta del sol produce una discontinuidad en la cotidianidad doméstica de las aldeas *mbyá*, para dar paso a la cotidianidad ritual. Lejos de ser abrupta, los *mbyá* van construyendo gradual y artesanalmente el camino hacia el *opy*. Se trata de la fase de *separación* —según clasifica van Gennep—: sus actores (danzantes, instrumentistas, espectadores, autoridades) se desagregan de aquellos que no participan, y del ambiente doméstico. Los que danzan abandonan sus roles para apropiarse del que desempeñan los auxiliares divinos, cuando actúan como guardianes. Una transformación importante entre el antes y el después de esta primera fase es la del paisaje sonoro y gestual. Las conversaciones y acciones domésticas son sustituidas por las alegres danzas de *tempo vivaz*, el vigoroso rasgueo —*kumbijáre*— de la guitarra, y las ágiles melodías del rabel, estímulos apropiados para mantener la animación durante esta larga etapa del ritual. Mientras la afinación del rabel es única en el, la de la guitarra destinada a las danzas del *oka* es exclusiva de esta fase y su ejecución incluye sutiles recursos para indicar un cambio en la dirección de los danzantes. La convocatoria es amplia, pero los jóvenes de ambos géneros son mayoría, debido a que esta única ocasión festiva institucionalizada propicia el ejercicio de la seducción, apreciable en los gestos y miradas, así como en la especial algarabía reinante.

Adultos y jóvenes, rigurosamente descalzos, las mujeres con faldas<sup>33</sup>, se preparan para gozar del ambiente distendido de esta primera fase que tiene lugar en el *oka* del *opy*, frente a ese astro que poco a poco irá desapareciendo de su vista, dejando de iluminar paulatinamente a los *jeguakáva* y las *jachukáva* y sumiéndolos, por tanto, en la desprotección que implica la oscuridad, ya que los *Ñande Ru* no podrán visualizar lo que sucede en la Tierra una vez ausente la luminosidad del sol. Durante esta transición, el lugar doméstico se transforma en una réplica del *yva roka*, donde viven los hijos y auxiliares de los *Ñande Ru kuery*, como lo manifiestan las escenas que allí se desarrollan. El ritual se inicia cuando delante del *opy* —convertido en *yva ropy*, vivienda de los *Ru* y *Chy Ete*—, se sitúan las máximas autoridades de la aldea: el *karai* o *pa'i*<sup>34</sup> con los atributos de su condición (*popygua* e *yvyra'i*: varas de mando)<sup>35</sup> y la

---

<sup>33</sup> Quitarse el calzado, los que los usan, así como cambiar las mujeres los pantalones o *jeans* por una falda, para participar en las danzas del *oka*, es regla.

<sup>34</sup> Si bien, como dije en el capítulo tres, es más extendido el uso del vocablo *opygua* que el de *pa'i*, en este capítulo en el que vuelco mis experiencias en Fracrán, lo utilizaré con frecuencia, pues en Misiones

*kuña karai* cubierta sólo con una falda<sup>36</sup>, representando a las parejas divinas y acompañados por el jefe político; en este caso, su hijo. Todo ello se realiza sin estridencias ni ostentación de formalidad alguna, aun cuando cada detalle responde a estrictas normas; o sea, se lleva a cabo la representación con la naturalidad del discurrir de la vida en *Yvy apy*, tal como lo imaginan. Pero ya nadie podrá entrar al *opy* hasta que, al crepúsculo, ingrese la pareja dirigente.

Inmediatamente comienzan las danzas con el sustento rítmico-armónico del *mbaraka* (guitarra) y el aporte melódico del *rave* (rabel), que los instrumentistas ejecutan sentados, pues es largo el lapso que les insumirá el desempeño de este rol. Por supuesto, si no hay rabelista será solo el guitarrista quien proporcione la música a las danzas; pero sin guitarra no hay danzas<sup>37</sup>. En ellas participan desde la adolescencia en adelante, quienes lo deseen. Los niños observan y/o imitan a los jóvenes, pero fuera del espacio de la danza. Por lo general se van turnando, pues músicas y danzas, en concordancia con el proceso solar, se encadenan sin solución de continuidad hasta que *kuaray* desaparece por completo de la escena. Insisto y recalco: *durante toda la puesta del sol no se produce el más mínimo silencio musical*.

En forma genérica, los *mbyá* llaman *jeroky chondáro* (danza de los soldados) y *Tupã chondáro* (soldados de *Tupã*), respectivamente, a las danzas de referencia y a sus danzarines, aunque a veces se usan ambas para nombrar las danzas. Pero familiarmente se refieren a este jubiloso encuentro y diversión como *jeroky okareegua* u *okaregua* (= lo que corresponde al *oka*), una expresión en cierto sentido neutra, pero que a la vez le otorga entidad a las prácticas dancísticas que allí tienen lugar. Si bien hay varios tipos de danzas que describiré, domina la que parodia una “lucha” entre los *chondáro*. Como suele ocurrir, no todos los jóvenes saben que están desempeñando el papel de remedar a los “soldados” de los *Ñande Ru*, pues los mayores prefieren ocultarles ciertos aspectos

---

todos conocieron al personaje masculino de la pareja dirigente de los rituales como *pa'i* Antonio, famoso por su perseverancia ritual, pero también por su capacidad para curar, cuyos servicios requerían hasta los criollos de la zona.

<sup>35</sup> Véase Anexo III: foto 96b.

<sup>36</sup> Al desnudar la mitad superior de su cuerpo cada atardecer –salvo que la temperatura fuera más baja de lo habitual o su estado de salud se lo impidiera–, Paula asumía el papel de las *Chy Ete*, de mayor protagonismo en la fase nocturna del ritual. (Véase Anexo III: fotos 98a y 98b).

<sup>37</sup> A juzgar por los últimos escritos, hasta en las aldeas en que se conserva el *mbaraka mirĩ*, sin guitarra no danzan en el *oka*. El problema es que hace mucho que no las construyen artesanalmente y no siempre hay dinero suficiente para adquirir una.



relacionados con su cosmología<sup>38</sup>. Debido a la alegría que les proporciona y a la aptitud de estas danzas para generar relaciones de pareja entre los jóvenes — perseguirse entre sí incentiva su erotismo—, todos disfrutaban participando.

La referencia al rol de “soldados”, una figura de la sociedad mayor de la que se apropiaron, como lo indica el vocablo, revela la finalidad de su acción en el marco del ritual: proteger simbólicamente al *opy*, a la sazón “casa de los dioses”, a la que ingresarán al crepúsculo para compartir la fase más sagrada del ritual. De este modo, los danzarinnes asumen la función de guardianes, cuya intervención es “para hacer respetar”<sup>39</sup> —como suelen decir—, contrarrestando de este modo posibles interferencias negativas de ese cúmulo de seres invisibles que ellos sienten amenazantes de la pacificidad ritual y del diálogo con sus *Ru* y *Chy Ete*, e impidiendo siquiera la aproximación al *opy* de cualquier no-*mbyá* que lo intentara durante todo el lapso que abarca esta especial representación.

En esa figura ritual se condensan diversas danzas, aunque solo una de ellas se presenta con características de una “lucha” simbólica, en la que sus participantes amagan embestirse y deben evitarse, encontrando en ello motivos de confrontación, diversión y seducción. Como siempre, los sustantivos denominadores de las danzas se diluyen en nuestras manos cada vez que intentamos hacer de ellos un rótulo que las identifique. Pero hay una expresión que se aplica a las escenas del *oka reegua: ñemboarái*, que significa “divertirse a expensas de otro, divertirse persiguiendo; ensañarse”<sup>40</sup>. Por tanto, hacer *ñemboarái* es también divertirse danzando, habitualmente en círculo —uno detrás de otro, en sentido contrario al de las agujas del reloj—, pero también en hileras enfrentadas de mujeres y varones, que se entrecruzan.

El paso de danza masculino consiste en llevar el peso del cuerpo alternativamente hacia la derecha y la izquierda, apoyándose sobre un pie y saltar sobre el mismo, y repitiendo esto con el otro pie. Todo ello implica que cada paso ocupe dos tiempos de su música. Este movimiento pendular suele ser bien acusado corporalmente por los

---

<sup>38</sup> Por ejemplo, *Jachuka Rete* lo desconocía, y al consultarle a su madre, ésta prefirió en principio ocultarlo porque sabía que estaba colaborando en mi investigación.

<sup>39</sup> También fuera del ritual hay quienes son *chondáro*, se trata de “guardianes del orden —con fuerza de policía— que dependen en forma directa de las autoridades del asentamiento (el jefe político y sus subalternos, los sargentos y cabos), como los define Larricq, quien ofrece además datos interesantes sobre otra organización que reúne a los más jóvenes: *chondáro'i kuéry* (soldaditos) (Larricq 1993: 66-68).

<sup>40</sup> Según Cadogan (1992b: 128), quien agrega que “[t]ambién designa el movimiento del humo ritual que el chamán sopla sobre los panes simbólicos, etc.. en la fiesta anual de *tembi'u aguyje*” [*ñemongarai*].

jóvenes, quienes se inclinan a uno y otro lado a la vez que amagan embestirse, preferentemente llevando los brazos en jarra, a veces con los puños cerrados, o colocando los pulgares en la sisa de sus camisetas. Así lo hacen tanto jóvenes como adultos, aunque mayoritariamente los primeros, desde el inicio de la puesta del sol.

El paso de danza femenino es siempre mucho más acotado en sus movimientos, pero su mayor o menor desplazamiento depende de si giran en círculo, seguidas por los varones o siguiéndolos a ellos, o si apenas se desplazan de sus lugares. En el primer caso, su paso se asemeja a la simple acción de correr, pero siguiendo el ritmo que marca la guitarra; también realizan giros o medios giros sobre sí mismas. En el segundo caso, adelantan alternativamente un pie y el otro, despegando poco o nada —según los casos— los pies del suelo. Esto es habitual en diversas ocasiones, e incluso dentro del *opy*. Pero aun cuando giran con los varones, levantan muy poco los pies del suelo y conservan la mayor parte del tiempo sus brazos caídos a los lados de su cuerpo. También en sus risas durante estas danzas son mucho más sobrias que los varones, gestualmente más extrovertidos.

Los *mbyá* dicen que *ñemboarái* es *jeroky* (danza) para jugar y divertirse, pero también es jugar y divertirse sin bailar, lo que demuestra el carácter jocoso de esta fase en el *oka*, durante la cual se preparan para la fatigosa y muy seria fase en el *opy*. Por otra parte, también dicen que hacer *ñemoichĩ* en circunstancias semejantes, alude a una danza en la que los bailarines de uno u otro género se colocan en dos filas enfrentadas. Pero “haciendo *ñemoichĩ* a veces sale *ñemboarái*”, aseguran, lo que significa que danzando se divierten.

Cadogan, al igual que Schaden, no se refiere a la primera fase, y no queda claro si ha presenciado las danzas del *oka*, pero da cuenta de su existencia en la voz *ñemoichĩ* de su *Diccionario*, vocablo que, según él, no referiría a una danza sino a un paso de danza:

“movimientos rápidos que los hombres ejecutan en una danza en la que imitan, dicen, una danza de los *Tupã*; *Tupã ra 'ykue iry oñemoichĩ, ha'e va'e reko rovái yvyra'ijakue oñemoichĩ i avei okuapy* los hijos de *Tupã* ejecutan el paso *ñemoichĩ*, en imitación de ellos los hombres maduros también ejecutan el paso *ñemoichĩ*”.

Surge con claridad, en esta definición, el carácter de representación, imitativa de las acciones que tienen lugar en *Yvy apy*, sobre la cual insisten constantemente los *mbyá*: “no hacemos sino imitar o remedar lo que sucede en el *yva roka*”.

Lo que para mí constituye la fase con la que se inicia el ritual, para el resto de mis colegas es la danza *chondáro*, documentada por la etnomusicóloga Kilza Setti (1997), por las antropólogas Maria Inês Ladeira (1992) y Elizabeth Pissolato (2006), y por Ferreira Neto (1994), según Setti. También probablemente por otros antropólogos cuyos trabajos desconozco, ya que por su carácter festivo se ha ocultado menos su realización, no así su finalidad. Setti (1997: 85), en su interesante artículo que focaliza en el sistema musical *mbyá*, brinda una cierta aproximación secuencial. En efecto, en la descripción y análisis de la mencionada danza y de su música, Kilza se refiere a la misma como la “forma musical *xondáro*”, y dice que está *asociada* “a la ceremonia [anual] de nominación *ñemongarai*” y “a las prácticas musicales de los *porai*” [tercera fase de los cotidianos]. La sitúa en los límites entre profano y sagrado, y hace hincapié en que incluye música exclusivamente instrumental, limitada al dúo *mbaraká-guaxú* —o sea, “maraca grande”, designación de la guitarra de cinco cuerdas en las aldeas que conservan el idiófono de calabaza— y *ravé* (“espécie de *rabel* de três cordas”). Ofrece una breve descripción, en los siguientes términos:

“Essa dança/lutta de jovens consta de uma movimentação discreta, aparentemente em forma circular, compreendendo, no sentido lunar<sup>41</sup>, sequências de voltas em torno da *opy*, antes de se recolherem para a cerimônia no interior da mesma”

Diferencia su descripción de lo que he documentado, el hecho de que danzando den vueltas alrededor del *opy*<sup>42</sup>. Pissolato (2006: 309), por su parte, se refiere a *xondáro*, también como una especie de danza/lucha muy apreciada por los *mbyá* y la describe de un modo semejante al consignado más arriba. Pero la diferencia sustancial, es que dice haber participado de ella dentro del *opy*, y la sitúa solo en ese lugar. No obstante, describe el mismo clima de risas y diversión que he presenciado en el *oka*. Cuenta que en Araponga, la *kuña karai*

---

<sup>41</sup> En dirección inversa a la que trazan las agujas del reloj [anti-horario].

<sup>42</sup> Registré algo semejante —tres vueltas alrededor del *opy* previas a su ingreso—, pero caminando, no danzando, por parte de los hombres y mujeres que llevaban sus ofrendas, en ocasión del ritual *ñemongarai* (véase Anexo III).

“sempre convocava a homens e mulheres para a dança, chamando-os inclusive pelo termo que lhe dá nome: “*ñeike xondário, xondária*” (venha, soldados e soldadas) refirindo-se ao ritual como uma dança de ‘guerreiros’.”

Pero las palabras más interesantes relativas a estas danzas provienen de Ladeira (1992: 144), lo cual no quiere decir que puedan hacerse extensivas a todas las aldeas:

“A coreografia do *xondáro* segue os princípios de três pássaros: *mainó* (colibrí), para aquecimento do corpo; *taguató* (gavião [gavilán]), para evitar que o mal entre na *opy*; *mbyju* (andorinha [golondrina]), cuja coreografia é uma espécie de luta onde um deve ‘derrubar’ o outro com os ombros, ou esquivar-se de um possível tombo; essa última dança serve para fortalecer os *xondaro* contra o mal”.

Bien pueden relacionarse los rápidos movimientos del colibrí con el paso *ñemoichĩ* que describe Cadogan, aunque no he visto esto en acción ni me ha sido mencionado el propósito de “calentar el cuerpo” —que según Ladeira afirma es con miras a su participación en “las rezas noturnas” en el *opy*—, los otros dos coinciden plenamente con los propósitos arriba mencionados, aunque es novedoso el hecho de que la “lucha” sirva para fortalecerlos contra el mal. Pero un punto diferencial es que esta danza sea “realizada por los hombres en el final de la tarde, antes de ponerse el sol”; o sea que no ha documentado la participación de mujeres.

Una referencia habitual de los *mbyá* —que comparten con la mayoría de los grupos aborígenes— es a la imitación que ellos hacen de los pájaros, tanto de sus movimientos en las danzas, como de sus sonidos en las músicas de las flautas. Precisamente, en una de las oportunidades en que presencié esta fase, el *pa’i* Antonio y su cuñado, ambos sexagenarios, danzaron su famosa *tangara*<sup>43</sup>, en la que remedaban las acciones de estos pájaros. En el cruce entre sí, uno abre sus alas —el danzarán los brazos— para volar de una rama a otra, y el otro pasa por debajo de las mismas; la guitarra, en tanto, da la señal para el cruce mediante un cambio acórdico.

El carácter preliminar de esta fase quedó explicitado en las siguientes palabras textuales de un colaborador *mbyá*, que no podían ser más esclarecedoras: “en el *oka* se baila el principio del rezo”; o sea, se inicia el ritual. Y agrega: “es para que vean los

---

<sup>43</sup> *Tángara* azuleja (*Thraupis episcopis*).

dioses que estamos haciendo *esfuerzos* para el *pa'i*, [...] para que se anime más para rezar [...], para que cante”. Esforzarse (*a'ã*) —recuerdo una vez más— es una acción altamente valorada en el contexto cosmológico *mbyá* y reiterada en sus discursos, pues implica perseverar en busca de la fortaleza espiritual que permita alcanzar la perfección.

Una media hora antes de que concluya la puesta del sol, el *pa'i* y la *kuña karai* se retiran al *opy* a reflexionar —según dicen los *mbyá*—, lo cual implica concentrarse en la asunción del rol a desempeñar dentro del *opy*, en una fase decisiva y físicamente fatigante. Poco después, la semi-penumbra del crepúsculo da término a la primera fase. Es hora de abandonar el rol de guardianes; es hora de aquietarse y serenarse; es hora de prepararse para la segunda fase.

#### 9.4.2 Segunda fase: el *aguyjevéte*

Se reúnen en ordenada fila delante de la pequeña y angosta puerta del *opy*, los *chondáro*, ya no en función de guardianes sino en función de auxiliares de los Padres Verdaderos que serán convocados mediante cantos-danzas. También componen esa fila el resto de los representantes de ambos géneros que deseen participar, aunque no hayan danzado en el *oka*. Encabezados por un guitarrista con rango de *yvyra'ija* (auxiliar del *pa'i*), seguido del rabelista<sup>44</sup>, se colocan delante los varones y a continuación las mujeres, incluso algunas con sus niños a cuestas, aunque también es posible que los músicos sean los que ingresen en último lugar. Todos se disponen a ingresar al *opy*, pero lugar especial de los músicos da cuenta de su importancia en la *performance* que va a tener lugar inmediatamente después de esta fase. Rigurosamente descalzos, ya calmos y serios, se disponen a traspasar el umbral del *opy*. El pasaje impone respeto; ya no han de remedar “luchas”, ni habrá juegos de seducción, ni se permitirán risas. Es inminente el advenimiento de la noche temida, cuyos peligros habrá que neutralizar entre todos.

El cruce del umbral que conlleva el pasaje del *oka* al *opy* es significativo y, según las normas de cada aldea, puede implicar un compromiso que muchos no se animan a asumir. Por ejemplo, dar un *aguyjevéte* (saludo) extenso, siguiendo las normas

---

<sup>44</sup> Si bien el rabelista ocupa este destacado lugar, como veremos, no tiene intervención en la ejecución de la música del *aguyjevéte* con la que se ingresa; por supuesto, siempre de acuerdo con mi documentación.

discursivas correspondientes —como hacían en Tamandua—, era una prueba de difícil concreción para los jóvenes, en un ambiente en que nadie se debe equivocar.

Se inicia a partir de aquí la segunda fase. El *pa'i* Antonio y la *kuña karai* Paula esperan recibir los saludos y responder a éstos, sentados uno al lado del otro y teniendo delante de sí mismos el *tataypy* (fogón), que proveerá la única y tenue lumbre a las escenas del ritual y el fuego imprescindible para mantener encendida la *petyngua* (pipa), cuyo benéfico humo tendrá diversos destinatarios y usos, según las circunstancias. Y esto es así, porque el espacio-tiempo del ritual será el más propicio para las sesiones de curación, sin que sea necesario para ello interrumpir el continuo discurrir de la *performance*<sup>45</sup>. No hay duda de que los rituales cotidianos *mbyá* condensan prácticas y saberes, cuya confluencia parece incentivar propósitos y multiplicar resultados positivos, a juzgar por lo que me han expresado algunos colaboradores y por la intensidad con que los viven.

En Fracrán, cada fase es predominantemente musical y sus diacríticos convalidan que se trata de algo diferente a lo que precede y/o a lo que sigue. Por tanto, esta breve fase transicional presenta un nuevo paisaje sonoro y gestual. La afinación de la guitarra debe recuperar aquella otra que se utilizó en el *opy* el día anterior. Es más, aunque no lo verbalizan en forma directa, parecería que el ascender un tono la 4ª cuerda para su uso en el *oka*, tuviera como fin principal distinguir sus sonidos de los que suenan en el *opy*. O sea, la “verdadera” afinación sería la que tiene cuatro sonidos diferentes, no cinco, porque la 2ª cuerda y la 4ª se afinan a la misma altura para su uso en el *opy*<sup>46</sup>. No obstante, este no es el cambio más significativo sino el que se verifica en el carácter disímil de los productos sonoros de ambas fases. Su rasgueo ya no será el potente *kumbijare* que busca imponerse en la intemperie del *oka*, sino el más suave y lento *ije*, digno del nuevo y más sagrado entorno donde se hará oír. Los cuerpos se desplazan lentamente a medida que ingresan. En principio, no es un danzar sino un caminar rítmico con la música provista por el canto del *yvyra'ija* y el rasgueo de las cuerdas al aire de su guitarra. A medida que entran, las mujeres, en coro, van aportando su canto, que duplica a la 8ª superior la melodía que entona el *yvyra'ija*, pues está vedado expresar los cantos sagrados al aire libre. El pasaje se va consumando gradualmente.

---

<sup>45</sup> En efecto, he registrado en cintas magnetofónicas esta confluencia, en la que se escuchan los sonidos del succionar del *pa'i* a un enfermo, conjuntamente con la resultante sonora de los cantos-danzas.

<sup>46</sup> Sin embargo Setti, en su excelente trabajo publicado en 1997, consigna una sola afinación de la guitarra *mbyá* para el *oka* y el *opy*.

Los ingresantes van trazando un círculo en el interior del *opy*, para pasar cada uno delante de la pareja dirigente del ritual y ofrecer su *aguyjevète*. Su respuesta en señal de aceptación —cabe destacar— la recibirán uno a uno, hasta los más pequeños<sup>47</sup>. De este modo, en forma gradual y placentera, se va conformando el grupo de los que han decidido compartir largas horas de emociones, fatigas y placeres en el *opy*. La escena describe el saludo cuyo vocablo aplicaré a esa ejecución musical en su conjunto: *aguyjevète*, ya que eventualmente la usan para referir a la misma, aunque no lo consideren una denominación.

Por primera vez surge el canto en el ritual —un hecho fundamental a tener en cuenta—; de este modo, el canto enlaza en la *performance* esta fase con la tercera, donde esta importante práctica musical desempeñará un rol principal<sup>48</sup>. Concluido el *aguyjevète*, se cierra la fase *liminar* o de margen; el crepúsculo da paso a la noche.

Según un dibujo realizado por un joven de la aldea Jejy, en 2000, con elementos comprados por mí con este fin, el ingreso al *opy* en esta fase también se realiza en fila, pero con los brazos en alto. Supe posteriormente que esa es una forma de saludo general para abarcar a todos los presentes, que cada uno efectúa en la aldea Tamandua, a medida que se va integrando al ritual. En esta fase, en dicha aldea, se danza pero no se canta, pues se los saludos son más extensos, y se incorporan a la fila de ingreso al *opy* aquellos que dejaron para los jóvenes, las entretenidas *jeroky okaregua*. Asimismo, informes verbales de esas dos aldeas dan cuenta de que una vez expresados los saludos —*aguyjevète*— por parte de los danzarines del *oka* —una misión obligatoria—, cada uno decide si se queda o no a participar de la extenuante y comprometida fase en el *opy*. Vale decir que, en estos casos, los que se retiran solo han participado de la *performance* de la que considero como primera fase, aun cuando el haber acompañado la puesta del sol es un aporte no desdeñable.

En Fracrán, por el contrario, el ingreso al *opy* suponía el interés de participar hasta el final en la *performance* y no observé a nadie retirarse. Bastaba estar allí para no dudar del poder de convocatoria de la pareja dirigente, que recibía a todos con un *aguyjevète* dotado de la alegría que significaba ver a cada uno entrar cantando, con la actitud de

---

<sup>47</sup> Esta es una de las tantas demostraciones del respeto que tienen los *mbyá* por los niños, así como por los adolescentes.

<sup>48</sup> Aunque es correcto hablar de cantos-danzas, porque las prácticas musicales que tienen lugar en el *opy* lo son, como veremos, el canto tiene ciertas capacidades de las que carece la danza.

quien recibe a los invitados a compartir su fiesta. Por otra parte, la vitalidad exultante del *pa'i* Antonio —un hijo de *Ñamandu*—, complementada con la acogedora dulzura de la *kuña karai* Paula —una hija de *Jakaira*—, hacía sentir que verdaderamente estaban allí bien representados sus *Ru Ete* y sus *Chy Ete*.

Concluido el *aguyjevete*, el *yvyra'ija* que guió el canto con la *mbaraka* (guitarra), junto con el coro de mujeres y los *takuapu*, entrega el instrumento al *pa'i*. Cada uno toma su lugar; los varones a un lado, las mujeres al otro, con una sola excepción: la *kuña karai* permanece al lado del *pa'i*, y así será durante la totalidad de la *performance*, excepto cuando uno u otro deba desplazarse al centro del *opy*, a fin de asumir el papel protagónico en alguna de las instancias del ritual.

El ambiente se hace cada vez más respetuoso, más sosegado, más serio. Se siente con fuerza que algo muy importante va a dar comienzo allí.

#### 9.4.3 Tercera fase: escenas, cantos-danzas y formas de habla en el *opy*

“Mi abuela me decía: ‘si querés llegar a *yvy marã'eỹ* tenés que cantar y tocar *takuapu* en el *opy*'. [...] En el *opy* puede llegar a tocarte un espíritu y te sentís emocionada” (*Kerechu mirĩ*, 2007)

“Porque a los *mbyá* le dice el *Ñamandu* que rece para él, que cuente las cosas malas que hay en el mundo, en la tierra de él, que vaya contando. Entonces ahí alcanzará el *aguyje*” (Lorenzo Ramos, 1983)

Dos frases, dos maneras de expresar ese otro objetivo trascendente: hacer *aguyje* y así poder llegar a *Yvy marã'eỹ*. La primera da cuenta, en principio, de una de las escasas oportunidades en que oí decir específicamente *Yvy marã'eỹ* = Tierra sin mal; y lo oí de boca de una persona reservada, introvertida, acostumbrada a callar acerca de estos temas frente a una persona “blanca”. De allí el valor que le otorgo. Su segunda breve frase, en cambio, tiene que ver con un comentario mío acerca del modo en que impresionaron mis sentidos sus rituales, siendo yo agnóstica. Y no dudó; atribuyó mi emoción al hecho de haber sido tocada por un “espíritu”. Advertí que ella estaba plenamente segura de ello, lo cual me reveló una vez más, que las experiencias compartidas en el *opy* tienen como protagonistas a humanos y divinos. Son los diálogos como el mencionado, los que hacen posible sentirse más cerca de lograr aprehender cómo viven los *mbyá* sus



*performances* rituales y cuál es su experiencia durante las mismas. Aunque no experimente exactamente lo mismo cada individuo, como me dijo la joven Jachuka Rete en una ocasión (2002): “*en ese momento somos todos uno*”.

La afirmación de la segunda cita apunta a otro hecho incontestable de la tercera fase de estas *performances*: hay que contarle (*mombe'u*) a los *Ñande Ru* las cosas malas de esta Tierra, pues así se podrá enfrentarlas y quizá superarlas. Los *Ñande Ru kuéry* lo piden y ellos sienten que esos seres superiores de entre los suyos, esos “verdaderos padres” están allí para escucharlos. Y esa misma expresión: *mombe'u* = contar, será mencionada reiteradamente durante esta fase, pues es la que usan para referir a la transmisión de mensajes y a las múltiples enseñanzas que reciben de los moradores de *Yvy apy*.

El diálogo es la vía, y el contexto —no solo pertinente sino estipulado de una u otra forma en más de una narrativa mítica—, es el espacio-tiempo de esta fase, con la diversidad sonora y expresiva de los cantos-danzas, sustentados por la base rítmica del *mbaraka* y el *takuapu*, a veces adornados por el melódico *rave*.

El *yvyra'ija*, que junto con el coro de mujeres ejecutó el canto y el *mbaraka* durante el *aguyjevéte*<sup>49</sup>, deja el cordófono en manos del *pa'i*. Después de que todos se hayan sentado en sus lugares, pues su participación activa en las danzas aún deberá esperar<sup>50</sup>, el *pa'i* da comienzo a la tercera fase<sup>51</sup> y con ello al nuevo paisaje sonoro y gestual<sup>52</sup>. El *aguyjevéte* y esta apertura en estilo recitativo —canto hablado, o mejor, habla cantada—, a cargo del *pa'i*, son las únicas unidades de la *performance* que, de no existir un hecho que altere la regularidad del ritual<sup>53</sup>, son inherentemente fijos y distintos al resto de los géneros performáticos, tanto por los momentos en que se producen, como por las funciones respectivas que desempeñan. Recitativo, o recto-tono

---

<sup>49</sup> Véase el fonograma 3 y los comentarios al mismo, en el apartado 9.6.

<sup>50</sup> Sus lugares son bancos largos colocados contra algunas de las paredes, o la cama de la pareja en la que se sientan los más allegados.

<sup>51</sup> Nada impide que pueda hacerlo una *kuña karai*, pero nunca fue así en las *performances* que relato. Además, siempre que hay una pareja chamánica —a veces la muerte de uno de sus miembros deja un espacio vacío durante un tiempo—, lo más habitual es que el hombre dirija. No sé si en todas las aldeas tiene lugar un recitativo del tipo que paso a comentar, pero al menos Pissolato da idea de que también los hay en las aldeas que trabajó.

<sup>52</sup> Insisto en el cambio gestual, aunque no ofreceré detalles de los mismos, pues los rostros van dando cuenta del carácter de cada fase.

<sup>53</sup> En una sola oportunidad fui testigo de un cambio drástico, debido al ingreso al *opy* de una joven de la familia del *pa'i*, que estaba alcoholizada. Ello produjo una serie de modificaciones, frente a la necesidad de exorcizarla y así despojarla de los elementos negativos que invadieron su cuerpo.

o melodía infinita —términos generados en el contexto analítico de otras músicas—, son tres denominaciones posibles para este discurso inicial del *pa'i*, expresado en voz alta, pero trasuntando calma y en el tono de respeto que su contenido exige. Se trata de una invocación a las parejas divinas y a alguno/s de sus hijos, entonada sobre un único sonido<sup>54</sup>; con la misma estricta horizontalidad con que conciben el cosmos. El texto lingüístico no deja de ser algo “convencional” en cuanto a su contenido, debido al uso de una frase de apertura y a la reiteración de vocablos que es necesario mencionar. Ello no implica que se repita exactamente cada noche, pues es parte del rol protagónico del *pa'i* demostrar sus aptitudes discursivas y su manejo del lenguaje especial para uso exclusivo en el *opy*, un aspecto que suele dificultar su traducción. Con suave acompañamiento rítmico de su propia guitarra (*ije, ije*), rasgueada al aire en dos corcheas por pulso, el *pa'i* destinará unos 3' a esa convocatoria, para luego, sin solución de continuidad, iniciar un canto destinado a alguno de los seres no-humanos poderosos de su cosmología. Vayamos al contenido de la invocación.

La frase inicial contiene siempre y necesariamente el verbo oír o escuchar, unido al adverbio, “nuevamente”. *Ro'e ñendu jevýma, Che Ru Tenonde*: se escucha (*ñendu*) nuevamente (*jevýma*) lo que decimos, Mi Primer Padre, consigna Cadogan (1992b: 130), como una de las frases típicas de estas convocatorias. La del fragmento del texto por mí documentado que incluyo a continuación, dice: *Mboriau teko achy añetẽ ijapychaka jevýma*, los pobres seres verdaderamente imperfectos se hacen escuchar (*japychaka*) nuevamente”. Hice reiteradas referencias a lo largo de este escrito al énfasis que ponen en contexto ritual al hecho de *escuchar, prestar atención* y también de *hacerse escuchar*. Se trata de una concepción dialógica.

De allí que el canto sea central en esta fase, aun cuando suele ir unido a la danza, pues es el que posee la capacidad de *hacerse oír*, de hacer llegar sus voces hasta donde residen sus padres no-humanos, que por estar en los confines del mundo, requieren un gran esfuerzo vocal, como veremos. Pero no es menos importante la insistencia en hacer notar que están allí *nuevamente*, dando cuenta de que son fieles a sus *Ñande Ru kuéry*, además, como solían decir mis colaboradores: “que están cumpliendo”, frase indicativa de que las *performances* rituales responden a un mandato divino. En el siguiente fragmento, *jevýma* se menciona cinco veces y *japychaka* dos veces, pero ambas se

---

<sup>54</sup> En este sentido se diferencia de la mayoría de los recitativos e incluso de los recto-tonos, que suelen tener siquiera mínimos ascensos y descensos en sus melodías.

reiteran en el resto del texto; asimismo, se hace mención al oído de los dioses: *yvára rendu*, y se les pregunta (*porandu*) y se les pide que cuenten (*mombe'u*) a las parejas divinas. Siempre se las menciona explícitamente, nombrando primero al personaje masculino y luego al femenino. En este caso, a *Ñamandu*, *Karai* y *Tupã*, se agregan en otro tramo, *Ñamandu Rajy* y *Ñamandu Ra'y*, hija e hijo de la pareja *Ñamandu*. A veces, como aquí, en la convocatoria inicial pueden quedar fuera *Jakaira Ru* y *Chy Ete*, pero luego se les dedica alguna canción. A lo largo de un ritual, nunca queda pareja alguna sin nombrar, y preferentemente, se expresa un nombre tras el otro. Finalmente, en esta larga oración se suele pedir fortaleza espiritual (*mbaraete*), valor (*py'aguachu*) y protección contra los espíritus nocivos, que aparecen cuando *Kuaray* los abandona.

Fragmento de la invocación (canto recto-tono con que se inicia la tercera fase)

*Mboriau teko achy añetē ijapychaka jevýma*

*Mamo ete'i jevýma yvára py reko achy i o'ára rendu rechyãkã ei jevýma ai*

*Ko Ñamandu Ru Ete, Ñamandu Chy Ete aramive japychaka vyma ai*

*Po aramive porandu vyma aipo 'ijevýma mba'e oñemboeko 'ienÿre*

*Pe tomora'e ojeupe oñeno'avyma aipo 'ijevýma*

*Ore Ru Karai Ru Ete, Karai Chy Ete mamo mamo mbye*

*Era amombe'u imondóvy anguã tataypy amba'y ejavi javi 'ijyma*

*Ipy'ãguachu ãnguã mba'e ivaekue ekuegüi tyra'e omoakañy ruvyete a'ia*

*e'a e'ajyma ai*

*Ko ore Ru Tupã Ru Ete, Tupã Chy Eteeeee<sup>55</sup>*

Al término de la invocación y sin solución de continuidad en lo que respecta a la base rítmica de la guitarra, pero después de un breve lapso sin cantar (7 u 8 pulsos de negra)<sup>56</sup>, el *pa'i* da inicio al primer canto, que será solista por unos pocos minutos, pues el coro femenino comenzará a acoplarse, como lo hará durante todo el ritual, duplicando a la 8ª superior la melodía que él o su auxiliar entonen. Acá se produce un hecho destacable para la comprensión de estas *performances*: cuando la palabra cede prioridad al canto, la horizontalidad es sustituida por picos sonoros potentes y agudos,

<sup>55</sup> Al llegar aquí, mientras sigue rasgueando en forma pareja y suave la guitarra, y luego del estiramiento de la última vocal, le siguen 24 pulsos de silencio vocal -un número que solo pongo para dar idea de un registro tomado como ejemplo, pero que puede ser cualquier otro al día siguiente-. Mientras tanto, posiblemente esté armando las frases que darán continuidad a su invocación.

<sup>56</sup> Debo decir que estos silencios exclusivamente vocales, también suelen producirse durante el recto-tono, pues el *pa'i* maneja sus tiempos como desea hacerlo y juega con los silencios.

seguidos por progresiones descendentes que permitirán reiterarlos, y la calma es reemplazada por clamores que dejan en claro ese “esforzarse”, *a'ã*, que piden los *Ñande Ru kuéry* a sus hijos terrenos, cada día. Pero la dramaticidad puesta por el *pa'i* Antonio, *Kuaray*, tanto para que los moradores de *Yvy apy* escuchen su canto y perciban su entrega espiritual y física, como para transmitir a todos los allí reunidos su fortaleza y empeño por hacer *aguyje*, no cabe duda de que es una impronta estilística de su *performance*. No solo por poseer una voz de gran potencia sino también por la fuerza expresiva de alto impacto emocional de su canto<sup>57</sup>, de sus movimientos y de sus gestos. Veamos lo precedente con más detalle.

En efecto, después de haber puesto el acento en el texto verbal durante el recto-  
tono, ejecución ajena a cualquier variante sonora, al iniciar el canto propiamente dicho lanza un primer sonido muy potente. Es un clamor, casi un grito —al que unos llaman *chapukái* y otros designan *tarova*<sup>58</sup>—, que implica un salto ascendente de una 6ª M del sonido del recto-  
tono<sup>59</sup>, seguido de un descenso de 3ª M, para luego lanzar otro sonido aún superior y después ir descendiendo por transposiciones en terceras. Vale destacar que tanto durante la invocación como durante este primer canto, el *pa'i* se desplaza por el centro del *opy* abrazando la guitarra, que sostiene en forma vertical y rasguea con las cuerdas al aire, como lo he descripto en detalle en el capítulo anterior. Todavía no danza, pero lo comenzará a hacer a partir del canto siguiente y los sucesivos, cuyo clima para iniciar una aceleración progresiva que conduzca a grados crecientes de exaltación hasta incluso entrar en trance, se ha de obtener gradualmente por el encadenamiento de cantos-danzas, que a su vez van acentuando la enfervorización general. O sea, a la particular expresión vocal-instrumental de mayor protagonismo del *pa'i*, le siguen diversos cantos-danzas colectivos, que varían de ritual en ritual en número y destinatarios. Inserto aquí una mención al rabelista, quien añade su melodía a ciertos cantos-danzas en forma independiente —no, por supuesto, a los de mayor dramatismo

---

<sup>57</sup> Las escuchas de algunos registros de Kilza Setti, me permiten realizar esa afirmación.

<sup>58</sup> *Chapukái* = clamar, cantar en voz alta; gritar; *tarova* = canto en voz muy alta. En las respectivas entradas léxicas, Cadogan (1992b: 36 y 168) incluye frases referidas, precisamente, a cantos rituales. Debo decir que, en los comienzos de la investigación, esta característica ha ido en detrimento de la calidad de mis registros magnetofónicos, máxime cuando coincidía con el paso del *pa'i* delante de mi grabador, saturando el sonido.

<sup>59</sup> Este sonido, para el rasgueo de la guitarra mi-la-do#-mi, suele ser el la, que actúa como especie de “centro tonal”. Véase el punto 9.6.

del *pa'i*— y aporta la melodía de las danzas con guitarra. Señalo, además, que es el único que nunca canta ni danza, pues la ejecución de su instrumento se lo impide.

Es decir: cantan y danzan, simultáneamente, el *pa'i* o el *yyyra'ija* ejecutando ellos mismos la guitarra<sup>60</sup> —nunca juntos, pues el segundo reemplaza al anterior, mientras se entrena en estas prácticas en pos de alcanzar el estatus de *opygua*—, y las mujeres con sus *takuapu* (bastones de ritmo ausentes en el *oka* e instrumento de las *chy ete*); el resto de los actores masculinos, en las *performances* que documenté, sólo danzaban. Su silencio vocal hacía de las danzas la expresión de mayor participación. Esto no implica afirmar que en todas las aldeas *mbyá* no hay intervención masculina del común del grupo en los cantos, pues la información es sumamente escasa. Pero si bien la mía procede de las aldeas Fracrán y Tamandua, coincide con las transcripciones de Setti (1997), en las que aparecen como partes vocales las de “mulheres e crianças” y la del “*paje*”. El detalle a tener en cuenta, es que las *crianças* pueden pertenecer a ambos géneros —lo cual especifica Pissolato—, y que los jóvenes varones suelen ejecutar el *mbaraka mirĩ* y, en algunas aldeas, también el *yyyra'i*, al que a veces Setti llama “clavas”. Es este aporte instrumental lo que diferencia, en cuanto a la participación masculina, las aldeas en las que los únicos instrumentos masculinos son la guitarra (*mbaraka*) y el *rave*<sup>61</sup>, de aquellas en las que ambos instrumentos están vigentes, como en las del litoral de Brasil. En suma: la dirección del ritual la ejerce más frecuentemente el miembro masculino de la pareja chamánica, pero mientras la participación femenina en coro es imprescindible, e imponente por su caudal sonoro, la participación masculina del común del grupo no es vocal, y puede ser solo dancística —como en Fracrán—, o dancística e instrumental, como en la zona mencionada de Brasil.

En cuanto a las danzas, vale recordar que según estén dedicadas a alguno de los *Ñande Ru kuéry* del Este o del Oeste, serán las posiciones de los danzarines durante sus *performances*. Esta visible direccionalidad horizontal Este / Oeste de las mismas dentro del *opy*, sin ningún gesto ni mirada hacia lo alto, fue uno de los indicios que me condujeron a sospechar de la supuesta concepción mixta horizontal/ vertical del cosmos *mbyá*. Obviamente, tal direccionalidad es posible en aquellas en que se disponen en fila

---

<sup>60</sup> O sea que la ejecuta el que dirige el ritual. No es así necesariamente en las aldeas de Brasil que conservan el *mbaraka mirĩ*, donde puede ocurrir que quien dirige acompañe su canto con este idiófono. Traté una excepción semejante en Jeju, en el capítulo ocho.

<sup>61</sup> Porque el *mbaraka mirĩ* está ausente y hasta olvidado, e incluso por el uso muy acotado del *yyyra'i*, como es el caso de Fracrán.

y solo se desplazan hacia atrás y hacia delante, sin girar. En este tipo de danzas, siempre la fila de varones está delante de la de mujeres. Teniendo en cuenta que las dimensiones de los *opy* no suelen ser suficientemente grandes, los desplazamientos son muy acotados. Aquí también, como en las danzas del *oka*, son las mujeres las que menos se desplazan; es más, por lo general, danzan en el mismo lugar, apoyándose alternativamente sobre uno u otro pie, con un movimiento hacia delante del pie libre, que apenas se separa del suelo. Pero la gran diferencia con aquéllas, es que en el *opy* varias mujeres ejecutan a la vez su *takuapu*, lo cual inhibe los desplazamientos por tratarse técnicamente de un bastón de ritmo que se golpea contra el suelo junto con cada paso, marcando el pulso. El cuerpo se mantiene bastante tieso y recto, aunque las más jóvenes muestran más expresividad y ductilidad, diferencia indicativa de que no hay una impronta específica dictada por la danza. En este sentido, destaco que ni he observado, ni tengo referencias verbales sobre coreografías fijas con figuras pautadas, ni diversidad de pasos —solo dos—, ni una ordenación que indique la existencia de reglas, salvo la indicada sobre la precedencia de los varones. Las danzas circulares —siempre en sentido anti-horario—, son mayormente de ejecución masculina, también debido al uso del *takuapu*, aunque suelen participar aquellas jóvenes que aún no se sienten seguras en la ejecución de dicho instrumento.

Un punto importante es el que se relaciona con algunas reglas de conducta, con la disciplina impuesta y con las interpretaciones sobre comportamientos inadecuados durante el ritual. Nadie puede cuchichear, ni reirse, ni permanecer demasiado tiempo sentados en lugar de danzar, y menos aún adormecerse, pues los “cabos” vigilarán para que nada de eso suceda. Si es necesario usarán su *tukumbó* (látigo) para despertarlos, ya que la desconcentración o la falta de participación en la danza es interpretada como una señal de que las fuerzas del mal se están imponiendo. Más concretamente, se entiende que están siendo co-optados por *tupichua*, o peor aún, por *jepota* —según uno de mis colaboradores—, que los quiere llevar consigo y transformarlos en animal<sup>62</sup>. También Pissolato (2006: 192) menciona este tema, e incluso dice que el *karai* a veces les habla directamente a los que no danzan: “dejen al que está con ustedes, no se entreguen a él o ella, vengan para la danza”, *kejepotagui ndapeje rokyi*, sugiriendo que *jepota* los está

---

<sup>62</sup> Cadogan (1992b: 182) los da como sinónimos, pero no parece ser considerado así por todos los *mbyá*. Dice: *tupichúa*, *tupichua*; sinónimo ‘*ivaikue jepotaa*’ ‘ser del que se ha prendado el maligno, el jaguar’, en el que ha encarnado el alma de un jaguar; se caracteriza por su afición a la carne cruda...’. En la entrada *jepota* (p. 68) dice: “prenderse, unirse sexualmente (con un animal mítico, generalmente).

reclutando para la transformación antedicha. Es más, ella agrega que si alguien quiere salir pronto del *opy*, se dice que “tiene alguna cosa y uno no sabe”, pues no “se aquieta con la reza” —que antes ha definido como cantos-danzas, según ya consigné—.

Si bien reservo ciertas especificaciones sobre las prácticas musicales para el punto 9.6, resta consignar dos puntos importantes: 1) la cuestión del uso o no de texto lingüístico en los cantos; 2) las otras formas de uso ritual de la palabra. Respecto de 1), cabe destacar que de los tres tipos de ejecutantes de los cantos rituales: el chamán, su auxiliar (*yvyra'ija*) y las mujeres, el único con derecho a incluir textos verbales en los mismos es el primero, quien además los improvisa. Ello se debe al requerimiento de sabiduría y buen manejo del lenguaje sagrado, que suelen poseer solo los chamanes. La presencia de texto verbal comporta modificaciones en las melodías, cuyo *tempo*, duraciones y ritmo se adaptan a las palabras. Los cantores restantes, en cambio, se valen de vocales —generalmente *a* o *e*—, o interjecciones (*he che, he ha*) para expresar los sonidos.

En cuanto al punto 2), existe una variedad de formas de habla que tienen lugar en los rituales, además del habla cantada con recto-tono, pero aquí ellos distinguen dos niveles discursivos: a) el dirigido a los no-humanos de *Yvy apy*; b) “el dirigido a los humanos del mundo” —como dijo un colaborador—. Esto no quiere decir que cada *performance* esté constituida por todas esas formas, pues se sabe que cada una de ellas es solo una versión de un ritual, pero sí confluyen varias. Una de las que he documentado con cierta asiduidad consiste en discursos breves del *pa'i* —sin música— manifestados con el énfasis que ponen los dirigentes para atraer la atención de una audiencia, en los que expresa su crítica sobre circunstancias generales o específicas de la comunidad. Algunos refieren a esta forma como *ayvu ñeychyrõ*, traducible literalmente, como “habla en hileras [o series]”, un concepto —*ñeychyrõ*— utilizado en diversos contextos<sup>63</sup>. Durante los mismos, los presentes suelen demostrar su acuerdo con el tenor y contenido del discurso, asintiendo colectivamente después de cada “párrafo”, con palabras como *añete* (ciertamente, verdaderamente). En otro plano, se halla uno de los modos más interesantes y originales documentados en casi todas las *performances*, del cual no he podido obtener precisiones, consistente en una superposición discursiva, aunque siempre algo desplazada, entre el *pa'i* y la *kuña karai*,

<sup>63</sup> En efecto, se advierte una consideración positiva sobre el ordenamiento en hileras, sea de palabras, o de los panes y otras ofrendas en *ñemongarai*. De allí la importancia de los discursos equilibrados en cuanto a frases parejas.

en la que se aprecian los dichos reafirmantes de la segunda, respecto de los del primero<sup>64</sup>. Asimismo, hay que tener en cuenta el tema de la transmisión de los mensajes divinos y el rol del *karai* o *pa'i* en esa circunstancia en cada ritual. Cadogan (1992b: 62) dice que la expresión *ojapychaka porã i va'e*, literalmente: “el que escucha bien”, se aplica a quienes se dedican con devoción a orar<sup>65</sup>. Y allí mismo ejemplifica el uso de *japychaka* con una larga frase que traduce como: “los ‘dioses’ hacen decir numerosas palabras para su fortaleza a quienes prestan atención”. O sea: las palabras que se expresan en el ritual no siempre las dicen los humanos sino que son puestas por los *Ñande Ru* en boca del dirigente, para ser transmitidas a todos los presentes. Más de una vez, el hijo del *pa'i* Antonio me explicaba: “ahora no es él quien habla, es el dios”, lo cual —vale destacar— no implica ningún mecanismo de posesión sino la retransmisión por el *karai* u *opygua* del mensaje recibido. Se trata, en este caso, de las *ayvu porã*, las sabias y bellas palabras que forman parte del metafórico lenguaje ritual, expresión que suele abarcar también las palabras que emiten el *karai* y la *kuña karai* en sus *diálogos* con los no-humanos poderosos de *yvy apy*, ajenas al habla cotidiana, como lo exige su emisión en el *opy*.

Finalmente, debo decir que, al término de cada canto-danza, en los muy breves lapsos de calma y silencio musical que la perseverante acción de afinar la guitarra —un rasgo revelador de su estética musical— no llega a perturbar, se oye infaliblemente el *a'eve i* (bien, excelente) del *pa'i*, repetido por la *kuña karai*, acompañada por lo general por otras personas.

Esta tercera fase, que suele extenderse hasta la medianoche y, en casos especiales, hasta el amanecer, es un gran recital sagrado, conmovedor tanto por la creciente intensidad del fervor religioso como por la emoción y entrega que patentizan los sonidos y gestos de quienes cantan y danzan. Es también ejemplo vívido de la experiencia transformadora que buscan alcanzar mediante esta “*communitas existencial*”, generadora —como dice Turner (1991: 127-128)— de símbolos, metáforas y comparaciones de las que el arte y la religión son sus productos. Sin duda, las plegarias pueden ser expresadas en soledad, pero son los rituales comunitarios los que

---

<sup>64</sup> Según Pissolato (2006: 277), se trata de una instrucción de viejos dotados de sabiduría, y de la propia instrucción divina, consejos que tienen un cierto grado de especialización que se define propio del rezo (*ñembo'e*).

<sup>65</sup> León Cadogan utiliza “orar” con el mismo significado que los *mbyá* otorgan a “rezar”. Recuérdese que él se ha referido a estos rituales como “reuniones para orar en común”, aunque ese “orar” se realice a través del diálogo y los cantos-danzas.



vitalizan las creencias religiosas. Si su periodicidad decrece, el número de participantes disminuye y peligra el diálogo con los *Ru* y *Chy Ete*. Como dice Durkheim (1993: 84), “si bien es cierto que el hombre depende de sus dioses, esta dependencia es recíproca [...], sin las ofrendas y los sacrificios, [los dioses] morirían”. La “muerte” de *Ñamandu*, representada por los *mbyá* como su decisión de suspender el envío de *Kuaray*, conlleva la noche eterna, o sea, su propia muerte.

En síntesis. El *opy* por la noche es el lugar y el tiempo únicos para que hasta allí lleguen los Padres Verdaderos en apoyo de esos hijos terrenales que los convocan, en medio de la penumbra que sugiere las tinieblas primigenias. Estas *performances* diarias o de alta periodicidad, constituyen el contexto más apto para curar enfermos; el contexto indicado para que los aspirantes a *karai* y *kuña karai* reciban inspiración; el contexto ideal para tener la fortuna de recibir cantos; el contexto apropiado para que cada uno pueda reunirse con quien le envió su *ñe'ẽ*; el contexto en que todos se unen en su lucha contra los peligros nocturnos; el contexto en que adquieren sabiduría; el contexto en que buscan respuestas a sus padeceres por la intromisión de los blancos en el monte creado por *Ñamandu* solo para ellos; el contexto del que esperan hallar señales del camino que conduce a *Yvy apy*, y, además, el contexto en que se experimentan emociones a través de cantos y danzas. Tal condensación de posibilidades para satisfacer intereses individuales y colectivos, así como la fuerza identitaria de su cosmología y la resistencia a perderla, ha perpetuado estos rituales —a pesar de su drástica disminución, o su lisa y llana desaparición, allí donde se ha producido el desmembramiento del *teko 'a*—.

## 9.5 De la representación a la reproducción sociocultural

El análisis realizado me permite afirmar que el pasaje ritual del *oka* al *opy* (A) adopta un esquema semejante al de los *ritos de paso*, si y sólo si se realiza durante la transición del día a la noche (B). Así lo demuestra su inserción en los de periodicidad anual en ese lapso, y la existencia en éstos de formas rituales más simples de efectuar dicho pasaje cuando se produce en otros momentos del día. Ello implica que no es privativo de los rituales cotidianos; pero éstos, en cuanto están constituidos *únicamente* por las tres fases del esquema, son paradigmáticos al respecto. La forma lógica A si y sólo si B, siendo A, el pasaje ritual y B, la transición solar mencionada, demuestra que ésta es la determinante ideológica, temporal y espacial de los rituales descritos, aun

cuando en la tercera fase en el *opy* se sumen otros objetivos. Es la plasticidad de esta fase nocturna la que viabiliza la inserción del rito de paso en los rituales anuales, llamados genéricamente *ñemongarai*<sup>66</sup>, que pueden contener o no otras etapas previas a la puesta del sol, pero cuyos objetivos específicos se cumplen en el *opy*.

Si bien el esquema de los *ritos de paso* se activa con el pasaje temporal / natural del día a la noche, el ritual neutraliza sus efectos nocivos mediante la simultánea materialización de un pasaje espacial de profunda significación cultural: del *oka* al *opy*. Las tres fases lumínicas, atardecer-crepúsculo-noche, se corresponden con las fases de separación, margen y agregación, que al construir el camino hacia el diálogo y la unión con sus Padres Verdaderos busca revertir su desprotección transitoria y potencialmente definitiva. Traspuesto el umbral del *opy* y concluidos los saludos, los actores comienzan a agregarse simbólicamente al *yva ropy*, en busca de experimentar su anhelada vida en *Yvy apy*. También aquí se aprecia el sentido procesual de la búsqueda emprendida. De la invocación hablada, a los cantos demandantes, sonidos, gemidos, clamores, fatigosas danzas, formas de habla diversas, irán modelando el contexto a lo largo de la noche. Entre voces y consejos de los *Ru* y *Chy Ete*, imaginarán que es posible librarse de sus imperfecciones y alcanzar el bienestar y la alegría que se dice reina allí. En una representación vívida, conducida por un *pa'i* sabio y de aptitudes expresivas exuberantes, establecían de este modo el diálogo que los diversos objetivos de los respectivos rituales requieren para su concreción, mientras adquirían fortaleza en su lucha por demorar o impedir la extinción de sus vidas en la Tierra .

Desde otro plano, el tránsito del *oka* al *opy* en paralelo con la transición del día a la noche, es un rito de paso que exige de sus participantes la observación estricta de las pautas de comportamiento y recursos expresivos establecidos para el “afuera”, el ingreso y el “adentro”; pero tiene además otras dimensiones. Significa pasar de la algarabía al fervor religioso, del juego al clamor colectivo, de mostrarse a los dioses danzando alegremente como sus soldados, a “escucharlos” y “hacerse escuchar” por ellos cantando y danzando con devoción, de un espacio de tenue sacralidad al de máxima sacralidad. En este inteligente juego de inversiones, intermediadas por la calma

---

<sup>66</sup> En el ritual del mes de enero, hombres y mujeres en fila se dirigen al *opy* para dejar depositados los alimentos que los representan, imprescindibles para la fase nocturna y principal. Antes de ingresar al mismo, alrededor de las 15 hs, se limitan a dar tres vueltas a su alrededor. A la puesta del sol regresan, y comienza a desarrollarse el rito de paso descrito, cuya tercera fase difiere de la de los rituales cotidianos, pues son otros sus objetivos, lo cual concuerda con lo expresado por van Gennepe. (Véase Anexo III)

de la fase de margen, las *performances* rituales cotidianas, en tanto representación metafórica de la vida en el ámbito divino, al poner en acto la idea de su potencial regreso a la perfección e inmortalidad de su vida mítica en el pasado, permite vivenciar en el presente la utopía del futuro.

Pero también, en medio de los rigores de la selva y las carencias que la tala indiscriminada de árboles, la expansión de las industrias extractivas y otras actividades de los blancos van imponiendo a su *teko*, las *performances* rituales constituyen para niños y jóvenes una diversión de la que gozan, y para los adultos, una oportunidad diaria de expresar y vivir profundas emociones, de adquirir conocimientos en la reflexión conjunta y de otorgar continuidad a sus vidas como *mbyá* en la Tierra, en su constante reproducción, lenta y cuidadosamente resignificada, de su sistema sociocultural.

## 9.6 Las músicas del ritual

Este apartado constituye apenas una aproximación a algunas de las músicas de los rituales cotidianos *mbyá*, con el fin de señalar algunos rasgos de las mismas, que por pertenecer a las prácticas que sustentan sus *performances* se mueven en un amplio rango de variabilidad, condicionadas como están a espacios, tiempos y escenas que exigen un manejo idóneo de la improvisación, para adecuar —por extensión o reducción— la ejecución de que se trate.

Con relación al análisis musical, Setti (1997: 85) señala las dificultades halladas para correlacionar las variantes que identificó en las músicas de lo que ella llama la “forma musical *chondáro*”, “principalmente nas pulsações, 4/4, 2/8, 3/8, e diferentes acentuações”, con los tres pájaros de los que habla Ladeira, a pesar de haber obtenido de los músicos información confirmatoria de su relación con pájaros, lo cual atribuye a la subjetividad de este tipo de abordajes. Por mi parte, me referí a algunos aspectos de la ejecución instrumental de las distintas fases rituales en el capítulo ocho —en especial, en los apartados 8.1.2.2 y 8.1.3, a los que remito—, donde consigné las afinaciones y sonidos utilizados en las distintas instancias de ejecución del *mbaraka* y el *rave*, y más acotadamente en este mismo capítulo. También remito al Anexo I, referido específicamente al *mbaraka*, en el que doy datos precisos sobre las técnicas de ejecución, e incluso sobre el tipo de cuerdas utilizadas para encordar el instrumento. A

continuación, trataré en general sobre las características de las melodías ejecutadas en rabel, e incluiré dos fonogramas ilustrativos.

En las melodías que componen el repertorio de rabel es dominante la sucesión de grados conjuntos, así como las reiteraciones; la alternancia con otros intervalos recae fundamentalmente en las 3ras. mayores y menores, intervalos dominantes, sin duda, en las músicas ejecutadas con mayor frecuencia en estas *performances* rituales. La 4ª y la 5ª justas aparecen muy esporádicamente. El ámbito de expresión tiene por lo general una extensión de 6ª mayor, aunque reuniendo todas las variantes, coincido con Setti (Ibid.) en que es posible establecer, en cuanto al “campo tonal”, una media de sonidos circunscriptos a un ámbito de novena. Gran parte de estas melodías se desarrollan sobre la cuerda más aguda, sin desplazar la mano sobre el diapasón, de modo que los sonidos más usuales son el que suena al aire y cuatro cercanos que se obtienen con cada uno de los dedos. Es decir: si la afinación es  $mi^4$ ,  $la^4$  y  $si^4$  —una de las más documentadas— los sonidos más utilizados son  $si^4$ ,  $do\#^5$ ,  $re^5$ ,  $mi^5$  y  $fa\#^5$ . Es frecuente que la 2ª cuerda (en este caso el  $la^4$ ) suene simultáneamente con otros sonidos debido a la posición del brazo que sostiene el arco, pues el rabel se apoya contra el pecho. Consecuentemente, actúa como nota pedal. La 1ª cuerda ( $mi^4$ ) se usa con menor frecuencia; cuando está presente, el ámbito de la melodía alcanza una 8ª o 9ª y toma importancia el intervalo de 4ª justa, que media entre esta cuerda y la 2ª. El perfil melódico es preferentemente pendular, con mayoría de valores duracionales breves, conservando durante toda la pieza una intensidad suave y delicada.

Asimismo, es interesante señalar que la afinación mencionada del *rave* se corresponde con la siguiente de la guitarra (*mbaraka*):  $do\#^4$ ,  $la^3$ ,  $mi^4$ ,  $la^3$  y  $mi^3$ , tomándose como referencia para afinar el rabel, la 3ª cuerda, la más aguda de su afinación re-entrante, y a veces la única de metal. Reitero que lo habitual es que se rasgueen las cuerdas al aire —con las excepciones consignadas en el Anexo I—, constituyendo la base rítmica de danzas, canciones y toques instrumentales de rabel. Ambos cordófonos conservan de aldea a aldea, las mismas distancias interválicas de sus cuerdas, pero la altura absoluta varía para adecuarla, en los casos que se añada al canto, a la tesitura vocal del *karai* u *opygua*.

El fonograma siguiente corresponde al esquema paradigmático de una de las piezas para danzar en el *oka*, registrada en Fracrán en 1977, al rabelista Mario Silva y al

guitarrista Gervasio Martínez, el cual debe leerse siguiendo el cuadro que indica el encadenamiento de las frases *x*, *a*, *a'*, *a''* consignadas en cada sistema, y la frase final.

The musical score consists of several systems of notation for guitar. The first system features a single staff labeled 'Mbaraká' in bass clef, containing a sequence of eighth notes with triplets indicated by a '3' in a circle. The second system has two staves: the top staff is labeled 'Ravé' in treble clef and contains a melodic line with a rest in the first measure, followed by notes marked with an 'x'; the bottom staff is labeled 'Mbaraká' in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The third system also has two staves: the top staff is labeled 'a' in treble clef and contains a melodic line; the bottom staff is labeled 'Mbaraká' in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The fourth system has two staves: the top staff is labeled 'a'' in treble clef and contains a melodic line; the bottom staff is labeled 'Mbaraká' in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The fifth system has a single staff labeled 'Ravé' in treble clef, containing a melodic line with notes marked with an 'a''. The sixth system has two staves: the top staff is labeled 'Ravé' in treble clef and contains a melodic line with notes marked with an 'a'' and a 'Frase final' label; the bottom staff is labeled 'Mbaraká' in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

Si bien la Introducción a cargo del *mbaraka* suma ocho compases, este un dato totalmente aleatorio, que se podrá ampliar o reducir en una versión posterior por razones circunstanciales. Como veremos más adelante, los acordes de la guitarra también

preceden los cantos, creando el ambiente propicio para que se añada en este caso el *rave* o —dentro del *opy*—, la voz del *pa'i*.

Una vez establecido el sistema de tresillos de negra y corchea (2 por compás) — que en otra versión bien puede transformarse en corchea con puntillo y semicorchea—, se conserva hasta casi el final, y en toda la frase *a''* de la línea melódica del rabel, para convertirse en negras en la frase final. Tomando en cuenta que en las ejecuciones en el *oka* puede haber silencios breves y transitorios de uno de los instrumentos, pero no de ambos a la vez, la frase final transcrita suele producirse en la última pieza de la primera fase. Más tarde la oiremos repetirse —aunque con la 4ª cuerda *la*—, en las ejecuciones que tienen lugar en el *opy*. Por último, debo decir que el rasgueo no siempre abarca las cinco cuerdas y puede alternarse con el rasgueo de la 3ª, 4ª y 5ª cuerdas; largo tiempo rasgueando un mismo acorde conduce —según he observado en los rituales—, a un estado de concentración tal en el rasgueo mismo, que a veces se producen desfazajes con la línea melódica del *rave*.

Las ocho columnas de la tabla refieren a ocho secciones y permiten apreciar la manera en que se combinan las frases consignadas en toda la pieza. Si coloco entre paréntesis el número de veces que se reitera *x* —que Setti llama coda—, en lugar de usar un casillero para cada *x*, es por tratarse de una frase breve con la que se abre y cierra la ejecución y que actúa como interludio entre secciones.

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>x</i> (4 v)	<i>x</i> (6 v)	<i>x</i> (4 v)	<i>x</i> (4 v)	<i>x</i> (4 v)	<i>x</i> (5 v)	<i>x</i> (5 v)	<i>x</i> (4 v)
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a''</i>	<i>a</i>	<i>a''</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>
<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>			<i>x</i> final
		<i>a'</i>		<i>a'</i>			

Como se puede apreciar, las constantes reiteraciones de la frase *x* la convierten en determinante de los finales de las frases restantes. Asimismo, las secciones constan de número de frases diversos. Después de *x*, se alternan sin periodicidad la frase *a* y una variante de ésta (en este ejemplo: *a''*). La variante puede ser una versión apenas reducida o ampliada en extensión y ámbito de *a*, pero con el mismo giro inicial. Al final

de cada ejecución, la frase *x* presenta sonidos más largos que implican un *rallentando* —siempre *staccato*—, mientras algunos de los breves se omiten. Esta modalidad, además de desempeñar una función expresiva, sirve para indicar al guitarrista la finalización de la ejecución, que se ajusta a las circunstancias rituales o a la decisión del rabelista, según los casos, por lo que su extensión es variable.

Un segundo fonograma de la música de danzas del *oka*, es el siguiente<sup>67</sup>:

Ejemplo N° 2  
J =

Ravé

Mbaraká

<sup>67</sup> Por error en la copia no se consignó la alteración # en todos los do y fa.

El ejemplo precedente fue elegido para mostrar un caso poco habitual en el que la forma es completamente regular. Se observa un diseño más simple y claramente pendular, especialmente en las frases de inicio y cierre de sección, duplicados en ambos casos. Reiteraciones, grados conjuntos e intervalos de 3ª mayor y solo un salto de 4ª justa, conforman la melodía. Poseo otras versiones puntilladas (corchea con puntillo semicorchea), oscilación que obedece a la decisión del rabelista de otorgar un carácter menos laxo a la melodía.

Un primer análisis de un número de registros bastante amplio del rabelista Mario Silva —además, excelente luthier—, me permitió apreciar la libertad con la que, uniendo secciones semejantes, produce un repertorio variado de piezas para danza. Salvo en algún caso excepcional, lo común es la inexistencia de versiones idénticas<sup>68</sup>. Un aspecto que en los ejemplos precedentes parece indudable, es la influencia para el establecimiento de un “campo tonal”<sup>69</sup> de la reiteración constante del mismo acorde de la guitarra y de la afinación concordante de ambos instrumentos. Esto parece ser así en las ejecuciones de los dos cordófonos, pero no lo es necesariamente en los cantos, que como Setti ha podido constatar, en muchos casos la línea melódica se puede mantener prescindente de esa influencia. Por mi parte, considero que el análisis de este material requiere ser ampliado, para poder precisar la interacción que pudo haberse producido entre repertorios vocales y de flautas, previos al ingreso en su patrimonio de estos cordófonos —la guitarra con un uso predominantemente rítmico, y el rabel produciendo melodías “autistas”— y los aportes sonoros de ambos.

En lo que respecta a los cantos del *opy*, me limitaré a hacer algunas consideraciones de carácter general, así como otras sobre la estructura melódica de la mayor parte de los documentados en Fracrán, a fin de brindar una aproximación que permita “musicalizar” de algún modo la lectura de la descripción de los rituales.

Si bien ya traté al comienzo de esta capítulo sobre algunas precisiones terminológicas, aclaro que en este punto, habiendo comprobado que una misma melodía vocal puede llevar o no texto verbal, según lo cante el *pa'i* o el *yvyra'ija* (auxiliar), respectivamente, llamaré a ambos *mborai*, aclarando la cuestión de la letra, adición que

---

<sup>68</sup> Solo las he hallado en el repertorio de las flautas femeninas —*mimby reta*—, por el hecho de ejecutarse coordinadamente entre dos personas.

<sup>69</sup> Ello no implica hablar de tonalidad.



suele ser percibida como que se trata de un *nhembo'e* (traducido habitualmente como rezo). Según Pissolato (2006: 308), que comete el mismo error de Schaden: “O *mboraçi* é sempre vocal –mas sem letra- e geralmente tem acompanhamento instrumental.” Es vocal, por supuesto, porque significa canto. Pero llama la atención que ninguno tenga letra. Les recuerdo, aun cuando no pondré ejemplos de ellos, que los *mborai* que contienen netos clamores, con sonidos agudos al comienzo de las frases, son llamados *chapukái porã*, por unos, y *tarova* por otros.

Una cuestión sumamente importante a tener en cuenta, es que todos los cantos rituales documentados están dirigidos a una o más de las parejas divinas, o a uno o más de sus miembros, y/o a sus hijos y/o auxiliares —o sea, a los seres no-humanos de *Yvy apy*—, pero *no existen músicas específicas para uno u otro*. O sea, un mismo canto puede estar dedicado a cualquiera de ellos. Si quien canta posee el dominio discursivo y el estatus como para adicionar palabras o frases, pronunciará la denominación del /de los personaje/s a quien/es está dirigido. De más está decir que no existen cantos destinados a producir o controlar un determinado hecho atmosférico, climático o de otro tipo. O sea, aunque eventualmente pudiera existir un metamensaje al respecto, los cantos se destinarán al *Ru Ete* a cuya esfera corresponda proporcionar lo que se necesita. Por ejemplo, si llueve en exceso, se cantará a *Tupã Ru Ete*.

Los *mborai* se apartan en algunos aspectos de las melodías de *rave*, pues se caracterizan por la preponderancia del diseño descendente —paralelo a una notoria disminución de la intensidad— y por el uso abrumador de las progresiones de 3ª menor, alternados fundamentalmente con otros de 3ª mayor. Todo ello ocurre dentro de un ámbito que en su expresión mínima es de 6ª menor, pero que suele ser de una 8ª e incluso de una 12ª. También son recurrentes las repeticiones de los finales de cláusula o período, a modo de estribillo, hecho que está ligado al papel de apoyo del canto femenino a la 8ª superior, pues las mujeres se limitan a acoplar su voz en los mismos, que por lo general, además se reiteran. Debo aclarar que aunque en los fonogramas que siguen las frases del canto femenino están completas, hay que considerar: 1) que a veces dejan pasar varias frases del solista para incorporar su canto; 2) que en unos casos se acoplan en la frase entera y en otros hacia la mitad o el fin de la frase. Pero como todo esto es absolutamente espontáneo, carece de sentido dar pautas en un fonograma a partir de una versión determinada, cuando en la siguiente versión siempre es diferente. Asimismo, es probable que el papel protagónico del canto en los rituales y la fuerza

expresiva que le imprimen tanto el jefe religioso como las mujeres que participan masivamente, haya impuesto la pauta reiterativa de los finales de frase en la melódica de los instrumentos tratados.

Ejemplo Nº 3

$\text{♩} = 75$

Mujeres

Yvyra'ja

He - e he - e

Mbaraka

Takuapu

he - e



En el ejemplo 3 —que escindí en tres partes según frases que designé como *a*, *b* y *c*—, se puede apreciar el mecanismo compositivo más habitual de estos cantos. Pero debo hacer la salvedad de que llamé frase *a* a la que contiene la mayor extensión, porque es a la vez la que más se repite, pero el comienzo suele ser con la frase que llamo *b*, de extensión media y el final con la frase *c*, de extensión menor. El esquema completo es como se muestra en el siguiente cuadro.

b	3 c. guit.	b	6 c. guit.	b	5 c. guit		
a	2 c. guit.	a	2 c. guit.	b	2 c. guit.	b	2 c. guit.
a	2 c. guit.	a	2 c. guit.	b	3 c. guit.	a	3 c. guit.
a	3 c. guit.	a	3 c. guit.	b	3 c. guit.	b	2 c. guit.
a	3 c. guit.	a	4 c. guit.	b	2 c. guit	c	2 c. guit.
						repite	repite

Donde señalo los compases de guitarra, puede haber completo silencio vocal, o, como indico en el segundo sistema de la transcripción, puede haber reiteración del sonido base (*la*), suavemente, utilizando la intejección *he che, he che*, que significa que el canto tiene continuidad.

Ejemplo N° 5

$\text{♩} =$

Pá'i

Mbaraka

Táruapu

b

El último ejemplo es mucho más regular en su composición, pues presenta cuatro períodos compuestos por dos frases *a* y dos frases *b*, solo que entre una y otra siguen de 4 a 7 compases de silencio vocal o la interjección antedicha en voz suave, con la imperturbable continuidad del rasgueo con las cuerdas al aire. Lo interesante es el juego de pulsaciones de la melodía vocal, que comienza con un claro ternario y pasa a un binario solo vocal, pues la guitarra sigue conservando el esquema ternario de los tres primeros compases<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Lamento el error de la transcripción; son siempre seis rasgueos de corchea por compás.

Fuera de la relativa simplicidad estructural, melódica y rítmica de estos cantos — aunque los hay más complejos, pero son los menos—, es la conjunción de lo que los cantos significan en ese contexto, la fuerza expresiva del conjunto vocal-instrumental, —en especial, los angustiosos agudos del canto femenino o del *pa'i*—, el clima de fervor religioso de las *performances*, los objetivos trazados, la fatiga física que proporciona la danza, la que teje una trama de un alto valor expresivo y emocional.

El canto es no solo el lenguaje que les permitirá comunicarse entre sí y dialogar con sus padres divinos a través de determinadas modalidades expresivas en contexto ritual, según interpreto, el canto es capaz de actuar sobre el mundo, pero no como mero instrumento de ese actuar, pues en su concepción, está dotado de agentividad<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Tomo en préstamo, parcialmente, esta idea de Fausto (2001: 350, nota 20), que así la expresa: “Utilizo ‘agência’ para traducir o termo *agency*, hoje empregado na literatura antropológica para designar ao mesmo tempo a capacidade de ação e o instrumento (pessoa ou coisa) através do qual se dá uma ação. A palavra agentivizada tem precisamente esse duplo sentido: o canto é um meio de ação sobre o mundo, mas não é mero instrumento, pois é dotado de ação própria...”.

## Conclusión

“Na beira da estrada vendendo *ajaka*; desse jeito  
não vai existir o *Mbyareko* (modo de ser).  
A criança cresce sem ver os pais fazerem *opy*,  
não vê mais reza; não vê mais roça,  
não vê mais *monde* [trampa].  
Só vai ver o carro passando, a cachaça,  
o baile do *jurua* e a comida do armazém.  
Não é esse o sistema que  
*Nhanderu* deixou para nós vivermos”.  
(Juancito Oliveira, 1988)<sup>1</sup>

A pesar de la desesperanza que trasuntan las palabras del epígrafe, sirva su inclusión de homenaje a uno de los grandes líderes *mbyá*, recordado chamán y dirigente político, que nació y vivió largos años en Argentina hasta que la puja por el liderazgo con su cuñado lo condujo a Brasil —donde falleció en marzo de 2006—. Como él dice, instalarse a la vera del camino a vender cestos no forma parte del *mbyá reko*, por cierto. Pero la falta de tierras, y/o la falta de voluntad de plantar, más el deseo de consumir bienes de los blancos, requiere dinero; una cuestión no contemplada por el sistema *mbyá*. Quizá su reconocida ortodoxia, su resistencia a modificar la más mínima norma, así como su intransigencia a los nuevos tiempos, le impidió ver que no todo está perdido, pues no es ese el panorama que muestran otros trabajos más recientes, en los que los jóvenes parecen dispuestos a vitalizar los rituales e introducir algunos cambios sin perder su identidad grupal. Cumplamos, ahora sí, con la finalidad de estas páginas.

---

<sup>1</sup> Juancito Oliveira -Oliveira en Argentina-, ha sido un “cacique” y *opygua* muy recordado aún en la provincia de Misiones; hijo del aún más famoso Juan Olivera. Migró a Brasil a fines de la década de 1970 por profundas diferencias con Dionisio Duarte, cacique y *opygua* de Tamanduá, quien siempre negoció con los blancos y al que éstos le otorgaron el título —no reconocido por la mayoría de las aldeas— de Cacique General de los *mbyá* de Misiones. Desde entonces, y hasta su fallecimiento en los primeros meses de 2006, ejerció una férrea y respetada jerarquía religiosa en la aldea Jacuí, en Rio Grande do Sul, luchando por conservar vitalmente las pautas de vida tradicionales (*mbyá reko*). Este testimonio fue recogido por Ivori Garlet e incluido en su Tesis de maestría (1997: 117), donde explica detalladamente las razones de la disputa (pp. 71-72). La noticia de su muerte me fue transmitida por *Jachuka rete*, cuya madre reside en esa aldea.

Si bien, como hemos visto, los *mbyá* declaran dos móviles concretos como finalidades de los rituales cotidianos —relacionados, respectivamente, con parte de su narrativa cosmogónica y con su horror a la oscuridad—, la observación de las *performances*, el análisis de una nutrida documentación personal y ajena, así como las conversaciones mantenidas con sus actores, ofrecen una visión más amplia sobre las razones de su permanencia y alta periodicidad. Para comprender los argumentos de los *mbyá* y enmarcar la tesis a sostener, es menester recordar brevemente su básica concepción del mundo, del lugar de ellos en la Tierra y de su valoración de las prácticas musicales.

Según aseveran, la Tierra actual, *Yvy Pyau* (Tierra Nueva), es un lugar de prueba para la humanidad; su lugar definitivo, al que deben llegar “enteros” —o sea, antes de morir—, es donde habitan sus Padres y Madres Verdaderos (los *Ru* y *Chy Ete*). Esos Padres de la Palabra que les han enviado a cada uno su *ñe'ẽ*, principio vital-palabra-nombre, con el que alcanzaron el estatus de persona y que da contenido ontológico a esta relación. Como todo es imperfecto en esta tierra nueva, ellos también lo son. Pero esta imperfección, adquirida a causa de un incesto que condujo a la destrucción la Primera Tierra (*Yvy Tenonde*), es superable, mediante una vida virtuosa, una alimentación frugal, la práctica de la reciprocidad social, y cantar y bailar colectivamente en el *opy*. El canto es la forma de expresión de sus Padres Verdaderos y la que enseñaron a sus hijos terrestres para dialogar entre sí, pues “los *Ñande Ru* solo escuchan las palabras entonadas”. La renovación periódica de ese diálogo es la señal de que sus hijos humanos no olvidan a sus progenitores no-humanos y siguen esforzándose por hacer *aguyje*, para alcanzar la tierra donde ellos viven. Allí, en *yvy ju*, la tierra eterna, o *yvy marã'eỹ*, la tierra sin males, o *yvy apy*, el confín de la tierra, se siembra por única vez, se vive una eterna juventud, y también se canta y se danza.

Lo precedente permite comprender el objetivo declarado desde siempre como finalidad principal de los rituales: despojarse de las imperfecciones (*achy*), y así poder cruzar el *para guachu* (río o agua grande), para llegar con todo su cuerpo a la tierra perfecta de sus *Padres Verdaderos*. El otro objetivo, más oculto, explica que se inicien a la puesta del sol y acompañen la transición del día a la noche, ante el temor de una eterna oscuridad, si pierden frecuencia los diálogos. En este punto, ambos objetivos se potencian entre sí. Pero vimos también, que además, las *performances* rituales resultan positivas, en cuanto producen goce y emociones, estimulan la reflexión conjunta y otorgan continuidad a sus vidas como *mbyá* en la Tierra en su constante reproducción de su sistema sociocultural. Pero resta aquí detenernos

en el sustento que hace al protagonismo de las prácticas musicales, reuniendo datos dispersos en este largo escrito.

En efecto, el tema de la eficacia de estas prácticas para obtener determinados fines, atraviesa varias de sus narrativas míticas e incluso discursos suyos actuales, demostrando la existencia de una valoración significativa de las mismas, que hace que constituyan la casi totalidad de los rituales cotidianos. Entre dichas narrativas, se halla la que relata las primeras acciones del creador *Ñamandu*, siendo la cuarta<sup>2</sup> la *creación de un canto sagrado*, “antes de existir la tierra y en medio de las tinieblas originarias”. En segundo lugar; surge el relato mítico de la destrucción de *Yvy Tenonde*, la Primera Tierra, en que la pareja incestuosa finalmente accede a la tierra eterna porque *se esforzó cantando y danzando*. En tercer término, aparece el episodio en que un *mbyá* fue transformado en oso hormiguero por haberse internado en la selva, *en lugar de participar de los cantos y danzas*, en el mito de *Kuaray y Jachy*. Sumemos a ello el hecho de que *cantar y danzar colectivamente en el opy* es una de las condiciones para alcanzar la perfección; que consideran a los cantos y danzas como las formas de expresión de sus *Ru y Chy Ete*, o sea, como las prácticas por excelencia de *yvy marã'eÿ*. Y si a todo ello le agregamos el modo en que estas prácticas participan en la construcción del contexto ritual, moldeándolo continuamente durante las diversas instancias de las *performances*, sobreabundan las pruebas para considerar que a esas prácticas en sí mismas se les adjudica competencia para actuar, además de capacidad para hacerse oír a la distancia.

Al respecto, Pissolato (2006: 296) hace un aporte sustantivo, salvo que acostumbra a usar “reza” por ritual:

“los ejemplos nos muestran que no hay nada que se iguale al contexto de la reza en materia de producción de fuerzas existenciales, lo que es también confirmado por el comentario actual de los Mbya sobre los efectos del ‘cantar’ (*-poraei*) – ‘danzar’ (*-jeroky*) – ‘rezar’ (*nhembo'e*) en la adquisición de los estados ‘saludable’ (*-exai*) y ‘alegre’ (*-vy'a*) de las personas.”

En efecto, la provisión de alegría, emoción y bienestar parecen ser incentivos profundos para mantener la vitalidad de los rituales. En concordancia con todo lo enunciado, sostengo que el canto y la danza con aporte sonoro instrumental, son prácticas dotadas de capacidad

---

<sup>2</sup> Las tres acciones previas son: 1) las llamas y la neblina del poder creador; 2) el fundamento del lenguaje humano; 3) el fundamento del amor al prójimo.



para actuar positivamente sobre sí mismos y su mundo, de la que dan cuenta sus discursos y praxis. Siguiendo parcialmente a Fausto (2001), sostengo que lejos de ser meros instrumentos de comunicación —o técnicas, como habitualmente han sido considerados—, los cantos, en especial, son formas de expresión dotadas de agencia que traen consigo una potencia propia, capaz de incidir sobre el cuerpo social e individual, en virtud de su multidimensionalidad expresiva y su fuerza emotiva. La participación conjunta en esas prácticas durante una *performance* ritual, además de cohesionar a sus actores al experimentar juntos la misma experiencia, les hace sentirse parte activa de la trama cosmológica con la que se identifican como pueblo.

Los *Ru* y *Chy Ete* no hablan, cantan; no caminan, danzan y se desplazan sin pisar la Tierra imperfecta, pero están siempre cerca de sus hijos humanos. Y hasta los que han visto diluir gradualmente la expectativa de alcanzar la perfección, renuevan en los rituales la sensación vital de que escuchándolos y haciéndose ver y escuchar por ellos: “algún espíritu te puede tocar”. Mientras tanto, aquél *ije, ije* que dejó escrito al margen de sus versos Martín Barco de Centenera en 1602, se oye aún hoy al final de algunos de sus cantos, y en el suave rasguear de la guitarra en el *opy*, que distinguen con esa expresión.

A lo largo de los siglos, a través de los rituales, los *mbyá* convirtieron su porfiado silencio en un estruendoso grito de resistencia, cuyo contenido ontológico ha fortalecido sus bases. Mientras desechan hablar de los muertos y la muerte, en busca de la inmortalidad, las danzas del *oka* y los cantos-danzas del *opy* llenan buena parte de sus vidas; quizá, como dijo Pierre Clastres (1989: 10), debamos reconocer que “su suprema sabiduría es la de saber encaminarse hacia la muerte”.

## Bibliografía

A.A.V.V.

1999-2002 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. [citado como DMEH].

Acosta, José de

1984 [1588] *De procuranda indorum salute. Pacificación y colonización*. Edición bilingüe latín – castellano del manuscrito en latín, *De procuranda indorum salute*, de 1588, que se halla en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms 421), por L. Pereña, V. Abril, C. Baciero, A. García, D. Ramos, J. Barrientos y F. Maseda. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Amat, Juan Carlos

1939 [1596] *Guitarra Española, y Vandola, en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes, la cual se enseña a templar, y tañer rasgado [...]* Y se hace mención también de la Guitarra de cuatro Ordenes. Gerona: Joseph Bró.

Ambrosetti, Juan Bautista

1894 “Los indios Caingúá del Alto Paraná (Misiones)”. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 15: 661-744.

Augé, Marc

1993 [1982] *El genio del paganismo*. Traducción del francés por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Muchnik.

Assis, Valeria de

2004 “In Memoriam. Ivori José Garlet”. *Revista de Indias* LXIV (230): 229-231.

Azara, Félix de

1998 [1809] *Viajes por la América Meridional*, tomo II, cap. X, pp. 31-39. Buenos Aires: El Elefante Blanco.

Balandier, Georges

1992 [1984] *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.

Baldus, Herbert

1929 “Ligeiras notas sôbre os indios Guaranyes do littoral paulista”. *Revista do Museu Paulista* 16: 83-95.

1952 “Breve noticia sôbre os Mbyá-Guarani de Guarita”. *Revista do Museu Paulista*, nova série 6: 479-487.

1968-69 “Vertikale und horizontale Struktur im religiösen Weltbild südamerikanischer Indianer”. *Anthropos*, 63-64: 16-21.

- Bareiro Saguier, Rubén (comp.)  
 1980 *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho
- Bartolomé, Miguel Alberto  
 1969a "Notas sobre el cambio cultural guaraní". *Revista del Museo Americanista*, 1: 47-61. Lomas de Zamora.  
 1969b "Notas sobre etnografía apyteré". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 4 (1): 63-75.  
 1969c "La situación de los Guaraníes (Mbyá) de Misiones (Argentina)". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 4 (2): 161-184.  
 1971a "La situación de los indígenas en la Argentina: área chaqueña y Provincia de Misiones". En *La situación del indígena en América del Sur* (Aportes al estudio de la fricción inter-étnica en los indios no-andinos), G. Grünberg (coord.), pp. 309-349. Montevideo: Biblioteca Científica.  
 1971b "Bibliografía crítica sobre el área chaqueña argentina y Provincia de Misiones". En *La situación del indígena en América del Sur*. (Aportes al estudio de la fricción inter-étnica en los indios no-andinos), coordinado por G. Grünberg, pp. 351-352. Montevideo: Biblioteca Científica.  
 1971c "El shamán guaraní como agente inter-cultural". *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología*, 5, Nueva Serie 2: 107-114.  
 1991 [1977] *Chamanismo y religión entre los Ava-Katu-Ete*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, 11. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica.
- Barwick, Linda  
 1990 "Central Australian Women's Ritual Music: Knowing through Analysis versus Knowing through Performance". *Yearbook for Traditional Music*, 22 : 60-79.
- Basso, Ellen B.  
 1985 *A Musical View of Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Basso, Ellen y Joel Sherzer (coordinadores)  
 1990 *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*. Ponencias del Simposio [homónimo] del 46º Congreso Internacional de Americanistas, Amsterdam, julio de 1988. Cayambe, Ecuador: MLAL y ABYA-YALA. Colección 500 Años, nº 24.
- Bateson, Gregory  
 1990 [1958] *Naven*. "Un ceremonial Iatmul". Madrid: Júcar Universidad.

- Baudet, Jean – Michel  
 1997 *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tute des Wayãpi*. Nanterre : Société d'ethnologie.
- Bauman, Richard  
 1975 "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*, 77: 290-311.  
 1992 [1986] *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Richard and Charles Briggs  
 1990 "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.
- Béhague, Gerard (editor)  
 1984 *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Connecticut: Greenwood Press.  
 1998 "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular". En *Procedimientos analíticos en musicología. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M, Mendoza, 1994*, Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragolini (eds), pp. 303-317. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y Asociación Amigos del INM.
- Bell, Catherine  
 1997 *Ritual: perspectives and dimensions*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Bianchini Dallanhol, Kátia Maria  
 2002 [inérita] *Jeroky e jerojy: por una antropologia da música entre os mbyá-guaraní do Morro Dos Cavalos*. Tesis de maestría. Florianópolis: Departamento de Antropología, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Berlin, Brent, Dennis E. Breedlove & Peter H. Raven  
 1968 "Covert Categories and Folk Taxonomies". *American Anthropologist*, 70: 290-299.
- Bertoni, Moises S.  
 1920 "Aperçu ethnographique préliminaire du Paraguay Oriental & du Haut Parana". *Anales Científicos Paraguayos*, serie 2, 6: 468-551.
- Blacking, John  
 1969 "The Value of Music in Human Experience". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1: 33-71.  
 1973 *How musical is man?* Washington: University of Washington Press. Traducido al francés como *Le sens musical* por Eric y Marika Blondel. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

- 1981 "Ethnography of Musical Performance". En *Report of the Twelfth Congress, International Musicological Society, Berkeley, 1977*, Daniel Hertz & Bonnie C. Wade (eds), pp. 383-385. Kassel / Basel / London: Bärenreiter.
- 1990 "Performance as a Way of Knowing: Practical Theory and the Theory of Practice in Venda Traditional Music-Making, 1956-1966." En *Trasmisione e recezione delle forme di cultura musicale, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna -Ferrara 27/08 al 01/09/87. I Round Tables*, pp. 214-220. Torino: EDT.
- Blanco, José María, S. J.
- 1929 *Historia documentada de la vida y gloriosa muerte de los padres Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo de la compañía de Jesús, mártires del Caaró e Yjuhi*. Buenos Aires: Sebastián de Amorrortu.
- Briggs, Charles
- 1986 *Learning how to ask: A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Briggs, Charles.
- 1990 "Diversidad metapragmática en el arte verbal. Poesía, imaginación e interacción en los estilos narrativos Warao". En E. Basso y J. Scherzer (coord.), *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, pp. 135-174. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Briones, Claudia
- 1998 *La alteridad del "cuarto mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Brochado, José Proenza
- 1973 "Migraciones que difundieron la tradición alfarera Tupiguaraní". *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología*, VII: 7-39, Nueva Serie.
- Bruner, Edward M.
- 1986 "Experience and Its Expressions". En *The Anthropology of Experience*, Victor W. Turner & Edward M. Bruner (eds), pp. 3-30. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Burri, Stefanie
- 1996 "La situación económica de las etnias guaraníes en el Paraguay Oriental, en particular de la etnia Mbyá. La tierra – Base de su supervivencia económica, política y social". *Anuario Indigenista. Instituto Nacional Indigenista*, 35: 43-68. México.
- 1998 "Grupos mbyá en interacción con la sociedad nacional". *Suplemento Antropológico*, 33 (1-2): 53-76. Asunción.

Busaniche, Hernán

- 1955 *La Arquitectura en las Misiones Jesuíticas Guaraníes*. Santa Fe (Argentina): El Litoral.

Cadogan, León

- 1950 "La Encarnación y la Concepción; la Muerte y la Resurrección en la Poesía Sagrada 'Esotérica' de los Jeguaká-va Tenondé Porä-güé (Mbyá-guaraní) del Guairá, Paraguay". *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, 4: 233-246. São Paulo.
- 1952 "El concepto guaraní de 'alma'; su interpretación semántica". *Folia Lingüística Americana*, 1 (1): 31-34. Buenos Aires.
- 1956 "Las reducciones del Tarumá y la destrucción de la organización social de los Mbyá-Guaraníes del Guairá (Ka'yguã o Montesés)". En *Estudios antropológicos publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, pp. 295-303. México.
- 1957 "Aporte para la interpretación de un apellido guaraní". *Revista de Antropología*, 5 (2): 189-192. Universidade de São Paulo.
- 1959a *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Boletim 227, Antropologia 5, Universidade de São Paulo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.
- 1959b "Cómo interpretan los Chiripá (Avá Guaraní) la danza ritual". *Revista de Antropología*, 7 (1-2): 65-99. Universidade de São Paulo.
- 1960 "En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá". *América Indígena*, 20 (2): 133-50.
- 1962 "Aporte a la etnografía de los Guaraní del Amambái, Alto Ypané". *Revista de Antropología*, 10 (1-2): 43-91. São Paulo.
- 1967a "En torno a dos Plantas y un Animal Sagrado de los Guaraníes". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 2 (2): 299-314.
- 1967b "La Tragedia Guaraní". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 2 (2): 269-291.
- 1968 "Chonó Kybwyrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 3 (1-2): 425-50. Asunción.
- 1970 "Ywyrá Ñe'ery. Fluye del árbol la palabra". *Suplemento Antropológico*, 5 (1-2): 7-111. Asunción.
- 1992a *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Edición preparada por Bartomeu Melià. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XVI. Asunción: Fundación "León Cadogan"-CEADUC-CEPAG.

- 1992b *Diccionario mbyá-guaraní – Castellano*. Edición preparada por Friedl Grünberg bajo la dirección de Bartomeu Melià. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XVII. Asunción: Fundación "León Cadogan"-CEADUC-CEPAG.
- Cardoso Mercado, Taciano  
 1997 "Fiestas y culturas Chiripa y Mbya". *Ensayos de culturas paraguayas. Instituto de Antropología "León Cadogan*, 3: 119-180.
- Carneiro da Cunha, Manuela L. y Eduardo Viveiros de Castro  
 1985 "Vingança e Temporalidade: os Tupinamba". *Journal de la Société des Americanistes*, 17: 191-208.
- Carrasco, Morita y Claudia Briones  
 1996 "La tierra que nos quitaron". *Reclamos indígenas en Argentina*. Documento IWGIA N° 18. Buenos Aires: Asociación de Comunidades Aborígenes LHAKA HONHAT y IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- Carvalho, José Jorge de  
 1993 "Aesthetics of Opacity and Transparency: Myth, Music, and Ritual in the Xangô Cult and in the Western Art Tradition". *Latin American Music Review*, 14 (2): 202-231.
- Casey, Edward S.  
 2000 [1996] "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena. En *Senses of Place*, Steven Feld & Keith H. Basso (eds), pp. 13-52. School of American Research advanced seminar series. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Cebolla Badie, Marilyn  
 2000 "El conocimiento mbyá-guaraní de las aves. Nomenclatura y clasificación". *Suplemento Antropológico*, 35 (2): 9-188. Asunción.
- Ciccarone, Celeste  
 1999 "A viagem anterior". *Suplemento Antropológico*, 34 (2): 39-62. Asunción.
- 2001 Drama e Sensibilidade. Migração, Xamanismo e Mulheres Mbya Guarani. Tesis de doctorado inédita. Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- 2003 Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres guarani-mbya. Ponencia presentada en el 51° Congreso Internacional de Americanistas, Santiago de Chile, 14 al 18 de julio.
- 2004 Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres mbyá. *Revista de Indias*, LXIV (230): 81-96.

Clastres, Hélène

- 1975 *La Terre sans Mal. Le prophétisme tupi-guarani*. Paris: Editions du Seuil. [Trad. en español: Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1ª ed. 1989; 2ª ed. 1993.]

Clastres, Pierre

- 1974a *Le grand parler. Mythes et chants sacrés des indiens Guaraní*. Paris: Editions du Seuil. [Trad. en español: *La palabra luminosa*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.]
- 1974b *La société contre l'Etat. Recherches d'anthropologie politique*. Paris: Les éditions de Minuit.
- 1980 "Profetas en la jungla". En Bareiro Saguier, Rubén (comp.), *Literatura Guaraní del Paraguay*, pp. 5-10. [Es traducción del capítulo 8 de *La société contre l'Etat*].
- 1981 *Investigaciones en antropología política*. Barcelona: Gedisa. 1ª ed. en francés, 1980.

Comaroff, John and Jean

- 1992 *Ethnography and Historical Imagination*. Boulder / San Francisco / Oxford: Westview Press.

Coppet, Daniel de (editor)

- 1992 *Understanding Rituals*. London and New York: Routledge.

Cors, José O. F. M.

- 1956 [1875] "Apuntes de Guarayos". *Revista del Instituto de Sociología Boliviana*, XVII (5): 101-165. Sucre. [Se trata de la reproducción del "autógrafo del padre Cors" que lleva "un frontispicio donde [...] pone: *Noticias de Guarayos 1876. / Escritas por R.P. José Cors misionero en los Guarayos desde el año 1840*. La página 73, la final del texto, lleva esta anotación autógrafa: 'La concluía el día 30 de agosto de 1875'. El texto mismo [...] está encabezado por el epígrafe *Apuntes de guarayos*, igualmente autógrafo, motivo por el cual lo hemos conservado como título de la presente edición."] Esta nota al pie de la p. 101, permite comprender por qué algunos autores citan el manuscrito como *Noticias de guarayos*. Otra reproducción de este manuscrito se halla en Perasso 1988: 11-75.

Chamorro, Graciela

- 1995 *Kurusu Ñe'ëngatu. Palabras que la historia no podría olvidar*. Prefacio de Bartomeu Melià. Asunción, Paraguay: CEADUC, e IEPG y COMIN. [Se imprimió en Asunción, pero la edición es compartida con IEPG y COMIN de São Leopoldo, Brasil].
- 1996 "Expresiones del erotismo y la sexualidad guaraní", *Suplemento Antropológico*, 31 (1-2): 221-250. Asunción.



Chamorro, Graciela

- 1998 “O duplo sentido da ‘sabedoria’ nos mitos guarani: sua relação com a tradição judaico-cristã e sua pertinencia hoje. En VII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas, pp. 137-146. Resistencia, Chaco: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET y Facultad de Humanidades, UNNE.
- 2004 “La buena palabra. Experiencias y reflexiones religiosas de los grupos guaraníes.” *Revista de Indias*, LXIV (230): 117-140.

Chase-Sardi, Miguel

- 1989 “El tekoha: su organización social y los efectos negativos de la deforestación entre los Mbyá-Guaraní”. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 24 (2): 33-41.
- 1992 *El precio de la sangre. Tugüy Ñeë Repy. Estudio de la Cultura y el Control Social entre los Avá-Guaraní*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XIV. Asunción: CEADUC.

Chaumeil, Jean-Pierre

- 1998 *Ver, Saber, Poder. El chamanismo de los Yagua de la Amazonía Peruana*. Lima: CAAP, IFEA, CAEA-CONICET.

De Assis, Valéria e Ivori José Garlet

- 2004 “Análise sobre as populações guarani contemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiçarias.” *Revista de Indias*, LXIV (230): 17-34.

Dooley, Robert A.,

- 1982 *Vocabulário do guarani. Vocabulário básico do guarani contemporâneo (Dialeto mbüa do Brasil)*. Brasília: Summer Institute of Linguistics.
- 1998 *Léxico Guarani, Dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos*. Porto Velho, Brasil: Sociedad Internacional de Linguística. (Versión electrónica).

Fausto, Carlos

- 2001a *Inimigos Fiéis, história, guerra e xamanismo na Amazônia*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- 2001b (¿Inédito?) “Se Deus fosse Jaguar: Canibalismo e Cristianismo entre os Guarani (XVI-XX séculos)”. Museu Nacional – UFRJ. [En la primera parte de una extensa nota colocada en el título, el autor dice “Este texto foi escrito em 2001, durante minha permanência no Laboratoire d'Anthropologie Sociale (CNRS/Collège de France). Publico-o aproximadamente tal qual o escrevi na época, pois uma atualização de fato implicaria incorporar a extensa bibliografia guarani publicada desde então (ver Meliá 2004)”.]

- Ferreira Thomaz de Almeida, Rubem y Fabio Mura  
 2004 "Historia y territorio entre los Guarani de Mato-Grosso do sul, Brasil." *Revista de Indias*, LXIV (230): 55-66.
- Finnegan, Ruth  
 1992 *Oral traditions and the verbal arts*. A guide to research practices. London & New York: Routledge.  
 1998 "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología*, 15-16: 9-32. Madrid. [Este número doble lleva por título *El sonido de la cultura. Textos de Antropología de la Música.*]
- Fox, John Gerard  
 1996 "Playing with Power. Ballcourts and Political Ritual in Southern Mesoamerica". *Current Anthropology*, 37 (3).
- Garlet, Ivori José  
 1997 *Mobilidade Mbyá: História e significação*. Tesis de maestría, PUC-RS, Porto Alegre.
- Geertz, Clifford  
 1973 [1973] *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.  
 1994 [1983] *Conocimiento local*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.
- Gellner, Ernest  
 1992 [1988] *El arado, la espada y el libro. La estructura de la historia humana*. (1ª ed. en inglés). México: Fondo de Cultura Económica.  
 1994 [1986] *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. (1ª ed. en italiano). Barcelona: Gedisa.
- Gennep, Arnold van  
 1986 [1909] *Los ritos de paso*. Versión castellana de Juan Aranzade de la 1ª edición en francés). Madrid: Taurus.
- Giménez, Félix y Angélica Alberico de Quinteros  
 1992 "El principio creador entre los mbya". *Suplemento Antropológico*, 27 (2): 31-86.
- Golluscio, Lucía A. (compiladora)  
 2002 *Etnografía del habla: Textos fundacionales*. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires..
- Gorosito Kramer, Ana María  
 1982 *Encuentros y desencuentros. Relaciones interétnicas y representaciones en Misiones, Argentina*. Tesis de Maestría presentada en el Programa de Pos-graduación en Antropología Social de la Universidad de Brasilia. Orientador: Roberto Cardoso de Oliveira. (Inédita)

Grünberg, Georg

- 1992 "La violencia del estigma: «blancos» y tupí-guaraní". En: León-Portilla, Miguel *et al. De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, pp. 293-310. Madrid: Siglo XXI.

Guasch, P. Antonio, S.J.

- 1956 *El idioma guaraní. Gramática y antología de prosa y verso*. Asunción: Casa América - Moreno Hnos.

Hanke, Wanda

- 1939a "Costumbres y creencias indígenas relacionadas con la muerte". *Revista Geográfica Americana*, 11 (68). Buenos Aires.
- 1939b "Creencias religiosas de algunas tribus indígenas del Paraguay". *Revista Geográfica Americana*, 12 (72). Buenos Aires.

Haubert, Maxime

- 1991 [1967] *La vida cotidiana de los indios y jesuitas en las misiones del Paraguay*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

Herdon, Marcia and Roger Brunyate (editores)

- 1975 *Simposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. Austin: University of Texas.

Hernández, Isabel

- 1992 *Los indios de Argentina*. Madrid: MAPFRE.

Hill, Jonathan D.

- 1988 "Introduction. Myth and History". En *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*, Jonathan Hill (ed), pp. 1-17. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- 1992 "A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon". En *Portals of power. Shamanism in South America*, Jean Matteson Langdon & Gerhard Baer (eds). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 1993 *Keepers of the Sacred Chants. The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Tucson and London: The University of Arizona Press.
- 1994 "Musicality and the Construction of Indigenous Histories in Lowland South American". Ponencia presentada en el Simposio "Music in Native Latin America and the Caribbean: Comparative Perspectives". Stockholm, 48º International Congress of Americanists.
- 1997 "Musicalizing" the Other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition along the Upper Rio Negro. En *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*, Lawrence E. Sullivan (ed), pp. 139-158. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Center for the Study of World Religions.

- Hirsch, Silvia  
2004 "Ser guaraní en el noroeste Argentino: variantes de la construcción identitaria." *Revista de Indias*, LXIV (230): 67-80.
- Hymes, Dell  
1976 La sociolingüística y la etnografía del habla. En *Antropología Social y Lenguaje*, E. Ardener (ed.), pp. 115-152. Buenos Aires: Paidós.
- Izikowitz, Karl Gustav  
1970 [1934] *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Göteborg, Sweden: S.R. Publishers Ltd. [First published by Elanders Boktryckeri Aktiebolag].
- Jambrina, Alberto y José Ramón Cid Cebrián  
1989 *La gaita y el tamboril*. Salamanca, España: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca.
- Keil, Charles  
1998 "Call and Response Applied Sociomusicology and Performances Studies". *Ethnomusicology*, 42 (2): 303-312.
- Klimovsky, Gregorio  
1994 *Las desventuras del conocimiento científico*. Buenos Aires, A-Z editora.
- Ladeira, Maria Inês  
1992 "O caminhar sob a luz". *O território mbyá à beira do oceano*. Tesis de maestría inédita. Pontificia Universidade Católica de São Paulo.  
1999 "Yvy marãey". *Suplemento Antropológico*, 34 (2), Asunción – Paraguay.  
2001 *Espaço geográfico guarani-mbya: significado, constituição e uso*. Tesis de doctorado inédita. Universidade de São Paulo.
- Larricq, Marcelo  
1993 *Ypytũma. Construcción de la persona entre los Mbya-Guaraní*. Posadas (Argentina): Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones. [En la publicación se omitió la fecha]
- Le Guern, Michel  
1990 [1973] *La metáfora y la metonimia*. Título original: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Cátedra.
- Léry, Jean de  
1580 [1578] *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique...* Geneve: Antoine Chuppin.
- Lévi-Strauss, Claude  
1964 [1962] *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Lévi-Strauss, Claude
- 1968 [1964] *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición en francés, Paris: Librairie Plon.
- 1970 [1955] *Tristes trópicos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- 1976 [1971] *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México: Siglo XXI.
- 1977 [1949] “La eficacia simbólica”. En *Antropología Estructural*, pp. 168-185. Buenos Aires: EUDEBA.
- 1992 [1991] *Historia de Lince*. Traducción de Alberto Cardín y Manuel Delgado. Barcelona: Anagrama.
- Litaiff, Aldo
- 1996 *As divinas palabras. Identidade étnica dos Guarani-Mbyá*. Tesis de maestría. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (inérita).
- 1999 *Les fils du soleil. Mythes et pratiques des Indiens mbya-guarani du littoral du Brésil*. Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures de la Université de Montreal, Canada, en vue de l’obtention du grade de Philosophie Doctor (Ph.D.) en Anthropologie. (inérita ; versión en pdf)
- Lomax, Alan
- 1978 *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books. 1ª ed. American Association for the Advancement of Science, publicación nº 88, 1968.
- 2001 “Estructura de la canción y estructura social”. En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, cap. 12, pp. 297-329. Madrid: Trotta. Traducción de Irma Ruiz, de A. Lomax (1962), “Song Structure and Social Structure”. *Ethnology*, 1: 425-451. Reimpreso en D. P. MacAllester (ed.) (1971), *Readings in Ethnomusicology*, pp. 227-251. New York: Johnson Reprints.
- Lortat-Jacob, Bernard & Miriam Roving Olsen
- 2004 “Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire”. *L’Homme*, 171-172, juillet / décembre: 7-26. [Este número doble lleva por título “Musique et anthropologie”].
- Machon
- 1894-1895 “LES CAINGUA”. Voyage du Dr. Machon a travers le Paraguay. Mai, juin, juillet 1891. *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie*, VIII: 215-224.
- MacLeod, Norma & Marcia Herndon (editoras)
- 1980 *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Edition.
- Maier, Raymundo
- 1996 “Tiempos rituales y experiencia estética”. En *Procesos de escenificación*

y contextos rituales, Ingrid Geist (coord.), pp. 83-110. México: Plaza y Valdéz y Universidad Iberoamericana.

Martínez Gamba, Carlos

- 1990 "Mborai jae'o Benito Ramos reko apy kue i re. Himnos fúnebres por la muerte de Benito Ramos pertenecientes a Cirilo Ramos, Juana Escobar y Lorenzo Ramos." *Suplemento Antropológico*, 25 (1): 7-24.

#### MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS

- I 1951 *Jesuitas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*. Introdução, notas e glossário por Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Maranhão, Tullio

- 1992 "Recollections of fieldwork conversations, or authorial difficulties in anthropological writing". En *Responsibility and evidence in oral discourse*, Jane H. Hill & Judith T. Irvine (eds), *Studies in the Social and Culture Foundations of Language*, 15, pp. 260-288. Great Britain: Cambridge University Press.

Matteson Langdon, Jean (Organizadora)

- 1996 *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*, Florianópolis: Editora da UFSC.

Matteson Langdon, Jean

- 1996 "Introdução: Xamanismo-Velhas e Novas Perspectivas". En *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*, pp. 9-37.

Matteson Langdon, Jean and Gerhard Baer (editors)

- 1992 *Portals of power. Shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Medina, José Toribio

- 1892 Historia y bibliografía de la imprenta en el virreynato del Río de la Plata. *Anales del Museo de La Plata (Argentina)*. Sección de Historia Americana III. [Para apreciar la reproducción facsimilar de las láminas de 1705, véase la parte que dedica a la "Imprenta en el Paraguay (1705-1727)".

Meggers, Betty

- 1998 "Desenvolvimento cultural pré-histórico nas terras baixas tropicais da América do Sul: Amazonas e Orinoco". *Fronteiras. Revista de História*, 2 (4): 9-38.

Melià, Bartomeu

- 1967 "Quand les indiens guaranis on fail entendre leur voix (Deux lettres inédites de 1753)". *Journal de la Société des Américanistes*, LVI (2): 622-629. [En el *Appendice documentaire* está la transcripción de las cartas, que se conservan en el Archivo Histórico de Madrid].

Melià, Bartomeu

- 1986 *El Guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. 5. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica.
- 1991 *El guaraní: experiencia religiosa*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. 13. Asunción-Paraguay: CEADUC-CEPAG.
- 1997 *Pueblos indígenas en el Paraguay. Demografía histórica y análisis de los resultados del Censo Nacional de Población y Viviendas, 1992*. Fernando de la Mora, Paraguay: Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos (DGEEC).
- 2003 *La lengua guaraní en el Paraguay colonial que contiene La creación de un lenguaje cristiano en las Reducciones de los Guaraníes en el Paraguay* [El segundo título refiere a la traducción del francés de la tesis inédita del autor, presentada en la Universidad de Estrasburgo en 1969]. Asunción: CEPAG.
- 2004 "La novedad Guaraní (viejas cuestiones y nuevas preguntas) revisita bibliográfica (1987-2002)." *Revista de Indias*, LXIV (230): 175-226.

Melià, Bartomeu, Georg Grünberg y Friedl Grünberg

- 1976 "Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo: Los Paĩ-Tavyterã". *Suplemento Antropológico*, 11 (1-2): 151-295.

Melià, Bartomeu, s.j., Luigi Miraglia y Mark y Cristina Münzel

- 1973 *La agonía de los Aché-Guayakí: historia y cantos*. Asunción del Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción".

Melià, Bartomeu, Marcos Vinicius de Almeida Saul e Valmir Francisco Muraro

- 1987 *O Guaraní: uma bibliografia etnológica*. Santo Ângelo: Fundames, Centro de Cultura Missioneira.

Menezes Bastos, Rafael José de

- 1974 "Las músicas tradicionales del Brasil". *Revista Musical Chilena*, 125: 21-77. Santiago.
- 1999 [1978] *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- 2001 "Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos kamayurá e do estudo da festa da jaguaritica (Jawari)". En *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*, pp. 335-357. Franchetto, Bruna y Michael Heckenberger (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Merriam, Alan

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, III: Northwestern University Press.

Métraux, Alfred

- 1928 *La civilisation matérielle des Tribus Tupi-Guarani*. Paris.
- 1948 "The Guarani". En *Handbook of South American Indians*, vol. 3: The Tropical Forest Tribes, Julian H. Steward (ed), pp. 69-94. Washington: Bureau of American Ethnology.
- 1973 [1967] *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Edición póstuma por Simone Dreyfus; trad. Miguel Rivera Dorado. Madrid: Aguilar.

Moreno González, Juan C.

- 1938 "Los guaraníes y la música". *Boletín Latinoamericano de Música*, año IV, tomo IV: 81 y ss. Bogotá.

Müller, Franz

- 1919 *Ein rückblick auf den Werdegang unserer Indianermission in Paraguay*. Separata de *Argentinisches Volksfreund* (Buenos Aires).
- 1989 [1934 y 1935] *Etnografía de los Guarani del Alto Paraná*. Sankt Augustin: Steyler Missionswissenschaftliche Institut e.V. (Impr. en la Argentina). Es traducción de "Beiträge zur Ethnographie der Guarani-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay". *Anthropos* 29 (1934): 177-208, 441-460, 696-702; 30 (1935): 151-164, 433-450, 767-783.

Necker, Louis

- 1990 [1979] *Indios guaraníes y chamanes franciscanos. Las primeras reducciones del Paraguay (1580-1800)*. Prefacio de Magnus Mörner. (1ª ed. en francés). Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica.

Nimuendajú - Unkel, Curt

- 1978 [1914] *Los mitos de creación y destrucción del mundo como fundamentos de la religión apapokuva-guaraní*. Jurgen Riester G. (ed.). Lima, Perú: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

Novaes da Mota, Clarice

- 1992 "La oscuridad y el mar: comienzo y fin de los guaraní". En *La muerte y el más allá en las culturas indígenas latinoamericanas*, M. S. Cipolletti y E. J. Langdon (coord.), pp. 51-75.

Oliveira Montardo, Deise Lucy

- 2002 [versión electrónica] *Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tesis de doctorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – PPGAS. Universidade de São Paulo.

Ortiz Mayans, Antonio

- 1980 *Nuevo Diccionario Español-Guaraní / Guaraní-Español*. Buenos Aires: Eudeba.



Perasso, José A.

- 1986 *Ava Guyra Kambi* (Notas sobre la etnografía de los Ava-Kue-Chiripa del Paraguay Oriental). Asunción, Paraguay: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.
- 1988 *Los Guarayu. Guaraníes del Oriente Boliviano*. Asunción: R. P. Ediciones.
- 1992 *Ayvukue Rape (El camino de las almas). Etnografía ava-kue-chiripa y tymaka-chiriguano*. San Lorenzo, Paraguay: Museo "Guido Boggiani".

Pérez Bugallo, Rubén

- 2002 "El iwyra'í: relicto sonoro de la vara-insignia entre los Mbyá", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXVII: 29-40.

Pissolato, Elizabeth de Paula

- 2006 [inédita] *A Duração da Pessoa, mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. Tesis de doctorado presentada en el Museu Nacional, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Polo Müller, Regina

- 1990 "Contexto histórico, reproducción social y noción de representación entre los Asuriní del Xingú. El análisis del discurso en el estudio de las sociedades indígenas". En *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, Ellen Basso & Joel Sherzer (coordinadores), pp. 395-416. Quito - Roma: ABYA-YALA y MLAL (Movimiento Laicos para América Latina).

Pompa, Cristina

- 2004 "O profetismo tupi-guarani: a construção de um objeto antropológico." *Revista de Indias*, LXIV (230): 141-174.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de

- 1973 "O mito da terra sem males: una utopia guarani? *Vozes*, 67 (1): 41-50. Petrópolis.

Ramos, Lorenzo, Benito Ramos y Antonio Martínez

- 1984 *El canto resplandeciente. Ayvu Rendy Vera. Plegarias de los mbyá.-guaraní de Misiones*. Compilación, prólogo y notas de Carlos Martínez Gamba. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Rappaport, Roy A.

- 1979 *Ecology, Meaning and Religion*. Berkeley, California: North Atlantic Books.
- 2000 *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

- Ricoeur, Paul  
 1996 [1990] *Si mismo como otro*. (1ª ed. en francés). México: Siglo Veintiuno.
- 2001 [1975] *La metáfora viva*. Madrid: Trotta / Cristiandad.
- Robbins, Joel  
 2001 "Ritual Communication and Linguistic Ideology. A Reading and Partial Reformulation of Rappaport's Theory of Ritual". *Current Anthropology*, 43 (5): 591-614. Comments by John Barker, Ellen Basso, Jan Blommaert, Don Gardner, Webb Keane, Michael Lambek, Kanavillil Rajagopalan, Gunter Senft, Michael Silverstein, Christina Toren, Aran A, Yengoyan. Reply by the author.
- Robertson, Carol E.  
 2004 "Myth, cosmology, and performance". En *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Volume 1: *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, Malena Kuss (ed), pp. 7-24. Austin: University of Texas Press.
- Roulet, Florencia  
 1993 *La resistencia de los guaraní del Paraguay a la conquista española (1537-1556)*. Posadas (Argentina): Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- Ruiz, Irma  
 1984 "La ceremonia Ñemongaraí de los Mbĩá de la provincia de Misiones". *Temas de etnomusicología*, 1: 45-102. Buenos Aires: INM.
- 1985a "Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 6: 35-78. Buenos Aires.
- 1985b "Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los mbaraká de los mbyá-guaraní". Ponencia presentada en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 02 al 05 de octubre. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1986 "Instrumentos musicales europeos en culturas indígenas de la Argentina". *Bulletin*, 16: 295-303. Bruselas: The Brussels Museum of Musical Instruments.
- 1988 "1892-1987. Pasado y presente de un cordófono europeo en el ámbito indígena guaraní". En *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 5 al 7 de noviembre de 1987*, pp. 59-70. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- 1990 "Estrategia y tácticas de los mbyá en sus relaciones con la cultura dominante?". Ponencia presentada en el Colóquio Internacional sobre "Música, Conhecimento e Poder - Processos Interculturais na Música", Florianópolis (Brasil), 16 al 20 de diciembre. ICTM y UFSC.

- Ruiz, Irma  
1994 "Two facets of the Jesuit project: the music and the religious ritual of the chiquitano of Bolivia and the mbyá of Argentina". Ponencia presentada en el Symposium: Music in Native Latin America and the Caribbean: Comparative Perspectives, del 48° Congreso Internacional de Americanistas. Estocolmo, Suecia, 04 al 09/07/94.
- 1996a "MITO y MUSICA: El mito de la "Tierra-sin-mal" y su expresión en los rituales de los mbyá-guaraní de Misiones (Argentina)". En *IV° SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE MITOS, Los mitos y su ámbito de expresión*, t. 1, pp. 91-98. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina.
- 1996b "Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los mbaraká de los mbyá-guaraní". *Revista Argentina de Musicología*, 1: 81-92. Córdoba (Argentina): Asociación Argentina de Musicología.
- 1996c "Los rituales religiosos cotidianos de los mbyá-guaraní: un bastión inexpugnable ante el avance del poder blanco". Ponencia presentada en las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 22 al 25/08/96. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- 1998a "Apropiaciones y estrategias políticas: una interpretación sobre la dinámica de cambio musical". *Latin American Music Review*, 19 (2): 186-202.
- 1998b "Dos respuestas al proyecto jesuítico: música y rituales de los *chiquitano* de Bolivia y los *mbyá* de Argentina. *Música e Investigación*, 2: 79-97. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología. [Es una versión ampliada de la traducción de Ruiz, Irma 1994]
- 2000 "Mbyá". *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, pp. 387-392. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- 2002-03 "De lo real a lo posible: la problemática de la gestación del movimiento pan-indígena argentino y sus 'músicas'." *Revista Argentina de Musicología*, 3-4: 15-44.
- 2003 "Indigenous Visibility and Invisibility as Adopted or Imposed Strategies: the Case of Argentina". *Selected Reports in Ethnomusicology*, 11: 89-97.
- 2004a "La 'caída' de los dioses y la dulcificación del mar: secuelas de otra mirada sobre el cosmos (*mbyá guaraní*)". *Revista de Indias* LXIV (230): 97-116. Número monográfico: La persistencia Guaraní. Oscar Calavia Sáez (coord.)

- Ruiz, Irma  
2004b "Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina". En *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Vol. 1, *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, Malena Kuss (ed), pp. 163-180. Austin: University of Texas Press.
- 2004c "Desfaciendo entuertos". Comentario crítico sobre el artículo de R. Pérez Bugallo (2002): "El iwyrá'i: relicto sonoro de la vara-insignia entre los Mbyá", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXIX: 367-372.
- Ruiz, Irma y Gerardo V. Huseby  
1986 "Pervivencia del rabel europeo entre los Mbïá de Misiones (Argentina)". *Temas de Etnomusicología*, 2: 67-97 / iv-viii. Buenos Aires.
- Ruiz, Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena  
1993 *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folkloricos de la Argentina*. (2ª ed. corregida y aumentada). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". La primera edición es de 1980.
- Ruiz de Montoya, Antonio  
1876 [1639-40] *Vocabulario y Tesoro de la lengua guarani (ó mas bien tupi), por el P. Antonio Ruiz de Montoya*. I: Vocabulario español-guarani (ó tupi); II: Tesoro guarani (ó tupi)-español. Viena: Faesy y Frick -París: Maisonneuve.
- 1989 [1639]. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.
- Samaniego, Marcial  
1968a "Algunos conceptos y mitología de los Abá de Ibypyté". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 3 (1-2): 407-423.
- 1968b "Textos Míticos Guaraníes". *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 3 (1-2): 373-405.
- Sánchez C., Wálter  
1998 "La Plaza Tomada: Proceso histórico y etnogénesis musical entre los Chiriguano de Bolivia". *Latin American Music Review*, 19 (2): 218-243. Texas.
- 2001 "'Sonidos', 'ruidos' y 'silencios' en las misiones franciscanas del Chaco boliviano". *Revista Argentina de Musicología*, 2: 15-48. Buenos Aires.
- Sarasola, Carlos Martínez  
1992 *Nuestros paisanos los indios. Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Saugy, Catalina

- 1974 "Artesanías de Misiones". En *Informes del Instituto Nacional de Antropología. Relevamiento cultural de la provincia de Misiones*, pp. 143-164. Buenos Aires.

Schaden, Egon

- 1962a [1954]. *Aspectos fundamentais da cultura guaraní*. Reedición en la serie *Corpo e alma do Brasil*, VI. São Paulo: Difusão Européia do livro.
- 1962b "Caracteres específicos da cultura mbüa-guarani. Subsídios e sugestões para um estudo". En *Jornadas Internacionais de Arqueología y Etnografía (1960)*, II, pp. 23-32. Buenos Aires.
- 1968 "Notas sobre a vida e a obra de Curt Nimuendajú". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2: 7-19. La traducción al español de Carlos Yañez cumple la función de Prólogo en *Nimuendaju (1978: 7-24)*.
- 1969 *Aculturação indígena. Ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural das tribos índias em contacto com o mundo dos brancos*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

Schmidt, Donatella

- 1993 *Do You Have An Opy? Politics and Identity Among the Mbya-Guarani of Argentina and Eastern Paraguay*. Bethesda, MD: Austin & Winfield.

Schmidl, Ulrico

- 1903 [1567] *Viaje al Río de La Plata, 1534-1554*. Notas bibliográficas y biográficas por Bartolomé Mitre; prólogo, traducción y anotaciones por Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Cabaut y Cía. y Librería del Colegio.

Schuchard, Bárbara

- 1979 *Ñande Ñë – Karai ñë. Gramática guaraní para castellano hablantes*. Introducción por B. y J. Riestler, B. Schuchard, B. Simon. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: APCOB y CEBIAE

Seeger, Anthony

- 1986 "Oratory is Spoken, Myth Is Told, and Song is Sung, But They Are All Music to My Ears", en *Native South American Discourse*, Joel Sherzer & Greg Urban (eds), pp. 59-82. Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- 1987 *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge, Cambridge University Press

Seeger, Anthony, Roberto da Matta y E. B. Viveiros de Castro

- 1979 "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". *Boletim do Museu Nacional*, nova serie, Antropologia, 32: 2-19.

Sequera, Guillermo

- 1987 "Cosmofonía de los indígenas Mbya del Paraguay". *Caravelle. Cahiers*

*du monde hispanique et luso-brésilen*, 49. Université de Toulouse – Le Mirail.

Setti, Kilza

1988 *O sistema musical dos índios guaraní do Estado de São Paulo: hipóteses para estudo*. (mimeo). São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Relatório Científico.

1997 “Os índios Guarani-Mbyá do Brasil: Notas sobre sua história, cultura e sistema musical”. En *Musices Aptatio*, Liber Annuarios - 1994/1995 – “Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens”, I, Johannes Overath (ed.), pp. 73-147. Köln.

Shapiro, Judith

1987 “From Tupã to the Land without Evil: The Christianization of Tupi-Guarani cosmology”. *American Ethnologist*, 14 (1): 126-39.

Sherzer, Joel & Greg Urban (eds.)

1986 *Native South American Discourse*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Silva Noelli, Francisco

2004 “La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas Guaraní.” *Revista de Indias*, LXIV (230): 17-34.

Stokes, Martin

1997 [1994] “Introduction”. En *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Martin Stokes (ed), pp. 1-27. Oxford / New York: Berg.

Strelnikov, I. D.

1928 “Les Kaa-îwuá du Paraguay”. En *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti (1926)*, II: 333-366. Roma.

Suhrbier, Mona Birgit y Mariana Leal Ferreira

2000 “A poética da fome na arte Guaraní”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 10: 211-229. São Paulo.

Sullivan, Lawrence E. (ed.)

1997 *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Center for the Study of World Religions.

Susnik, Branislava

1975 *Dispersión tupí-guaraní prehistórica. Ensayo analítico*. Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico “Andrés Barbero”.

1979-80

*Los aborígenes del Paraguay, II. Etnohistoria de los Guaraníes. Epoca colonial*. Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico “Andrés Barbero”.

Susnik, Branislava

- 1982a *Los aborígenes del Paraguay, IV. Cultura material.* Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".
- 1982b *El rol de los indígenas en la formación y en la vivencia del Paraguay.* Tomo I. Asunción, Paraguay: Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales (IPEN).
- 1983 *El rol de los indígenas en la formación y en la vivencia del Paraguay.* Tomo II. Asunción, Paraguay: Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales (IPEN).
- 1984-85 *Los aborígenes del Paraguay, VI. Aproximación a las creencias de los indígenas.* Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Susnik, Branislava & Miguel Chase-Sardi

- 1995 *Los indios del Paraguay.* Madrid: MAPFRE.

Taussig, Michael

- 1991 [1986] *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing.* Chicago & London: The University of Chicago Press.

Techo, Nicolás del

- 1897 [1673] *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús.* Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz. Prólogo de Blas Garay. Madrid-Asunción del Paraguay: Librería y Casa Editorial A. de Uribe y Compañía.

Thevet, André

- 1878 [1557] *Les Singularitez de la France Antarctique.* Nouvelle édition avec notes et commentaires par Paul Gaffarel. Paris.

Travassos Lins, Elizabeth

- 1984/85 "Música e xamanismo entre os Kayabi do Parque do Xingu." *Revista de Antropología*, 27/28: 127-138. São Paulo.

Turner, Victor

- 1990 [1967] *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu.* Madrid: Siglo XXI. 1ª edición en castellano, 1980.
- 1991 [1969] *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.* Cornell Paperbacks. Ithaca, New York: Cornell University Press
- 1992a [1982] *From ritual to theatre. The human seriousness of play.* New York: PAJ Publications.
- 1992b [1987] *The Anthropology of Performance.* Preface by Richard Schechner. New York: PAJ Publications.

- Turner, Victor W. & Edward M. Bruner (editores)  
 1986 *The Anthropology of Experience*. With an epilogue by Clifford Geertz.  
 Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Urban, Greg  
 1994 "The Semiotics of State-Indian Linguistic Relationships: Peru, Paraguay,  
 and Brazil". En *Nation-States and Indians in Latin America*, Greg Urban  
 & Joel Sherzer (eds), pp. 307-330.
- Urban, Greg & Joel Sherzer  
 1994 "Introduction: Indians, Nation-States, and Culture". En *Nation-States and  
 Indians in Latin America*, Greg Urban & Joel Sherzer (eds), pp. 1-18.  
 Austin, Texas: University of Texas Press.
- Urban, Greg & Joel Sherzer (editores)  
 1994 [1991] *Nation-States and Indians in Latin America*. Austin, Texas:  
 University of Texas Press.
- Vellard, Jehan  
 1937 "Textes mbwihá recueillis au Paraguay". *Journal de la Societé des  
 Américanistes*, 29: 373-86.
- 1939 *Une civilisation du miel. Les indiens Guayakis du Paraguay*. Paris:  
 Librairie Gallimard.
- Vignati, Milcíades Alejo  
 1953 "Aportes iconográficos a usos y costumbres de los indios Caingúá".  
 Separata de *Anales del Museo de la ciudad Eva Perón*, n.s., Antro-  
 pología, 2. [Anales del Museo de La Plata]
- Vietta, Katya  
 1999 "Os homens e os deuses: a concepção dual da alma humana e a  
 construção Mbya da pessoa". *Suplemento Antropológico*, 34 (2): 63-79.
- Viveiros de Castro, Eduardo  
 1992 *From the Enemy's Point of View. Humanity and Divinity in an  
 Amazonian Society*. Traducción de Catherine V. Howard. Chicago &  
 London: The University of Chicago Press. [Versión modificada de su  
 tesis doctoral en portugués (1984), publicada en Rio de Janeiro, en 1986]
- 1996a "Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio". *Mana*, 2  
 (2): 115-144. Rio de Janeiro.
- 1996b "Cosmología", en Bonté, Pierre y Michael Izard, *Diccionario Akal de  
 Etnología y Antropología*, pp. 188-189. Madrid: Akal.
- 1998 "Cosmological deixis and Amerindian perspectivism". *The Journal of the  
 Anthropological Institute*, 4 (3) (N.S.): 469-488.
- 2002a "O Nativo Relativo". *Mana*, 8 (1): 113-147.

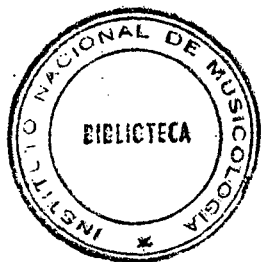


- Viveiros de Castro, Eduardo  
 2002b *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- 2002b “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem.” En *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*, pp. 183-264.
- Wagley, Charles  
 1940 “World view of the Tapirapé Indians”. *Journal of American Folklore*, 53: 252-260.
- 1977 *Welcome of tears: The Tapirapé Indians of Central Brazil*. New York: Oxford University Press.
- Waisman, Leonardo  
 1998 “Schmidt, Zipoli, y el ‘Indigena anónimo’: Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas”. *Música Barroca del Chiquitos Jesuítico: Trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos*, Bernardo Illari (ed), pp. 43-55. Santa Cruz de la Sierra: Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”.
- Wilde, Guillermo  
 2001 “Los guaraníes después de la expulsión de los jesuitas: dinámicas políticas y transacciones simbólicas”. *Revista Complutense de Historia de América*, 27: 69-106.
- 2005 “Música, sonido y poder en el contexto misional paraguayo.” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 19: 79-102.
- Wolf, Richard K.  
 2001 “Emotional Dimensions of Ritual Music Among the Kotas, a South Indian Tribe”. *Ethnomusicology*, 45 (3): 379-422.
- Zavadivker, Ricardo  
 1988 “Los primeros grabados de la guitarra en la Argentina (1705)”. *El mundo de la guitarra*, 3: 8-10. Buenos Aires.

## **ANEXOS**

Donación: Asoc. Arg. de Musicología  
Ingreso: 8/89

**PRIMERA CONFERENCIA ANUAL  
DE LA  
ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA**



1661

**BUENOS AIRES  
5 AL 7 DE NOVIEMBRE DE 1987**

**EDITADO POR LA A.A.M.  
SEPTIEMBRE DE 1988**

ISBN/950-99271-0-4

© ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

**QUEDA HECHO EL DEPOSITO QUE  
ESTABLECE LA LEY 11.723  
IMPRESO EN LA ARGENTINA**

**1892-1987. PASADO Y PRESENTE DE UN CORDOFONO EUROPEO  
EN EL AMBITO INDIGENA GUARANI**

**1892-1987: Past and present of an European chordophone  
in the Guaraní aboriginal world**

**Irma Ruli**

---

En un trabajo anterior, presentado a las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología, tratamos de demostrar que en ciertas expresiones musicales mbyá, la guitarra de cinco cuerdas había sustituido al sonajero de calabaza o maraca. En éste los objetivos son: 1) dar a conocer los resultados de la documentación efectuada en 1986 en la División Etnografía del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, sobre tres guitarras obtenidas por Juan Bautista Ambrosetti en comunidades indígenas de la provincia de Misiones, en 1892; 2) comparar esas tres guitarras con otras tres, también artesanales, pertenecientes a los mbyá o etnias afines; 3) interpretar algunas de sus características a la luz de nuestros datos de campo; 4) informar sobre la guitarra en uso entre los Mbyá en todo lo concerniente a su ejecución por individuos sin rango religioso y 5) presentar la hipótesis de que la incorporación de la guitarra al patrimonio mbyá - ya no como sustituto de la maraca sino como cordófono - habría originado nuevas expresiones musicales asociadas a la danza.

---

---

In a previous paper read at the Segundas Jornadas Argentinas de Musicología we attempted to show that in certain musical manifestations of the Mbyá the five-stringed guitar had replaced the gourd rattle or maraca. The aims of the present paper are: 1) to communicate the results of the study made in 1986 of three guitars obtained by Juan Bautista Ambrosetti in 1892 from aboriginal communities in Misiones, now in the División Etnografía of the Museo de Ciencias Naturales of La Plata; 2) to compare those three guitars with another three, also of rustic manufacture, belonging to the Mbyá or to related groups; 3) to interpret some of the features of these instruments in the light of our field work; 4) to provide information on the guitar being played among the Mbyá in everything having to do with its use by individuals with no religious rank; and 5) to submit the hypothesis that the inclusion of the guitar in the Mbyá patrimony, not as a rattle substitute but fully as a string instrument, would have brought about the appearance of new musical manifestations related to the dance.

---

En 1985 presentamos en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología dos trabajos acerca de los **Mbyá**, grupo indígena de filiación guaraní que habita en el oriente paraguayo, el sur de Brasil y en nuestra provincia de Misiones (1). Uno de ellos trataba sobre los **mbaraká**, es decir, sobre el sonajero de calabaza y la guitarra de cinco cuerdas y estaba dedicado a demostrar la sustitución gradual del idiófono por el cordófono, en cuanto a su ejecución por el jefe religioso o su auxiliar en los actos de culto. Para alcanzar tal objetivo, debimos dejar de lado muchos aspectos concernientes a la guitarra, en especial aquellos que tenían que ver con su incorporación en calidad de cordófono. A los datos que ya estábamos en condiciones de proporcionar entonces, se agregan ahora los provenientes de la documentación efectuada en el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata en 1986 (2), donde se hallan tres ejemplares obtenidos por Juan Bautista Ambrosetti en la provincia de Misiones en 1892 y los de nuestro último trabajo de campo realizado en el mes de junio del corriente año.

Los objetivos de este trabajo son, pues: 1) dar a conocer los resultados de la tarea llevada a cabo en el Museo de La Plata; 2) comparar esas tres guitarras con otras tres, también artesanales, pertenecientes a los **Mbyá** y etnias afines; 3) interpretar algunas de sus características a la luz de nuestros datos de campo; 4) informar sobre la guitarra en uso entre los **Mbyá** en todo lo concerniente a su ejecución por individuos sin rango religioso y 5) presentar la hipótesis de que la incorporación de la guitarra al patrimonio **mbyá** - ya no como sustituto de la maraca sino como cordófono - habría originado nuevas expresiones musicales asociadas a la danza.

Los seis ejemplares a los que nos vamos a referir y que ilustran los dibujos insertados al final del trabajo son los siguientes: 1) ejemplar 917 (20.217) del Museo Nacional de La Plata (en adelante, MLP); 2) ejemplar 840 (15.625) MLP; 3) ejemplar 841 (15.626) MLP; 4) Strelnikov, 1928; 5) Müller, 1934 y 6) ejemplar documentado personalmente en 1980, en la aldea liderada por Benito y Lorenzo Ramos, Cuñá Pirú, Misiones.

Juan Bautista Ambrosetti efectuó tres viajes a Misiones entre 1891 y 1893, sobre los que publicó una detallada descripción, además del artículo que concentra la información de nuestro interés, denominado "Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones)", editado en 1894. En este se refiere a los **Aputaré**, **Baticolas** o **Baaberá** - es decir, a los **Mbyá** - y a los **Chiripá**, como tribus componentes de la nación **Caingú**. Lamentablemente, si bien en algunos momentos de su exposición - pocos, por cierto - diferencia algunos caracteres propios de los **Baticolas**, de aquellos pertenecientes a los **Chiripá**, cuando trata sobre su música e instrumentos musicales no diferencia una etnia de otra. Esto explica que en las fichas del Museo la información respecto de la etnia dice **caingúas**, deformación pluralizada según las reglas del castellano de **kaa-iwa** = habitante del monte o montés, apelativo rechazado por los indígenas.

Los tres ejemplares son bastante distintos entre sí, tanto en cuanto al tamaño como a la forma, hecho habitual en los objetos de factura artesanal realizados sin utilización de molde alguno. Lo más notable y sugerente en términos históricos es que dos de ellos tienen clavijero de cinco orificios (dib. 1 y 2); los correspondientes a las cuerdas 1ra., 2da., 4ta., y 5ta., alineados de a pares, y el de la 3ra. más arriba y en el centro. Esta disposición de los orificios es igual a la de la guitarra catalana (Anat, 1639) (3), y se diferencia de lo común en otras guitarras europeas de cinco cuerdas,

que tenían el orificio para la 3ra. cuerda en el centro de lo que podría considerarse un cuadrado virtual trazado por los otros cuatro orificios, y no arriba. Pero no sólo los dos ejemplares que trajo Ambrosetti, sino los que consignan Strelnikov y Müller e ilustran fotográficamente en las publicaciones mencionadas, coinciden con lo descrito (dib. 4 y 5). En todos los casos, una protuberancia superior central (con o sin agujero) sirve para colgar el instrumento. El ejemplar 3 tiene clavijero con seis orificios alineados de a pares, pero en el superior derecho posee una atadura de cuero que revela su función de sostén del instrumento al ser colgado (dib. 3). En la actualidad, es el orificio superior izquierdo el que cumple esa función; es decir, el que corresponde a la clavija de la sexta cuerda y no de la tercera (dib. 6). Lo importante es que al ser observado cuidadosamente, se constató en el ejemplar 3 el uso de sólo cinco cuerdas, como lo indican las cinco hendiduras de la cejuela y las marcas impresas por el uso en el puente-cordal. En todos los casos, las clavijas son dorsales.

Puestos a detallar las diferencias notables entre las tres guitarras de Ambrosetti, cabe mencionar la factura del puente del ejemplar 2, único constituido por cinco tarugos cilíndricos de madera - uno para cada cuerda - que además posee un pequeño trozo de madera a 3 cm. del puente, que sirve de cordal. Los ejemplares 1 y 3, así como el 4 y el 5, presentan un puente-cordal enterizo - cilíndrico en la zona en que se ajustan las cuerdas -. En el Nro. 6, el puente es similar al de las guitarras actuales.

Un detalle peculiar presenta la guitarra Nro. 3, pues tiene dos bocas en lugar de una. Una en el lugar habitual y otra un poco más abajo de la cintura, ambas insertas en piezas rectangulares adicionales y no practicadas en la tabla misma de la tapa.

En las tres guitarras del Museo de La Plata, la tapa y el diapasón están contruidos en una sola pieza y también parece ser así en el ejemplar 5. La fotografía del Nro. 4 está demasiado oscura como para abrir juicio al respecto. En el ejemplar 6, en cambio, el diapasón es una pieza adicional.

El punto de mayor interés, creamos, ya que concierne no a la forma sino a la ejecución, es el relativo a los trastes. Ninguno de los ejemplares estudiados posee trastes fijos; pero algunos de ellos presentan trastes móviles. El 1 tiene una atadura de sogá de triple vuelta a 5 cm. de la cejuela y dos más de cuero cuya posición no se puede determinar exactamente, pues se deslizan con facilidad. A su vez, el diapasón del 3 posee una muesca transversal a 4,5 cm. de la cejuela, con restos de pegamento, lo que parecería indicar que se ha desprendido algo o que, al menos, se ha intentado incrustar un traste. También, como en el caso anterior, presenta una atadura deslizante de tendón. En el Nro. 5 se observa una línea transversal comparable a las mencionadas, un poco más abajo de la mitad del mástil. La baja calidad de la reproducción fotográfica no permite advertir otros detalles, lo cual sucede también con el ejemplar 4. La presencia de uno, dos o tres trastes y la seguridad de la ausencia de éstos en los ejemplares 2 y 6, permite inferir tanto una utilización restringida del diapasón como ninguna restricción, respectivamente.

Recurriendo a la bibliografía, hallamos una frase significativa en el trabajo de Strelnikov (1928:357): "La ejecución de la guitarra, como yo la oí más de una vez entre los Kaa-iwaás, es una reproducción alternante de dos acordes" (T. de la A.). Sabemos que este tipo de afirmaciones deben ser tomadas con pinzas, ya que desconocemos por lo general la formación musical de etnógrafos y viajeros, pues es un dato que no suelen proporcionar. Por ejemplo, Ambrosetti incluye tres melogramas elaborados por Clemente Greppi, con la leyenda "según datos del autor" (op. cit.:673), pero no se sabe en qué consistieron esos datos. Curiosamente, a pesar de consignar algunas pruebas musicales a las que sometió a los indígenas, no hace mención alguna al comportamiento de la guitarra. En cambio, sí se aprecia en uno de los

melogramas la marcación del pulso por la maraca y el takuapú, a los que llama "porongo de baile" y "tacuaruzú bombo", respectivamente.

Nuestra experiencia de campo nos permite corroborar las palabras de Strelnikov. Lo más frecuente en las expresiones coreográfico-instrumentales es que se alternen dos acordes, pero esto no implica que sean siempre los mismos dos. Es común que se pisen cuerdas del primer traste y el segundo, o del segundo y el tercero, cuando la ejecución se realiza en una guitarra fabricada en serie y adaptada a las necesidades de su música. Esta circunstancia explicaría las tres ataduras del ejemplar 1. Un número menor de éstas o su ausencia, bien pueden deberse a factores circunstanciales, tales como la pérdida de las mismas, o a que la práctica hace innecesaria la señal que provee el traste, dada la restringida utilización del diapason. Cabe aclarar ahora, aunque es tema del cuarto punto, que la guitarra también se ejecuta rasgueando las cuerdas al aire exclusivamente, tanto cuando proporciona la base rítmica al rabel como al canto.

Respecto de las cuerdas, el único ejemplar en el que permanecen tres de ellas es el 1, pero no es muy confiable su posición. Una está enganchada en la cejuela - seguramente porque se ha cortado y no llega a la clavija -; las otras dos ocupan los lugares de la 1ra. cuerda y la 5ta. Lo dudoso es que la 1ra. es más gruesa que la 5ta. y ésta es la más delgada de las tres. Todas son de fibra vegetal retorcida. Tomando en cuenta nuestros datos de campo y observando el modo precario con el que están atadas a las clavijas, nos inclinamos a pensar que no se trata del encordado original. De serlo, deberíamos admitir el uso de una afinación distinta de la actual, que desconocemos.

Señaladas las diferencias más notables entre los ejemplares estudiados, resta ahora hablar acerca del uso actual de la guitarra entre los Mbyá, en especial cuando se halla en manos de individuos sin rango religioso. No debemos perder de vista, sin embargo, que su ejecución suele estar asociada a ceremonias religiosas en sí o a rituales como los fúnebres, que se desarrollan en un marco de neta religiosidad. Dado que no hemos tenido oportunidad de asistir a estos últimos, informaremos sobre su uso en otras ocasiones.

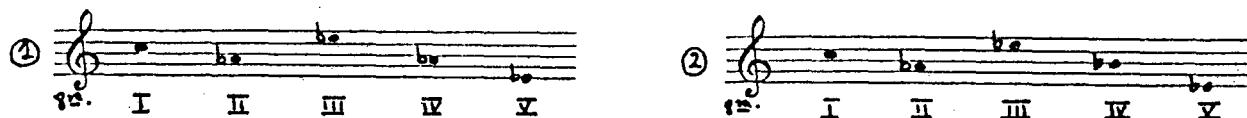
Las ceremonias religiosas que en algunas aldeas se realizan a diario y en otras sólo ocasionalmente, tienen ciertas estructuras permanentes y algunas aleatorias. En primer lugar, las que se desarrollan a la puesta del sol - sin duda las más importantes -, comienzan en el oká, espacio abierto y cuidadosamente limpio y libre de obstáculos delante del opy, que es el recinto de culto y vivienda del jefe religioso, su esposa e hijos pequeños. Allí tiene lugar una de las ocasiones de uso de la guitarra que conciernen a este trabajo. Se trata de música para danzar, ya que el canto está reservado para el interior del recinto cultural. En estas danzas participan hoy tanto los niños como los adultos que lo deseen, pero como es la única ocasión en que los niños danzan, suelen ser los más entusiastas. Son danzas de carácter lúdico, en las que los bailarines tratan de embestirse y de evitar ser embestidos por los demás. Las denominan yeroky xondaro (danzas de los soldados) refiriéndose a los "soldados" que cuidan las casas de los dioses en el ámbito celeste. No se establecen correspondencias entre participantes - salvo las que determina la acción de embestir al otro -, por lo que a una noción de circularidad general y de giro sobre sí mismos, se superponen algunos entrecruzamientos (4).

La música la proveen el rabel y la guitarra, o sólo ésta si no hay rabelista para la ocasión. Cuando se unen ambos instrumentos, la guitarra se limita al rasqueo con las cuerdas al aire. Si es único instrumento, la inclusión de algún acorde adicional suele provocar la realización de figuras que producen la ruptura de la circularidad. En la danza Tangará, ya en desuso, pero exhumada por dos informantes a fin de ofrecernos la posibilidad de documentarla, tal inclusión sirve de señal para el entrecruzamiento de los



baillarines. Es decir que cumple una función netamente coreográfica, pues al quebrar la reiteración constante de un único acorde, es señal inequívoca para quienes danzan.

Las diferentes técnicas de ejecución se corresponden con las únicas dos afinaciones que utilizan: para el rasgueo con las cuerdas al aire, la 2da. cuerda y la 4ta. se afinan a la misma altura; para la ejecución que incluye otros acordes y/o el punteo, la 4ta. cuerda se afina un tono más arriba que la 2da. Las restantes permanecen igual. Las relaciones interválicas son la siguientes: 3a. M, 5a. j, 5a. j y 4a. j, en el primer caso y 3a. M, 5a. j, 4a. j y 5a. j en los otros. Aunque la afinación absoluta puede variar de aldea en aldea, daremos una de ellas para facilitar su aprehensión, ya que no se trata de una sucesión descendente entre la 1ra. cuerda y la 5ta., sino que es la 3ra. la más aguda. Veamos:



Como se puede apreciar, la afinación que lleva el número 1 se corresponde con un acorde perfecto mayor.

El trabajo con los informantes permitió establecer que sólo se pisan las cuerdas 1ra., 3ra. y 4ta., pero rara vez las tres en una misma ejecución, sino 1ra. y 3ra. o 3ra. y 4ta. Dentro de una ejecución es regla que a lo sumo se desplacen sobre dos trastes, como ya lo hemos mencionado. Muchas veces se alterna el rasgueo con las cuerdas al aire con el rasgueo en el que se pisan una o dos cuerdas. En estos casos, la gama total contiene por lo general siete sonidos o, excepcionalmente, ocho. Si tomamos la afinación consignada: do4, la bemol3, mi bemol4, si bemol3 y mi bemol3, los sonidos que se agregan son re bemol4 y fa4; o re bemol4 y sol bemol4; o re4 y fa4; o re bemol4, fa4 y sol bemol4. Como no siempre se utiliza la 5ta. cuerda, el rango melódico rara vez excede la 8va. Estas restricciones técnicas, que se conservan aun conociendo las posibilidades del instrumento - como lo demuestran al reproducir en una guitarra de seis cuerdas las expresiones musicales populares del área, que oyen por radio - se deben probablemente al respeto por las pautas de su patrimonio musical tradicional, consolidado especialmente en el repertorio vocal, que condiciona la afinación de la guitarra. De allí la pequeña licencia que se permiten al subir un tono la 4ta. cuerda, afinación reservada para las expresiones coreográfico-instrumentales.

Otro punto que debemos considerar, es el de las cuerdas que se usan para dar con estas afinaciones (5). Desde ya, quedan descartadas las propias de la 4ta., 5ta. y 6ta. de la guitarra española. Para la 3ra. cuerda, que es la más aguda (mi bemol4), se utiliza una 1ra. (mi), o como en dos ejemplares que hemos documentado este año (junio/87), una cuerda de acero muy delgada. Este sonido distintivo refuerza el papel de por sí preponderante de la 3ra. cuerda. La 1ra. cuerda (do4) es común encordarla con un 2da. (si), aunque a veces también se usa un 1ra. (mi). Para la 2da. y la 4ta., que se afinan iguales (la bemol3) o a distancia de un tono (la bemol3 - si bemol3), siempre se utiliza una 2da. (si), así como para la 5ta. (mi bemol3), una 3ra. (sol).

Resta agregar que el guitarrista sin rango religioso nunca toma la guitarra en posición vertical, abrazándola, ni la toca de pie, como sí lo hacen habitualmente el jefe religioso y su auxiliar, ni aun cuando - como éstos - se limita al rasgueo con las cuerdas al aire. Esta observación nos remite al tema correspondiente al quinto y último objetivo de éste trabajo, que por el momento es sólo la presentación de una hipótesis a desarrollar.

La incorporación de la guitarra en los actos de culto dio lugar a un

progresivo desplazamiento de la maraca, hasta su sustitución total por aquella. Este significativo hecho produjo, de por sí, una reasignación de papeles a desempeñar por los participantes. Antes de ello, todos los hombres cantaban y ejecutaban la maraca simultáneamente, como así lo hacían y lo hacen las mujeres con sus *takuapí*. Mientras la participación masculina generalizada en el canto es probable que se haya conservado en algunas aldeas hasta hace dos o tres décadas - y no descartamos la posibilidad de que aún esté vigente en alguna comunidad -, el abandono de la maraca por la guitarra fue relegando a los hombres a un papel menos activo, como lo demuestra el hecho de que en las múltiples ceremonias que documentamos sólo canta el jefe religioso o su auxiliar, con una única guitarra, y ni siquiera los dos a la vez. Estos cambios parecerían haber dado lugar a la creación de nuevas expresiones musicales, fundamentalmente danzas, en las que la guitarra se incorpora como cordófono y no ya como mero sustituto de la maraca, que es su comportamiento en manos de los dirigentes religiosos. A su vez, la introducción del rabel relega a la guitarra a una base rítmica con las cuerdas al aire exclusivamente, pero al tratarse de una asociación antes inexistente, el guitarrista la ejecuta sentado y la sostiene en la posición generalizada del uso de este instrumento. Es decir que en estos casos tampoco reemplaza al sonajero de calabaza.

Así como la maraca estaba asociada al canto de su portador, lo está la guitarra ejecutada por los individuos con rango religioso, quienes, además, suelen bailar, en especial al entrar en éxtasis. Estas circunstancias explican sobradamente la manera peculiar de tomar el instrumento que antes describiéramos.

El guitarrista sin rango religioso, en cambio, nunca canta ni danza cuando cumple tal función, esta disociación de funciones, producto del proceso de aculturación, separa nitidamente los dos usos del instrumento.

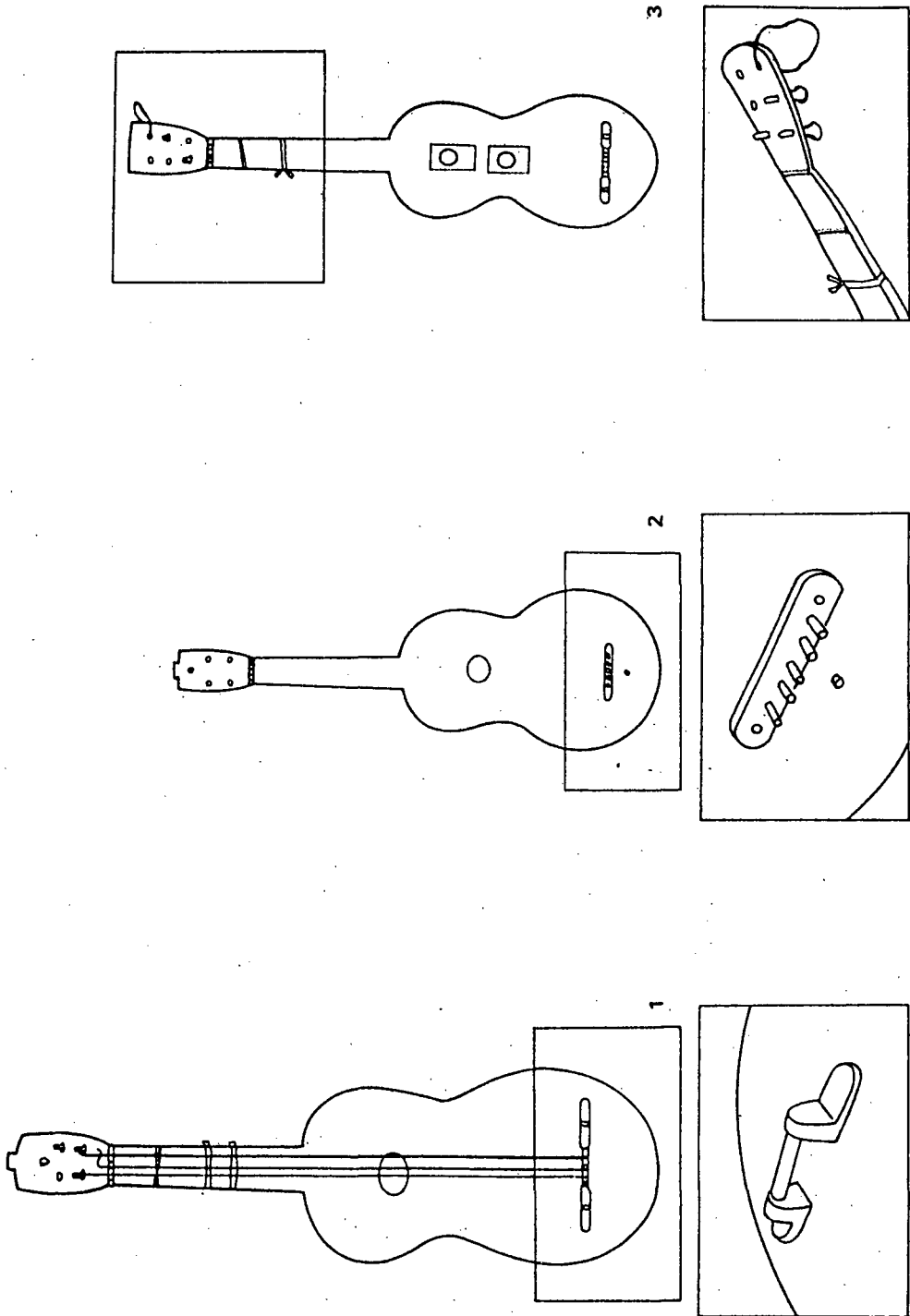
De lo expuesto concluimos:

- 1) Que ya sea que tengan clavijeros de 5 o de 6 orificios, las guitarras utilizadas por los Mbyá y etnias afines para la ejecución de su música, siempre han sido de cinco cuerdas;
- 2) Que la incorporación de la guitarra a las expresiones vocales de carácter sagrado produce la máxima reducción de sus posibilidades técnicas (rasqueo con las cuerdas al aire), cumpliendo la función de mero sustituto de la maraca;
- 3) Que la adopción del instrumento habría producido nuevas expresiones musicales relacionadas especialmente con la danza, cuya profundidad temporal no podemos determinar, pero que son percibidas por los indígenas como propias y tradicionales;
- 4) Que en dichas expresiones las cuerdas no sólo se rasquean al aire sino que se pisan y se puntean, excepto cuando la guitarra aporta la base rítmica a las ejecuciones de rabel;
- 5) Que a pesar de conocer perfectamente las posibilidades del instrumento, las técnicas mencionadas se aplican en forma restrictiva;
- 6) Que, muy probablemente, estas restricciones se deban al respeto por las pautas de su patrimonio musical tradicional, consolidadas en el repertorio vocal, hecho aún por verificar pero plausible, considerando el fuerte conservatismo de los Mbyá.

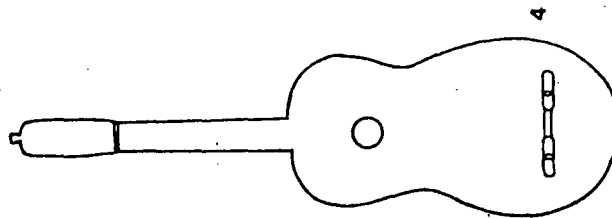
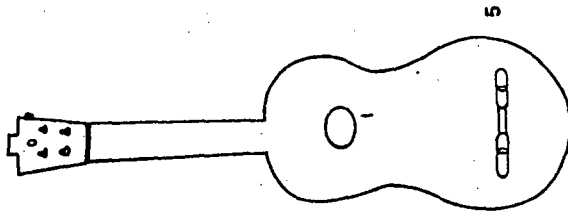
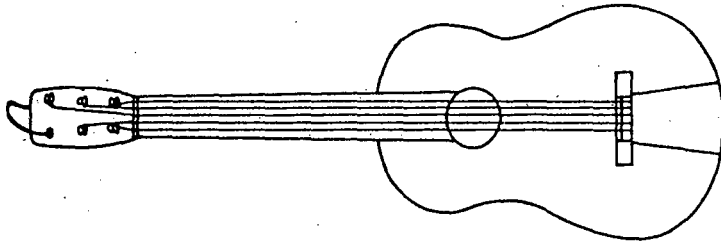
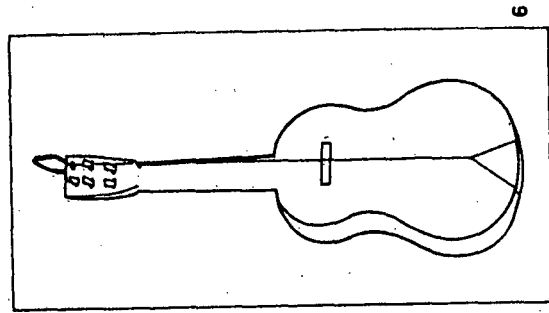
Parte del tema expuesto nos condució a una reflexión. Durante 95 años, las guitarras traídas por Ambrosetti durmieron un sueño injusto en los depósitos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Nuestra preocupación por las mismas lograron el "milagro" de que la institución publicara este año un prospecto sobre los instrumentos musicales de sus expediciones a Misiones. Aquel silencio llevó a Carlos Vega, de cuya acuciosidad en la búsqueda de datos nadie puede dudar, a afirmar: "Con su técnica de rasqueo para el acompañamiento la guitarra se difunde en América después de 1600. Tiene entonces sólo cinco cuerdas y con las cinco perdura hasta 1800. La guitarra de seis cuerdas sustituye después a la de cinco tan completamente, que ni en la campaña ni en las ciudades ni en los museos he visto nunca una guitarra de cinco cuerdas" (1946:162; el énfasis es nuestro). Claro que de no haber permanecido el instrumento en manos de los Mbyá y haber sido estudiado *in situ*, hoy esas guitarras solo serían testimonios del pasado, sobre cuya inserción en la cultura nada podríamos adregar a lo escrito por Ambrosetti. Este hecho que comentamos, más que una anécdota, es una muestra de lo mucho que debe quedar por descubrir sobre nuestro patrimonio musical.

NOTAS

- 1) Los datos de campo sobre los que elaboramos este trabajo y los anteriores fueron obtenidos en Misiones (Argentina) entre 1973 y 1987.
- 2) La falta de personal especializado en organología musical que padecen nuestros museos, hizo que las consultas que efectué desde hace casi una década en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de La Plata respecto de las guitarras adquiridas por Ambrosetti en Misiones en 1892, dieran resultados negativos. Por ello solicité a los organólogos que realizan tareas museográficas, que tuvieran a bien informarme al respecto en caso de hallarlas. Agradezco por lo tanto a la Lic. Nerea Valdéz su gentileza.
- 3) Sobre este punto es esclarecedor el artículo de Ricardo A. Zavadviker: "Los primeros grabados de la guitarra en la Argentina (1705)", publicado con posterioridad a la presentación de este trabajo en El mundo de la guitarra, 3: 8-10. Buenos Aires, marzo-abril 1988. Allí se consigna la referencia bibliográfica completa del tratado de Amat.
- 4) Los mbyá conciben sus ritos religiosos y otras acciones conexas como réplicas en la tierra de lo que sucede en el ámbito habitado por los dioses. El término xondaro (deformación fonética de soldado) es ilustrativo de cuna de las diversas jerarquías militares que han incorporado tanto en el plano político como en el religioso.
- 5) Los datos que consignaremos se refieren a los casos en que pueden acceder a la adquisición de cuerdas, generalmente encargándolas a alguien que viaje a algún centro urbano. En su defecto, se usa hilo plástico para pesca.



ALEXANDRA BERTIZ

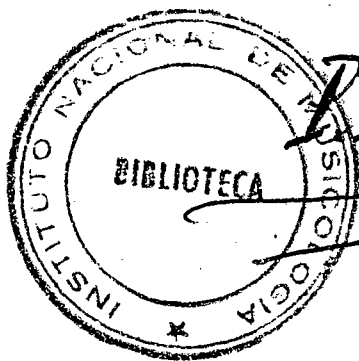


**BIBLIOGRAFIA CITADA**

- AMBROSETTI, Juan B. "Los indios Caingá del Alto Paraná (Misiones)". Boletín del Instituto Geográfico Argentino, 15:661-774. Buenos Aires, 1894.
- MÜLLER, Franz (S.V.D.) "Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay". Anthropos, 29 y 30. St. Gabriel, Mödling, 1934 y 1935.
- RUIZ, Irma "La ceremonia Memongarai de los Mbiá de la provincia de Misiones (Argentina)". Temas de Etnomusicología, 1: 45-102. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1984.
- STRELNIKOV, I. D. "Les Kaa-iwuá du Paraguay". Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti, 2:333-366. Roma, 1928.
- VEGA, Carlos. Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Buenos Aires, Centurión, 1946.

# Temas de etnomusicología

# 2



P. 154



1986

BUENOS AIRES, 1986  
REPUBLICA ARGENTINA

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA "CARLOS VEGA"  
DIRECCION NACIONAL DE MUSICA  
SECRETARIA DE CULTURA  
MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA



*Edición al cuidado de la*  
Lic. IRMA RUIZ.

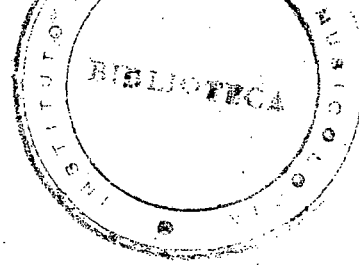
ISBN 950 - 9726 - 02 - 8

© by Instituto Nacional de Musicología "CARLOS VEGA".

Hecho el depósito que fija la ley 11.723.

Buenos Aires, 1986

P.P. 154



## INDICE

	<u>Pág.</u>
HÉCTOR LUIS GOYENA	
El charango en el Departamento de Chuquisaca (Bolivia) .....	6
MARÍA MENDIZÁBAL	
La flauta pánica de los <i>Guarayú</i> del oriente boliviano: documentación organológica y análisis de su repertorio musical .....	29
IRMA RUIZ y GERARDO V. HUSEBY	
Pervivencia del rabel europeo entre los <i>Mbiá</i> de Misiones (Argentina)	67
Autores .....	107
Ilustraciones y Fotografías .....	I a VIII

PERVIVENCIA DEL RABEL EUROPEO ENTRE LOS  
MBIÁ DE MISIONES (ARGENTINA)

Irma Ruiz - Gerardo V. Huseby

## RESUMEN

La finalidad de este trabajo es aportar pruebas fehacientes de que el cordófono de arco, tricorde, vigente en algunas comunidades *mbiá* de la provincia de Misiones (Argentina), es pervivencia del rabel europeo. Si bien no se ha podido determinar la fecha de incorporación de este instrumento al patrimonio cultural de la mencionada etnia de filiación guaraní, la profundidad temporal de la misma ha de ser lo suficientemente amplia como para que los *Mbiá* hayan perdido conciencia de su carácter exógeno, al punto de considerar que el término con que se lo denomina, *ravé*, es guaraní, y su traducción al castellano, violín.

Las pruebas de referencia están constituidas por una abundante documentación de campo obtenida en Misiones (Argentina) entre 1973 y 1980; por el hallazgo de tres ejemplares existentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, provenientes del Paraguay, adquiridos en 1938; y por el estudio organológico de cinco ejemplares, complementado con la observación de otros dos, documentados fotográficamente.

## ABSTRACT

It is the aim of this paper to demonstrate that the three-stringed bowed chordophone currently played in several *mbiá* communities in the province of Misiones (Argentina) is a survival of the European rebec. Even though it has not been ascertained when this instrument was adopted by the above-mentioned *guaraní* group, this must have taken place sufficiently far back for the *Mbiá* to have forgotten its exogenous character, to the extent that they consider their word for the instrument, *ravé*, as being *guaraní*, and its translation into Spanish, *violín* (*ravé* being instead a deformation of the Spanish *rabel*, i.e., rebec).

To the above purpose the paper offers ample documentation obtained in the course of field work carried out in Misiones (Argentina) from 1973 through 1980; information on three specimens from Paraguay recently discovered in the Museo Etnográfico of Buenos Aires, which were acquired by that museum in 1938; and the organological description of five specimens together with additional data and photographs of another two.

En el primer número de esta publicación, al desarrollar el tema "La ceremonia *Ñemongaraí* de los *Mbiá* de la provincia de Misiones", incluimos una presentación de la etnia de referencia y también datos sobre el rabel (Ruiz, 1984). La finalidad del presente trabajo<sup>1</sup> es otra, pues está centrada en la problemática histórica y actual del instrumento que nos ocupa, razón por la cual remitimos al lector al artículo mencionado para una mayor inserción del mismo en el contexto sociocultural correspondiente, aspecto que aquí tratamos en forma somera<sup>2</sup>. En este caso, la Etnomusicología y la Organología musical hacen sus respectivos aportes con el fin de demostrar que el cordófono de arco, tricorde, vigente en algunas aldeas *mbiá* de la provincia de Misiones (Argentina), es pervivencia del rabel europeo. Pero además, la intrincada historia de los cordófonos de arco, a cuyos comienzos ya está ligado el rabel, nos condujo a considerar conveniente incluir un bosquejo de la misma, antes de tratar el rabel en América.

Aunque la demostración propuesta tiene razón de ser en sí misma, confluyen otros factores que la hacen no sólo justificable sino necesaria. El primero y principal consiste en el hecho de que, en las escasas menciones que nos ha sido posible hallar sobre el rabel, se lo consigna como violín —ya sea como única denominación o como denominación aclaratoria— (Ambrosetti, 1894; Müller, 1934; Cadogan, 1968; Saugy, 1974; Locatelli de Pérgamo, 1975). La confusión sigue vigente, además, porque las descripciones están ausentes o son sumamente pobres y sólo Müller incluye una fotografía, y porque los propios indígenas creen que la traducción al castellano del nombre que ellos le dan es violín. También aporta lo suyo la hibridación formal que se ha producido entre los instrumentos de arco a través de la historia, lo que hace que en apariencia, para legos en organología musical —como suelen serlo los misioneros y etnógrafos—, el rabel se confunda con un violín rústico.

Para cumplir nuestro objetivo aportamos los siguientes elementos: 1) observaciones y documentación de campo obtenida en seis viajes de investigación efectuados entre 1973 y 1980 en la provincia de Misiones;

---

<sup>1</sup> Este trabajo es la versión ampliada del presentado en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología, realizadas en Buenos Aires entre el 2 y el 5 de octubre de 1985, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". El estudio del rabel en su contexto y en la literatura etnográfica fue efectuado por Irma Ruiz. Gerardo V. Huseby se ocupó de los antecedentes históricos y de la descripción organológica de los ejemplares observados.

<sup>2</sup> Para mayores datos referentes a los *Mbiá* de Misiones, remitimos también a Bartolomé, 1969 y a Instituto Nacional de Antropología, 1974.

2) el hallazgo de tres ejemplares existentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, dos de los cuales estaban fichados como violines y uno simplemente como instrumento musical<sup>3</sup>; 3) la descripción organológica de cinco ejemplares (los tres antedichos y otros dos adquiridos durante los trabajos de campo), complementada por la observación de dos más, de todos los cuales se incluye documentación fotográfica.

Cabe aclarar también, que a la confusión rabel/violín se añade otra concerniente a las denominaciones recibidas por los *Mbiá* y otras etnias guaraníes originarias de la región oriental del Paraguay. Nos referimos, en especial, al difundido término *Cainguá* o *Caaiguá* (monteses) que se aplicó indistintamente a todas ellas. A raíz de esta generalización, no se puede determinar —salvo excepciones— a cuál de las etnias corresponden los datos que proporciona la bibliografía. Otras denominaciones asignadas a los *Mbiá* (*Mbyá*, *Mbüá* o *Mbwihá*, según diferentes grafías) son: *Baticola*, *Apyteré* y *Avá-mbihá*. Nuestros informantes sólo admiten como autodeterminación étnica la que hemos adoptado, negando veracidad a las restantes.

Esta intrincada cuestión hace que no nos sea posible saber con certeza a qué etnia pertenecieron cada uno de los tres ejemplares adquiridos por el Museo Etnográfico, pero éstos son una prueba más de que el rabel formó parte del patrimonio de las que fueron englobadas bajo el rótulo de *Cainguás* del Paraguay —como lo documentó Müller— y que incluye a los *Mbiá*, los *Chiripá* y los *Pâ'i*<sup>4</sup>.

## I.

### a) Denominación del instrumento

La razón por la que en los escritos argentinos las referencias a este cordófono se hayan hecho asignándole únicamente el nombre de violín, presumiblemente se deba a que los propios indígenas así lo designan ante un hispano-hablante, lo cual, por tratarse de un instrumento procedente de Europa, pudo haber dado lugar a la suposición de que carecía de otra denominación. Es obvio que ello no justifica que el investigador omita preguntar por una posible denominación indígena, pero al menos lo explica.

<sup>3</sup> El mismo fue efectuado por Irma Ruiz.

<sup>4</sup> Métraux (1948: 70-71) distingue a los Guaraníes de los S. XVI y XVII de los Guaraníes modernos (desde el S. XVIII en adelante). Entre estos últimos considera a las tres etnias mencionadas, como los *Cainguá* modernos del Paraguay. Cadogan, en todos sus trabajos —sin usar el término *Cainguá*—, habla de esas etnias más los *Guayakí* como las únicas cuatro de origen guaraní que habitan en la zona oriental del Paraguay. Los *Tapé* son incluidos por Métraux (Ibíd.) entre los antiguos Guaraníes del Brasil, cuyo habitat era la Serra Geral y Rio Grande do Sul (lat. 30° S., long. 52° O.). Chase-Sardi (1972: 238-307) tampoco menciona a los *Tapé* como indígenas del Paraguay. Por consiguiente, queda en duda el dato extraído de la ficha del Museo Etnográfico de Buenos Aires respecto del rabel al que le asignamos el N° 3 en este estudio (ver Apéndice 1) y que, muy probablemente, haya sido proporcionado por Wanda Hanke, que da como adquirido el instrumento a la nación *Cainguá*, grupo *Tapé*, en Alto Paraná, Paraguay.

De allí también que tanto Müller como Cadogan, que recibían la información en guaraní, hayan consignado el término *râvé* y *ravel*, respectivamente. Cadogan, que ha demostrado un notorio desprecio por la incorporación de instrumentos musicales europeos al patrimonio indígena, a pesar de su constante preocupación por consignar los términos utilizados por ellos —sean propios de su lengua o deformación del castellano—, en este caso menciona la palabra *ravel* y pone entre paréntesis violín (1968:112). No pone *ravel* en negrita —como lo hace con todos los vocablos indígenas del texto—, es decir que lo considera como término del castellano, pero usa la *v* en lugar de la *b*, como en la ortografía guaraní. A la vez, conserva la *l*, aun cuando los sonidos finales del guaraní son vocales.

Nosotros, en todos los casos, obtuvimos la denominación violín como “traducción” al castellano de *ravé*<sup>5</sup>, pues los *Mbiá* creen que el instrumento —y, por ende, su nombre— son guaraníes, debido a que nunca han oído esa palabra en boca de otro que no fuera su paisano, ni tampoco han visto que un blanco lo ejecute. A excepción de los constructores y ejecutantes, el común del grupo distingue el rabel del violín por el número de cuerdas. Así se expresó uno de los informantes: “Tiene que ser sólo de tres cuerdas y no de cuatro como para tocar el chamamé” (Luis Martínez, 1973).

## b) Referencias bibliográficas del rabel en contexto

La primera referencia al rabel en América es sorprendentemente temprana. Gaspar de Carvajal, cronista del viaje de Orellana en el que se descubrió el río Amazonas, describe a un grupo de indígenas del bajo Amazonas de esta manera: “Venían muy lucidos, con diversas divisas y traían muchas trompetas y atambores, y órganos que tañen con la boca y arrabeles que tienen tres cuerdas” (cit. por Nordenskiöld, 1929: 179). Por el comentario de Nordenskiöld que sigue a la cita, es el único dato de un instrumento de cuerdas de ese tipo en toda América para entonces (1541), de allí que lo considere un préstamo europeo.

No creemos que haya relación directa entre el “arrabel” mencionado y el de los *Mbiá*, pero probablemente se trate de un verdadero rabel, ya que el violín recién entonces comenzaba su existencia en el norte de Italia.

Dijimos antes que la pseudo traducción rabel = violín y las características del instrumento han dado lugar a frecuentes equívocos. En razón de ello, los datos bibliográficos explícitos sobre el rabel son exigüos. Pero como sabemos que se ha utilizado erróneamente el vocablo violín, debemos incluir también las referencias al mismo.

En el trabajo etnográfico más antiguo sobre los indígenas de Misiones: “Los indios Caingúá del Alto Paraná (Misiones)” de Juan Bautista

<sup>5</sup> Para su pronunciación debe tenerse en cuenta que en las lenguas guaraníes la *r* es siempre vibrante simple, aun en posición inicial. De algún informante con tendencia a sustituir la *r* inicial por la *l*, recogimos el término *lavé* en lugar de *ravé*.

Ambrosetti, editado en 1894, el autor describe diversos instrumentos musicales. Entre ellos: "Violines, que /.../ imitan los europeos, de construcción idéntica á la de las guitarras, con cuatro cuerdas y arco de pelo de mujer; para producir sonido emplean la cera en el arco". Y agrega más adelante: "El solo violín que pude ver no quisieron vendérmelo por nada, á pesar de mis muchos ofrecimientos..." (p. 670). Se trata del dato más dudoso de los que poseemos, pues dice que el cordófono tenía cuatro cuerdas. Pero dado que vio un solo ejemplar, es muy posible que haya incurrido en un error; queda abierta la duda. Lo curioso es que aunque luego dice "tanto las guitarras como los violines son tocados después de una larga y costosa afinación, á la que prestan mucho cuidado" (Ibíd.), al describir sus cantos y danzas nunca menciona el violín, aun cuando enumera detalladamente los instrumentos utilizados en la ejecución (pp. 673-674). En suma: Ambrosetti vio un único ejemplar sobre cuyo uso nada dice, ni consigna otra denominación más que violín.

Entre 1910 y 1924, el Padre Franz Müller realizó una investigación etnográfica entre los *Mbiá*, los *Chiripá* y los *Pã'i* del Paraguay. Sin lugar a dudas, es el trabajo más completo sobre el tema. Fue publicado en los números XXIX y XXX de la revista *Anthropos* (1934-35), con el título "Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay". Este autor nos provee los mejores datos sobre su música, tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo.

Dice Müller: "En las tres tribus se conoce la guitarra y el violín<sup>6</sup> en parte importados de Europa, en parte realizados por ellos mismos con bastante habilidad, con los más sencillos elementos, siguiendo el modelo europeo" (1934: 697). Unas páginas después, al enumerar los instrumentos de su colección consigna: "2. N<sup>o</sup> 1040. Fig. 16, a; Lám. VIII. *Rabel* = violín (Mbyá: *râvê*). Ya el nombre pone en evidencia su origen español. Como el Guaraní no conoce la letra *l* y consiste en sonidos finales vocales /.../, así la *l* sencillamente es omitida. El violín es imitación de fabricación europea" (Ibíd.: 701). A pesar de haber advertido que el vocablo utilizado por los *Mbiá* corresponde al término español rabel, insiste en darlo como sinónimo de violín. Como veremos más adelante, se trata de dos instrumentos distintos. Por último cabe agregar que si bien Müller no menciona en ningún momento el número de cuerdas que posee el instrumento, en la fotografía inserta en la lám. VIII se advierte que tiene tres.

De 1968 es la otra referencia explícita al rabel, que ya hemos incluido parcialmente. Pertenece a León Cadogan, paraguayo, estudioso de las culturas indígenas y reconocida autoridad en el conocimiento de los *Mbiá* y su lengua. Dice: "En las danzas chiripás que he observado y las de los *pã'i* observados por Schaden, se utiliza la clásica sonajera o *mbaraká*, el instrumento musical de los hombres, mientras que las mujeres marcan el compás con sus *takua-pú* o trozos de bambú. En la danza mbyá, también

<sup>6</sup> Al mencionar la palabra violín, remite a la nota 180 que dice: "Râvê, apócope del español Rabel" (1934: 697).



la mujer maneja el *takua-pú*, pero el hombre esgrime en la mano la vara, *yvira'í*, a veces dos, con las que produce un leve chasquido. Pero la música de las clásicas sonajeras rituales o *mbaraká* la sustituye un *yvira'ijá* o ayudante, con una tosca guitarra de cinco cuerdas a veces acompañado por otro *yvira'ijá* con un ravel (violín) más tosco aún, y otro que toca *angu'á* o *mba'é-pú miri* = tambor o caja" (1968: 112).

Dejando de lado la consideración acerca de que el sonajero de calabaza fue sustituido por la guitarra, el rabel y el tambor —apreciación que no compartimos, y acerca de la cual nos hemos referido en otra oportunidad—, nuevamente nos hallamos ante el problema de la falta de datos. No se incluye descripción alguna y sólo se dice que es tosco, de lo que se infiere su hechura artesanal.

Menciones posteriores del rabel como violín hallamos en los artículos "Artesanías de Misiones" (Saugy, 1974) y "Los Caingú de Misiones y un curioso instrumento: El Mimbú-etá" (Locatelli de Pέργamo, 1975). En el primero de ellos leemos: "Durante nuestro paso por la Colonia de Duarte, en 25 de Mayo, hemos escuchado varias melodías que tocaron y cantaron dos muchachos, después de un asado que hubo al mediodía. Se acompañaban con una guitarra comprada y un violín de confección local. Al inquirir acerca de quién les había enseñado a hacerlos, Duarte /el jefe/ indicó que habían sido 'los jesuitas'" (Saugy, 1974: 155). Y continúa, refiriéndose a lo documentado en otra localidad (Gobernador Lanusse, Dpto. Iguazú): "...la acogida fue sumamente cordial, se pudo asistir a la ceremonia que los mbyá realizan todos los días al anochecer. En esa oportunidad el Paí Antonio Martínez tocó la guitarra (comprada) y otro hombre un violín (desconocemos su origen)" (Ibíd.: 155-156).

Por haber estado en las mismas dos localidades al mes siguiente del relevamiento que dio origen a ese trabajo, sabemos que se trataba de dos rabeles, cuyas fotografías incluimos aquí. Como ya hemos afirmado, un antropólogo bien puede confundirlos con violines, máxime si así los llaman ante un hispano-hablante. En cuanto a la referencia a la enseñanza por parte de los jesuitas para su confección, hecha por Dionisio Duarte, carece de valor, pues muchos religiosos se ocuparon en épocas recientes de inculcar nociones de ese tipo.

En el artículo de la musicóloga Locatelli de Pέργamo, la mención sobre el violín es muy breve, pues no lo documentó en uso. A pesar de ello, como obtuvo copias de grabaciones, dice que se utiliza para la ejecución de la música tradicional del grupo (1975: 21-22). Sabemos que esas grabaciones pertenecen a ejecuciones de rabel, pues hemos tenido oportunidad de escuchar las cintas originales a las que se hace referencia en el artículo.

Por nuestra parte, hemos incluido datos sobre el rabel de los *Mbiá* en tres publicaciones (Ruiz, 1979, 1980 y 1984).

---

<sup>7</sup> El tema fue presentado en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología mencionadas en la nota 1), por Irma Ruiz.

c) Materiales utilizados en su construcción

Para cumplimentar este punto, recurrimos a los datos de Ambrosetti (1894) y Müller (1934) —únicas fuentes que proveen información al respecto—, a los que añadimos los recogidos personalmente.

Tanto Ambrosetti como Müller describen en primer lugar la guitarra y luego remiten a la misma para referirse al rabel. Ambrosetti sólo dice que son “de madera de cedro cortada á cuchillo, y pegadas en vez de cola, con una pasta hecha de batatas y fruta de Mbaracamuá, que produce una substancia gomosa muy resistente. Las cuerdas son de fibra de palma pindó, ortiga brava, hilo de coser, cerda ó pelo de mujer...” (1894: 669-670). Se está refiriendo a las guitarras pero, al hablar de los “violines” dice que son “de construcción idéntica á la de las guitarras” (Ibíd.) y agrega que para el arco se usa pelo de mujer. Müller por su parte ofrece esta descripción: “El arco (kytyha = el que se desliza) es de pelo de caballo. La parte superior del arco está confeccionada con madera de ñandyta. El cordal, el mango y el puente son de madera de *yvira ñeti* (Dialecto: *guatambu*). El material restante y su nomenclatura es la misma que la de la guitarra. Las cuerdas, también aquí son de fibra europea retorcida” (1934: 701). Cabría agregar que al describir la guitarra dice: “La plancha posterior (*ape* = espalda) y la plancha superior (*hova* = cara) han sido talladas con un machete de un bloque de Hyary y los costados (*yke* = lado) con madera de Aguai” (Ibíd.)<sup>8</sup>.

La madera para confeccionar la caja es el cedro (*igari* = *Cedrela fissilis*), dato en el que coinciden Ambrosetti, Müller —que lo escribe *Hyary*— y nuestros informantes. En los textos míticos, el cedro es denominado *iwirá Ñamandú*, árbol de *Ñamandú* (el Creador). Pero según los informes que obtuvimos, se utiliza su madera porque es fácil de trabajar, no por su carácter sagrado.

Refiriéndose a la guitarra, Müller brinda mayor información: “Las cuerdas (*isâ* = cuerda) aquí están confeccionadas con hilo europeo, como también en otras ocasiones. Donde éste falta o no se lo quiere, también se confeccionan /.../ con fibras de Caraguata o con las tripas del *coatí*, *cai* (mono), del perro o del gato. /.../ El encolado se realiza con el jugo pegajoso que se obtiene rayando o machacando los pseudo-bulbos de las orquídeas Tamacuná, el cual seca, expuesto al sol y al aire, en tres o cuatro horas” (1934: 701).

Los rabeles adquiridos en 1938 por el Museo Etnográfico (Nº 1, 2 y 3; ver p. 86 y apéndices) poseen cuerdas confeccionadas con dos o tres hebras de fibra vegetal retorcidas. Los ejemplares adquiridos a los *Mbiá* en 1977 y 1979, presentan cuerdas de nylon; simples en el Nº 4, y, en el caso del Nº 5,

<sup>8</sup> Como el propio Müller dice que aparte del cordal, el mango y el puente, el resto es igual a la guitarra en cuanto a nomenclatura y materiales, debemos inferir que tapa, fondo y costados se construyeron separadamente, en el ejemplar de rabel que describe.

la primera y la segunda confeccionadas cada una con dos hebras de nylon retorcidas, siendo la tercera simple.

#### d) Afinación y técnica de ejecución

Con variantes mínimas en materia de altura absoluta, propias de toda afinación que no tiene referente fijo, pero dentro de una admirable homogeneidad, las cuerdas se afinan así: la primera al  $si_4$ , la segunda al  $la_4$  y la tercera al  $mi_4$ . Vale decir que, del grave al agudo, los intervalos resultantes son una cuarta justa y una segunda mayor.

En la ejecución sólo se pisa la primera cuerda en primera posición, obteniéndose, además de *si* (cuerda al aire), el  $do\#$  (índice izquierdo), el *re* (mayor), el *mi* (anular) y el  $fa\#$  (meñique). La segunda (*la*) y la tercera (*mi*) sólo se tocan al aire. La tercera (*mi*) es poco utilizada; la segunda (*la*), frotada con frecuencia conjuntamente con la primera, actúa muchas veces de cuerda pedal. La tercera mayor *la-do\#* es el único bicorde cuya ejecución uno de nuestros informantes describió, y es efectivamente el que más se escucha en las ejecuciones.

El instrumento se apoya contra el pecho de la manera que se observa en las fotos 19 al 22.

#### e) El rabel en los actos de culto

Si la información que nos brinda el P. Franz Müller es correcta, quizás el hecho más interesante respecto del rabel lo constituya su incorporación a los actos de culto de los *Mbiá*. Según este autor: "Los instrumentos de culto son sólo instrumentos de ruido y marcan el compás en las danzas de culto /.../ Todos los instrumentos musicales sirven exclusivamente al uso privado o profano" (1934: 696). Al decir instrumentos de ruido, se refiere al sonajero de calabaza o *mbaraká* y al bastón de ritmo o *takuapú*. A su vez llama musicales a los que producen melodías.

Sabemos que la maraca y el *takuapú* han sido los instrumentos sagrados por excelencia, no sólo de los *Mbiá*, sino de otras etnias guaraníes; en cuanto a que hayan existido canciones y danzas profanas, el único testimonio lo ofrece Müller. Nimuendajú, nombre indígena del antropólogo alemán Curt Unkel, que convivió largamente con los *Apapokuva* y que conoció bien a otras etnias guaraníes, dice que toda su música es sagrada. El propio Müller, al describir las danzas profanas, halla muchas semejanzas con las sagradas. No estamos poniendo en duda la honestidad intelectual de este autor, que le hace decir: "La investigación de los conceptos religiosos de nuestros indígenas Guaraní presenta considerables dificultades que, por un lado están fundadas en su carácter hermético, poco comunicativo y el temor de explayarse sobre sus creencias religiosas ante desconocidos; y por otro lado, en la circunstancia que, en las diferentes tribus y aún en las familias se dan diferentes informes sobre el mismo asunto" (1934: 181). Pero hemos advertido algunas confusiones significativas en sus traducciones de textos

sagrados, las que podrían extenderse a otras interpretaciones<sup>9</sup>. Al menos estamos en condiciones de afirmar que si tuvieron expresiones musicales ajenas a los actos de culto, hoy carecen de ellas o han sido incorporadas a los mismos —con excepción de las melodías de flauta—<sup>10</sup>.

Müller ofrece los siguientes datos: “El instrumento musical que acompaña las danzas profanas, es generalmente la guitarra, más raras veces el violín. En la ocasión se entonan canciones...” /.../ “Semejante a las danzas litúrgicas, también la danza profana empieza con un ritmo moderado, para degenerar, hacia el medio o final, en una excitación salvaje”. /.../ “El tiempo de danzas se extiende generalmente, como en las danzas rogativas, desde la puesta del sol hasta cerca del alba” (1934: 697).

En la actualidad, también se danza desde la puesta del sol y el número de horas es variable, aunque nunca hasta cerca del alba. Lo común es que se dance y cante entre tres y cinco horas; esto en las aldeas que aún conservan los ritos tradicionales y tienen algún jefe religioso capaz de congregar a la comunidad.

Apenas se deja de ver el sol, hombres, mujeres y niños se reúnen delante del *opi* (recinto cultural) donde previamente se han instalado el jefe religioso y su esposa, el guitarrista y el rabelista. A veces el propio jefe toca el rabel, si no hay otro que lo haga. Pero también es posible que se dance sólo con guitarra, en caso de que no haya un rabel disponible.

Danzan sin cantar hasta que oscurece<sup>11</sup>; es entonces cuando se colocan en hilera delante de la puerta del *opi* e ingresan cantando. Durante el canto, cada participante debe saludar al *Pa'i* y a su esposa con un “*aguyevete*” que éstos retribuyen. Con esta acción ritual comienza cada ceremonia; a partir de allí, el desarrollo es variable.

No hay duda de que el rabel es utilizado preferentemente para danzar. Diversos cantos en los que el danzar es secundario sólo se ejecutan con guitarra, aunque esto también depende del instrumentista. En las ceremonias en que participa un buen rabelista, hemos notado una actividad mayor, debido a que posee un repertorio más amplio. De cualquier modo, el análisis efectuado hasta ahora demuestra que un nutrido repertorio no llega a una docena de melodías, pero que se combinan unas y otras durante las ceremonias.

Antes del amanecer se efectúa una ceremonia más breve, que excluye la danza en el *oká* (espacio abierto delante del *opi*); es decir que comienza

---

<sup>9</sup> Debido a que acabamos de acceder a la traducción del texto alemán de Müller —trabajo encarado por el Centro Argentino de Etnología Americana—, dejamos para otra oportunidad mayores consideraciones.

<sup>10</sup> Por mencionar sólo un ejemplo, diremos que obtuvimos registros magnetofónicos, dentro del recinto de culto, de una canción cuyo texto ofrece Müller entre las profanas, y que, sin duda, tiene características musicales que difieren en diversos aspectos del repertorio habitual sagrado. El análisis técnico-musical que estamos llevando a cabo permitirá determinar con propiedad las diferencias aludidas.

<sup>11</sup> Remitimos a las p. 79-80 del N° 1 de esta publicación.

con el *aguyevete*. Luego se llevan a cabo dos o tres expresiones musicales en las que se combinan canto y danza y se da por terminada la reunión.

El carácter sagrado de estas expresiones —en mayor grado las que se desarrollan dentro del recinto cultural— está claramente manifiesto. Es común que en las danzas todos los participantes se coloquen de frente a un punto cardinal determinado, según la deidad a la que esté dirigida. En el caso de que además se cante —lo que ocurre mayoritariamente—, el que dirige menciona el nombre de la o las deidad/es con la/s que se establece la comunicación.

En suma. Los registros magnetofónicos obtenidos *in situ* en manifestaciones espontáneas, que se hallan en el archivo respectivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", prueban la vigencia del instrumento que nos ocupa, al menos en algunas comunidades *mbiá* de la provincia de Misiones. La segunda parte de este trabajo estará dedicada a demostrar que dicho instrumento es pervivencia del rabel europeo y no un violín.

## II.

### a) Antecedentes históricos

La historia del rabel se remonta al comienzo mismo de los instrumentos de arco. Las primeras referencias concretas a este tipo instrumental se encuentran en tratados árabes del siglo X; se conjetura que la idea de la cuerda frotada pudo haber llegado al mundo islámico proveniente del Asia central (Bachmann, 1969: Cap. II, especialmente p. 41-43). Ya al-Farabi (ca. 870-950), autor de uno de los más importantes tratados medievales de teoría musical, describe esta técnica de ejecución instrumental mencionando al *rabab* como el exponente más característico (Ibíd.: 26-27). Se trata de la primera de muchas referencias a instrumentos cuyos nombres incluyen la radical r-b-, entre los cuales se encontrará eventualmente el rabel (Sachs, 1913: 313, 317-318, 324; Marcuse, 1964: 432-433, 436-438, 448). En la civilización del Islam el término *rabab*, o *rebab*, al que en ciertos casos se agregan adjetivos descriptivos, designa a varios cordófonos diferentes. Uno de ellos, el descrito por al-Farabi como poseyendo dos cuerdas afinadas a la cuarta o a la quinta, habría entrado a Europa a través del norte de Africa. La otra vía de entrada de los cordófonos de arco a Europa occidental habría sido a través del Imperio bizantino, desde el Cercano Oriente (Bachmann, 1969: 61-64; Marcuse, 1975: 471). Según la iconografía de la época, a estas dos vías de entrada corresponderían dos tipos instrumentales diferenciados, ambos antepasados del rabel europeo posterior.

Es necesario aclarar aquí que, si bien los organólogos tienden a agrupar los instrumentos medievales en tipos de características aparentemente bien definidas, la realidad es bastante más compleja. Los tipos básicos presentan múltiples variantes y hay una general falta de normalización en materia de número de cuerdas, tamaño, forma, detalles de construcción, etc.

Por otra parte, la noción de tipos instrumentales de características relativamente fijas es moderna y propia de la civilización occidental, y especialmente de la fabricación de instrumentos a nivel comercial. La variabilidad que presentan los instrumentos medievales la encontramos en la actualidad en mayor o menor grado en los instrumentos musicales populares y etnográficos del mundo entero, como veremos más abajo al tratar el caso específico del rabel *mbiá*.

El mejor tratamiento sintético del tema de los cordófonos medievales sigue siendo a nuestro juicio el del clásico libro de Hortense Panum, debiéndose tener en cuenta, sin embargo, lo dicho en el párrafo anterior. Según esta autora, a partir del siglo XI en Europa podemos distinguir tres tipos principales de laúdes de arco (1940: 341-390). El primero es el *rabab*, ya mencionado, que aparece en áreas sujetas al influjo islámico, especialmente España (ver foto 9). Es de tamaño pequeño, forma alargada con bordes paralelos, mango corto que continúa el contorno de la caja, y clavijero vuelto hacia atrás en ángulo con clavijas laterales. El fondo y los costados de la caja, de sección transversal más o menos semicircular, suelen estar tallados en un sólo trozo de madera conjuntamente con el mango. La tapa se halla dividida; en su versión actual la porción inferior suele ser de parche, la superior de chapa de cobre con uno o varios oídos en forma de roseta circular. Este instrumento sigue vigente hoy en los países árabes del norte de África, donde posee dos cuerdas afinadas a la quinta.

El segundo tipo es el que habría entrado a Europa occidental por Bizancio. Tiene forma de media pera alargada, también con mango corto que continúa el contorno de la caja. En la tapa, de madera, suelen haber dos oídos en forma de medias lunas enfrentadas. El clavijero tiene forma de disco o de corazón, con clavijas sagitales (frontales o dorsales); el número de cuerdas es variable, con frecuencia tres. En un manuscrito del siglo XII aparece dibujado y con el nombre *lyra*. Abundan las representaciones pictóricas y escultóricas de este instrumento, en especial en manos de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis en los portales de iglesias románicas y góticas (véase con respecto a los portales gallegos López-Calle, 1982: 77-127). Tal vez el ejemplo más conocido sea el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela; también en Santiago lo vemos ejecutado por el rey David en un muy difundido relieve en la Puerta de las Platerías. Pervive este instrumento en Europa sudoriental y en Turquía, a menudo en su versión tricorde, en algunas regiones conservando el nombre *lira* o con derivados como *liritsa*; es especialmente importante en Bulgaria, donde recibe el nombre de *gadulka* (Kachulev, 1963: 95-107). En la foto 10 se pueden apreciar versiones actuales de los dos tipos instrumentales que acabamos de describir: un *rabab* marroquí y una *lira* turca.

El tercer tipo es en general de tamaño algo mayor que los anteriores, y posee un mango corto diferenciado de la caja. Esta suele ser ovalada o rectangular con los bordes redondeados, y puede presentar una cintura más o menos marcada. El número de cuerdas, también variable, con frecuencia es de cinco, a veces con una o dos bordonas adicionales al costado del

mango. El clavijero es también de disco, con clavijas sagitales como en el tipo anterior. Presumiblemente la caja era construida con tapa, fondo y costados diferenciados, si bien esta construcción no se halla documentada antes del siglo XIV. En un principio resulta difícil distinguir entre este tipo instrumental y el anterior en la iconografía de la época, pero con el tiempo la diferenciación se hace más neta. Se tiende a aplicar a este tercer tipo el nombre de *fidula* (*vielle, viela, fiddle*, etc.), aun cuando en la Edad Media el término parece haberse aplicado a varios tipos de instrumentos de arco. Esta *viela* o *fidula* habría sido el cordófono de arco más importante de Occidente a partir del período trovadoresco, y sería el utilizado preferencialmente en la música polifónica de los siglos XIV y XV.

De los tres tipos mencionados, el *rabab* es ejecutado en posición vertical, mientras que los otros dos aparecen representados tanto en posición vertical como horizontal u oblicua, es decir, apoyado el instrumento en el pecho u hombro.

La gran variedad de contornos con que aparecen los cordófonos de arco en la iconografía medieval, muy especialmente con anterioridad al siglo XIV, hace que Panum intente una subdivisión del tercer tipo descrito (1940: 365-390). Por su parte Marcuse (1975: 470-474) llega a conclusiones que difieren en cierta medida de lo expuesto por Panum y de la síntesis intentada aquí. Es también interesante el panorama brindado por Baines (1961: 216-222). Con respecto a la variedad existente en materia de detalles de construcción, resultan de especial interés los aportes de Page (1974) y Remnant (1968, 1975).

Merece mencionarse en este contexto el tratado de Jerónimo de Moravia, de fines del siglo XIII, por la luz que arroja sobre este tema tan complejo (editado, comentado y traducido al inglés por Page, 1979). Jerónimo describe y da la afinación de dos instrumentos que denomina respectivamente *rubeba* y *viella*, y que corresponderían presumiblemente al primero y tercero de los tipos descritos arriba. Según este autor, la *rubeba* posee dos cuerdas afinadas a la quinta, mientras que para las cinco cuerdas de la *viella*, que considera de mayor importancia que aquella, proporciona tres afinaciones diferentes basadas en quintas, cuartas y unísonos (Page, 1979: 82-84).

Si bien no parece tener ninguna relación con el rabel, mencionemos para completar este panorama medieval la familia de las liras de arco (utilizado el término *lira* en su estricto significado organológico) del Báltico, Escandinavia y las Islas Británicas, estudiada exhaustivamente por Anderson (1923, 1970).

Veamos ahora lo que ocurre con los instrumentos de arco en Europa occidental a medida que nos acercamos al período en que comienzan a pasar a América. Los dos primeros tipos medievales mencionados, *rabab* y *lira*, dan lugar hacia el siglo XV al rabel (*rebec* en Francia e Inglaterra), aparente fusión de ambos (Panum, 1940: 353-354). El instrumento sigue teniendo forma de media pera alargada; posee tapa de madera y caja cavada en una pieza; mango corto relativamente diferenciado de la caja; clavi-

jero de perfil semicircular o de hoz, con clavijas laterales, a veces rematado por una cabeza tallada. Los oídos suelen tener forma de letra C o de media luna; en algunos casos se lo representa con una roseta circular en lugar de oídos, o con ambos. Normalmente tiene tres cuerdas (ver foto 11). Tal como ocurría con sus antepasados medievales, existe aún cierta indecisión en la manera de sujetar las cuerdas al extremo inferior de la caja. Se lo representa o bien con un puente-cordal semejante al de una guitarra, o con cordal y puente separados, el cordal fijado al borde inferior, como en el violín. Será esta última la forma que se impondrá.

La *fidula* sigue teniendo gran importancia en el siglo XV, y en el siglo siguiente su versión con cuerdas bordonas se relaciona estrechamente en el norte de Italia con el violín en sus orígenes. Se la denomina entonces *lira da braccio*; su caja prefigura en su construcción la de aquél, pero conserva aún el clavijero cordiforme con clavijas frontales (Winternitz, 1967: 86-98; Witten, 1975). Coincidiendo con el abrirse de la textura polifónica, los instrumentos comienzan en esa época a construirse en familias de diversos tamaños. Una de ellas, la de las vihuelas de arco, más tarde llamadas violas *da gamba* o simplemente violas, surge tal vez en el siglo XV y probablemente en España, y está relacionada en sus orígenes con la vihuela de mano, siendo ésta uno de los antepasados de la guitarra (Dart, 1961: 184-190). Con seis cuerdas, mango con trastes y caja de construcción liviana, la vihuela de arco se constituirá en el instrumento más importante para la ejecución de música contrapuntística en los siglos XVI y XVII, y eventualmente pasará a las colonias de América. No está clara la relación existente entre esta familia instrumental y la antigua *fidula*; tampoco parece haber parentesco alguno con el rabel.

El siglo XVI es una época de experimentación y de consolidación de los principales tipos instrumentales existentes. Aparecen también entonces una serie de híbridos y de prototipos que se asemejan en algunos casos al rabel (ver Witten, 1975, especialmente las figs. 26 y 31). En el norte de Italia se desarrolla hacia 1550 el violín, que según Boyden habría tomado de la *lira da braccio* la construcción de la caja y del rabel la afinación por quintas y el clavijero con clavijas laterales (Boyden, 1961 y 1965; Winternitz, 1967: 99-109; Witten, 1975). El nuevo instrumento es tal vez el que mejor responde a las exigencias estéticas que conducirían a la música del barroco, y muy pronto desplaza al rabel y a la *fidula* de los niveles socioculturales más altos. En 1528 Martin Agricola describe e ilustra cuatro cuartetos diferentes de instrumentos de arco, uno de ellos el del rabel; cada uno de esos cuatro rabeles de diferentes tamaños posee tres cuerdas afinadas por quintas. Menos de un siglo más tarde, Michael Praetorius (1619) sólo ilustra dos familias, la de las violas *da gamba* y la moderna familia de los violines, que aún no existía en tiempos de Agricola. Para Praetorius el rabel es un instrumento popular que sólo existía en su tamaño agudo. De allí en adelante, desplazado por el violín de reciente invención, el rabel irá perdiendo su prestigio social. Las múltiples referencias posteriores a este instrumento lo



vinculan con la música de danza y con la taberna, y eventualmente lo muestran reducido a instrumento rústico de pastores y mendigos.

## b) El rabel en España <sup>12</sup>

Ya nos hemos referido a la existencia en España de fuentes iconográficas que muestran los dos principales antepasados medievales del rabel, los que hemos mencionado con los nombres de *rabab* y *lira*. Con respecto al primero de ellos, podemos agregar aquí las dos representaciones que aparecen en el manuscrito I.b.2 del Escorial de las Cantigas de Santa María, encabezando las cantigas 110 y 170. En la primera de estas miniaturas se pueden observar dos *rababs* (uno de ellos en la foto 9); en la segunda, un *rabab* de bordes curvos, cuya forma tal vez apunta ya al rabel posterior, ejecutado junto a un *'ud* (laúd árabe).

En lo que respecta a las referencias al rabel en la poesía medieval castellana, merece destacarse el estudio realizado por Daniel Devoto (1958: 211-222). Es bien conocida la mención del rabel que hace el Arcipreste de Hita, y que fuera citada ya por Pedrell en 1901: "...El rabé gritador con la su alta nota..." (Pedrell, 1901: 48). Existen otras enumeraciones de instrumentos musicales en la literatura española medieval, entre ellas la del Libro de Alexandre, que utiliza el término *giga*, el que según Fernández de la Cuesta correspondería al instrumento que aquí hemos denominado *lira*, es decir, al segundo tipo medieval que hemos descrito (1983: 344). El término *giga* aparece especialmente en fuentes germanas, y eventualmente da origen a la palabra *Geige*, aplicada modernamente, al igual que *fiddle* en inglés, a toda una diversidad de instrumentos de arco. La forma *rabé* aparece también en el Poema de Alfonso Onceno, de Rodrigo Yáñez: "...el rabé con el salterio" (Ibíd.: 339).

En etapas posteriores la utilización del rabel como instrumento pastoril ha quedado abundantemente documentada en las citas que aparecen en la literatura y muy especialmente en el romancero. En lo referido a la obra de Cervantes, donde el rabel es mencionado en numerosas oportunidades, existe un estudio de Miguel Querol, quien afirma que el tipo más corriente era de tres cuerdas afinadas en intervalos de cuarta y quinta, del grave al agudo (Querol, 1948: 137-138). De las múltiples citas al rabel en el romancero, seleccionamos las siguientes a modo de muestra:

.....  
el rabel templando estaua  
con sentido destemplado,

---

<sup>12</sup> Agradecemos al Sr. Silvio A. Killian el habernos proporcionado muchos de los datos que damos en esta sección.

y al triste son que tañía  
su ronca voz ha soltado,  
.....

(Lucas Rodríguez, 1582. Ed. Rodríguez  
Moñino, 190).  
.....

con estos versos escriptos  
que solía el desdichado  
al son del rabel sonoro  
cantar guardando el ganado.  
.....

(Ibíd.: 192).  
.....

Viendo que no me rendía,  
por que el sueño me rindiera,  
a mí me dió un rabelillo,  
ella toca una vihuela;  
por un cantar que ella canta  
yo cantaba una docena;  
pensó adormecerme a mí,  
mas yo la adormecí a ella.  
.....

(De *La serrana de la Vera*, en Menéndez Pidal,  
1968: 300).

El rabel habría existido hasta nuestro siglo entre los pastores de Extremadura y en Castilla la Vieja, según información un tanto antigua proporcionada por López Chavarri (1927: 126-127), García Matos (s/f [hacia 1940]: 156) y Donostia (1947: 127-128); este último autor proporciona una serie de variantes del término rabel, entre ellas *rabil* y *rabenque*. Lamentablemente es exigua la documentación sobre el instrumento, y pobres o inexistentes las descripciones. López Chavarri, citando el Cancionero de Olmeda, incluye el siguiente cantar, recogido en la provincia de Burgos:

El rabel que ha de ser fino,  
ha de ser de verde pino;  
la vihuela de culebra,  
y el sedal de mula negra.

(López Chavarri, loc. cit.)

Menéndez Pidal, refiriéndose a un viaje de recolección realizado en 1926, dice lo siguiente: "...los pastores de Navamediana y de Candeleda

(Avila), así como unas serranas de Bohoyo, nos cantaban algunas versiones, en especial *La loba parda*, recitada con singular emoción de sobresalto imaginariamente compartido, y acompañada al son del rabel” (Menéndez Pidal, 1953: 303). El propio Menéndez Pidal también afirma lo siguiente con respecto al mismo romance, *La loba parda*: “Este gracioso romance, de pura cepa rústica, auténticamente pastoril, creo que nació entre los zagales de Extremadura, donde hoy es muy cantado al son del rabel, sobre todo en Nochebuena” (Menéndez Pidal, 1968: 304-305). Kurt Schindler, en su importante antología de canciones populares españolas que recogiera entre 1928 y 1934, incluye una versión de *La loba parda* proveniente de Viniegra de Arriba, provincia de Logroño, “cantada con acompañamiento primitivo de rabel de dos cuerdas” (Schindler, 1941: N° 462 y p. 25). También recoge una “Jota con el rabel” de la provincia de Avila (Ibíd.: N° 117).

El “Dizionario della musica popolare europea” de Leydi y Mantovani, publicado en 1970, afirma con respecto al rabel que sobrevivía entonces en Castilla la Vieja, indicando que posee caja rectangular con los bordes redondeados y una o dos cuerdas (p. 213-214). Esta descripción sugiere que el rabel habría abandonado en España la construcción de la caja en forma de media pera, asemejándose en cambio a los demás instrumentos de arco europeos, hibridación nada extraña en el mundo de los instrumentos populares. Confirmaría esta hipótesis el hecho de que los rabeles documentados en nuestro siglo en América en ningún caso presentan la forma que había sido característica del antiguo rabel europeo.

Una publicación reciente no especializada proporciona una constatación adicional. Se trata de un álbum fotográfico titulado “Catálogo de la Exposición de Fotografía sobre artesanías, tradiciones y costumbres de los pueblos de España”, publicado en Madrid en 1984. Se incluyen en él tres fotografías de la construcción de un rabel y dos del instrumento en ejecución, tomadas en el pueblo de Salceda de Poblaciones, en la región cantábrica de Castilla la Vieja. Clavijero, mango y caja están tallados en una sola pieza de madera; el fondo es chato y la caja tiene forma de ocho, vale decir que presenta la cintura característica de algunas *fidulas* medievales. La tapa es de parche, clavado al perímetro de la caja en una manera que también se encuentra en representaciones medievales de cordófonos de arco. La breve nota que acompaña las fotografías informa que el instrumento “. . . es característico de los valles de Valderredible, Campóo y Poblaciones, en Cantabria. Únicamente se utilizan de dos y tres cuerdas” (p. 104). Se lo muestra ejecutado en posición vertical; uno de los ejecutantes utiliza un arco de varilla recta y gruesa, mientras que en la otra fotografía se aprecia un arco muy curvo, de varilla evidentemente flexible. En uno de los instrumentos se puede ser el clavijero, en forma de hoz achatada, con dos clavijas laterales y una dorsal, y el puente, más bien grueso y ancho.

c) El rabel en América

Las referencias históricas al rabel en América se inician con la asombrosamente temprana de Carvajal, incluida más arriba. Las citas posteriores, muy escasas, no proporcionan la descripción de los instrumentos, de modo que no podemos tener la certeza de que, al menos en algunos casos, no se haya aplicado el término rabel a otros instrumentos de arco, incluyendo por supuesto el violín. En Chile, Pereira Salas menciona un dato de 1655, cuando se pagaron ocho pesos a dos rabeles y cinco cantores en ocasión de un sepelio. Este autor incluye también el rabel entre los instrumentos que se utilizaban para acompañar la danza en época colonial (1941: 207). También afirma Pereira Salas que el rabel "...es un violín rústico de una a tres cuerdas..." (Ibíd.: 229) que en el siglo XVIII "...pasó a ser el instrumento favorito de los *puetas* populares en las provincias mineras del norte y en las frías provincias allende el Maule. Se tocaba apoyado sobre el muslo" (Ibíd.: 230). Grenon (1951) recoge menciones del rabel en los años 1705, 1747 y 1761, en los tres casos en Córdoba; ya a partir de 1608 y hasta 1650 encuentra citas del discanto (presumiblemente el violín), y, ya como violín, a partir de 1628 y con frecuencia creciente. Furlong (1945: 96-99), Grenon (1951: 67-69) y Gesualdo (1961: 67-73) proporcionan información extractada de los inventarios de los bienes de los Jesuitas a su expulsión en 1767. Según Gesualdo se incluye allí un total de 80 rabeles, 12 rabelones, 194 violines y 52 violones, debiendo agregarse a estas cifras los instrumentos que quedaron en posesión de los indígenas. Suponemos que los violones eran bajos de violín —algo así como violoncelos— y los rabelones bajos de rabel (véase la referencia a Agricola, más arriba), pero cabrían otras posibilidades, ya que la imprecisión terminológica es una constante en la historia de los instrumentos musicales. El hecho curioso de que rara vez aparezcan en un mismo inventario ambas familias, la del violín y la del rabel, acentúa la presunción de que en algunos casos pudieron haberse aplicado indistintamente ambos términos. Hay sin embargo cuatro instancias de yuxtaposición, aun cuando en sólo una de ellas se trata de instrumentos de tésitura aparentemente similar: 4 rabeles y 1 violón en Pueblo de la Cruz (Prov. del Uruguay); 9 rabeles y 3 violones en San Rafael (Chiquitos); 10 violines buenos y 4 rabelones en Santo Corazón de Jesús (Chiquitos); y 1 violín y 5 rabeles en la Misión de la Candelaria (Paraná). En especial la última de estas referencias prueba que, al menos en esa Misión, se los consideraba tipos diferenciados.

El rabel existió hasta nuestros días en Chile. Documentado por Lavín (1955), quien lo da como prácticamente extinguido, posee tres cuerdas y es ejecutado en posición vertical. Noticias recientes lo dan como aún vigente en la región de Chiloé<sup>13</sup>. La foto 17 muestra un ejemplar conservado en la colección Pedro Traversari, de Quito, Ecuador (Rephann, 1978: N° 4098).

<sup>13</sup> Información proporcionada por el Profesor Manuel Dannemann.

En Brasil, la *rabeca* del nordeste parecería acercarse morfológicamente más al violín. Tal vez haya llegado de Portugal con ese carácter híbrido, ya que en ese país, según Vega de Oliveira, *rabeca* habría sido meramente la designación popular del violín (1966: 155). Según este autor, se sigue utilizando modernamente este instrumento a nivel popular tanto en Portugal como en las islas portuguesas del Atlántico. Existe también en Portugal la llamada *rabeca chuleira*, que, siempre según Vega de Oliveira, sería un violín pequeño, de mango corto, afinado a la octava superior (Ibíd.: 154-155). Volviendo a Brasil, el carácter híbrido de la *rabeca* se manifiesta en su diseño, muy semejante al del violín, y en el hecho de que a veces posee cuatro cuerdas. En ese sentido, Tavares de Lima afirma que posee tres cuerdas y a veces una cuarta que vibra por simpatía (1965: 11). Maynard de Araújo confirma esa afirmación y agrega que la afinación es la-re-sol y la cuarta a la octava (no dice de cuál) (1964: 429). Suponemos que este autor utiliza un orden descendente, es decir que las tres cuerdas de la *rabeca* corresponderían a las tres más graves del violín. Si bien por su antigüedad y el carácter general de la obra el dato es sospechoso, cabe agregar que Almeida en su *Historia da musica brasileira* afirma sin más comentario que la *rabeca* posee cuatro cuerdas de tripa afinadas sol-re-la-mi, vale decir como el violín (1942: 113). Coinciden estos autores en que el instrumento es ejecutado apoyándolo contra el pecho. En el nordeste brasileño la *rabeca* parece conservar su vigencia; pudimos apreciarla personalmente integrando un conjunto de proyección folklórica que visitara Buenos Aires hace algunos años.

#### d) Rabel y violín

Como se ha podido apreciar, con frecuencia el rabel ha sido consignado como violín; conviene entonces aquí destacar las diferencias existentes entre estos instrumentos, considerando las formas características de ambos. El violín se desarrolló en medios profesionales a partir de la primera mitad del siglo XVI, y desde temprano adquirió un diseño muy semejante al actual, que combina características acústicas de notable sutileza con líneas equilibradas y elegantes. Aun en violines de factura rústica, como en el caso de los violines que construyen los *Chiriguano*, se conservan sus rasgos principales. En el violín tapa y fondo son abovedados; existe un alma que los conecta y sirve para transmitir las vibraciones al fondo; los oídos son en forma de F o de S, y el clavijero tiene la forma que le conocemos, con su característico perfil de doble curva rematado por una voluta. Como es sabido, el violín posee cuatro cuerdas. El rabel, en cambio, suele tener tres cuerdas, y en general sus líneas son mucho más arcaicas y sobrias que las del violín. Fondo y costados suelen estar cavados en una sola pieza de madera; la tapa es chata y más bien gruesa, y, detalle este muy importante desde el punto de vista acústico, el instrumento no tiene alma. De allí y de su construcción relativamente rígida, con tapa y fondo gruesos, su tim-

bre agudo y un tanto áspero, al menos en comparación con el violín. También los oídos conservan formas más antiguas que en el violín —de letra C o de ángulo— y el perfil del clavijero suele poseer líneas más simples, indicio de su arcaísmo. Como es de esperar en un instrumento de larga historia y que lleva varios siglos de existencia como instrumento popular, hay en el rabel una variabilidad mucho mayor que en el violín en materia de detalles de construcción y de decoración.

### e) Rabeles *mbiá* documentados

Hemos podido observar detalladamente cinco rabeles, cuya descripción externa haremos aquí (fotos 12 a 14). Dicha observación se complementa con la documentación fotográfica de dos ejemplares más (fotos 19, 21 y 22). Los instrumentos han sido numerados del 1 al 7 (de izquierda a derecha en las ilustraciones de los cinco primeros). Los ejemplares N<sup>o</sup> 1, 2 y 3, procedentes de Paraguay, pertenecen al Museo Etnográfico de Buenos Aires; los N<sup>o</sup> 4 y 5 fueron adquiridos por Irma Ruiz en 1974 y 1979, y pertenecen respectivamente a Irma Ruiz y al Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". El instrumento N<sup>o</sup> 4 fue construido por Enrique Duarte, de la comunidad *mbiá* de Colonia 25 de Mayo, Misiones; los N<sup>o</sup> 5 y 6 fueron construidos por el joven rabelista *mbiá* Mario Silva, de la comunidad liderada por el *Pa'i* Antonio Martínez, antes localizada en Colonia Gobernador Lanusse y ahora en Fracrán, Misiones. En los apéndices se incluye información adicional sobre cada uno de estos instrumentos.

En los siete casos se trata claramente de rabeles, según la descripción hecha en la sección anterior. Poseen tres cuerdas, salvo en el caso especial del N<sup>o</sup> 5. Este curioso ejemplar que, como se verá abajo, es tal vez el que más se acerca en sus rasgos morfológicos a la idea de un rabel prototípico, ha sido sin embargo construido para llevar cuatro cuerdas. Con todo, sólo posee tres, y observándolo no parece haber tenido nunca colocada la cuarta. El orificio superior del clavijero presenta aún un trozo de hilo de nylon que ha sido utilizado para colgar el instrumento. Irma Ruiz adquirió este ejemplar en un momento en que su constructor estaba ausente, y no pudo obtener información sobre las razones de esta irregularidad. Cabe señalar que ese mismo año, y en ausencia del rabelista y constructor Mario Silva, el líder religioso de la comunidad ejecutaba un violín comercial que le había sido obsequiado, al que había quitado la cuarta cuerda, sustituyendo además el puente original por uno rústico, tal vez de rabel, y utilizando un arco también de factura rústica. ¿Habría quizás tomado Mario Silva de ese violín comercial la idea de las cuatro cuerdas?

Como es de esperar, los instrumentos muestran un grado considerable de variabilidad en lo referente a su construcción. En general están completos, salvo el N<sup>o</sup> 3, que no posee puente ni diapasón. Sólo los N<sup>o</sup> 1 y 4 conservan sus arcos respectivos.

En lo que hace a la manera en que están contruidos, los siete instrumentos pueden ser divididos en dos grupos, incluyendo el primero los ejemplares 1, 2, 3 y 7, y el segundo los N<sup>o</sup> 4, 5 y 6. A su vez, los N<sup>o</sup> 1 y 2, muy semejantes entre sí, formarían un subgrupo. El primer grupo presenta la caja contruida con fondo, tapa y fajas; el fondo y la tapa sobresalen del contorno de las fajas del mismo modo que ocurre en el violín. Como veremos abajo, los instrumentos de este grupo también presentan clavijeros similares. El segundo grupo posee el fondo y los costados de la caja cavados en un sólo trozo de madera, y la tapa no sobresale del contorno de los costados. En el caso del instrumento N<sup>o</sup> 5, fondo, costados, mango y clavijero han sido tallados en una única pieza de madera. En el N<sup>o</sup> 4, fondo y lados están cavados en una pieza, y mango y clavijero han sido tallados en otra, separadamente de la caja. El ejemplar N<sup>o</sup> 6, contruido al igual que el N<sup>o</sup> 5 por Mario Silva, presenta características similares a éste, si bien no sabemos si en su talla se ha utilizado un solo bloque de madera o dos. En todos los casos, tapa y fondo son chatos y relativamente gruesos, y no se observa la presencia de alma ni de refuerzos internos de la tapa.

En general, el mango es relativamente corto y su eje es paralelo o casi paralelo al de la caja. El diapasón, levemente inclinado respecto al mango en los instrumentos del segundo grupo mencionado, es en éstos relativamente largo, tal vez por influjo del violín. Al instrumento N<sup>o</sup> 2 parece faltarle parte del diapasón, y el N<sup>o</sup> 3 parece haberlo perdido. Dado que la construcción de estos dos ejemplares y, en menor grado, la del N<sup>o</sup> 1, es muy rústica, no se puede precisar con certeza cómo pudo haber sido el diapasón en su configuración original.

Los clavijeros de los instrumentos N<sup>o</sup> 1, 2, 3 y 7 se parecen notablemente entre sí. Contruidos a modo de marco, es decir sin fondo, presentan un perfil anguloso, de ribetes arcaicos, prácticamente el mismo que observamos en uno de los rabeles chilenos de la Colección Pedro Traversari, de Quito, Ecuador (foto 17). Los instrumentos de Mario Silva —N<sup>o</sup> 6 y 7— presentan en cambio clavijeros en forma de hoz, cavados con fondo, que parecen salidos de una representación del siglo XIV o XV (comparar con foto 11). Cabe suponer que este diseño elegante y funcional representa una tradición antigua paralela a la de los clavijeros de marco de los rabeles del primer grupo, aunque no se puede descartar que sea idea propia de Mario Silva. En lo que respecta al ejemplar N<sup>o</sup> 4, el perfil del clavijero demuestra que su constructor intentó imitar el del violín, con su voluta aquí apenas insinuada y su doble curva característica.

Las clavijas son meramente palitos con una hendidura para fijar la cuerda, salvo en los instrumentos de Mario Silva, en los cuales son talladas y con orificio. El N<sup>o</sup> 4 tiene dos palitos hendidos y una clavija de arpa.

Los cordales son de madera, salvo en el caso del N<sup>o</sup> 3, en el cual se trata de un trozo de cuero con un ojal para engancharlo en una saliente del fondo. Los demás poseen un engrosamiento en el extremo inferior que permite atar una cuerda, la que se fija a una saliente del borde inferior,

con variantes de detalle. En el N<sup>o</sup> 4, no hay botón o saliente donde fijar esa cuerda, la que en cambio está atada rodeando la caja por la cintura. El tallado convexo del cordal de este instrumento recuerda la forma de un cordal de violín, como también ocurre con su clavijero, según se ha visto.

La forma de los oídos es otro elemento variable que tal vez refleje la inventiva del constructor, por ejemplo en el caso del ejemplar N<sup>o</sup> 3, que ostenta cuatro oídos rectos paralelos. Los ejemplares 1 y 2 presentan oídos en ángulo; en el caso del N<sup>o</sup> 1, con un par de orificios suplementarios. En los ejemplares N<sup>o</sup> 4 y 5 los ángulos se han suavizado y son casi letras C de espaldas una a la otra.

Los instrumentos N<sup>o</sup> 1, 2 y 3 presentan unos pequeños oídos suplementarios perforados en la faja: una sola perforación en los N<sup>o</sup> 1 y 3, en el lado izquierdo y derecho respectivamente, y tres pequeñas perforaciones en el lado derecho del N<sup>o</sup> 2. En los tres ejemplares estos orificios han sido cuidadosamente realizados, probablemente con un hierro candente. No sabemos qué función pueden haber cumplido estas perforaciones en instrumentos ya provistos de oídos en la tapa. Oídos suplementarios laterales comparables a éstos fueron documentados por Laurence Wright en las esculturas de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis talladas en los capiteles de la iglesia de Gargillesse, Italia, que data de alrededor del año 1200. Se trata de rabeles que presentan una roseta y un par de oídos en la tapa, y además una perforación —en un caso rodeada de puntos a modo de pequeña roseta— ubicada al costado de la caja, en una posición comparable a la de los ejemplares aquí descriptos (Wright, 1979: 73-74).

Las cuerdas de los ejemplares N<sup>o</sup> 1, 2 y 3 han sido confeccionadas con hebras de fibra vegetal retorcidas: dos hebras en las dos primeras cuerdas del N<sup>o</sup> 1, en las tres cuerdas del N<sup>o</sup> 2 y en la única cuerda que se conserva del N<sup>o</sup> 3; y tres hebras en la tercera del N<sup>o</sup> 1. Los rabeles N<sup>o</sup> 4 y 5 poseen cuerdas de nylon. Las cuerdas del N<sup>o</sup> 4 y la tercera del N<sup>o</sup> 5 son simples, mientras que las dos primeras de este último instrumento están confeccionadas con dos hebras retorcidas. Es interesante señalar que estas cuerdas de nylon retorcidas presentan el mismo aspecto que las similares de fibra vegetal del grupo anterior, indicando la persistencia de una misma técnica a más de cuarenta años de distancia y con diferente material. Si bien no hay regularidad absoluta en las relaciones entre los grosores de las cuerdas, en general la primera es de diámetro menor que las otras dos, o por lo menos que la tercera.

Los puentes presentan una variedad de formas y tamaños. Salvo en el caso de Mario Silva, que utiliza un simple rectángulo de madera, se trata de puentes voluminosos y rígidos.

Los arcos utilizados por los *Mbïá* suelen estar contruidos con una tira de caña, siendo necesariamente su curvatura grande en virtud de la flexibilidad del material. También se han documentado arcos contruidos con una varilla de madera (ver Temas I, p. 102), en cuyo caso son rec-



tos o de curvatura limitada. Los arcos que se conservan con los ejemplares N° 1 y 4 pertenecen al primer tipo descrito (foto 18). En ambos casos se ha utilizado para la cuerda un haz de hilo comercial de algodón, que conserva restos de resina. Merece mención el tamaño pequeño del arco correspondiente al N° 1.

Hemos dejado para el final la descripción de la peculiar construcción de las fajas de los rabeles N° 1 y 2, sin paralelo en ningún instrumento del que tengamos conocimiento. La foto 16 ilustra las fajas del N° 2. En los dos instrumentos hay una faja que corresponde a la mitad superior de la caja, y otra correspondiente a la mitad inferior. Se doblan en ángulo, ambos extremos de las dos fajas —superior e inferior— sin cortarlos, y se inserta a cada lado una cuña formada por otro trozo de faja también doblado en ángulo. Las cuñas se pegan a los extremos doblados de las fajas, asegurando una construcción cuya ventaja sería su solidez. El contorno de la tapa y del fondo sigue en forma aproximada las “puntas” producidas por la construcción de las fajas, como se aprecia en las fotografías.

En el Apéndice 2 proporcionamos las medidas principales de los cinco ejemplares que hemos tenido oportunidad de examinar en detalle.

### Consideraciones finales

Creemos haber cumplido con la finalidad de este trabajo, pero resta un punto importante por dilucidar: cómo y cuándo llegó el rabel a manos de los *Mbiá*. Si fue por vía directa de los Jesuitas, debió haber ocurrido a mediados del siglo XVIII, pues las Misiones o Reducciones del Tarumá fueron fundadas entre 1720 y 1753 y son las únicas que fueron pobladas por los *Mbiá*, según Cadogan (1956: 295), quien también da cuenta de que escaparon de las mismas más de una vez.

De haber sido a través de otro grupo indígena, la determinación de lapsos se complica. También se debe tener en cuenta que estos procesos no son homogéneos y simultáneos en todas las aldeas de una misma etnia; por el contrario, la diversidad es muy grande. No es imposible que en el futuro hallemos alguna pista que nos permita despejar —aunque sea parcialmente— estas incógnitas. De un modo u otro, lo cierto es que la incorporación ha debido producirse hace suficiente tiempo como para que la nación *mbiá* haya olvidado el carácter exógeno de este instrumento musical, al punto de creer que el término *ravé* es guaraní.

Esta interesante adopción y adaptación del rabel a la cultura *mbiá*, nos permite ser testigos de la pervivencia de un antiguo instrumento del Viejo Mundo, hábilmente aprovechado por los músicos indígenas del Nuevo Mundo.

## APENDICE I

### Información básica sobre los cinco ejemplares estudiados<sup>14</sup>

#### Nº 1

- Colección: Museo Etnográfico de Buenos Aires. Nº 38-335.  
Procedencia: Alto Paraná, Paraguay.<sup>15</sup>  
Etnia: *Caingwá*.  
Artesano: \_\_\_\_\_  
Fecha de adquisición: Por el Museo, diciembre, 1938.  
Colector: Walter Luftensteiner.  
Observaciones: En la ficha del Museo figura como "violín con su correspondiente arco".

#### Nº 2

- Colección: Museo Etnográfico de Buenos Aires. Nº 38-204.  
Procedencia: Puerto Flores / Paraguay /.  
Etnia: *Baticola*<sup>16</sup> / *Mbiá* /.  
Artesano: \_\_\_\_\_  
Fecha de adquisición: Mayo, 1938.  
Colector: Wanda Hanke.  
Observaciones: En la ficha del Museo figura como "violín". Sin arco.

<sup>14</sup> Como de los rabeles Nº 1 a 3 se dispone de muy escasa información, partimos de la misma para la enumeración de los datos, aunque creímos pertinente añadir el rubro "artesano". Entre barras se agregan datos aclaratorios ausentes en las fichas.

<sup>15</sup> Alto Paraná es un Departamento de la República del Paraguay, pero también se llama así al río Paraná desde su unión con el río Paraguay hacia el norte. Debemos suponer que el dato de la ficha se refiere al Dpto. paraguayo.

<sup>16</sup> Denominación despectiva asignada a los *Mbiá* por los *Pá'i* y *Chiripá*, en alusión a la "correa de cola" o "tapa-rabos" que usaban (Müller, 1934: 180).

RUIZ-HUSEBY: *El rabel mbiá*

Nº 3

Colección: Museo Etnográfico de Buenos Aires. Nº 58-616.  
Procedencia: Alto Paraná, Paraguay.  
Etnia: *Caingúá*, grupo *Tapé*<sup>17</sup>.  
Artesano: \_\_\_\_\_  
Fecha de adquisición: Por el Museo, 1939.  
Colector: Wanda Hanke.  
Observaciones: En la ficha del Museo figura como "instrumento musical". Sin arco.

Nº 4

Colección: Irma Ruiz.  
Procedencia: Colonia 25 de Mayo, Misiones, Argentina.  
Etnia: *Mbiá*.  
Artesano: Enrique Duarte.  
Fecha de adquisición: Diciembre, 1974.  
Colector: Irma Ruiz.  
Observaciones: \_\_\_\_\_

Nº 5

Colección: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Nº 257.  
Procedencia: Fracrán, Misiones, Argentina.  
Etnia: *Mbiá*.  
Artesano: Mario Silva.  
Fecha de adquisición: Enero, 1979.  
Colector: Irma Ruiz.  
Observaciones: \_\_\_\_\_

---

<sup>17</sup> Ver nota 4.

APENDICE 2

Medidas principales de los cinco rabeles examinados, expresadas en milímetros.

EJEMPLARES	Largo total		Ancho máximo 18		Tapa			Fondo				Lados		Mango		Puente		Cuerdas 20		Arco	
	mitad superior	mitad inferior	largo	ancho	1	2	3	largo	ancho	1	2	3	alto máx.	alto mín.	largo (desde cej.)	alto máx.	ancho máx.	largo total	largo útil hipotético	largo máx. varilla	largo cuerda
1	502	150	163	277	124	110	142	307	128	109	140	55	52	130	38	57	293	260	293	190	
2	549	215	195	298	175	113	183	325	170	125	175	58	53	152	40	89	350	320	—	—	
3	565	162	162	309	160	111	188	345	158	104	183	65	58	135	—	—	315	285	—	—	
4	595	142	142	345	140	85	150	362	135	88	150	65	60	132	48	75	341	350	470	375	
5	537	122	125	318	112	92	115	314	115	95	120	53	50	122	29	51	303	275	—	—	

<sup>18</sup> Medido a la altura de las esquinas, inmediatamente arriba y abajo de la cintura respectivamente.

<sup>19</sup> Medido aproximadamente a mitad del tercio superior (1), en la parte más estrecha de la cintura (2), y a mitad del tercio inferior (3).

<sup>20</sup> El largo total medido entre la cejuela y el cordal; el largo útil desde la cejuela hasta una posición hipotética del puente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agrícola, Martin  
1528  
*Musica Instrumentalis Deudsch.* Wittenberg.  
Reed. Leipzig: 1896.
- Almeida, Renato  
1942  
*Historia da musica brasileira.* Río de Janeiro:  
F. Briguiet y Cía.
- Ambrosetti, Juan B.  
1894  
"Los indios Caingúá del Alto Paraná (Misiones)." *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, 15: 661-774. Buenos Aires.
- Andersson, Otto  
1923  
1970  
*Strákharpán.* Helsinki: s/e.  
"The Bowed Harp of Trondheim Cathedral and Related Instruments in East and West." *Galpin Society Journal*, XXIII: 4-34.
- Bachmann, Werner  
1969  
*The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments up to the Thirteenth Century.* Traducción al inglés de Norma Deane. Londres: Oxford University Press.
- Baines, Anthony  
1961  
"Ancient and Folk Backgrounds." En *Musical Instruments through the Ages*, editado por Anthony Baines, 200-236. Harmondsworth: Penguin Books.
- Bartolomé, Miguel Alberto  
1969  
"La situación de los Guaraníes (Mbya) de Misiones (Argentina)." *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 4 (2): 161-84. Asunción.
- Boyden, David D.  
1961  
1965  
"The Violin." En *Musical Instruments through the Ages*, editado por Anthony Baines, 103-31. Harmondsworth: Penguin Books.  
*The History of Violin Playing from its Origins to 1761.* Londres: Oxford University Press.

RUIZ-HUSEBY: *El rabel mbíá*

Cadogan, León  
1956

"Las reducciones del Tarumá y la destrucción de la organización social de los Mbyá-guaraní del Guairá (Ka'ygüá o Montesés)." En *Estudios Antropológicos publicados en homenaje a Manuel Gamio*, 295-303. México: Sociedad Mexicana de Antropología.

1960

"En torno a la aculturación de los Mbyá-guaraní del Guairá." *América Indígena*, XX (2): 133-50. México.

1968

"Chonó Kybwyrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní." *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 3 (1-2): 55-158. Asunción.

Chase-Sardi, Miguel  
1972

"La situación actual de los indígenas del Paraguay." En *La situación del indígena en América del Sur. (Aportes al estudio de la fricción inter-étnica en los indios no-andinos)*, 237-96. Montevideo: Biblioteca Científica.

Dart, Thurston  
1961

"The Viols." En *Musical Instruments through the Ages*, editado por Anthony Baines, 184-90. Harmondsworth: Penguin Books.

Devoto, Daniel  
1958

"La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana." En *Homenaje a Monseñor H. Anglés*, I: 211-22. Barcelona.

Donostia, F. José Antonio de,  
y Tomás, Juan  
1947

"Instrumentos de música popular española." *Anuario Musical*, II: 105-50. Barcelona.

España. Ministerio de Cultura.  
Dirección General Juventud y  
Promoción Sociocultural  
1984

*Catálogo de la Exposición de Fotografía sobre artesanías, tradiciones y costumbres de los pueblos de España*. Madrid.

Fernández de la Cuesta, Ismael  
1983

*Historia de la música española: I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza Editorial.

Furlong, Guillermo  
1945

*Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.

García Matos, Manuel  
s/f

*Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.

Gesualdo, Vicente  
1961

*Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Beta.

Grenon, Pedro J.  
1951

*Nuestra primera música instrumental*. 2ª edición. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Instituto Nacional de Antropología  
1974

*Informes del Instituto Nacional de Antropología. Relevamiento cultural de la provincia de Misiones*. Buenos Aires.

RUIZ-HUSEBY: *El rabel mbiá*

- Kachulev, Ivan  
1963  
"Gadulkas in Bulgaria." *Galpin Society Journal* XVI: 95-107.
- Lavin, Carlos  
1955  
*El rabel y los instrumentos chilenos*. Santiago de Chile: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigaciones Musicales.
- Leydi, Roberto y Mantovani, Sandra  
1970  
*Dizionario della musica popolare europea*. Milán: Bompiani.
- Locatelli de Pérgamo, Ana María  
1975  
"Los Caingúa de Misiones y un curioso instrumento: el Mimbú-eta." *Revista INIDEF*, 1:21-32. Caracas.
- López-Calo, José  
1982  
*La música medieval en Galicia*. La Coruña.
- López Chavarri, Eduardo  
1927  
*Música popular española*. Barcelona: Labor.
- Marcuse, Sibyl  
1964  
*Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. Nueva York: Norton.
- 1975  
*A Survey of Musical Instruments*. Londres: David & Charles.
- Maynard Araújo, Alceu  
1964  
*Folclore Nacional*. San Pablo: Edições Melhoramentos, 3 v.
- Menéndez Pidal, Ramón  
1953  
*Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardi)*. Teoría e historia. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1968  
*Flor Nueva de Romances Viejos*. 22ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- Métraux, Alfred  
1948  
"The Guarani." En *Handbook of South American Indians*, editado por J. H. Steward. *Bulletin of the Bureau of American Ethnology*, 143, III: 69-94. Washington.
- Müller, Franz  
1934-35  
"Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay." *Anthropos*, XXIX y XXX. Mödling.
- Nordenskiöld, Erland  
1929  
"Analyse ethno-géographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Gran Chaco." *Études d'ethnographie comparée*, I. París.
- Page, Christopher  
1974  
"An aspect of medieval fiddle construction." *Early Music*, 2 (3): 166-67. Londres.
- 1979  
"Jerome of Moravia on the *Rubeba* and *Viella*." *Galpin Society Journal*, XXXII: 77-98.

RUIZ-HUSEBY: *El rabel mbïá*

- Panum, Hortense  
1940  
*The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development.* Traducción al inglés de Jeffrey Pulver. Londres: William Reeves.
- Pedrell, Felipe  
1901  
*Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española.* Barcelona, Juan Gili.
- Pereira Salas, Eugenio  
1941  
*Los Orígenes del Arte Musical en Chile.* Santiago: Universidad de Chile.
- Praetorius, Michael  
1619  
*Syntagma Musicum.* Wolfenbüttel. Reed. Kassel: 1929, 1958.
- Querol Gavaldá, Miguel  
1948  
*La Música en las Obras de Cervantes.* Barcelona: Ediciones Comtalia.
- Remnant, Mary  
1968  
"The Use of Frets on Rebecs and Mediaeval Fiddles." *Galpin Society Journal*, XXI: 146-51.
- 1975  
"The diversity of Medieval fiddles." *Early Music*, 3 (1): 47-49. Londres.
- Rephann, Richard  
1978  
*Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari.* New Haven: OEA-Yale.
- Rodríguez, Lucas  
1582  
*Romancero historiado.* Alcalá. Edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Castalia, 1967.
- Ruiz, Irma; Novati, Jorge;  
Jacovella, Bruno y  
Férez Bugallo, Rubén  
1979  
*Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ruiz, Irma y  
Pérez Bugallo, Rubén  
1980  
*Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1980).* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ruiz, Irma  
1984  
"La ceremonia *Nemongarai* de los *Mbïá* de la provincia de Misiones." *Temas de Etnomusicología*, 1: 45-85. Buenos Aires.
- 1985  
"Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los *mbaraká* de los *Mbïá* (Guaraníes)." Trabajo leído en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 2 al 5 de octubre.
- Sachs, Curt  
1913  
*Reallexikon der Musikinstrumente.* Berlín: Max Hesse. Reed., Hildesheim: Georg Olms, 1964.
- Saugy, Catalina  
1974  
"Artesanías de Misiones." En *Informes del Instituto Nacional de Antropología. Relevamiento Cultural de la Provincia de Misiones*, 143-64. Buenos Aires.



RUIZ-HUSEBY: *El rabel mbüá*

Schindler, Kurt  
1941

*Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.  
Nueva York: Hispanic Institute.

Tavares de Lima, Rossini  
1965

"Musica folclórica e instrumentos musicais do Brasil." *Boletín Interamericano de Música*, 49: 3-12.

Vega de Oliveira, Ernesto  
1966

*Instrumentos Musicais Populares Portugueses*.  
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Winternitz, Emanuel  
1967

"The Lyra da Braccio" y "Early Violins in Paintings by Gaudenzio Ferrari and his School." En *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, 86-98 y 99-109. Londres: Faber & Faber.

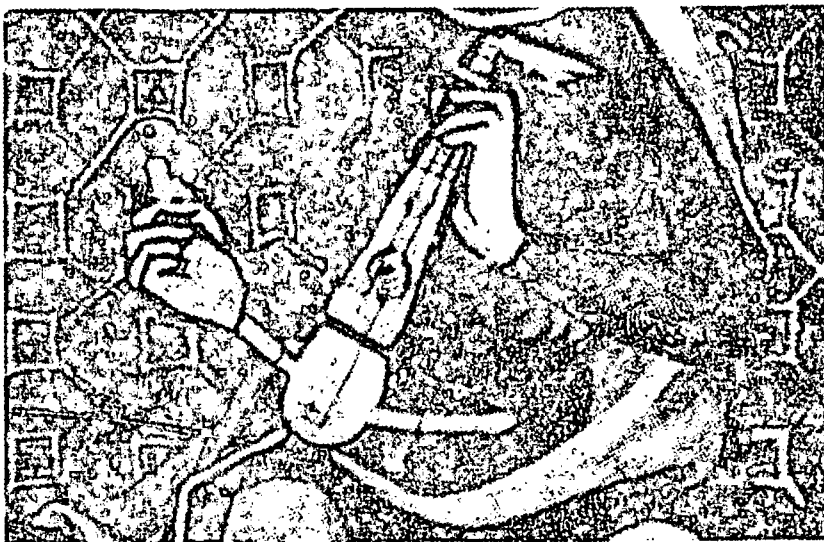
Witten, Lawrence C. II  
1975

"Apollo, Orpheus and David. A study of the crucial century in the development of bowed strings in North Italy 1480-1580 as seen in graphic evidence and some surviving instruments." *Journal of the American Musical Instrument Society*, I: 5-55.

Wright, Laurence  
1979

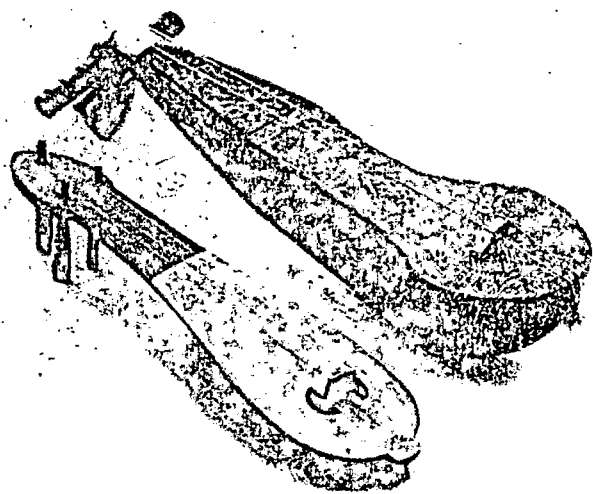
"Sculptures of Medieval Fiddles at Gargilesse." *Galpin Society Journal*, XXXII: 66-76.

9



*Rabab*, siglo XIII.  
Cantigas de Santa  
María (Escorial I b 2).  
Miniatura que encabeza  
la cantiga 110 (detalle).

*Rabab* marroquí y "lira" turca.

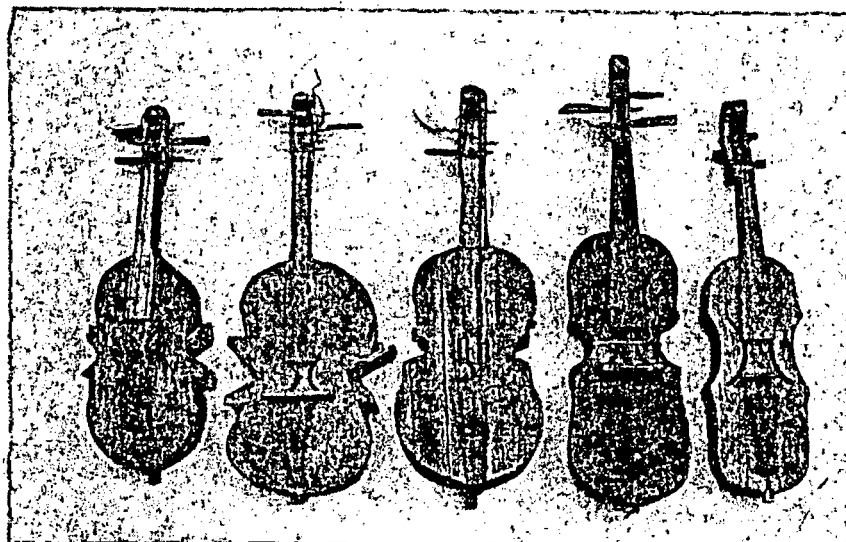


10

11



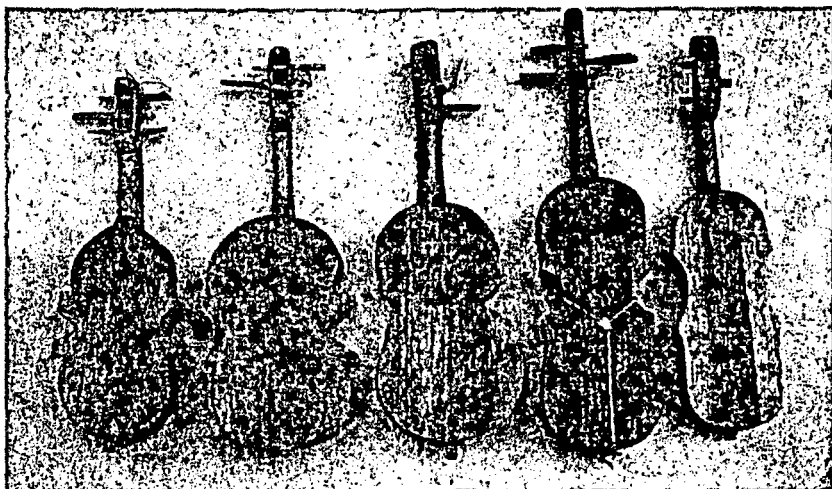
Rabel, siglo XV. "Virgen con ángeles"  
(detalle) de Cosimo Rocelli (1439–1507).



12

Rabeles No. 1 a 5  
(izq. a der.),  
frente.

13

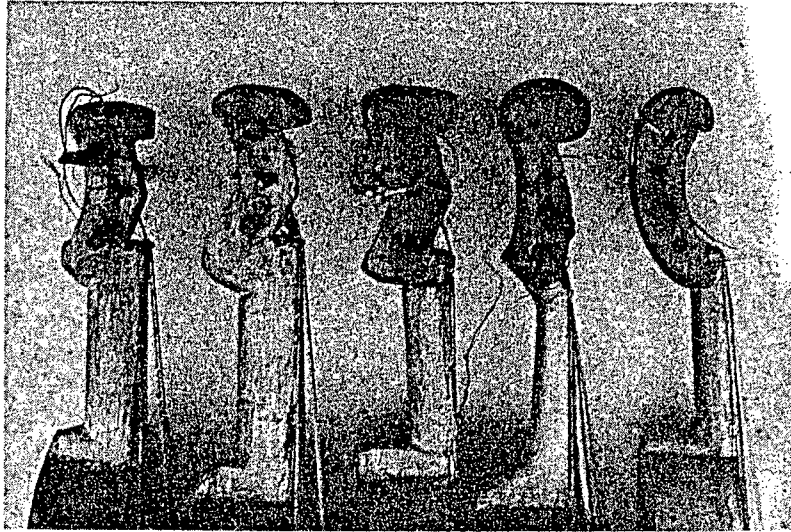


Idem, vista  
posterior.



14

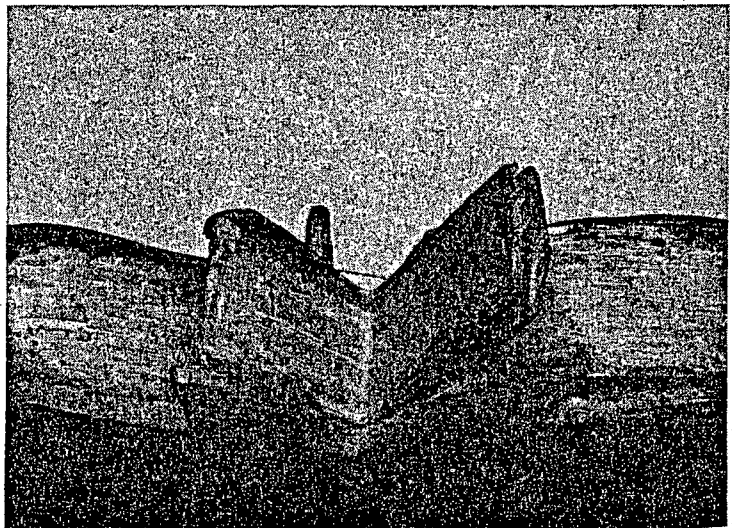
Idem, perfil  
izquierdo.



15

Rabeles No 1 a 5 (izq. a der.),  
clavijeros, perfil derecho.

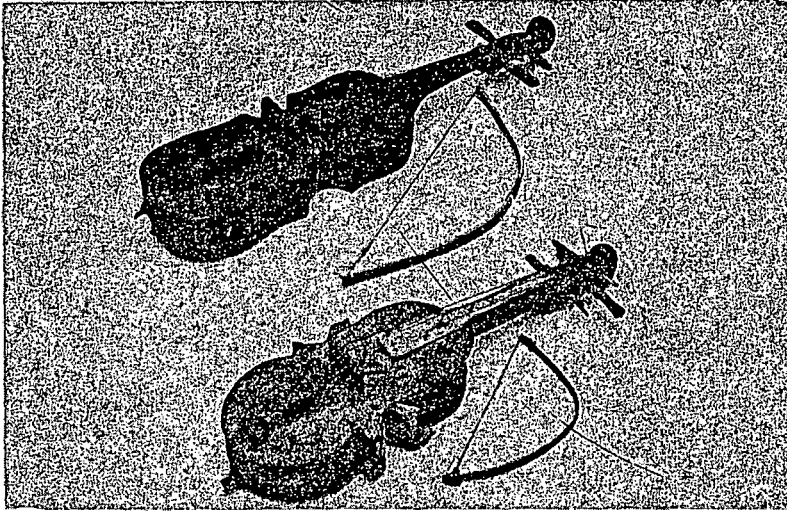
Detalle del costado izquierdo del  
rabel No 2, que muestra la  
construcción peculiar  
de las fajas.



16

17

Rabel chileno. Colección Pedro  
Traversari de Quito, Ecuador,  
No 4098.



Rabeles N° 1 (primer plano) y N° 4, con sus respectivos arcos.

18

19

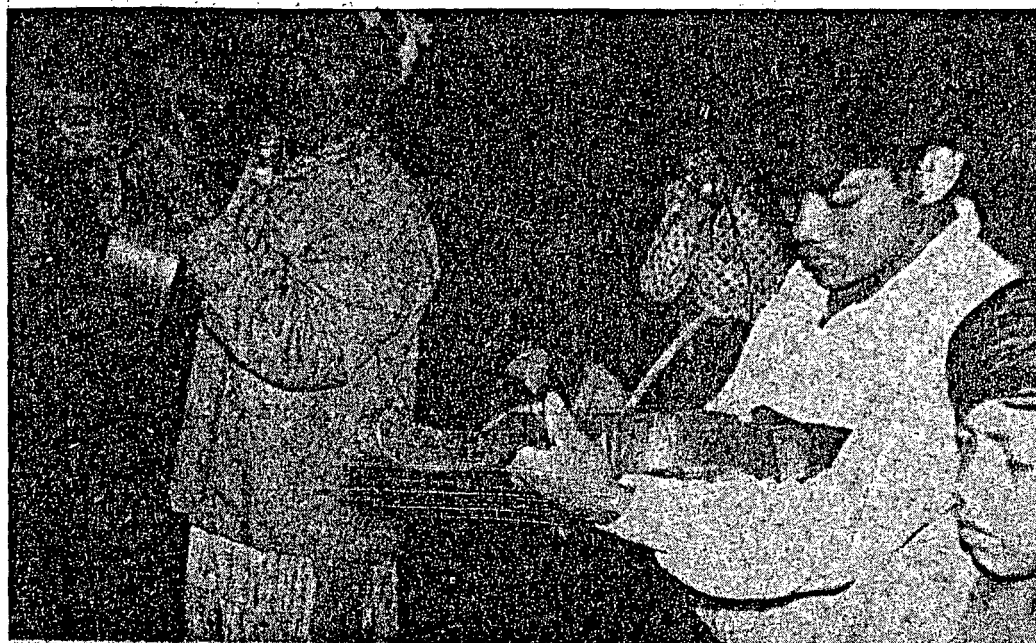


Rabel N° 6. Colonia Gobernador Lanusse, 1973.



20

Rabel N° 4. Colonia 25 de Mayo, 1974. Ejecutante: Maximino Acosta.



21

Rabel No 6. Colonia Gobernador Lanusse, 1973. Ejecutante: Mario Silva. Foto tomada durante una ceremonia nocturna de las que se realizan diariamente. En segundo plano, el *'Pa'* i Antonio Martínez ejecutando la guitarra de cinco cuerdas.

22



Rabel No 7. Fracrán, 1979. Ejecutante: Alicia Escobar. Foto tomada durante la ceremonia de *Ñemongarai*. En segundo plano, ejecutante de guitarra de cinco cuerdas.

58

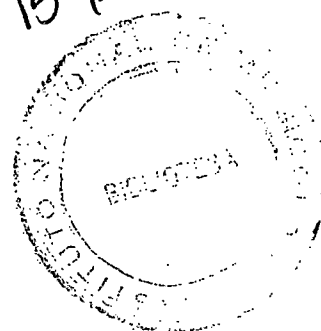
Anexo III

nas

de etnomusicología

1

P.P. 154



- EL LENGUAJE SONORO COMÚN AL HOMBRE Y A LAS DEIDADES. Un estudio sobre las canciones de los "Mataco" del Chaco argentino.

JORGE NOVATI

- LA CEREMONIA ÑEMONGARAI DE LOS MBIÁ DE LA PROVINCIA DE MISIONES.

IRMA RUIZ



BUENOS AIRES, 1984  
REPÚBLICA ARGENTINA

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA  
SECRETARIA DE CULTURA  
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA "CARLOS VEGA"

© by Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".  
Hecho el depósito que fija la Ley 11723.  
Buenos Aires, 1984.



## INDICE

Nota preliminar

**El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades, un estudio sobre las canciones de los *Mataco* del Chaco argentino.** *Jorge Novati*

I. Introducción . . . . .	15
II. Síntesis y resultados de la labor desarrollada anteriormente . . . . .	21
III. Significado y resultados de la presente investigación . . . . .	34
Bibliografía . . . . .	40

**La ceremonia *Nemongaraí* de los *Mbiá* de la provincia de Misiones.**

*Irma Ruiz*

I. Introducción . . . . .	51
II. La ceremonia <i>Nemongaraí</i> . . . . .	54
III. Expresiones e instrumentos musicales . . . . .	65
Bibliografía . . . . .	81
Documentación fotográfica . . . . .	85

**LA CEREMONIA "ÑEMONGARÁ" DE LOS "MBÍÁ"  
DE LA PROVINCIA DE MISIONES**

**Irma Ruiz**

## ABSTRACT

The paper analyses the *Nemongarai* ceremony in the *Mbiá* culture, describe its purpose and the characters involved, and introduces a semantical and morphological analysis of the word *Nemongarai*. Furthermore, the paper proves the mythical foundation and the permanence of the musical instruments and expressions, and presents the changes brought about in the ceremonial music by the acculturation process.

The fact that several outstanding researchers of guarani culture support that the *Nemongarai* ceremony is not performed any more, gives particular importance to this paper.

## SUMARIO

### I. Introducción

### II. La ceremonia *Nemongarai*

- a) Análisis etimológico y semántico de su denominación.
- b) Documentación de campo.
- c) Aspectos comunes y distintivos respecto de las descripciones provenientes de otras fuentes.

### III. Expresiones e instrumentos musicales

- a) Su fundamentación mítica.
- b) Sustituciones y adiciones debidas al proceso de aculturación.
- c) Las danzas de *Nemongarai*.

### Bibliografía

56°

55°

54°

# MAPA DE LA PROVINCIA DE MISIONES (ARGENTINA)

Localización de la aldea donde se documentó la ceremonia

PARAGUAY

MISIONES

SAN PEDRO

KM 300

POSADAS

BRASIL

RIO

IJUI

56°

55°

54°

26°

26°

27°

27°

28°

28°

PARANA

RIO

A. PARANAY

A. PIRAY GUAZU

GUAZU

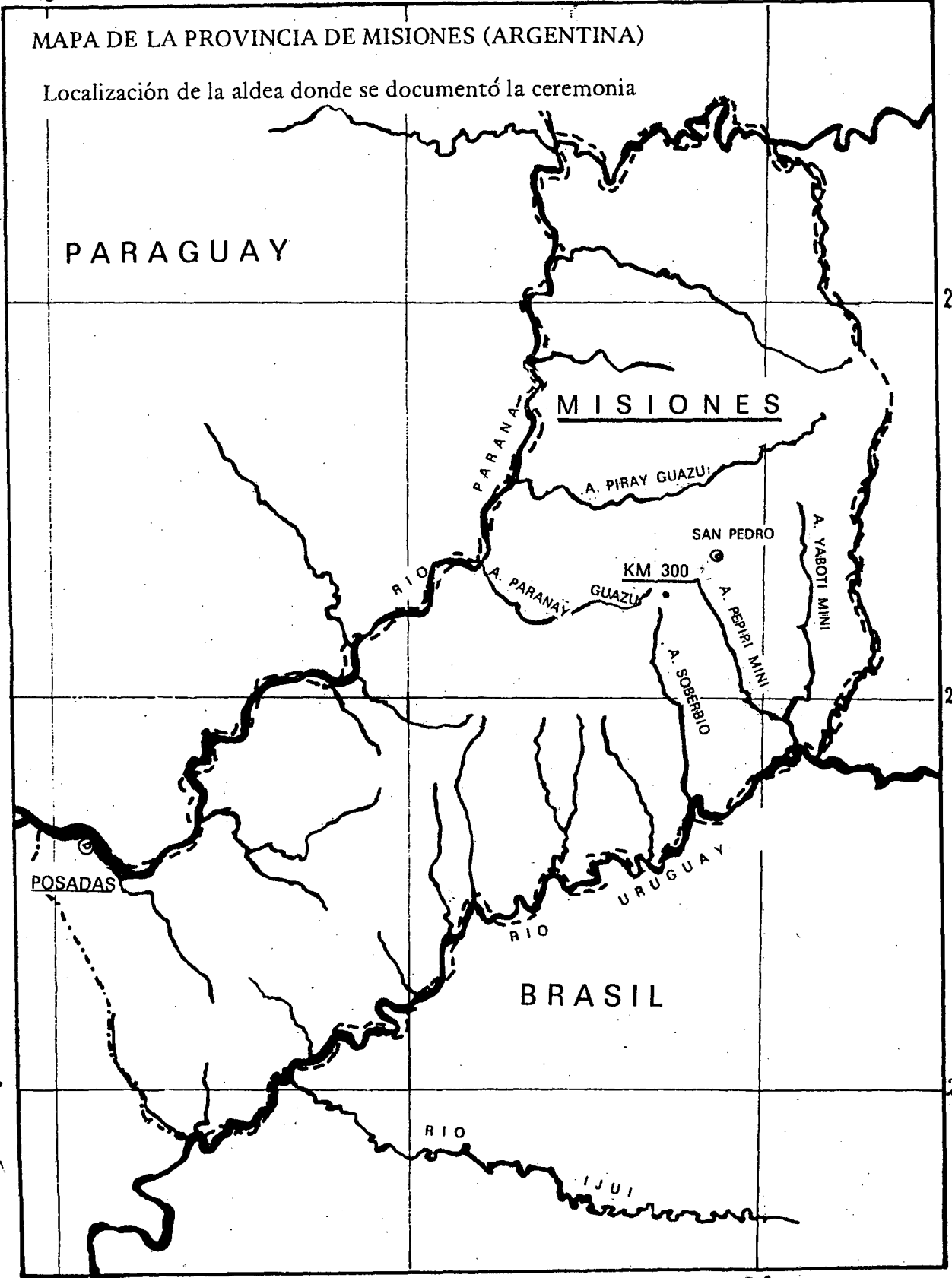
A. SOBERBIO

A. REPRI MINI

A. YABOTI MINI

URUGUAY

RIO





“Le langage est destiné au chant non a la connaissance, et la parole est belle dont la destination primordiale est de commémorer le sacré”. (Hélène Clastres)

## I. INTRODUCCION

Antes de referirnos a la “gran fiesta religiosa guaraní” o “fiesta de las primicias”, se impone la presentación de sus actores, como grupo humano y como entidad cultural. En este aspecto, hay consenso en admitir que la etnia *Mbiá* (*Mbwihá* o *Mbya*) es la más conservativa de las tres etnias guaraníes que fueron conocidas desde el siglo XIX con el nombre de *Caingúá* o *Caaigúá* a través de la bibliografía de la época y que viven en la región oriental del Paraguay —verosímilmente su lugar de origen—. Tal denominación, que significa “habitantes del monte”, se usó para distinguirlas de las agrupaciones guaraníes cristianizadas pero ha constituido un escollo para los estudios etnohistóricos, pues se aplicó a los *Mbiá*, *Chiripá* y *Pá'i* como si conformaran una unidad étnica. Curiosamente, mientras por una parte se afirma sin retaceos que las tres son descendientes de los guaraníes que se mantuvieron fuera de la acción misional y de la influencia de los colonos, por otra, mucho se discute acerca de su posible paso por las “reducciones” jesuíticas. Sin duda, interesa también la influencia posterior que haya ejercido sobre ellas el cristianismo <sup>(1)</sup>.

En la Argentina, todos los indígenas que se hallan en la provincia de Misiones provienen del Paraguay. La mayoría pertenecen a la etnia *Mbiá*, pero hay también grupos de *Chiripá*. La comunidad en la que efectuamos la documentación de *Nemongarai*, habita hoy un paraje cercano a Fracrán <sup>(2)</sup>, asentamiento que dio fin a una serie de migraciones cuyo objetivo subyacente era

(1) Como la mayor parte de las dudas recaen sobre los *Mbiá*, y consideramos que el análisis musical y un estudio organológico pueden ser determinantes para resolver la cuestión, hemos incluido este tema en la investigación etnomusicológica que estamos desarrollando mediante una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

(2) Debido a la inefable labor personal de la Hna. Gemmea Wolf de la Congregación del Verbo Divino, esta comunidad se halla instalada en terrenos que hoy pertenecen al obispado de Posadas y que fueron adquiridos mediante donaciones internacionales para “usufructo exclusivo de los indígenas”.

la búsqueda de la "Tierra sin Mal". Aun la llegada a la Argentina es explicada así por el dirigente religioso y *alma mater* del grupo, el *Pa'í* (Padre) Antonio Martínez (*Kuarai* = Sol). El guió a su gente hacia el este, pues quería "cruzar el río Paraná, la Argentina y Brasil para pasar el mar y llegar a la Tierra sin Mal". Nacido en Nacunday, provincia de Alto Paraná, Paraguay, el *Pa'í* Antonio responde a todas las características que Hélène Clastres (1975 : 42) adjudica a los *karai*: "ces grands chamanes. . . guérisseurs sans doute, mais avant tout dirigeants religieux et souvent politiques des villages" (3). Poseedor de una gran fuerza espiritual y convencido de poder alcanzar la Tierra sin Mal sin pasar la prueba de la muerte, mediante el canto, la danza y una vida virtuosa y fiel a los preceptos tradicionales, todos los días, antes de la salida y después de la puesta del sol, dirige con su esposa los actos de culto a los que asiste gran parte de la comunidad, que no es más que una familia extensa. Respetado como taumaturgo, no obstante es criticado por otros dirigentes, pues creen que ha abierto a muchos extraños sus reuniones culturales. Lo que ellos ignoran, es su habilidad para ocultar, bajo una aparente entrega, los hechos que sólo revelará a quien considere amigo. A los demás, les proveerá datos falsos —por parciales— en guaraní paraguayo y no en *Mbiá*, con lo que deja en pie los comentarios acerca del carácter reservado de su etnia (4).

En 1920, Bertoni en su *Aperçu Ethnographique Preliminaire du Paraguay Oriental* escribió sobre los *Mbiá*: "aucune race au monde n'est plus méfiante et réservée" (5) (cit. por Cadogan 1970 : 46). Diecinueve años después, Jehan Vellard, al referirse a ellos en su libro *Une civilisation du miel*, dijo: "Malgré ces relations suivies et le voisinage des établissements paraguayens, leurs conditions d'existence n'ont pas beaucoup changé; ils ont conservé la plupart de leurs coutumes, leur dialecte, leur organisation sociale, et des traditions et pratiques religieuses qu'ils cachent avec soin aux civilisés"

(3) ". . . esos grandes chamanes. . . curanderos, sin duda, pero ante todo dirigentes religiosos y a menudo políticos de las aldeas".

(4) En la comparación de los datos obtenidos en el primer trabajo de campo con los de campañas posteriores, se patentiza lo expuesto. Además, durante nuestra permanencia en la aldea en los dos primeros viajes, suspendieron la realización de la ceremonia del amanecer. Cuando supimos de su vigencia, en el tercero, y preguntamos al respecto, dijeron: "No íbamos a darte todo; ahora sí porque sos nuestra amiga".

(5) "Ninguna raza en el mundo es más recelosa y reservada. . ."

(<sup>6</sup>) (p. 155). Una derivación de esta desconfianza hacia los extraños habría sido “la costumbre de esconder todo lo posible su propia religión debajo de apariencias cristianas”, actitud que señaló el ilustre Curt Unkel (Nimuendajú) con referencia a los guaraníes en general (1944 : 15) (<sup>7</sup>) y que podría haber sido la causa de que diversos cronistas afirmaran que carecían de religión propia (<sup>8</sup>). Si bien este comportamiento ha sido y es un obstáculo para los estudiosos, a él se debe —creemos— que aún conserven sus ceremonias tradicionales, aunque con los cambios propios de toda situación de contacto cultural.

Lo expuesto explica la escasez de datos bibliográficos sobre la ceremonia que nos ocupa, a la vez que nos aproxima al *ethos* guaraní. Una descripción exhaustiva de *Nemongarai* nos la ofrece Unkel, que participó en diversas oportunidades en su realización, como miembro de la tribu *Apapokuva*, a la que fue incorporado en 1906 con el nombre indígena Nimuendajú (1944 : 48-49). Datos dispersos sobre el tema se consignan en varios trabajos de León Cadogan, hacia los que volcamos mayor atención por referirse a los *Mbiá*. Aunque el autor admite que “*tembi’u agwyje*”, la madurez de los frutos, es todavía motivo de ceremonias, similares a las descritas por Nimuendajú (1959 : 132), y en otro lugar (1970 : 20) dice que se trata “de uno de los acontecimientos más importantes en la vida de una comunidad mbya, que no ha sido estudiado sino muy fragmentariamente. . .”, no hemos hallado una descripción suya.

A juzgar por las fuentes mencionadas, la ceremonia, tal como la documentamos, presenta la particularidad de hacer confluír dos hechos relevantes en la vida de la comunidad:

- 1) la consagración de las tortas o panes de maíz (*mbitá*) y de los frutos del *gwembé* (*Phylodendron Selleum*), ofrendas femenina y masculina

(<sup>6</sup>) “A pesar de sus relaciones continuas y de la cercanía de los establecimientos paraguayos, sus condiciones de existencia no han cambiado mucho; han conservado la mayor parte de sus costumbres, su dialecto, su organización social, y las tradiciones y prácticas religiosas que ocultan con cuidado a los civilizados”.  
El subrayado es nuestro.

(<sup>7</sup>) El trabajo original de Nimuendajú es de 1914, pero todas las citas que haremos del mismo estarán referidas a la traducción del alemán, de Juan Francisco Recalde, edición mimeografiada del traductor, de 1944.

(<sup>8</sup>) Hélène Clastres (1975 : 13) considera poco convincente la afirmación de Nimuendajú, pues se basa en la suposición que “el discurso religioso. . . puede permanecer inmutable cuando la sociedad ha cambiado”.



na, respectivamente, a los dioses, en agradecimiento por la maduración de los alimentos y en pos de la prosperidad grupal;

- 2) la asignación del nombre a las criaturas que se mantienen en pie y comienzan a caminar (<sup>9</sup>).

De 1) deriva una acción ritual de suma importancia: la lectura del porvenir de los ofrendantes (lapso de vida, especialmente), mediante la comunicación que el dirigente religioso logra con las deidades, a través del humo de su pipa sagrada que echa sobre las ofrendas.

A la dilucidación de tal confluencia y a la explicación del sentido y de la significación de la ceremonia *Nemongarai* de los *Mbiá* de Misiones (Argentina) dedicaremos las páginas siguientes, en las que los elementos musicales merecerán atención especial, no sólo por tratarse de una investigación etnomusicológica, sino porque —como ha sido exhaustivamente consignado en diversas fuentes sobre los guaraníes— lo musical es inescindible de lo religioso.

## II. LA CEREMONIA “NEMONGARAI”

### a) Análisis etimológico y semántico de su denominación

A pesar de nuestros reiterados intentos de análisis del término *Nemongarai* durante el trabajo de campo, el aporte de los informantes fue casi nulo. Nimuendajú (1944 : 48) lo descompone de la siguiente manera: *Nimongarai* (*ni*: se, *mo*: hacer, *karai*: taumaturgo); “hacerse taumaturgo”, o sea, hacerse *shamán*. Los *Mbiá* afirman que se puede decir indistintamente *Nimongarai* o *Nemongarai*, pero usan habitualmente la segunda de las formas consignadas. De cualquier modo, este morfema no presenta dudas ya que tanto en guaraní clásico como moderno, *ñe* es la forma que adopta el pronombre reflexivo *ye* = me, te, se, nos, os, delante de verbos nasales, en este caso, *mo* = hacer. La sustitución de la *k* por la combinación de consonantes *ng* es también producto del carácter nasal del verbo hacer. Por lo tanto, la composición de la palabra es clara.

En cuanto a su significado, el morfema clave es *karai* (*carai* en la grafía actual del guaraní). Su historia semántica es interesante y ha motivado más

(<sup>9</sup>) Dice Hélène Clastres (1975 : 108): “. . . c’est seulement lorsque l’enfant se tient debout et comence à marcher qu’on lui attribue un nom. . . ” (Es sólo cuando el niño se mantiene en pie y comienza a caminar que se le atribuye un nombre).

de una discusión. La traducción *karai* = *shamán* se remonta al pasado, como lo demuestra el hecho que el propio Nimuendajú, al comienzo de la obra citada lo traduzca como "blanco", acepción que motiva una nota del traductor, parte de la cual transcribimos: "*Karai*, voz del antiguo guaraní, anterior ciertamente a la llegada de los conquistadores blancos, / . . . / significaba y todavía significa: señor, el hombre que por su edad, origen, obras, valor, capacidad, importancia, sabiduría, etc., está por encima del hombre común avá, en las mismas condiciones de las voces correspondientes: señor y hombre, que les son equivalentes" (1944 : 7, nota 4). Esta amplia definición de Recalde coincide con las que los diccionarios ofrecen en forma suscita. La alcaración de que pertenece al antiguo guaraní obedece a que con esta voz se designó posteriormente al conquistador español; de allí la equivalencia *karai* = blanco, dada por Nimuendajú:

Para los *Mbiá*, *karai* es señor, y también una de las cuatro teofanías mayores, junto con *Namandú*, *Yakairá* y *Tupá*, únicos seres carentes de ombligo que fueron creados por *Nande Ru tenondé wave* (Nuestro Padre, el primero) para regir la Tierra. Se trata de una deidad activa que, entre otras cosas, desempeña el papel principal en *Nemongarai*, por tratarse de una ceremonia que celebra la madurez de los frutos de la tierra. Respecto de *Karai Ru Eté* dijo un informante:

#### Informe 1 <sup>(10)</sup>

"*Karai* se ocupa de los productos, como productor, agricultor /de/ todas las plantas, las que se comen y las que no se comen; los árboles, hace para que crezcan". Y agregó al solicitársele la traducción del término: "*Karai* es un hombre, un señor, no se puede traducir". (Obsérvese que no se la reconoce ya como denominación de la máxima jerarquía religiosa).

Informante: Bonifacio Duarte.

Localidad: 25 de Mayo, Misiones.

Aunque no podíamos dejar de consignarlo, creemos que el concepto *Nemongarai* no encierra el de la deidad *Mbiá*; la explicación ha de hallarse por otro camino.

(<sup>10</sup>) Bajo este rótulo —y numerados correlativamente para este trabajo— se transcribirán los datos de campo propios y ajenos, con el objeto de facilitar la remisión a los mismos a lo largo de la exposición. Después del punto final, se indicará el nombre del informante, en el primer caso, y la fuente bibliográfica, en el segundo.

Cadogan (1960 : 146) se refiere a “la transformación semántica sufrida por la palabra *karai*, de la que dice Montoya: ‘Vocablo con que honraron a sus hechiceros universalmente; y así lo aplicaron a los españoles, y muy impropriadamente al nombre cristiano, y a cosas benditas, y así no usamos del en estos sentidos’”. Y agrega: “A pesar del empeño del ilustre guaraniólogo, / . . . / el empleo de la palabra *karai* con el doble significado de señor (español) – bautizado (cristiano) se generalizó, como es sabido; y en guaraní paraguayó *Karai*, significa Señor o Don Fulano; *i-karai* (es cristiano, ha sido bautizado); *mita karai* (bautismo de párvulo) / . . . / Título de dignidad en guaraní antiguo, y nombre de uno de los dioses del olimpo *mbyá*-guaraní: *Karai Ru Eté* / . . . / o hechiceros, la palabra, seguida de un calificativo constituye el nombre sagrado de aquellos *Mbyá* en quienes se considera que han encarnado espíritus enviados por este dios. . .”.

Si ordenamos la información separando el guaraní antiguo del moderno, tenemos:

Guaraní antiguo: *karai* = señor, hechicero (o taumaturgo).

Guaraní moderno: *carai* (sust.) = señor, hombre/bautismo.  
*carai* (adj.) = bautizado (cristiano), bendito.  
*carai* (verbo) = bautizar, hacer bendecir. (11)

En síntesis: cuando Nimuendajú traduce *Nimongarai* = hacerse taumaturgo, no se detiene a explicar el término por entender que surge del contexto. En primer lugar, encara el tema en el cap. VI denominado *Payé y danzas payé* y la primera mención a la “fiesta del *Nimongarai*” la hace cuando clasifica en cuatro clases el canto *payé*. Dice al respecto: “A la cuarta categoría llegan solamente los hombres, cuando representan el máximo perfeccionamiento, que les permite dirigir la fiesta del *Nimongarai* y que, poco a poco, intervienen en la dirección social del grupo, llegando así a ser el jefe *paié*” (1944 : 41). Más adelante, presenta a *Nimongarai* como la más importante danza *payé* (p. 48). No hay duda que para el autor –no sólo estudioso y observador, sino actor– la ceremonia mencionada tiene un realizador principal, el *payé* o jefe religioso-social, y una expresión principal compuesta, el canto-danza, enfoque que nos interesa especialmente.

La importancia del *payé* (*shamán*) y su fuerza taumatúrgica, evidenciada en diversas acciones llevadas a cabo durante la ceremonia, dan sentido a la traducción de *Nimongarai* que él brinda. La transformación semántica que su-

(11) Diccionario Guaraní-Español; Español-Guaraní de Jover Peralta-Osuna. Ed. Tupã, 1951, p. 83.

fre posteriormente *karai* cuando se aplica a los españoles, cuya diferencia esencial respecto del indígena estriba en su carácter de cristiano, de bautizado, pero es a la vez un ser poderoso, explica las acepciones del guaraní moderno. En la actualidad, nuestros informantes traducen *Nemongarai* como bautizar y no reconocen el componente *karai*. Esta traducción está justificada por las acciones que tienen lugar durante el desarrollo de la ceremonia que describiremos en el punto siguiente, tales como la atribución del nombre a las criaturas y la consagración de los alimentos, ambas relacionables o asimilables al bautismo y la bendición cristianos.

## b) Documentación de campo

Los datos sobre *Nemongarai* no comienzan con la descripción de la ceremonia que tiene lugar cada año en enero, pues el maíz que utilizan las mujeres para preparar el *mbitá* (pan de maíz fresco), un elemento esencial de la misma, se siembra cinco meses antes con ese fin y en un lugar especial. Esta siembra constituye un ritual y, por lo tanto, exige el cumplimiento de ciertas reglas.

### Informe 2

“Cuando llega la época de plantar maíz, los hombres y las señoras que tienen criaturas lo plantan donde el *Pa'i* les dice. Lo plantan para *Nande Ru* (Nuestro Padre); *Nande Ru* ve donde ellos lo plantan. No pueden ir ni hombres ni mujeres solteras. Van todos los que están casados porque pueden tener hijos después. Se planta cinco meses antes. Cada mujer lleva unas cinco semillas en su mano y el *Pa'i* bautiza el maíz echando humo con su pipa. Lo plantan las mujeres con la ayuda de sus maridos”.  
Informante: Luis Martínez.

Localidad: Km 300, Misiones.

El *Pa'i* destina parte de su parcela para esta siembra dedicada a *Namandú Ru Eté*, el verdadero padre de *Namandú*, Sol, muchas veces nombrado como *Nande Ru* a secas, o con el agregado de *eté* (verdadero) o *tenonde wave* (el primero), el creador en la cosmogonía *Mbiá*. La exigencia de que sea plantado por parejas con hijos reales o potenciales se debe a que las mujeres ofrendarán los panes de maíz en representación de sus hijos. Las palabras de un informante de Cadogan son muy claras al respecto:

### Informe 3

“Y cuando llegue a la perfección lo que habíamos sembrado, cuando haga eclosión, hemos de dedicar tortas de maíz a la médula potente de la palabra. A la médula de la palabra, a la palabra potente tortas de maíz hemos de dedicar, a Nuestros Padres, en nombre de los niños (o: en representación de los niños) hemos de dedicarles; en nombre de todos sus hijos las mujeres han de dedicarles” (Cadogan 1970 : 80).

El “bautismo” —como traducen hoy los lenguaraces— de las semillas, o “la fumigación con humo ritual”, como traduce Cadogan, es motivo de una ceremonia especial que se realiza en agosto, cuando comienza el *ára piau* (época nueva, primavera), momento propicio para la siembra. Así lo expresó un informante:

### Informe 4

“Todos esperamos el año nuevo para llegar al *opi* /recinto cultural y vivienda del *Pa'í*/ para hacer canto. Tenemos que llevar cada uno semilla para bendecir. Se hace en cualquier momento, en verano <sup>(12)</sup>, cuando tenemos tierra limpia para plantar, ahí recién hacemos. Llevamos todo al *opi*, ponemos porongos, no se pueden usar jarros ni ollas de los que usamos ahora. Allá desgranamos y se bautiza. Todas semillas de cada uno que planta. Se llevan en la mano adentro del *opi*. Las semillas de cada uno se llevan por la tarde, cuando está por entrar el sol y se canta de noche. Se hace como un banco de tacuara y allí ponen cada uno su porongo, uno al lado del otro. Después de poner todo se empieza a cantar, no antes. Si no hay *Pa'í*, cualquier capo, encargado o señora. Guitarra y *takuapú* son principales y si hay violín /rabel/ también. El tambor afuera, en el *oká* (patio delante del *opi*), si quieren. Se baila *mbae pu poná* para los dioses”.

Informante: Dionisio Duarte.

Localidad: 25 de Mayo, Misiones.

Esta ceremonia, así como la mayoría de los actos de culto de los *Mbiá*, se viven como réplicas en la Tierra de lo que acontece en el espacio sagrado habitado por los dioses, Padres y Madres, cuyos hijos realizan las acciones en beneficio de los hombres, acatando las órdenes de sus progenitores.

(12) Suelen usar verano e invierno como opuestos. La época nula para las labores agrícolas, en la que “el cielo está cerrado”, según expresión de un informante, es *ára ima*.

### Informe 5

“Por ejemplo, cuando se hace la bendición en lo de *Karai*, *Tupá Reí Cuer* (los *Tupá* o la familia de *Tupá*) lleva las semillas a lo de *Karai*. Todos llevan /*Yakairá Reí Cuer*, *Ñamandú Reí Cuer*/ porque *Karai* tiene que tener y dar para producir y se reúnen todos y *Ñande Ru tenonde wave* reparte. *Yakairá* tiene el tabaco y cuida el humo. El tiene humo y en idioma de *Ñande Ru* /lenguaje sagrado/ decimos *tatachiná rekoé*; él es cuidador de humo”.

Informante: Dionisio Duarte.

Localidad: 25 de Mayo, Misiones.

Limitándonos a los aspectos que se relacionan con los elementos esenciales de las ceremonias que tratamos, o sea, los frutos comestibles y el tabaco, éste último fundamental en los rituales de las culturas amazónicas, cabe agregar que “es mediante las palabras engendradas por la neblina de *Jakairá*, es decir, los mensajes divinos recibidos de este dios, que los médicos agoreros adquieren la buena ciencia / . . . / que los convierte en los lugartenientes de *Jakairá* . . .” (Cadogan 1959 : 36) y son éstos quienes consagran los alimentos con el humo de sus pipas. Y decimos los alimentos, porque no sólo las semillas deben ser “bendecidas”, también la primera cosecha de cada una de las especies es objeto de ese acto ritual.

### Informe 6

“Hay que bautizar la primera cosecha, antes de comer, porque si no trae dolor de barriga o de cabeza. Se fuma con pipa y el humo es el bautizo. Siempre se hace antes de cosechar, como Padre, como *Pa'í*. Maíz, batata, sandía, mandioca, todas las frutas. Se hace en el *opi*, como siempre; se canta y después se come. Son siempre los mismos cantos con guitarra, violín /rabel/ y tacuapú. *Tupá* plantó el primer *gwembé* y todo lo demás, por orden de *Ñande Ru tenonde wave* /Nuestro Padre, el primero/”.

Informante: Bonifacio Duarte.

Localidad: 25 de Mayo, Misiones.

### Informe 7

“*Mbae Ñemongarai* es la fiesta de bendición de los frutos. Cada planta que viene nueva hacen bendición otra vez. Cuando sale maíz (*avachi*), porotos (*comandá*), batata (*yepi*), mandioca (*mandi'o*), maní (*manduvi*), zapallo (*anda'i*)”.

Informante: Dionisio Duarte.

Localidad: 25 de Mayo, Misiones.

La referencia a *Tupá* que contiene el Informe 6 es importante por varias razones: la primera, porque como dios del agua produce la lluvia, imprescindible para los cultivos y los vegetales en general; la segunda, porque menciona el *gwembé*, fruto que ofrendan los hombres en *Nemongarai*. Pero hay otro punto digno de destacar. *Tupá* actuó por orden de *Ñande Ru tenonde wave*, perífrasis por *Namandú Ru Eté* que se utiliza con frecuencia, especialmente cuando se trata de acciones fundantes. Esta frase pone en evidencia que *Namandú* es el dios principal de los *Mbiá*, y no *Tupá*, como lo demostrara Cadogan y como múltiples informaciones recogidas por nosotros lo atestiguan. También Nimuendajú hizo notar que para los *Apapokuva*, *Tupá* era una deidad de segundo orden, a pesar del concepto generalizado a través de las crónicas jesuíticas que la erigía en deidad principal o única. De cualquier modo, su intervención en lo que concierne al éxito de las cosechas es fundamental, ya que las lluvias se producen cuando *Tupá* —que habita en el oeste— se traslada al este para conversar con *Karai* o *Namandú*. <sup>(13)</sup>

En cuanto al *gwembé*, otro informante explicitó su importancia:

#### Informe 8

“Esa es fruta religiosa misma, es fruta que mandó *Ñande Ru Eté* /Nuestro Padre Verdadero/ para bautizar cada año. Hay otras frutas en el monte pero son distintas. Al *gwembé* lo cuida *Tupá sondaro* y cada año hay que mostrar el *gwembé* aunque no haya *opi* /recinto cultural/. El ve que se lo ofrecemos. *Namandú Ru Eté* puso los árboles, las abejas *yatei* y otras que dan miel; también otros frutos, pero dejó el *gwembé* para los aborígenes”. Al preguntársele por qué eran importantes la abeja *yatei* y el *gwembé*, según había afirmado en otro momento, dijo: “Es importante porque cuando un *Pa’i* o yo queremos estudiar, ¿dónde

<sup>(13)</sup> En su libro “La Terre sans Mal”, H. Clastres invierte el enfoque de la mayor parte de los problemas claves de la religión guaraní, y los trata con una agudeza admirable. Entre ellos, encara el concerniente al papel que le corresponde a *Tupá* y se manifiesta contraria a las afirmaciones de Métraux, Cadogan y Schaden, que la consideran una deidad de segundo orden. Según la autora, los misioneros no estaban equivocados al adjudicarle el papel principal: “La figura del destructor rige la religión guaraní, no la del creador” (p. 36). Para ello tiene en cuenta la “visión apocalíptica que está en el corazón del pensamiento de los Guaraníes de hoy” (p. 35). Nosotros poseemos múltiples informes que le adjudican a *Namandú* un rango algo superior al de *Tupá*; sin embargo, *Tupá* es una presencia constante, como lo demuestra el hecho de ser la deidad a la que se le canta con mayor frecuencia. Sobre este tema nos expediremos cuando concluyamos la investigación sobre “El universo musical de los *Mbiá* de Misiones” que mencionamos en Nota 1.

vamos a estudiar? ¿Cómo vamos a cantar a *Ñande Ru*? No sé. El dijo que ese *gwembecito* voy a dar a fulano y a lo mejor sabe por mi, si hace *ñemongarai*, se hace en mi cabeza. . . digamos, tengo idea de Dios. Y la abeja *yatei* también da idea de Dios. Y la mujer, en el *mbitá* también tiene que tener justicia, tener idea de Dios, porque él mandó para eso. Pero cada año tenemos que tener para bautizar. Porque *Ñamandú Ru Eté* dijo que así tenemos que hacer. Porque por el *gwembé*, papá *lel Pa'í* sabe cuántos años vamos a durar, cuándo vamos a morir. Y la mujer también, por el *mbitá* se sabe cuántos años va a vivir. Papá va echando el humo con la pipa y se da cuenta. Nosotros tenemos que cuidar el *gwembé* y el *mbitá* porque es para estudiar nosotros”.

Informante: Luis Martínez.

Localidad: Km 300, Misiones.

Acercas de la percepción del *gwembé* como fruto sagrado, las palabras de Luis Martínez, corroboradas por su padre, el *Pa'í* Antonio Martínez, y el papel que desempeña este fruto en *Ñemongarai*, no dejan lugar a dudas. La base racional que sustenta la creencia de que se trata de un legado celeste, no es difícil de inferir, tratándose de un alimento preciado por los *Mbiá* que se consigue sin más esfuerzo que trepar a altos árboles a cuyos troncos se acopla. Crece con profusión en el monte como planta aérea y parásita, a pesar de tener capacidad para desarrollarse a nivel del suelo y por sí misma, como es común verla en las ciudades. Antes, cuando no conocían las divisiones calendáricas, el desarrollo del *gwembé* les servía de referencia para medir en etapas el transcurrir del tiempo.

La mención al cuidado del *gwembé* por *Tupá sondaro* (soldado de *Tupá*) se debe a que los *Mbiá* perciben hoy a las deidades como jefes de múltiples colaboradores que los ayudan a cumplir sus funciones específicas.

Respecto de la abeja *yatei*, es común ver algún panal colocado arriba de la puerta del recinto del culto, pues su presencia se considera benéfica, por tratarse de un insecto sagrado. Su miel es otro de los alimentos que se obtienen sin mucho esfuerzo, hecho que es interpretado por los indígenas como obsequio de los dioses. A pesar de que en los informes orales se dijo que lo más importante en *Ñemongarai* es “traer miel de *yatei* del monte”, no hemos observado que así fuera en la actualidad. <sup>(14)</sup>

Más adelante —siempre con referencia al Informe 8—, se observa la utilización del verbo estudiar en el sentido de alcanzar el conocimiento de lo sagrado, lo que se consigue mediante la participación en los actos de culto, la observancia de las reglas morales y el contacto con los seres y alimentos con-

(<sup>14</sup>) Tanto el *gwembé* como la miel de *yatei* son abundantes en la Tierra sin Mal, donde todos los alimentos están al alcance de la mano.



siderados de origen divino <sup>(15)</sup>). “Se hace en mi cabeza”, “da idea de Dios”, etc., son frases que ejemplifican lo que Nimuendajú llamó “inspiración”. No existe siquiera la iniciación shamánica por instrucción de shamanes experimentados; sólo la inspiración divina, que perciben como recibida en la cabeza, es válida para el cambio de *status*. La ofrenda anual asegura la protección de los dioses que dará salud y prosperidad al grupo.

Las últimas frases son elocuentes acerca del carácter simbólico del *mbitá* y del *gwembé*, capaces de dar cuenta del lapso de vida que le resta al ofrendante en *Nemongarai*.

Lo expuesto hasta aquí, procedente de los datos de campo, permitirá comprender la descripción de la ceremonia documentada que iniciamos a continuación.

El día de la ceremonia, por la mañana, los hombres —casados y solteros— deben ir a buscar *gwembé* “porque así lo dijo *Namandú Ru Eté*”. Se internan en el monte y trepan a altos árboles para sacar los frutos, a los que se les hace un corte en forma de cuña con el cuchillo para atarlos entre sí con *gwembé pi*. Esta manera de atarlos no sólo sirve para su transporte de regreso a la aldea sino también para colgarlos en el paranté destinado especialmente para estos frutos dentro del *opi* (recinto cultural).

También por la mañana, las mujeres, dirigidas por la esposa del *Pa’í*, van a la “chacra” de éste a recoger el maíz sembrado en un lugar específico, para ser usado en la elaboración del *mbitá*. Este pan se prepara con *avachí miri í* (maíz pequeño) que se muele en un mortero o se pasa por un rallador y se mezcla con agua. Luego se amasa y se pone sobre brasas o cerca de éstas; posteriormente se coloca debajo de las cenizas hasta concluir la cocción. Por último se lavan. La preparación de este pan no lleva sal ni ningún otro elemento adquirido por contacto con nuestra cultura.

A las 15 hs. aproximadamente, hombres y mujeres —en este orden— portando sus respectivas ofrendas se dirigen al *opi*, uno detrás del otro y dan tres vueltas alrededor del recinto del culto antes de entrar. El *Pa’í* —que también ha llevado sus *gwembé*— espera adentro. La hilera de hombres está constituida de la siguiente manera: 1º, el *Iwiraiyá* <sup>(16)</sup> (auxiliar del culto); 2º, el

<sup>(16)</sup> *Iwira’í* = bastón-insignia, varilla de mando; *ya* = dueño. Cadogan (1959 : 17) —que usa otra grafía— dice: “*Yvyra’i*: vara insignia, emblema del poder de Nande Ru, y también emblema del poder de los dirigentes (*yvyra’i ja* = alguacil, hombre que goza de ciertos privilegios, Montoya)”. Según nuestros informantes, *Iwiraiyá*, a secas, designa al auxiliar en el culto e *Iwiraiyá Tenondé*, al principal. El *iwira’í* —tal como lo documentamos— consta de dos palillos de cerne, de 35 cm de largo y 1 cm de diámetro.

<sup>(15)</sup> Para alcanzar el conocimiento de lo sagrado, es menester participar en forma activa en los actos de culto, hecho que supone, ante todo, expresarse musicalmente.

rabelista; 3°, el guitarrista y de ahí en más sin orden preciso, aunque suelen respetarse las edades (de mayor a menor, incluidos los niños). La hilera de mujeres está dirigida por la esposa del *Pa'í*, que, como tal, tiene el cargo de *Kuñá Karai tenondé*. Le sigue su hija mayor que es *Kuñá Karai rwishá* (especie de “capataza”) y los restantes miembros femeninos también se colocan de mayor a menor. Una vez depositadas las ofrendas en la pared orientada hacia el Este —sobre una tabla los *mbitá*, y arriba de éstos, colgados de un palo colocado horizontalmente, los *gwembé*—, una mujer se ocupa de la ordenación de las ofrendas porque se debe saber con certeza a quienes pertenecen. Concluida esta tarea, todos se retiran a sus viviendas para retornar al atardecer, cuando cae el sol. A esta hora se repite lo que ocurre diariamente. Es decir, mujeres, niños, jóvenes y algunos varones adultos bailan en el *oká* (patio) que está delante del *opi*, acompañados por la guitarra y el rabel<sup>(17)</sup>. Después de una hora o más, cuando ya no quedan vestigios del sol, se preparan para entrar al *opi*. Nuevamente se forman las hileras en el orden ya mencionado. Antes de entrar saludan a *Namandú* (mirando al este) y a *Tupá* (dirigiéndose al oeste). Entran cantando con acompañamiento de guitarra y rabel y cada participante saluda al *Pa'í* y su esposa que presidirán la ceremonia al lado del fogón<sup>(18)</sup>. “*Aguyevete*”, dicen, y de la misma manera les responden. Luego, dos hombres, fumando en pipa, echan humo a las ofrendas. Como durante la ceremonia se iba a dar nombre a los niños, dos varones adultos se hallaban sentados en el suelo de espaldas a aquéllas. Aunque en un principio negaron que hubiese alguna relación entre unos y otros, supimos luego que estas personas deben hacerse responsables de esos niños en ausencia del *Pa'í* y de sus padres.

Una vez que los dos hombres concluyeron su tarea, hizo lo mismo el *Pa'í*, pero con otro fin, dada su capacidad —otorgada por los dioses— de saber si los dueños de las ofrendas están enfermos o tienen riesgo de morir pronto. En ese momento canta pidiendo ayuda a *Karai Ru Eté* para que las personas a su cargo gocen de salud y no les falte alimentos. Inmediatamente después, el *Pa'í* vuelve a cantar y dice con gran alegría los nombres de los dos niños que fueron llevados para ello.

Es necesario hacer un paréntesis en la descripción de *Nemongarai* para explicar en qué consiste la atribución de los nombres y cuál es el fundamento de este hecho.

Todos los *Mbiá* reciben su alma de una de las cuatro deidades mencionadas repetidas veces y corresponde al *Pa'í* determinar la procedencia de esa

(17) Ver la descripción de esta danza en el punto III, c).

(18) Con esta canción, que llaman “*aguyevete*”, los participantes ingresan al *opi* toda vez que se realiza un acto de culto.

alma, es decir, determinar cuál de los dioses es su padre divino. Y según quién haya enviado el alma a encarnarse en la criatura, es el nombre sagrado de la misma, nombre que ocultan cuidadosamente a los extraños. Para Pierre Clastres (1974 : 109) la atribución del nombre, elegido por los dioses, transforma en individuo al viviente. Nimuendajú, por su parte, comentó en la obra citada que los guaraníes no comprendían cómo el sacerdote católico preguntaba a los padres del niño que iba a bautizar, su nombre, considerando este hecho como una carencia de los ministros de Dios.

Durante la ceremonia analizada, el *Pa'í*, mediante el diálogo con las deidades y a través del humo de su pipa y del canto, alcanza el conocimiento del origen del alma de los niños y se los comunica a sus padres y a todos los presentes. En el caso que presenciamos, *Namandú Ru Eté*, el verdadero padre Sol, había enviado las almas, de allí que recibieran los nombres de *kuarai mimbí* (sol brillante) y *kuarai endí* (sol que alumbra). Una vez comunicados los nombres, se oyen nuevamente los *aguyevete* (saludos). Luego cantan alternativamente el *Pa'í* y el *Iwiraiyá*. Por último, el *Pa'í* relata el *Mito de los "gemelos"* (19) con fines ejemplificadores y para mantener viva la tradición *Mbiá*. El canto que precede a la narración está dirigido a *Namandu Rai*, el hijo de *Namandú Ru Eté*, protagonista principal del mito mencionado. El canto final, con el que concluye la ceremonia, se dedica a *Tupá Rai*, el hijo de *Tupá Ru Eté*. Ambos, como todo canto sagrado, llevan acompañamiento de *mbaraká* (guitarra) y *takuapú* (bastón de ritmo).

### c) Aspectos comunes y distintivos respecto de las descripciones provenientes de otras fuentes.

En rigor de verdad, la única fuente bibliográfica en la que hallamos una descripción de *Nemongarai* es la obra de Nimuendajú sobre los *Apapokuva*. El resto son datos dispersos. Aún así, es interesante dedicar unas breves líneas al tema.

Nimuendajú dice: "Nimongarai / . . . / tiene su época cuando de Enero a Marzo, los frutos agrícolas, especialmente el maíz, reverdecen y está destinada a festejar a los hombres, los animales y las plantas, contra posibles influencias perniciosas durante el año" (1944 : 48). Pero no hay mención concreta

(19) Utilizamos la denominación genérica pero encomillamos el término gemelos, porque en la versión *Mbiá* de este mito, común a numerosas etnias, Sol crea a Luna, su hermano menor, por lo tanto, obviamente no nacieron de un mismo parto. Además, los *Mbiá* consideran nefastos los nacimientos múltiples, razón por la cual eliminan a los nacidos de ese modo.

de algún tipo de ofrendas. Dice que se reúnen frutos selváticos y productos de cacería; se preparan bebidas especiales y se cavan hoyos para plantar ejemplares de cada una de las especies que cultivan en sus chacras. La considera la más importante de las ceremonias guaraníes y dice que tiene una duración de cuatro días. Al quinto, cuando sale el sol, se procede al bautismo de todos los presentes, pero sin dar nombres; aclara.

Cadogan, en cambio, no menciona jamás el término *Nemongarai* y distingue entre la ceremonia a que son sometidos los alimentos maduros antes de ser consumidos y que consiste en “fumigarlos” con humo ritual y “bendecirlos” para asegurar la salud y prosperidad del grupo —ceremonia que denomina *tembi’u agwyjé*—, de aquella en que los símbolos que representan a los seres humanos (tortas, flechas, etc.) son también “fumigados” con el humo de la pipa “para hacer escuchar a los dioses”, “para saber qué dicen acerca de nuestro porvenir” (1970 : 44). Sin embargo, las palabras de uno de sus informantes, transcritas en el Informe 3, son coincidentes con nuestros datos. Para ambos autores, la asignación del nombre a las criaturas es objeto de otra ceremonia.

En síntesis: es posible que *Nemongarai*, tal como la documentamos, sea una amalgama de varias ceremonias independientes en otros tiempos; pero también se observa una confusión de datos por parte de Cadogan debido a los múltiples informes recogidos en diversas localidades. Ello ocurre, a nuestro entender, porque existe más de una tradición *Mbiá*; por lo menos dos. Si bien no son sustancialmente divergentes, los datos que nosotros recogimos en Misiones nos llevaron a esa conclusión. De cualquier modo, en los mismos hay consenso en cuanto al acto de asignación del nombre durante la ceremonia *Nemongarai* y a las ofrendas pertinentes. Si además éstas sirven al *Pa’i* para “leer” el porvenir de los ofrendantes, nada impide que así se haga en el transcurso de una ceremonia cuya finalidad principal es otra. Además, en la ceremonia *Apapokuva* se realiza el “bautismo” de los presentes, aunque Nimuendajú trata aparte aquél “bautismo” que conlleva la adjudicación del nombre. Es decir que, entre los *Apapokuva*, también tenía lugar más de una acción ritual.

### III. EXPRESIONES E INSTRUMENTOS MUSICALES

#### a) Su fundamentación mítica.

Deliberadamente hemos soslayado hasta ahora el comentario sobre las referencias musicales incluidas en las palabras de los informantes, porque creemos que merecen una introducción que permita apreciarlas en su justa dimensión.

Nimuendajú, en el capítulo dedicado a los *payé* y sus danzas, dice: "Los apapokuva no conocen danzas ni cantos profanos, solamente los religiosos. Por eso el canto palé se llama simplemente poraí, "canto" y la danza palé: Iyroký, "danza" (1944 : 42). Esta y otras frases del autor dan lugar a un largo comentario del traductor —estudioso de la cultura guaraní— del que extrajimos parte: "En Montoya: Ieroký, "danza" y también en paraguayos; la misma palabra en guaraní, significa "rezar" . . . / . . . / Podemos deducir que danza, canto y rezo constituyen una concepción unitaria que ha recibido diferentes nombres, según que el espíritu fuese dominado por el movimiento de la danza, por la música del canto o por la intención divina. Más tarde hubo necesidad de distinguir con nombres especiales cada uno de los elementos, resultando de allí el aparente absurdo de que actualmente: Ieroký signifique rezo, entre los guaraní de Bolivia y danza entre los paraguayos" (*ibid.*: 51/52, nota 51). Cadogan, por su parte, escribe: "*poraéi, mboraéi*: himno, entonar los himnos sagrados. *Oñemboayvu*: entona plegarias, reza" (1959 : 59).

La frase de Nimuendajú es simple y clara; de sus expresiones musicales, los *Apapokuva* solamente distinguen la acción vocal de la acción motora, ambas asimilables a los conceptos occidentales de canto y danza, respectivamente. Si estas expresiones constituyen siempre un acto religioso, no hace falta ninguna adjetivación, el sustantivo mismo contiene tal connotación. Recalde, en cambio, no logra penetrar a fondo en la categorización indígena. La intención divina no es una tercera posibilidad, está en el canto y en la danza, y si los guaraníes separan una acción de otra es porque un individuo puede cantar sin bailar y bailar sin cantar. Esta frase, que parece obvia, no es válida para todos los grupos etnográficos. La mayoría de los grupos del Gran Chaco, por ejemplo, admiten el canto sin la danza, pero no conciben la danza sin el canto. Aunque en los actos de culto de los guaraníes las dos acciones se dan con asiduidad conjuntamente, no se exige que realice ambas un mismo individuo. Muchos de ellos cantan y bailan, pero otros sólo cantan o sólo bailan, de allí la existencia de conceptos específicos para cada acción.

El absurdo aparente que señala Recalde es ante todo un problema de traducción. Si la modalidad tradicional generalizada en las culturas indígenas es la de establecer contacto con las deidades mediante el lenguaje musical, la acción bien puede traducirse por rezar, aunque para nosotros el rezo no implique el canto. Además, que como resultado del proceso de aculturación el término *poraéi* se aplique en guaraní moderno a todo canto, sea sagrado o profano, es comprensible. La otra posibilidad hubiese sido adoptar el término español con las adecuaciones fonéticas a su lengua, como hicieron los *Mapuche*. Pero éstos incorporaron a su universo musical un tipo de canto profano inexistente antes de la Conquista; los guaraníes, no. A lo sumo, los jóvenes aprenden polcas y chamamés que oyen por radio, pero son conscientes de su procedencia.

Cadogan, por su parte, como profundo conocedor de la lengua *Mbiá* traduce muy propiamente *poraéi* como “entonar los himnos sagrados”, con lo que pone en claro la especificidad de la acción. Hechas estas consideraciones lingüísticas, pasaremos a analizar la fundamentación mítica del actuar musical, que explica el porqué de su carácter sagrado. Para ello utilizaremos los textos míticos recogidos por León Cadogan y nuestros materiales.

En el cap. II (*El fundamento del lenguaje humano*) de *Ayvu Rapyta*, obra que contiene —ordenados por temas— los textos míticos de los *Mbiá-Guaraníes* del Guairá, el autor consigna en versión bilingüe *Mbiá-Español* los materiales que dieron nombre al trabajo. Está dividido en nueve partes y trata sobre las primeras acciones del Creador. En el primer acto de creación “hizo que se engendrasen llamas y tenue nebiina”; en el segundo, “creó el fundamento del futuro lenguaje humano”; en el tercero, “concibió el fundamento del amor (al prójimo)”, y en el cuarto, “creó el origen de un himno”. Respecto de este último, parte del texto dice:

#### Informe 9

“Antes de existir la tierra, en medio de las tinieblas originarias, antes de conocerse las cosas, el origen de un himno sagrado lo creó en su soledad (para sí mismo)” (1959 : 20).

Sólo después de ello *Namandú Ru Eté* creó a los que serían sus compañeros. *Karai Ru Eté*, *Yakairá Ru Eté* y *Tupâ Ru Eté* y, posteriormente, a sus esposas: *Karai Si Eté*, *Yakairá Si Eté* y *Tupâ Si Eté*, las verdaderas madres de los *Karai*, *Yakairá* y *Tupâ*, respectivamente. Después creó la Primera Tierra (cap. III) e instruyó a las deidades acerca de sus tareas específicas. En el último párrafo que habla de la creación de la Tierra, leemos:

#### Informe 10

“Después de estas cosas, inspiró el canto sagrado del hombre a los verdaderos primeros padres de sus hijos, inspiró el canto sagrado de la mujer a las primeras madres de sus hijas, para que después de esto, en verdad, prosperaran quienes se erguirían en gran número en la tierra” (*Ibid.*: 33).

Si bien los textos recogidos por Cadogan merecen un estudio profundo en muchos aspectos, a los fines de este trabajo nos limitaremos a continuar extrayendo de ellos las menciones de los hechos musicales, que comentaremos más adelante, y que posibilitarán la comprensión del actuar musical vigente.

La Primera Tierra, *Iwi Tenondé*, fue destruida por un diluvio debido a un acto incestuoso. El texto referente al tema dice así:

#### Informe 11

“El Señor Incestuoso transgredió contra nuestros Primeros Padres: se casó con su tía paterna. Estaban por venir las aguas; el Señor Incestuoso oró, cantó, danzó; ya vinieron las aguas, sin que / . . . / hubiera alcanzado la perfección. Nadó / . . . /, con la mujer nadó; en el agua danzaron, oraron y cantaron: Se inspiraron de fervor religioso; al cabo de dos meses adquirieron fortaleza. Obtuvieron la perfección; crearon una palmera milagrosa con dos hojas; en sus ramas descansaron para luego dirigirse a su futura morada, para convertirse en inmortales. El Señor Incestuoso / . . . / mismo creó para su futura morada de tierra indestructible en el paraíso de los dioses menores” (*ibid.*: 57/58).

Una versión similar recogimos nosotros en km 300 (Misiones):

#### Informe 12

“Antes, en *Iwi Tenondé*, había un grupo de gente. *Nande Ru* dijo: ‘Traten de que no se funda esta tierra porque es mía, es para ustedes, para que trabajen con mujer, que respeten a sus parientes, tíos, tías, y así me van a respetar a mí, si no les mando fuego, si no, agua’. Algunos no creyeron porque era grande la Tierra. Y había un hombre que reza como papá (el padre del informante es *Pa’i*) y ese es el que se casó con la tía. Entonces el que tiene *Iwi Tenondé*, Dios mismo, vino otra vez y dijo que no haga eso porque si no pierde la señora, pierde hombre y todos los bichitos que están en el monte va a perder. / . . . / ‘Hagan lo que yo les digo si no mando que se funda. Por favor, *ikerendumi!* / ¡escúchenme! / Cuando necesiten para comer, para vivir, me llaman a mí, cantando’ (como hace papá). Se fue otra vez. Mandó soldado de él para que vea; no vino más porque él ya vino dos veces y no le hacen caso. El soldado vio que se casó y dijo a la gente que no se asusten si ven fuego o agua porque si no le hacen caso va a ocurrir. De ahí vino que nosotros tenemos. . . , vamos a decir que guitarra mismo, ya tenemos nuestra música. Ahí ya empieza que la música es para nosotros, no sé qué clase es pero ahí dio. . . , es guitarra misma pero muy distinto, no es como ahora. Nosotros mismo tenemos que hacer, es para nosotros. . . *Mba’é pu, mba’é pu í* (objeto sonoro). Demostró *Iyiwí tenondeva* para que vean, le mostró a ese grupito para salvar otra vez, para que haya. Tocaban *mbaraká mbae pu* (música de *mbaraká*), igual como ahora que usamos nuestra música mismo, él tiene que usar nuestra música, no entreverar. Eso, por ejemplo, que canta papá son de eso,

vamos a decir que no son de él, son de Dios. El canto de ustedes también, pero son aparte. Ahí dijo que ya mostró para cómo nosotros vamos a bailar hasta ahora, *ñemoishí, ñemboarái*, todo eso mostró cómo tienen que seguir. *Iyiwí tenondeva* ya no vino más pero mandó un ayudante para enseñar. Algunos creyeron y algunos no; es muy grande la Tierra, cómo van a fundir, que es mentira, que nada va a pasar. Y uno se casó con la tía y el ayudante vino y dijo que cante y que baile y no pasa nada, pero que cumpla con lo que Dios manda, entonces él mismo se salva. Pero algunos no hacen caso, como ahora que algunos no le hacen caso a papá; no creyeron. / . . . / Como no creyeron, dijo *Iyiwí tenondeva*: 'Voy a mandar un poco de fuego, un poco de agua, total cualquier cosa que necesite, si yo quiero hacer, hago otra vez la Tierra, pero eso voy a hacer porque no me hizo caso'. / . . . / Por ahí, a la tardecita, se escuchó un ruido. / . . . / Y otro día se ve que venía el agua. / . . . / Y por ahí, ese que se casó con la tía salió nadando y se salvó pero sufriendo. Salió nadando con la señora, cinco días estuvo nadando. Entonces, *Iyiwí tenondeva* dijo: 'Ya que está sufriendo, ya que pagó toda la cuenta de él —le dijo a su ayudante—, llevé una planta de pindó y poné arriba del agua adonde están ellos. Y ahí se quedaron una semana sobre el pindó. Ese que se casó con la tía se procuró de cantar antes de venir el agua, por eso mismo es que por el sufrimiento nomás ellos no mueren. Cantó para *Iyiwí tenondeva*, pero no cantó tanto, es para salvár. El pindó ya sirvió para principio de monte, hasta ahora. *Iyiwí tenondeva* se llevó a la mujer y al hombre que se salvaron, y después mandó al hombre para empezar de nuevo, que caminando descubriera todo, el cedro, todo''.

Informante: Luis Martínez.

Localidad: Km 300, Misiones (20).

Los habitantes de *Iwi Tenondé* alcanzaron todos el estado de indestructibilidad. Los que no oraron como debían, también, aunque, al no haber alcanzado la perfección, fueron metamorfoseados en animales. Se creó la Nueva Tierra, *Iwi Piaú*, que fue poblada por seres que son imágenes de los que habitaron en *Iwi Tenondé*, cuyas almas pueblan hoy los paraísos (Cadogan 1959 : 62). De los textos de esta nueva creación, extraemos lo siguiente:

(20) Es necesario advertir que en las cuatro aldeas que trabajamos, sólo el jefe, su mujer y alguno de sus hijos, nos informaron sobre aquellos aspectos que tradicionalmente han ocultado; es decir los que pertenecen al ámbito de lo sagrado. De esta manera, el jefe ejerce un control total sobre los datos que se proveen, ya que se halla siempre presente, y regula a voluntad el caudal de los mismos, de acuerdo con su calidad.



### Informe 13

“Nuestro padre *Pa-pa Miri* creó esta tierra. Hizo que se entonase en su tierra el canto sagrado del hombre. *El acompañamiento del canto sagrado del hombre en la morada terrenal fue el canto sagrado de la mujer* (21). Antes de haber hecho escuchar el canto sagrado del hombre en toda la extensión de esta tierra, le echó de menos su madre y le volvió a llamar a su morada. / . . . / Antes de haber alisado su morada terrenal en toda su extensión volvió Nuestro Padre a su morada” (*ibid.*: 63).

Esta selección de relatos sobre la creación de la Primera Tierra y de la Nueva Tierra, contiene varios puntos relevantes respecto del lenguaje y el actuar musicales. El informe 9 habla de la creación de un himno sagrado, anterior incluso a la existencia de *Iwi Tenondé* y de las otras tres deidades que la regirán, hecho que no sólo revela el origen sagrado de la expresión musical vocal y explica su preeminencia en los actos de culto de los *Mbiá*, sino que es testimonio de su carácter de lenguaje divino. Pero una vez que *Namandú Ru Eté* dio origen al himno sagrado en su soledad, creó a sus compañeros *Karai*, *Yakairá* y *Tupá*, y a sus esposas, quienes como verdaderos primeros padres y madres de sus hijos e hijas, respectivamente, recibieron la inspiración de los cantos sagrados específicos, para que *prosperaran* quienes se eruirían (alusión a la condición humana) en gran número en la Tierra (informe 10).

Además de estar implícita la especificidad de la acción musical vocal según el sexo, dicho informe explicita la finalidad del conocimiento de los cantos sagrados por el hombre. *Prosperar* debe entenderse como *poder alcanzar la perfección* y arribar a la Tierra sin Mal en cuerpo y alma, para lo cual son indispensables la oración, el canto y la danza, como se comprueba con la lectura de los informes 11 y 12. En este último, las palabras de Luis Martínez actualizan la procedencia divina de los instrumentos y de las diferentes maneras de danzar, así como del canto. Señalan, también, la importancia de la conservación de “su” música, que claramente separan de toda otra, e insisten en la calidad de medio de salvación que posee la práctica musical. Pero, por sobre todo lo dicho, contiene un dato de gran valor para nuestros estudios. Hasta el momento, es decir, en los textos que se refieren a la época mítica, el canto sagrado del hombre y de la mujer aparecían en un plano de igualdad. En el acto de creación de la era actual, en cambio, el canto sagrado de la mujer *es acompañamiento del canto del hombre*, característica de ejecución que pudimos apreciar en todas las ceremonias documentadas. La mujer sólo toma el lugar del hombre como dirigente de las danzas y, por ende, del canto, cuando no hay ninguno que pueda hacerlo. Si lo hay, ellas se limitan a apoyar los finales de frase o gran parte de éstas, vocalizando o con boca cerrada. Si tenemos en cuenta que la participación femeni-

na tal como la describimos es percibida por los *Mbiá* como paralela y distinta a la del hombre, y además, imprescindible, ya que no se concibe la realización de una ceremonia sin el concurso de la mujer, apreciaremos la correlación de este actuar en el plano religioso. En éste, cada deidad masculina tiene su par femenino y las ceremonias son presididas por el *Iwiraiyá Tenondé* (o *Pa'í*) y su esposa, que es *Kuñá Karai Tenondé*, la señora principal, primera. Las acciones de uno y otro están pautadas como lo está el papel femenino en el canto, instaurado en el acto de creación de la Tierra Nueva, según los textos transcritos, recogidos por Cadogan.

Resta tratar en este punto, lo concerniente a los instrumentos musicales. Sin duda, para los *Mbiá*, dos son los instrumentos sagrados por excelencia: el *mbaraká* y el *takuapú*, de ejecución masculina y femenina, respectivamente. En el origen, el primero de estos nombres designó un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, hecho con una calabaza (fruto de la *Lagenaria siceraria*) atravesada por un palo, cuya parte inferior hacía de mango, y que en su interior llevaba pequeños frutos. Hoy designa una guitarra de cinco cuerdas, ya que el anterior perdió vigencia. Para distinguirlos, al sonajero se lo llama *mbaraká miri*, adjetivo que significa pequeño, en comparación con la guitarra. La pérdida de este instrumento se ha producido hace largo tiempo, por lo que muchos informantes niegan que haya pertenecido a su patrimonio y dicen que es propio de los *Chiripá*. Sin embargo, los más calificados saben que antiguamente lo usaban. Hélène Clastres (1975 : 129) no duda de que se trata de una pérdida y agrega que, en todo caso, son los únicos guaraníes que ignoran su uso. Cadogan no sólo habla de pérdida sino de posterior sustitución, tesis que compartimos y que explicaremos más adelante.

En lo que respecta al *takuapú*, el panorama es otro. Además de estar en vigencia, los informes son en todo coincidentes. Se trata de un idiófono de golpe directo, de percusión, tubular, llamado genéricamente bastón o tubo de ritmo. Es un trozo de *takuara* (*Guadua angustifolia*) o *takuarusú* (*Guadua Trinii*), cuyo largo está determinado por la distancia entre tres nudos (70 a 90 cm). El nudo inferior es el único que se conserva; el intermedio se perfora y el superior se quita, para que la pieza quede hueca. El diámetro oscila entre 4,5 y 7 cm. Produce sonido al percutirlo contra el piso.

Cadogan, en su copioso material, nos ofrece un relato mítico sumamente interesante sobre el origen de ambos instrumentos, perteneciente al ciclo de andanzas del héroe solar y *Chariá*, su rival. Como siempre, los sucesos refieren una serie de intentos de *Kwarai* por brindar bienestar a los hombres, que siempre chocan con la oposición de *Chariá*. *Kwarai* decide deshacerse de él y le hace un adorno para la cabeza, en el que introduce una brasa de fuego eterno. Al rato de ponerse el adorno, *Chariá* notó que se le quemaba la cabeza. Quiso quitarse el gorro pero no pudo, hasta que se convirtió en cenizas.

*Kwarai* sopló las cenizas y las convirtió en jejenes. Como estos insectos no lo dejaban en paz, *Chariá* regresó a *Iwi Mbité* (el Centro de la Tierra). Su padre le alcanzó un recipiente lleno de rocío para que, frotándose el cuerpo con él, renovara la sangre que los insectos le habían chupado. Uno de los animales que le rodeaban rompió el recipiente y el rocío se derramó. Al mojar la tierra, surgió una planta de *Lagenaria* y otra de *Guadua*, de las que se creó la humanidad (Cádogan 1970 : 36). El autor concluye de esta narración mítica lo siguiente: "Sintetizando, en el relato mbyá / . . . /, del rocío primigenio / . . . /, que aparece bajo el nombre de *tatachina* o 'tenue neblina' / . . . / nace la *Lagenaria*, de la que se fabrica la sonajera ritual, *mbaraka*, y el bambú o *guadua*, del que se fabrica el *takwa-pu* o bastón de ritmo de la mujer. / . . . / Esto ocurre para que el Creador pueda 'inspirar el canto sagrado del hombre a los padres de sus futuros hijos, y el canto sagrado de la mujer a las madres de sus futuros hijos' (*ibíd.*: 37).

La interpretación de Cadogan pone en evidencia, indirectamente, un hecho digno de destacarse: *entre los Mbiá, las expresiones vocales sagradas siempre llevan acompañamiento instrumental*, y como en la mayoría de los casos los instrumentos son de ejecución femenina o masculina exclusivamente, la asociación entre el objeto sonoro y los representantes de un sexo u otro puede llegar a la identificación total.

Una versión similar del relato transcripto, recogida por nosotros, no contiene el final que se refiere al surgimiento de las dos plantas y los informantes dijeron desconocer este hecho.

Nimuendajú también da cuenta de estos dos instrumentos. Dice: "la condición indispensable para una danza palé es que el palé tenga una maraca o *mbaraká*, fabricada con una calabaza / . . . /. Como piedra de maraca es usada la fruta negra del Ymau / . . . /. Estos frutos gozan de cierta fama de santidad / . . . /. Su santidad y fuerza reposan en su 'voz', es decir, en la calidad de sonido que produce. / . . . / *Yo quisiera considerar el mbaraká como el símbolo de la raza guaraní* <sup>(21)</sup>. / . . . / De repente el *mbaraká* produce un tono serio y suntuoso que parece invitar a presentarse a la divinidad y luego alto y salvaje, conduciendo a los danzarines al éxtasis; después se vuelve suave y temblorosamente tierno, como si llorara en él el viejo anhelo de esta raza cansada, hacia 'nuestra madre' y por el reposo en la 'tierra sin maldades' / . . . /. Desde luego su uso ha dejado de ser generalizado como antes, en que cada hombre y cada mujer poseía su *mbaraká* <sup>(22)</sup>. / . . . / En cambio el uso del *takuapú*, tacuara de danza, es común entre las mujeres. El *takuapú* es un ins-

(<sup>21</sup>) El subrayado es nuestro.

(<sup>22</sup>) Entre los *Mbiá*, el sonajero de calabaza parece haber estado sólo en manos de los hombres.

trumento más particular de la mujer que el *mbaraká* lo es del hombre. /... / Una danza palé es casi imposible sin a lo menos un *takuapú*" (23) (Nimuendajú 1944 : 44). Y más adelante agrega: "... las cadenas de pecho, la diadema, la calabaza sonora: *mbaraká*, y las tacuaras de danza: *takuapú*, formaban y forman todavía hoy, los elementos usados en el canto palé" (*ibid.*: 46).

Sin dejar de lado que estas informaciones provienen de otro grupo guaraní, nos interesó consignarlas porque ambos instrumentos tienen las mismas características en casi todas las parcialidades guaraníes.

En síntesis: de acuerdo con el relato mítico recogido por Cadogan, de la *Lagenaria* y de la *Guadua* se creó la humanidad. Y según se ha documentado en diversas naciones guaraníes, esas especies vegetales proveyeron los dos instrumentos sagrados: el *mbaraká* y el *takuapú*. En el vocabulario religioso de los *Mbiá*, *takuaryva'ikâgâ* designa el cuerpo o los huesos de la mujer, y su traducción es "huesos de la que dirige las danzas y el canto con el *takua*" (Cadogan 1959 : 50), frase que explicita la identificación de la naturaleza femenina con el *takuapú*. La vigencia de este instrumento permitió ratificar los datos de Cadogan y constatar que aún conserva con plenitud su carácter sagrado. Ahora bien, el correspondiente masculino de *takuaryva'ikâgâ* es —según el citado investigador— *yvyra'ikâgâ*: "huesos de quien porta la vara-insignia" (*ibid.*: 51). Si consideramos que para Pierre Clastres (1974 : 110), este objeto "que los hombres blanden durante las danzas rituales es el signo de la masculinidad" de los *Mbiá* (24), y que Cadogan afirma que el *yvyra'í* (*iwira'í*) sustituyó al *mbaraká* en las danzas antes que lo hiciera la guitarra, concluimos que, como ocurre con el *takuapú*, el instrumento u objeto que el hombre usa para danzar se identifica con la naturaleza de su sexo en el plano sagrado.

Los datos de Nimuendajú sobre el *mbaraká* y su expreso deseo de considerarlo como el "símbolo de la raza guaraní", refuerzan la percepción del mismo como objeto potente, pero, en el caso concreto de los *Mbiá*, su pérdida y posterior sustitución, así como la expresión del vocabulario sagrado transcripta, nos conducen a inclinarnos por la tesis de Clastres, a pesar del mito sobre la *Lagenaria* y la *Guadua*. Otra posibilidad es que también en el vocabulario sagrado se haya operado la sustitución del *mbaraká* por el *iwira'í*.

(23) Confróntese esta afirmación con lo dicho por nosotros acerca de la presencia imprescindible de la mujer en las ceremonias.

(24) "... cet instrument /le bâton-insigne/, brandi par les hommes au cours des danses rituelles, est le signe de la masculinité". (Este instrumento, /el bastón insignia/, blandido por los hombres durante las danzas rituales, es el signo de la masculinidad).

## b) Sustituciones y adiciones debidas al proceso de aculturación

Resulta difícil imaginar la sustitución de un idiófono de simple ejecución por un cordófono de indudable complejidad. Sin embargo, observando el empleo de la guitarra, especialmente cuando está en manos del *Pa'í* o su auxiliar en el culto, la comprensión se torna factible. Por otra parte, no se trata de un reemplazo liso y llano, sino de un proceso cuyo desarrollo no es fácil reconstruir debido a que tuvo expresiones locales de diferentes características, a juzgar por las diversas fuentes consultadas. Por ejemplo, en el Congreso Internacional de Americanistas de 1926 en Roma, Strelnikov presentó un trabajo sobre los *Kaa-iwá* del Paraguay, basado en registros hechos en 1915, y al tratar sobre la música y los instrumentos musicales describe la guitarra de cinco cuerdas en uso entre los *Mbiá*, con el nombre de *maraká*. En cambio, para hablar del sonajero de calabaza que dio nombre al cordófono, tiene que recurrir a una publicación de H. Manizer de 1918 (Strelnikov 1928 : 356/357). Sin embargo, Jehan Vellard, que trabajó en el Paraguay unos quince años después, en su libro *Une civilisation du miel* se refiere al sonajero de calabaza como el instrumento con el que hombres y mujeres acompañan sus danzas, y de la guitarra dice que los indios ambicionan poseerla para repetir las canciones en boga entre los peones de las estancias vecinas o los trabajadores de las explotaciones forestales <sup>(25)</sup>, datos que indican que aún no había llegado a ellos la guitarra de cinco cuerdas que pertenecía al patrimonio *Mbiá* desde largo tiempo atrás, o que lo ocultaron. Treinta años después, León Cadogan dice al respecto: "Enumerar las pérdidas que han sufrido /los *Mbiá*/ sería tarea larga, pero, por tratarse de un elemento del culto /.../, dedicaré unas breves palabras a la sustitución del *mbaraká miri*, la sonajera ritual, en la danza. En las danzas chiripás que he observado y las de los *pái* observados por Schaden, se utiliza la clásica sonajera o *mbaraká*, el instrumento musical de los hombres, mientras las mujeres marcan el compás con sus *takua-pú* o trozos de bambú. En la danza *mbyá* también, la mujer maneja el *takua-pú*, pero el hombre esgrime en la mano la vara, *yvyra'í*, a veces dos, con las que produce un leve chasquido. Pero la música de las clásicas sonajeras rituales o *mbaraká* la sustituye un *yvyraí já* o ayudante, con una tosca guitarra de cinco cuerdas a veces acompañado por otro *yvyraí já* con un rabel (violín) más tosco aún, y otro que toca *angu'á* o *mba'é-pu miri* =

(25) "Certains soirs, /.../, hommes et femmes dansent scandant leurs mouvements avec la Mbaraka, calabasse remplie de graines ou de petits cailloux". /.../

"Les chants et les danses paraguayennes tendent à supplanter les usages traditionnels de la tribu; l'ambition de beaucoup de ces indiens est de posséder une mauvaise guitare pour répéter les chansons en vogue apprises des péons des estancias voisines ou des travailleurs des exploitations forestières". (p. 158)

tambor o caja. Conversando sobre este punto, varios mbyá me aseguraron que el *mbaraká* es cosa de los chiripá, pero otros / . . . / admiten que sus antepasados lo usaban / . . . /. La veracidad de este dato lo confirma el nombre de *mbaraká moä* = remedio de la sonajera, utilizado para designar una planta mucilaginosa con la que se prepara una cola vegetal para remendar y fabricar *mbaraká* o sonajeras, y cabe agregar que las 'guitarras' utilizadas hoy en día en el culto no se llaman *mbaraká*, como en la vernácula, sino *kumbijá*". (1968 : 112)

Si hemos incluido tan extensa cita, es porque contiene varios puntos de nuestro interés. En primer lugar, llama la atención que se nombre al sonajero como *mbaraká miri*, cuando a la guitarra se la llama *kumbijá*. Si no hay otro objeto que se llame *mbaraká* ¿por qué se le agrega el adjetivo "pequeño"? Según Cadogan, *kumbi-já* quiere decir "dueño o productor de *kumbi*, voz que Montoya traduce por: estar muchos con murmullo" (*ibid.*: 113). Nuestros informantes —que llaman a la guitarra "*mbaraká*", como en el guaraní actual— dicen que *kumbiyaré* es el nombre que recibe el rasguído fuerte, propio del acompañamiento de las danzas que se efectúan fuera del *opi*, en las que también participa el rabel y que pueden realizarse en el recinto cultural después de concluidos los oficios religiosos. Otro punto es el que se refiere a la sustitución del sonajero por el *iwira'í* (*yvyra'í* en la grafía adoptada por Cadogan) en cuanto objeto con el que los hombres acompañan cada paso de danza —clara reminiscencia del uso de la maraca—, y por la guitarra de cinco cuerdas, el rabel y el tambor, que proveen la faz sonora de las expresiones musicales sagradas. Estos instrumentos, por sus características, difícilmente pueden ser ejecutados por los mismos que danzan. Según nuestra documentación, hoy el *iwira'í* se usa en forma esporádica y no acompaña rítmicamente la danza —se entrechoca como para dar color a la expresión total, de tanto en tanto—; el tambor ya casi no se utiliza y antes acompañaba algunas danzas fuera del *opi*; el rabel aporta la línea melódica en todas las danzas —fuera y dentro del recinto cultural—, pero ha desaparecido de muchas aldeas; y la guitarra acompaña todas las expresiones musicales, sean danzas o canciones.

Cadogan, dice más adelante: "Para quien ha estudiado con algún detenimiento la lengua y escuchado los textos míticos, plegarias y cantos de mbyá, chiripá y päi, es evidente que, si los mbyá abandonaron el uso del *mbaraká*, ello se debe a las persecuciones de que fueron objeto desde los sucesos del Tarumá. Y es probable que el uso de dos varas-insignias —*yvyra'í* o *popyguá*— en la danza, subsistente en cierta medida hasta hoy, haya sido introducido para sustituir al clásico instrumento, pues con ellas se produce un leve chasquido para acompañar a la danza. Y un 'murmullo' como el que producen los *takuapú* de las mujeres y los *mbaraká* de los hombres es requisito indispensable para ciertos ejercicios espirituales, denominados *kumbi já-ry pegua mba'é a'ä* = esfuerzos (espirituales) acompañados de murmullo (o mú-

sica). De ahí la sustitución del *mbaraká*, imposible ya de obtener, por las dos varas, y posteriormente por la guitarra de cinco cuerdas y el rabel, introducido por algún prófugo de las misiones. Es también probable que la versión del Génesis escuchado por Schaden en Yro'ysä, en la que la divinidad máxima aparece con dos *yvyra'í* que bate una contra la otra / . . . / constituya una reminiscencia de esta sustitución, porque en otras versiones de la leyenda, el Creador aparece con una sola" (*ibíd.*: 112/113) (26).

Estas reflexiones del investigador que más penetró en la cultura *Mbiä*, en las que se adjudica la pérdida del sonajero a la imposibilidad de obtenerlo y se justifican las sustituciones del mismo, permiten comprender también por qué en algunos puntos permaneció más tiempo. Una vez debilitada la costumbre de que cada participante en la danza portara un idiófono para marcar el pulso o compás, la guitarra se impuso como instrumento principal, cuando no único. Si bien en ciertas danzas la técnica de ejecución se aproxima a la que es propia de este cordófono —aunque nunca se puntea—, cuando el sacerdote o auxiliar del culto acompañan con él sus cantos, sus movimientos nos recuerdan el antiguo sonajero. En efecto, el *Pa'í* y el *Iwiraiyá*, en particular al entrar en éxtasis, abrazan la guitarra con el brazo izquierdo y rasguean sus cuerdas con la mano derecha realizando movimientos semejantes a los del sacudir una maraca. Además, las posibilidades técnicas son totalmente desaprovechadas, a pesar de conocerlas muy bien, como lo demuestran fuera de las acciones rituales. Esta guitarra, que es percibida como perteneciente desde siempre a la cultura *Mbiä*, posee la particularidad de tener cinco cuerdas, detalle en el que se apoyan para afirmar que nada tiene que ver con su similar de seis. Dicha característica facilita la determinación de la fecha de adopción por los *Mbiä*. Los datos reunidos son los siguientes.

En el siglo XVI coexisten en España dos cordófonos semejantes: la vihuela de seis cuerdas dobles, preferida por la aristocracia, y la guitarra o guitarrilla popular de cuatro órdenes de cuerdas. A mediados de dicho siglo, en la *Declaración de instrumentos* de Bermudo, se menciona la guitarra de cinco cuerdas dobles. Su popularidad creciente hace que en 1586 figure en el título de un tratado escrito por Amat aparecido en Barcelona: *Guitarra española y Vandola en dos maneras de guitarra Castellana y Catalana de cinco órdenes*. . . Este tipo de guitarra llamada "española" desplaza a los dos instrumentos mencionados en primer término y se expande por Europa. Llega a América a comienzos del siglo XVII y permanece sin cambios hasta 1800, para ser sustituida por la guitarra de seis cuerdas simples. No hemos hallado datos de la época que expliquen la sustitución de las cuerdas dobles

(26) Debería considerarse, además, si esta divergencia en los datos no obedece a que se trata de distintas parcialidades *mbiä*, tema sobre el cual algo dijimos al concluir el punto II c.

por las simples, pero sí sabemos que dicho cambio dio como resultado una mayor propagación del instrumento en los medios populares.

Los datos históricos expuestos y los recogidos en el trabajo de campo permiten inferir que la presencia de la guitarra de cinco cuerdas simples en el patrimonio musical actual de los *Mbiá*, se debe a que la adopción de este cordófono ocurrió durante el lapso de expansión en América de su similar español de cuerdas dobles, casi seguramente por vía de los misioneros.

La carencia de información acerca del empleo de guitarras de este tipo tanto en Europa como en América, así como de la época de ingreso del instrumento a dicho patrimonio, impide determinar si llegó a sus manos con cuerdas dobles y posteriormente las reemplazaron por simples, a imitación de la guitarra de seis cuerdas tal como se popularizó a partir de 1800, o si desde el primer momento utilizaron el encordado simple. Ahora bien, por qué imitaron —si es que lo hicieron— el encordado simple y no el número de cuerdas, es un interrogante que quizás deba explicarse por la noción de “conservación de lo adquirido”, ya que no es lo mismo simplificar un encordado que agregar una cuerda, lo cual implica un cambio significativo, que incluye adecuar la afinación.

En suma: teniendo en cuenta que el proceso de adopción de un instrumento y su incorporación en los ritos tradicionales ha debido llevar un lapso considerable y que ha tenido que ocurrir antes de que la guitarra se hiciera popular con seis cuerdas, es lícito suponer que dicho proceso tuvo lugar entre 1650 y 1750, aproximadamente. Este lapso podría reducirse mucho si se acepta que los *Mbiá* accedieron a que se fundara una Reducción en su territorio (*Mba'e Vera*) en vísperas de la expulsión de los jesuitas (Cadogan 1970: 21, nota 4). Quienes sostienen que los *Mbiá* jamás conocieron a estos misioneros, afirman que los *Chiripá* “. . . descendientes de los guaraníes cristianizados por los jesuitas, han conservado el arte de hacer guitarras y, probablemente, se lo han transmitido. . . ” (Strelnikov 1928 : 356) <sup>(27)</sup>. Curiosamente, en oportunidad de un trabajo de campo que efectuamos en un pequeño grupo *Chiripá*, también en la provincia de Misiones, dos informantes criticaron a los *Mbiá* por haber adoptado la guitarra, diciendo que ellos, en cambio, conservaban la tradicional maraca, hecho que documentó Cadogan y que se menciona en un texto transcripto precedentemente. Por nuestra parte, creemos que el empleo de la guitarra de cinco cuerdas como instrumento musi-

(<sup>27</sup>) “Les Avà-chiripás, descendants des Guaranis christianisés par les jésuites, ont conservé l'art de faire des guitares et l'ont probablement transmis aux Avà-mbihàs qui n'ont jamais connu des jésuites”.



cal sagrado es uno de los pilares fundamentales en favor de la tesis del adoc-trinamiento de los *Mbiá* por los jesuitas (<sup>28</sup>).

Además de operarse la sustitución del *mbaraká* por la guitarra, se produ-jo la adición de otro cordófono al instrumental sonoro de los *Mbiá*. Nos re-ferimos al rabel, cuya incorporación también debe haberse producido por vía directa e indirecta de los misioneros jesuitas. A la fecha de su expul-sión se inventariaron treinta y dos rabeles entre los bienes de las Misiones del Paraná (zona guaranítica). Instrumento de amplia difusión en Europa duran-te el Medioevo y el Renacimiento, su presencia en nuestro país en manos de los *Mbiá* constituye una interesante pervivencia. Al igual que la guitarra, a pesar de coexistir en la misma área con un instrumento similar de cuatro cuerdas (el violín), conserva su hechura antigua —con mínimas variantes—, posee tres cuerdas y se frota con un arco curvo. La altura de la caja y del puente son notablemente mayores que las del violín y el cuerpo es más an-gosto. También la técnica de ejecución y la posición del instrumentista —que apoya el rabel contra el pecho y parte del brazo— pertenecen al pasado. Por deformación del término español, los *Mbiá* lo llaman *ravé* o *lavé* (<sup>29</sup>). La pérdida de la *l* final se explica porque en las lenguas guaraníes las termina-ciones consonánticas son excepcionales. Después de tres siglos de incorpora-ción a su patrimonio cultural y ajenos al acontecer histórico, los *Mbiá* lo con-sideran instrumento tradicional, dicen que el término *ravé* es “puro guaraní” y lo traducen como violín. Al igual que la guitarra, es ejecutado por los hom-bres exclusivamente, en especial para acompañar danzas.

Aunque se usa en diversas ceremonias, la presencia del rabel no es im-prescindible como la de la guitarra y el *takuapu*, sin los cuales no se concibe la realización de un ritual. Tampoco hay datos de que se lo considere sagra-do. Esto obedece, creemos, a su carencia de sustento mítico. Si bien ha debi-do ingresar al patrimonio *Mbiá* en la misma época que la guitarra, ésta here-dó las connotaciones sagradas del *mbaraká*, y aunque es común la introduc-ción de nuevos elementos en las narraciones míticas, no parece haber ocurri-do algo así con el rabel.

(<sup>28</sup>) Ver nota 1. Una afirmación similar hace Cadogan (1970 : 21, nota 4), a pesar de ha-berse resistido largo tiempo a aceptar la inclusión de los *Mbiá* entre los guaraníes “cristianizados” por los jesuitas.

(<sup>29</sup>) Escribimos *ravé* en lugar de *rabé* (español: rabel), porque en la ortografía guaraní la *b* sólo se usa en la consonante *mb*.

### c) Las danzas de “Ñemongaraí”

Como la casi totalidad de las expresiones musicales documentadas durante la realización de esta ceremonia, las danzas no son específicas, sino comunes a todos los actos de culto. Apenas baja el sol, y como acción preparatoria del ingreso al *opi*, se reúnen hombres, mujeres y niños para danzar en el *oká* (nombre que recibe el espacio siempre cuidado que está frente al *opi*). Este hecho se produce diariamente en la aldea del *Pa'í* Antonio Martínez —quizás el único reducto en Misiones donde se conservan con vitalidad las prácticas religiosas *Mbiá*—, y también ocurre previamente a *Ñemongaraí*.

A juzgar por múltiples datos que nos proporcionaron nuestros informantes durante largas conversaciones, existe una neta separación entre lo que se halla o se hace afuera del recinto cultural y lo que ocurre adentro. Sin duda, el trasponer la puerta del *opi* implica pasar del ámbito profano al sagrado, lo cual no puede hacerse sin efectuar determinadas acciones rituales. Obsérvese que cuando depositan las ofrendas dan tres vueltas antes de entrar. Y cuando se va a ingresar para participar en una ceremonia, es necesario danzar más de una hora.

Con la línea melódica a cargo del rabel y la base rítmica ejecutada por la guitarra —rasgueada con las cuerdas al aire—, se “hace *ñemboarái*”. Hacer *ñemboarái* es jugar y también danzar en círculo —uno detrás de otro, en sentido contrario al de las agujas del reloj— para divertirse <sup>(30)</sup>. Participa todo el que lo desea, de cualquier sexo y edad. El paso consiste en saltar apoyándose alternativamente en uno y otro pie, y así lo hacen, tanto un niño de cuatro años como un anciano, desde que se oculta el sol hasta que oscurece. Luego, se colocan en hilera frente a la puerta del *opi* e ingresan cantando el *aguyevete*. A partir de entonces, nadie puede reirse hasta que el *Pa'í* dé por termina-

(<sup>30</sup>) Es sabido que, por lo general, las danzas, canciones e instrumentos musicales indígenas no tienen denominaciones específicas y que muchas veces es la insistencia del investigador en su afán de individualizar léxicamente un hecho lo que lleva a los informantes a dar un nombre. En este caso, los *Mbiá* dicen: “*ñemboarái* es *yeroki* (danza) para jugar y divertirse, pero también es jugar y divertirse sin bailar”. Por lo tanto, es el contexto de la conversación el que circunscribe la acción. Hacer *ñemboarái* antes o después de los actos de culto implica danzar de determinado modo. “Hacer *ñemoishí*” (que quiere decir “ponerse en fila”) en circunstancias semejantes también alude a una danza en la que los bailarines de uno u otro sexo se colocan en dos filas enfrentadas. Pero “haciendo *ñemoishí* a veces sale *ñemboarái*”, dicen. Lo que equivale a decir, “bailando *ñemoishí* a veces jugamos, nos divertimos”. Por ello, es bastante trabajoso dar con el verdadero significado de ciertas palabras y con cierta frecuencia se adjudican nombres falsos a hechos del tipo que comentamos.

do el acto en honor de los dioses. Después, por lo general se van a sus viviendas; algunas veces, el *Pa'í* autoriza a "hacer *ñemboardái*" en el *opi*, licencia que es recibida con gran algarabía.

Así como la danza descrita es para divertirse y jugar, "hacer *yeroyi*" es cosa seria. Durante los actos de culto, cuando el *Pa'í* o su ayudante cantan con las mujeres, éstas se toman del brazo —si no tienen *takuapú*—, o se colocan una al lado de la otra con sus bastones de ritmo y, sin desplazar el peso del cuerpo, adelantan apenas y vuelven a su lugar un pie y luego el otro, marcando todos los pulsos. A esta forma de danza que incluye el canto y que es de carácter sagrado, la llaman *yeroyi*, que en guaraní arcaico significaba "adorar" y que los *Mbiá* traducen como "flexionar las rodillas", acción que a veces realizan las mujeres pero que es más frecuente en los hombres. Estos suelen hacer otra fila detrás y tampoco se desplazan. Cuando se hace *yeroyi*, miran todos hacia el Este o el Oeste, según a qué deidad se dirija el canto. "*Yeroyi* es para *Nande Ru* (denominación genérica de las deidades) y es más lento que *yeroki* (danza)", dijo Dionisio Duarte. Estas palabras nos conducen al comienzo del tema. La necesidad de distinguir la danza profana de la sagrada desplazó hacia ésta el uso del término *yeroyi*, que implica inclinación, reverencia. Pero *yeroyi* también es *yeroki*, dicen. *Yeroyi* también es una danza, pero sólo para los dioses. Y ésta danza para los dioses, que es también canto, se acompaña con *mbaraká* y *takuapú*, los dos instrumentos sagrados de los *Mbiá*.

"Chants et prières occupent dans la vie des Mbya une place privilégiée: et sans doute sont-ils beaucoup plus qu'une simple technique puisqu'ils sont le langage sacré; le beau langage par quoi les hommes sont déjà semblables aux dieux". (Hélène Clastres)

Buenos Aires, diciembre de 1981

## BIBLIOGRAFIA

- AMBROSETTI, Juan B.  
1894  
*Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones).* (En: Boletín del Instituto Geográfico Argentino, v. 15, pp. 661/744. Buenos Aires).
- BAINES, Anthony  
1961  
*Musical Instruments through the Ages.* London, Faber and Faber.
- BARTOLOME, Miguel Alberto  
1969  
*La situación de los Guaraníes (Mbya) de Misiones (Argentina).* (En: Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo, v. 4, Nro. 2, pp. 161/184. Asunción-Paraguay).
- BELLOW, Alexander  
1970  
*The illustrated history of the Guitar.* U.S.A., Franco Colombo Publications.
- CADOGAN, León  
1950  
*La encarnación y la concepción; la muerte y la resurrección en la poesía sagrada "esotérica" de los Jeguaka-vate-nondé porä-güé i (mbyá-guaraní) del Guairá, Paraguay.* (En: Revista de Museu Paulista, n.s., v. 4, pp. 233/246. São Paulo, Brasil).
- CADOGAN, León  
1952  
*El concepto guaraní de "alma"; su interpretación semántica.* (En: Folia Lingüística Americana, v. 1, Nro. 1, pp. 31/34. Buenos Aires).
- CADOGAN, León  
1956  
*Las reducciones del Tarumá y la destrucción de la organización social de los Mbyá-Guaraní del Guairá (Ka'yguä o Montes).* (En: Estudios Antropológicos, publicados en homenaje a Manuel Gamio. Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 295/303. México).
- CADOGAN, León  
1959  
*Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá.* Boletim Nro. 227, Antropología Nro. 5, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. São Paulo, Brasil.

- CADOGAN, León  
1959  
*Cómo interpretan los Chiripá (Avá Guarani) la danza ritual.* (En: Revista de Antropología, Universidade de Sao Paulo, v. 7°, Nro. 1 y 2, pp. 65/99. São Paulo, Brasil).
- CADOGAN, León  
1960  
*En torno a la aculturación de los Mbyá-guarani del Guairá.* (En: América Indígena, v. XX, Nro. 2, abril, pp. 133/150. México).
- CADOGAN, León  
1968  
*Chonó Kybwyrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní.* (En: Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo, v. 3, Nro. 1-2, pp. 55/158 Asunción — Paraguay).
- CADOGAN, León  
1970  
*Iwyrá Ñe'ery. Fluye del árbol la palabra.* (En: Suplemento Antropológico. Universidad Católica, v. 5, Nro. 1-2, pp. 7/111. Asunción — Paraguay).
- CLASTRES, Hélène  
1975  
*La Terre sans mal. Le prophétisme Tupi-Guarani.* Paris, Editions du Seuil.
- CLASTRES, Pierre  
1974  
*Le grand parler. Mythes et chants sacrés des Indiens Guarani.* Paris, Editions du Seuil.
- DOBRIZZHOFFER, Martín (S.J.)  
1967-68  
*Historia de los Abipones.* 3 vols. Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia. Resistencia (Chaco). 1ra. ed. latina, 1784. Noticia biográfica y bibliográfica del autor por el Académico R. P. Guillermo Furlong, S. J..
- FERNANDEZ, Susana J.  
1968  
*Folklore Musical y Música Folklórica Argentina. Volumen 4. Guitarra.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- GRENON, Pedro J.  
1954  
*Nuestra primera música instrumental. Datos históricos.* 2da. ed. Con un prólogo de Francisco Curt Lange. Mendoza (Argentina).
- LAVIN, Carlos  
1955  
*El rabel y los instrumentos chilenos.* Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Colección de Ensayos, Nro. 10. Santiago de Chile.

- MARCUSE, Sibyl  
1975  
*A Survey of Musical Instruments*. London, ed. David and Charles, Newton Abbot.
- MARILUZ URQUIJO, José M.  
1953  
*Los guaraníes después de la expulsión de los jesuitas*, (En: Estudios Americanos. Revista de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, v. VI, Nro. 25, pp. 323/330. Sevilla).
- METRAUX, Alfred  
1927  
*Le bâton de rythme. Contribution a l'étude de la distribution géographique des éléments de culture d'origine mélanésienne en Amérique du Sud*. (En: Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouvelle série, t. XIX, pp. 117/122. Paris).
- METRAUX, Alfred  
1928  
*La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- METRAUX, Alfred  
1948  
*The Guarani*. (En: Handbook of South American Indians, ed. por J. H. Steward, 7 vols. Bulletin of the Bureau of American Ethnology, Nro. 143. Washington, 1946/59, v. III, pp. 69/94).
- NIMUENDAJU, Curt (Unkel)  
1944  
*La leyenda de la creación y de la destrucción del mundo como fundamento de la religión de los apapokuva-guaraní*. Edición mimeografiada del traductor Juan Francisco Recalde. São Paulo. Título original: *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapokuva-Guarani*. (En: Zetschrift für Ethnologie, t. 46, Berlin, 1914).
- ORBIGNY, Alcides D'  
1945  
*Viaje a la América meridional*. 4 vols. Prólogo de Ernesto Morales. Buenos Aires, Ed. Futuro. Título original: *Voyage dans L'Amérique Méridionale*. Versión directa de Alfredo Cepeda. 1ra. ed., Paris, 1843.
- RUIZ, Irma;  
PEREZ BUGALLO, Rubén  
1980  
*Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina. Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1980)*. Buenos Aires, Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

- RUIZ DE MONTROYA, Antonio (S.J.)  
1976  
*Arte de la Lengua Guaraní escrita para el uso de los pueblos de Misiones.* Edición publicada en obsequio y conservación del mismo idioma por el R. P. ex-Definidor, Fray Juan N. Alegre de la orden seráfica. Buenos Aires, Imp. de Pablo E. Coni.
- SACHS, Curt  
1940  
*The History of Musical Instruments.* New York, W. W. Norton & Company.
- SCHADEN, Egon  
1962  
*Caracteres específicos da cultura mbüa-guaraní; subsidios e sugestoes para um estudo.* (En: Argentina. Comisión nacional ejecutiva del sesquicentenario. Jornadas internacionales de arqueología y etnografía, t. 2, pp. 23/32. Buenos Aires)
- STRELNIKOV, I. D.  
1928  
*Les Kaa-iwua' du Paraguay.* (En: Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti, v. II, pp. 333/366. Roma). Fecha del Congreso: 9-1926.
- STRELNIKOV, I. D.  
1930  
*La Música y la Danza de las Tribus Indias Kuaibwua (Guaraní) y Botocudo.* (En: Acts of the International Congress of Americanists, pp. 796/802. New York).
- VELLARD, Jehan;  
OSUNA, T.  
1934  
*Remarques sur le dialecte des "Mbwibá".* (En: Anales del XXV<sup>o</sup> Congreso Internacional de Americanistas, t. II, pp. 259/263). La Plata (Argentina). Fecha del Congreso: 11-1932.
- VELLARD, Jehan Albert  
1937  
*Textes Mbwibá recueillis au Paraguay.* (En: Journal de la Société des Américanistes, n. s., t. XXIX, pp. 373/386. Paris).
- VELLARD, Jehan Albert  
1939  
*Une civilisation du miel. Les indiens Guayakis du Paraguay.* Paris, Librairie Gallimard.

**DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA**

**ALDEA MBÍÁ**

**Km 300 - MISIONES**

**— 1979 —**

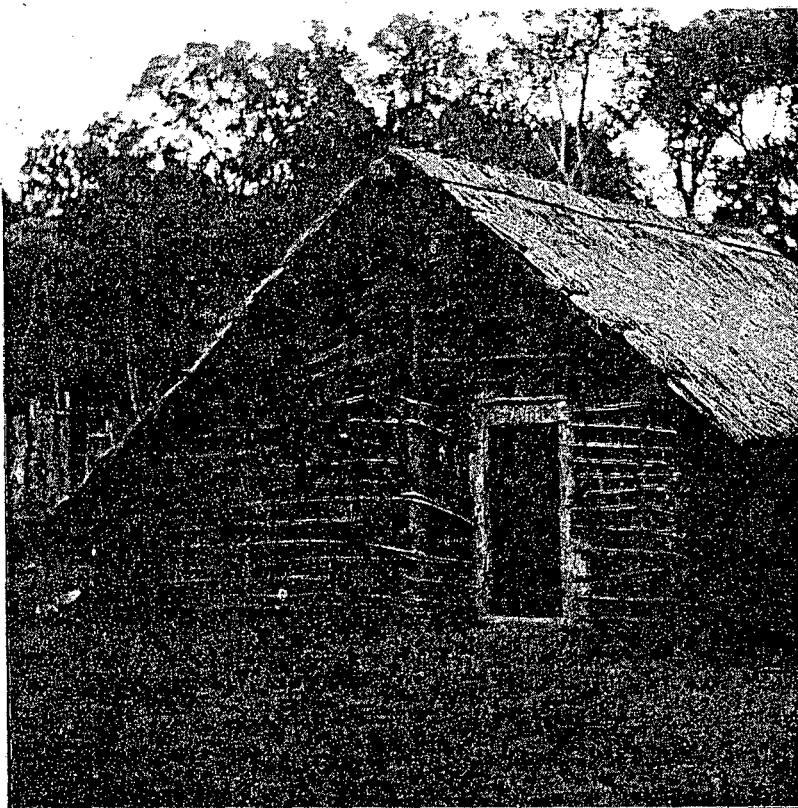


Vista de la aldea *Mbiá* de  
Km 300, ruta 14, cercana  
a Fracrán, en Misiones.



Chozas de palo a pique de  
reducidas dimensiones, típica  
vivienda *Mbiá* (*tapuí*).

Recinto cultural y vivienda del *Pa'i* o *Iwiraiyá Tenondé*. La construcción, hecha de takuapí y barro, es la única de este tipo y es de mayores dimensiones que las viviendas corrientes. La puerta está orientada hacia el oeste. El eje este-oeste atraviesa el recinto en su parte media.



La hija mayor del *Pa'i* fumando en la pipa tradicional de cerámica de los *Mbiá* (*petéingwá*), de suma importancia en los ritos religiosos.



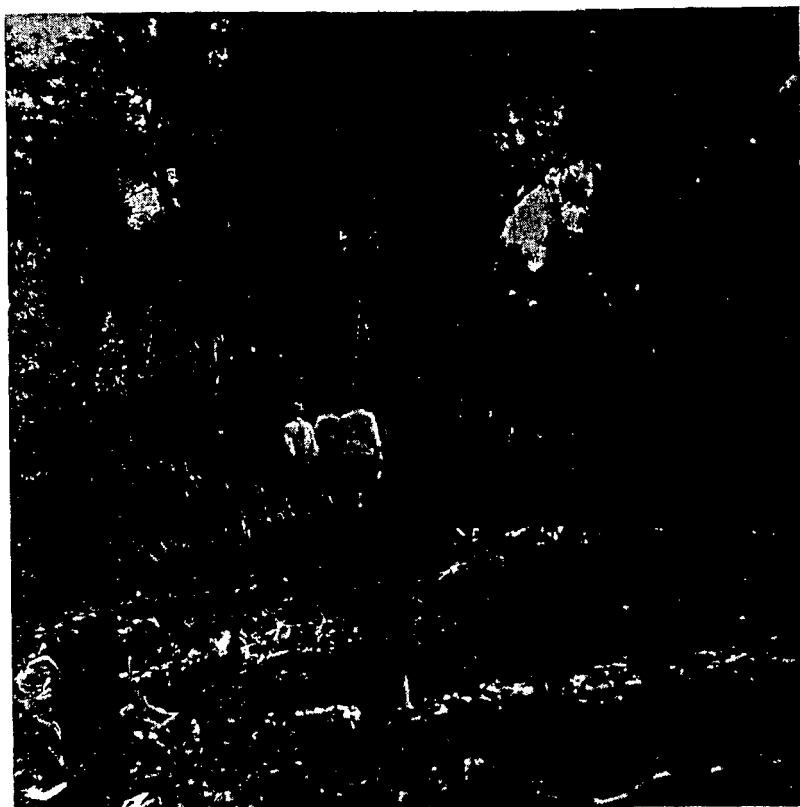
La mañana del día de la ceremonia *Nemongarai*, el *Pa'i* Antonio Martínez, con su gorro ritual (*yegwaká*) y el bastón de mando (*popigwá*), comunica a su hijo Luis (jefe político) y a los ayudantes de éste que se ocupen de ordenar los preparativos de la ceremonia.

La presencia del maíz es fundamental en toda ceremonia guaraní. En este caso se observan varias mujeres cosechando las mazorcas destinadas especialmente para la elaboración del pan *mbitá*.





Las mujeres retornan del maizal con las mazorcas cosechadas de la chacra del *Pa'i*, que todos los años se siembran en un lugar especial.



Como parte de los preparativos de la ceremonia, los hombres se dirigen al monte en busca de frutos del *gwembé*, ofrenda masculina durante *Ñemongarai*.

Niño *Mbiá* trepando a un árbol en busca del *gwembé*.

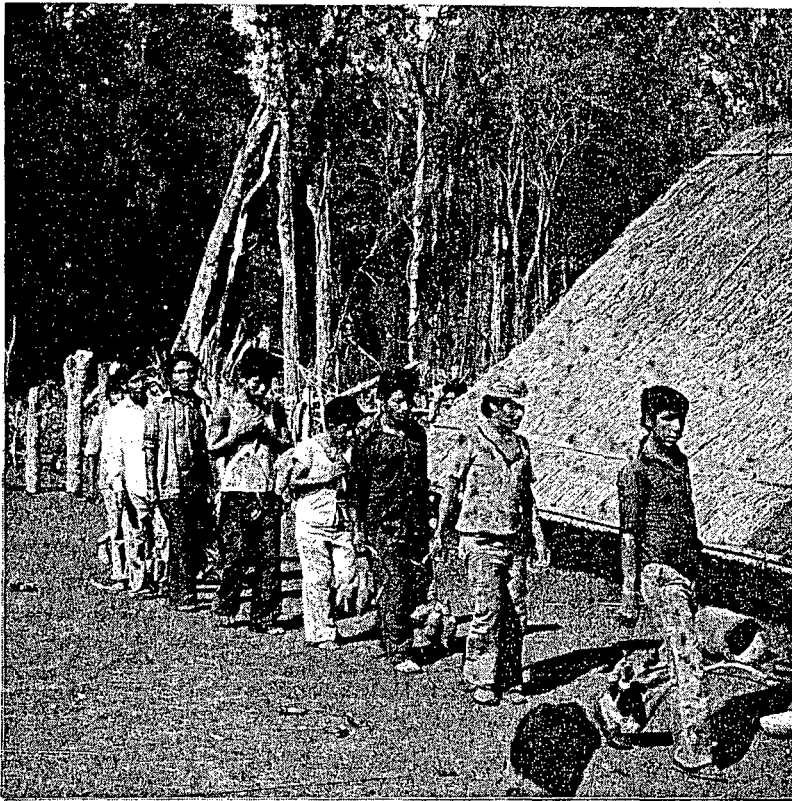


Un niño muestra frutos de *gwembé* atados entre sí y prontos a ser colocados en el lugar reservado a las ofrendas, dentro del *opi*.

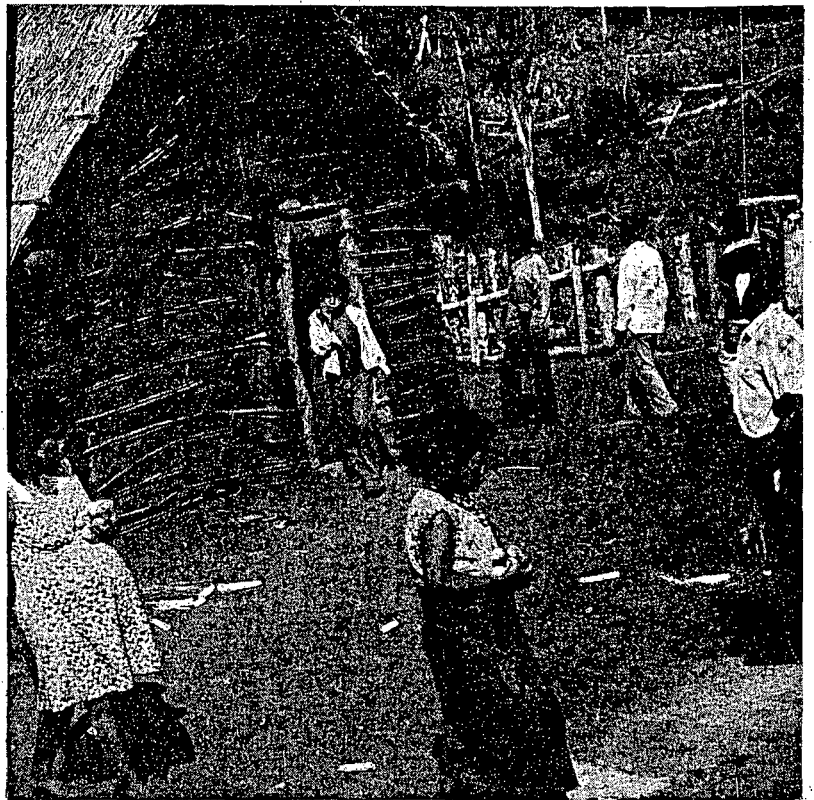
Mujeres cocinando el *mbitá*,  
pan de maíz, sin sal, junto  
con las cenizas.



Mediante el lavado se quita  
la ceniza del pan.



Los hombres, en hilera, encabezados por el auxiliar del *Pa'i* en el culto, dan tres vueltas alrededor del recinto donde se desarrollará horas más tarde la ceremonia de *Nemongarai*. Portan los frutos de *gwembé*.



Las mujeres, también en hilera y llevando el *mbütá*, siguen a los hombres.



Hombres y mujeres portando sus ofrendas, cumplen con el rito de dar tres vueltas al *opi*, antes de penetrar en él.



Momento en que los hombres penetran al recinto.





El Pa'i Antonio Martínez (*Kuarai*) y su esposa Paula Mendoza (*Iwá*) con los instrumentos sagrados de los *Mbiä* —guitarra y *takuapú*, respectivamente—. El lleva el atuendo ritual (adorno de plumas: *yegwaká* y taparrabos: *tambeaó*) con el agregado de una camisa. Las perneras, hechas con cabello femenino trenzado, son de uso permanente.

El *takuapú* nunca se ejecuta fuera del *opi*. Esta foto se obtuvo por gentileza de nuestros informantes, pedido que hicimos dada las dificultades para documentar las ceremonias. Estas se desarrollan por la noche, dentro del recinto cultural, y la única fuente de luz son las brasas del fogón. El *opi* carece de ventanas y su pequeña puerta permanece cerrada durante los actos de culto.

Las mujeres entran con sus panes al recinto de culto, encabezadas por la esposa del *Pa'i*, que recibe la denominación de *Kuñá Karai Tenondé*.



El *Pa'i* con sus atributos de mando, el *popigwá* (colgado en bandolera) y el *iwira'i* (dos palillos que se hacen sonar por entrechoque) acompañado por su esposa y uno de sus hijos (jefe político).





Mujeres acomodando los panes de maíz sobre una tabla colocada contra la pared opuesta a la entrada del recinto cultural. Obsérvense los frutos de *gwembé* que colgaron previamente los hombres.



Una de las hijas del *Pa'i* separa las ofrendas de unos y otros, que no deben ser confundidas, pues su padre echará el humo de su pipa sobre las mismas para conocer el porvenir de sus dueños.



La esposa del Pa'i Paula Mendoza, con el torso desnudo, ejecuta el *takuapú*, durante la ceremonia *Ñemongarai*. A su lado, una de sus hijas cantando.

Escena durante la ceremonia *Ñemongarai*. Los niños también concurren a los actos de culto, e incluso están presentes los bebés.



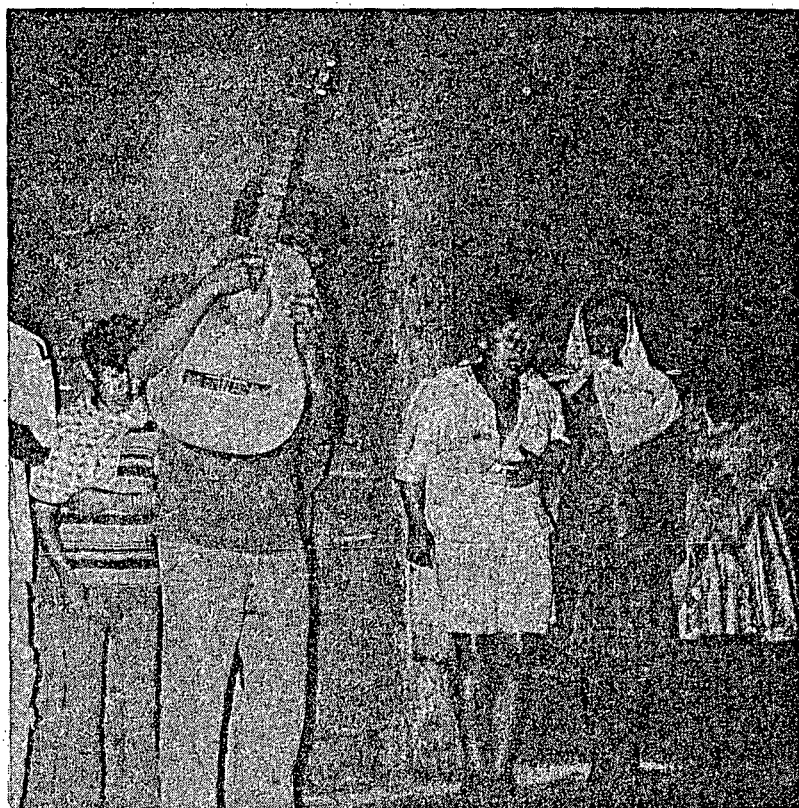
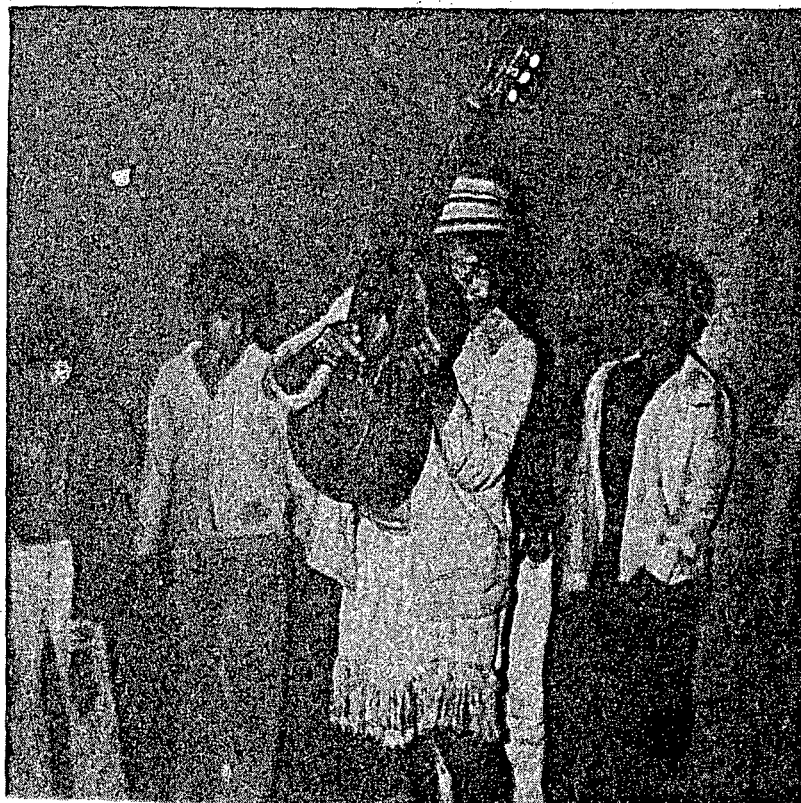


El Pa'í Antonio Martínez ejecutando la guitarra con la técnica usada específicamente por quienes dirigen los actos de culto: el instrumento, colocado en posición vertical, se rasguea con las cuerdas al aire. Se trata, en este caso, de un ejemplar de fabricación urbana al que se ha quitado una cuerda. Estas fotos fueron tomadas durante una de las ceremonias que llevan a cabo diariamente.





El *Pa'i* con atuendo ritual ejecutando la guitarra según la técnica anteriormente descrita, en la ceremonia *Nemongarai*.



Santiago Cabaña, joven que es auxiliar de culto (*Iwiraiyá*) ejecutando la guitarra del mismo modo que lo hace el *Pa'i*. Atrás se observan algunas mujeres bailando.



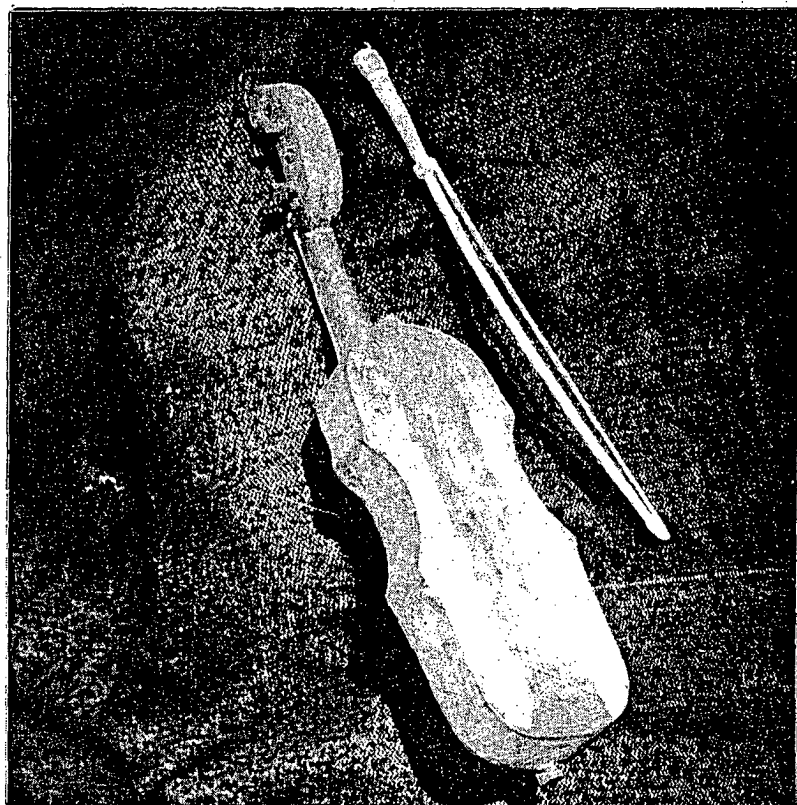
Grupo de mujeres *Mbiá*, tomadas del brazo, danzan y cantan en *Nemongaraí*. Una de ellas ejecuta, además el *takuapú*.

Ejecutantes de rabel y guitarra acompañando una danza en *Nemongaraí*. Ya sea que se limiten a rasguear las cuerdas al aire o pisen alguna cuerda, cuando el guitarrista cumple sólo la función de acompañante de las danzas, toma el instrumento en la posición corriente. Dicha función la desempeña cualquier varón adulto que no tenga ningún cargo religioso.





Rabel de factura artesanal. Obsérvese el clavijero en forma de hoz. En este caso, el arco es apenas curvo. Por lo general, su curvatura es mayor.



Rabel de factura artesanal. Parte posterior.