

Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los *mbaraká* de los *mbyá-guaraní*

Irma Ruiz
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Los objetivos específicos de este trabajo son dos:

- 1) Demostrar la vigencia en territorio argentino de una antigua guitarra de cinco cuerdas, proveniente del Paraguay como sus primeros portadores, que ha sido incorporada al patrimonio *mbyá*, etnia que habita en la provincia de Misiones (Argentina) y en zonas aledañas de Paraguay y Brasil.¹
- 2) Fundamentar la tesis—sólo esbozada en dos publicaciones anteriores (Ruiz 1980, 1984)—de la sustitución del sonajero de calabaza o maraca por esta guitarra, en una de las dos modalidades de ejecución que practican. Me refiero a la que está asociada a las expresiones musicales que tienen a su cargo los dirigentes religiosos y sus auxiliares en los rituales.

Debido al espacio disponible y a los múltiples interrogantes que plantea el tratamiento del tema, he dejado de lado lo concerniente a la guitarra de cinco cuerdas en Europa y América, para concentrarme en la guitarra de los *mbyá*, tanto a través de la bibliografía como de mi documentación de campo.

Considerando que en las fuentes bibliográficas se han utilizado denominaciones tales como *caingúá*, *baticola*, *apyteré*, *ava-mbihá* y *mbyá* (*mbiá* o *mbwihá*) para referirse a la misma etnia, los datos hallados sobre la guitarra son los siguientes, según orden cronológico.

En 1894, Juan Bautista Ambrosetti se refiere a:

Guitarras, hechas por ellos, imitando las europeas, de madera de cedro cortada á cuchillo, y pegadas en vez de cola, con una pasta hecha de batatas y fruta de Mbaracamuá, que produce una substancia gomosa muy resistente. Las cuerdas son de fibra y de palma pindó, ortiga brava, hilo de coser, cerda ó pelo de mujer, y se unen á la caja ya sea por medio de una especie de puente encolado á ella, ó ya por pedacitos de madera salientes. Generalmente se usan sólo cinco cuerdas y las guitarras son de tamaño variable (Ambrosetti 1894:670).

Es de lamentar la imprecisión en la descripción del instrumento y la falta de la denominación indígena. No queda claro, además, por qué dice el autor que “generalmente”

¹ En 1985, fecha de redacción original de este artículo, este objetivo tenía su razón de ser en el hecho de que las referencias a la guitarra *mbyá* de los años '60 y '70 no consignaban su número de cuerdas ni su afinación—a pesar de su singularidad en la Argentina—, por lo que quedaba implícito que se trataba de la guitarra de seis, tan difundida en los ámbitos rurales y urbanos del país (ver Novati-Ruiz 1966, Saugy 1974 y Locatelli de Pégamo 1975). Pero la finalidad entonces no era sólo corregir el equívoco, sino también dar cuenta a través de esos datos, de su antigüedad.

se usan sólo cinco cuerdas. ¿Vio usar efectivamente otro número de cuerdas o algún indicio de construcción lo condujo a la duda? Infiero de sus escritos y del análisis que efectué de las tres guitarras traídas de Misiones y depositadas en el Museo de La Plata, que sólo vio usar cinco cuerdas, pero que dado que una de ellas tiene un clavijero para seis, se expresó con cautela. Sin embargo, es evidente que el orificio superior izquierdo de la misma está destinado a colgarla. Primero, porque no hay vestigios de haber tenido clavija ni tampoco encordado; segundo, porque tiene una vieja atadura de tiento. A ello se agrega que he documentado esta función en mis trabajos de campo.²

En relación con el tema específico, el mayor valor que posee el trabajo citado es el de dar cuenta no sólo de la coexistencia de la maraca y la guitarra en una misma comunidad, sino de su asociación, en términos musicales, en un mismo ritual, como lo atestigua la descripción detallada de una “danza nocturna”, ilustrada con un dibujo.³ En ella se observa una fila de mujeres con sus bastones de ritmo, detrás de una de hombres con sus sonajeros de calabaza. Dos de éstos provistos de pequeños tambores, están ubicados en los extremos de la fila y danzan mirando al frente

donde se coloca el cacique, de pié, armado de su bastón de mando, teniendo a su lado al guitarrero (Ambrosetti 1894:673).

Ese lugar de privilegio del guitarrista, que aún perdura, da cuenta de la importancia adjudicada al instrumento y de la jerarquía otorgada en los rituales a sus ejecutantes.

Franz Müller, sacerdote de la Orden del Verbo Divino, a partir de datos obtenidos durante su actividad misional entre los *mbyá* del río Monday, en Caaguzú (Paraguay), durante el lapso 1910 y 1924,⁴ también da cuenta de la coexistencia de la maraca y la guitarra, pero utilizada en rituales sagrados la primera y en danzas profanas la segunda. Si bien describe con cierta extensión la guitarra, proporcionando interesante información, no consigna el número de cuerdas. Afortunadamente, la omisión es salvada por la fotografía que la ilustra, en la que se aprecia el clavijero para cinco cuerdas al que me referiré más adelante (Müller 1989:120, fig. 16 c.)

En el XXII Congreso Internacional de Americanistas, reunido en Roma en 1926, I. D. Strelnikov presentó la ponencia *Les Kaa-iwá du Paraguay*, basada en la documentación recogida en un viaje de 1915, es decir, unos veinte años después del de Ambrosetti, pero

² Más detalles pueden hallarse en un trabajo que dediqué a dar cuenta del estudio sobre estas tres guitarras (Ruiz 1987).

³ En realidad, el dibujo original fue realizado por un pintor que efectuó con Ambrosetti el segundo de los viajes de éste (el de 1892): Adolfo Methfessel. Por problemas que sería largo enumerar, entre las p. 672 y 673 de la publicación de 1894 aparece una lámina cuya “composición y dibujo” estuvo a cargo de Eduardo A. Holmberg, quien copió el dibujo de Methfessel e introdujo algunas modificaciones. En lo que concierne a la música, interesan la exclusión del guitarrista y de tres niños con maracas danzando a un costado, imitando a los mayores, y el cambio de posición de los danzantes respecto de la vivienda del jefe, datos muy importantes para esta labor. La reproducción de los originales en forma de 9 láminas, de las 7 reales, y la explicación de lo sucedido, se hallan en Vignati 1953: 5-6.

⁴ La Misión fracasó y debió ser abandonada. Al respecto dice el Padre Melià: “Un escrito de carácter retrospectivo sobre el desarrollo de la misión (Müller 1919) documenta hasta qué punto los Mbyá aún libres recusaban el nuevo modo de vida traído por los misioneros. ‘No quiero aprender nada de vos y no quiero saber nada de vuestro modo de vivir’, decía simplemente el indio” (Melià 1987:36; original en portugués. La traducción de esta cita, como otras posteriores del francés y el inglés, me pertenecen).

en Paraguay, no en Misiones, y para la misma época que Müller. Strelnikov documentó la ejecución de la guitarra en una ceremonia fúnebre junto con el *takuapú*, bastón de ritmo de las mujeres, y dice:

El instrumento tenía cinco cuerdas de fibras vegetales trenzadas, y había sido hecha con bastante destreza (Strelnikov 1928:356; original en francés).

En 1928, Alfred Métraux, en *La civilisation matérielle des Tribus Tupí-Guaraní*, no menciona la guitarra. Sin embargo, veinte años después, en su contribución *The Guaraní*, en el *Handbook of South American Indians*, al referirse a los instrumentos musicales escribe:

Tambores y guitarras españoles están suplantando en la actualidad a los instrumentos musicales nativos (Métraux 1948:80; original en inglés).

Jehan Vellard, en su libro *Une civilisation du miel*, menciona el uso de la maraca en las danzas nocturnas y sólo se refiere a la guitarra como un instrumento que ambicionan poseer los jóvenes *mbyá* para repetir las canciones paraguayas de moda, que aprenden de los peones de las estancias vecinas o de las explotaciones forestales. Esto implica que se refiere a la guitarra de seis cuerdas, no a la de cinco que aquí interesa (1939:158)⁵

Egon Schaden, en *Aspectos fundamentais da cultura guaraní* de 1954, donde incluye la documentación recogida desde 1946 en agrupaciones guaraníes de Brasil, aporta más datos sobre el tema. Después de señalar etnocéntricamente la pobreza de sus instrumentos musicales, dice:

Los más importantes son el sonajero de calabaza o *mbaraká* y el bastón de ritmo o *takuá(pú)* usados en todas las ceremonias religiosas (Schaden 1962:153; original en portugués).

Y agrega más adelante:

En una única aldea, en Itariri, participé de danzas religiosas dirigidas por un *ñanderú* Mbüá que sustituía el *mbaraká* de calabaza (o también *mbaraká í*) por una guitarra de origen industrial (*yvyrá mbaraká* o simplemente *mbaraká*), que en otras aldeas se conoce sólo para tocar músicas profanas (*ibid.*).

El referido *ñanderú* solamente tañía las cuerdas para marcar el ritmo. Lamentablemente, no indica el número de cuerdas, ni las fechas de su trabajo en Itarirí. Pero además de la

⁵ En una publicación de 1937, Vellard dice haber permanecido aproximadamente un año entre los *mbyá* del Paraguay (en 1936?), pero por lo que informa en la de 1939, su máxima estadía en una comunidad fue de tres meses, durante los cuales dice no haber sorprendido "el menor vestigio de ritos religiosos" (p. 168). Antes había señalado el celo de los *mbyá* en ocultar sus creencias y sus ritos a los ojos de los extranjeros. En la p. 158, no obstante, relata que sobre todo en las noches en que la luna llena ilumina la aldea, "hombres y mujeres danzan acompañando sus movimientos con la maraca, calabaza rellena de granos o piedrecillas". Por un lado, no asocia danzas y ritos, algo frecuente en esos tiempos; esto no quiere decir que siempre estén asociados, pero tampoco que deban disociarse. Por otro, sospecho que no vio de cerca las danzas, pues las mujeres jamás han ejecutado la maraca, por tratarse de un símbolo masculino.

mención a la función rítmica de la guitarra en manos del líder religioso, que apoya parte de la tesis que sustentó, y de la referencia a la sustitución del idiófono por el cordófono, hay otro dato de interés. Schaden consigna un nombre alternativo del sonajero de calabaza: *mbaraká í* (= maraca pequeña), denominación que habría recibido ésta después de la aparición de la guitarra, que en las lenguas guaraníes es su homónima. Con el mismo significado, del que se puede inferir la existencia de otro *mbaraká* de tamaño mayor, tanto entre los mbyá de Misiones con los que trabajé como en los del Paraguay que estudió Müller, la maraca es denominada *mbaraká mirî*, también alternativamente.

León Cadogan, el máximo conocedor occidental de la cultura mbyá, en su artículo de 1960 En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá, no consigna aún la presencia de la guitarra y hace mención explícita del uso del *mbaraká* y del *takuapú* en los rituales religiosos. Sin embargo, ocho años después brindaría las mejores palabras sobre el tema, que analizaré más adelante en extenso.

En síntesis: en 1892, fecha del viaje de Ambrosetti, la guitarra y la maraca se ejecutan en forma simultánea en los rituales de Misiones; en 1915, en una aldea del Paraguay, la guitarra parece haber desplazado a la maraca. Para la misma época, también en Paraguay, Müller consigna el uso sagrado de la maraca y el profano de la guitarra, según las adjetivaciones del autor. En 1928, Métraux, basándose en fuentes antiguas, asigna a la maraca un papel importante y no menciona la guitarra. Vellard, en sus viajes por Paraguay de aproximadamente 1936, documenta la maraca en las danzas nocturnas, pero no la guitarra. En 1948, Métraux posee información de que “la guitarra española” (¿de seis cuerdas?) está reemplazando a instrumentos nativos; en 1954, Schaden consigna como hecho curioso la sustitución de la maraca por una rústica guitarra en una única aldea mbyá de Brasil. Pero el caso más curioso es el de Cadogan, que hasta 1960 afirma la vitalidad de la maraca en los rituales mbyá del Paraguay, y en 1968 se refiere explícitamente a la sustitución de este idiófono por diversos instrumentos, como se apreciará a continuación.

Estas variadas informaciones tienen múltiples razones. En primer lugar, no era habitual que los autores indicaran con precisión la fecha de documentación de los datos que exponían. A veces, como en el caso de Schaden, se dice que la documentación de campo abarcó unos siete años; en el de Müller, catorce. En segundo lugar, no siempre se indica de qué lugar específico procede la información; un instrumento puede estar vigente en una zona y no en otra, incluso en algunas aldeas y no en otras, por muy diversas razones. En tercer lugar, el hecho de que un investigador no haya documentado un elemento cualquiera de una cultura no implica su inexistencia, máxime, en el caso de los mbyá, cuyas estrategias de ocultamiento son conocidas (Ruiz 1990). Por consiguiente, las referencias bibliográficas citadas—muy escasas para los tres cuartos de siglo que abarcan—, no permiten reconstruir el proceso de adopción de la guitarra de cinco cuerdas, pero sí demuestran su utilización en rituales mbyá de Paraguay, Brasil y Argentina.

En nuestro país su presencia en rituales fue documentada por Jorge Novati en 1956. Mi documentación es de 1973, 1974, 1977 (dos viajes), 1979, 1980 y 1987, en seis localizaciones diferentes, pero hoy no quedan dudas de su expansión total entre los mbyá de Misiones. Sé que en 1985 estaba vigente en algunas comunidades de Paraguay, por correspondencia recibida entonces. Asimismo, gracias a datos proporcionados por la etnomusicóloga brasileña Kilza Setti, puedo afirmar que los dos *mbaraká* tienen uso

simultáneo entre los mbyá de São Paulo.⁶

Veamos ahora con detenimiento el tema de la sustitución de instrumentos musicales, tal como lo plantea León Cadogan en una sintética pero importante referencia incluida en su extenso artículo de 1968. Dispuesto a demostrar la regresión cultural de los mbyá “a consecuencia del estado de guerra en que han vivido hasta comienzos del siglo”, escribe:

Enumerar las pérdidas que han sufrido sería tarea larga, pero, por tratarse de un elemento de culto [...], dedicaré unas palabras a la sustitución del mbaraká mirĩ, la sonajera ritual, en la danza. En las danzas chiripás que he observado y las de los päi observados por Schaden, se utiliza la clásica sonajera o mbaraká, el instrumento musical de los hombres, mientras las mujeres marcan el compás con sus takua-pú o trozos de bambú. En la danza mbyá, también la mujer maneja el takua-pú, pero el hombre esgrime en la mano la vara, yvyra'í, a veces dos, con las que produce un leve chasquido. Pero la música de las clásicas sonajeras rituales o mbaraká la sustituye un yvyra'ijá o ayudante, con una tosca guitarra de cinco cuerdas a veces acompañado por otro yvyra'ijá con un ravel (violín) más tosco aún, y otro que toca angu'á o mba'e-pú mirĩ = tambor o caja. Conversando sobre este punto, varios mbyá me aseguraron que el mbaraká es cosa de los chiripá, pero otros [...] admiten que sus antepasados lo usaban [...] cabe agregar que las guitarras utilizadas hoy en día en el culto no se llaman mbaraká como en la vernácula, sino kumbijá (Cadogan 1968:112).

Antes de continuar citando a Cadogan, me detengo a considerar lo expresado hasta aquí. Primero diré que en Misiones recogí las mismas dos versiones acerca del sonajero de calabaza. La mayoría dijeron que era asunto de los chiripá y algunos, de mayor edad, que se había usado antiguamente, sin manifestar un sentimiento de pérdida.⁷ Por otra parte, es bastante improbable que esta sustitución lejana pueda ser percibida por ellos como una pérdida, pues la guitarra de cinco cuerdas es considerada por los mbyá como propia de su cultura—dato, el del número de cuerdas, que recalcan para compararla con la de seis, a la que atribuyen origen paraguayo. Además, las diferencian tanto la afinación, que conocen muy bien porque algunos de ellos la tocan, como el contexto de ejecución. No olvidemos que la guitarra de los mbyá es de uso exclusivo en los rituales religiosos.

Es obvio que si estoy hablando de sustitución es porque coincido con Cadogan en que los mbyá han tenido el sonajero de calabaza o maraca entre sus instrumentos musicales—como lo atestiguan también varios de los autores precedentemente citados—, aunque ahora se lo adjudiquen a la etnia chiripá porque ésta lo conserva y ellos no. En lo que no concuerdo es en considerar como sustitutos de la maraca al ravel y el tambor— aunque a este último luego lo deja de lado, como se podrá apreciar—, y menos aún al yvyra'í o popyguá, un símbolo de poder que él mismo traduce como varas-insignias; desacuerdo que fundamentaré más adelante.

⁶ Comunicación personal (1965); hay registros magnetofónicos en el archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología.

⁷ Se refiere a las luchas entabladas con quienes querían reducirlos.

Por último, cabe señalar que en Misiones los mbyá no llaman kumbijá a su guitarra, sino mbaraká, y además no admiten esa palabra como posible denominación del instrumento. Kumbi-já, según mi documentación de campo, es un término onomatopéyico que remite a uno de los modos de rasgueo, relacionado con la dirección ascendente-descendente del mismo; otros son, por ejemplo, kumbi-jare y kumbi-kumbi-jare. Müller también consigna la denominación de mbaraká con referencia a grupos del Paraguay, que es el país de donde provienen los datos de Cadogan.

Continúa Cadogan:

Para quien ha estudiado con algún detenimiento la lengua y escuchado los textos míticos, plegarias y cantos de mbyá, chiripá y päí, es evidente que, si los mbyá abandonaron el uso del *mbaraká*, ello se debe a las persecuciones de que fueron objeto desde los sucesos del Tarumá.⁸ Y es probable que el uso de dos varas-insignias—*yvyra'í* o *popyguá*—en la danza, subsistente en cierta medida hasta hoy, haya sido introducido para substituir al clásico instrumento, pues con ellas se produce un leve chasquido para acompañar la danza. Y un ‘murmullo’ como el que producen los *takuapú* de las mujeres y los *mbaraká* de los hombres es requisito indispensable para ciertos ejercicios espirituales [...] De ahí la substitución del *mbaraká*, imposible ya de obtener, por las dos varas, y posteriormente por la guitarra de cinco cuerdas y el ravel, introducido por algún prófugo de las misiones [...] También llama la atención que este *kumbijá* tiene solamente cinco cuerdas (Cadogan 1968: 112-113).

No se puede confundir el *yvyra'í*⁹ con la maraca, aunque simbólicamente estén próximos, ni es considerado aquél como un instrumento musical por los *mbyá*. Se trata de un símbolo masculino de poder ligado a un *status* político,¹⁰ que también tiene connotaciones religiosas. He podido apreciar su utilización en varios de los rituales cotidianos sagrados, pero no marcando el pulso del canto y la danza como se supone que lo hacía la maraca, según algunas descripciones, o con la regularidad rítmica sostenida con que lo hace la guitarra, sino produciendo ese chasquido del que habla Cadogan sólo de tanto en tanto. Sobre el *yvyra'í* usado en la danza, también hace referencia Pierre Clastres en *Le grand parler* (1974), pero como se basa casi exclusivamente en Cadogan, no agrega nada a lo precedente.

⁸ En una oportunidad (Misiones, 1977), una mujer *chiripá* me manifestó su crítica al abandono de la maraca por los *mbyá* y su reemplazo por la guitarra, tema que no preocupa a éstos.

⁹ Basándome en mis datos de campo, no utilizaré *popyguá* como sinónimo de *yvyra'í*, porque mis informantes lo aplican a dos símbolos de poder diferentes tanto en su forma como en su significado, de los que tengo además evidencia fotográfica. Cadogan sólo puede estar refiriéndose al que ellos llaman *yvyra'í*, un par de palillos de madera dura de 1 cm. de diámetro por 35 cm. de largo, aproximadamente.

¹⁰ Pérez Bugallo (1993:99)—que lo llama *iwirata'í* y lo trata como instrumento musical—dice que “antiguamente parecen [los palos de entrechoque] haber tenido el valor de una vara-insignia o símbolo de mando”. Como lo he podido apreciar en diversas oportunidades, y como lo expresaron diversos informantes, el *yvyra'í* tiene aún el valor de símbolo de mando; de allí que suele portarlo el jefe político o el que lo sigue en la cadena de mando, especialmente cuando representa a su jefe en las visitas a otras comunidades.

¹¹ Los *mbyá* son sumamente exigentes en cuanto a la conservación de la afinación precisa durante todo el

Es extraño que a Cadogan le llame la atención que la guitarra tenga cinco cuerdas, cuando él mismo remite a una nota en la que consigna que es ese el número de cuerdas de la guitarra del siglo XVII (Cadogan 1968:117, nota 6). Según ha demostrado Zavadvik (1988), los primeros grabados de la guitarra en la Argentina, pertenecientes a una obra de 1705, impresa—según Furlong—en la Reducción de Loreto (actual provincia de Misiones), muestran precisamente el tipo de cinco cuerdas con el clavijero idéntico al de dos de las guitarras *mbyá* que adquirió Ambrosetti en esa provincia.

En síntesis: la problemática expuesta por Cadogan tiene múltiples aspectos interesantes que se han ido esclareciendo gracias a la colaboración de los *mbyá* en los trabajos de campo, donde pusimos a prueba sus datos, y al análisis histórico y etnomusicológico. Paso ahora a la consideración de los objetivos enunciados al comienzo.

Aunque es lógico suponer que haya habido períodos de indefinición frente a la necesidad de sustituir la maraca por la dificultad de obtener calabazas y que en ese proceso se hayan podido poner a prueba diversos elementos, puedo afirmar que entre los *mbyá* estudiados en Misiones sólo la guitarra de cinco cuerdas, afinada y ejecutada del modo que daré a conocer más adelante, se puede considerar sustitutiva del sonajero de calabaza. A juzgar por la abundante documentación obtenida *in situ* y a través de las inferencias lógicas que el conocimiento de la cultura *mbyá* me permite efectuar, ni el rabel, por su carácter de instrumento melódico, ni el tambor, cuya sonoridad es considerada demasiado intensa para su ejecución en un recinto cerrado, desempeñaron ese papel. Una prueba de ello es que no se concibe posible en la actualidad efectuar una ceremonia religiosa sin guitarra y *takuapú*, y en cambio sí puede estar ausente el rabel. En cuanto al tambor, que Müller documentó en los rituales y yo fuera de los mismos, ya casi ha desaparecido, probablemente debido a la internación de los rituales en el *opy* (ver Ruiz, en prensa).

Cuando el líder religioso de la comunidad (*Pa'í*), o su auxiliar, ejecutan la guitarra dentro de la “casa de las plegarias” o recinto donde se realizan los rituales religiosos por lo menos desde hace algo más de tres décadas, ésta es sostenida con la mano y el brazo izquierdos en posición vertical, o aproximadamente así. Ello es posible debido a que la única técnica utilizada en las expresiones musicales a cargo de los mismos es el rasgueo con las cuerdas al aire. Teniendo en cuenta que éste se realiza en forma continua, el movimiento se asemeja al del sacudir de una maraca.

Un ejemplo de afinación de la guitarra para estas expresiones musicales es el siguiente: 1ª cuerda, do#₄; 2ª, la₃; 3ª, mi₄; 4ª, la₃; 5ª, mi₃ (obsérvese que no es una sucesión descendente sino una afinación re-entrante; ver ejemplo 1). Es decir que son cinco cuerdas,

Ejemplo 1: Una afinación de guitarra mbyá



pero sólo cuatro sonidos diferentes, por estar afinadas exactamente igual la 2ª y la 4ª; la 3ª y la 5ª están a distancia de una octava. Lo importante es recalcar que la relación interválica es sorprendentemente estable; 3ª mayor, 5ª justa, 5ª justa y 4ª justa. La afinación absoluta

suele ser bastante estable dentro de una comunidad, pero varía de una a otra, sea por el tipo de cuerdas disponibles o porque se efectúa sin patrón alguno de medición, salvo la propia memoria auditiva. La resultante sonora del rasgueo mencionado es el arpeggio de un acorde perfecto mayor, que armoniza adecuadamente con las diversas melodías a las que se les aplica este sostén rítmico-armónico invariable.

Afinaciones de este tipo en guitarras de cinco y seis cuerdas fueron documentadas y analizadas por María Ester Grebe en su estudio *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*, de 1967. Me refiero a los templos basados en acordes perfectos mayores, y en algunos casos, menores, que la autora relaciona con antiguas afinaciones de vihuelas y guitarras del siglo XVI en España.

Al respecto dice:

Es altamente probable que las afinaciones sobre el acorde de tónica, consideradas 'modernas' por los vihuelistas, hayan sido usadas en los nuevos tipos de vihuelas y guitarras traídas por los españoles al nuevo mundo (Grebe 1967:45).

Sólo en los casos a los que hice referencia considero a la guitarra como sustituto del sonajero de calabaza o maraca; en otros, su función nunca pudo haber sido desempeñada por un idiófono.

Esta sustitución produjo algunos cambios en la representación ritual. El principal es el que concierne a la participación masculina, pues la maraca era ejecutada por la totalidad de los hombres, mientras que no todos pueden tocar la guitarra, tanto porque se trata de un instrumento de muy laboriosa construcción o de costosa adquisición, como por las dimensiones del instrumento—que además de exigir el uso de los dos brazos, dificultaría la danza colectiva. Tratándose de una apropiación de un instrumento de otra cultura y teniendo en cuenta la fuerza con que los *mbyá* han preservado gran parte de sus tradiciones, y en especial su religión, no cabe duda de que hubo una elección, determinada sea por su sonoridad, por el *status* que le otorgaba ser instrumento de los blancos o por el desafío de adoptar un instrumento nuevo y más complejo, al que había que saber encordar y afinar.¹¹

Con respecto a los ejemplares documentados, cabe señalar algunas características. Las tres guitarras de Ambrosetti son de factura artesanal, y salvo la antes mencionada, las otras dos tienen clavijero de cinco cuerdas—cuatro dispuestas en dos pares y una más arriba, en el centro. Strelnikov y Müller hablan de ejemplares contruidos por los indígenas e incluyen sendas fotografías—en ambos casos bastante poco nítidas—, pero se puede apreciar que las clavijas tienen la disposición descripta. Cadogan dice “tosca guitarra”, adjetivación que sugiere una factura artesanal; sólo Müller dice haber visto también ejemplares de procedencia europea. Salvo un ejemplar artesanal que documenté en 1980, todas las guitarras que he visto en uso eran de fabricación industrial y, sin excepción, estaba sin encordar el espacio destinado a la sexta cuerda. El ejemplar artesanal tenía clavijero de seis orificios; el superior izquierdo se usaba para colgarlo.

Como se puede llegar a inferir que el rasgueo con las cuerdas al aire, modalidad de ejecución que reduce al mínimo las posibilidades potenciales del instrumento, es

desarrollo del ritual, por lo que la ajustan al final de cada ejecución.

¹² Si acepté la propuesta de la Asociación Argentina de Musicología para su publicación doce años después

resultante de la incapacidad de los *mbyá* para aprovecharlas, debo aclarar que conocen perfectamente la guitarra de seis cuerdas y su afinación, y que en cada aldea hay varios hábiles ejecutantes del repertorio de música popular tradicional paraguaya—generalmente jóvenes—, que lo aprenden a través de audiciones radiales. Además, en el contexto ritual pero ya no en manos del *Pa'í* o su auxiliar, la guitarra provee sustento rítmico-armónico a diversas danzas. En estos casos se la sostiene en la forma que todos conocemos y, según las danzas, se rasguea con las cuerdas al aire, se pisan—aunque limitadamente— algunas cuerdas y excepcionalmente también se puntean. La afinación para esas danzas tiene una variante: la 4ª cuerda, en lugar de ser un la_3 (como en el temple del ejemplo 1) es un si_3 , es decir que ya deja de estar repetida la afinación de la 2ª y la 4ª. En consecuencia, la relación interválica pasa a ser 3ª mayor, 5ª justa, 4ª justa, y 5ª justa, conservándose la característica de que la 3ª cuerda es la más aguda. La afinación de ésta coincide con la de la cuerda más grave del rabel, por lo que se la toma de referencia para afinar en concordancia ambos instrumentos.

Antes de abordar las conclusiones deseo aclarar algunos puntos:

- 1) que las expresiones musicales en las que baso mi tesis de la sustitución de la maraca por la guitarra siempre incluyen el canto de quien las ejecuta (el dirigente religioso o su auxiliar), así como el de todas las mujeres que participan en el ritual;
- 2) que únicamente el cansancio que estas largas ceremonias provocan en quien las conduce lleva a que, ocasionalmente, el que canta y toca la guitarra no dance a la vez;
- 3) que existen otras expresiones musicales de rabel y guitarra; de rabel, guitarra y canto; y de rabel, guitarra, canto y danza—unas fuera y otras dentro del recinto destinado a los rituales—, en las que el cordófono de referencia no es ejecutado por el *Pa'í* o su auxiliar. En estos casos, sean cuales fueren las técnicas de ejecución, el guitarrista permanece sentado —es decir que nunca danza a la vez—, sostiene la guitarra en la forma habitual y no canta.

De lo expuesto hasta aquí, concluyo:

- 1) que la guitarra de cinco cuerdas está vigente en territorio argentino entre los *mbyá* de Misiones, como lo he documentado fehacientemente y lo atestiguan las numerosas grabaciones que he aportado al Archivo científico del Instituto Nacional de Musicología;
- 2) que aunque Schaden, Cadogan, e indirectamente Métraux, consignan la sustitución del sonajero de calabaza por la guitarra en Paraguay y Brasil, se refieren a simples reemplazos y no a una sustitución específica—de allí que los dos últimos añadan otros instrumentos;
- 3) que los puntos que probarían dicha sustitución, en el caso concreto de la ejecución de la guitarra por el líder religioso y su auxiliar dentro del recinto sagrado (*opy*) son:
 - a) la manera peculiar de sostener la guitarra, fenómeno circunscripto al caso de referencia;
 - b) el hecho de que su ejecución no impida al guitarrista danzar—danza que se va acelerando gradualmente y en la que se amplían a la vez los movimientos, hasta que al alcanzar el éxtasis resultan rápidos y agitados—, actividad poco compatible con las exigencias del instrumento;
- 4) que la utilización de otras técnicas, además del rasgueo con las cuerdas al aire, en otras expresiones musicales, durante las cuales la guitarra se ejecuta sentado y sosteniéndola en posición normal, atestigua la intencionalidad de la modalidad de ejecución antes descrita;

- 5) que de lo precedente se infiere, aunque no ha sido tratado en este escrito, que la incorporación a la cultura *mbyá* de esta guitarra de cinco cuerdas, con una afinación peculiar y con un clavijero que testimonia una antigüedad en el área cercana a los tres siglos, produjo una sustitución también peculiar, pero además aportó nuevas prácticas musicales, exclusivamente aplicadas a las danzas. Estas serán objeto de otro trabajo.

Presentado en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología,
Buenos Aires, 1985.
Revisado 1997¹²

Bibliografía citada

Ambrosetti, Juan Bautista

- 1894 Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 15: 661-744.

Cadogan, León

- 1960 En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá. *América Indígena* 20, N° 2:133-50.
- 1968 Chonó Kybwyrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo* 3, N° 1-2:425-50.

Clastres, Pierre

- 1974 *Le grand parler. Mythes et chants sacrés des indiens Guaraní*. París: Editions du Seuil.

Grebe, María Ester

- 1967 *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Los Angeles: University of California. Latin American Center.

Locatelli de Pέργamo, Ana María

- 1975 Los caingú de Misiones y un curioso instrumento: El Mimbü-etá. *Revista Inidef* (Caracas), 1:21-32.

de haberlo presentado, es, fundamentalmente, porque su contenido sigue vigente y porque el tema no fue tratado posteriormente ni por mí—salvo menciones ligeras a la sustitución de referencia—, ni por otros autores. Lo pongo así a disposición de la lectura crítica de los especialistas y otros lectores. Salvo algunos agregados en el texto y en notas, sustentados en documentación posterior o ampliatorios de una exposición de tiempo limitado, conserva la estructura original.

Melià, Bartomeu

- 1987 La tierra sin mal de los Guaraní. Economía y profecía. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 22, 2: 81-97.

Métraux, Alfred

- 1928 *La civilisation matérielle des Tribus Tupi-Guarani*. París.
- 1948 The Guaraní. En *Handbook of South American Indians*, ed. Julian H. Steward. Vol. 3: The Tropical Forest Tribes. Washington: Bureau of American Ethnology. Págs. 69-94.

Müller, Franz

- 1919 *Ein rückblick auf den Werdegang unserer Indianermission in Paraguay*. Separata de *Argentinisches Volksfreund* (Buenos Aires).
- 1989 *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Sankt Augustin: Steyler Missionswissenschaftliche Institut e.V. (Impr. en la Argentina). Es traducción de Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay. *Anthropos* 29 (1934): 177-208, 441-460, 696-702; 30 (1935): 151-164, 433-450, 767-783.

Novati, Jorge e Irma Ruiz

- 1966 *Música de los aborígenes*. Folleto explicativo del LP Folklore musical y música folklórica argentina, vol. 6. Buenos Aires: FNA/Qualiton QF 3000.

Pérez Bugallo, Rubén

- 1993 *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Biblioteca de Cultura Popular 19. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Ruiz, Irma

- 1988 1892-1987. Pasado y presente de un cordófono europeo en el ámbito indígena guaraní. En *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 5 al 7 de noviembre de 1987*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, págs. 59-70.
- 1990 Estrategia y tácticas de los mbyá en sus relaciones con la cultura dominante. ¿Un caso de conservatismo o de autoafirmación de identidad étnica?. Ponencia presentada en el Colóquio Internacional sobre "Música, Conhecimento e Poder - Processos Interculturais na Música", Florianópolis (Brasil), 16 al 20 de diciembre. International Council for Traditional Music y Universidade Federal de Santa Catarina.

En prensa Los rituales religiosos cotidianos de los *mbyá-guaraní*: un bastión inexpugnable ante el avance del poder blanco. En *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Asociación Argentina de Musicología.

Ruiz, Irma y Rubén Pérez Bugallo

- 1980 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Ruiz de Montoya, Antonio

- 1989 [1639]. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.

Saugy, Catalina.

- 1974 Artesanías de Misiones. En *Informes del Instituto Nacional de Antropología*. Buenos Aires. Relevamiento cultural de la provincia de Misiones: 143-164.

Schaden, Egon

- 1962 *Aspectos fundamentais da cultura guaraní*. Reedición en la serie Corpo e alma do Brasil, N 6. San Pablo: Difusão Européia do Livro.

Strelnikov, I. D.

- 1928 Les Kaa-îwuá du Paraguay. En *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti* (1926), II: 333-366. Roma.

Vellard, Jehan

- 1937 Textes mbwihá recueillis au Paraguay. *Journal de la Société des Américanistes* 29:373-86.

Vellard, Jehan

- 1939 *Une civilisation du miel. Les indiens Guayakis du Paraguay*. París: Gallimard.

Vignati, Milcíades Alejo

- 1953 *Aportes iconográficos a usos y costumbres de los indios Caingúá*. Anales del Museo de la ciudad Eva Perón [i.e., La Plata], nueva serie, Antropología, 2.

Zavadivker, Ricardo

- 1988 Los primeros grabados de la guitarra en la Argentina (1705). *El mundo de la guitarra* 3:8-10. Buenos Aires.