



IRMA RUIZ

Universidad de Buenos Aires y CONICET

¿Lo esencial es invisible a los ojos? Presencias imprescindibles y ausencias justificables en el paisaje sonoro ritual cotidiano *mbyá-guaraní*¹

Al amigo y colega José Peñín. In Memoriam

El paisaje sonoro ritual cotidiano de los *mbyá-guaraní*, se construye mediante la participación de hombres y mujeres, pero la literatura clásica guaraní poco o nada proveyó respecto del aporte de cada quién ni de sus relaciones. Quizá por influencia cristiana y por el juego de roles de la sociedad occidental de hasta mediados de la década de 1960, posó su mirada en la principal figura masculina y no advirtió que la conducción de los mismos solía estar a cargo de una pareja mixta –síntesis de sus cuatro parejas de dioses–, que hasta podía intercambiar sus roles complementarios. A fin de proporcionar una versión más fidedigna sobre responsabilidades e interacción de los diversos actores, este artículo aborda el tratamiento de la fase principal de dichos rituales y sus prácticas musicales, y pretende demostrar que en circunstancias especiales se puede llegar a prescindir de la participación masculina, pero no así del canto de la mujer y de los sonidos de su bastón de ritmo.

The daily ritual soundscape of the mbyá-guaraní involves both men and women, but the classic literature about the guaraní reveals little or nothing in regard to the contribution of each gender or their relationships. Perhaps due to the Christian influence and the roleplay of Western society until the mid-1960s, these sources focused on the principal male figure, without realising that they were usually led by a mixed couple (a synthesis of their four pairs of gods), who could even exchange their complementary roles. This article discusses the treatment of the main phase of these rituals and their musical practices, in order to provide a more reliable version of the responsibilities and interaction of the various players, and aims to demonstrate that in special circumstances, the male role can even be dispensed with, but not so women's songs and the sounds of their rhythm stick.

La pregunta del título es tanto un guiño al inefable “Principito”, como un desafío humorístico al horror al esencialismo que recorre la literatura antropológica de las últimas décadas, como una crítica a lo que los etnógrafos masculinos², productores de la literatura clásica *mbyá-guaraní*, no supieron interpretar respecto del rol de las mujeres en los rituales, que por otra parte, vale aclarar, fueron poco estudiados³. Este yerro interpretativo

¹ Los *mbyá-guaraní* conforman uno de los pueblos originarios de Sudamérica. Suman alrededor de 20.000 personas y habitan en el área de selva subtropical de Paraguay, Argentina y Brasil. Su economía de subsistencia, que en la actualidad practican parcialmente los que cuentan con territorio apto para ello, se basa en la horticultura, la caza, la pesca y la recolección de miel.

se habría construido a partir de la concatenación de diversos factores. En principio, es factible adjudicar a la influencia cristiana y a los roles de género en la sociedad occidental de hasta mediados de la década de 1960, el hecho de que posaran su mirada en la principal figura masculina, sin advertir que la conducción de los mismos solía⁴ estar a cargo de una pareja mixta –síntesis de sus cuatro parejas de dioses–, cuyos integrantes hasta podían intercambiar sus roles complementarios. Una vez ignorada la existencia de la pareja dirigente, mal podían valorar no solo el papel del componente femenino de la misma y dar cuenta de esa complementariedad, sino también la aportación a la *performance* del resto de las mujeres. A fin de proporcionar una versión más fidedigna sobre responsabilidades e interacciones de los diversos actores, este artículo presenta en principio un cuadro de situación sobre el perfil de individuos y conjuntos participantes, así como los papeles que les corresponde desempeñar en las *performances* de referencia. Luego aborda sucintamente la fase principal de los rituales cotidianos que se inician a la puesta del sol y sus prácticas musicales, cuyo desarrollo permite apreciar en acción e interacción la puesta en acto de esos roles, que por cierto no son fijos, y a cuya plasticidad se puede adjudicar parte de la invisibilización de los femeninos. Finalmente, pretende demostrar que, en circunstancias especiales, hasta se puede llegar a prescindir de la participación masculina, pero no así del canto de la mujer y de los sonidos de su *takuapu*⁵, bastón de ritmo de exclusiva ejecución femenina.

Ahora bien. El tema a considerar se encuadra dentro de la extensa problemática de los rituales cotidianos *mbyá*, pero a fin de discutirlo en el espacio acotado de un artículo se hace necesario recortar el objeto de análisis. Por ello, aunque en diversas aldeas se suelen realizar al menos dos rituales cotidianamente: uno breve al amanecer y otro más importante al atardecer, dejaré de lado por completo el primero. Asimismo, del segundo concentraré la atención solo en la tercera y última fase⁶. Además de

² Señalo el género de los etnógrafos, porque no considero casual que se hayan comenzado a develar rasgos importantes de los roles femeninos a partir de la incursión de un buen número de antropólogas en la etnografía *guaraní*. Es propicia esta nota, además, para señalar que como el idioma español no cuenta con la útil distinción del inglés entre *gender* –masculino y femenino– y *genre* –estilo o tipo musical o literario–, y habida cuenta de que esta es una publicación sobre músicas, aclaro que en este texto utilizaré “género” en el sentido de *gender*, una expresión más pertinente y actualizada que “sexo”.

³ La ocultación férrea que hicieron de sus rituales, justifican en parte esta falencia. Aunque ha comenzado a revertirse, en muchas aldeas persiste la prohibición de la presencia de “blancos” en los mismos.

⁴ Digo “solía”, porque la inexistencia de una pareja con capacidad para dirigir los rituales no implica que no puedan realizarse. No obstante, salvo en circunstancias críticas, básicamente se requiere del aporte vocal e instrumental de al menos un hombre y una mujer.

⁵ La acentuación oxitona de la mayoría de los términos *guaraní* ha implantado la norma de colocar la tilde sólo en los restantes. En los nombres de grupos étnicos, respeto el uso observado en etnografía (Ej. *mbyá*, *guaraní*).

tratarse de la fase de mayor trascendencia cosmológica e intensidad y complejidad sonora, y a veces la única en numerosas aldeas de la actualidad, es la que me permitirá dar cuenta de las imprescindibilidades y prescindibilidades a las que alude el título. Esto es así, pues aun cuando también efectúan uno o dos rituales anuales y el esquema trifásico se inserta en ellos, su carácter anual no deja lugar a situaciones de excepción pasibles de prescindir de ciertos actores.

Además de ese recorte, habrá otro en lo que refiere a su interesante cosmología, desde donde es menester partir a fin de situar la discusión de los roles de género. Podemos hablar al respecto en términos de una trama cosmológica, resultante del tejido urdido por una totalidad relacional que, a partir de una determinada visión del cosmos, involucra a todos los seres contenidos en el mismo (humanos, extra humanos, vegetales, animales). De estos seres, interesan aquí particularmente las cuatro parejas de extra humanos principales (o dioses)⁷ y sus relaciones con los humanos⁸, que es en las que se sustentan básicamente los rituales, pues desde el principio al fin de sus *performances* se generan continuos diálogos entre ambos términos de esa relación, a través de expresiones musicales.

Los actores y sus roles

Los rituales cotidianos del atardecer son fundamentalmente *performances* colectivas en las que el número de participantes revela el grado de poder de convocatoria de la pareja chamánica que los dirige: el *karai* u *opygua*⁹ y la *kuña karai*; por lo general, marido y mujer. Sin embargo, de no lograr concitar el interés de otros integrantes de la aldea, pueden llevarse a cabo en la intimidad familiar, por supuesto en el *opy* —que suele ser también la casa de dicha pareja—, situación que reduce las prácticas a

⁶ La clasificación en tres fases me pertenece y surge en especial de la documentación obtenida en la aldea Fracrán (Misiones). Se puede sintetizar del siguiente modo. Los rituales de la puesta del sol se inician con una serie de danzas que llaman *Tupã chondáro* y se ejecutan sin solución de continuidad durante la transición cósmica en el *oka* (alrededores) del *opy* (recinto que representa la casa de los dioses), hasta que el sol desaparece de la vista de sus actores (1ª fase). En la etapa final del crepúsculo se produce el ingreso ritual al *opy* y la incorporación del canto con los saludos (*aguyjevête*) (2ª fase). Concluidos éstos, comienza la 3ª fase con un canto recto-tono en el que se convoca a las cuatro parejas divinas y que es seguido por diversas expresiones canto-danza con aporte instrumental, hasta bien entrada la noche o hasta el amanecer.

⁷ *Namandu Ru Ete / Namandu Chy Ete; Karai Ru Ete / Karai Chy Ete; Jakaira Ru Ete / Jakaira Chy Ete* y *Tupã Ru Ete / Tupã Chy Ete*. El primer término es el nombre; *Ru* = Padre; *Chy* = Madre; *Ete* = Verdadero/a, Auténtico/a, considerado también un sufijo marcador de énfasis.

⁸ Según la concepción *mbyá*, cada niño en gestación recibe su *ñe'ẽ* (principio vital/palabra/ nombre) de uno de los integrantes de las cuatro parejas de dioses, de allí la calificación de padres "verdaderos". Será el *karai* quien determine en un ritual anual su procedencia y le revele su nombre.

⁹ Estas denominaciones no son las únicas, ni son sinónimas. Aunque ambas se aplican al dirigente masculino de los rituales, la primera supone un rango mayor e implica la posesión de otras capacidades.

ejecutar y por consiguiente el espacio-tiempo ritual. Una alta participación influye en forma positiva en el ánimo de todos y consecuentemente en el proceso de enfervorización que forma parte de su desarrollo.

Cuando la aldea cuenta con autoridades reconocidas por su comunidad y un cierto número de pobladores estables, condiciones que han implicado cierta regularidad ritual, los actores de la fase principal y sus aportes musicales básicos suelen ser los siguientes, según el orden de importancia de su presencia en las *performances*.

	actores	canto	danza	instrumento/s	recursos especiales
1	pareja chamánica <i>Karai / Kuña karai</i>	X	X	guitarra pentacórdica maraca <i>takuapu</i>	habla superpuesta
2	conjunto de mujeres	X	X	<i>takuapu</i>	canto murmurado o con boca cerrada
3	conjunto de varones	¿?	X	maraca ¹⁰ <i>yvyra'i</i>	—
4	ejecutante de <i>rave</i>	No	No	rabel tricórdico	—
5	<i>yvyra'ija</i>	X	X	guitarra	—
6	autoridades menores	No	No	<i>yvyra'i</i>	—

Trazaré un perfil de cada uno de los actores, limitándolo a aquellos aspectos de sus roles que requieren consideraciones de carácter general, a fin de reservar otros para la narrativa que dará cuenta de la fase de referencia.

1) *Pareja chamánica*. Como dije al comienzo, sus integrantes cumplen papeles complementarios entre sí, en tanto encarnan la síntesis de las parejas divinas constituidas por los *Ru Ete* y las *Chy Ete*. El hecho de ser cuatro parejas mixtas las que gobiernan el mundo según la cosmología *mbyá*, y que esas parejas sean concebidas como esposos y actúen, en ciertas circunstancias, mediante el auxilio de sus hijos, expresa una clara idea del valor que se atribuye a la acción conjunta, y en este caso particular, a la de ambos géneros, ampliado a la unidad familiar.

Aun cuando es obvio que en los rituales cada uno de los componentes de la pareja representa a las personas de su mismo género y esto no es intercambiable —e incluso cada quien tiene, desde este ángulo, un papel conductor de sus congéneres—, sí pueden intercambiarse los papeles directrices de la dupla, en tanto los roles complementarios son conducción/reafirmación.

¹⁰ Los datos sobre estos dos instrumentos —salvo una variante del *yvyra'i* que consigno en la fila 6—, no proceden de mis investigaciones, sino de fuentes confiables de Brasil.

Pero para que se produzca esta complementariedad, hace falta que ambos tengan las capacidades inherentes al desempeño de esos roles y el entrenamiento suficiente; de allí que sea habitual que la conformen marido y mujer. Pero también es interesante considerar lo concerniente a los rasgos de personalidad que inciden sensiblemente en el grado de protagonismo de uno u otro componente de la dupla. En la aldea a la que asistí a numerosas *performances* rituales, por ejemplo, nunca la principal *kuña karai* tomó a su cargo la dirección de las mismas, aunque era muy activa su participación en la labor de reafirmar constantemente lo expresado ritualmente por su marido quien, por otra parte, era un *karai* de inmenso carisma y reconocido prestigio, aun fuera de su comunidad. Sí la asumió, en cambio, su hija mayor, otra *kuña karai*, cuando espontáneamente decidieron demostrarme que en circunstancias excepcionales podían llevar adelante el ritual solo las mujeres, tema clave en este artículo, que retomaré al final.

En otra aldea de las estudiadas, en cambio, 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 probablemente sus propios cantos —fruto de su sensibilidad espiritual e interés por las cuestiones cosmológicas— tenían en común una fuerte personalidad y excelente capacidad para cantar y conducir, dos condiciones que hacen a la competencia exigida para poder asumir un alto grado de protagonismo en este particular contexto ritual¹¹.

Si bien se puede considerar el canto como la expresión por excelencia de esta fase, pues los cantos rituales no se expresan al aire libre, no se debe desmerecer el aporte dancístico. En general, se trata de expresiones cantodanza. Asociados con éstas en forma inextricable, pues aportan las bases rítmicas requeridas para danzar —conformando en realidad una tríada—, se hallan los instrumentos musicales. Por ser de exclusiva ejecución por un género determinado, compete tratar aquí el *takuapu* de la *kuña karai*, y los *mbaraka* del *karai*, denominación que se aplica tanto a la antigua sonaja de calabaza como a la guitarra pentacórdica¹², que ha reemplazado en muchas aldeas al idiófono. Donde coexisten, a la guitarra se la denomina *mbaraka*

¹¹ Así como no es común que haya más de un *karai* o dirigente ritual masculino en una aldea —aunque hay datos recientes en contrario del litoral de Brasil—, es habitual que haya más de una *kuña karai* en la mayoría de ellas. También es frecuente que posean este rango la madre, la esposa y/o la hija mayor de aquél, pues si bien se exigen capacidades especiales, estos parentescos no dejan de ser una lógica consecuencia de la constitución de las aldeas a partir de la “familia extensa” del *karai*.

¹² La adjetivación según el número de cuerdas obedece a la tajante distinción que hacen los *mbyá* entre la guitarra hexacórdica con la afinación que todos conocemos, a la que le adjudican origen criollo y en la que ejecutan músicas populares bailables de la región, y la antigua guitarra pentacórdica con su propia afinación, de uso ritual, vedada a la ejecución de otras músicas, por considerarlas contaminantes.

guachu (“maraca” grande), y a la sonaja, *mbaraka mirĩ* o *mbaraka i* (maraca pequeña)¹³.

De los dos mencionados, el que sin duda posee un alto grado de sacralidad y por ello desempeña un rol sumamente importante en los rituales es el *takuapu*, al que considero el marcador sagrado del género femenino. Técnicamente es un idiófono de golpe directo, de percusión, tubular, llamado en forma genérica bastón o tubo de ritmo¹⁴. Si bien suele haber un buen número de ellos en uso en cada ritual, por tratarse del símbolo representativo por excelencia de las míticas *Chy Ete*, a las que representa la *kuña karai*, ésta y su *takuapu* constituyen el modelo a seguir. Para obtener su profundo sonido, audible a la distancia, se requiere percutirlo contra un piso de tierra como lo es imprescindible el del *opy*, y como lo era el de las antiguas viviendas de las que restan pocas en la actualidad¹⁵. Cabe destacar que este instrumento prehispánico se mantiene vital, aun cuando las tacuaras del género *Guadua* con que se construyen, florecen cada 40-50 años, lo cual requiere tomar previsiones para su conservación. A pesar de haber sido ignorado por Antonio Ruiz de Montoya (SJ) en su interesante *Vocabulario y tesoro de la lengua guaraní*, de 1639-1640¹⁶ —mientras sí consideró el *mbaraka* en sus dos versiones—, hay referencias de su existencia y alto valor simbólico en el ámbito *guaraní* en un proceso judicial de 1631, a raíz del homicidio del Padre Juan del Castillo. Interesa del mismo la referencia a “calabazos y tacuaras” que hicieran dos testimoniante, poniendo en evidencia, no solo que se resistían a la evangelización, sino también el carácter de símbolos sonoros de la cosmología *guaraní* de sus instrumentos¹⁷. A la vez, dieron cuenta, implícitamente, de la paridad y complementariedad del aporte masculino y femenino en los rituales prehis-

¹³ Por ello, a fin de distinguirlos, consigné en el cuadro sus nombres en español.

¹⁴ Como objeto es 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.

¹⁵ Hace tiempo que la mayor parte de las casas se construyen en madera y techo de zinc, pero el *opy*, por sus connotaciones cosmológicas especiales, debe conservar la construcción tradicional de barro y caña y techo a dos aguas de hojas de palma. El piso de tierra es necesario, además, para danzar, ya que deben hacerlo descalzos. Otra norma a seguir, en el caso de las mujeres, es danzar con faldas, aun cuando usen habitualmente pantalones, evitando así el uso de elementos ajenos a su antigua cultura.

¹⁶ Antonio Ruiz de Montoya: *Vocabulario y Tesoro de la lengua guaraní (ó mas bien tupi)*, por el P. Antonio Ruiz de Montoya. I: Vocabulario español-guaraní (ó tupi); II: Tesoro guaraní (ó tupi)-español, Viena / París, Faesy y Frick / Maisonneuve, 1876.

¹⁷ 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 en José María Blanco, S. J.: *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, 1929.

pánicos de esa filiación¹⁸. La profunda significación de este instrumento en el plano cosmológico le confiere atributos sensibles para las comunidades a cuyo patrimonio pertenece, otorgando sentido al lugar destacado que ocupa en sus rituales y al hecho de que no pueda estar ausente de ellos. Según su narrativa cosmológica, las *Chy Ete*, esas Madres Verdaderas, genuinas, “perfectas”, se hacen oír y se comunican entre sí y con los *Ru Ete* a través del sonar de este instrumento, diseñando el paisaje sonoro de sus cantos-danzas en los confines de un cosmos horizontal, que tiene como espacio circular central la Tierra. Una especie de trueno que se escucha hacia el oriente en el mes de enero en la selva subtropical, suele ser atribuido a la ejecución de sus *takuapu* por las *Chy Ete*. Este modelo es el recreado cotidianamente por hombres y mujeres *mbyá* desde la puesta del sol en adelante y en otros rituales. En virtud de todo ello, constituye el símbolo femenino en la Tierra.

No tan sencillo es el tema del principal instrumento masculino a cargo del *karai* u *opygua*, por lo que requiere una introducción. Desde por lo menos la década de 1960, documentadamente, no son pocos los *mbyá* de Paraguay, Argentina y Rio Grande do Sul (Brasil) que niegan haber tenido como instrumento musical masculino la sonaja de calabaza o maraca, contraparte del *takuapu* femenino. Otros, como veremos, aún la utilizan en sus rituales junto con la guitarra pentacórdica. Si bien en la zona en que esto ocurre es importante la influencia *chiripa* —un grupo étnico afín al *mbyá* que conserva con vitalidad el uso del idiófono—, e incluso hay aldeas mixtas *mbyá/chiripa*, no puede adjudicarse solo a ello la presencia de la maraca en sus rituales. Las investigaciones realizadas no dejan dudas de que, efectivamente, este idiófono perteneció largo tiempo atrás al patrimonio de todos los *mbyá*. Su desmemoria obedece a la adopción temprana y exitosa de la guitarra mencionada¹⁹, de la cual hay documentación impresa en 1705, en la reducción jesuítica de Loreto, actual provincia de Misiones²⁰. Después de coexistir con la sonaja, como se aprecia, por ejemplo, en la extensa monografía de

¹⁸ En forma sucinta, digamos que la mención de los mismos se produce cuando se pide a los testigos que revelen los argumentos utilizados por los homicidas en los momentos previos a la matanza, y dos de ellos dicen haber escuchado la siguiente frase: “Oiganse sólo en esta tierra los sonidos de nuestros calabazos y tacuaras...”, citado en J. M. Blanco: *Historia documentada...*, pp. 445 y 447.

¹⁹ La afinación de esta guitarra es sorprendentemente estable —considerando que se valen de la memoria auditiva para ello—, pero no en cuanto a la altura absoluta, pues se adapta a la tesitura vocal del *karai*, sino en lo referente a las relaciones interválicas. La que corresponde a su uso en el *opy* es la siguiente: 4ª justa entre 4ª y 5ª; 5ª justa entre 3ª y 4ª; 5ª justa entre 2ª y 3ª; 3ª mayor entre 1ª y 2ª. Un ejemplo de afinación es: 1ª do#4; 2ª, la₃; 3ª, mi₄; 4ª, la₃; 5ª, mi₃.

²⁰ Véase Ricardo Zavadivker: “Los primeros grabados de la guitarra en la Argentina (1705)”. *El mundo de la guitarra*, 3, 1988, pp. 8-10.

Ambrosetti de 1894²¹, la reemplazó en diversas aldeas por completo. Debido a ese reemplazo, producido quizá por su mayor y mejor sonoridad, el uso de la guitarra es fundamentalmente rítmico –un hecho muy difundido en el proceso de apropiación de cordófonos por parte de poblaciones aborígenes de diversas partes del mundo–, aun cuando el constante sonar del rasgueo con las cuerdas al aire instale un ámbito sonoro, cuya invariabilidad lo hace consistente. Por mi parte, no documenté ningún *mbaraka mirĩ* en los rituales, pero en 2000 obtuve un testimonio, en Misiones, que me lleva a afirmar que algunos *karai*, sea porque se resisten a este ya antiguo reemplazo, sea porque hallan dificultades en el manejo de la guitarra, siguen utilizando la sonaja de calabaza, delegando la ejecución de la guitarra en manos de algún joven auxiliar²².

Sobre la coexistencia de la sonaja y la guitarra en rituales del litoral brasileño, informan con amplitud y diez años de diferencia, la etnomusicóloga Setti (1997)²³, incluso mediante transcripciones musicales de ejecuciones vocales-instrumentales, y la antropóloga Pissolato (2007)²⁴. El panorama actual que describe esta última de la aldea Araponga, del estado de Rio de Janeiro, es estimulante, pues da cuenta de una notable vitalidad ritual y musical, y es esclarecedor por la información que proporciona²⁵.

Instrumentos que no faltan en todas las *opy* son los *mbaraka mirĩ*, los *takuapu*, el *mbaraka* [guitarra] y el *rave*. Sonajas y tacuaras existen en mayor cantidad, en cuanto, en el caso de los instrumentos de cuerda, puede haber uno o dos de estos en una casa de reza [*opy*]. El chamán usa normalmente el mismo *mbaraka mirĩ*, así como su esposa tiene una tacuara de danza propia. Los demás instrumentos están disponibles a los que vengan hasta el frente y los tomen para tocar. A las mujeres y niñas están reservados los *takuapu*; todos los demás instrumentos son

²¹ Juan Bautista Ambrosetti: “Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones)”, *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, 15, 1894, pp. 661-744.

²² Considero que ello no se debe a dificultades en su ejecución dentro del *opy*, limitada como está al rasgueo de las cuerdas al aire, sino quizá a la incapacidad de afinarla, acción que realizan reiterada y casi obsesivamente los *mbyá* durante sus largos rituales, lo cual es un rasgo singular de su estética.

²³ Kilza Setti: “Os índios Guarani-Mbyá do Brasil: Notas sobre sua história, cultura e sistema musical”, *Musices Aptatio*, Liber Annarius 1994/1995, 1997, pp. 73-147.

²⁴ Elizabeth Pissolato: *A duração da pessoa. Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*, São Paulo / Rio de Janeiro, UNESP: ISA / NuTI, 2007.

²⁵ “Instrumentos que não faltam em todas as *opy* mbya são os *mbaraka mirĩ*, os *takuapu*, o *mbaraka*, e o *rave*. Chocalhos e taquaras existem em maior quantidade, enquanto, no caso dos instrumentos de corda, pode haver um ou dois destes numa casa de reza. O xamã usa normalmente o mesmo *mbaraka mirĩ*, assim como sua esposa tem a própria taquara de dança. Os demais instrumentos ficam disponíveis aos que venham até a frente e os tomem para tocar. Às mulheres e meninas está reservados os *takuapu*; todos os demais instrumentos são de uso masculino, com grande parte dos meninos, às vezes ainda bem jovens, adquirindo habilidade para a sua execução.” E. Pissolato: *A duração da pessoa...*, p. 368.

de uso masculino, gran parte de los niños, a veces aún bien jóvenes, van adquiriendo habilidad para su ejecución.

La cita precedente deja en claro que el *mbaraka* sonaja no fue reemplazado, sino la guitarra adicionada, pues más adelante dice que el dirigente marca el ritmo con uno u otro instrumento. Y que conviven sin problemas idiófonos ancestrales, con antiguos cordófonos incorporados en tiempos coloniales. Pero el reemplazo de marras, allí donde se produjo, trajo consecuencias de considerable magnitud. La primera es que así como no se puede realizar un ritual sin al menos un *takuapu*, salvo en ausencia del *Karai* y de quien pueda reemplazarlo, tampoco es posible hacerlo sin una guitarra²⁶, pues deja sin instrumento al dirigente masculino y esta carencia no es concebible. Se hace evidente, entonces, la tríada mencionada. En efecto, canto, danza y un instrumento propio de su género, son inescindibles en la actuación que le compete a cada componente de la pareja chamánica. La segunda consecuencia, sin duda más grave, es que afectó sensiblemente la participación masculina en general, como se verá al tratar el punto 3.

2) *Conjunto de mujeres*. Sin duda, después de la pareja chamánica es el conjunto que desempeña el papel vocal-instrumental más destacado, lo cual hoy día se potencia por ser las mujeres las más fieles participantes de los rituales. En el aspecto vocal, la modalidad de ejecución coral, consistente en duplicar a la 8va. superior buena parte del diseño melódico de la voz directriz, sea de hombre o de mujer, y el hecho de que ello se realice en forma colectiva a modo de clamor, otorga al paisaje sonoro una intensidad expresiva de tal magnitud, que invade el ánimo de todos los participantes y los enfervoriza y emociona positivamente. Además, danzan a la vez, mientras buena parte de ellas marca el ritmo básico con sus simbólicos *takuapu*²⁷.

Visto desde el ángulo de los roles de género, el propio hecho de que la conducción de los rituales esté en manos de una pareja mixta, revela la existencia de un equilibrio bastante poco habitual en los diversos tipos de sociedades que pueblan el mundo, en cuanto al desempeño de hombres y mujeres en el manejo de las trascendentes cuestiones cosmológicas.

²⁶ Del mismo modo que antes no podía hacerse sin la maraca. Véase al respecto la nota 67.

²⁷ A tal punto este bastón de ritmo forma parte de la condición femenina, que la expresión que designa el cuerpo o los huesos de la mujer en el lenguaje ritual, incluye el nombre del instrumento y se traduce como "huesos de la que dirige las danzas y el canto con el *takua*". L. Cadogan: *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1959, p. 50. Una breve referencia a este lenguaje, se halla en la nota 43.

Sobre el caso *mbyá*, se podría aducir que su correspondencia con las parejas divinas convalida esa paridad y hasta la naturaliza, pero son variados los ejemplos en los que no se verifica esa correspondencia divino / humano. Para concluir, cabe destacar que la información sobre las prácticas grupales femeninas en los rituales *mbyá*, es consistente en todas las zonas.

3) *Conjunto de varones*. Como se ha podido apreciar, el aporte de jóvenes y adultos del género masculino a los rituales, es radicalmente diferente según se haya producido o no el reemplazo de la maraca por la guitarra. Este es un punto importante para el tratamiento de los roles de género, pues es evidente que esa sustitución los alteró. A fines del siglo XIX, según relata Ambrosetti²⁸, en una aldea mixta *mbyá* / *chiripa* de Misiones, cantaban y danzaban hombres con sus maracas y mujeres con sus bastones de ritmo, en filas paralelas²⁹. O sea, de cantar y danzar cada uno de los varones con su *mbaraka* de calabaza, a resignar la participación instrumental colectiva por la ejecución de un único individuo con la guitarra, aunque se trate de la máxima autoridad, si bien ha sido un proceso gradual supone un cambio notable. Es la tríada canto-danza-instrumento la que implica una intervención plena. Y esta les es posible, en esos casos, solo a las mujeres. Pero, además, la posibilidad de participar desde niño con un instrumento sencillo, pequeño y de fácil obtención, es un estímulo significativo a los fines de la reproducción sociocultural. Y esto es lo que ocurre hoy, por ejemplo, en el litoral de Brasil.

En lo que respecta a sus instrumentos, el tema del *yvyra'i* es más complejo, pues se trata de un símbolo de poder que es a la vez marcador sagrado del género masculino³⁰, aunque en algunos usos actúa como idiófono de golpe directo, por percusión. Por ello, aun cuando hay varios tipos de *yvyra'i*, me referiré sólo al que consiste en un par de varas cilíndricas, delgadas y cortas (35 a 40 cm x 1 cm) de madera, comúnmente unidas por un cordel de los extremos superiores, también documentado en uso actualmente en el litoral de Brasil. Los modos de ejecución son dos: 1) tomando las dos varas juntas desde el extremo unido, con una sola mano, y haciéndolas entrechocar mientras se las golpea contra el muslo o la otra

²⁸ J. B. Ambrosetti: "Los indios Caingúa...", pp. 672-673.

²⁹ La lámina original del dibujo que ilustra la escena ritual, realizada por el artista Adolfo Methfessel que acompañó a Ambrosetti, puede apreciarse en Milcíades Alejo Vignati: "Aportes iconográficos a usos y costumbres de los indios Caingúa", *Anales del Museo de La Plata*, Sección Antropología, 2, 1953, pp. 1-24.

³⁰ Sobre la cuestión del reemplazo de la maraca y la problemática del *yvyra'i*, véase Irma Ruiz: "En pos de la dilucidación de un doble enigma: los marcadores sagrados de género de los *mbyá-guaraní*", *Estudios en lingüística y antropología. Homenaje a Ana Gerzenstein*, Cristina Messineo, Marisa Malvestitti y Roberto Bein (eds), Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 323-338.

mano, marcando el pulso. 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. En 1) conformaría una base rítmica en concordancia con el canto, la danza y el *takuapu* –aportada por varios jóvenes a la vez para hacerla audible–, lo cual permite considerarlo como instrumento musical, sin perder por ello su carácter de símbolo de masculinidad³¹. En 2), en cambio, el aporte sonoro es individual y más que como instrumento musical se estaría comportando como sonorización de la presencia de una autoridad o jerarquía masculina en momentos puntuales del ritual.

Lo que no está tan claro como la actividad instrumental, es la participación masculina en los cantos, fuera del *karai* o su auxiliar. Obtuve información al respecto de *Kerechu Mirĩ*, mujer *mbyá* residente en la aldea Jacui del sur de Brasil, que se ha caracterizado por su ortodoxia. Ella afirma que, contrariamente a lo habitual en la aldea Tamandú de Argentina –donde la conocí en 1973 y vivió hasta hace unos pocos años–, en Jacui cantan hombres y jóvenes la misma línea melódica del *karai*, pero suavemente y sin palabras; tema que retomaré. Siguiendo con el plano vocal y para concluir este punto, cabe destacar una nueva actividad desarrollada en diversas aldeas del litoral brasileño, por grupos de jóvenes. Se trata de la creación de un repertorio de canciones que llaman “himnos”, a fin de realizar presentaciones públicas en ciudades cercanas, incluso ante turistas, que luego registran en CD y comercializan, pero que también ejecutan en el contexto ritual del *opy*³², lo cual es verdaderamente novedoso y hubiese sido impracticable tiempo atrás. Estas prácticas, así como la mayor utilización del *mbaraka mirĩ* o *mbaraka'i* y del *yvyra'i*, quizá sin ser masiva como lo fue en otros tiempos, son sin duda efectivas para despertar el interés masculino juvenil. En cualquier caso, lo que no se debe minimizar es el aporte dancístico, pues a pesar de estas fluctuaciones en la actuación masculina según las aldeas, en todos los casos preceden espacialmente a las mujeres en las danzas rituales; una conformación mixta siempre estimulante.

4) *Ejecutante de ravé*. Parece plausible considerar al rabel tricórdico que poseen los *mbyá* como una de las influencias periféricas recibidas hace siglos de las misiones jesuíticas. Y digo periféricas, pues ellos se han negado sistemáticamente a ingresar a las mismas. Aunque los escasos datos de un cordófono provistos por Ambrosetti en la ya mencionada monografía,

³¹ La descripción corresponde a rituales de la aldea Tamandua.

³² E. Pissolato: *A duração da pessoa...*, p. 370.

conducen a suponer que podría tratarse de un rabel³³, la suposición no basta. Por tanto, debo decir que no he hallado datos fidedignos de este instrumento en manos *mbyá* hasta el artículo de Müller publicado en dos partes, en 1934 y 1935³⁴. Pero más importante es considerar brevemente el carácter de su apropiación por los *mbyá*. En primer lugar, no ha recibido un nombre en *guaraní*, solo guaranizaron su denominación en español³⁵. Además, aun cuando se aprecia su presencia en los rituales, si no hay rabelista en la aldea o se halla ausente, esto no impide la realización de los mismos, como ocurre con la guitarra en las aldeas donde reemplazó a la sonaja. Y ello es así, porque a pesar de la comprobada idoneidad de su ejecución por al menos un *karai*, no se trata de un instrumento asociado con su función como tal. La incorporación del rabel a la cultura *mbyá* es sin duda una clara adición a su conjunto instrumental, al menos por dos razones: 1) porque su aporte melódico no estaría sustituyendo al de otro instrumento que lo precedió; 2) porque hay cierta independencia de éste respecto del diseño melódico vocal, aunque dentro de parámetros sonoros conciliables. Es más, como corresponde a las capacidades musicales de los *mbyá*, su afinación es concordante con la de la guitarra, para lo cual parten de afinar el sonido principal que comparten. En efecto, el mi_4 de su 3ª cuerda³⁶, es también el de la cuerda central de la guitarra —a veces la única de metal—, a la que le conceden un rango principal. En general, no es alto el número de rabelistas y de luthiers, tanto porque se requieren aptitudes personales para lograr ser buen ejecutante, como por ser trabajosa su construcción; pero los hay muy buenos en ambas tareas. Por las características del instrumento, su ejecutante es el único participante de los rituales que nunca canta ni danza durante las largas horas en que se desarrollan.

5) *Yvyra'ija / Aspirantes a opygua*. La denominación *yvyra'ija* (lit. dueño del *yvyra'i*) tiene diversas aplicaciones, pero aunque a veces se le otorga

³³ J. B. Ambrosetti: "Los indios Caingúa...", p. 670. El autor consigna "violines" en una lista de instrumentos musicales, aunque luego menciona haber visto solo uno que no quisieron venderle. Dice también que son imitación de los europeos, con cuatro cuerdas y que se construyen del mismo modo que las guitarras —proceso que relató—, y no agrega nada más en toda la monografía. Tampoco lo incluye en la descripción que ofrece de un ritual. Si bien son comunes las referencias al rabel con el nombre de violín, no existe otra referencia a un cordófono de cuatro cuerdas en estos grupos; sin duda se trata de un error.

³⁴ Franz Müller: *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*, Sankt Augustin, Steyler Missionswissenschaftliche Institut e.V. (Impr. en la Argentina), 1989. Es traducción de "Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay". *Anthropos*, 29, 1934, pp. 177-208, 441-460, 696-702, y 30, 1935, pp. 151-164, 433-450, 767-783.

³⁵ La *r*, a pesar de ser inicial, se pronuncia como vibrante simple, porque la doble (*rr*) no existe en esta lengua, como tampoco la letra *l*; la *v* responde a la grafía correcta en *guaraní*.

³⁶ La afinación corriente del rabel *mbyá* es: 1ª si_4 ; 2ª la_4 y 3ª mi_4 .

más jerarquía, la más frecuente es la que se asocia a “auxiliar”. Se aplica por tanto al ejecutante de guitarra que actúa como auxiliar del *karai*, lo cual puede coincidir o no con un aprendiz de *opygua*. Por ejemplo, cuando el *karai* y la *kuña karai* están dentro del *opy* esperando el ingreso de los que participarán en la tercera fase, el *yvyra'ija* encabeza la fila y conduce el canto ejecutando la guitarra, mientras se llevan a cabo los saludos de esa segunda fase. En cuanto a los aspirantes a *opygua*, en décadas diferentes tuve oportunidad de asistir al entrenamiento de dos varones. Su tarea consistía en intervenciones de reemplazo del *karai* en ejercicio, en determinados momentos del ritual, guiando los cantos-danzas. La distinción notable entre el conductor maduro y los jóvenes candidatos, es que éstos cantan utilizando solo vocales o sílabas, quedando a cargo de su maestro el uso exclusivo de textos lingüísticos. De allí que los practicantes nunca pueden tomar a su cargo, por ejemplo, la convocatoria inicial, sustentada básicamente en un largo discurso, que a lo sumo será entonado sobre un solo sonido.

Schaden habla con propiedad de “un período de instrucción” hasta que el aspirante reciba “sus propias inspiraciones”³⁷, que le llegarán después de arduas prácticas diarias, merced a la cotidianidad ritual. Dice así, según mi traducción: “Los candidatos al oficio son sometidos a un período de instrucción. El maestro les transmite los rezos y prácticas esenciales para la obtención de ‘sabiduría’; solo les enseña, entonces, rezos y danzas de uso general, así como las reglas de comportamiento gracias a las cuales recibirán sus propias inspiraciones”³⁸.

En efecto, no se trata en este caso de un ritual de iniciación como es habitual en otros grupos aborígenes, sino de aprender a cantar y danzar con su instrumento musical, y también de interiorizarse de la trama cosmológica, hasta adquirir los conocimientos pertinentes.

6) *Autoridades menores*. Se trata de un sistema interno que poseen los *mbyá*, por el cual algunos jóvenes ejercen cierto control sobre las conductas de sus pares, mediante cargos que llevan denominaciones tales como “cabo” y “sargento”. Entre sus obligaciones se encuentra la de observar que no se dormiten o dejen de participar activamente durante las largas horas de los rituales, lo cual se interpreta como intromisiones de seres no-humanos negativos. Su participación mediante el uso

³⁷ Egon Schaden: “Caracteres específicos da cultura mbüa-guarani. Subsídios e sugestões para um estudo”, *Revista de Antropologia*, 11, 1963, pp. 83-94.

³⁸ “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 regras de comportamento graças às quais receberão as suas próprias inspirações.”. E. Schaden: “Caracteres específicos...”, p. 87.

del *yvyra'i* responde al tipo 2 arriba descripto, cuya característica principal es hacer oír, esporádicamente, una fórmula rítmica semejante a un breve redoble, que parece tener como fin hacer constar la presencia de una autoridad de este tipo, más que proveer un aporte musical al paisaje sonoro.

Síntesis del desarrollo de la fase en el *opy*³⁹

Mi abuela me decía:
 “si querés llegar a *yvy marā'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*, mujer, 58 años, 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*.”
 (*Vera*, jefe político, 36 años, 1983)

Dos frases, dos maneras de expresar uno de los objetivos trascendentes de su actividad ritual y veladamente otro. Hacer *aguyje* es quitarse el lastre de la imperfección, madurar, prosperar, y así llegar en vida a la tierra de bonanza⁴⁰ donde viven sus dioses. Ello implica recuperar la inmortalidad perdida debido a un incesto. Y aunque hay otras exigencias de virtuosidad para ello⁴¹, la condición *sine qua non* es cantar, danzar y tocar los instrumentos destinados a su género, tríada de actividades musicales que resumen su concepto de “rezar”. Rezar es dialogar con los dioses en el *opy*, lo cual es posible a través de la participación colectiva en los rituales, la vía más apta para mantener vivas las relaciones con sus Padres y Madres divinos. De este modo, se neutraliza además la amenaza de la noche eter-

³⁹ No se puede describir una *performance* a través de las palabras de otros, por ello esta síntesis se basa fundamentalmente en lo que presencié en los *opy* de Gobernador Lanusse y Fracrán (Misiones). Pero intercalaré información verbal o escrita de otros rituales que puedan enriquecer la visión general de los mismos, pues más que detalles de su desarrollo, interesa lo que se pone en juego en su ejecución. De todos modos, no hay dos *performances* rituales *mbyá* idénticas, ni aun en la misma aldea; sólo algunas partes son fijas como la que abre esta fase.

⁴⁰ *Yvy marā'eỹ* = Tierra sin mal, es solo uno de los nombres que recibe esa tierra que se halla al Este, en el confín de un cosmos horizontal –que algunos semiverticalizaron por influencia cristiana–, donde viven las familias de los dioses *Ñamandu* –del cual el sol es la luz de su sabiduría–, y *Karai* –cuya principal área de acción se relaciona con la espiritualidad de las personas. Un término más neutro, que prefiero utilizar, es *yvy apy*, “tierra del confín”.

⁴¹ Comer frugalmente, practicar la reciprocidad y no acumular bienes materiales, entre otros.

na, pues cada día *Ñamandu* enviará la luz, el calor y la energía del sol a los hijos humanos del conjunto de dioses, tema implícito en la mención que hace Vera del dios. Pero sus palabras refieren también a otro hecho incontestable de la tercera fase de estas *performances*: hay que contarle a los *Ru* y *Chy Ete* “las cosas malas” de esta Tierra, pues así se podrá enfrentarlas y quizá superarlas. *Mombe’u* (contar) se mencionará reiteradamente durante esta fase, pues refiere a la transmisión de mensajes y a las múltiples enseñanzas que reciben de los moradores de *γvy apy*.

Las experiencias compartidas en el *opy* tienen como protagonistas a humanos y divinos, y aunque cada individuo no “experimente” lo mismo, como dijo la joven Jachuka Rete en 2002: “*en ese momento somos todos uno*”. Vayamos a una descripción abreviada del ritual.

Concluidos los saludos (*aguyjevête*) de la segunda fase, el *γvyra’ija* deja la guitarra en manos del *karai*. Una vez que todos se han sentado en los bancos colocados en las paredes laterales, dejando el espacio central libre, da comienzo esta etapa del ritual y con ello surge un nuevo paisaje sonoro y gestual. Las risas y la diversión características de las escenas dancísticas del *oka*, quedan fuera de este severo contexto. El *aguyjevête* y esta apertura en estilo recitativo a cargo del *karai*⁴², que clasifican como *ñembo’e* y lleva una base rítmica de guitarra y *takuapu* son las únicas unidades de la *performance* que de no existir un hecho que altere la regularidad del ritual, son inherentemente fijas y distintas 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, o melodía infinita, términos generados en el contexto analítico de otras músicas, son tres denominaciones posibles para este discurso inicial del *karai*, expresado en voz alta pero trasuntando calma, con 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, con la misma horizontalidad con que conciben el cosmos. El texto lingüístico consta de una frase de apertura y reitera vocablos que es necesario mencionar con insistencia, pero no se repite exactamente cada noche, pues es parte del rol protagónico demostrar aptitudes discursivas y un buen manejo del lenguaje especial para uso exclusivo en el *opy*⁴³, un aspecto que suele dificultar su traducción. Ejecutando él mismo suavemente su guitarra, rasgueada al aire en dos corcheas por pulso, cuya marcación estricta la aporta el *takuapu* femenino, el *karai* destinará unos 3’ a esa convocatoria, para luego iniciar

⁴² Nada impide que lo asuma una *kuña karai*, pero es habitual este inicio por el componente masculino. Asimismo, el recto-tono puede reemplazarse por un discurso hablado.

⁴³ Se trata de un lenguaje metafórico que reemplaza los sustantivos comunes por perífrasis u otras figuras de contenido poético. Por ejemplo, en lugar de pipa, se dice “esqueleto de la bruma”.

un canto destinado a alguno de los seres no-humanos poderosos de su cosmología.

Frases iniciales típicas de estas convocatorias son: *Ro'e ñendu jevýma, Che Ru Tenonde* / “se escucha nuevamente lo que decimos, Mi Primer Padre”, según consigna Cadogan⁴⁴. O *Mboriau teko achy añetē ijapychaka jevýma* / “los pobres seres verdaderamente imperfectos se hacen escuchar nuevamente”, tomada de mis registros. El énfasis puesto en contexto ritual en acciones como “oír”, “escuchar” (*endu*), “prestar atención”, “hacerse escuchar” (*japychaka*) ponen en evidencia su 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. Pero no es menos importante la insistencia en hacer notar que están allí “nuevamente” (*jevýma*), dando cuenta de su compromiso periódico, de su fidelidad y, como decían mis colaboradores, haciendo saber “que están cumpliendo”, frase indicativa de que las *performances* rituales responden a un mandato divino⁴⁵. También es habitual que hagan mención al oído de los dioses: *yvára rendu* y les pregunten (*porandu*) acerca de las injusticias, solicitándoles respuestas. Nunca queda pareja divina alguna sin nombrar en este discurso inicial, a las que se suele pedir fortaleza espiritual (*mbaraete*), valor (*py'aguachu*) y protección contra los espíritus nocivos, que aparecen cuando *Kuaray* —el astro sol— los abandona.

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 de silencio vocal (7 u 8 pulsos de negra)⁴⁶, el *karai* da inicio al primer *mbora'i* y será solista por unos pocos minutos, pues la/s *kuña karai* y el coro femenino comenzarán a acoplarse como lo harán durante todo el ritual, duplicando a la 8ª superior la melodía que él o su auxiliar entonen. En un comienzo se limitan a duplicar los finales de frases, pero gradualmente van ampliando su aporte hasta llegar a la duplicación total en los momentos de mayor intensidad expresiva y emotiva.

Después del protagonismo del texto verbal durante el recto-tono, ejecución ajena a cualquier variante sonora de altura, intensidad, timbre, *tempo* o ritmo, al inicio del canto propiamente dicho (*mbora'i*) la situación

⁴⁴ León Cadogan: *Diccionario mbyá-guaraní –Castellano*, Asunción, Fundación “León Cadogan”-CEADUC-CEPAG, 1992, p. 130.

⁴⁵ Así lo instituye la narrativa mítica de la inundación que destruyó *Yvy Tenonde*, la Primera Tierra, en la que se salva la pareja que perseveró en cantar y danzar.

⁴⁶ Estos silencios exclusivamente vocales, también pueden estar presentes durante el recto-tono o en los *mbora'i* (cantos), pues el *karai* juega con ellos y maneja sus tiempos con flexibilidad.

se invierte: el *karai* lanza sonidos agudos y potentes. Es un clamor, casi un grito al que unos llaman *chapukái* y otros *tarova*⁴⁷, que implica pasar de una calma meseta a intensos picos sonoros seguidos de progresiones descendentes, en un diseño melódico varias veces reiterado⁴⁸. Mientras sostiene su guitarra en forma vertical con una mano y rasguea las cuerdas al aire con la otra⁴⁹, el *karai* se desplaza por el centro del *opy*. Los clamores expresan ese “esforzarse”, *a’ã*, que piden los *Ñande Ru kuéry* (Nuestros Padres)⁵⁰ a sus hijos terrenos, cada día. El *karai* todavía no danza, pero lo hará a partir del canto siguiente y en los sucesivos.

El clima adecuado para iniciar una aceleración progresiva que conduzca a grados crecientes de exaltación hasta incluso entrar en éxtasis, se ha de obtener gradualmente por el encadenamiento de cantos-danzas con activa participación de todos, que a su vez va acentuando la enervación general. O sea, a la particular expresión vocal-instrumental de mayor protagonismo del *karai*, le siguen diversos cantos-danzas colectivos que varían de ritual en ritual en número y destinatarios. Cuando hay rabelista, este añade sus suaves melodías, pero no a los cantos-danzas de mayor dramatismo.

En cuanto a las danzas, según estén dedicadas a dioses localizados en el Este (*Ñamandu* o *Karai*) o en el Oeste (*Tupã* o *Jakaira*), serán las posiciones de los bailarines durante sus *performances*. Esta visible direccionalidad horizontal dentro del *opy*, sin ningún gesto ni mirada hacia lo alto, fue un indicio clave para sospechar de la supuesta concepción mixta horizontal / vertical del cosmos *mbyá*. Obviamente, tal direccionalidad es posible en aquellas danzas en que se disponen en fila y solo se desplazan hacia atrás y hacia delante, sin girar. Teniendo en cuenta que las dimensiones de los *opy* suelen ser algo reducidas para movilizarse grupalmente, los desplazamientos son muy acotados. Las mujeres son las que menos se desplazan y a veces hasta 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. A la vez, varias de ellas ejecutan su *takuapu*, cuyos golpes contra el suelo junto con cada paso, marcando el pulso, inhiben en parte los desplazamientos. Las que no tienen *takuapu* se toman del brazo libre de quien lo porta y mantienen el cuerpo bastante tieso y recto, aunque las

⁴⁷ *Chapukái* = clamar, cantar en voz alta; gritar; *tarova* = canto en voz muy alta. En las respectivas entradas léxicas, L. Cadogan: *Diccionario...*, pp. 36 y 168, incluye frases referidas a cantos rituales.

⁴⁸ En manos del *karai* de Fracrán, afinada la guitarra *mi₃-la₃-mi₄-la₃-do#₄*, el *la₃* del recto-tono se constituye en una especie de “centro tonal”.

⁴⁹ Esta posición inusual de la guitarra, que se apoya contra el pecho y parte del rostro, revela la peculiar adopción del instrumento, que en el rasgueo propio de esta fase, recuerda el sacudir de la sonaja.

⁵⁰ Expresión genérica para padres y madres divinos: *ñande* = nuestro; *ru kuery*, padre + sufijo de plural. Con excepción de este sufijo y *eta* (muchos), en *guaraní* la pluralidad suele indicarla el contexto.

más jóvenes muestran mayor ductilidad. No hay coreografías fijas con figuras pautadas, ni diversidad de pasos —solo dos—, ni una ordenación que indique la existencia de reglas, salvo 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, actividad que juzgan de la máxima responsabilidad, conscientes del poder estructurador de su base rítmica.

El grado de dramatismo y los recursos utilizados por el *karai* de Fracrán, tanto para que los moradores de *yvy apy* escuchen su canto y perciban su entrega espiritual y física, como para transmitir a los allí reunidos el contenido de sus diálogos con los dioses y conmoverlos vivamente, si bien suelen formar parte de estas *performances*, revelan en cada caso la impronta estilística del *performer*⁵¹. Y aunque la potencia de la voz no es un factor menor, será la fuerza expresiva y el impacto emocional producido por todo el accionar ritual, los que inciten a los participantes a un involucramiento total.

Antes de recapitular sobre las cuestiones de los roles de género, resta considerar dos temas de interés: 1) la cuestión del uso o no de texto lingüístico en los cantos; 2) las otras formas de uso ritual de la palabra.

Las palabras y las músicas

Me referí más de una vez a estos rituales como la instancia dialógica por excelencia entre humanos y no-humanos, entre personas y dioses. Cabe preguntarse, pues, cuál es el peso de los textos lingüísticos y los textos musicales que son agentes de esa comunicación; cuáles las acciones en que se integran; qué otras formas de uso ritual de la palabra tienen lugar —además de las que conciernen a recto-tonos, discursos y cantos—, y quiénes gozan de competencia para asumirlas. En un sentido general, se puede afirmar que la primacía del texto musical sobre el texto lingüístico es notable. No hay dudas de que el caudal sonoro-musical que se produce en este contexto, es mayor que el que se expresa con palabras. Lo es, en principio, porque todos los discursos se desarrollan, por lo menos, sobre una base rítmica de guitarra, y muchos de ellos cuentan además con el aporte del *takuapu*⁵². Los escasos y breves silencios musicales plenos tienen lugar entre las unidades canto-danza, pues al término de cada una se oye el *a'eve i* (bien, excelente) de quien dirige el ritual, repetido por su pareja y otros

⁵¹ La comparación con escuchas de algunos registros de Kilza Setti, me permiten realizar esta afirmación.

⁵² Cuando no con el *mbaraka mirĩ* o el *yvyra'i* donde se hallen presentes.

participantes, en un constante juego de aseveración/reafirmación en que parece sustentarse la complementariedad del par chamánico. Pero apenas expresado, se oirá la perseverante acción de afinar la guitarra, y el rabel si lo hay, para pasar de inmediato a la siguiente práctica musical⁵³.

Si consideramos comparativamente los recto-tonos y los *mbora'i*, advertimos que a mayor texto lingüístico, más simple es el texto musical, y viceversa. Los primeros están condicionados, sin duda, por el hecho de constituir la apertura de la tercera fase. Se trata nada menos que de la presentación de todo el grupo ante sus dioses –“aquí estamos, nuevamente”–, que recae en quien dirige y tiene por finalidad invocarlos para proponerles un nuevo diálogo. El *karai* y la *kuña karai* –los dos o solo alguno de ellos, según los casos– son los que poseen las armas discursivas para ello y suelen tratar de lucirse durante el ejercicio de su dirección, ante los que concurren al ritual. Los cantos (*mbora'i*) se distinguen precisamente por lo contrario del recto- tono: son ricos musicalmente, pero pueden llegar a carecer por completo de texto lingüístico. Es común que baste con nombrar cada tanto al dios o diosa a que está dedicado o con quien se quiere dialogar. Pero también depende de quién o quiénes asuman esta expresión vocal. Los que dirigen los cantos⁵⁴, excepto el *yvyra'ija* que se está formando, son libres de decidir si incluyen o no palabras sueltas o frases. Según el grado de protagonismo que quieran asumir, el *karai* y la *kuña karai* pueden hacer gala de su habilidad para improvisar un texto verbal –pues vale aclarar que siempre se improvisan–, pero hacerlo, además de requerir sabiduría y buen manejo del lenguaje sagrado, suele comportar modificaciones en las melodías, cuyo *tempo*, duraciones y ritmo se adaptan a las palabras. La selectividad respecto del uso del lenguaje ritual, no debe interpretarse solo como un exceso de celo en cuanto a su manejo, que en cierta medida existe, sino también como una alta estimación de la expresión vocal musical per se. El coro femenino solo utiliza vocales –generalmente *a* o *e*–, o interjecciones (*he che*, *he há*⁵⁵) para expresar los sonidos, y sin embargo tiene un alto grado de protagonismo. En los momentos calmos, también hacen su aporte cantando con boca cerrada o apenas murmurando. Según los *mbyá*, sus *Ñande Ru kuéry* 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

⁵³ Por supuesto, habrá modalidades diferentes según las aldeas, los dirigentes, las circunstancias, los participantes, la presencia o no de “blancos”, como nos llaman, y otros asuntos imponderables.

⁵⁴ También puede hacerlo un visitante de cierto rango de otra aldea, si tiene capacidad.

⁵⁵ Se trata de *h* “aspiradas”, un sonido frecuente en el *guaraní* del Paraguay y casi ausente en la lengua *mbyá*. Pero es bastante común como recurso vocal musical, cuando se danza y se canta a la vez.

los rituales la sensación vital de que escuchándolos y haciéndose ver y escuchar por ellos: “algún espíritu te puede tocar”. Por eso sostienen que no hacen sino remedar en el *opy* las acciones que sus dioses desarrollan en el *yva ropy*, el *opy* de la tierra en que viven.

En lo relativo a otras formas de uso ritual de la palabra, además del habla cantada del recto- tono, cabe destacar que poseen una variedad interesante, que al menos trataré de bosquejar. Señalaré, en primer lugar, que distinguen dos niveles discursivos de la persona que conduce: a) el que dirige a los no-humanos de *yvy apy*; b) el que dirige “a los humanos del mundo” –como dijo un colaborador–. Estos niveles están necesariamente en todo ritual, aunque puedan no estar todas las formas de habla en cada *performance*. Una de las que he documentado con cierta asiduidad consiste en discursos breves del *karai*, 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 comunidad⁵⁶. Algunos *mbyá* refieren a esta forma como *ayvu ñeychyrõ*, traducible literalmente como “habla en hileras [o series]”, un concepto –*ñeychyrõ*– utilizado en diversos contextos⁵⁷. Durante estos discursos, los presentes suelen demostrar acuerdo con su tenor y contenido, 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 mayores precisiones, consistente en una superposición discursiva, pero algo desplazada, entre los integrantes de la pareja chamánica, en la que pude apreciar los dichos reafirmantes de la *kuña karai*, respecto de los del *karai*⁵⁸. Asimismo, hay que tomar en cuenta el tema de la transmisión de los mensajes divinos y el rol del *karai* u *opygua* en esa circunstancia. Cadogan⁵⁹ dice que la expresión *ojapychaka porã i va'e*, literalmente: “el que escucha bien”, se aplica a quienes se dedican con devoción a orar⁶⁰. Y allí mismo ejemplifica el uso de *japychaka* con una larga frase que traduce como: “los ‘dioses’ hacen decir numero-

⁵⁶ La ausencia de base instrumental es bastante anómala y parecería indicar que no traspasa los límites temporales y espaciales de esa *performance* y del *opy*, respectivamente.

⁵⁷ En efecto, se advierte una consideración positiva sobre el ordenamiento en hileras, sea de palabras, o de panes y otras ofrendas en el ritual anual de las primicias: *ñemongarai*. De allí la importancia de los discursos equilibrados en cuanto a frases parejas. Sobre dicho ritual, véase Irma Ruiz: “La ceremonia Ñemongarai de los Mbiá de la provincia de Misiones”, *Temas de etnomusicología*, 1, 1984, pp. 45-102.

⁵⁸ Según Pissolato, se trata de una instrucción doble; por un lado, de ancianos dotados de sabiduría, y por otro, de la propia instrucción divina, consejos que tienen un cierto grado de especialización que se define propio del rezo (*ñembo'e*). E. Pissolato: “A duração da pessoa...”, p. 334.

⁵⁹ L. Cadogan: *Diccionario mbyá-guaraní...*, p. 62.

⁶⁰ Cadogan, a pesar de haberse referido a estos rituales como meras “reuniones para orar en común” y “danzas rituales”, ha hecho aportes sustanciales al conocimiento de la lengua y la cultura *mbyá*. L. Cadogan: *Ayvu Rapyta*, p. 95.

sas 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 de quien dirige, para ser transmitidas a todos los presentes. Más de una vez, me explicaban con referencia al *karai*: “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 los integrantes de la pareja chamánica en sus diálogos con los no-humanos poderosos de *yyv apy*, ajenas al habla cotidiana, como lo exige su emisión en el *opy*.

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 Turner⁶¹– 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 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 Durkheim⁶²: “si bien es cierto que el hombre depende de sus dioses, esta dependencia es recíproca [...], sin las ofrendas y los sacrificios, 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 un retorno a 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;

⁶¹ Victor Turner: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991, pp. 127-128.

⁶² Emile Durkheim: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 84.

el contexto del que esperan hallar señales del camino que conduce a *γvy 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 la disminución de su periodicidad o su desaparición allí donde se ha producido el desmembramiento del *teko'a* (aldea-chacra-monte)—, y los está revitalizando, allí donde los jóvenes aportan su creatividad.

Recapitulando

Es imposible tener conocimiento acerca de la situación existente en las doscientas o más aldeas que pueblan cerca de veinte mil mujeres, hombres y niños *mbyá* en las selvas subtropicales de Paraguay, Argentina y Brasil. Tampoco lo tuvimos cuando eran muchos menos, pues si algo los ha caracterizado es haber sabido invisibilizarse para eludir las tropelías de los “blancos”, comenzando por la evangelización⁶³. Y la prueba contundente de que los *mbyá* la eludieron, son sus rituales anuales y cotidianos, cuya periodicidad, tomando en cuenta su larga duración y el esfuerzo que exigen, es poco común en la actualidad. Pero a pesar de que es mayor el número de las aldeas desconocidas que el de las estudiadas, cada una que se agrega, especialmente merced a la prolífica antropología de Brasil, no hace sino confirmar la vigencia, y por supuesto ampliar los conocimientos, de sus inefables rituales⁶⁴.

Si bien la dirección de los mismos puede estar a cargo de un *karai* u *opygua* o una *kuña karai*, como fue bien observado por los etnógrafos desde un principio, lo interesante es que, comúnmente, ambos actúan en forma complementaria⁶⁵. Y ello es así, en especial, cuando el conductor es el hombre. Esta dependencia del dirigente masculino se produce debido al tejido relacional de las expresiones musicales con la cuestión de género. En efecto, el canto masculino requiere no solo de la base rítmica de la guitarra pentacórdica o la sonaja de calabaza, sino también del canto femenino y del aporte rítmico-sonoro-simbólico del *takuapu*, que, como vimos, es el instrumento de las *Chy Ete* y está unido estrechamente a su

⁶³ Fijo mi posición al respecto y desarrollo ampliamente la cosmología *mbyá* en Irma Ruiz: *La “conquista espiritual” no consumada. Estudio antropológico-musical de los rituales cotidianos mbyá-guaraní de la provincia de Misiones, Argentina*, 2007, 404 pp. (Aceptado para su publicación por la editorial Abya Yala).

⁶⁴ Remito a la nota 3.

⁶⁵ En mi primer escrito extenso sobre un ritual anual *mbyá*, en 1984, hice notar que todos los rituales estaban dirigidos por la pareja constituida por el *karai* y la *kuña karai*, aunque entonces no contaba con la información que poseo ahora. Este rasgo, que en las fuentes consultadas no había sido señalado, parece distinguir a los *mbyá* de otros grupos *guaraní* actuales. I. Ruiz: “La ceremonia *Nemongarai*...”, pp. 70-71.

concepción de lo femenino. Aun cuando se prefiere que ese canto sea grupal, y habitualmente lo es, si el ritual es más íntimo basta al menos que el canto del hombre cuente con el apoyo del canto de una mujer. Pero la cuestión más significativa planteada aquí, es que esa dependencia que tiene la acción ritual del hombre —más específicamente sus prácticas musicales— respecto del apoyo de la mujer, no la tiene la acción ritual de la mujer —más específicamente sus prácticas musicales— respecto del apoyo del hombre, por lo que puede prescindir del mismo. Esta eventual prescindencia por parte de la *kuña karai*, tiene por consecuencia que mientras no se pueden realizar rituales sin al menos una mujer activa, sí pueden efectuarse sin hombre alguno presente, aunque esto suceda sólo en circunstancias excepcionales. Tal circunstancia puede ser la carencia de hombres en la aldea que estén en condiciones de desempeñar ese rol, lo cual no es habitual pero sí factible. De allí que jamás pueda producirse esa falta en ocasión de los rituales anuales, ya que estos no tienen fechas fijas y se organizan cuando pueden contar con la mayor concurrencia posible y con las presencias mejor calificadas para desempeñarse en el ámbito ritual.

En otras palabras, el aporte femenino en los rituales colectivos⁶⁶, que cuando son conducidos por un *opygua* carismático aparenta ser un rol secundario desde nuestra óptica, no lo es desde la óptica *mbyá*, pues funciona como columna vertebral de las *performances*. De allí su imprescindibilidad y el rol medular que desempeña el coro femenino. La paradoja etnográfica es que, aun tratándose de una condición absolutamente necesaria para la propia existencia de estas *performances* —consignada al pasar por Nimuendajú respecto de los *apapokuva (chiripa)*⁶⁷—, no ha sido percibida, así como no se ha apreciado debidamente el papel significativo del *takuapu* en los rituales. Es más, mientras el rol del *karai* como dirigente religioso, e incluso las diversas formas de designarlo, concitaron el interés de los estudiosos —siempre dentro de la escasa atención que se le ha prestado al tema—, la participación de la mujer, en general, no fue

⁶⁶ Digo “colectivos”, pues toda persona tiene derecho a realizar el rito individual de cantar para sus *Nande 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 Tamanduá, 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.

⁶⁷ En efecto, después de iniciar un párrafo diciendo que “[l]a condición indispensable para una danza *paié* es que, por lo menos el *paié*, tenga una maraca...”, Nimuendajú agrega sin más en la página siguiente: “[a] pesar de todo, una danza *paié* es literalmente imposible sin por lo menos una *takuarra [takuapu]*”. O sea que es tan indispensable uno como el otro; sin embargo, declara a la maraca “símbolo de la raza Guarani”. Este es un ejemplo de la mirada sesgada masculina a la que hago mención más abajo. Curt Unkel (Nimuendajú): *Los mitos de creación y destrucción del mundo como fundamentos de la religión apapokuva-guaraní*, Jürgen Riester G. (ed.), Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1978, pp. 99 y 100. La 1ª edición en alemán es de 1914.

valorada en su verdadera dimensión por los principales etnógrafos. Es interesante observar, que tanto León Cadogan como Egon Schaden –los dos autores clásicos de textos sobre los *mbyá*–, se ocuparon de consignar que la dirección de los rituales podía ser ejercida por mujeres, pero lacónicamente. Según Schaden⁶⁸: “La profesión de médico-hechicero [entre los *mbyá*], no es exclusiva del sexo masculino. Hay mujeres que son grandes especialistas en el arte de curar y grandes dirigentes de ceremonias religiosas”. Es decir: o dirigen hombres o dirigen mujeres, pero no se aporta información adicional. Quizá lo más notable es que ambos ofrecen la opción de género sin dar siquiera indicios de una pareja y de la existencia de un coro de mujeres. Lo que no ha sido captado es que, a pesar de la disimilitud de roles, la participación femenina al lado del hombre, y la de este al lado de la mujer, implica una modalidad de dirección conjunta⁶⁹.

A mi juicio, hay por lo menos dos indicios claros de la época colonial que dan cuenta del aporte conjunto masculino y femenino en rituales *guaraní*. Uno está claramente expresado y simbolizado en los “calabazos y tacuaras” de la contundente frase que dicen haber oído dos de los testigos del juicio por el homicidio del padre Juan del Castillo, tema abordado más arriba⁷⁰. El otro está expresado en un párrafo del historiador del siglo XVIII, Pedro Lozano⁷¹, que parece estar describiendo una escena de un ritual *mbyá*, aunque vista con ojos sumamente prejuiciosos y descrita con palabras insidiosas: “Oberá⁷² se había rodeado de una multitud de concubinas con las que bailaba mientras entonaban los cantos abomina-

⁶⁸ Egon Schaden: “Caracteres específicos...”, p. 87. El texto original es el siguiente: “A profissão de médico-feticeiro não é exclusiva do sexo masculino. Há mulheres que são grandes especialistas na arte de curar e grandes dirigentes de cerimônias religiosas”.

⁶⁹ Probablemente sea Larricq (1993) la primera fuente de autoría masculina que hace justicia al rol femenino. Dice: “Esta complementariedad [hombre-mujer] aparecía 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 que es asunto más reservado. Marcelo Larricq: *Ypytũma. Construcción de la persona entre los Mbya-Guaraní*, Posadas (Argentina), Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones, 1993, pp. 118-119 y nota 118.

⁷⁰ El tema se halla en el punto 1) *Pareja chamánica*, al abordar la cuestión del *takuapu*. Véanse además, las notas 17 y 18.

⁷¹ Pedro Lozano: *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Buenos Aires, Biblioteca de la Plata Andrés Balmori, 1873-1875, t. III, pp. 212-13; citado en Alfred Métraux: *Religión y magias indígenas de América del Sur*, Valencia, Aguilar, 1973, p. 17.

⁷² Chamán *guaraní* que promovió una rebelión en 1579, considerada por el guaraniólogo Bartomeu Melià como una respuesta profética a la opresión colonial. Una ciudad de la provincia argentina de Misiones lleva su nombre.

bles que él mismo había compuesto para su gloria. También convenció a los demás de hacer lo mismo si querían merecer su reconocimiento”. La multitud de “concubinas”, aun cuando Oberá tuviera más de una esposa ya que practicaban la poliginia, serían las mujeres de su aldea, que junto con él y seguramente otros hombres, cantaban y danzaban. La “creación” de cantos se relaciona con los que se reciben en contexto ritual, de algún dios. En cuanto a “convencer a los demás”, quizá sólo se estaban desarrollando otros rituales a su usanza, máxime con la convulsión de entonces. Seguramente, allí también había calabazos y tacuaras.

Retornando a los *mbyá*, corresponde darle prioridad ahora a la circunstancia en que ellos —siempre tan reservados y desconfiados de los blancos, con fundamento—, deciden ante mis preguntas hacerme conocer la existencia de la posibilidad de que los rituales estén a cargo solo de mujeres, dirigidos por la *kuña karai* —en este caso, la hija mayor de la pareja chamánica—, frente a la circunstancia eventual de que no haya hombres en la aldea que estén en condiciones de conducir el ritual. Fue así que tuve la oportunidad de registrar cantos con voces femeninas exclusivamente, en los que la *kuña karai* cumplió el papel de dirigente y el coro aportó la duplicación a la 8va. superior de parte del diseño melódico, tal como lo hace habitual y magistralmente⁷³. Allí pude comprobar que las mujeres se bastaban solas para crear esa atmósfera conmovedora que se suele respirar en los rituales. Y que si bien los papeles de la dupla chamánica podían alternarse, el coro femenino era irremplazable. Por ello, en situaciones especiales, las mujeres son autosuficientes para llevar adelante una *performance* ritual.

Ahora sí, para concluir, recapitulemos acerca de la cuestión central de este artículo, haciendo constar respecto de los rituales de referencia:

1) que aun cuando puede haber excepciones, es una pareja chamánica en roles complementarios, que incluso pueden alternarse, la que asume la dirección conjunta;

2) que existe dependencia de las acciones rituales del dirigente masculino, en especial de sus prácticas musicales, respecto del apoyo del canto femenino y la base rítmica del *takuapu* (bastón de ritmo);

3) que en sentido inverso a lo expresado en el punto anterior, no existe dependencia de las acciones rituales de la dirigente femenina, en especial de sus prácticas musicales y las del resto de las mujeres, respecto del canto masculino y la base rítmica de los instrumentos propios de este

⁷³ Esto ocurrió al término de uno de los rituales en Fracrán, en 1977, en un clima de satisfacción colectiva, en el que las mujeres tuvieron la deferencia de hacerme una demostración de esa situación especial.

género (*mbaraka* / guitarra pentacórdica), *mbaraka mirĩ* / sonaja de calabaza, *yvyra'i* / palillos de entrochoque);

4) que como consecuencia de lo expresado en 2) y 3), estos rituales no se pueden realizar sin al menos una mujer que cante con su *takuapu* —aunque lo habitual es que sean varias mujeres las que cantan y danzan con su instrumento—, pero sí se pueden efectuar, en circunstancias excepcionales, sin aportes masculinos;

5) que el rol aparentemente secundario del coro femenino, en cuanto duplica total o parcialmente las frases del canto del hombre o mujer que dirige, funciona dentro de la concepción *mbyá* como columna vertebral del conjunto y como tal es irremplazable. De allí gran parte de la dependencia consignada en 2).

De todos estos puntos, no cabe duda de que el 4) expresa la situación más singular, pues lejos de erigir al componente masculino de la pareja chamánica como figura central, como lo había colocado de hecho la literatura clásica, nos dice que es la figura prescindible en cuanto es reemplazable.

En la actualidad, son precisamente las mujeres quienes infunden mayor 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 actitud de perseverar en la constante reafirmación del “modo de ser” *mbyà* en todas sus formas de expresión.