



**MUSICA  
Y  
CANTO  
DE LOS  
GUARANI**

FUNDACION SIMON I. PATIN

## INDICE DE PIEZAS CD

- 1. AYARISE**  
Canto: Dario Yandureza.  
Localidad: Kopere Loma/ Izozog.
  - 2. AYARISE**  
Canto: Dario Yandureza.  
Localidad: Kopere Loma/Izozog.
  - 3. ROSA YAINDE**  
Canto: Dario Yandureza.  
Localidad: Kopere Loma/ Izozog.
- ARETE:**
- 4. "Juego" de Guasu Guasu (urina o corzo).** Solo de coroneta, ejecutada por una máscara Wirapepo. Este juego actualiza ritualmente el enfrentamiento entre el corzo/guaraní/que-reimba con los misioneros/karái/blancos. Tradicionalmente debe vencer el corzo.  
Instrumento: Coroneta.  
Localidad: Izozog.
  - 5. "Juego" de Guasu Guasu**  
Instrumentos: pinguyu-emimbi, cajas, tamboras, coroneta (máscaras Wirapepo).  
Localidad: Izozog.
  - 6. Arete. Para que bailen las máscaras.**  
Instrumentos: pinguyu-emimbi, cajas, tambora.  
Localidad: Izozog.
  - 7. Arete. Para bailar.**  
Instrumentos: Temimbi ñemboi, caja, angua guasu  
Localidad: Ñaurenda
  - 8. Carnaval Arete: a) Triste b) Año Año.**  
Instrumentos: temimbi ñemboi, caja, angua guasu.  
Localidad: Ñaurenda.
  - 9. "Juego" del Toro Toro.** Enfrentamiento ritual entre el toro [karai] y las máscaras Wirapepo [guaraní] en el que triunfan las máscaras. Auricularmente, puede percibirse este encuentro en el sonido alternado del pinguyu-emimbi, coronetas, gritos de las máscaras y, del conjunto formado por temimbi ñemboi y las cajas.  
Localidad: Izozog.
- PASCUA:**
- 10. Pascua**  
Violín: Alejandro Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.
  - 11. Santísima Trinidad**  
Canto: Miguel Vaca Pinto  
Localidad: Kopere Loma/Izozog

12. **Pascua.** Se ejecuta sólo en la Rueda.  
Violín: Bonifacio Rivera Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

13. **Pascua**  
Violín y canto: Nazario Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

14. **Pascua**  
Violín y canto: Nazario Chávez  
Canto: Bonifacio Rivera Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

15. **Areruya (Aleluya)**  
Violín y canto: Nazario Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

16. **Areruya (Aleluya)**  
Violín: Nazario Chávez  
Canto: Comunarios de Ñaurenda y San Jorge de Ipaty.  
Localidad: Ñaurenda.

17. **Pascua. "Pieza antigua" que tocaba su abuelo.**  
Temimbi ñe piása: Nazario Chávez  
Angua raí: Julián Chávez.  
Angua raí: Isabelio Rivera.  
Angua guasu: Floriano Chávez.  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

18. **Pascua.**  
Temimbi ñe piása: Nazario Chávez  
Angua raí: Julián Chávez.  
Angua raí: Isabelio Rivera.  
Angua guasu: Floriano Chávez.  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

19. **Pascua. Para bailar.**  
Temimbi ñe piása: Nazario Chávez  
Angua raí: Julián Chávez.  
Angua raí: Isabelio Rivera.  
Angua guasu: Floriano Chávez.  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

## **TAIRARI**

20. **Tairari**  
Canto: Manuel Vaca Pinto.  
Localidad: Pueblo Nuevo/Izozog.

21. **Tairari**  
Canto: Manuel Vaca Pinto.  
Localidad: Pueblo Nuevo/Izozog.

22. **Tairari San Juan**  
Canto y violín: Nazario Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

23. **Tairari para faena.**  
Canto y violín: Nazario Chávez  
Localidad: San Jorge de Ipaty.

22. **Tairari**  
Violín y canto: Arsenio Cerezo;  
Lorenzo Flores y otros.

25. **Tairari**  
Violín: Nazario Chávez.  
Canto: Comunitarios de San Jorge de Ipaty y Ñaurenda.

## Fiesta y Guerra

### Música, danzas, cantos e instrumentos musicales de los guaraní-chiriguano

Wálter Sánchez C.

#### INTRODUCCION

Los **Guaraní-Chiriguano** son, sin duda, uno de los pueblos indígenas cuyo recorrido histórico está atravesado por una dinámica distinta a la de otros pueblos de América. Llegados desde las llanuras paraguayo-brasifeñas hacia el siglo XVI y asentados en las últimas estribaciones andinas entre Charcas y el Chaco, su historia hasta fines del siglo XIX se halla cruzada por guerras inter-grupales y enfrentamientos bélicos contra el asedio externo colonial que, paradójicamente, fueron dispositivos para asegurar “a la vez la igualdad interna y la autonomía de los grupos locales”. Como señala Saignes (1990: 10), “desde la destrucción de un asentamiento colonial en 1564 hasta la matanza de Curuyuqui en 1892, los **Ava** (auto-denominación de los **Chiriguano**) llevaron simultáneamente luchas internas, asaltos esclavistas contra las étnias vecinas e incursiones contra los pueblos fronterizos”.

Se ha enfatizado su voluntad anti-estatal y por lo tanto con un fuerte sentido igualitario frente al poder como eje central en la estructuración de esta sociedad. El historiador Thierry Saignes (ob.cit.: 11), no obstante, ha destacado “cinco paradojas” en la historia de los **Ava** hasta fines del siglo XIX: “1.- una identidad mestiza que no se resume al sólo fondo guaraní...2.- una sociedad fundada en la discordia civil...3.- un sistema político igualitario con valores que no lo son...4.- una cultura fronteriza bajo vigilancia...(y) 5.- una religión sin dioses”.

Su compleja construcción identitaria mestiza se reflejó en su hetero-denominación: **chiriguano**, proveniente de la voz guaraní **chiriones**, vocablo que connota la idea de mestizaje: “hijos de ellos y de indias de otras naciones”, y que condujo al nombre de **chiriguanaes** con que la historia los llegaría a conocer (Saignes 1986: 379). Además subraya la fusión y fisión con grupos locales -principalmente **Chané-**, por parte de estos recién llegados. Relación que hacia el siglo XVI, en términos demográficos, era inversa a



la sujeción que los Ava realizan, en tanto, “los migrantes Ava contaban con un millar de hombres” mientras los Chané alcanza(ba)n a quince o veinte mil hombres (ob.cit.: 24). Tales nuevas condiciones relacionales entre ambas sociedades generaron profundos procesos de etnogénesis.

La reciprocidad negativa, que funda la guerra, fue un elemento catalizador de la identidad chiriguana; paradójicamente y de forma contraria, fue el convite comunal e intercomunal el mecanismo en el que se fundó la reciprocidad positiva, que dió lugar a alianzas y pactos, y sobre el cual descansaba el poder del **Mburubicha** sobre su comunidad (Saignes 1990). Esta generosidad (**ipirerecua**) que fungió como ideología de reciprocidad era expresada en grandes banquetes y convites de chicha (**cauguasu**): “Faltándose este requisito de ipirerecua, cada cual atendería a sí mismo, y aquellos serían capitanes de nombre no más” (Giannecchini 1916: 176). De tal manera que sistemas relacionales complejos que concentraban fuerzas centrípetas y centrífugas, siempre en estado de tensión, debían ser constantemente puestas en acción. Si bien tal “infraestructura” anti-estatal y anti-poder los llevó tendencialmente a construirse como una sociedad igualitaria, estos migrantes compartían “la visión tupi-guaraní hacia sus contemporáneos divididos entre Ava, los ‘hombres’ por excelencia, y tapuy o tapii, los ‘esclavos’, es decir los demás pueblos no tupi-guaraní, con la excepción de los españoles, poderosos invasores que llamaron karai, nombre de sus chamanes más prestigiosos” (Saignes, 1986:23). La religión misma fue el mecanismo que por un lado instituyó un sistema igualitario y por otro sustentó las bases para una jerarquización rigurosa.

Pero esta historia no sólo fue tejida en guerras inter-comunales sino a través de acciones bélicas contra el constante asedio y avance español-colonial, hacendal, misional y de la sociedad nacional sobre el territorio chiriguano, que les será despojado luego de sangrientas incursiones del ejército boliviano que culminará en el genocidio de **Curuyuqui**, en 1892. Esta derrota militar -o una suerte de inconsciente suicidio colectivo(1)- selló cuatro siglos de autonomía de la sociedad guaraní-chiriguano y condujo a su desmembración y a su desarraigo cultural. Miles de indígenas fueron entregados o aparecieron como peones en las nuevas haciendas(2). Perseguidos y con sus tierras sometidas a presión por los colonizadores, o expropiadas, comienzan a bajar a territorio argentino en pequeños grupos familiares -como lo venían haciendo desde la década de 1850 hacia los florecientes ingenios de Jujuy, para trabajar durante la zafra, aunque tal éxodo se



El Capitán Gúiraesa con su familia. (Nino 1912)

intensifica en los últimos años del siglo diecinueve (Langer s/f: 153). Emigración continua que se acrecentó durante la guerra del Chaco contra el Paraguay (1932-1935), debido al rompimiento de los patrones comerciales de esta zona con la Argentina, al aniquilamiento de grandes rebaños de ganado y principalmente por la persecución del ejército boliviano (ob.cit.: 154). El cese de las hostilidades bélicas no detuvo tal fenómeno migratorio; por el contrario, "La afluencia se acrecentó... porque los indígenas -sobre todo los **chiriguano**- emigraron en grandes cantidades en busca de la fuente laboral que significó... los ingenios azucareros en Salta y Jujuy", donde hasta la actualidad existe una importante población **Guarani-Chiriguano y Chané** (Perez Bugallo 1984: 20)(3).

Este proceso muestra que el aniquilamiento de la sociedad **Chiriguana** sobreviene desde la mitad del siglo XIX: "cuando el jurista Dalence se muestra irritado por los asaltos indios, y los años de 1890 cuando el misionero se muestra sorprendido por la desaparición tan rápida de esta "infeliz raza" (Saignes s/f.: 191), con intensificaciones coyunturales precisas en el siglo XX. Este investigador ha destacado tres factores para acelerar el fin de la independencia **Chiriguana**: "la impotencia del estado central (decimonónico) en regular su trato con una etnia autónoma; crisis de la identidad tribal dentro una cultura fronteriza triunfadora; las contradicciones estructurales propias al sistema político de la sociedad chiriguana". Cabe resaltar el segundo, en tanto enfatiza en una crisis psíquica que remitiría a la pérdida de las bases del orgullo etnocéntrico que había llevado a esta sociedad a considerarse **Ava** ("hombres por excelencia") frente a las demás "naciones" vistas como subordinadas (**tapui**)-debido a su cada vez mayor vulnerabilidad manifiesta en la retracción del territorio, en el avance colonizador y de la sociedad nacional/estatal, y cuyo justificativo será expresado a través del mito de la inferioridad tecnológica en la elección de las armas hecha por los antepasados de los **chiriguano**: arco y flecha y, los **karai**: espada y escopeta (ibid.).

---

El distinto proceso histórico del pueblo **guaraní-chiriguano** en las últimas décadas ha generado profundos procesos de etnogénesis que han conducido a diferenciaciones internas. Actualmente se reconoce a los **Izozeños**, de origen **Chané** pero guaranizados; los **Ava**, los **Simba** (propiamente **guarani**); peones de hacienda; guaraníes fuera de su



Cuñia. (Olmos 1909)





Hombre chiriguano con tembeta (Olmos 1909)

## PARTE 1

### Antecedentes etno-históricos vinculados a la producción sonora

#### 1. Los sonidos de la guerra

La guerra (**Mbaemegua guarini**) fue el eje alrededor del cual la sociedad guaraní-chiriguana se organizó (Saignes 1990). La producción cultural del sonido -o del "ruido"(4), tal cual fue interpretado por los oídos europeos-, el canto, el uso de los instrumentos musicales y los bailes, fueron organizados y alcanzaron significación en la actividad bélica. Aún más, el arte bélico desarrollado por esta sociedad tuvo en el caos sonoro -el "grande bullicio", el "griterío", el tocar estrepitoso de los silbatos, de las "cometas", las flautas de guerra y los silbidos de los **quereimba**- una función esencial: generar una fuente de poder contra el "otro" a través de la violencia sonora. Las diversas crónicas que narran los encuentros entre los indígenas y los europeos, destacan que durante sus ataques los primeros tenían la costumbre de hacer gran bullicio con gambetas y "chillería", gritos y burla de sus circunstanciales enemigos y que muchos cronistas registran con incredulidad: "Desde donde (no es creible) la algazara, y gritería, que tenían, y la burla y mofa, que hazian de nuestra gente: los ademanes y meneos, conque significaban la seguridad con que, a su parecer, se hallauan" (Bartholomé de Mota (1729: 126); cf. Saignes 1990: 143). "Bullicio" social y conducta estrepitosa para aterrorizar a sus enemigos. Un segundo componente que agrandaba esta acústica caótica - "ruido del infierno"- producida durante la batalla, fue la utilización de instrumentos sonoros de guerra. Una descripción temprana, hecha en 1566 por el capitán Francisco Ortiz de Vergara, relatando su viaje de Santa Cruz de la Sierra a Charcas, describe un ataque de guerreros **chiriguano** "tocando **atambores** y **cornetas**"(5). Bartholomé de Mota, en su "Relación y Breve Noticia de lo Sucedido en la Guerra de Chiriguanos" hecha en 1729 destaca el uso de "flautas" durante las acciones bélicas (1931: 117). El P.Fr. Bernardino Nino (1912: 275-276 y 278), es quien hace una detallada descripción de su uso por parte de los **quereimba**:

Los guerreros de caballería, además de tener arco y flechas, manejan la lanza...Para infundir terror y espanto en el asalto que dan al pueblo enemigo,



Mujeres chiriguanas hacia principios de siglo (Nino 1912)

usan el: **Iguiramimbi**, instrumento de madera, el: **Senene**, y el: **Huacananti**, asta de vaca.(6)

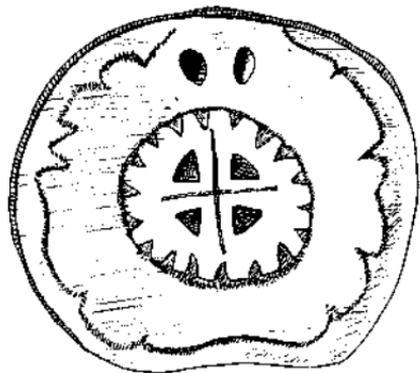
[...] Cuando ya las armas están todas dispuestas, los de caballería ensillan sus caballos, disponiendo al lado derecho aún las flechas, de modo que puedan con facilidad servirse de ellas en caso de apuro, porque es propio de la caballería atropellar al enemigo y sembrar en el campo la confusión con gritos, toque de los **iguiramimbis**, **huacananti** y **porongos**.(7)

[...] Y llegados á unos cien metros del pueblo, caminan á galope infantes y jinetes, suenan los cuernos, **porongos**, **senene** é **iguiramimbi**, levantan una algaraza del infierno.

El "ruido", tanto desde su producción como en su recepción posee diversos significados en virtud de los códigos sociales y acústicos de una sociedad. Es así que algunos más perspicaces observadores -y no podían ser sino aquellos que manejan también códigos acústicos durante los combates-, señalan su producción no fortuita ni aleatoria; por el contrario, muestran que al interior de aquel caos sonoro, existía un intencional y oculto sistema de códigos que eran desplegados durante la batalla, tal como observa el Gobernador-intendente de Potosí, Francisco de Paula Sanz en una incursión contra los grupos del Pilcomayo, hecha en 1805: "desde allí empezaron su gritería...y toque de sus **pucumas silvadoras que son instrumentos de guerra y señal de avance**...y a las dos de la tarde tocaron a toda prisa la **pucuma ronca que es señal de retirada**" (en: Saignes 1990: 143. Énfasis nuestro). Por lo tanto, la violencia sonora no sólo tenía la finalidad de aterrorizar, sino de desplegar toda una parafernalia acústica de la guerra.

El ruido social intensional era producido no sólo durante las batallas inter-comunales o anti-coloniales; en ocasiones alcanzaba las dimensiones de enfrentamiento cosmológico.

el **yaguarogi**, tigre verde, se acerca tanto al sol que pretende comérselo todo...Cuando, pues, empieza a eclipsarse el sol, todos salen de sus ranchos y comienzan a tocar sus **cuernos, flautas e instrumentos bélicos**, otros dan alaridos, otros agarran las flechas y lanzas, otros corren de aquí y allá, haciendo una algaraza como locos (Giannecchini 1916: 28-29).



Igüramimbi (Izikowitz, 1970: 293; Nordenskiöld 1920:117)

Significante bélico expresado a través de la estética condensada del sonido denso y caótico y la amplificación sonora; con un destino receptivo que era el "otro".

La producción intensional del sonido, del "ruido" y del silencio al interior de las comunidades tuvo un carácter distinto; produciéndose una suerte de domesticación de estos particulares artefactos culturales, observable tanto en los ritos de paso, como en los con-vites comunales e intra-grupales, como veremos más adelante.

## 2. Los silencios del guerrero

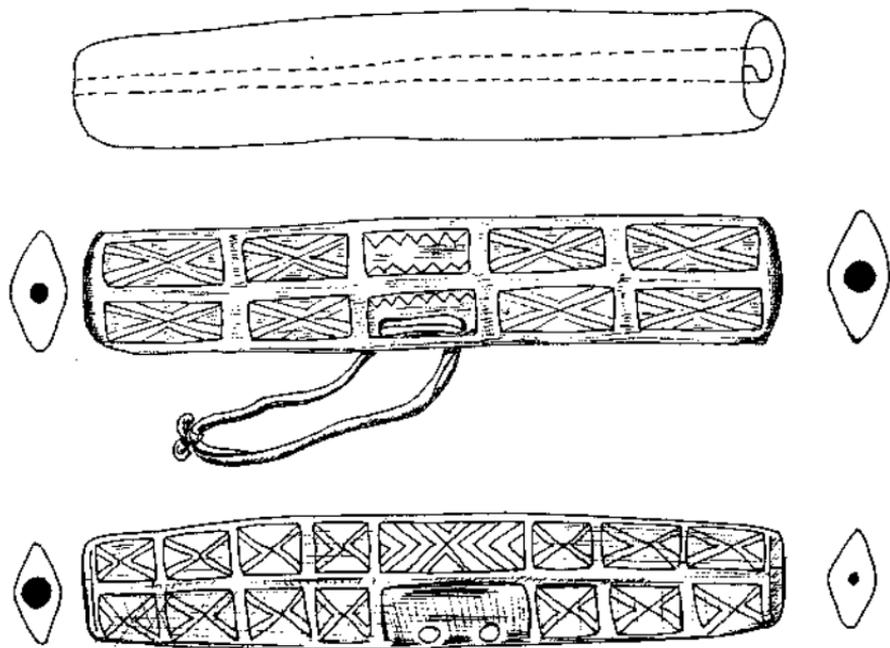
Considerado uno de los pueblos más belicosos del continente (Saignes 1990: 378). Su identidad visible, a los ojos de los "otros", se expresó a través de marcas de pertenencia inscritas en el cuerpo: los hombres tienen el "labio inferior taladrado, y pendiente de él un pedazo de plomo o palo que llaman **tambetá**" (Viedma [1788] 1969: 239).

Esta inscripción social sobre el rostro de los niños era realizada cuando estos "llegan a la edad de siete años" (Olmos 1955: 112). ["Los niños aptos para la tembeta, no deben ser menores de siete años, ni mayores de los doce" (Nino 1912: 229)]. Durante el ritual, se sometía a los iniciados a una doble enseñanza: interna, en tanto esta escritura actuaba como sistema de homologación con los otros **chiriguano** y, externa: "Los padres le hacían comprender [al niño], que su raza es superior a las demás y que corresponde a una pléyade de valientes" (Olmos 1955: 112).

El rito de perforación del labio inferior (**tembe**) -practicado en luna llena- era central en la sociedad **Guaraní-Chiriguano**. Mediante este acto, se incorporaba al niño "en la clase de guerrero" y como miembro pleno de la sociedad chiriguana. Durante el rito se enfatizaba en el valor cultural del silencio. En todo caso la codificación y la significación del silencio tuvo que ver con las cualidades del guerrero y con la imposición de un sentido de pertenencia social. Su producción por lo tanto, era opuesta al ruido social.

tenía que soportar silenciosamente y sin llorar a que le agujereen el labio inferior, operación que se efectuaba con la punta bien afilada del cuerno de una gacela y en cuyo vacío se le encajaban una pequeña cañahuequita (Olmos 1929: 112).

Antes de dar principio á la operación...(se) dirige (la) palabra autoritativa á los



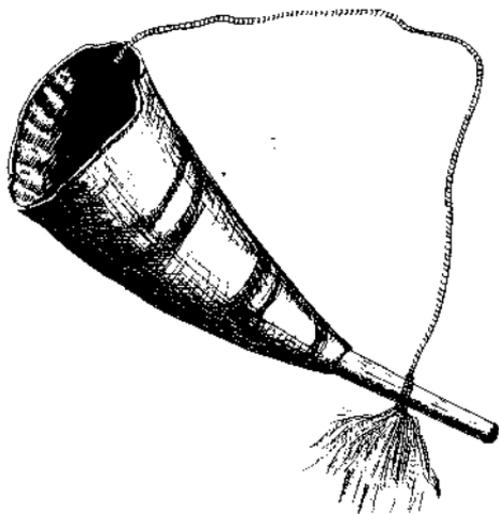
Serere o Senene (Izikowitz 1970:283; Nordenskiöld 1920:117)

que deben ser hombres, recomendándoles valor y fortaleza en el dolor, sin hacer oír sus quejas, ni llorar, por que estas no son señales de hombre valiente, de hombre que lleva **tembeta**, distintivo de la virilidad, de hombre que debe arrostrar los peligros de una guerra (Nino 1912: 233).(8)

Realizado el sacrificio se incidía en los nuevos valores culturales del sonido a través de la palabra. Se ordenaba a los niños iniciados a dejar las voces infantiles del: “ú, ú” en sus contestaciones afirmativas, mandándoles a reemplazarlos con el “Ta”, “propio del: **Cuimbae**, ó sea, hombre apto para todo” (Nino 1912: 228). Voz imperativa de exclusivo uso masculino: “Sí, así es, concedo, otorgo, permito” (Giannecchini 1916: 194). Este rito de incorporación social y de entrega de la palabra era también realizado en las mujeres, en un momento de transición biológica; así, luego de las primeras menstruaciones y de un largo ayuno riguroso y habiéndose comprobado que “ya no es párvula, (y que) ya es mujer”, esta adoptaba los nuevos sonidos: “dej(a) el: ú, ú propio de los párvulos y adopt(a) el: é, é de las mujeres”(9) (Nino 1912: 226).

El rito de perforación de la **tembeta** enfatiza también la importancia de los instrumentos de guerra (Acebey 1992:28). Su presencia auricular durante este evento subraya el valor cultural del **senene** y del **igüiramimbi**, y su vinculación al estatuto de guerrero y por lo tanto de uso exclusivamente masculino; de los hombres; de los **quereimba**. Su ejecución ritual sugiere que el uso de la **tembeta** habilitaba a los iniciados a su posesión y ejecución. Su fina decoración, grabada en la superficie externa de la dura madera, muestra su carácter distintivo; en tal caso, es posible suponer que cada guerrero trabajó su propio instrumento, diseñando en él, signos y símbolos propios. Tradición secular evidenciada en los grabados de los mates de calabaza y donde “cada figura tenía el nombre del animal cuadrúpedo, bípedo ó reptil que representa”(10). Así dicen: “Machuru haangaño, figura de lagarto, Yaimba haangaño, figura de perro. A la figura del tigre y de la paloma, aún los hombres llaman: Sacuarama” (Nino 1912: 181).

Queda por plantear si la **tembeta** fue un instrumento utilizado para producir sonido. Las fuentes no definen con claridad esta función -fuera de Olmos (1929: 112) que vivió varios años entre los chiriguano y que señala: “pequeña cañahuequita, la que servía para silvar”, aunque muchas coinciden en describir silbidos durante las fiestas y en los ataques. Si tal hipótesis fuera cierta ¿Cual el sentido de ligar la marca étnica a la produc-



Huacananti

"cola de quiquincho  
para tañer"



ción cultural del sonido producido por la **tembetá**?. Una, la más simple, pudo ser su función auricular durante las batallas. Si es así ¿Se desplegaba un verdadero sistema de códigos auditivos? ¿Cada guerrero tuvo su propio código auricular en el silvido? ¿Existieron códigos comunes manejados por la “clase de guerreros” de los diversos pueblos que eran auricularmente descifrables?

### 3. La voz del guerrero

La palabra imperativa era un deber de aquellos que habían pasado el ritual de la **tembeta**, y un derecho de los **cuimbae** (los hombres). El pleonasma “**ta**” tenía sin embargo una significación mayor: era usado por los **Mburubicha** “en las arengas para hermostrarlas y darles más energía” (Giannecchini 1916: 194).

En guaraní, las palabras **ñeéi** y **ñeengantu** significan “orador”; y así es como llamaban los **guaraní-chiriguano** a sus **Mburubicha** o Capitanes los que se “supone, deben ser facundos y elocuentes: un jefe, que no sepa arengar á la gente, no tiene ningún prestigio” (Giannecchini 1916: 153). Deber de la palabra (Clastres 1986), muchas veces vacía o neutra, dicha en la soledad del jefe. Durante el periodo de siembra, por ejemplo, mientras la gente dormía en sus casas, salía el **Mburubicha** o **Tubicha** a la plaza o al frente de su casa y, paseándose, discursaba (**ñemoñee**) al pueblo, animándolo á sembrar “harto” maíz “para que haya á su tiempo regocijo general con beber el prelibado **cangüi**, chicha, zapallos y alubias para comer juntamente con el **Aticüi**, harina y el **Atipii**, maíz tostado” (Níno 1912: 159). Narrativa social que alejaba el poder del **Mburubicha**.

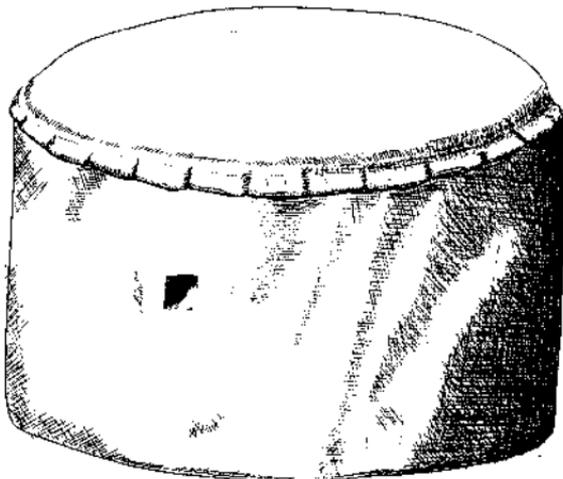
Las actividades vinculadas al **Arete** eran otro momento en el que el **Mburubicha** debía mostrar su cualidad de orador. Ocasión propicia era la invitación al otro **Mburubicha**, el inicio de la fiesta cuando lanzaba la orden de “tomada general”, ó “cuando mejor lo juzga...exhortándoles a preparar lo necesario para el: **Arete**, hac(iendo) remarcar con su discurso que el maíz es para beberlo...Recalca en su discurso la necesidad de elaborar buena y abundante bebida, y la de preparar mucha salvajina” (ob.cit.: 157). Este deber debía ser refrendado con otro, visualizado como generosidad (**ipirerecua**) continua mediante “convites de chicha, celebrando festines, banquetes...etc.” (Giannecchini 1916: 176).



a) Flauta doble  
(Izikowitz 1970:350, según Nordenskiöld)



b) Flauta de bambú  
(Izikowitz 1970:298)



c) Angua. De un solo parche  
(Izikowitz 1970:178)

La guerra fue un momento catárquico para el ejercicio del habla; propiciatoria para hacer que se desista de ella. Giannecchini (ob.cit.: 104) muestra que los **Mburubicha** debían desplegar sus cualidades de orador frente a los guerreros, para evitar las guerras “pidiendo parlamento y paz mutua”: “**Mbaemeuga icavi á co, puchuin co; ta mbaemegua hocambae co, cangüimbae, hombae co**: no es buena la guerra, no se puede aprovechar la plaza, la chicha y las casas (literalmente la guerra no tiene plaza, etc.)”. Fiesta en lugar de guerra, aunque sin duda los beneficios de morir en combate en muchos casos debieron ser más fuertes en ese afán casi suicida por alcanzar **Ivoca**.

Fascinación generalizada por la palabra; así después de la victoria, “cansados ya de hablar, (recién) principiaba el festín con la bebida, el baile y el canto, con el cual celebran su espléndida victoria” (Nino 1912:279).

#### 4. Fiesta y guerra

La fiesta es equiparable en su oculto sentido a la guerra: ambas se prefiguran; aún más, la fiesta precede y conmemora la guerra. Circularidad constante y continua. Esta misma lógica ordenaba su universo cosmológico, en una suerte de semejanza entre el mundo de los vivos con el de los muertos y, de hecho, la muerte mediatizó su articulación.

En efecto, el paso de un mundo a otro, bajo ciertas condiciones, no era considerado traumático (Saignes 1990: 34). Así, los caídos en guerra eran admitidos directamente en **Ivoca**, “campos eliseos de los chiriguanos”; en cambio a él no accedían directamente “los que, en vida, fueron malos guerreros ó malos agricultores ó fueron brujos malos ó partidarios y aficionados de la raza blanca, (los que) deben vagar bastante tiempo de aquí para allí” (Giannecchini 1916: 95). El mundo de **Ivoca** se concebía como un ideal a ser alcanzado: “Hay allá... abundancia de riquísima chicha, cantos, bailes, comestibles, etc. y todo a satisfacción” (Ibid.). Morir en guerra no solo era un honor; sino el paso a un mundo pleno de fiesta. [Aunque como lo ha señalado Saignes (1990:27) esta carrera desenfundada al prestigio y a la muerte, de los **quereimba**, fue un mecanismo político para controlar los potenciales gérmenes de poder que pudo haber salido de la clase de guerreros].

Si bien es cierto que la reciprocidad negativa permite definir las reglas de la guerra -a



Jaguar y toro durante el "Yagua Nao" o "Toro Toro". (Laguna Kamatindi)

través de la venganza-, la reciprocidad positiva -que define las alianzas- se dió principalmente a través de la fiesta y de los convites de chicha (Saignes 1990; cf. Temple 1989:128, para una discusión exhaustiva). En tal sentido, guerra y fiesta, destrucción y convivencia, serán las dos tensiones contradictorias de las relaciones inter-grupales y que en muchas ocasiones podían coincidir, convirtiéndose en verdaderas "fiestas de auto-destrucción"; tanto así que en muchos convites: "cuando están borrachos y vienen los unos a beber y holgarse a casa de los otros después de borrachos riñen y se flechean y matan unos a otros por cosas de mujeres y tratos que ellos tienen" (en: Saignes 1990: 282).

El equilibrio, tenso, se hallaba constantemente amenazado por la discordia civil. Y si bien la fiesta en muchos casos provocaba estos enfrentamientos, eran igualmente convites con chicha (**Arete**) los que permitían la consolidación de alianzas locales como inter-comunales, siempre frágiles, entre los líderes; aún más, la restauración de los desequilibrios generados por la guerra, -restauración en el que juega un papel importante la mujer-, eran sellados "con fiesta general, primero en el pueblo del cacique derrotado, y luego en el del cacique victorioso" (Nino 1912: 282) conformándose nuevas alianzas.

Si bien aparentemente disímiles, en tanto enfatizan espacios, momentos, prácticas y sistemas relacionales distintos, ambas, fiesta y guerra, muestran una narrativa similar:

1.- Como hecho social y colectivo, en ambas participan todos los miembros de la comunidad: hombres, mujeres, niños y ancianos, de diversa manera.

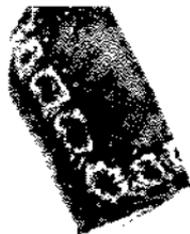
2.- Durante la guerra, el ataque a los pueblos y el combate, eran realizados con "gran bullicio" al amanecer: "nunca se traba(n) de día, ni muy de noche, sino á la madrugada".

Durante los convites inter-comunales, el pueblo invitado llegaba por la noche y se quedaba -aguardando- en los alrededores del pueblo, donde "adornaban sus cuerpos". La entrada, "con gran chillería", era realizada por "la madrugada del mismo día".

3. Planificada la incursión bélica:

el cacique y los quereimba ordenan los preparativos, los jinetes ensillan sus caballos y dan alcance á los soldados de infantería, éstos atirantan el arco y sujetan su carpo con la pulsera de piel de corso, amarran sus delantales o ceñidores á la

# Carnaval Chiriguano



"Juego" del "Yagua nao". Se observa al tigre como al toro (Nino 1912)

cintura...ponense unos la coraza: **Ayo**, hecha de corteza de árbol, otros el: **tiru**, arremangado hasta la cintura, y todo, plumas de avestruz, de gallo ó chala de maíz alrededor de la cabeza.

Finalmente, se colocan los infantes al centro, los jinetes á ambos lados y los **querembas** adelante, porque deben ser siempre los primeros en herir. Dispuestas así las cosas, teniendo al frente al enemigo...caminan á galope infantes y jinetes, suenan los **cuernos**, **porongos**, **senene** é **igüiramimbi**, levantan una algazara de infierno todos lo combatientes (Nino 1912:177).

Llegado el día de la fiesta:

Los invitados, después de levantados, asean nuevamente sus personas y adornos, el principal: **ucua vaé**, sube á caballo, lo que efectúan los demás ginetes y principian á galopar como una tropa de locos, silbando y gritando á más no poder; siguen los de á pié, corriendo del mismo modo, van luego las mujeres jóvenes, también corriendo, y por último, las maduras y ancianas con más calma (Nino, 1912: 259).

Yá luego, en el pueblo, con "gran algazara" comienza la fiesta con música, baile y cantos.

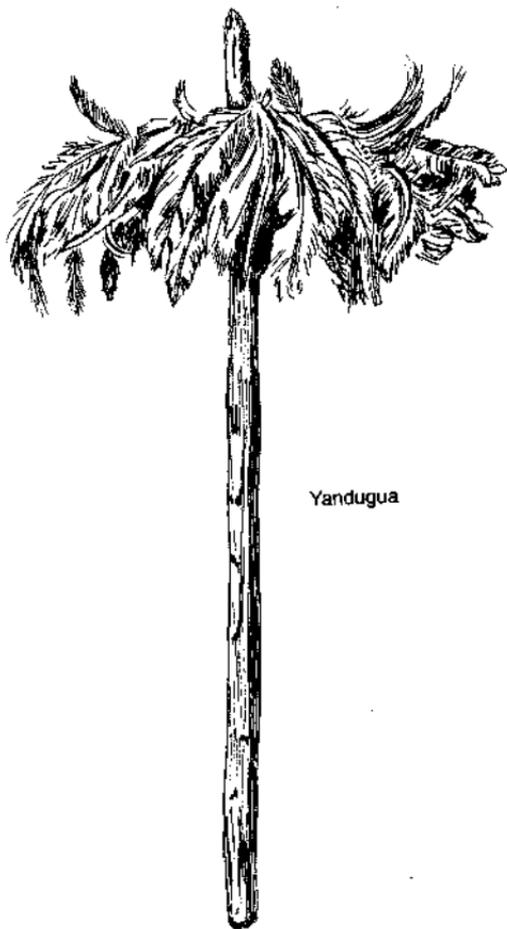
4.- Ambos hechos sociales generan la emergencia de una reciprocidad negativa que debía ser saldada en el futuro.

Para el pueblo derrotado en combate, se iniciaba un periodo de transición que debía concluir con la venganza.

Para el pueblo convidado, la reciprocidad positiva del convite se tornaba al final de la fiesta en negativa,(11) verbalizada cuando, en su despedida, el **Mburubicha** invitado tomaba la palabra y señalaba publicamente: "con estas palabras: **oremana ma pevi**, os tenemos vergüenza, **enecatu ruyepi ne**, pero nos vengaremos, es decir; no tardaremos en convidaros á nuestro pueblo para alegrarnos allí también" (Nino 1912: 258. Negrillas nuestras).

## 5.El canto y la danza

Si los hombres podían alcanzar un estado ideal de inmortalidad a través del canto y el baile puede considerarse que estas producciones culturales tienen un destacado lugar en



Yandugua

esta sociedad. De hecho, tanto el canto como la danza funcionaron durante las celebraciones comunales como elementos catárquicos y de mediación entre los *Ava* y los antepasados. *Ivoca*, "campo eliseo" concebido como un lugar festivo donde había "chicha, cantos, bailes, comestibles, etc. y todo a satisfacción", era una suerte "de tierra prometida" ideal que les correspondía "por derecho" (Giannechini 1916: 101).

¿Este carácter sagrado puede hacer suponer que existió un "gran cantar y bailar" vinculado a mediatizar y vehicular una relación entre los hombres con las deidades y los ancestros?. Al parecer, el canto-baile *Ayarise*, que se representaba en el *Arete*, el tiempo importante, tuvo este carácter. "Canto con baile.- Tonada que los indios usan en los banquetes solemnes" (Giannechini 1916: 15) y que según Perez Bugallo (s/f), designaba además "tanto a las ceremonias de integración... como a los propios cantores".

La ceremonia compleja del *Ayarise*, tenía un carácter amplio; cosmológico, vinculado al "verdadero principio", al *Yandu Tumpa* (*Nandú Tumpa*; la Vía Láctea: *Yandurape*). Según Riestler (1984: 42), el *Ayarise* se cantaba para adoración del *Nandú Tumpa*, "para que siga en el cielo, para que siga mandando animales....". Ceremonia, canto y baile nocturno. Los "Hombres vestidos con túnicas largas de color azul, formaban un círculo; en medio de este círculo se encontraban bailando tres hombres, vestidos de la misma manera" (Ibid.). La señal de inicio del baile era dada por el *Purumuncau vaé* ["convivador de chicha en las bacanales". (Giannechini 1916: 182)] con una arenga introductoria dirigida al maestro de música (*Toriya, Yingari*) (12), quien iniciaba marcando rítmicamente el baile con un bastón de ritmo [*Yandugua*: especie de quitasol, hecho con plumas de *Yandú* (avestruz)] y con el sonar de los cascabeles (*igüiranambichai*) que llevaba atados en las piernas o debajo de la rodilla. Durante esta ceremonia, al igual que en las batallas, los guerreros-danzantes adornaban su cabeza con plumas de avestruz y otras aves (Nino 1912:177): "Aragüi. plumaje largo. Es un adorno de plumas de pájaros que algunos indios se ponen en la cabeza en sus fiestas ó guerras" (Giannechini 1916 :11).

¿Si el "ñandú del cielo" articuló elementos cosmológicos, existió alguna relación metafórica entre este, los guerreros y el ñandú de la tierra?. En estas aves, la hembra solo se ocupa de la postura del huevo; el empollamiento, la crianza y los procesos de socia-



a) Flauta transversa. Chané, Río Parapiti, (Nordenskiöld, 1920:117)



a) Flauta de pico. Chiriguano. (Ibid)



c) Trompeta hecha de cuerno de vaca (ob. cit.:120)



d) Trompeta hecha de calabaza (Ibid)

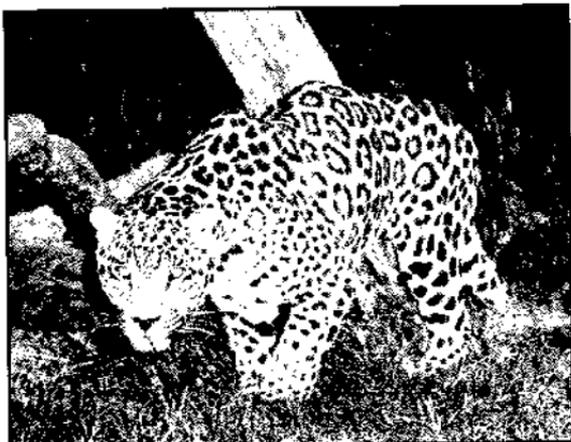
lización de los polluelos están a cargo del ñandú macho. ¿Es posible que el baile-rito afirmara también la posición jerárquica del hombre en la sociedad guaraní-chiriguana, en tanto recreaba y afirmaba su papel en los procesos de socialización, en la educación de los niños -luego de la imposición de la tembeta- en el arte de la guerra, en los mecanismos relacionales y como eje central de la sociedad **guaraní-chiriguana**?.(13) De hecho, el baile recrea algunos movimientos de estas aves y enfatiza el papel de las mujeres: "Los hombres bailaban moviendo los pies desde la rodilla, dando golpes en el suelo sin moverse del lugar que ocupan y las mujeres atrás de los hombres con un mate en la mano, lleno ó no de chicha. Estas daban un paso atrás y otro adelante y, sin estar en el mismo lugar caminan á compás alrededor de los hombres...prendidas de la otra mano, de dos en dos" (Nino 1912: 261).

En los cantos, al parecer, "se recapitulaba la mitología y se refrescaban la tradiciones".(14) Estos cantos, dirigidos por el **Yingari**, depositario de la memoria mitológica e histórica de la comunidad, eran realizados de forma alternada; una vez terminada la intervención de una comunidad, los visitantes respondían con otro canto **Ayarise**, entrelazándose un sistema de conocimiento que generaba una memoria global.

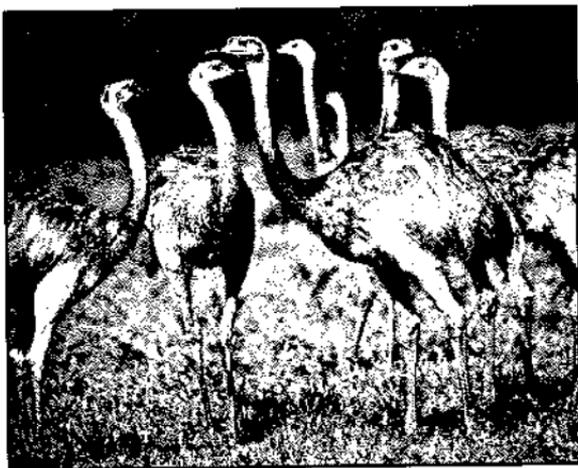
Su ejecución colectiva se vinculó a la producción de sonido denso y colectivo que recreaba nuevamente el estruendo ruidoso: "cuanto más grande es el número de danzantes, tanto más ruido causan". Amplificación sonora, el del fuerte cantar de los hombres, tanto así que "cerca de ellos no hay como estar...pero á lo lejos, al que está acostumbrado á estos cantos, parecen relativamente agradables" (Nino 1912: 261), aunque -aclara-, al que lo oye por primera vez, "le pasan mil cosas por las mientes", ocasionándole terror.

**Ayarise, rise // Mborisese, ses // Rosa yainde // Imbaragüe // Yuma chürere  
// Yuma chuépa // Soro Poco // !Eh! !Eh! // Saisá saisá // Cururu hetesimi  
pinte // Hevi sunzu // Iparanta tapiti // Chamachá imbarayu // Imbará,  
boteriyu // !Eh! !Eh! (15)**

Al terminar, los hombres daban un "gran golpe con el pié en el suelo y un grito descompasado", para luego beber y seguir bailando durante los nueve o diez días que duraba la fiesta.(16)



a) Jaguar o (Yagua)



b) Ñandu o (Yandu)



Otro canto-baile fue el Ñeengarái: "Cantar de las mujeres y bailarinas en las fiestas y banquetes" (Giannechini 1916: 153).

Canto-baile no chiriguano, era el **mbapa páure** y que era practicado en ciertas zonas (Caraguatarenda, Ñagua y Caraguatagüe). El baile, de pareja, parecido a la cuadrilla, era realizado "prendidos de la mano" -por lo que es má visto por los hombres y los ancianos-. Tenía un periodo fijo: "desde los frios recios hasta mediados del mes de julio, más o menos" (Nino 1952 : 262 y 267).

**Tavia, Tavia // Erecosiye mbapa páure // Tirisoti, tirisoti // Ancua chopi // Chopi mano saraviyé // !Eh! !Eh! // Uetepeso, güeremeso // Yagua tairari, yagua tairari // Yurumbopi // Yémanta // !Eh! !Eh! (17)**

Canto catárquico (**tairari**), hecho hasta el cansancio, "hasta quedar con la boca torcida" y con "dolor de pecho".

El canto funerario o el "llorar cantando" era, según el padre Bernardino de Nino (1912), "igual en todas las tribus". Denominado **Hampino**, el padre Giannechini (1916: 57-58) es quien hace una somera descripción:

Es costumbre chiriguana llorar clamorosa y descompasadamente en la muerte de sus deudos;...Los moribundos se hacen un deber sagrado de dejar como su última voluntad á su familia y á sus deudos el encargo de que les hagan su lloriqueo todas las mañanas al canto del gallo. Mas entonces no es tan clamoroso y sentimental, como cuando mueren.

Las mujeres lo hacen con una especie de cadencia, como si estuviesen cantando. **Chemembi tu ahampino aico, cha hassi catu choreya ohó no?** Estoy llorando la muerte del padre de mis hijos, pues se murió dejandome desconsolada.

Solían contener formulas y recomendaciones destinadas a facilitar el pasaje del difunto al otro mundo (Perez Bugallo 1984: 20): al de **Ivoca**:



Músicos de San Buenventura de Ivo (Nino 1912).





Parca chiriguana a principios de siglo (Nino 1912)

culturales europeos, sobre todo la música" (Behague 1983: 22-23), la participación indígena en las actividades musicales de la misión demostraron ser una de las más efectivas herramientas de conversión.

La domesticación del "ruido", el rechazo a los instrumentos musicales indígenas, el apaciguamiento de la violencia sonora y la promoción de una estética acústica y un paisaje sonoro de tonos medios dirigido a la espiritualidad, fueron sus rasgos sobresalientes. En tal perspectiva, los padres insistieron en la construcción de instrumentos musicales europeos y en la enseñanza y ejecución de cánticos e incluso complicadas piezas musicales litúrgicas que eran presentadas durante los oficios culturales. Sus objetivos políticos y musicales estaban orientados a: "1. Acercar a los indígenas a Dios 2. Alejar a los indígenas de sus cultos" considerados paganos y diabólicos, para lo cual se valieron incluso de melodías nativas; aún más, como en otras zonas (Aretz 1980: 25) tradujeron a las distintas lenguas indígenas textos de repertorio cristiano 3. Controlar el "ruido del infierno" y la bulla social, mediante el disciplinamiento sonoro, el sonido melódico, europeo, que según la creencia de la época se vinculaba al Dios cristiano 4. Siendo el "ruido" indígena fuente de poder, se incidió en controlar no solo la violencia sonora sino principalmente la violencia social.

La complicada incursión misional en la zona **guaraní-chiriguana** hizo, no obstante, que estos intentos civilizatorios se retracen.(18) Instalados aunque de forma precaria, el orden acústico y musical europeo comenzó a ser introducido entre los indígenas. En 1788, Francisco de Viedma ya señala que la iglesia del Pueblo del Piray -situado "en un llano, una legua para el norte de la Cordillera y veinte y seis de la ciudad de Santa Cruz"- tenía "su música de indios medianamente hábiles en el violín, arpa y violón" (1788) 1969: 225). Es probable que otros pueblos de reducción tuvieran igual disposición, aunque la mayoría de las veces la instrucción musical se limitó a nociones rústicas; más, sin embargo, en los lugares donde las escuelas eran prósperas y poseían maestros adecuados "la enseñanza (era diferenciada) según los sexos: lectura y canto llano para los muchachos" y para las niñas, además del catecismo, el hilado y la costura. En otras misiones la enseñanza de oficios técnicos motivó además la fabricación de instrumentos musicales europeos (Saignes 1990 :105). Parafernalia cultural desplegada no solo para la sujeción del cuerpo a través de la reducción, sino del alma a través de la música, considerada la más espiritualista de las artes.



Músicos de la misión de Tarairi. (Nino-1912)

Es probable que las prácticas musicales indígenas vinculadas al canto y al baile fueran prohibidas o incorporadas de distinta manera a los eventos y al repertorio cultural cristiano. En su conjunto, la misión impone una nueva lógica: temporal, espacial, acústica y auditiva. En primer lugar, el tiempo en la misión es reorientado; los padres no admiten el tiempo indiferenciado, el de las actividades esporádicas ritmadas por las necesidades humanas. Este es ordenado en intervalos regulares (meses y años -donde un evento delimitador importante es la fiesta religiosa-; y los días son segmentados en horas y en periodos litúrgicos) y rimado por los códigos sonoros y el ruido eclesial de la campana.(19) El paisaje caótico y condensado de la música indígena es suprimido y cambiado por la producción armónica de la música europea, asentada en los timbres intermedios y los sonidos puros. La actividad musical es reglamentada; los repertorios y el uso de los instrumentos musicales diferenciado: entre aquellos vinculados a eventos profanos y aquellos dedicados a eventos culturales, introduciéndose una separación espacial de ejecución. La labor pedagógica incide igualmente en la fabricación y ejecución especializada de instrumentos musicales europeos, introduciéndose de esta manera jerarquizaciones y sistemas musicales diferenciados.

Este proceso pedagógico y etnocidiario incidió principalmente en introducir nuevas valoraciones acústicas. Y de hecho, son los jóvenes y los niños los sujetos centrales de tal acción. El P.Fr. Bernardino Nino (1912: 216-217), apenas unos pocos años después del genocidio de **Curuyuqui** (1892) festeja gozoso las nuevas condiciones para la exitosa acción misional y la supresión no solo de aquello considerado no musical, además del “descubrimiento” de que los indios, infantes y jóvenes disciplinados, tenían la “capacidad” para aprender la música occidental y ejecutar los instrumentos europeos.

Al genocidio le seguiría el etnocidio; ahora había que conquistar el alma ya que los cuerpos habían sido sometidos.

Al frente de este capítulo mis lectores ven una pequeña banda de jóvenes músicos lujosamente uniformados con un Misionero Franciscano al lado. Son los músicos de San Buenaventura de Ivu, cuya fotografía se produjo ...el día 23 de setiembre de 1908...

Todos los músicos son hijos de chiriguano, cuyos padres se sublevaron el año 1892 en los campos de Curuyuqui...son hijos de padres que llevan todos tem-

Nazario Chávez. San Jorge de Ipaty.



beta (observese a los jóvenes de la fotografía que ya no lo llevan) y de madres que en su pubertad pasaron por rigurosas pruebas...

Pasan ya 19 años desde aquella hecatombe, y todavía las pampas de Curuyuqui, siguen sembradas de huesos humanos, todavía se ven los vestigios de sus fortificaciones, en las cuales combatieron como leones con armas tan desiguales...

Como consecuencia de la guerra, vino el decreto de fundar la Misión... Hoy viven tranquilos padres é hijos, algunos de aquellos pasaron á mejor ó peor vida, muchos experimentan el gobierno paternal del Misionero, que no se cansan de alabar; los hijos han aprendido la religión y la practican; han aprendido las letras y leen libros, han aprendido el canto religioso, y varios saben y tocan la música que les han enseñado los Misioneros !Es verdaderamente sorprendente el cambio verificado en tan poco tiempo, en indios tan belicosos! es la virtud de la Cruz!

## 7. Los sonidos profanos de la "civilización"

Son conocidos los múltiples contactos e intercambios -económicos, humanos y simbólicos- entre esta sociedad con la sociedad pre-colonial andina así como con la colonial. Esta insistencia relacional es importante, en tanto los "otros", tanto internos como externos, modelan y se hallan en el núcleo mismo de la conformación de su identidad. No obstante, poco se sabe de cómo los contactos e intercambios simbólicos influyen en la producción cultural y musical de los pueblos **guaraní-chiriguano**. La multiplicidad y riqueza de los contactos con las comunidades campesinas "andinas", es apreciable en la presencia de artefactos culturales, rituales,(20) y confirman una sociedad donde el relacionamiento con el "otro" es fundamental.

La presencia de la sociedad nacional, tardía, es igualmente intensa durante el periodo colonial y se intensifica luego de **Curuyuki** debido a una más incisiva incursión hacendal, a la agresiva presencia comercial desde dinámicos pueblos no indígenas y a la constante emigración estacional de grupos guaraníes hacia la Argentina y otras zonas agrícolas como peones en la zafra, que vuelven a sus comunidades cargados de nuevas visiones.

iscaras Wirapepo y Ndechi. Izozog.



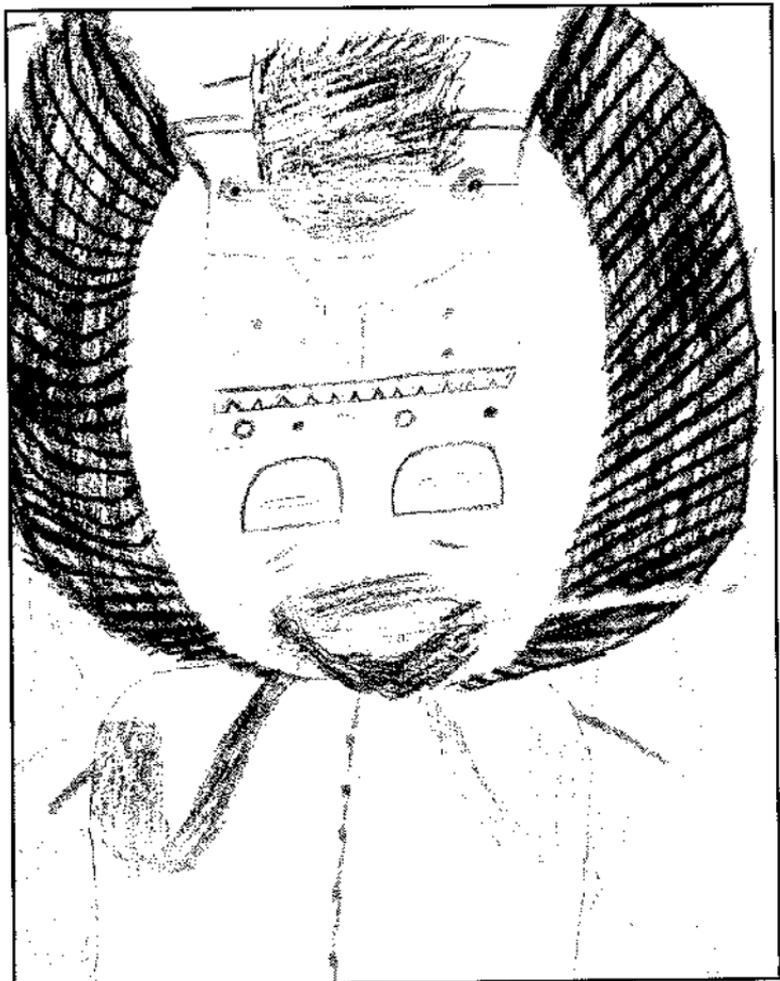
Pero, sin duda, es el dramático desarraigo territorial, la desarticulación de los anteriores sentidos relacionales y la persecución y desestructuración de sus principales instituciones, lo que hace que el capital simbólico y musical externo tenga una incidencia determinante desde fines del siglo XIX. Tal panorama de rápido cambio puede visualizarse en las palabras escritas por el subteniente Olmos (1929: 113. Énfasis nuestro), apenas un cuarto de siglo después de **Curuyuki**: “Usan el tambor, flautines y violín; su música es muy alegre y semejante en compás al fox-trot, hoy imitan toda la música nacional y hasta la importada”.

## 8. La lucha sonora

La historia **Guaraní-Chiriguano**, hasta fines del siglo XIX, es una historia de guerra; y su historia musical y organológica también lo es. En un caso, son guerras o contiendas civiles inter-grupales que favorecen la autonomía de los diversos pueblos, y guerras anti-coloniales frente al avance hacendal por diversos frentes; en ambos casos, acompañados por un depurado arte acústico, vinculado a las acciones bélicas. Por otro, lucha por los sentidos de la producción sonora, como veremos más adelante.

Si la guerra se halló en el corazón mismo de esta sociedad -y donde, al fin y al cabo, guerra y música era un asunto de hombres-, en tanto ordenaba el mundo y sus relaciones con los otros, así como confería sentido y organicidad a sus instituciones, a su ritología y mitología, su derrota militar, en 1892, en manos del ejército boliviano, puso fin no sólo a un periodo largo de autonomía sino que inició otro de sometimiento y pérdida de identidad, acompañada de nuevos y profundos procesos de etnogénesis.

El proceso de “pacificación”, luego del genocidio militar, continuó con la persecución no sólo a los **quereimba**, sino que se extendió a las instituciones y a todo el aparato simbólico que sostenía esta sociedad. Escencialmente importante fue la prohibición del rito de la **tembeta** que incorporaba socialmente a los niños a la categoría de soldados (**quereimba** o **cunumi**), con tal efectividad que apenas un cuarto de siglo adelante, el teniente coronel Olmos, escribía enfático: “esta costumbre salvaje [de la **tembeta**] ha desaparecido debido a los Padres Misioneros...sólo se vé en los viejos ya centenarios” (1929: 112), aunque algunas comunidades con cierta autonomía mantuvieron tal institución con modificaciones, como Tentayapi (Acebey 1992: 28)(21). La persecución y



Máscara Wiranepo. Kopere Loma/Izozog.

desaparición de la clase de guerreros, quebró además la funcionalidad bélica de los silbatos de guerra -que pronto desaparecerían y sólo serían mantenidas como viejos objetos guardados por algunos **Mburubicha** como Mbaringay (1912) (Saignes 1990: 216)-, y los sentidos en la producción del sonido y de la música en su totalidad. (22) De la estética del caos, del "bullicio", del sonido no ordenado, con la penetración misional y estatal este complejo será domesticado; se impondrá una acústica de las tonalidades medias, del timbre exacto y afinado al oído occidental. Si la estética de la guerra conmemoró el sonido denso, con una lógica grandilocuente, estridente, que produce terror -de ahí su poder-, la estética misional y pacificadora del estado, se orientó a lo reposado, a lo espiritual; lógica pasiva del cristianismo donde la música debe amansar el alma y no subvertir los sentidos. Tal proceso no quedó allí; un otro frente fue orientado a extirpar aquellas manifestaciones culturales vinculadas a crear lazos colectivos de afinidad y alianza como eran los convites inter-comunales (**Arete**), alrededor del maíz y la chicha (**cangüi**) y que, fuera de su carácter subversivo, no permitían aprovechar esta mano de obra de manera eficiente. Nuevo orden en la concepción del tiempo y proceso. de disciplinamiento serán los factores impuestos para el control indígena, tanto en las haciendas como en las misiones.

Esta represión simbólica y persecución física provocará, en la sociedad **guaraní-chiriguana**, una suerte de amnesia hacia su universo simbólico, acústico, organológico y musical anterior generándose, no obstante, nuevos y dinámicos procesos de etnogenésis en el que el substrato de la música densa, el ruido social, la estética condensada del sonido, se mantendrán como elementos identitarios, aunque narrados de distinta manera.

Violenta metáfora sonora de la historia guaraní-chiriguano: si ellos hicieron la guerra con determinadas músicas; misioneros y **karai** hicieron la guerra violentamente a sus músicas.



## PARTE 2

### El orden del tiempo actual

#### 1. Calendario climatológico y agricultura

Según el padre Bernardino Nino (1912:12) existen en el Chaco chiriguano solo dos estaciones durante el año: "el verano y el invierno". [Su visión etnocéntrica lo llevó sin embargo a afirmar: "á pesar que ellos distinguen nominalmente las cuatro estaciones: 'Aracu, Roi, Maentiha, Ipiroha', calor, frío, siembra y cosecha, ó sea: verano, invierno, primavera y otoño"].

Las lluvias se inician en el mes de noviembre "ó á fines de Octubre alguna vez, aumentan gradualmente y son frecuentes en el mes de Enero, escasas en Febrero, irregulares en Marzo y generalmente se suspenden en el mes de abril, ó pasada la Pascua". El Teniente Coronel J. Leonardo Olmos residente durante 12 años en el Chaco, confirma tal apreciación (1929: 27): "La primera gran lluvia en años normales, se sucede casi siempre en la primera quincena del mes de octubre, siendo ésta la que más fertiliza para comenzar las siembras. Los meses de enero, febrero y marzo, son más lluviosos". Algunos surazos durante el mes de septiembre traen lluvias pasajeras con los cuales se pinta de verde el campo y comienza a florecer el algarrobo.

El calor se incrementa a partir de septiembre y, durante los meses de noviembre, diciembre y enero, se vuelve sofocante aunque viene templado por la acción benéfica de las lluvias que caen con frecuencia y en abundancia (Nino 1912). A partir de mayo la temperatura desciende y durante las noches de junio y julio se congela alguna pequeña cantidad de agua, aunque no sucede todos los años. Puede considerarse estos meses como los más fríos.

Siendo los "Chiriguano una sociedad del maíz" (Saignes 1974: 115; Melia 1988: 42) es el calendario climatológico y las lluvias los que determinan las actividades agrícolas y culturales realizadas alrededor de este producto.(23) Tal como sostiene Melia (1988: 43), "Es el maíz (*avati-rioty*) el que determina el ciclo agrícola, sus actividades, el trabajo, las relaciones sociales y el calendario de sus fiestas".

Según este autor, el año agrícola empieza con la aparición de las Pléyades (*Eichu*),(24) que "es cuando los indígenas saben si ha pasado el tiempo de las heladas". En función



Un grupo formado por temimbi hemboi, angua rai y angua guasu. Izozog.

de la siembra está la preparación del chaco (**koora**). Esta actividad abarca los meses de mayo y junio. Cuando se ha desmontado un chaco nuevo se procede a la quema (**okai**) de pastos y arbustos, tarea que suele realizarse al final del tiempo seco, en septiembre y octubre. Terminadas las faenas, "la siembra del maíz se inicia generalmente a mediados de noviembre y puede ir hasta la mitad de enero, aunque puede prolongarse hasta el 7 de febrero" (ob.cit.: 43). Antiguamente "las siembras regularmente se practicaban en el mes de noviembre, después que el terreno había recibido por los menos dos aguaceros...En la siembra general tomaba parte el cacique, ordenando que sus dependientes se ayudasen mutuamente, de modo que en dicho día bien de madrugada se iban al fundo, despertándose unos á otros con gritos, silbidos ó también mediante el: **huacananti**, asta de res" (Nino 1912: 240). En febrero ya se tiene el choclo (**avatiky**) y comienza el tiempo de la abundancia y de la intensificación de las relaciones sociales inter-comunales que serán expresadas mediante el convite y la fiesta.

A pesar de constituir el principal producto de su dieta alimenticia, una parte importante de su producción está tradicionalmente destinada a la elaboración de la chicha (**cangüi**). Esta importancia del complejo maíz-chicha llevó a los misioneros a considerar: "El cangüi es su café, su caldo, su vino, su comida, su bebida, su todo; es en cierto modo su dios"(25) (Nino 1912: 247).

Actualmente el maíz sigue constituyendo central en la dieta diaria, complementado con otros productos locales como la yuca, el zapallo, el frijol, frutas y plantas silvestres.

## 2. Ordenando el tiempo. Un primer acercamiento a principios de siglo

Los guaraní-chiriguano no conocieron en su propia sociedad un calendario ritual o de fiestas; mucho menos la diferencia entre fiestas religiosas y profanas; es más, no tenían culto ni lugar de culto. Como ha resaltado el historiador T. Saignes (1990: 13), desde periodos tempranos los cronistas mantienen la misma constatación: "Se ignora a quién dan adoración" (Viedma 1788: 239). Ningún calendario ritual; ninguna división del tiempo, fuera de aquel que rige las actividades biológicas. El tiempo cotidiano era dedicado a la vida placentera, a la fiesta o a la guerra.

La división cultural del tiempo se introduce con la prédica misional; característica estructural importante transplantada de la sociedad europea después de la victoria del cristianismo y que enfatiza en la diferenciación clara y la coexistencia de fiestas eclesiásti-



Misión de Santa Rosa de Cuevo, hacia 1903 (Chervin 1908)

cas y profanas. Política civilizatoria y económica del tiempo que modificaría la vida cotidiana de los "neófitos" dentro de la misión, ordenada según un nuevo régimen disciplinario alrededor de los eventos culturales.

El espacio de la reducción es dividido por zonas, el tiempo reorientado. La misión no admite más el tiempo indiferenciado de las actividades esporádicas ritmadas por los ciclos biológicos y las necesidades humanas en la sucesión de los días, o de las penas y alegrías sin otra justificación que su renovación. De aquí en adelante, días, estaciones, y años son cortados en intervalos regulares, segmentados en horas o períodos litúrgicos según el calendario romano. La división mecánica del tiempo es regulada por el reloj (tenemos constancia de uno solo puesto en el campanario de Abapo) y sobretodo por las campanas que llaman a las obligaciones religiosas y a las distintas tareas diurnas desde la acción de gracias y la misa del amanecer hasta el rosario al anochecer: asistir, aprender, desfilar, trabajar, escuchar, contestar, rezar, recitar...El tiempo de la misión es el de los deberes, de los consejos, de las reprimendas (Saignes 1990: 102).

No obstante de tales acciones, los padres se quejan de la falta de ubicuidad de los "neófitos" con el tiempo, su aprehensión al trabajo y sus constantes "embriaguezes" como elementos que complotaban contra esos intentos.

Si durante los siglos XVII y XVIII la narrativa civilizatoria misional se centró en la reducción de los indígenas, en la enseñanza de la fé y en su incorporación como mano de obra (Viedma [1788] 1969), su derrota y genocidio abrieron finalmente las puertas hacia el mundo cultural y el territorio chiriguano. Esta apertura generó que la acción misional se centre contra el universo simbólico y acústico, en modelar un nuevo uso cultural del tiempo, en la reglamentación organológica, etc.

Ya para finales del siglo XIX puede reconocerse un orden cultural-temporal anual vinculado a grandes complejos festivos, donde destacan: 1. los convites comunales, de "libación general", que van desde mayo hasta incluso noviembre: "tiempo del Arete", donde el "ruido" social, la violencia sonora y el caos sigue prevaleciendo y 2. Los períodos festivos de Carnaval y de la Pascua, con repertorios musicales, instrumentales, mitológicos y ritológicos reglamentados, que ordenan fragmentariamente esta otra mitad del año. El Carnaval, por sus características caóticas ["el mundo invertido"], contrario al orden, pronto será convertido en un espacio ritológico importante por los campesinos.

Fiesta de la Pascua. Violín: Alejandro Chávez. San Jorge de Ipaty.



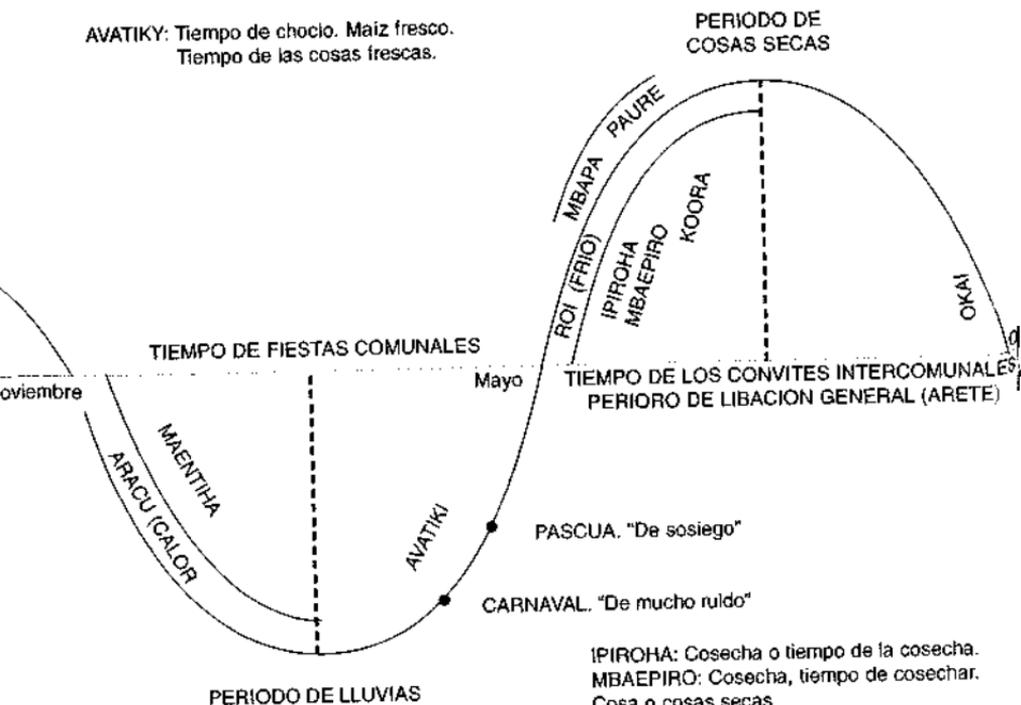
# ESQUEMA SINOPTICO: CLIMA, MAIZ, FIESTA

MAENTIHA: Siembra.

Tiempo de siembra.

AVATIKY: Tiempo de choclo. Maiz fresco.

Tiempo de las cosas frescas.



PASCUA. "De sosiego"

CARNAVAL. "De mucho ruido"

IPIROHA: Cosecha o tiempo de la cosecha.

MBAEPIRO: Cosecha, tiempo de cosechar.

Cosa o cosas secas

"La cosecha se practica entre mayo y junio y después de ellas inician las libaciones".

KOORA: preparación del chaco

OKAI: Quema, chaqueo.

El **Arete**, “repugnante alarde de destemplanza pública (y que) es el obstáculo más grande que encuentra el Misionero católico, para lograr su intento de convertirlos y reducirlos” (Giannecchini 1916: 12). Vieja preocupación si atendemos que un siglo y medio antes ya había sido pronunciada por el Gobernador-Intendente de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra, Francisco de Viedma: “No tienen otro ejercicio que andar bebiendo chicha de pueblo en pueblo” (Viedma 1788: 230).

En su acepción reducida, **Arete** significa “fiesta”; pero, más precisamente hace referencia a un “Tiempo señalado para las bacanales por los indios” (Giannecchini 1916: 12), el que era anunciado por el florecimiento del **Taperigua**(26). Tiempo importante (**araette**) en el que se realizaban los convites comunales e inter-comunales, donde la chicha de maíz era el elemento central(27). Por tal motivo, en años de escases de este cereal simplemente no se realizaba.

Decidida la fecha, el **Mburubicha** hacía colocar “veinte o treinta días antes que tenga lugar”, una vasija grande al frente de su casa: “he ahí la señal!”. Las mujeres se desplazaban a los campos a recoger el maíz, la que era harinada con golpeteo rítmico, entre varias, en el **angua** (mortero); posteriormente, se procedía a confeccionar el **cangüi**. Los hombres salían a cazar el **corzo** (**hurina**)(28) -carne especial de esta fiesta y que solo podía ser comida por ellos- y otros animales. El **Mburubicha**, llamado en este caso **Purumuncau** **vaé**: “el que convida”, iniciaba un largo y complejo sistema de invitaciones con “ruegos” a los habitantes de otros ranchos y a su cacique (**Ucau vaé**: que toma), para que asistan a la fiesta. En los ranchos, la gente se levantaba temprano: “tocan el **timimti**, á cuya señal van al río” -rito de purificación, en esta suerte de tiempo-espacio “umbral”-, bañándose: “aún en tiempo del más crudo invierno, se mudan la ropa, se peinan y afeitan la cara con su predilecto urucu ó carasapa”. Los hombres se colocaban el **tiru** y “espera(ba)n al dueño de la chicha, que va de rancho en rancho, convidando á cada uno y diciendole: **Ecua cangüi eu**, vete a tomar chicha” (ob cit.: 165). Reciprocidad positiva que podía originar una guerra o venganzas en caso de ser rechazado o no ser convidado(29) (Nino 1912: 258).

La gente del rancho invitado, adornada con sus mejores galas, asistía con gran “algaraza”; las mujeres llevaban coquetos arreglos de **atira**(30), **agua**(31) y **naranana**(32); los

hombres con sus **Mboivera**(33) o con el **Arogüi** (adorno hecho de plumas de avestruz). Llegados a la casa del **Purumuncau vae**, quien colocaba una vasija llena de chicha en su puerta, se hacía la presentación. (Nino 1912). Reunidos todos, entonces cada cual tomaba asiento "según su dignidad y ancianidad". En la plaza o "a una distancia conveniente de cada casa" se hallaban colocadas vasijas y tinajones de chicha fermentada, "al rededor de los cuales siguen por ocho o quince días, tomando, cantando, bailando con toda la libertad". Convivencia pacífica donde se entraba en un tiempo magnificado y que transcurría entre "tomar, chacear y reír", bailar y cantar el **Ayarise** y comer "banquetes preparados en la pública plaza". Luego de varios días, que en muchas ocasiones se prolongaba semanas, la "tomada general" se acababa con efusivas despedidas y el compromiso del **Ucau vaé** de preparar "cosa semejante en su tribu, determinando el mes y día desde luego" (Nino 1912: 260-264), y de los **Purumuncau vae** de asistir.

El **Arete** inauguraba un tiempo distinto, con dimensiones cosmológicas y socio-culturales importantes. En ella conjuncionaban los hombres, los antepasados y los seres vinculados al "verdadero principio"; a través del canto, del baile y de la borrachera ritual se mediatizaba la relación con las deidades y los **Agüeros**. A nivel social, los ranchos autónomos alcanzaban una unidad global mucho mayor, por lo que la fiesta generaba procesos de socialización y de identidad.

Si el **Arete** tenía concepciones cosmológicas -de ahí su gran poder y los intentos misionales de dominarla y extirparla-, el Carnavaí y la Pascua, pueden ser considerados como parte de la visión estatal-eclesiástica.

El Carnavaí que también llevaba "el nombre de **Arete**", fue, según el P. Bernardino Nino, introducido en Ivo por el "sub-prefecto de Lagunillas", aunque señala: "aseguran que fue un blanco que conocí y no nombro"; y él concluye "que fueron ambos". Este dato sería poco importante sino fuera por el hecho de que es **karai** quien además "enseña" no solo la forma de festejar sino "todos los juegos" que en ella se desarrollan "causando asombro, particularmente en las mujeres y ancianos"(34). ¿Cuál es la narrativa de esta fiesta y de los artefactos culturales que moviliza para que "cause asombro" y frente a la cual "todas las antiguas van desapareciendo, cediéndole su lugar"?(35) ¿El

Maria Kaitire, Suqumbia (Prov. O'Connor, Tanja)



"hombre blanco" que introdujo y andaba "enseñando" se trató de algún "hombre-Dios"? ¿Que sentido tiene el de introducir una fiesta nueva con juegos "inmorales" dentro de la misión?

Al contrario que en el **Arete**, en la fiesta del Carnaval participan todos: "blancos y negros"; las "mujeres aún infieles con trajes adornados... Los niños (con) su rostro (cubierto) con máscaras... los mozos prefieren lucirse en su caballo..., y otros como los ancianos, se divierten con mirar á los danzantes; y **agüeros**(36), á los cuales todo se permite, por ser carnaval" (Nino 1912). Se trata de un evento: 1. que involucra gente no sólo **guaraní-chiriguano** y 2. donde el control social -de la misión- se disuelve.

La fiesta sigue una narrativa lineal: temporal-espacial. Como preparativo, se festejan los días de Compadres y Comadres. El "sábado de quincuagésima todo el día", las máscaras ensayan el baile **Aticu**(37). Al día siguiente, por la mañana, se practica la Entrada del Carnaval, "danzando al son de los tambores y flautas de caña hueca" y sale el "dueño de la fiesta", enmascarado con "barba blanca" y que representa a un hombre viejo, montado en un burro, que va dando discursos y arengas. Luego comienzan los bailes, principalmente El Zapateo, que "dura hasta el Domingo ó Sábado de Tentación, sin descanso." Al día siguiente, que es el último, comienzan los "juegos". Por la mañana varios jóvenes enmascarados inician el de los chanchos (**Cuchi Cuchi**); desnudos embarcan y manchan a los bailarines y espectadores, imponiendo el caos en la asistencia. Posteriormente comienza el juego del **Yagua Nao** ("Pelea del tigre con el toro"), que actualiza ritualmente el enfrentamiento entre los **chiriguano** con los **karai/blancos**; para rematar con un baile colectivo. Terminados estos rituales, los enmascarados **Agüeros** (Abuelos?) "de casa en casa piden avío", denotando su actual pobreza. Luego, en la tercera vuelta, "que es la despedida, comienza el llanto de chicos y grandes enmascarados, cargados de avío, y de harapos". Estos llorones:

materialmente hacían llorar a los ancianos y otros, por que se acuerdan de sus finados que no asisten á la alegría que pasa, y otros piensan que no han de ver talvez otro carnaval...Al terminar la última vuelta con los tambores destemplados en señal de aflicción todos, jinetes, bailarines y **agüeros**, salen afuera del pueblo



Vivienda del Mburubicha Guasu. Casa de Piedra (Prov. O'Connor, Tarija).

y llegan á un paraje, donde arrojan lás máscaras y en seguida van al rio, ó al manantial, á lavarse las manos y el rostro (ob. cit. 270).

La narrativa del Carnaval recrea el enfrentamiento secular *ava-karai* en el rito y el mito. De manera hipotética puede interpretarse que frente a una sociedad desestructurada, con fuertes niveles de desarraigo producto del embate nacional-misional, nuevos profetas mediatizaron e inteligibilizaron el nuevo orden a través de esta fiesta y de los "juegos". Cabe otra explicación; en tanto respuesta reactiva de la sociedad guaraní-chiriguana, que recrea y actualiza constantemente, en una suerte de afán pedagógico, el enfrentamiento nunca concluido entre dos mundos; entre dos ruidos; entre uno que necesita del "otro" para construirse y, un "otro" que intenta volverlo a su imagen y semejanza. O una tercera, en el que mediante estos juegos, los *karai* generaron un nuevo mecanismo opresor-pedagógico: simbólico-ritual, a través -por ejemplo- del tigre vencido.(38)

A cuarenta días del Carnaval "tiene el chiriguano otra fiesta" que "nada tiene de particular" y que era solemnizada con cantos litúrgicos y acompañada con instrumentos musicales europeos: la Pascua de Resurrección, "introducida por los blancos", por los misioneros.

**dura tres días, unos tocan con el violín, y hombres y mujeres cantan el: Alleluja;** las parejas van prendidas de las manos, cuando caminan por las calles; si ambas son mujeres, caminan con los brazos en el cuello una de otra. **Cantan por las calles, dentro de las casa y al frente de ellas;** en este último caso es señal de estimación para una familia. Las palabras son pocas: **Osi ma Pascua, alleluja,** llegó la Pascua, alleluja: **Ucuera yema Yandeya, Alleluja.** Nuestro Amo resucitó, alleluja.(39) (ob. cit. 271).

Llamada "Hermosa, por ser de sosiego" -en oposición con el Carnaval (Arete) "que llaman de mucho ruido"-, y que con los años llegaría a consolidarse como parte integrante de la cultura guaraní-chiriguano.



Músicos tairareando. Naurenda.

### 3. El orden del tiempo actual: primeros datos.

El actual calendario musical y organológico de las comunidades guaraní-chiriguano es el resultado de imposiciones, recreaciones y negociaciones, cuyo fin es delimitar temporalidades concretas durante el año. Con los procesos de secularización, los sentidos de la producción sonora, los repertorios y los instrumentos musicales fueron domesticados en conjuntos y ensambles, y eventos festivos y rituales cuya producción hace que se conviertan en artefactos culturales que sirven para ordenar el tiempo. En el caso del calendario organológico, tal como observa un hacendado de Iguembe, este es producto de una imposición externa: "Antes [...] los curas les obligaban a los ava, que no toquen la angua ni el temimbi después del arete del carnaval. Ellos tenían que tocar el violín, la otra quena y el bombo grande" (Acebey 1992:101). Tanto guaranis como misioneros sabían que el uso que se hace de la música y de los instrumentos musicales no tenía nada de inocente.

Con finalidad más bien exploratoria e hipotética intentaremos sugerir pistas parciales a través de esquemas sinópticos, tanto de eventos festivos, de repertorio y organológico, de algunas comunidades y ranchos, tomando en cuenta que tales completos de fiestas, de música y organológico, pueden ser considerados verdaderos sistemas de significación.

#### 3.1. Tentayapi. (40)

Puede reconocerse dos periodos dentro el calendario musical y organológico: el "tiempo de Arete" y el de "la Pascua".

La fiesta del Arete sigue constituyendo central en los procesos de construcción identitaria de los Simba de Tentayapi. Tiempo de convite inter-comunal, donde la chicha juega un rol destacado. Antes del inicio de la fiesta, los "atiqueros", organizadores de la fiesta, visitan los ranchos donde se ha elaborado chicha. Es el momento de nombrar a la máxima autoridad "dueña" de la fiesta (Carnavara Iya) y establecer de que rancho se "va a sacar el Carnaval". La fiesta principia en uno de los pequeños poblados, con

Agustina. Tejiendo. Yuquimbia (Prov. O'Connor, Tarija).



bailes de **rueda**, (41) para continuar en las demás poblaciones hasta que la chicha se termine. Para esta ocasión las mujeres -y antiguamente también los hombres-, se pintan los pómulos de la cara con círculos rojos y las cejas de color morado. Personajes centrales de la fiesta son los **Aña Aña**, (42) quienes llegan al mundo de los hombres representados con máscaras de cuero o de madera (del árbol de **toborochi**). Son centrales, "juegos" como el **Cuchi Cuchi**, en el que niños varones con el cuerpo embadurnado con barro ensucian los vestidos recién estrenados de las mujeres, el **Cuña Cuña**, hombre enmascarado (con careta hecha de calabaza) disfrazado de mujer y, antiguamente el del **Yaguá Nao**.

Durante el Arete se tocan **tonadas** de **Arete** ejecutadas en quena (**temimbi ñemboi**) y cajas (**angua**), instrumentos propios de este ciclo. A pesar del uso melódico de los instrumentos musicales, el número de participantes cajeros es el referente de la calidad de la fiesta por lo que se intenta que exista una gran cantidad de **angua**, produciéndose entonces una enérgica presencia percutiva, que genera una grandilocuencia sonora.

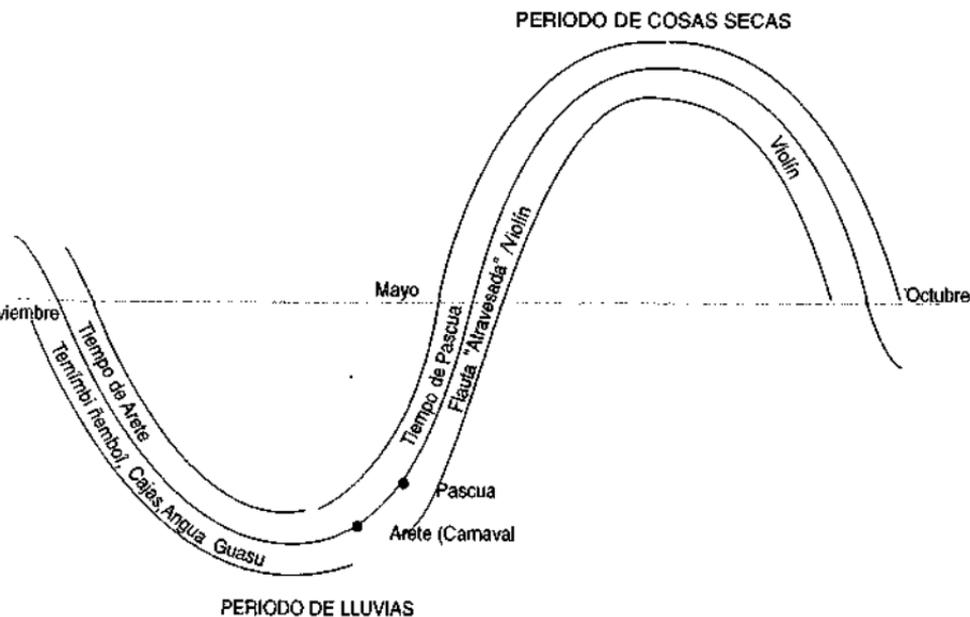
La fiesta se despide ritualmente con "la botada", realizada "rio arriba", esperando que el **Arete** vuelva el próximo año. Es cuando se dejan las máscaras de los **Aña Aña**, los instrumentos musicales y otras prendas exclusivas de la fiesta. Concluye con una danza similar a la de "la sacada", aunque interpretada con tristeza.

La Pascua, fiesta introducida por los misioneros, inaugura un nuevo periodo tanto en los repertorios como en el uso organológico. Cantos litúrgicos y el uso del violín serán característicos de esta fiesta y de este tiempo que se prolongará por unos dos meses. Concluido el "tiempo de Pascua", el uso de este instrumento musical se prolongará, con un repertorio de música profana, hasta fines de octubre.



Dibujo del niño Gustavo Apury. Obsérvese el "Juego del chivo", los ña ña, el Jaguar. San Jorge de Ipaty

## ESQUEMA SINOPTICO DEL CALENDARIO MUSICAL E INSTRUMENTAL



### 3.2. San Jorge de Ipaty y Ñaurenda

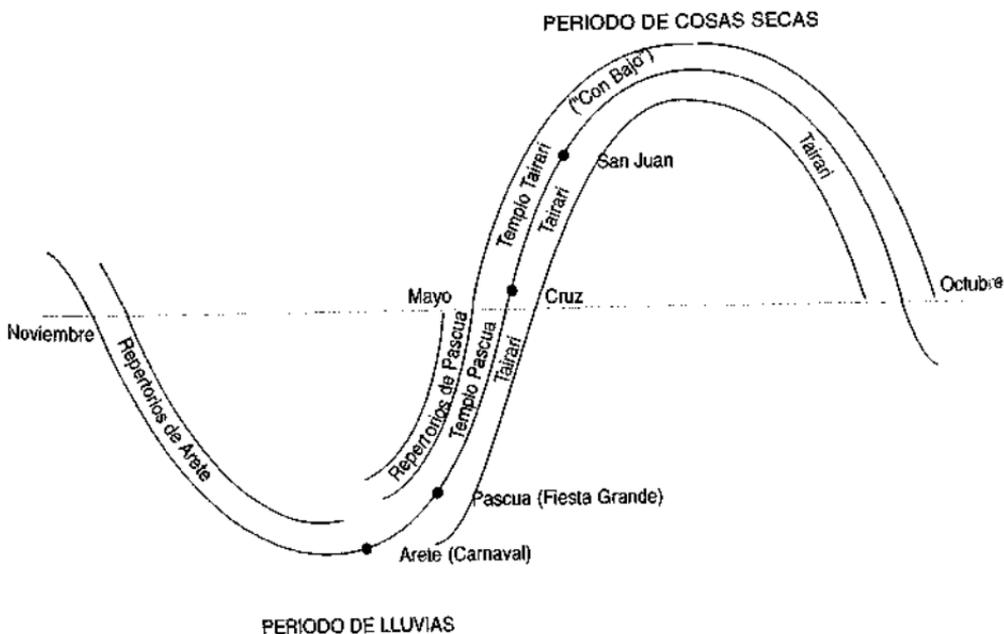
En estas comunidades, el calendario musical tiene una característica tripartita caracterizado por los repertorios ejecutados en cada ciclo: 1. el periodo de los repertorios

Nora Segundo, Yuquimbía (Prov. O'Connor, Tarija).



vinculados al "tiempo del Arete" (Carnaval) 2. El periodo de los repertorios del "tiempo de la Pascua" y 3. de los tairari. De hecho, estos repertorios no pueden ser ejecutados en otros momentos del año "por que ya no es su tiempo"(43).

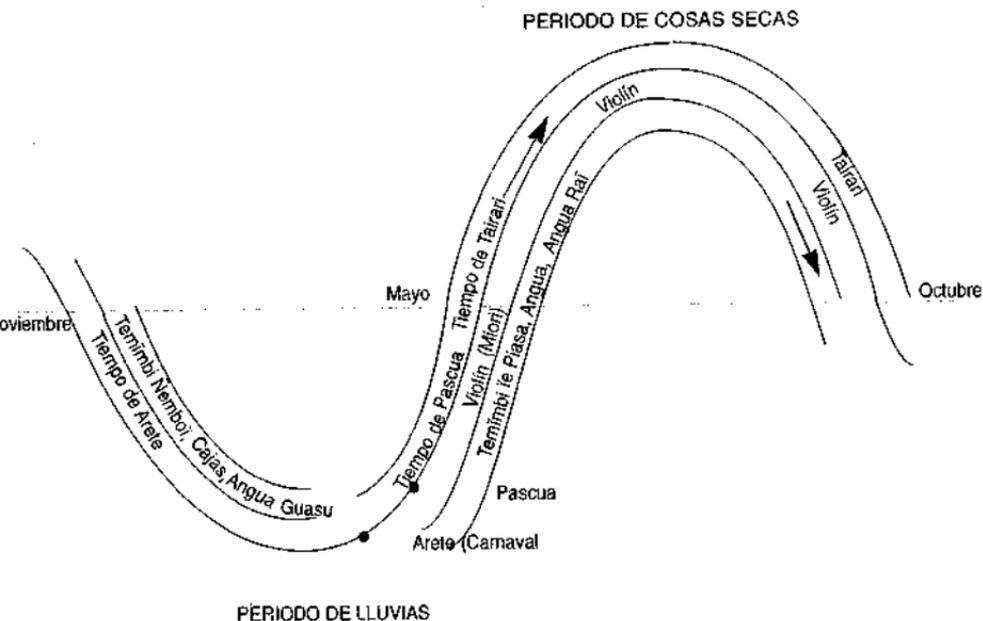
## ESQUEMA SINOPTICO DEL CALENDARIO FESTIVO-RITUAL



Violín: Templo Pascua  
Templo Tairari



## ESQUEMA SINOPTICO DE USO DE INSTRUMENTOS MUSICALES



El primer ciclo, "tiempo del Arete", se inicia aproximadamente en octubre y se cierra con el Arete (Carnaval) que aunque no tiene fecha fija(44), por lo general es celebrado en el mes de febrero o marzo, luego de la cosecha de maíz. Tiempo liminal en el que llegan los antepasados, los "abuelos" y los seres del panteón sagrado guaraní, al mundo

de los hombres, representados por enmascarados (**Aña Aña**) que salen en la fiesta. Durante el festejo, el sistema de autoridades se trastoca y es el **Angarewicha** (autoridad de la fiesta, cargo antiguamente hereditario) el encargado de su preparación, organización, cumplimiento y desarrollo. Este evento puede ser descrito en dos etapas: el **Arete Guasu** o fiesta grande, con gran despliegue de alegría y chicha (**cangüi**), de música y bailes y, el **Arete Chico**, más bien una suerte de despedida de la fiesta, acompañado de momentos de tristeza, por la "botada" del Arete en el río. Antes que termine el **Arete**, ("antes de que se termine la chicha"), se inicia el "tiempo de Pascua" el que, en términos cristianos, coincide con la Cuaresma. Los repertorios musicales en este ciclo se vinculan a pasajes bíblicos (con cantos de "Aieluya" o "Areruya") de la pasión de Cristo. Finalmente un tercer ciclo donde predomina el **tairareo**, con un repertorio de cantilación sin letra, acompañados de violín que, para este caso, cambia de "templo" (afinación): del "templo Pascua" al "templo tairari". Este ciclo del **tairari**, se prolonga hasta octubre aproximadamente.

Si bien los repertorios vinculados a los ciclos importantes tienen una caracterización tripartita, la ejecución de los instrumentos musicales tiene más bien una característica dual. En efecto, durante el "tiempo del Arete", se ejecuta el **temimbi ñemboi**, la **caja** y el **angua guasu**. El "tiempo de la Pascua" está caracterizado por el uso y el sonido del **temimbi ñe piäsa** (flauta travesa), el **angua guasu** y el **angua rai**(45), pero principalmente por el violín (**miori**) que acompaña los cantos de Pascua como los **tairari**, hasta noviembre.

### 3.3. Izozog.

Unidad cultural **Chané** guaranizada. Aunque mantiene elementos comunes con los **guarani-chiriguano**, muchos otros lo diferencian y lo distancian, dándoles una identidad diferenciada.(46) El calendario de repertorios, organológico, musical y ritual, aunque complejo, en sus rasgos generales se asemeja a otras zonas del espacio **guarani-chiriguano**. Posee una división tripartita anual-temporal: el "tiempo de Arete", el "tiempo de Pascua" y el de los **tairari**, disipado.

El "tiempo del Arete", cuya señal está marcado por el florecimiento del algarrobo en el mes de octubre, se expresa en su plenitud con la fiesta del **Arete**, con bailes, cantos y

libación general, hasta su despedida durante el **Carnaval Chico** -cuando se actualiza, con el "baile del toro" ( tonada del toro, solo para despedir el **Arete**), el enfrentamiento de este animal/**karai** con las máscaras **Wirapepo**-. En esta fase, la gente va por las casas del rancho bebiendo y, antiguamente se dirigía al río **Parapetí**. Van todos en parejas. Entonces, "todo el Arete se moja". La gente se baña, los instrumentos musicales son humedecidos, las máscaras son echadas y se despide la fiesta con tristeza, esperando que vuelva el próximo año. Momento-espacio "umbral", donde la acepcia es importante para entrar nuevamente a otro estado.

Durante el **Arete Guasu** los repertorios musicales estan vinculados a alegrar la fiesta y a determinados bailes colectivos hechos en **Rueda**. Durante la fiesta, la autoridad máxima es el **Ñeengare** [Dueño de la fiesta; "es el que habla en cuestión de la fiesta"] y al que incluso los **Mburubicha** están sometidos.

Botado el **Arete** y existiendo aún chicha, comienza el tiempo y los repertorios de Pascua en violín: "de a poco aparece el violín". Se comienza a cantar el "oy que oyema" (Resucitó).

El tercer ciclo se vincula a los repertorios acompañados por el violín -tonadas para la faena, "musica del algarrobo" y **tairari**.

El calendario organológico sigue esta distribución temporal. Durante el tiempo del **Arete** es exclusivo el uso del **temĩmbĩ ñemboĩ**, el **angua raĩ** y la **tambora**. Sin embargo, el instrumento característico del Izozog y vinculado al **Arete** es la **coroneta**, de uso restringido solo a las máscaras **Wirapepo** (con plumas) y no así a las máscaras **Dechi** (antepasados, pelos). El uso de la **coroneta** principia en enero, por la noche, para finalmente aparecer en la **Arete Guasu**. Vinculado a las máscaras y la **coroneta** es el **pinguyu**, pequeña flauta que lleva un pequeño silvato llamado **emĩmbĩ**, y que forma parte de un ensamble con el **angua raĩ** y la **tambora**. De hecho, durante la fiesta, el sonido melódico musical esta a cargo de los músicos tocadores de **pinguyu** y el **temĩmbĩ ñemboĩ** que van ejecutando alternadamente o según las ordenes de las máscaras. A esta acústica condensada de la percusión, el tronar de la trompeta y el sonido confuso del **pinguyu-emĩmbĩ**, vinculada a otra temporalidad, "de a poco", se entra a otra, vinculada al uso del violín, que se prolongará hasta octubre y al uso del **yurupĩaja** (flauta travesera).



## 7. Yagua Tairari. Etnogénesis e identidades musicales actuales.

Las identidades musicales actuales de los **guaraní-chiriguano** son producto de diversos y diferenciados factores y procesos de orden ideológico, simbólico, como relacionales-históricos. Así mismo, son resultado tanto de la voluntad individual, intra-grupal, inter-comunal, como de aquellas que hacen a las instancias del poder centralizado, tanto de orden político-económico, cultural, como eclesiástico.

No siendo la identidad y la etnicidad un dato intrínseco sino más bien una relación social -y que por tanto puede ser manipulada, cambiada, negociada-, los aspectos contextuales son importantes para comprender los sentidos de la producción simbólica, organológica y sonora. A gran escala, el genocidio estatal, el economicidio hacendal, la labor etnocidaria misional y el sometimiento guaraní-chiriguano, luego de **Curuyuki**, son elementos que sientan las nuevas bases relacionales y generadoras de procesos de etnogénesis macro, plasmados en la producción de sentidos acústicos, en un nuevo uso cultural del tiempo, en el orden de los instrumentos musicales, de los repertorios, los "templos". De esta manera, se constituyen además en artefactos culturales que sirven para mediatizar e intellegibilizar el nuevo orden relacional. En escala menor, es la dinámica relacional particular de cada grupo, de cada comunidad o rancho (comunidad cautiva, libre, misión, etc.), la que ha ido modelando la producción cultural del sonido, del silencio, organológica, festiva. Finalmente, las producciones individuales en las que se conjugan nuevos datos, producto de la migración estacional o la influencia de los mass media, etc., son importantes para comprender los cambios y los procesos de creación de las nuevas identidades musicales.

El **Arete**: tiempo cualificado cuando se actualizan y mediatizan las relaciones con los antepasados, los **Agüeros**, la sociedad nacional -**karai**-, a través del mito y del rito; momento-espacio en el que se renuevan los lazos relacionales entre comunidades; se recrea la memoria histórica, así como se visualiza el devenir político y donde siempre son importantes los "otros", constituye sin duda alguna el artefacto cultural-político central para la definición identitaria **guaraní-chiriguano**, en la actualidad. Suerte de momento "umbral" entre temporalidades distintas -la de los **Agüeros** y la de los hombres actuales, condensa acústicas devenidas de tiempos distintos; momento de unidad entre un "des-

orden" antiguo y un "orden" actual. En estos términos, el "ruido social" de la fiesta aparece dentro una lógica anterior, mediatizada en el sonar guerrero de las coronetas, ejecutadas por las máscaras **Wirapepo**; en la violencia sonora de las percusiones. No obstante, este "caos" es construido por unidades claramente diferenciables: cada instrumento posee un ensamble concreto y no ejecuta cualquier cosa, sino repertorios predefinidos. En tal caso, el caos sonoro y el desorden, puede considerarse que se construyen no con elementos incoherentes, sino con la distribución libre de elementos identificables, tanto en sus sentidos temporales, acústicos, como en sus mensajes sonoros. Contrastante con esta violenta presencia acústica, puede considerarse el sonido melódico y afinado de los **temimbí** o el **pinguyu**, apenas audible; un orden actual, interdigitado y unificado con el anterior.

Todo este complejo nuevo de producción y de luchas por los sentidos acústicos, muestra que a pesar de los procesos de domesticación sonora y musical, con la institucionalización de reducidos ensambles instrumentales, de repertorios más o menos fijos y en el uso instrumental delimitado temporalmente (no puede tocarse en otro tiempo), la violencia sonora y el ruido social resurgen constantemente: en la polifonía caótica de los cantos multitudinarios de Pascua (**Areruya**); o, en los **yagua tairari**, cantilaciones polimorfos, sin letra, de acústica densa, de hombres y mujeres, cantados con todas las fuerzas, guiados melódicamente por un violín inaudible.

Metafórica lucha/convivencia de los sentidos sonoros de un "tiempo primero", de una humanidad anterior; de los **quereimba**, donde el poder del sonido "impuro" y la violencia acústica son centrales en la narración mítico-acústica (a través de de las **cajas**, los **angua**, de la **coroneta**, de la polifonía multivocal) y el de un "tiempo actual", de nuestra humanidad, que incluye nuevos sentidos acústicos: de aquello introducido como civilizado, melódico, reposado (**temimbí**, **pinguyu**, etc.) y "puro".

La música, el silencio y el sonido, contruidos de manera compleja, devienen entonces nuevamente etnicitarias o como artefactos importantes en la construcción y en la narración de identidad. Sistemas densos que conjugan tiempos distintos; acústicas de orden/desorden; violencia sonora y calma ruidosa; todo en uno.

## PARTE 3

### Los instrumentos musicales

La diversidad organológica **guaraní-chiriguano** puede ser agrupada de manera general en: membranófonos o instrumentos de percusión -de uso destacado-, entre los que hay que añadir aquellos instrumentos no ortodoxos, generalmente objetos de uso cotidiano pero cuya funcionalidad musical, aunque no explícita es importante, como el **angua** (mortero) utilizado por las mujeres para moler el maíz; los aerófonos o instrumentos de viento; unos pocos idiófonos, y cordófonos como el violín.

La conflictiva historia de esta sociedad, llena de rupturas, es determinante a la hora de realizar cualquier relevamiento organológico. Con un criterio más bien exploratorio y descriptivo intentaremos mostrar la diversidad de instrumentos musicales -muchos de ellos desaparecidos en la actualidad- usados y generados en distintos momentos de su historia.

#### 1. Instrumentos musicales históricos

En esta etapa del conocimiento es difícil hacer un recuento organológico exhaustivo pues las referencias documentales son escasas y, en la mayor parte, escuetas. Una rápida evaluación documental de los instrumentos usados en esta zona, tanto indígenas como de aquellos introducidos, puede darnos una idea inicial.

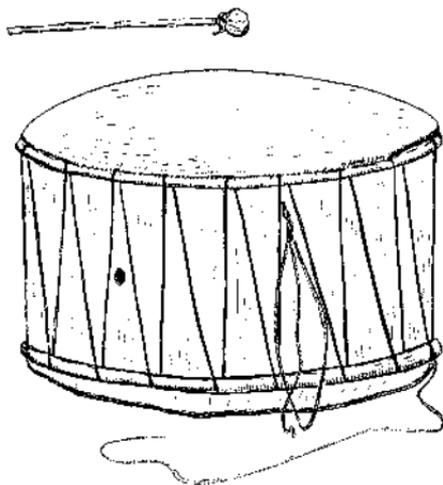
Destacada es la presencia de instrumentos de percusión, funcional tanto a la guerra como a los convites comunales. Su utilización es posible que haya estado enlazada con la ritología en tanto, la piel vibrante, de animal doméstico, salvaje o reptil, es materia idónea para mediatizar relaciones mitológicas. Los instrumentos de viento: silbatos monotónicos o biónicos aparecen igualmente vinculados a la guerra, con diversas funcionalidades.

Si los instrumentos musicales indígenas se articularon mayormente a la ritología y al arte bélico, la organología misional se vinculó a la liturgia católica. Los unos, condensando

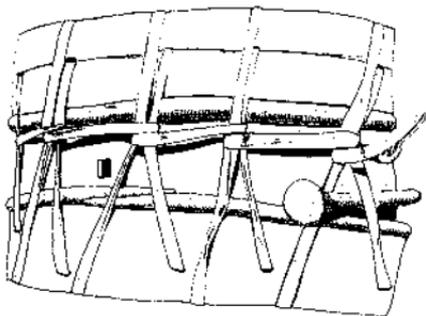


maestro Nazario Chávez tocando el temímbi fiebol. San Jorge de Ipaty.

Fuente	Año	Instrumento	
Francisco Ortiz de Vergara	1566	- atambores - comelas	- Instr. musical de guerra - Instr. de guerra
P. Bartholomé de Mora	1729	- flautas	- Instr. musical de guerra
Francisco de Paula Sanz	1895	- Pucumas silvadoras	- Instr. de guerra
R.P. Doroteo Giannechini (Santiago Romano y Herman Cattunar).	(1899) 1916	- Senene - Igüiramimbi  - Igüiranambichai  - Mboi - Mbaraca - Tacuanassimimbi (Tancuamimbi) - Timimbi - Anguarai - Anguaguasu  - Yandugua - Igüiramimbi	- Instrumento de viento para la guerra - Instrumento musical de viento para dar señales de guerra. - Cascabeles que usan los maestros de canto y baile. Sirven de sonajas. Se los cuelga de bajo de la pierna o de la rodilla. - Campanillas, sonajas. - Collar de cascabeles - Instrumento musical hecho de caña.  - Flauta de caña. Pifano. - Tambor - Tamborón o bombo. (de un solo parche?) - Especie de quitasol. Bastón de ritmo. - Instrumento de madera para la guerra.
P. Fr. Bernardino de Niño	1912	- Senene - Huacananti  - ? - ?  - Yandugua	- flauta de guerra. - Asta de vaca para tañer. Instrumento acústico para la guerra. - Trompeta. Cola de Quirquincho para tañer. - Porongo para tañer. Trompeta de calabaza. - Especie de quitasol. Bastón de ritmo usado por el maestro de ritmo y canto.
Arthur Posnanski	1931	- Serere - Wirambimbi	- Pito de guerra - Pito de guerra



a) Tambor de doble parche. Tipo europeo  
(Izickowitz 1970:184)



b) Angua guasu. San Jorge de Ipaty.

sus sentidos sonoros frente a los "otros" humanos; los "otros", usados como mediadores de la espiritualidad terrena frente a Dios. Sentidos distintos que serán decodificados por los padres como oposición entre "ruido" y "música"; en última instancia, entre producciones de sociedades en estado "natural" y otro "cultural-civilizado". En tal caso, la domesticación social de los "neófitos" debía ir a la par con la domesticación acústica y organológica.

### PRINCIPALES INSTRUMENTOS MUSICALES INTRODUCIDOS POR LOS MISIONEROS

Membranófonos	Aerófonos	Idiófonos	Cordófonos
- Bombo (de doble parche)	- Armonio (turumi guasu)	- Campana	- Violín (turumi)
- Tambor (de doble parche)	- Flauta traversa	- Campanillas	- Arpa
			- Violón

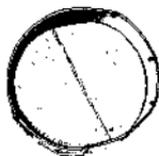
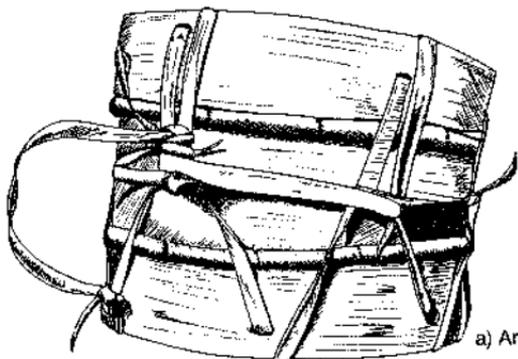
Fuente: Viedma [1788] 1969; Nino 1912; Giannecchini 1916

Para periodos tempranos es nula la información sobre el uso de instrumentos musicales melódicos en los convites festivos. Giannecchini (1916) hacia el presente siglo apenas consigna el uso de flautas como el *temimbi* y el *tancuanassimimbi*. Nino (1916) no los nombra pero aparecen en la fiesta del Carnaval y es posible que los "juegos" del *Cuchi Cuchi* y del *Yagua Nao* hayan sido acompañados por flautas *temimbi*. El etnógrafo Nordenskiöld es quien registra una más amplia variedad de instrumentos musicales de caracter melódico tanto entre los *Chiriguano* como los *Chané*.

### INSTRUMENTOS MUSICALES REGISTRADOS POR NORDENSKIÖLD

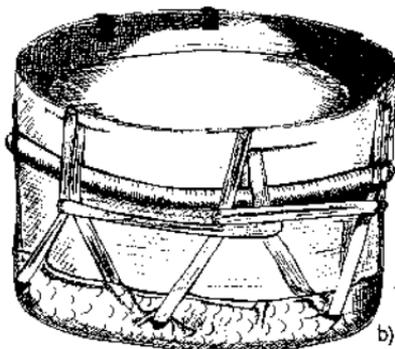
Membranófonos	Aerófonos	Idiófonos	Cordófonos
- Angúa huasi	- Serére	-	-
- Angúa	- Iguiramimbi	-	-
- Angúa rai	- Flautas traversas	-	-
	- Trompeta de cuerno de vaca	-	-
	- Trompeta de calabaza	-	-
	- Flautas doble de bambú	-	-

Fuente: Nordenskiöld 1920; Izikowitz 1970.



Detalle. Vista inferior con el cordel Jerisa

a) Angua raí. San Jorge de Ipaty.



b) Angua raí. Ivamirapinta.

Para estos años, los instrumentos musicales de guerra ya habían perdido su funcionalidad social, ritual y acústica (cf. Nordenskiöld 1920).

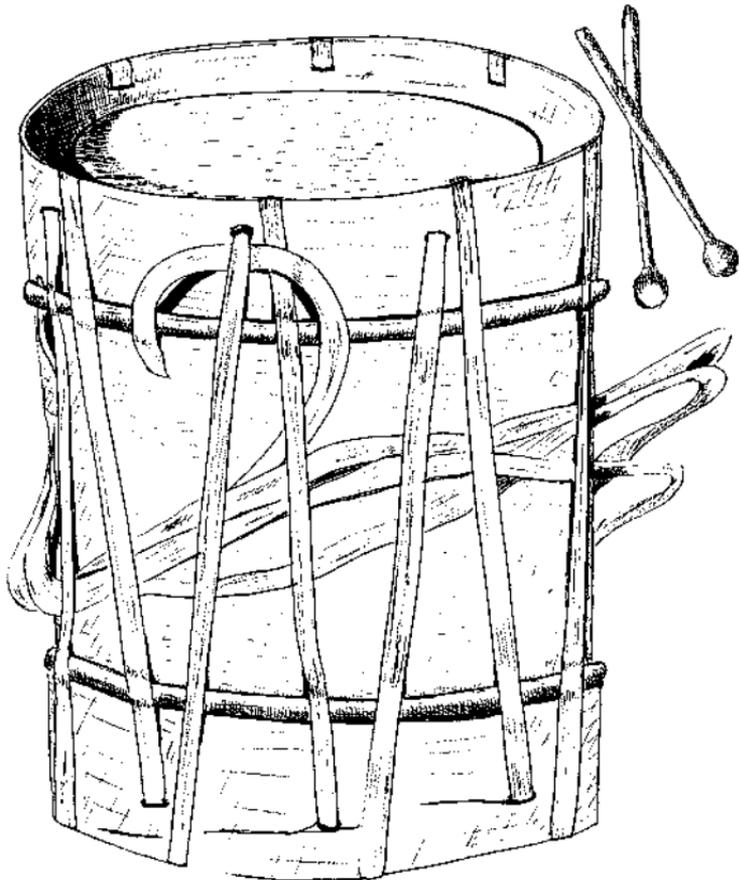
## 2. Instrumentos musicales actuales.

Existe una amplia variedad. Destacan los membranófonos -muchos de ellos, producto del contacto con otras sociedades-, con una presencia fundamental en los ensambles instrumentales y que le confieren identidad a la actual música **guaraní-chiriguana**. Sin embargo de su gran variedad, no están representados en la nomenclatura que los designa y que los agrupa en categorías de tamaño. Los aerófonos provienen al parecer de influencias varias -donde destaca la misional y la andina-, la mayoría con una funcionalidad más bien melódica, al igual que el violín, uno de los pocos cordófonos. Entre los más importantes instrumentos musicales actuales puede destacarse:

**Angua.** Mortero. Aunque no se trata de un instrumento musical en su sentido estricto posee todas las características de uso, acústicas y rituales; aún más, posiblemente sea el antecesor del **angua guasu** de una sola membrana.(48) Es usado por las mujeres para moler el maíz, para la chicha de la fiesta. El golpeteo rítmico, acompasado y sincronizado de hasta incluso tres mujeres anuncia la proximidad del convite y de la libación. Concluida la fermentación de la chicha y como inicio de la fiesta, se extrapola en el sonar ruidoso del **angua guasu**, la **caja** o el **angua raï**, tocado por los hombres.

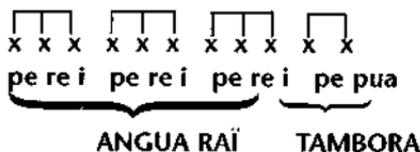
**Angua guasu.** Membranófono de doble parche. En la membrana posterior posee dos cuerdas (**jevisa**) que vibran al ser ejecutado, produciendo un sonido de trémolo. Posee doble aro de tensión; el mayor, de madera de **tipia** y el más delgado, de **bejuco**. Las membranas de los parches son hechos de cuero de chiva; en algunas zonas como **Tentayapi** se utiliza el cuero de animales salvajes, pues "son más sonadores" (Acebey 1992: 87). Es de grandes dimensiones llegando a medir los 51 cms. en su diámetro tubular. El cuerpo, de forma cilíndrica, es construido de **timboy**, árbol de madera blanca, blanda, liviana y fácil de cavar.

En el Izozog, donde es denominado **tambora**, tiene una funcionalidad importante durante las fiestas pues sirve para "levantar" a la gente para el baile. Esta función de convocatoria es evidente al inicio de las piezas musicales cuando con repiques intro-



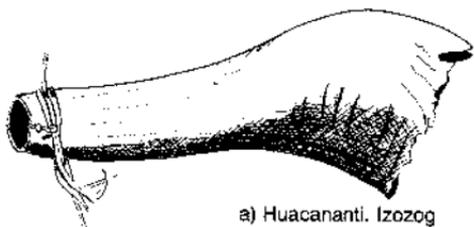
Caja. San Jorge de Ipaty.

ductorios del **angua raí** y la **tambora** se invita al baile con significado lingüístico preciso: "pereí = animando o llamando" y "pepua = levantarse" (Antonio Mendez Barrientos).



**Angua raí.** Bajo esta voz se agrupan membranófonos de diverso tamaño, afinaciones y, así mismo, funcionalidad y técnicas de construcción distintas. Describiremos algunos:

1. **Localidad: Abapua, Naurenda y San Jorge de Ipaty.** Membranófono de doble parche; hecho de cuero de chiva (**capura**) o de venado (**guasú**), siendo el mejor, por su acústica, este último. Posee dos aros; el segundo, teizador, es de **bejuco** y, el superior, más grueso de **tipia**. El cuerpo del tubo es confeccionado de madera **tím-boy**. En la membrana inferior, que no se percute, lleva una correa (**jevisa**) que produce un sonido de trémolo, por la vibración. Las correas de tensión, denominadas **huacapi**, son hechas de cuero de vaca. Es propio del "tiempo de Pascua" y compone un conjunto instrumental que incluye el **temimbí** **ie piása** y el **angua guasu**.
2. **Izozog (Laguna Kamatindi).** Con este nombre se conoce más bien a la caja. Su "tiempo", por lo tanto, es el **Arete** e integra ensambles con el **temimbí ñemboi** o con el **pinguyui** y la **tambora**.
3. **Ivimirapinta.** De pequeño tamaño (unos 7 cms. de diámetro). Posee doble parche y doble aro de tensión, aunque en algunos casos la membrana inferior es amarrada directamente. La membrana que se percute es confeccionada de la panza de la vaca, aunque no es raro el uso de cuero de animales silvestres e incluso de víbora. Se lo toca con dos baquetas. El parche trasero lleva **jevisa**. Durante su ejecución se lo sostiene con la mano izquierda, a la altura del hombro, colgado por un pequeño cordón sujeto al dedo medio. Con los otros se sostiene una baqueta. Con la mano



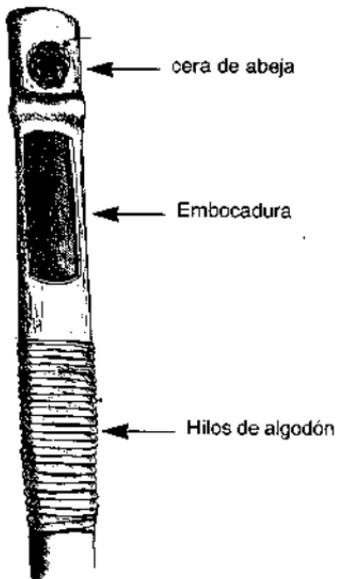
a) Huacananti. Izozog



Hilos de algodón

asta de vaca

b) Coroneta. Izozog (Kopere loma)



cera de abeja

Embocadura

Hilos de algodón

detalle de la embocadura

derecha se percute la otra baqueta. Integra un conjunto instrumental de varios **angua raí** y el **temimbi guasu**. Los **chiriguano** de la Argentina lo denominan **michi raí** (pequeño tambor) (Pérez Bugallo 1992).

**Caja**. Membranófono. Posee el cuerpo de forma tubular y alargada, hecho de madera **timboy**. Posee doble parche. En el inferior, que no se percute, lleva la correa **jevisa**. Se lo percute con dos baquetas. Posee doble aro. Las correas de tensión son hechas de cuero de vaca. Según la ocasión se "templá" de distinta manera. Así, al final de la fiesta del **Arete**, y en señal de tristeza, en muchas zonas las **cajas** son destempladas, produciéndose un ruido intensional amorfo que redefine los sentidos de la fiesta. Es exclusivo del "tiempo del Arete". Acompaña al **temimbi ñemboí**. En el Izozog es conocida como **angua raí**.

**Pinguyu y emimbi**. Flauta vertical doble. La flauta de mayor tamaño es denominada **pinguyu**, de donde le viene el nombre. La segunda flauta, un pequeño silbato (que emite un sonido bordón), acoplado con amarres de hilo de algodón al cuerpo del **pinguyu**, es denominado **emimbi**.

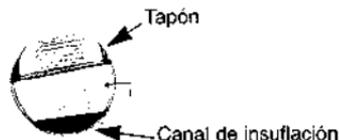
El **pinguyu** propiamente, es una flauta vertical de pico, con canal de insuflación, con dos ventanas ovoidales por donde se corta el aire. Posee seis agujeros frontales de digitación. El material con el que se construye es la caña hueca. Su tamaño es de unos 26 cms. más o menos. El **emimbi** es un silbato de pequeño tamaño (7 a 8 cms.), sin agujeros de digitación y sin canal de insuflación. Posee un pequeño orificio por donde se corta el aire y que produce un silvido agudo. Se lo construye del esqueleto de la pluma del ala de la **sucha**, aunque también es posible encontrarlo hecho de antena de radio-receptor. Durante la ejecución, ambos instrumentos son sopladados conjuntamente. Al estar colocadas las ventanas del **pinguyu** y el **emimbi** a la misma altura, el silvido agudo de este último instrumento adopta la línea melódica del **pinguyu**, produciéndose un efecto acústico particular. Es posible que este instrumento sea una variante de la doble flauta de pico registrada por Nordenskiöld entre los **Chané**, cerca del **Parapetí** (Izicowitz 1970: 350) y cuyo uso perdura en la Argentina (Ruiz, Pérez Bugallo, Goyena 1993).

Es un instrumento de uso exclusivo en la zona del Alto y Bajo Izozog. Se lo ejecuta durante el "tiempo del Arete". En el **Arete Guasu (Carnaval Grande)** acompaña musi-

a) Temimbi Guasu. Ivamirapinta

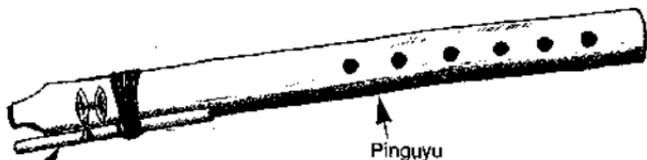


Detalle. Vista posterior.



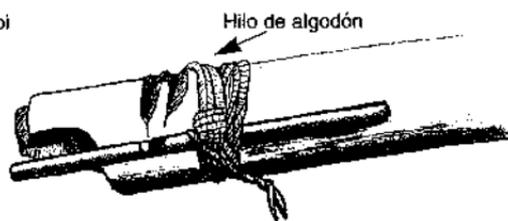
Detalle. Vista superior.

b) Pinguyu - emimbi.



Emimbi

Pinguyu



Hilo de algodón

Detalle de la embocadura y los cortes de las ventanas

calmente la fiesta de forma alternada con el conjunto formado por el **temĩmbĩ ñemboĩ**. En el "Arete Chico", una suerte de periodo de despedida, al final del **Arete**, acompaña el "Toro". Su uso es especializado y su música tiene caracter ritual. Posiblemente su toque esté vinculado a mediatizar auricularmente la relación de los hombres con los **Agüeros**. Su articulación con otros artefactos rituales lo confirman: **Máscaras, coroneta, pinguyu, emĩmbĩ** "llega a ser un conjunto" a decir de un campesino. Integra un conjunto instrumental compuesto por el **angua raĩ** y la **tambora**.

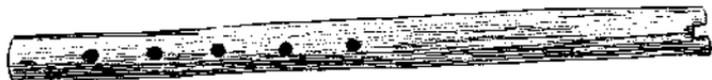
**Huacanantĩ**. Trompeta. Se la construye del cuerno de vaca o de toro. Antiguamente era un instrumento de guerra, aunque fue también utilizado para convocar a la siembra de maíz. Actualmente lo usan los pescadores, en el **Izozog**. Se lo ejecuta cuando retornan de su faena, como una forma de anunciar el regreso a casa. Su función se restringe a este evento. No tiene tiempo fijo.

**Coroneta**. Trompeta travesera de grandes dimensiones. No posee agujeros de digitación. Puede llegar a medir con facilidad los 2 1/2 metros. La boquilla se halla a un costado por lo que se lo ejecuta de forma transversal. La producción del sonido se la realiza mediante la vibración de los labios. Consta de dos partes: el pabellón de resonancia hecho de cuerno de vaca o toro y, el tubo -donde se ubica la boquilla-, de cañahueca, reforzada en sus nudos, para darle mayor solidez, con amarres de hilo de algodón, sellados con cera de abeja **kapajua**. Su construcción es colectiva y es un instrumento característico y que da identidad particular a la unidad cultural del **Izozog**.

Las melodías que se ejecutan, tritónicas, convocan a los antepasados, a las almas, a los ancestros, a las deidades sagradas. Aparece en el mes de enero - "de repente aparece"; solo por las noches y en el monte, fuera del pueblo. Durante la fiesta del **Arete**, ya en el pueblo, solo es utilizado por las máscaras **Wirapepo**, que representan a los **Agüeros**, en una suerte de competencia con sus toques fuertes y ejecutados de manera aleatoria. Su uso es ritual y restringido: "cualquiera no puede tocarlo". Pasada la fiesta del **Arete**, es "botado" junto con las máscaras hasta el próximo año.

A pesar de su vinculación a los **Agüeros**, llama la atención que la producción sonora de este instrumento este asociado a un animal y símbolo emblemático de los **karai**: el asta de la vaca. Los **guaraní-chiriguano** señalan, no obstante: "uno domina la asta"; "nosotros podemos dominar también el sonido".

a) Temímbi fierboi. Izozog.



De madera



De cañería plástica.

b) Temímbi ie piasa. Ñaurenda

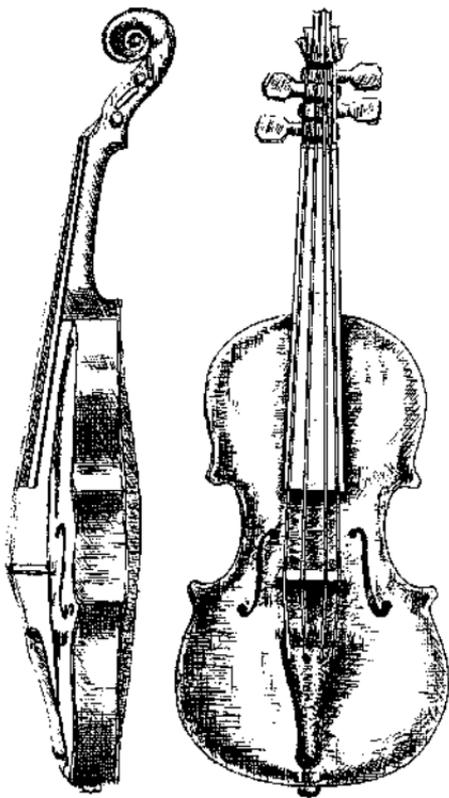


**Temimbĩ Nẽmboĩ.** Flauta vertical, sin canal insuflar llamada también **quena**. Posee escotadora en forma de U por el cual se sopla y donde se corta el aire. Posee cinco agujeros frontales de digitación. Para su construcción se usa la **sach'arosa**, arbusto espinoso de corazón de madera blanda; también se construye de **takuara** (cañahueca) aunque, en la actualidad, es más común encontrarlos hechos de tubería plástica o de metal. En el **Izozog** se lo construye de madera del arbusto **Guayapa**, llamado por eso: "árbol de quena"; el que es perforado en su integridad. No tiene un tamaño estandarizado pero normalmente se lo encuentra entre los 50 a 55 cms. Es instrumento de uso exclusivo en el "tiempo del Arete". Se halla extendido en todo el espacio **guaraní-chiriguano**.

**Temimbĩ ñe piasa.** Flauta transversa ("atravesada"). Posee seis orificios frontales de digitación y una mayor, situada en la parte superior, por donde se sopla. Se lo construye de cañahueca y posee unos 40 cms. Pertenece a los instrumentos del "tiempo de la Pascua", periodo en el que acompaña melodías de bailes, por lo que en gran medida su repertorio se vincula a esta actividad. No obstante, su periodo de utilización se extiende hasta octubre-noviembre. Su expansión cubre el espacio **guaraní-chiriguano**. En el **Izozog** se lo conoce localmente como **yurupiaja**. Integra un conjunto instrumental conformado por el **angua rai** y el **angua guasu**. Posiblemente su introducción fue realizada desde las misiones.

**Temimbĩ guasu.** Flauta vertical, con canal de insuflación en la parte dorsal, por lo que la ventana por donde se corta el aire se encuentra también en la parte posterior. Se lo construye de **takuara** (cañahueca), aunque actualmente es más común encontrarla hecho de tubo plástico o de metal (bronce). De grandes dimensiones (89,5 cms.); tiene 6 agujeros de digitación ubicados en la parte frontal. Integra un conjunto instrumental conformado por varios **angua rai** de reducido tamaño. (49) Acompaña durante las fiestas un baile homónimo, de descanso. Es propio de la comunidad de **Ivimirapinta**, aunque su área de expansión alcanza a las comunidades aledañas (Zona **Kaipipendi-Karawaychu**).

**Miori.** Violín de tipo europeo. De fabricación rústica. No tiene un tamaño estandarizado, aunque por lo general se encuentra entre los 60 y 70 cms. La caja se construye de maderas duras como el pino o el cedro. Posee alma. Las cuerdas, que antiguamente eran realizadas de tripa de chiva, son actualmente compradas -de fabricación industrial-, en



Miori (Violin)



62.5 cms

Esquema arco

la localidad de Monteagudo. El arco tiene un largo de 60 a 62 cms. El tesador posee, en algunos instrumentos, una clavija de madera para regular la tensión; en otros casos, y aún teniendo este dispositivo técnico, la tensión del arco para la ejecución es realizada con los dedos. Las trenzas del arco son de cola de caballo, utilizándose incienzo en roca para encebar las cebras. Su afinación es similar al del violín occidental, lo mismo que su técnica de afinación, en tanto se va "igualando" el acorde tocado en dos cuerdas al aire. En la zona de Abapua, San Jorge de Ipaty y Ñaurenda se reconocen dos "templos" (afinaciones): el "templo pascua" y el "templo tairari". Ambas se diferencian por la altura de la afinación, en tanto el "templo tairari" es más grave, "con bajo", y se lo usa para ejecutar cantos de faena, cuando florece el algarrobo o para cantar los tairari. Su uso está limitado al "tiempo de Pascua", aunque se prolonga hasta octubre.

Su área de expansión es amplia y alcanza a todo el espacio guaraní-chiriguano; no obstante, en muchas zonas su uso ha decaído, principalmente entre los Ava. Actualmente es el Capitán Kusaire, de Tentayapi, el más importante y tal vez único constructor de este instrumento.



## NOTAS

1. El líder fue un profeta o tumpa "Dios" llamado Hapía Oeki que en su infancia había sido peón de hacienda. En enero de 1892 estalló esta sublevación que se extendió por casi todo el área. Los **chiriguano** reducidos en las misiones no participaron, e incluso lucharon en el bando **karai**. La represión del ejército boliviano fue brutal. En una tarde se masacró a 800. En las subsiguientes acciones los muertos superaron los 2000; y otros 2000, hechos prisioneros, fueron repartidos entre "personas honorables" (Albó 1990: 21).
2. Hacia la década de 1890, sobrepasaban los 100.000 individuos "entre neófitos de las misiones, braceros de las estancias establecidas por los blancos, miembros de las comunidades libres como Caipipendi e Izozog y parcialidades no reducidas...(E)n 1915...aquel total habiase reducido a la exigua cantidad de cuarenta mil, es decir a menos de la mitad. La notable diferencia no se explica sino por las incidencias y emergencias de aquellos movimientos" (Sanabria Fernández 1972: 13).
3. En la Argentina, "Integran hoy un complejo étnico, ya que en sus comunidades -asentadas en el borde occidental del área, entre Pocitos (San Martín) y Pichanal (Orán)- se han fusionado las familias chiriguano -de origen guaraní- y chané (arawák). En la actualidad, salvo excepciones, es difícil determinar la filiación étnica de cada individuo. En todos sus asentamientos se mantienen vivas sus antiguas expresiones musicales, salvo las relacionadas con el shamanismo, que hoy son poco frecuentes" (Perez Bugallo 1984: 20).
4. "Considerado como un símbolo natural que intermedia entre lo cultural y lo natural, el ruido se carga de significado intensionado en virtud de los códigos sociales" (Gonzales Alcantud 1995: 13). Sonido complejo y considerado "impuro", con excesiva facilidad es opuesta al sonido musical, que no es más que un ruido domesticado, purificado. Y de hecho, entre un ruido y un sonido musical no existe más que una diferencia de grado, no de naturaleza. No obstante, son las diferencias ideológicas las que matizan estos grados, en la recepción y en el discurso. (Tranchefort 1980:70-71).
5. FRANCISCO ORTIZ DE VERGARA, **Relación verdadera del viaje, y salida, que hizo del Rio de la Plata al Perú**, etc. Publicada en LUIS TORRES DE MENDOZA, **Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía**, Madrid, 1865, vol. IV. Citado en: Vazquez Machicado (1955: 528).
6. El **Igüiramibi** "es redondo y cuesta mucho perforarlo"; el **Senene** "es largo, ambos de buena madera y graban en ellos figuras y signos; los cuelgan del cuello mediante un lacto, la madera es como ébano" (Nino 1912 ). El árbol del cual se saca la madera para su fabricación es la algarroballa (**igüirayepiro**) de madera sólida y dura: "Los instrumentos de guerra y de fiesta de las tribus son de esta madera" (Nino 1912: 18). El **huacananti** de introducción tardía es posible que sea de influencia andina.

7. Nino (1912: 199; ilustración "Adornos Chiriguanos") muestra que además utilizaban: "cola de quirquincho para tañer" y "porongo para tañer"

8. Tales rituales de marcaje son comunes en las comunidades de filiación guaraní:

"Entre los famosos Mbaya-guaycuru del Chaco paraguayo, los jóvenes en edad de ser admitidos en la clase de los guerreros debían pasar también por la prueba de sufrimiento. Con ayuda de un hueso de jaguar afilado, se les horadaba el pene y otras partes del cuerpo. También aquí, el precio de la iniciación era el silencio" (Clastres 1978)

Las sociedades que vivían alrededor del espacio **Guaraní-Chiriguano (Mataco, Tapletí, Toba, Chorotí, Chunupí, Tahuajjai...)**, tenían la costumbre de marcarse partes visibles del cuerpo (cf. Olmos, 1929). El uso de la **tembeta** como emblema identitario, es también extendido por esta zona así como en otras partes de América (Nordenskiöld 1920).

9. El ritual iniciático de las mujeres jóvenes -que también incide en el valor del silencio (Nino 1912: 223)- se realizaba durante la primera menstruación. Se las colocaba a un costado de la puerta de la casa, en:

"un redondel de palos de la altura de un metro, denominado brete, y allí la meten los ocho días o más...siendo su caído y alimento, el agua de maíz y el mote. Después de los ocho días, los padres la autorizan para que pueda casarse o buscar marido siempre que ella así lo desee, haciéndole notar antes, que ha llegado a la edad de la pubertad y de mujer de mundo" (Olmos 1929: 111).

Narrativa directa de esta sociedad de guerreros: la mujer "cautiva" en el **brete**, y lista para ser desposada.

10. La calabaza es mitológicamente importante por haber salvado a dos niños guaraníes de una inundación y de los cuales son descendientes (Olmos 1929: 113). Su ornamentación tuvo un carácter ritual.

11. En caso que un jefe convidado no aceptara ir a la fiesta, entonces con mucha facilidad se declaraba la guerra.

12. "Toriya, yingari. Maestro de música y bailes, que dirige el coro y la danza". (Gianichenni 1916: 214).

13. Tal función del hombre sobre los niños es posible observarse desde los ritos post-parto. Así, "nacido el feto, la mujer se dirige al río, para lavarse y bañarse...mientras tanto **el marido o sea padre, se acuesta amarrándose la cabeza en vez de la mujer parida, durante ocho días, tiempo en el cual la mujer lo atiende dándole como único alimento agua con maíz hervido y mote**" (Olmos 1929: 117. Énfasis nuestro).

14. Según Perez Bugallo (s/f.) esta sería otra de las funciones del canto **Ayarise**.

15. que significa:

Cantemos, compañeros // Sigamos Cantando // Con nuestras mujeres // y huérfanos //  
Estamos aquí todos // cantando y bailando // Sé y me gusta este canto // El sapo y la rana  
verde se paran // y el conejo hace fuerza // estoy cansado // dejo y me separo // ¡Eh! ¡Eh!

16. Otro momento en el que se realiza este canto-baile era durante el rito de perforación del labio, lo que recalca su importancia y la posible articulación entre los iniciados y el **Nandú Tumpa** (Acebey 1992:28). Según Perez Bugallo (s/f.) la ceremonia de formalización del matrimonio era otra ocasión cuando se realiza el **Ayarise**. En esta, los textos tenían connotaciones propiciatorias para la fertilidad.

17. Que significaba más o menos: "Cantemos el mbapa paure, como canta el mirlo, cantemos hasta quedar con la boca torcida y no nos cansemos, aunque nos dé dolor de pecho, desafiemos aún al tigre, y que se nos ensanche la boca ¡Eh! ¡Eh!".

18. Los franciscanos tuvieron un impacto fuerte sobre las culturas nativas de América del Norte y Central, en tanto que los jesuitas trabajaron en mayor número en Sudamérica donde, durante los siglos XVII y XVIII, desarrollaran sus más famosas misiones en Paraguay, Bolivia, Argentina y Brasil. (Behague 1983: 23; Para una visión global de la incursión misional en la zona de la Chiriguania vease el excelente trabajo de Saignes 1990).

19. Es conocido que las campanas establecen criterios de codificación de los sonidos eclesiales. En todo caso, los campaneros son concientes de que su trabajo es comunicar mensajes. En tal perspectiva, la función de la campana es múltiple: ahuyentar el mal, convocar a los fieles, expandir los códigos acústicos de la misión hacia los "salvajes" y "neófitos", segmentar el tiempo.

20. El debate sobre estas inter-influencias, tanto en la producción organológica como musical está abierto. Entre los más importantes instrumentos musicales **guaraní-chiriguano** que tienen sus correspondencias "andinas" podemos destacar:

-la **coroneta** izozeña con la **caña** tarjeña.

-El **sereré** con el **jantarke** de Calcha y zonas aledañas. Según opinión de algunos investigadores (Cavour 1994: 180-184), se trataría de un instrumento más bien andino.

-El **igüiramĩmbĩ** con el **wiluscu** de Calcha y sus alrededores. Según Cavour (ob.cit.: 185-187), sería igualmente un instrumento andino.

-El **pinguyu**, con los **pinkillu** aymara.

-El **temĩmbĩ ñemboĩ** en la **quena**

-El **temĩmbĩ guasu**, en el tamaño **much'a** de los **pinkillu** norte-potosino o el **much'a lawatu** de los "alteños" de Raqaypampa (Cochabamba).

Así mismo, danzas como la de los **Chirlwanu**, en las provincias Ayopaya (Cochabamba), Aroma (LaPaz) o Huancané en el Perú (cf. Valencia Chacón 1981) o, juegos-rituales como el del "chivo",

realizado en la Pascua en la zona de Ñaurenda, importante en esta misma fiesta en Zudañez, Padilla y Villa Serrano (Chuquisaca) (Goyena 1987), muestran estos ricos contactos.

21. Actualmente se lo usa en ciertos lugares de manera reducida. En otras zonas este signo identitario aparece pintado en las máscaras de los **Aña Aña**.

22. Estos instrumentos no se guardan ni siquiera en la memoria de los actuales **guaraní-chiriguano**. El **Ayarise**, que mediatizaba una relación cosmológica, social, relacional, será otro artefacto cultural perseguido hasta su extirpación.

23. El maíz es el producto principal de su dieta alimenticia. Según su mitología, solo este cereal les habría sido otorgado "por Dios", "dejando todo lo demás a los blancos" (Giannecchini 1916: 2). Es comida propia de los hombres; el frijol, por el contrario, "por ser comida de poco tiempo", es de la mujer (Nino 1912: 31). Este par de oposición: **hombre/cuibbae** - **mujer/cuña**, se extrapola a distintos campos: agrícola, a la comida, a la fiesta y a su sistema relacional:

#### HOMBRE/CUIBBAE

- Caza
- Siembra del maíz
- Maíz (comida)
- Libación del maíz
- Carne de corzo (hurina). (comida)
- Ayarise (baile en Arete)
- Valentía
- Dominación

#### MUJER/CUÑA

- Cocina
- Recolección del maíz
- Frijol (comida)
- Confección de la chicha
- Carne de aruyu (loro). (comida)
- Ñeengare (baile en Arete)
- Cobardía
- Sujeción

24. "Eichú. Pléyades. Etoq. Los indios se sirven de esta constelación como de almanaque, para saber si el tiempo de las escarchas y heladas ya pasó y si ya empieza la primavera, para echar la primera semilla en los humedales, a fin de poder aprovechar cuanto antes choclos, calabazas y frijoles; de la misma constelación se sirven también para sembrar sus grandes chacras". (Giannecchini 1916: 43).

25. La chicha fue y es central en la vida social, cultural y relacional de esta sociedad. Su elaboración se halla vinculada a las mujeres. Viedma en 1788 (1969: 24) señala: sus mujeres "viven en el continuo afán, de día y de noche, de hacer chicha". Un siglo más tarde Nino (1912: 247) tiene similar percepción: "Toda la habilidad de una esposa consiste en saber elaborar bien la chicha, el apetitoso cangüi chiriguano, que es capaz de caminar cien y más kilómetros para beberla, donde fue convidado con todas las reglas de la diplomacia indígena". Para una relación actual ver Albó (1990).

26. "Arbol grande con flor amarilla. La aparición de su flor es señal que ha llegado el Carnaval, para empezar las fiestas bacanales" (Giannecchini 1916: 197). En el Izozog, actualmente esta "señal" está vinculada al florecimiento del algarrobo (octubre).

27. Según Perez Bugallo (1984: 20), "Etimológicamente, aréte, significa 'el verdadero tiempo'. Según sus informantes, "esta característica de Tiempo Calificado se le confiere al hecho de que en los bailes nocturnos de esta celebración participan tanto los ába (hombres) como sus antepasados llegados desde el más allá".
28. "Por el modo de huir y brincar del corzo, dicen los chiriguano que es valiente guerrero, y que de sus bríncos y mañas aprendieron ellos sus movimientos bélicos y táctica militar, lo que los constituye quereimba; y por ésto no lo lastiman mucho. De su carne no puede comer la mujer por que es aquí...La comida propia de la mujer es el ayuru, loro, zonzó y cobarde, por cuyo motivo, el hombre no lo come" (Giannecchini 1916: 47).
29. Giannecchini (1916: 166), confirma esta observación: "En las tomadas hay otra particularidad...y es que tanto el convidador como el convidado incurrieran infaliblemente en la odiosa nota de enemigos y brujos maléficos, si aquél dejara de convidar á algunos ó el convidado rehusara la invitación".
30. Atira. Copete. Adorno de las mujeres jóvenes, vanas y bailarinas. "Consiste en un mechón de cabellos cortados en su unidad de la cabeza...Dicho copete les sirve como de corona real, dándoles un aire de coquetas" (Giannecchini 1916: 14).
31. Corona de adorno en la cabeza de las mujeres (Giannecchini 1916).
32. Adorno que la mujeres llevan a modo de gargantilla. (Giannecchini 1916)
33. "Plancha de plata que los hombres llevan colgada del cuello en sus bacanales" (Giannecchini 1916 ).
34. Nino (1912: 270) es enfático al señalar: "Todos los juegos anteriores, en Ivu, fueron enseñados por el mismo blanco". Cabe la hipótesis de que haya sido traído de otras zonas guaraníes. Esto en vista de la gran dispersión que actualmente se observa en toda la chiriguanía.
35. Para una discusión sobre estos "hombres-dioses" cf. Saignes (1990: 164)
36. Los actuales **Aña**, enmascarados que representan a los antepasados, son llamados -en el **Izozog**-, cariñosamente **cheramyi**, "abuelo mio" o con la palabra castellana guaranizada **agüero** (Albo 1990:254).
37. Posiblemente una danza vinculada al maíz: "Aticui, harina de maíz". (Giannecchini 1916: 13).
38. "Después de un tiempo más o menos largo (de pelea), muere el toro ó el tigre en la lucha; generalmente sobrevive aquél, porque á éste lo matan entre todos, entre perros y vaqueros" (Nino 1912: 269).
39. Nino, en pie de pagina, señala: "El canto del aleluya principia así: Santísima Trinidad, osí ma pascua Aleluya; aleluya, aleluya, aleluya, aleluya, aleluya, aleluya, aleluya, etc. La s de Osi se pronuncia como si fuera doble". (Nino 1912: 271).
40. Esta sección ha sido desarrollada íntegramente en base a Acebey (1992), ya que no fue posible ingresar a **Tentayapi** por haber fallecido una abuela.

41. Es una danza intercalada con bailarines de ambos sexos que, por lo general, la inician las mujeres y luego se van incorporando los hombres agarrados de las manos. También se baila en parejas sujetas de las manos, con el mismo paso, aunque esta vez no se gira en círculo: van y vuelven en una sola dirección (Acebey 1992).
42. Los diseños de las máscaras de los **Aña-Aña**, "que representan a los espíritus del bien, a los espíritus de los ancestros", son muy variados. Como característica general, llevan plumas de ave negra alrededor del rostro, y diseños que incluyen la **tembeta**, la **simba** y el maquillaje antiguo o actual de los **Ava**. Las máscaras se fabrican cada año. En la mayor parte de la **avarenda** las utilizan sólo para el Carnaval. Cuando "botan" la fiesta, hacen lo mismo con los **Aña Aña**. (Acebey 1992: 87).
43. En los esquemas sinópticos, estos "tiempos" se presentan como estancos diferenciados aunque en la realidad no ocurre así. Muchos momentos, repertorios y uso de instrumentos musicales se hallan interdigitados en su uso.
44. "Depende si hay cosecha de maíz. Si no hay, pues no se realiza" (cap. Bonifacio Rivera).
45. Entre los **guaraní-chiriguano** los instrumentos de percusión tienen un papel de primer orden, tal vez mayor que los instrumentos melódicos.
46. Poseen un fuerte sentido de identidad diferenciada que se expresa en su auto-denominación: **Izoñeos**.
47. En términos macro, es el idioma -el guaraní- la principal categoría que permite actualmente tanto una auto-percepción y auto-denominación (y esto incluye a unidades **Chané** guaranizadas), aunque sigue primando la hetero-denominación histórica: **Chiriguano** [término que excluye a otros grupos guaraní hablantes como los **Guarayu** o los **Sirionó**, como identidades diferenciadas]. A nivel interno, la diversidad identitaria es expresada a través de auto y hetero-denominaciones: **Simba**, **Ava**, **Izoñeos**, **tapuí**, peones etc., y que forman parte del capital simbólico que cada grupo maneja y que llega a niveles segmentarios menores: comunal o de un rancho y que siguen expresando su gran voluntad de autonomía.
48. "Like the guarani Indians in Paraguay the Chiriguano call a mortar angua. The mataco sometimes make drums by stretching a skin over a wooden mortar. So too, if we to be guided by the name, the Chiriguano drums must originally have appeared" (Nordensklold 1920: 116).
49. En la Argentina es acompañado por pequeños instrumentos de percusión llamados **michi raí** (Perez Bugallo s/f.).

## LA MEMORIA DE ORFEO Y EL MONTE

### Variaciones sobre el canto Guaraní

Fernando Prada Ramírez

Los primeros informes etnográficos que poseemos de los "Chiriguanos" (1) en la literatura colonial son sólo de enfrentamientos, guerras y "entradas" de conquista. Una descripción de un informante tan valioso como Matienzo, oidor y estratega de la Audiencia de Charcas, en 1567, decía de los Chiriguanos: "gente advenediza, de guerra, muy cruel, indómitos, conquistadores, nación pérfida, no tiene otro oficio sino pelear y matar" [(1567): 1967: 256]. En 1574, Polo de Ondegardo los describía así:

**...su principal riqueza y sus tratos internos que tienen por hacienda y gran rescate entre ellos -son- las cabezas de los que han muerto en la guerra y estas tienen en sus casas y sepulcros y son vasos preciados...Pelean hasta morir cuando se ven en aprieto y aun ellos mismos se matan...Tienen por averiguado que el m murió en la guerra es bienaventurado y así no le lloran que y el que murió en casa hacen grandes arreytos llorando su desdicha. (Según Saignes 1990:26)**

Debido a la belicosidad y rebelión permanente de los Chiriguanos, tuvieron que pasar casi dos siglos para que nos lleguen noticias sobre sus normas, sus cantos, fiestas y mitos. Las primeras informaciones fueron de combates y apenas algo sobre su cotidianidad cultural. "La vida y costumbres de los chiriguanaes es comer y beber y emborracharse en sus tierras e ir a la guerra", decía un informe de 1582, (Saignes 1990:31) ligando la cultura guaraní a la guerra y al alcohol. Los Informes sobre su cultura se produjeron recién cuando las misiones, jesuitas y franciscanas, luego de muchísimas dificultades y un acoso constante, lograron establecerse en territorio chiriguano.

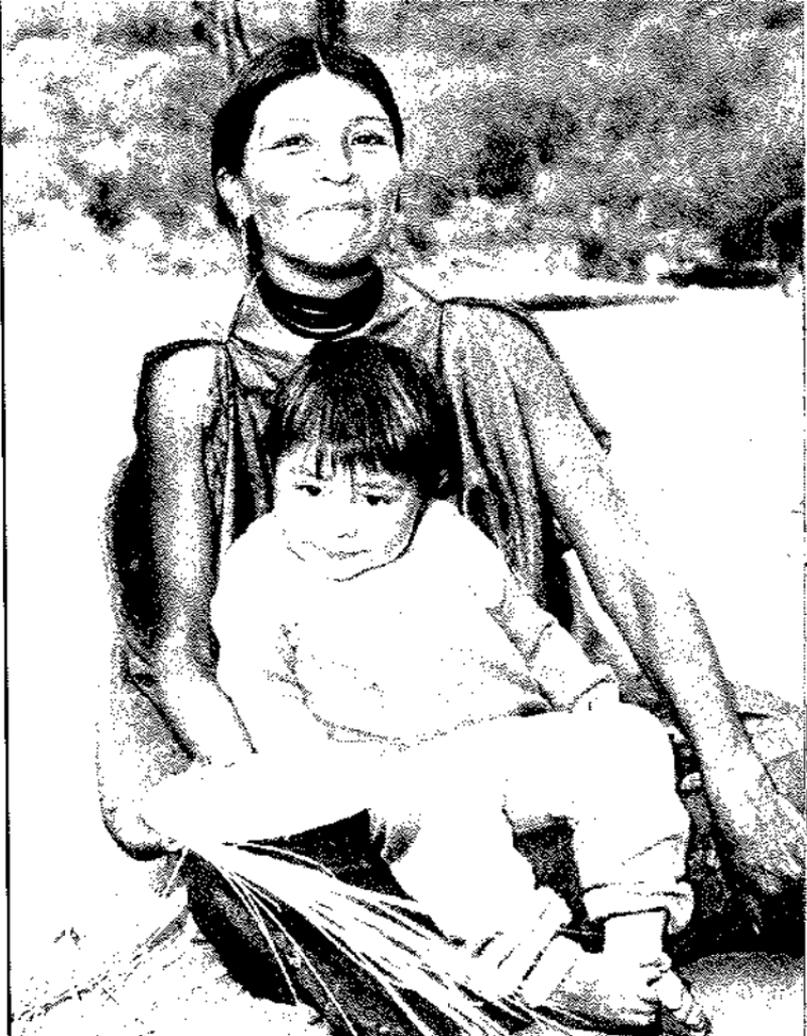
Los antiguos guaraníes, en una estructura que se mantiene similar hasta ahora, se organizaban en **tentas**, grupos de unidades familiares ampliadas que eran la base de la organización socioeconómica y tenían un acceso comunitario a la tierra. La autoridad de la **tenta** la compartían el **Mburuvicha** y el **Ypaye**. El **Mburuvicha**, es la autoridad políti-



Chiriguanos en Fortín Campero, río Bermejo hacia 1903 (Chervin 1908)

ca máxima de la **tenta guaraní** y el **Ypaye** la religiosa. También existen los **Mburuvicha guasu** que son los "Capitanes Grandes", cuya autoridad ha trascendido los límites de su **tenta** de origen y tienen poder sobre regiones vastas del territorio guaraní y su actividad, a veces, alcanza niveles nacionales. El poder del **Mburuvicha** se complementaba en la vida diaria con el del **Ipaye**, Chamanes, que ejercen la medicina tradicional. Entre los guaraníes hay dos clases: los **Ipayes**, dueños de las lluvias y la salud social e individual de la tribu y los **Ipaye-imbaekua** que son quienes hacen maleficios y provocan la muerte. (Riester 1983: 40). Entre los **Guarasugwe**, grupo también guaraní que habita el noreste de Bolivia, en la provincia Velasco de Santa Cruz y entre los ríos Itenes y Paraguá, al chamán lo denominan **karai** -palabra con la que los guaraníes del sud hoy denominan al blanco- entre sus funciones está la de ser acompañante de las almas a la "Morada de los Muertos" y, en general, debe ser un enlace con los espíritus (Riester 1976: 198). Entre estas dos autoridades, política y religiosa, se distribuye el poder de la comunidad. El **Mburuvicha** era la primera autoridad en épocas de normalidad social, pero, cuando aparecían los tiempos agitados, las sequías, la guerra, las festividades, por razones religiosas, aparecía el poder del **Ipaye**. Esta intranquilidad social era, generalmente, captada por el **Ipaye**, para realizar las grandes migraciones Tupi-guaraníes en búsqueda de la "tierra sin mal" El **Kandire** para los **Avas** y **Simbas**, el **Ivrehí Ahae** de los **Guarasugwe**. Estas migraciones fueron las que poblaron con guaraníes el oriente boliviano, sobre todo al sur. El **Ipaye** anunciaba el exterminio del mundo y de esa sociedad histórica así y movilizaba la tribu a la búsqueda de la "Tierra sin Mal", a irse donde el **Tumpa** a donde **Yaneramai** - máximo Dios de los **Guarasugwe**. "Teníamos este país. Lo hemos perdido. Debemos irnos allá" (Riester 1976: 199). A esa tierra, donde no había que sufrir, donde había abundante caza, rica miel, muchos frutos y no era necesario trabajar. Si uno camina hacia el oeste, se llega donde el Dios **Nanderu Tumpa**, donde **Yaneramai**. Ahí es a donde los **Ipayes** incitaban ir y migrar. Alcanzar el paraíso, ir a la presencia del Dios, no después de muertos, sino ahora, vivos. El guaraní tiene una visión muy singular de la vida y la inmortalidad. En realidad, para él, la inmortalidad no llega después de la muerte, sino que ya precedió a la vida. Los niños, antes de nacer, viven en la "Gran Morada" y de allí vienen. De igual forma, después de haber vivido, los muertos retornan a la "Morada de los Muertos". La mentalidad guaraní supone una preexistencia y una vida después de la muerte. La vida no sería sino un vaso comunicante, un nexo entre la

Guaraníes de dos generaciones. Yuquimbia, prov. O'Connor, Tarija



pre-existencia y la "Gran Morada". Como dice Rivarol; "La mayor ilusi3n del hombre es creer que el tiempo pasa. El tiempo es la orilla, nosotros pasamos"(2). Es por eso, que es probable que el guaraní tenga otra visi3n de la historia que el aymara, 3l no puede decir **ñaupa manpuni**, 3l no ve el pasado y tiene el futuro a sus espaldas, el guaraní va hacia adelante, tiene la vista lista como el cazador en b3squeda de su presa. Este pasar es para 3l; migraci3n, b3squeda del **kandire**, de la epifanía, de la presencia de dios en esta tierra y esta nuestra vida<sup>3</sup>. Con la b3squeda de la "tierra sin mal", el guaraní busca ganarle a la muerte, pero no haciéndole laberintos para demorarla como Kafka o prolongando las noches para seguir contando cuentos como Scherezada, sino yendo a su encuentro, pero en vida, anticipándose así a la presencia de dios. Hay tambi3n la creencia profunda que al **kandire** se llega, sin pasar la prueba de la muerte, mediante ayunos bailes y cantos (Saignes 1990:34). Siendo muy posible que sea el **Ipaye o Karai** el que se convierta en dios, en **Tumpa**. Entonces, se hace construir una casa y oráculo, por el que hablan los dioses a los hombres. Así tenemos, al **Tumpa Apiaguaiki**, quien en 1892, guió a los chiriguanos a la batalla de **Kuruyuki**, que fue una de las derrotas más decisivas que sufrieron los Simbas y Avas, En la república. Ya antes, en 1778 existieron el **Tumpa de Masavi** y de **Kaiza** y a todos ellos les sucedió este devenir en dios de lo humano, siempre durante la guerra, como ratificando aquella observaci3n de Polo de Ondegardo, de 1574, que nos indicaba que lo chiriguanos creen que aquel que murió en la guerra es bien aventurado y no lo lloran cuando muere: Irá más rápido a la presencia de **Tumpa**, de **Yaneramái**. El **Tumpa Apiaguaiki**, en vísperas de la batalla; de **Ruruyuki**, prometía a sus seguidores que "los liberaría de las balas, que se volverían agua al alcanzar sus cuerpos, y si algunos muriesen, resucitarían de inmediato...en Paraguay" (Saignes 1990:194). En este sentido, la b3squeda de la "tierra sin mal"; el **Kandire** de los chiriguanos, es más política que la b3squeda religiosa de los Tupi. En los primeros, es una religi3n dedicada a condenar la existencia tradicional - en este caso, colonial y republicana- y provocar una crisis social, política y tambi3n mística. Entonces era el tiempo de los guerreros, del **Ipaye**, del **Tumpa**: hombre dios que había venido a liberar a los chiriguanos

Los datos históricos sobre la manera de cantar de los guaraníes nos llegaron recién a principios de este siglo, en 1912, en la Etnografía Chiriguana de Fray Bernardino Nino. 3l precisa que la cosecha de maíz "marca para el Chiriguano, una 3poca del ańo que

La cotidianidad en la casa. Marina Cature, Yuquimbia, prov. O'Connor, Tarija



llama **Mbaepiru**, que literalmente se explica por cosa o cosas secas" (1912: 256). Es cuando los árboles empiezan a perder sus hojas. La otra mitad del año, llamada por los guaraníes actuales **Ara ama** y en la que antiguamente las mujeres realizaban la recolección de fruta silvestre, es marcada por el florecimiento del algarrobo, en los meses de Octubre y Noviembre y es cuando empiezan las lluvias. Sin embargo, ambas estaciones, tanto la seca como la de aguas, son marcadas por el uso social del alcohol y, como veremos más adelante, por la música. Al inicio del **Mbaepiro**, la época seca, se bebe la chicha de maíz, **kangüi**, y, para iniciar la estación húmeda, se elabora chicha de algarrobo, de **Kupesí**. En la época seca, como ocurre en otras sociedades agrarias, aunque tal vez no con tanta intensidad, después de la cosecha: "el chiriguano pasa el tiempo en el ocio, bebiendo hoy acá, mañana allá, visitando a unos, jugando con otros, gozando, en suma, de su casi ningún trabajo, mejor que el más grande mandatario del mundo" (ob. cit.: 357). Es la época del **Arete**, de la fiesta, en la cual el chiriguano "no desea más que beber, cantar y bailar" (Idem.). Estas informaciones de Nino destacan dos aspectos que serán fundamentales en esta reconstrucción semiológica del canto de los Guaraníes: la época festiva del **Arete** y, segundo, el deseo de no trabajar del Chiriguano que, enardeciendo ya a sus primeros conquistadores y evangelizadores, siempre antepuso otros valores sociales al trabajo, como la fiesta, ligada en su cultura íntimamente a la comunicación social y la embriaguez. Todavía en 1886, el capitán Yambay del Isosog(4), respondía altaneramente al misionero Giannechini: "Dios nos hizo para beber, comer, cantar y bailar, y nos ha dado la tierra para que nuestro cuerpo sea encerrado en ella, como encerramos en ella la semilla del maíz" (Según Siagnes 1990:183). En este sentido, la fiesta es orden y transgresión, norma y pérdida de identidad. Ambiguamente, la fiesta es para los Guaraníes equilibrio y vértigo, ratificación de algunas estructuras sociales pero, al mismo tiempo, afirmación radical de la libertad individual. Alucinación y sistema.

Como decía la cita del padre Nino, en la época del **Arete**, los Chiriguanos vagaban de casa en casa, tomando chicha, bailando y cantando. Todavía hoy, cuando la chicha se acaba en la aldea, ellos se trasladan en verdaderas romerías de padres e hijos a las otras tentas, como en búsqueda del **Kandire**, de la tierra sin mal. Pero, esa vagancia, a diferencia de lo que creían sus misioneros, estaba llena de sentido, en ella, el Guaraní ratificaba, ritualmente, por medio de la música y el alcohol, primero, la solidaridad de los

Arate en Ivamirapinta



miembros, generalmente parientes, de una Tenta y, segundo, establecía los pactos políticos y económicos con las Tentas vecinas. Pactos transregionales que, seguro, fueron fundamentales, antes y en la colonia, cuando los Chiriguano se enfrentaban en cruentas guerras, tanto con los incas como contra los españoles o, internamente, con tribus enemigas. El baile y la música del Arete fueron constituyentes para establecer esa serie de articulaciones sociales que explican la resistencia Chiriguana, tanto al imperio incaico como al régimen colonial que no pudo, en 4 siglos de dominación, subyugarlos totalmente. Todavía hoy, estas fiestas son un mecanismo de unificación étnica que les permite enfrentar, con resultados más o menos positivos, la expansión de la sociedad global.

Según Nino, el **Arete** empezaba cuando el **Mburuvicha** de una Tenta convocaba a la "toma general", haciendo colocar una vasija grande de **Kangüi**, chicha de maíz, al frente de su casa. Era la señal para que todas las familias de la Tenta empiecen a preparar chicha y vayan a cazar para dar de comer a sus invitados. Mientras los hombres afilaban puntas de flechas, seleccionaban los venenos y preparaban los perros para ir a cazar, las mujeres mascaban el maíz para la chicha. El **Mburuvicha**, **Purucumcau vaé**, "el que le da de beber" iba a invitar a las Tentas amigas para que vengan a comer, cantar y bailar. Se tomaba hasta que se acabe la chicha y una vez que ello ocurría, el **Ucau vaé**, "el que toma", decía públicamente " **Oremana ma pervi** -os tenemos vergüenza- **enecatu ruyepi ne** -pero nos vengaremos-" (Nino 1912: 257-258). Era la invitación para que todos fueran también a alegrarse a la otra Tenta. Saignes la denomina "reciprocidad negativa"5 y, al igual que la guerra, la fiesta parece confirmar el análisis de P. Clastres: no es el intercambio que instituye la sociedad, sino la guerra -deberíamos añadir la fiesta. La guerra obliga a entablar alianzas con grupos vecinos y, para acentuarlas, se debe iniciar una serie de dones y contra-dones, siendo uno de ellos, de los más importantes: la fiesta. Solidaridad y guerra: la fiesta lógica de la reproducción social guaraní, es también el ámbito del Arete. Las reciprocidades sociales de la fiesta, pero también el aislamiento abismal del alcohol.

Siguiendo la estructura de la cosmología guaraní, el **Tumpa**, traducido por los misioneros por Dios, es el dador de vida de todos los animales, en realidad -siguiendo las ansias de libertad de los **guaraníes** y su rechazo a cualquier unidad, ya sea religiosa o

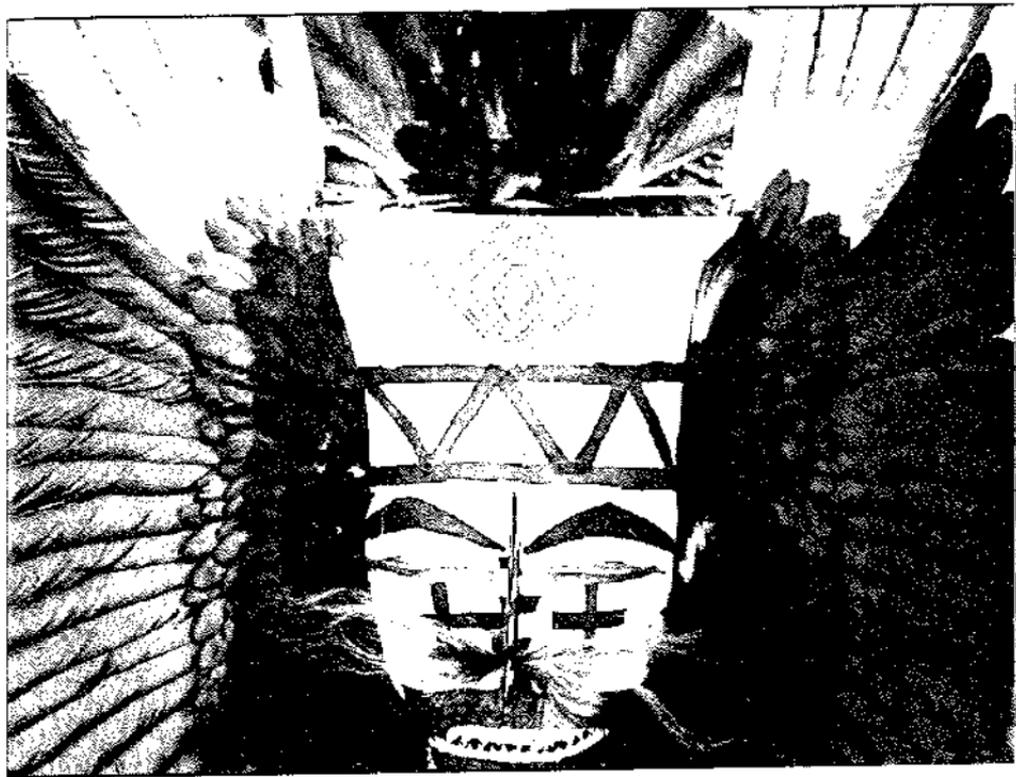


Máscara vistiéndose en el monte. Izozog.



política- cada uno de los animales tiene su Tumpa, su dador de vida. Así existen Aguara Tumpa, dios zorro, Tatú Tumpa y otros, pero el padre, el gran dador de vida y el más dominante, es Ñandereguasú que mora en los cielos y en la noche podemos verlo: es la Vía Láctea, donde están todos los animales y su eterno principio(6). Los Tumpas habitan la región celestial. Pero, lo que hay en los cielos, existe también en la tierra, como los Tumpas allá arriba, aquí moran los Kaaiya Reta, son los que cuidan a cada uno de los animales que viven en la tierra. Son ellos quienes entregan los animales al cazador, son los "dueños" de los animales. Son los mediadores entre lo divino y lo humano, lo celestial y lo terrenal. Hay también Iyas de lugares, de quebradas del monte, de fuentes de agua y de las lomas donde cantan los pájaros. Los Iyas cumplen la misión que los Tumpas les encargaron en la tierra: Son los cuidadores de los recursos naturales y son aquellos que velan que los hombres, cazadores o agricultores, no depraden la naturaleza y se sirvan de ella armoniosamente. Los Iyas cuidan por el equilibrio ecológico de la sociedad guaraní y para no enojarlos se debe cazar sólo lo justo(7). Ellos se comunican con los hombres por medio de los sueños, de gran importancia en la cultura guaraní, sobre todo en los procesos de creación artística, como en la música, cuyas melodías generalmente las sueñan, o en los tejidos que es cuando sueñan los diseños(8). En los sueños, los Yyas manifiestan sus mensajes y los guaraníes guían así sus comportamientos y praxis sociales. En ellos, hablan con los muertos, con sus parientes y, a veces, con el propio Yaneramaí o los Iyas; ven también el pasado y el futuro y, en general, el sueño es una situación de aprendizaje, una experiencia cognitiva.

Esta parcelación de las funciones del mundo sagrado se expresa también en la sociedad guaraní que es altamente especializada, ya sea de manera familiar o al nivel de las Tentas, cada uno se especializa en algo, así hay los encargados de la pesca, los que producen naranja, maní o zapallo, los que tejen, los que hacen redes o arcos y flechas. Así como todo, la fiesta tiene también su Iya, su cuidador, su Arete Iya. En la fiesta hasta el Mburuvicha le está subordinado y pierde su poder político. A decir de Nino, este cuidador de la fiesta iba siempre con el Ñandúgua, quitasol de plumas de avestruz. El símbolo del Arete Iya: las plumas del Ñandu, ligan la fiesta al origen, al gran Padre: a Ñandereguasú. Ese es otro factor de unificación social del Arete, los antepasados: El Ñandú se llama también Aña Guasu, el gran antepasado y las máscaras de plumas negras que bailan en el Arete son las Aña-añas: los muertos que vuelven en el carnaval,



Máscara Wirapepo. Izozog.

son los primeros niños, guaraníes que vuelven de la Vía Láctea al Arete y, al final, se vuelven a ir. Por medio del **Aticu** (Nino 1912: 268), el baile de las máscaras y los danzantes, la sociedad guaraní reproduce sus sistemas simbólicos. El **Arete Iya**, dueño de la fiesta. "pronuncia sus discursos en cada esquina de la plaza, recomendando armonía y alegría". Sus ayudantes "también pronuncian sus cortos y largos discursos" (idem.). El mismo Mburuvicha, cuando convoca a la "tomada general", dirige un discurso a sus súbditos, en el cual remarca que el maíz es para beberlo, una vez que lo han conseguido por la bondad del **Ipaye**. Insta a "no perder la antigua costumbre de beber y hacer una gran fiesta para manifestar la amistad y cortesía a los vecinos que habitan otras tribus" (Nino 1912: 257).

Ñandereguasú es quien, en el sueño, enseña la buena caza y a los **Ipayes** como curar (Riester 1983: 52). Mostrando la importancia de la música en la constitución de la sociedad guaraní una de las técnicas para curar las enfermedades es la canción. Esta forma de curación se produce cuando el **Ka Iya Reta** "secuestra" el alma del enfermo. Entonces, el **ipaye** debe conocer la canción específica por combatir la enfermedad y "recoger" al alma secuestrada. Esta canción es la canción del **Ka Ya Jubila** que es superior y manda a todos los **Ka Iya Reta**(9). La música, en la cultura guaraní, estuvo ligada a la curación. Un mito Guarazugué cuenta que el chaman llamado **Awa'a** se hizo en el monte una flauta y con ella pedía a los muertos que lo ayudasen a curar las enfermedades (Riester 1976: 221).

La música y la fiesta están ligadas al **Ñandu**, al gran dios. "**Aña-guasú** vive por el monte y canta"(10). El mito guaraní del **Ñandú**, ratificando esta relación del canto y el gran dios **Ñandú Tumpa**, narra que los primeros niños guaraníes no querían irse a dormirse quedaban afuera cantando, jugando rondas y bailando. Al parecer en todas las culturas los niños no quieren irse a dormir, como si supieran que "mientras duermen podría suceder algo que exige su presencia". Los niños tienen todavía el don de la atención, aquello que **Malebranche** denominaba "la plegaria natural del alma" (Benjamin 1971: 72). No sabemos si los guaraníes rezan, pero sí que están atentos a las huellas del monte, a los hábitos de los animales, a las estrellas del cielo y a las palabras de los hombres(11). Los padres del mito guaraní se preocupaban de los niños que cantaban en la noche y decían: - "ya va a amanecer y los chicos no vienen aún a dormir". Un amanecer, bajó el

Alejandro Chávez (Violín). Pascua. San Jorge de Ipaty



Ñandú donde los chicos estaban bailando y los hizo subir sobre él, levantando vuelo hacia el cielo mientras los niños seguían cantando. Solo una muchacha, que no había estado esa noche porque tenía la primera menstruación, se había salvado. Como mucho lloraba, su madre le encargó que cuide a su hermanita menor. "Para recordar a sus amigos y distraer a su hermanita se puso a cantar la canción que cantaban en las noches. Al cantar dos veces, se dieron cuenta que ya estaban en el aire"(12). Un viejito escuchó el canto de los niños y alertó a los padres, quienes habiéndose percatado del rapto, pudieron agarrarse del dedo de una de las hermanas, tan fuertemente, que se lo habían arrancado. La madre enterró el dedo y vio como nacía de él la planta del maní. José Yandura, el narrador del mito, comenta: "cuando uno mira la cruz del sur, se ven estrellitas en fila: son los niños que se fueron, también se ven dos estrellitas un poco aisladas: son las hermanitas que se fueron después"(13). La cruz del sur y sus dos señalizadores son el collar del Ñandu Tumpa, de la Vía Lactea(14). Con esas hermanitas perdidas también bailamos en carnaval, son los antepasados que vuelven. Se van cuando acaba el Arete, entre las máscaras que han bailado y, según Angel Yandura, después de la fiesta son llevados por pajaritos a la Vía Lactea, a la constelación del Ñandu(15). Otro motivo, tan esencial como el anterior, para la presencia de las plumas de avestruz en el Ñandugua o quitasol del Arete *lya* es que, en general, los pájaros están ligados a la generación de la música y su proceso creativo. Ellos son los dadores de las melodías y los tonos; las flautas humanas aprenden de ellos las melodías en el monte. El temple del cardenal, del matico, del tordo. El género musical de Mbapa Páure, transcrito por Nino, en 1912, tiene un verso que articula el canto y el trino natural y asignificante de los pájaros. "Cantemos el Mbapa Páure, como canta el mirlo" (1912: 262). Puede ser también que en el sueño un *lya* le eriseñe a uno una melodía: al día siguiente el que ha soñado deberá ir al monte a ensayar la melodía que ha soñado, que puede ser para enamorar a las mujeres, para hacer bailar a todos o para hacer llorar.

Hasta hoy, existen dos tipos de máscaras en el Arete: las de plumas, que son las Añaña y encarnan los antepasados y las máscaras de Toboroche, los agüeros, los viejos, los de la risa. Una corneta de cañahueca, con algunos agujeros llenados con cera bruta y un cuerno de toro en la punta para amplificar el sonido, es la que llama a los antepasados. Cuando llega el Arete, los guaraníes empiezan la mañana tocando esas cañas de sonido grave. Son probablemente las mismas cañas que, según el mito, tocan los muertos,

Máscaras durante el Arete. Izozog.



**Yaneratague**, cuando van a "la morada de los muertos" tristes por abandonar a los vivos y con la cabeza gacha (Riester 1976: 217)(16). Las máscaras vienen del monte, las rodea el misterio: no debe saberse quien es el enmascarado y el que las fabrica lo hace en el monte, donde nadie pueda verlo, en total secreto. Es el mundo de la muerte, del monte. Si uno tiene máscara puede encontrarse con amigos fallecidos hace tiempo y hasta los puede llevar a bailar. Las máscaras de pluma llegan diciendo: "Venimos del Matogroso", literalmente de un lugar lejano, pero históricamente del Matogrosso brasilero(17). Las máscaras nos dicen acuérdense, convocan a la memoria colectiva. Las otras máscaras que participan del Arete, las de madera de Toroche, son las que danzan riendo, haciendo bromas y gritando. Esas dos formas de máscaras y los danzantes y músicos, en el Arete, representan la convivencia de vivos y muertos en la sociedad guaraní.

El carnaval es un encuentro de contrarios y no sólo con los antepasados, sino también con la dinámica opuesta del mundo de la cultura y el monte. Según Nino, los primeros en entrar, ese último día de carnaval, cuando aparecen las máscaras, son los cuchichuchis, chanchos domésticos. En la actualidad, en Tetayapi, los cuchí-cuchis son los adolescentes que se embarran el cuerpo a orillas del río, entrar corriendo ala fiesta y manchan de barro a todas las máscaras y danzantes(18). Son esos mismos vestidos de los que comentaba Nino: para los días que dura el Arete, "el chiriguano trabaja casi todo el año con la pereza que le acompaña, por ello ayuda gustoso a los blancos, recibiendo en cambio dinero para comprar ropa y vestirse él, su mujer é hijos" (1912: 267. Las mujeres adornaban sus cuellos con collares y sus muñecas con brazaletes. Los hombres lucían sus **tembetas**(19) y sus **simbas**(20) de cabellos largos. Colores vivos, lila, azul, rojos. Espectáculo que todavía deslumbraba a los misioneros en 1912: "sin peligro de errar, si el chiriguano poseyera grandes riquezas, las invertiría fácilmente en sus vicios y el ornato de su cuerpo" (ob. cit: 193). Los cuchí-cuchis que llegaban embarrados del monte, ensuciaban toda esa gala: eran la selva, lo no normado, entrando en el poblado y descodificando la cultura, los cuchí-cuchis trantando de tapar los ojos de las máscaras, intentando cegar a los antepasados.(21) Ese era él ámbito de la fiesta: expresión cultural, pero, al mismo tiempo, embriaguez y exceso, la descodificación del alcohol en medio de un ritual de roles precisos de reproducción social. Es por eso que los participantes de la fiesta, antes de empezarla, debían saltar el cántaro de chicha. **Kangüi**, que

Yagua Tairari



se colocó frente a la casa del **Mburuvicha** cuando se convocó a la "tomada general". Era el salto mismo de los participantes de la fiesta a un otro orden, a la otra orilla, a la transgresión del mundo social. Este enfrentamiento de la selva y la estructura social se encarnaba de nuevo cuando la música cambiaba de ritmo y entraba otro personaje central del **Arete**: el toro-toro. En esta danza, el toro era protegido por las mujeres y un séquito de negros pintados que lo defendían, con un manto, del resto de los bailarines y, sobre todo, de las máscaras, **aña añas**, que siempre trataban de capturarlo. En Laguna Kamatindi, todavía hoy, el **yagua-yagua**, tigre, aparece del monte e irrumpe en el lugar del baile combatiendo con el toro. Ese enfrentamiento del toro y el tigre de España, el blanco o **karai**, con el tigre: indomable. En ese baile, ven ellos encarnados sus problemas con la sociedad nacional. Es también la amenaza del orden de la cultura —una cultura colonial, en este caso— por parte de la naturaleza sin cause. Sin embargo, luego que el **yagua-yagua** vence al toro, con diferencias regionales como en el **Izozog** donde la urina es la que lo vence, el tigre, que venció al conquistador, es muerto a su vez por las máscaras. Las **aña-añas**, los antepasados que vencen nuevamente a la naturaleza y salvan el mundo de los guaraníes que ellos normaron cuando les dieron las semillas y el fuego. El **Arete** termina cuando los agüeros, los **aña-añas** y todas las máscaras, los niños y los viejos, llorando se alejan el poblado y, seguidos de todos los bailarines, van a botar las máscaras a los lechos de arroyos o ríos(22) y, donde no los hay, las entierran. El siguiente año volverán los antepasados de beber y bailar con los humanos y se harán máscaras nuevas. En ese rito, con el que concluye el carnaval, podemos reconocer "el arroyo de los muertos. Según los **Guarasugwé** el alma, **Serata** o **Yanerátague**, que va a la "morada de los muertos", es acompañada por el **Karai** o **Ipaye** hasta el "arroyo de los muertos", donde el alma debe bañarse y cruzar las aguas para ser recibida, al otro lado, por las otras almas de los muertos **Guarasugwe**. "En cuanto llegan a la "Morada de los Muertos" festejan durante tres días... se han puesto sus adornos de plumas, sus capas de algodón y han frotado su cuerpo con Uruçu(23). Se festeja, se baila, se canta y se bebe mucha chicha" (Riester, 1976: 217).

Sin embargo, Nino distingue el carnaval o **Arete Guasu**, según él introducido por el subprefecto de Lagunillas, de dos formas musicales que se tocaban también en el **Arete**: el **Ayarise** y el **Mbapa Páure** (1912: 267). De cada una de estas formas musicales, Nino nos da la letra que tenían aquellas piezas, a las que Fray Domino Regini, en 1903, armo-

Mujeres cantoras en la fiesta de Pascua. San Jorge de Ipaty.



nizó como música para banda. Es una pregunta abierta ¿hasta dónde podemos confiar en ellas? ya que se trata de una readecuación cultural a los instrumentos metálicos de occidente y, en cuanto a la letra, probablemente, también fue adaptada con fines de evangelización ya que al parecer era cantada a Rosa, vírgen de la misión de Santa Rosa, la misión más importante en el area Simba.

**Ayarise, rise- Mborisee, sese- Rosa yainde(24)-Imbarague- Yuma chúrere- Yuma chuépa- Soro poco- ¡Eh! ¡Eh!-Saisá saisá- Cururu hetesimi pinte- Hevi sunzu-lparanta tapiti Cha machá imbarayu- Imbará, boteriyu- ¡Eh! ¡Eh!.**

Cantemos, compañeros-sigamos cantando-con nuestras mujeres-y huérfanos-estamos aquí todos-cantando y bailando-Sé y me gusta este canto-el sapo y la rana verde se paran-y el conejo hace fuerza-estoy cansado-dejo y me separo ¡Eh! ¡Eh! (Nino, 1912: 261).

El padre Nino, cuando describe este baile, añade algo que será fundamental para realizar la interpretación hermenéutica de la canción Guarani: "Cuanto más grande es el número de danzantes, tanto más ruido causan: cerca de ellos no hay como estar, porque cantan demasiado fuerte los hombres"(Idem.). Aunque actualmente el **Ayarise** ya no se canta, Jürgen Riester, recogiendo los testimonios de los Guaraníes viejos, afirma que el **ayarise** se cantaba, en la noche, para rendir homenaje al Ñandú Tumpa. Hombres vestidos con túnicas largas de color azul, formaban un círculo; en medio de este círculo se encontraban bailando tres hombres, vestidos de la misma manera. Uno de estos hombres tenía en sus manos un palo largo adornado en su punta con alas de avestruz, llamado **Garajápa**. Al hombre, portador del **Garajápa**, se le llamaba **Zingári**, los otros dos hombres eran ayudantes denominados **ombóri**. "El **ayarise** se cantaba para adoración del Ñandú Tumpa, para que siga en el cielo, para que siga mandando animales... para que tenga que cazar la gente aquí en la tierra..." (Riester 1983: 42). Esto último nos hace suponer que, originalmente, el **ayarise** pudo ser un rito de caza dedicado al Ñandú. Con estos testimonios vemos una vez más la estrecha relación existente entre la música y el Ñandú Tumpa que vive en la Vía Láctea.

El **Mbapa Páure**, también arreglado para banda por Regini, en 1903, dice así:

**Tavia, Tavia-Erecosiyé mbapa páure-Tirisoti, tirisoti-Ancua chopi-Chopi nano Saraviyé-¡Eh! ¡Eh!-Uctepeso güeremeso- Yagua tairari, yagua tairai-Yurumbopi-Yénmanta- ¡Eh! ¡Eh!.**



oro Toro". Laguna Kamatindi.

Cantemos el mbapa páure, como canta el mirlo, cantemos hasta quedar con la boca torcida y no nos casemos, aunque nos dé dolor de pecho, desaliémos aún al tigre, y que nos ensanche la boca. ¡Eh! ¡Eh! (Ob. cit: 263).

¿Qué ha pasado desde esos años de las narraciones de Nino hasta hoy? ¿Cuáles han sido las transformaciones del canto Guarani? ¿Qué significa ese "cantar hasta quedar con la boca torcida" ¿Señala también una defunción lingüística, una deformación del lenguaje? Los últimos versos de la canción de Nino nos dan una pauta, **Yagua Tairari, yagua tairari**, la voz, el rugido, el tarreo del tigre que liga, una vez más el asignificante sonido animal con la música. Precisamente, los guaraníes actuales denominan **tairari** al canto que siguen practicando hasta hoy. ¿Se trata de una recodificación del antiguo **Mbapa Páure**? El **tairari** se canta en otra fiesta, importante hoy en el calendario Guarani y que fue introducida por los misioneros: Las Pascuas. La música fue un instrumento fundamental en la evangelización de los indios y es por ello que los misioneros le dedicaron gran esfuerzo a la decoración de la iglesias, celebrando las ceremonias con gran pompa y con énfasis en la interpretación musical que tanto gustaba a los indígenas(25). Cuando Nino, en su Etnografía Chiriguana, transcribió piezas de pascua, hizo una observación importantísima "las palabras son pocas" (ob. cit: 271). En el **tairari** actual, todavía acompañado por violín, una de las pocas palabras reconocibles es **jareruya, areruya!**, una variación clara del aleluya cristiano y que los guaraníes de hoy, dándole otra interpretación, dicen que es una palabra de saludo. El resto de la canción del **tairari** actual, son solamente variaciones musicales de onomatopeyas; no existen palabras ni significados, es la canción llevada al extremo de las posibilidades de la voz humana. Aquellos abismos de la voz convertida en instrumento, antes sólo los experimentamos en los Blues de los negros norteamericanos. Estos Blues chiriguanos no tienen letra, no pueden ser llamados con propiedad una canción. Los **tairaris** son una transgresión del lenguaje, desde el momento que no son palabras, que no forman texto. Son discurso musicales sin significación, sin embargo, son plenos de sentido.

Esta es una de las paradojas estructurales de la cultura Guarani, un constante movimiento pendular entre el lenguaje y el silencio. Es uno de los pocos pueblos que prestan tanta atención al lenguaje, a la construcción de su idioma. Apenas uno llega a las tentas Guaraníes, ellos están corrigiéndole la pronunciación incluso de las pocas palabras que uno habla, le explican como se escriben, las diferencias del tono y acentuación. Pero,



Metuya. Pascua. San Jorge de Ipatey

hay que señalar una diferencia radical en el uso del lenguaje: si bien están hablando constantemente, los guaraníes no hablan para convencer al otro, reproduciendo la lógica de la evangelización de las grandes religiones, ya sea cristiana o musulmana. También parece ajena a su intención el convencer para una causa "revolucionaria" como proyección de una religiosidad profana en el ámbito social. En realidad el guaraní habla para hacerse la burla del otro y reír, si es hombre le habla como si fuera mujer o como animal, siempre buscando tomarle el pelo, aunque aparentemente sin intención de herir a nadie. Su lenguaje no es comunión, no es religarse, es volverse a separar cada uno en su individualidad, es duelo, es combate.

Antiguamente, en las sociedades guaraníes, la palabra, más que un privilegio, era un deber del jefe, a él le correspondía el dominio de la palabra para que, en forma contraria a la violencia establezca la armonía del grupo: Su palabra debía ser de paz o de mando a la guerra(26). Sin embargo, ser y decir conflúan en el jefe guaraní de una manera singular, ya que, en general, las palabras del jefe caen en un universo exterior a la comunicación. Como en el caso de los **Tairaris**, el canto de los cazadores **Guayakies** también **Tupi-guaraníes**, se basa en las onomatopeyas, en la asignificancia positiva del lenguaje. Los cazadores cantan en la noche y deben deformar el lenguaje: llevarlo al límite de la música. "Todo se dice estrictamente en primera persona y es estrictamente personal " (ob. cit: 101). Pero, sin embargo, este canto de los cazadores cae fuera del ámbito de la comunicación social, porque ellos no constituyen ningún coro que canta la misma pieza musical y no se forma frente a ellos ningún grupo de oyentes, de espectadores . Los cazadores tornan el canto igualmente asignificante, porque todos los cazadores "cantan a la vez, pero cada cual canta su propio canto... y cada uno quiere ser dueño de sí" (ob. cit:92). Los cazadores cantan cada uno como quiere: son solistas. En el **Tairai**, en cambio, forman coros, pero deforman tanto el lenguaje en el canto, que ni los propios guaraníes, incluso los que cantan, pueden traducirlo. El canto sin significado del **tairari**, sus onomatopeyas, son llenas de sentido para el **Simba**. Es evitar el surgimiento del poder a través del lenguaje y, al mismo tiempo, religarse con el no significante de la naturaleza: el monte lleno de sonidos. De igual manera, los cazadores no tienen un texto, no reproducen una memoria histórica, cada cual improvisa por su cuenta: es para evitar que el poder surja por medio del lenguaje. En su canto, el guaraní impide el imperativo y que el lenguaje instaure el mando. El lenguaje del canto del cazador, está, al igual que

Músicos tocando el temimbi guasu y angua raí. Ivamirapinta.



la palabra del jefe, fuera del intercambio que constituye la sociedad. En el canto los **guayakies** y **simbas** niegan la función del lenguaje y, más profundamente, el intercambio en sí. "El canto provee a los cazadores... el medio de sustraerse de la vida social negando el intercambio sobre el cual está fundada" (ob. cit:112). Pero, este sustraerse tiene dos sentidos profundos: Primero, desliga del poder que ordena por medio de la palabra y, al situar al lenguaje fuera de la comunicación, es un rechazo radical de la autoridad. Sus vecinos, los Tobas, no prestan la mínima atención cuando el jefe habla (ob. cit:30). Son pueblos que identificaron claramente la relación del poder y de la palabra y, por eso, rechazan el poder fuera del ámbito de la cultura y el lenguaje fuera de la comunicación(27). Segundo, a diferencia del hombre civilizado, a quien el lenguaje se le volvió completamente exterior, porque ya no es para él sino un puro medio de comunicación, las culturas "primitivas", tanto como los poetas, los **tairareadores** **simbas** y cazadores son "más cuidadosos en celebrar el lenguaje que en servirse de él, han sabido mantener con él una relación interior que es en sí misma alianza con lo sagrado" (ob. cit:115).

Así como los **guaraniés** prestan atención al lenguaje, al mismo tiempo, con la intensidad que sucede en pocas culturas, recuperan el valor social del silencio. En los ritos de iniciación, sobre todo con las mujeres que es más severo que en los hombre, el silencio tiene una significación fundamental: es el paso a la vida social. Cuando a la mujeres les llega la primera menstruación, **ymundía**, "Enseguida la colocan en una hamaca, ó cosa parecida, y recostada en ella como un cuerpo sin alma, la levantan hasta la techadumbre; dejandola allí por espacio de 4 días en riguroso ayuno y, por supuesto, sin que habra la boca para hablar a nadie, ni para pedir cosa necesaria, porque, si hablara ó pidiera algo, la desgracia se manifestaría en el momento" (Nino 1912: 223). Al quinto día la bajan para raparle el cabello y luego la encierran en "una cerca como rinconera" donde debe permanecer otros ocho días sin hablar con nadie y sólo comiendo maíz hervido. Rito de iniciación que llaman **Yekuaku** o sea ocultamiento. Sólo esa abstinencia y silencio habilitan a la mujer a la vida social. "Otras aguantan un año sin salir a luz, de donde proviene que muchas salen pálidas como el alabastro... Pero con la blancura de su tez, con el cabello suelto y reluciente, con los adornos de collanas y braceletes, y los cosméticos de achiote, que con gracia le han puesto sus compañeras mayores en las mejilla y en las cejas, causan la admiración de toda la gente reunida" (ob.cit. 224). Sólo

ago del Chivo". Naurenda.



entonces, la mujer deja la contestación afirmativa de **ú, ú**, propia de las niñas y adopta el **é, é**, propia de las mujeres. Igualmente, los adolescentes varones deben soportar en silencio cuando, en luna llena se les perfora el labio inferior y se les pone la **tembeta**, signo de su pertenencia al pueblo Guaraní y también de su valentía en la guerra. Sólo aquel que ha pasado este sacrificio sin decir palabra alguna dejará la contestación afirmativa de los niños **ú, ú**, y adoptará la del **ta**, propio del **Kuimbae** o sea hombre apto para todo (ob.cit: 228-229). Como vemos el silencio ritual es el que permite la adquisición de un nuevo discurso social. El silencio esta ligado al nacimiento, a la vida. Otro elemento del **tairari** ratifica estas funciones genésicas del silencio y la no significancia: Las mujeres que lo cantan tienen la mejillas pintadas de rojo con **Urucu**(28). También las parturientas, luego de parir y de bañarse a los pocos días, se pintan la cara con el **Urucu** como señal de reintegración a la vida social y vuelven a los trabajos acostumbrados.

El silencio y la reintegración a la sociedad. Los guaraníes han logrado un sistema social que no piensa la oposición de la naturaleza y la cultura, sino trata de reintegrarlas: El silencio y las onomatopeyas del **tairari**, complementándose con la socialización de la fiesta, con el **urucu** que significa vida y comunión. Pero esta relación ambivalente de la cultura guaraní con el lenguaje, tiene también otras expresiones sociales como el trabajo, ante el cual, el guaraní trató siempre de mantener un equilibrio y una distancia. Una sociedad que trabajó lo justo para la subsistencia y prefirió siempre la caza a la agricultura, en ella encontró una forma de producir, pero también de jugar y observar meticulosamente la naturaleza, como el cazador en búsqueda de las huellas de su presa o a la expectativa de cualquier sonido inusual que provenga del fondo del monte. El guaraní, que se cree el hombre por excelencia y superior a todas las razas, paradójicamente, se niega al uso del lenguaje significativo y de la herramienta agrícola. Según Faye, la constitución del lenguaje humano es paralela a la invención de las herramienta(29)

Así como el silencio y el canto lo redimen de la comunicación imperativa del poder, en una actitud similar, por su radicalidad, el guaraní se niega al trabajo. "Los naturales son robustos, fuertes y bien formados, pero haraganes, indómitos e inconscientes, propensos a la embriaguez, al juego y al ocio. Son Alegres, nada adustos, corteses, vivos de entendimiento, pero falaces, embusteros, astutos y desconfiados" (según Clastres 1978:



206). Así describían a los guaraníes en 1800, sin variar en mucho la descripción que dio Polo de Ondegardo dos siglos antes, en 1574: "En borracheras y bailes gastan toda la vida" (ob. cit: 202). Habían pocas cosas que pudieran molestar más a los colonizadores que ese rechazo al trabajo. Para gente que necesitaba mano de obra indígena en las haciendas y minas, esta actitud, además de incomprensible, era destructible; pero, los guaraníes preferían siempre la fiesta al trabajo, el baile a producir para alguien que no perteneciera a la unidad familiar. En realidad, no se trataba de un actitud incivilizada y bárbara como pretenden mostrar los cronistas, sino ese rechazo al trabajo era para evitar la acumulación de excedentes (27) y alejar el poder coercitivo del seno de la sociedad. Clastres, anteponiendo el poder al trabajo y la política a la economía, afirma que, en estas sociedades, esa fuerza política que obliga a trabajar a los hombres más allá de sus necesidades estaba ausente (Clastres 1978: 170-171). En producir sólo y estrictamente para la subsistencia, los guaraníes basaban el ejercicio extremo de su libertad individual.

Los guaraníes no tienen una dimensión cronológica del tiempo, como veíamos, quieren ser dioses -abolición de la temporalidad- y viven el presente en su máximo esplendor: la guerra y la fiesta. Nada más alejado de la concepción judeo cristiana del tiempo que es la que fundamenta las civilizaciones industriales de occidente. El guaraní no quiere planificar ni construir su futuro. Su ethos no se basa en una concepción de la historia que nos hace responsables de nuestros actos y, menos aún, existe la idea de que estos actos recibirán su recompensa en la vida futura y eterna. Como otras culturas, el guaraní antepone al sentido de responsabilidad, el de celebración, por eso no existen el pecado ni el castigo y permanentemente exaltan el júbilo o la guerra.

Todo ello hace que, tanto la antigua como la actual sociedad guaraní, responda a una doble dinámica: "centrípeta en cuando alienta la solidaridad de los grupos locales y regionales, centrífuga en cuanto acrecienta la libre iniciativa y la escisión de las unidades menores" (Clastres 1990: 33). Esa es todavía la estructura actual de la Asamblea del Pueblo Guaraní (APG) que fomenta, a la vez, la igualdad interna y la autonomía local máxima.

En este sentido, podemos reconocer al interior de la APG tres autonomías regionales de gran significación: La capitania del alto y bajo Isosog (CABI), el Consejo de capitanes de

Mujeres chiriguanas en Caiza (Chervin 1908)



Chuquisaca y la capitania de Kaipipendi-Karahuaycho. Sistema social que por medio de diversos mecanismos culturales, uno de ellos el canto, busca la igualdad de sus miembros, pero, al mismo tiempo ratifica constantemente su libertad individual. Es por eso que todavía podemos escuchar la descripción que se hacía de ellos en la colonia: "jamás han conocido más ley que la de su brutal libertad e independencia" (ob. cit: 122). Libertad de uno, mas que de la sociedad. Por medio del canto, al igual que por la guerra antes, los Guaraníes construyen una sociedad igualitaria pero, al mismo tiempo, libre.

Mujer guaraní mateando.



## NOTAS

1 Hoy día, los habitantes de esas reuniones no ven con agrado el nombre de los antiguos documentos coloniales y se llaman así mismos Guaraníes y se sienten parte de una gran Nación Guaraní que ocupa, además de Bolivia, los territorios del Chaco argentino y el sudoeste del Brasil.

2 Según Beaufret, 1984: 44

3 A estas migraciones Metraux las explicó también por la búsqueda del metal, que se hallaba al occidente, a los pies de la cordillera oriental, que fue hasta donde llegaron los chiriguano, asediando primero a los incas y, luego, a los españoles. Saignes traduce kandire-"dueño del metal" y las COSAS buenas" (1990:124).

4 Los guaraníes actuales todavía recuerdan a ese gran capitán y dicen que **lyambae** significa: " - ¿no te acerques, hasta ahí no más! y fue él el que impidió que los **karai**, blancos, entren en el **Isosog**. Comunicación personal de Antonio Méndez, **Kopere**, Agosto, 1996 .

5 Comentando la frase de Polo de Ondegardo: "Tienen por religión la venganza que llaman trueque", Saignes afirma que la regla básica de la venganza es "reciprocidad negativa" y que habría permitido articular los grupos entre sí (Saignes, 1990:123). La venganza compromete la red de parientes y aliados en torno a una ofensa. De esa manera, esas sociedades de la guerra generan la cohesión del conjunto mediante el enfrentamiento de las partes (Ob. cit: 32). "La existencia de un enemigo se opone por una parte a toda integración unitaria, panétnica de la sociedad, y por la otra, a todo repliegue sobre sí misma" (ob. cit: 47).

6"El Nandú es el padre de todos los animales y el que los manda a la tierra, es la razón por la que nunca se acaban". (Riester, 1983: 39).

7 Ya Clastres había señalado el tabú alimenticio de los guayakies que les prohibía consumir la carne de sus propias capturas: "los animales que uno ha matado, no debe comerlos uno mismo". De esta manera, el tabú sobre la presa se constituía en un acto fundador del intercambio de alimentos y de la sociedad misma, al impedir la dispersión de los indígenas en familias elementales (Clastres, 1978: 102-103).

8 Comunicación personal con Angel Yandura, Kopere, 1996.

9 Testimonio del ipaye del poblado Tamachindi recogido por Riester (1983: 57).

10 Ob. cit: 52.

11 Murena, comentado la misma frase de Malebranche. dice algo que bien podría ser aplicado a los guaraníes: "somos los pastores del mundo, pero que- perturbados por nuestras pequeñeces- no lo percibimos en la impresionante belleza de su armonía, lo abandonamos y nos perdemos: el signo del pecado radical no sería nacer, sino la barbarie de la desatención, porque percibir todo lo viviente, la atención, constituye "la plegaria natural del alma" capaz de purificarnos de cualquier desdicha. (Murena 1972:12)

12 Este podría ser el origen místico del ayarise, forma musical que analizaremos más adelante y que, según las recopilaciones de Rieter se cantaba en la noche en homenaje a Nandú Tumpa (1983: 42)

- 13 Este mito ha sido recopilado por Marcia Mandepora, en Ivamirapinta y contado por José Yandura, en Agosto de 1996. Riester ha recopilado una versión de este mismo mito, también del Izozog, pero esta versión señala que, al huir el Nandú con los niños, sus padres se agarraron de sus patas y le arrancaron una uña de donde nació el maíz. (1983: 41).
- 14 Testimonio de Antonio Méndez, Valle Est. Ingre, 1996.
- 15 Comunicación personal, Kopere, 1996 .
- 16 Los **guarasuguwé** llaman a estas cornetas **teru-teru** y los muertos las van tocando por "la senda de los muertos", caminando hacia el oeste, donde se pone el sol. En vez del cuerno actual de la zona **Ava**, ellos le ponían un mate en la punta para amplificar el sonido (Ob. cit: 218).
- 17 Comunicación personal con Antonio Méndez. Ipati del Ingre, 1996. La versión de Nino dice Matomorcho (1912: 268). Sanabria sitúa el centro originario de la dispersión guaraní. en la región del Brasil, de donde habrían migrado hacia el norte hasta el Amazonas, hacia el oriente hasta la costa del Atlántico y el cauce del caudaloso río de La Plata, además, habrían llegado hasta el Chaco y ocupado al margen oriental de la cordillera de los Andes (1972: 34-35).
- 18 Video etnográfico: El Jaguar Azul.
- 19 Esfera de madera incrustada en el labio inferior. La **tembeta** también servía para diferenciar las familias según los diseños que tenían y existía una especial para los Mburuvichas y según la cual se los podía reconocer en las fiestas grandes
- 20 Cabello largo trenzado que llevaban los guaraníes, sobre todo en las provincias Hernando Sile y Luis Calvo de Chuquisaca.
- 21 Testimonio de Antonio Méndez. Ingre, 1996.
- 22 Don Antonio Méndez dice que a las máscaras se las deja donde hay agua: "o sea que tiene que ir otra vez, otra vuelta. Bueno, yo entiendo de que el agua va y vuelve, no?" Ingre, 1996.
- 23 Notese que, actualmente, las cantantes del tairari se pintan también con urucu la mejillas color rojo.
- 24 Nino no traduce literalmente el tercer verso: Rosayainde que significa "nuestra Rosa" y otro dato aclarador es que la traducción literal de Imbaragüe no es huérfano como propone Nino, sino bastardo, hijo no reconocido por el padre, que era como se debía sentir los chiriguano respecto del Dios Padre cristiano.
- 25 Sólo la misión de Zaypuru, en 1800, contaba con 12 violinistas (Saignes 1990: 105).
- 26 Ver Clastres 1978: 39. El propio Clastres cuenta que un líder chiriguano explicaba el liderazgo de una mujer diciendo: "Su padre le había enseñado a hablar" (ob. cit:30).
- 27 Ver Clastres, 1978: 40-43.
- 28 Fibra vegetal que tiñe de rojo.
- 29 Faye 1988: 28.
- 30 Sahllins 1983: 13-53 y 98 -110.

**Recopilación y traducción: Marcia Mandepura**

Oiko ndaye metei tēta tuicha vae, jokope ndaye pitu ñavo öe michia reta opirae lka mbitepe, amope köetama yave ramo ojo reta oke. ¡Ndeipako ou pochi reta oputuu; jei ndaye ichi reta.

Guiramoño ndaye köetama yave ¡Chini chini! jei ñandu ogueyi oka mbitepe opirae reta ñoguinioape. Peyu, peyu peyeipi jei. Opama michia reta ojo oyeipi jese. Erēi pepirae jei chupe reta, jaema aipo opirae reta.

Opūa ndaye ndechi okuaru oendu ndaye ivate, jaipo michia rtea opa ojo! jei ndaye osapukai. Yogueru tēima ichi-reta! peyu yé peyu ye! jei yogu-ireko. Guiramoño ndaye jävema oñendu reta ipirae, ojo okañi, opa ojo chugui reta.

Jaema ndaye opita metei kuñatai, oñemondia ndaye öi jaeramo mbaeti-öe opirae. Oyaeoma ndaye oiko paraete ovia gui, echa opaetei japicha reta yoguiraja.

Ichi ndaye, eyu ndepiki eraja evoi, ayapota yapepo jeima chupe. Oyapoma ivi yapepo öi. Oyaeoma ipiki-chupe, gueru tēima ichipe em bokambu jei, erajaño rari opata rari ayapo jeiñoma chupe. Jaema guiraja yé, ojäma jokuae mbirae ye, japicha reta ndive ojäase vae, mokoi ojäape ndaye ivatema guiraja ipiki-michi.

Jaema jokuae nd-echi yeeno uguapi kuaräiape oiko, oechama jkokuapea kia ojo yeema! jei ndaye osapukai, ouma ichi jeru yé ndepiki-rai, eru.! jei oyeipima oore, ipi michiñoma ombosaguui guiraja, omondo ndaye ayeapēa ipisa guasu oipi-omoata tēi, toki-oso chupe, ojo chugui.

Gueruma ipisague michi oäpiro guireko, oendui matima oñendu opirae ojo, guirajama jokue ipisague oñoti, jaema ndaye öe munduvira.

Jökoraijo ñandu opa michia reta guiraja.

Oimeko ia reta oyekua, yasitata reta oñesiro kavi ñoguinioi vaeko jae, jaer-amoko ndechi reta oecha yave jei, jaeko pea opirae vaereta. Jokuae ipiki guiraja vae jaeinoko oiko, ñandu iyike kotä. Jökoraiiko oyekua yasitata.

## EL AVESTRUZ (ÑANDU)

*Contado por: José Yandura*

Dicen que antiguamente había una comunidad. En esta comunidad todas las noches se reunían los niños a cantar y a bailar.

Se reunían en el centro de un patio y ahí organizaban sus cantos y sus bailes.

Muchas veces, recién se recogían en la madrugada o al amanecer.

Sus padres, preocupados por ellos, decían: –¡Ya va a amanecer y los chicos aún no vienen a dormir!–.

De pronto, una madrugada, el avestruz haciendo ruido bajó al patio donde estaban los niños bailando.

–Niños vengan, vengan, súbense sobre mí–, dijo, el avestruz a los niños.

Los niños se subieron al avestruz y él despegó y empezó a volar hacia el cielo.

Uno de los abuelos se había levantado para ir al baño y escuchó el canto de los niños arriba. Miró y vió que los niños se elevaban. Inmediatamente comunicó a sus padres.

Sus padres les gritaban, –¡vuélvase, no se vayan!–. Ellos seguían cantando y cada vez más alto, hasta que, poco a poco, ya no se los escuchaba. Se fueron.

Solo había quedado una mujercita que estaba en reposo (por su primera menstruación).

La pobre se sentía muy sola, extrañaba a sus amigos y lloraba todos los días.

Un día, su madre le dijo: –ya deja de llorar, ven vas a cargar a tu hermanita, yo voy hacer una olla–. La madre se puso a hacer una olla de cerámica.

La pequeña había llorado. Entonces su hermana la trajo donde su madre. Y

dijo: –mamá la niña esta llorando, tiene hambre, dale de lactar–. –Llévala no más, todavía quiero acabar.–

Entonces, para recordar a sus amigos y distraer a su hermanita, se puso a cantar la canción que cantaban en las noches. Al cantar dos veces, se dieron cuenta que ya estaban en el aire.

El viejito, que aquella noche vio irse a los otros niños, estaba descansando bajo la sombra, de pronto escuchó el canto de los niños hacia arriba y se dijo: –¡cuyos hijos son los que están yendo!–. Había gritado.

Salió la madre: –¡son mis hijas! ¡vuélvanse, trae a tu hermanita, no se vayan!– gritaba incansablemente la pobre mujer. Por desesperación se había subido sobre el techo de su chozita, de ahí apenas había logrado agarrarle el dedo pulgar de los pies de su hija. Tiro con fuerza y le arracó el dedo. Se quedó llorando con el dedo de su hija.

Los cantos de los niños poco a poco se fueron perdiendo.

La madre había decidido enterrar el dedo de su hija, a los pocos días, fue a verla y vio que nacía una planta de maní.

–Se cree que el origen del maní está ahí, dice José Yandura.

Nuestros abuelos comentaban: “cuando uno mira la cruz del sur, se ven estrellitas en filas, son los niños que se fueron, también se ve dos estrellitas un poco aisladas, son las dos hermanitas que se fueron después”.

Por eso cuando miramos las estrellitas siempre decimos: “allí están los niños que bailaban”.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL.

ALBO, Xavier

1990. *Los guaraní-Chiriguano. La comunidad Hoy 3*. CIPCA. La Paz-Bolivia.

ALBO, Xavier; LIBERMAN, Kitula, et.al.

1990. *Para comprender las culturas rurales en Bolivia*. Ministerio de Educación y Cultura-CIPCA-UNICEF. 2da. Edic. La Paz.

ARETZ, Isabel

1980. *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*. Monte Avila Editores, Venezuela.

ACEBEY, David

1992. *Quereimba. Apuntes sobre los ava-guaraní en Bolivia*. Ediciones Gráficas E.G.

BEAUFRET, Jean

1984. *Al Encuentro de Heidegger*. Caracas.

BEHAGUE, Gerard

1983. *La Música en América Latina*. Monte Avila Editores, Venezuela.

BENJAMIN, Walter

1971. *Illuminaciones*. Taurus Ediciones. Madrid.

CAVOUR, Ernesto

1994. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. CIMA. La Paz.

CLARO, Samuel

1969. *La música en las Misiones Jesuitas de Moxos*. Revista Musical Chilena, N° 108, 7-31.

CLASTRES, Pierre

1978. *La Sociedad contra el Estado*. España.

CHERVIN, Arthur

1908. *Antropologie bolivienne*. Tomo primero. Emologie, Démographie métrique. Imprimerie Nationale, Librairie H. de Soulier. Paris.

FAYE, Jean Pierre

1981. *Los Lenguajes Totalitarios*. Taurus Ediciones. Madrid.

GIANNECCHINI, Doroteo [P. Fr.]

(1899) 1916. *Diccionario Chiriguano-Español y Español-Chiriguano*. Tipografía 'Antoniana', Tarija.

GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio.

1995. *Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión*. Musica Oral del Sur. N° 1, 13-24.

GOYENA, Luis Hector.

1987. *Expresiones musicales, religiosas y profanas tradicionales de la celebración de semana*

## **CENTRO PEDAGOGICO Y CULTURAL SIMON I. PATIÑO**

ASAMBLEA DEL PUEBLO GUARANI (APG)  
CAPITANIA DEL ALTÓ Y BAJO IZOZOG (CABI)

### **FOTOGRAFÍAS:**

Tapa: Eduardo Ruiz G. Cuña en traje de fiesta. Yuquimbia,  
Provincia O'Connor, Tarija.

-Fernando Prada R.

-Roberto Alem R.

-Eduardo Ruiz G.

### **RECOPILACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA DE LAS PIEZAS DEL CD:**

Alfredo Rocá de la Reza: 1, 2, 3, 6, 11, 20, 21.

Wálter Sánchez C. 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17,  
18, 19, 22, 23, 24, 25.

### **GRABADORA DAT:**

Sony Digital Audio Recorder. TCD-D10.PRO

Microfonos:

Sony ECM-672

### **DISEÑO:**

Dante Serrano