

EL IWYRA'Í: RELICTO SONORO DE LA VARA-INSIGNIA ENTRE LOS MBYA

Rubén Pérez Bugallo (*)

RESUMEN

El presente estudio comprende la clasificación organológica, los modos de construcción y ejecución y las circunstancias de uso de un particular idiófono de golpe directo utilizado hasta hoy por los Mbyá-guaraní del territorio argentino: el iwyrá'í. Se analiza también el marco mitológico y ritual que lo carga de sentido, lo que permite determinar que en ese instrumento perviven importantísimos elementos característicos de la vara-insignia que otrora distinguía a los líderes religiosos y políticos de ese grupo étnico con el que el autor ha trabajado en cinco campañas de terreno: febrero de 1985, octubre de 1987, noviembre de 1993, agosto-septiembre de 1995 y julio-agosto de 1996.

Palabras clave: Mbya. Etnomusicología. Clasificación organológica.

ABSTRACT

The present study comprises the organological classification, the way a particular idiophon is built and executed and the circumstances of its use. This percussion instrument, the iwyrá'í, is played by beating directly on it and is still in use by the Mbyá-Guaraní of the Argentinean territory. The mythological and ritualistic background that charges it with meaning is also analyzed and it is this analysis which has allowed us to establish that in this instrument lies the continuity of highly important elements characteristic of the emblematic staff (vara-insignia) which symbolizes the religious and political authority of the leaders of this ethnic group. The author has worked in five field seasons with this ethnic group: February of 1985, October of 1987, November of 1993, August-September of 1995 and July-August of 1996.

(*) CONICET-INAPL

CLASIFICACION ORGANOLOGICA Y DENOMINACION TECNICA

Se trata de un idiófono de golpe directo, constituido por dos palos de entrechoque. En la clasificación universal de Hornbostel-Sachs (1914) le corresponde la cifra 111.11.

PROCESO ARTESANAL

Se lo puede construir con el cerne o "corazón" de cualquier tronco de árbol de madera dura –*guayabí* (*Patagonula americana*), *viraró* (*Rupretchia salicifolia*) u otros–, aunque se utiliza preferentemente el *ygary*, (cedro, *Cedrela balansae*, *cedrela fissilis*), considerado el Arbol Sagrado de Ñamandú¹. Las varas delgadas y rectas se tallan y pulen a cuchillo, y luego se endurecen al fuego. Uno de los extremos de cada varilla se recorta en forma de V invertida para luego ser perforado mediante un alambre candente. Por esos orificios –que comunican ambas caras de la punta tallada–, se pasa un cordel de fibras de *güembé* (*Phylodendron selloum*) que mantiene unidas ambas piezas y cumple a la vez la función de colgante. El Padre Franz Müller observó en 1934 que estas varas podían estar ornamentadas con un revestimiento de fibras vegetales –tal como aún se observa en otros instrumentos musicales del mismo grupo étnico–, sin embargo este detalle ya no aparece en los actuales *iwira'í*. Por lo general cada varilla mide aproximadamente 35 cm de largo por no más de 1,3 cm de diámetro, si bien en manos de algunos dirigentes *mbyá* que llegan ocasionalmente del Brasil para participar en ceremonias del lado argentino he observado varas cuyo tamaño llega a duplicar el habitual.

ETNODENOMINACION

El alto grado de riqueza metafórica de la lengua guaraní, sus variantes regionales, su relatividad situacional, la polisemia con que diferentes matices fonéticos –a menudo muy sutiles–, conforman una dinámica semántica de voces distintas pero interrelacionadas, el marco mitológico referencial y el contexto cotidiano o ritual en que cada expresión tenga lugar, ofrecen al investigador un complejo pero riquísimo herramental hermenéutico para la comprensión cabal de muchos aspectos culturales. Complementariamente, resulta obvio que no es posible traducir aceptablemente ninguna manifestación discursiva en lengua guaraní sin una familiarización previa con el patrimonio cultural del grupo en el que ese texto se manifiesta.

Esta interesante dificultad se acrecienta, por cierto, cuando abordamos el particular mundo de las expresiones musicales guaraníes, ya que éstas, a menudo y a partir de su específica denominación, cargan con profundos sentidos religiosos y hasta con relictos de antiguos significados que hoy perviven en fase de aplicación. El intento de traducir, por ejemplo, el nombre de un instrumento musical tendrá en principio un valor aproximativo, dado que la acabada comprensión de las razones por las que es nombrado de ese modo irá brotando paulatinamente a medida que trabajemos sobre las características del objeto, y sobre todo cuando hayamos finalizado el estudio de todas ellas y sus mutuas relaciones.

Los palos de entrechoque reciben en lengua *mbyá* –variante del guaraní paraguayo–, los nombres de *iwira'í* e *iwyrata'í*. La descomposición más evidente surge de separar la voz *iwyra* –denominación genérica del árbol, el palo o la madera–, y el sufijo *í* que indica diminutivo; con lo que se obtiene un significado literal primario de "arbolito" y más específicamente "palito" o "varillita". Y esa sería, probablemente, la única traducción a la que arribaríamos con el auxilio de un diccionario guaraní-español.

Pero hay otros elementos que permiten ampliar el sentido profundo del nombre del instrumento que nos ocupa, y pueden extraerse de voces emparentadas como *yvi*, (derecho, recto);

yviry (juntos, apareados), y *ratá* (fuego). La pieza en cuestión está precisamente constituida por dos pequeñas varillas rectas y apareadas, endurecidas al fuego. El cerne con que se la construye se denomina *iwyráiwité* (la esencia del tronco).

Si bien *iwira'í* es su denominación más difundida, no es raro que un hablante *mbyá*, sirviéndose de la gran capacidad adaptativa y la riqueza combinatoria de su lengua para la gestación circunstancial de nuevas palabras, pueda referirse a los palos de entrechoque en otros términos:

“ El *iwira'í* es de cerne amarillo. Y también le decimos *popyguá*, porque va en las manos ². Y el que lo toca, el que lo tiene en la mano es como un soldado jefe, que va delante de los que entran al *opy*”.

Karái Tataendy Reapú (Juan Duarte) (25)

Uruguái, 1995.³

SIGNIFICADO RELIGIOSO

Veremos a continuación cómo en la voz *iwyra* se conjuga un haz de matices significativos mucho más amplio que el expuesto en primera instancia. *Iwy*, por lo pronto, es el nombre de la tierra, en tanto que la partícula *ra* indica un tiempo futuro o bien encierra el concepto de crear, desarrollar. Lo que nos pone frente a la concepción del árbol como “lo que será tierra” o “lo que se convertirá en tierra” (precisa referencia al ciclo ecológico de la selva subtropical, donde los árboles muertos se transforman aceleradamente en nutriente orgánico del suelo). Si nos remitimos al plano religioso, el nombre genérico del árbol tiene un significado aún más profundo. El árbol – y por extensión, la selva –, implica para el pueblo guaraní protección, alimento, materia prima, combustible... y esencial marco mitológico cuya deidad protectora es *Karái Ru Eté*. El árbol es el referente mítico representativo de la Tierra del Futuro –más concretamente la Tierra sin Mal que siempre han buscado alcanzar en sus constantes migraciones –, y también de la tierra original creada por voluntad divina.

El modo como el *iwyra'í* participa del último significado expuesto surge claramente, por ejemplo, en oraciones que se refieren a la creación de *Yvy Tenondé* (La Primera Tierra) debida a *Ñamandú*. En sus transcripciones, Cadogan destaca que esa deidad la hizo surgir de la extremidad de su vara-insignia, o bien que hizo “surgir de las tinieblas una columna de madera indestructible, *yvyra ju y*, para apoyar contra ella la tierra que iba creando» (Cadogan 1992, 30 y 64). De donde se desprende que esta vara primigenia funcionó como sostén originario o bien como núcleo generador del mundo.

Veremos como los actuales *iwyra'í* constituyen un símbolo de jerarquía religiosa y protección sagrada que sólo puede estar en manos de ciertos guías espirituales.⁴

Pierre Clastres (1974: 110) define al *iwira'í* como un símbolo de la masculinidad *mbyá*, idea que se sustenta si consideramos la posibilidad semántica de interpretar como componente de la expresión la voz *ra'í* (hijo pequeño del varón), a lo que se suma, como veremos a continuación, el uso exclusivamente masculino del instrumento.⁵

LIMITACIONES Y OCASIÓN DE SU USO

Aparece comúnmente en manos del *mburubichá* –jefe político– o su representante. En las ceremonias, el portador y ejecutante de este instrumento recibe el nombre de *iwyráija* (Dueño de la vara), denominación que en algunas aldeas se aplica incluso a todos los varones auxiliares del culto, aún cuando no ejecuten los palos de entrechoque sino otro instrumento musical. También he

observado, en grupos familiares que viven aislados en la selva, que la utilización del *iwyra'í* recae naturalmente en el jefe de familia.

Cadogan ha consignado que la forma específicamente religiosa de referirse al usuario de estas varas es *yvyra'ikagá*, expresión que traduce –advirtiendo sobre su importantísimo significado–, como “huesos de quien porta la vara-insignia” (Cadogan 1959: 51)

Entre los *iwyráija* propiamente dichos cabe diferenciar a los meros auxiliares del culto de los llamados *iwyráiya tenondé*, que son los responsables del desarrollo de las principales ceremonias en cada comunidad y cuya figura puede coincidir con la del *paí* (Sacerdote y jefe político) Dentro de la concepción religiosa guaraní, “una religión en la que los hombres se esfuerzan por ser iguales a los dioses, inmortales como ellos” (Clastres 1989: 36), los principales *iwyráija* son aquellos que por su esfuerzo de perfeccionamiento en pos de la plenitud han sido elegidos por *Ñande Ru Karai Eté* (Nuestro Verdadero Padre *Karai*), deidad que concreta su reconocimiento confiriendo a unos pocos el derecho a blandir la vara-insignia. El *iwyra'í* resulta ser entonces una representación microcósmica que procede del legado divino para constituirse en un atributo propio del contexto ceremonial, dentro y fuera de los recintos culturales.

La documentación de terreno permite asegurar su uso en tres tipos de actos de culto: a) Las reuniones de canto y danza que se realizan diariamente antes de la puesta del sol, llamadas genéricamente *oñemboarai* (nuestra pequeña plegaria). b) Las ceremonias colectivas que se celebran anualmente, como *Ñemongarai* y *Tangará*, y c) Las sesiones individuales de terapia shamánica realizadas eventualmente en beneficio de niños.

En el caso de las ceremonias cotidianas, el *iwyráija* encabeza la hilera de danzantes en el *oká* (“patio” frente a la vivienda del *paí*) haciendo sonar su instrumento y también realizando con éste particulares movimientos y ademanes a modo de indicaciones para conducir ordenadamente el desplazamiento del grupo.

“Le decimos *iwira'í* a las varillitas justas con las que se pone orden en el *oká* Y si también decimos *iwyráë* es lo mismo, pero ya para explicar que eso va primero, se va golpeando delante de la gente”.

Faustino Ramírez (43)
San Javier, 1993.

Las ceremonias especiales tienen lugar durante el *Arapiaú* o Tiempo Nuevo. En ellas, durante la recorrida previa al ingreso al *opy* –recinto de culto y residencia del *paí*– los *iwyráija* pueden ser dos, uno encabezando y otro cerrando la marcha. Una vez dentro del recinto el instrumento puede pasar a manos del *paí* para acompañar rítmicamente el canto colectivo dirigido por él y su esposa, lo que matiza con inhalaciones de humo de tabaco con su *petenguá*, pipa ritual de cerámica cuyas funciones se complementan con las del *iwyra'í*.

“La *petenguá* es nuestro salvaje /salvataje/. La fuma *Oré Ru kuá*, *ñeepuhanó opyguá*⁶, para limpiar todo el sitio y para saber nuestro futuro, mientras toca a veces el *iwira'í*. Ellos, los ancianos, usan *petenguá*, así, de tarde. Ellos usan... ellos cuidan. Cuando nos cuidan, queman la pipa para fumar. Cuidan a la gurisada, a otros ancianos y ancianas, a todos, para dormir bien, para que no les pase alguna cosa mala, para amanecer todos bien. Y esto, el *popyguá*, también es nuestro salvaje, porque va sobre sus manos. Por ahí si anda cerca el *Pombero*⁷ o tal cosa..., cualquier cosa hace espantar. Lo que se viene acercando, malo, eso lo frena para que retire otra vez. Y el *petenguá* también es así, por eso acompaña a este *iwyra'í*. Juntos tienen que usarse, fumando y tocando. Para que no se arrime el mal, digamos”.

Albino González (30)
Chapá, 1993.

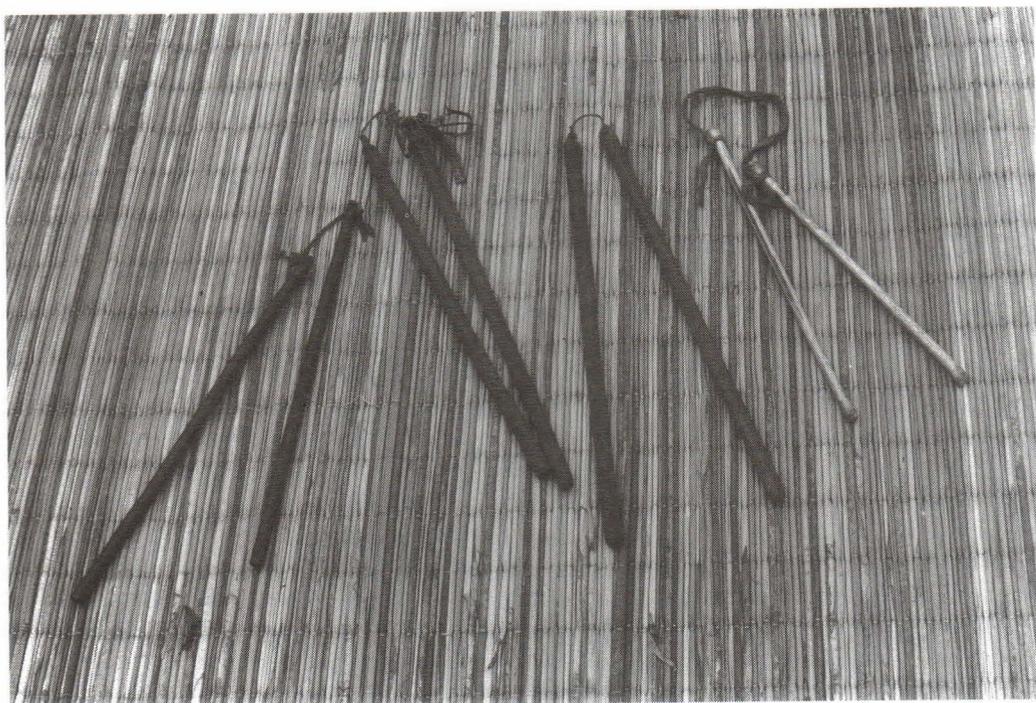


Ubicación de los asentamientos *mbya* mencionados en este trabajo, dentro del territorio de la provincia de Misiones (República Argentina) con su división departamental.

Durante el *Ñemongaraí* –celebración anual de la aparición de las primicias que brindan la naturaleza y la agricultura, en la que también se impone el nombre sagrado y se humaniza mediante la palabra potente a los niños nacidos durante el período transcurrido–, los hombres y mujeres que en horas de la mañana han recogido respectivamente los frutos comestibles del *güembé* en el monte y las mazorcas de *avachí mirí* (maíz tierno) en los sembradíos, habiendo preparado con estos últimos el *mbyotá* (pan cocido al rescoldo, carente de sal), se dirigen pasado el mediodía en sendas hileras, portando esas y otras ofrendas hacia la vivienda del *paí*, quien aguarda en el interior. Circunambulan la choza tres veces antes de ingresar a ella. La hilera masculina va precedida por un *iwyráíja*, a quien pueden seguir los ejecutantes de rabel, guitarra o sonajero de calabaza. Una vez depositados los frutos en la pared oriental de la vivienda, todos se retiran para regresar al atardecer y luego de bailar en el *oká* según la práctica cotidiana, ingresan al *opy*. Allí el *paí* fumiga ritualmente las ofrendas, efectúa premoniciones relacionadas con la salud futura de los ofrendantes, pronuncia arengas tendientes a mantener vigente la esperanza en la consecución de la Tierra sin Mal⁸ y dirige el canto pudiendo valerse del *iwyrá'í* como instrumento acompañante, luego de lo cual hace efectiva la imposición de sus nombres guaraníes –obtenidos por revelación divina–, a los niños que las madres han llevado con ese fin.⁹

“*Ñemongaraí* tiene que hacer un *paí*, que vive en el *opy*, y en /nuestro/ idioma, para que dé el nombre a las criaturas. Por que sin eso, nosotros no sabemos cómo nos llamamos. El que sabe es el *paí*. Las mujeres tienen que hacer como un *chipá*¹⁰ y colgarlo. Y los hombres traen *güembé*. Entonces el *paí* viene y ahí nomás él sabe cómo podemos llamarnos. El sabe de Dios y nos cuenta a nosotros. Nosotros no tenemos *paí* acá, solo en Iguazú hay. Cantalicio se llama. Y en 25 de Mayo también hay. Ellos usan *popyguá*, que se golpea y tiene que ser medio pesado”.

Karaí Tataendy Reapú.
Uruguái, 1995.



Cuatro *iwyrá'í* procedentes respectivamente de Leoni (Izquierda), Catupirí (Ambos del centro) y Uruguái (Derecha). Colección del autor.

“Yo me llamo Héctor González, pero mi nombre *mbyá* es *Verá*, que quiere decir rayo. En Fracrán está mi abuelo, el *paí* Antonio; él me lo puso. Lo hacen todos los años si llegó la primavera, si no va a hacer más frío. En tiempo de frío no se hace eso, solo en tiempo de calor. Es una ceremonia donde hay un *opy* grande, y ahí se reza. Y ahí el *paí* hace *Ñemongaraí*. Ahí me pusieron –para mí–, *Verá*. Tiene que tener *petenguá*, porque sin *petenguá* no puede hacer eso. La pipa tiene *tembetary*,¹¹ y ese humo es para poder contar, para descubrir si hay o nó enfermedad. Se hace para todos, pero siendo *mbyá*. Por ahí, cuando hay maíz nuevo, se hace *mbütá*, que también se le dice *mbojapeí* y lo hacen las mujeres. Para los varones puede ser yerba o *yateí*, miel. Y *güembé*, cuando hay, también llevamos al *opy*.”

Verá (Héctor González) (22)

Iriapú, 1995.

“*Ñemongaraí* se hace en verano, y significa para hacer /el suelo/ productivo. Se bautiza a los chicos, y a los grandes también –a los que nunca habían estado antes. Cuando viene nuestro padre hacemos *Ñemongaraí*, cuando viene *opyguá*.¹² con su *petenguá* de barro.”

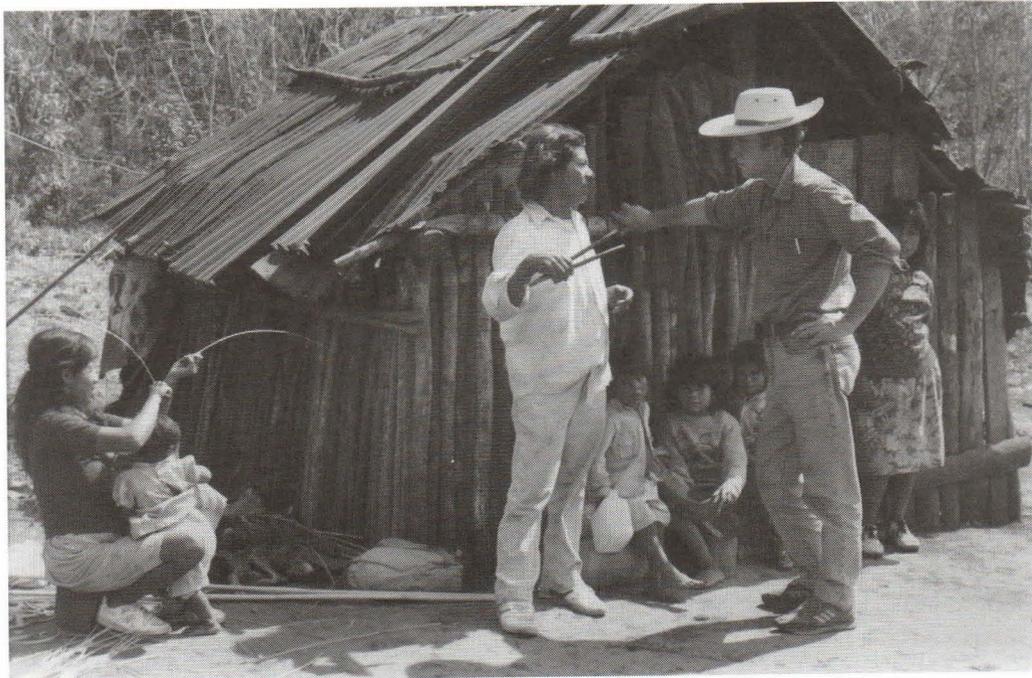
Ramón Duarte (36)

Chapá, 1993

“En cada *tekoa*¹³ tenemos un *opy*, lo que los blancos dicen una iglesia. Y ahí está el señor que cuida de todos. Cada uno tiene su nombre, porque el señor que está dentro del *opy*, el que nos cuida, es el que pregunta a *Ñande Ru Eté*. El le pregunta al dios, y el dios habla con él. Y cada uno tiene su nombre, cuando dice el dios. Es ese dios el que les pone el nombre, no son los padres. Los padres /del niño/ lo que hacen es llevarlo a hacerle *Ñemongaraí*. Y cada año tenemos ese bautismo, ese *Ñemongaraí*. Tiene su época en el verano, una vez al año”.

Kwaraí Mirí (20)

Chapá, 1993.



El *iwyrá'ya* Enrique Morinigo explicando al autor las formas de uso del instrumento.
(Catupirí, Misiones, 1995. Foto: Diego Efron)

La ceremonia *Tangará* constituye tal vez el último vestigio de un ritual de iniciación y entrenamiento masculino que incluía práctica de tiro con arco y flecha, lecciones de supervivencia en la selva, cantos y danzas pantomímicas entre las que hoy se recuerda la del *tajasú* (*Pecari tajacu*). En ella uno o más dirigentes suelen blandir sendos *iwyrá'í* al modo de un machete o garrote con el que simulan combatir con el resto de los varones participantes del baile, alternando estos movimientos con otros destinados estrictamente a organizar el desarrollo coreográfico; por ejemplo pasándolo por encima de la cabeza de los danzantes, disponiéndolo en forma horizontal a cierta altura del suelo para que todos salten por sobre él, etc.

Por último, el *iwira'í* puede ser también utilizado como acompañante de canciones para curar ciertas enfermedades infantiles, a modo de reemplazo circunstancial del sonajero de calabaza y con una función rítmica similar a la de este instrumento shamánico por antonomasia. Estas sesiones de terapia, lejos de ser de participación colectiva suelen estar rodeadas de la más estricta intimidad y reserva, reduciéndose habitualmente solo a la presencia del shamán, el niño enfermo y su madre.¹⁴

Poseo también referencias verbales sobre la utilización del *iwyrá'í* fuera de todo acto de culto, a modo de instrumento de señales durante las reuniones y desplazamientos grupales:

“Por ejemplo, un soldado, si viene por el camino y toca tres veces, es porque viene con un grupo de treinta. Si toca seis veces es porque se agregaron al grupo, vienen cincuenta, sesenta personas, o vienen con dos jefes. Nuestros abuelos juntaban a las comunidades que vivían despartados de los otros. Entonces ellos iban y tocaban dos veces o tres veces y ya sabían que tenían que venir todos los soldados. Así ellos iban juntando a la gente”.

Karái Tataendy Reapú.

Uruguái, 1995.

MODO DE EJECUCION

En las ceremonias colectivas, ambas varillas se toman con una mano –generalmente la izquierda– por sus extremos unidos, al modo de una tenaza, y se hacen golpear entre sí por sus extremos libres abriendo y cerrando la mano, en determinados momentos de la secuencia musical aunque a menudo sin relación rítmica estricta con el resto de los instrumentos participantes. No muy comúnmente, las varillas pueden no estar unidas por un cordel, en cuyo caso se toman por su parte media, una entre el pulgar y el índice y la otra entre el índice y el anular, logrando el entrechoque de ambos extremos con rápidos movimientos de muñeca.

En función shamánica, en cambio, las varillas se sujetan con una mano por sus extremos unidos y se golpean juntas sobre la palma de la mano que queda libre, haciendo coincidir ese golpe con el entrechoque que produce el sonido principal. Con esta técnica es posible la precisión rítmica.

FUNCION DE SU SONIDO

El carácter especialmente musical del *iwyra'í* –ajeno a señales coreográficas e indicaciones disciplinarias–, resulta sólo evidente cuando acompaña el canto shamánico. En este caso se lo ejecuta ajustándolo a la misma fórmula rítmica binaria que es propia del sonajero de calabaza. Observemos esa función acompañante en el fragmento de un canto que invoca la protección de *Ñamandú* –el primero de los dioses– a quien se solicitan las palabras potentes adecuadas para restaurar la salud de los niños nacidos bajo el influjo de *Karaí*.

Canto a *Ñamandú*.
Catupirí, 1995.

Oh, *Ñamandú*,
Ru Eté Tenondé
Gua eñandú, ijejei
Semandú'á, ijejei
Karaí Ru Eté Tenondé Gua é
ñe'endy eñé, ijejei
Oñé angá, ijejei.

Oh, *Ñamandú*,
Verdadero Padre, el Primero,
muestra tus sentimientos,
trata de acordarte,
de los pequeños hijos de *Karaí* en la tierra,
los pobres condenados.
Y bríndale tus palabras.





El *mburubichá* Ramón Duarte con su *iwyra'í*, su colaborador Albino González con guitarra y la esposa de éste con *takuapú*.(Chapá, Misiones, 1993. Foto: R. Pérez Bugallo).



En un rito cotidiano, el *iwyráíya* simula castigar con un látigo a las adolescentes que pasan danzando en hilera frente a él. (Lote El Fisco, Misiones, 1985. Foto: Guillermo Hardwick).

En términos generales se confiere al sonido de las varillas entrechocando el poder de ahuyentar las influencias nocivas del espacio o recinto consagrado al ritual. Pero en el caso de la danza consagrada a *Tajasú*, los repiqueteos del *iwyra'í* se asocian también al rechinar de los dientes del pecarí mítico, que se considera animal doméstico de *Ñamandú*.¹⁵

ASOCIACIONES

Las ceremonias grupales, diarias o periódicas, muestran al *iwyra'í* vinculado contextualmente al sonajero de calabaza, el tubo de ritmo, el rabel, la guitarra y el pequeño tambor, pudiendo faltar uno o varios de estos instrumentos según los casos particulares.

“Este también/se/ acompaña con *mbaraká*¹⁶ Y lo toca siempre el cacique o otro que le decimos *iwyra'íja*, al ayudante de *opyguá*. El *opyguá* es un Padre, nosotros le llamamos *opyguá*, sacerdote. Y el *iwyra'íja* es también como un sacerdote, pero a ese no le llamamos *opyguá* en nuestro idioma, en nuestra cultura”.

Ramón Duarte.

Chapá, 1993.

Asociado al canto colectivo puede escuchárselo dentro del *opy*, en manos del *paí* o uno de sus principales colaboradores. En el caso de la terapia shamánica individual, las oraciones cantadas y el toque del instrumento corren por cuenta de un único ejecutante

GRADO DE VIGENCIA

León Cadogan afirmó ya en 1959 que el *iwira'í*—del que no indica una procedencia alóctona—habría sustituido al sonajero de calabaza en el acompañamiento de las danzas antes de la irrupción de la guitarra. Irma Ruiz, por su parte, consideró en 1984 que su uso era esporádico. Mi experiencia de campo no me permite estar de acuerdo con ninguna de estas afirmaciones, que considero apresuradas. He visto, en varias oportunidades y diferentes sitios, al sonajero, al *iwira'í* y a la guitarra en ejecución conjunta a modo de acompañamiento dancístico, sin que ninguno de ellos “reemplace” al otro, salvo en forma eventual. Y estas observaciones—debidamente documentadas, incluso con filmaciones—, corresponden a la década del '90. Lo que sí es cierto, evidentemente, es que la guitarra resulta ser el instrumento musical que el *mbyá* muestra con mayor frecuencia a los ojos extraños. Su procedencia extranjera—conocida por los aborígenes—, y su difusión universal le restan valor como instrumento propio, pese a que se la haya incorporado a las prácticas rituales, al igual que el rabel. La guitarra y el rabel pueden mostrarse ante el primer requerimiento de un observador foráneo, mientras el resto de los instrumentos se guarda celosamente de la vista y la manipulación extraña. Por ejemplo, la renuencia de los varones *mbyá* a mostrar sus instrumentos de uso exclusivo a mujeres visitantes alcanza el mismo grado de profundidad que las maniobras distractorias de sus mujeres para evitar que sus *takuapú*¹⁷ sean descubiertos por ojos masculinos en su primera visita. Puedo afirmar que el *iwyra'í* conserva plena vigencia en manos de los dirigentes *mbyá*, así como también destacar que en algunos casos puntuales este idiófono se ha sustituido por un látigo de procedencia criolla, herramienta que conserva tanto el significado autoritario como la posibilidad de producir sonido, en este caso mediante chasquidos de la lonja.

CONCLUSIONES

El *iwyra'í*—también *iwyrata'í*, *iwyraë* o *popyguá*, según cómo, dónde y para qué se lo quiera nombrar—, es, desde lo puramente organológico, un par de varas de entrechoque. Pero en el ritual *mbyá*, además de poder aportar una base rítmica, es una herramienta de señales utilizada a modo de guía para el movimiento grupal. La etimología de sus nombres sumada a la hermenéutica mitológica nos permite conferirle el valor evocativo de la Tierra, tanto retrotrayendo a sus orígenes como asegurando la esperanza de un paraíso futuro. El nivel cosmogónico lo presenta como sostén originario y/o núcleo generador del mundo. Y es también una representación microcósmica de procedencia divina, utilizada como símbolo de autoridad religiosa y política. Todo lo cual nos permite plantear que su vigencia ceremonial se halla claramente vinculada al antiguo cetro jerárquico guaraní, constituyendo una tenaz supervivencia de la vara-insignia cuya función simbólica supera con creces lo meramente musical, si bien es innegable que también reviste esa utilidad—que algunos investigadores han negado tras observaciones apresuradas—, en circunstancias específicas.

“La Calandria” (Moreno), enero de 2002

Aprobado diciembre 2002

NOTAS

- ¹ *Ñamandú* es una de las cinco deidades principales del panteón guaraní, considerado el creador del mundo.
- ² De *popy*, mano y *guá*, que indica procedencia, origen o destino. *Popyguá* significa entonces “para las manos” o “destinado a las manos”.
- ³ Las transcripciones textuales de testimonios orales recogidos en el terreno—con eventuales aclaraciones del autor acotadas entre barras—, irán acompañadas en todos los casos del nombre y la edad de quien fueron obtenidos así como de la ubicación geográfica y el año de registro.
- ⁴ Esta función guía del *iwyra'í* no fue percibida por Müller cuando en 1934, transcribiendo una oración de agradecimiento de los cazadores a *Tupá* tradujo la frase *Tupá ñandé yvyra-í* como “Tupá nuestra vara pequeña”, interpretando arbitrariamente que se trataba de una referencia a la cruz (¿?) y agregando en nota al pie: “No se pudo obtener ninguna información sobre su significado» (Müller, 1989:19). Nos queda claro que en ese caso la traducción correcta hubiera sido: “*Tupá*, nuestra guía”.
- ⁵ Una clara referencia a la vara-insignia como concepción y legado de las deidades a algunos varones elegidos puede descubrirse en una oración recogida por Pierre Clastres y León Cadogan en 1965 (Clastres 1989:142).
- ⁶ La frase, expresada en *mbyá* por el informante, significa: “Nuestro Padre, el que remedia con el sonido de sus palabras dentro de su casa”.
- ⁷ La creencia en el *Pombero*—especie de duende dedicado a raptar a los niños que deambulan por el monte en horas de la siesta—, está ampliamente difundida entre los criollos de la región, de quienes los *Mbyá* la conocen, aunque sin haberla incorporado a su propia mitología. El informante recurre a esa figura para hacer comprensible en español la función protectora y catártica del *paí*.
- ⁸ El *iwyra'í* como representación microcósmica de un devenir mitológico ideal, adquiere en este caso todo su sentido. El *paí* profetiza y reinyecta la esperanza comunitaria en un futuro mejor—cuya concreción suprema es el *Iwy Mara Ey*, la Tierra sin Mal—, ejecutando un elemento cuyo nombre, en su acepción sagrada, es precisamente “La pequeña tierra del futuro”.
- ⁹ Un estudio completo sobre el *Ñemongaráí* puede consultarse en Ruiz, 1984.
- ¹⁰ *Chipá*: torta de almidón de mandioca o de harina de maíz. Es un alimento de amplia difusión entre la población criolla.
- ¹¹ El *tembetary* es un árbol espinoso cuyas hojas aromáticas se utilizan para fumar mezclándolas con el tabaco.
- ¹² *Opyguá* significa “dentro del recinto de culto” y es una de las tantas formas de referirse al *paí*.
- ¹³ *Tekoa*: lugar de residencia comunitaria, asiento de fogones, aldea.
- ¹⁴ Pese a lo cual puedo tener la satisfacción de expresar mi agradecimiento por la confianza demostrada por

- los *Mbyá* en mi trabajo y mi persona, al haberme permitido, en algunas ocasiones, efectuar la grabación sonora y hasta videográfica de algunas de estas sesiones habitualmente secretas.
- ¹⁵ Mis observaciones coinciden con las referencias que sobre el mismo tema me ha brindado Carlos Mordó en comunicación personal.
- ¹⁶ *Mbaraká* es el nombre guaraní del sonajero de calabaza. Los criollos guaraní hablantes del Paraguay llaman de ese modo a la guitarra, rasgo que también han incorporado –junto con el cordófono–, los *Mbyá*.
- ¹⁷ *Takuapú*: tubo sonoro de caña, de uso exclusivamente femenino. Una descripción sintética de cada uno de los instrumentos musicales *mbyá* puede verse en Pérez Bugallo, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadogan, León
 1959. Cómo interpretan los Chiripá (Avá Guaraní) la danza ritual. *Revista de Antropología* 7, 1-2: 65-99. Sao Paulo, Brasil.
1960. En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá. *América Indígena* XX-2: 133-150. México, D.F., Instituto Indigenista Americano.
1992. Ayyú rapytá. *Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* [1959]. Asunción, Biblioteca Paraguaya de Antropología XVI, Fundación "León Cadogan", CEADUC-CEPAG.
- Clastres, Hélien
 1989. *La tierra sin mal. El profetismo tupí-guaraní* [1975]. Buenos Aires, Ediciones del Sol, Serie Antropológica.
- Clastres, Pierre
 1974. *Le grand parler. Mythes et chants sacrés des Indiens Guarani*. París, Editions du Seuil.
- Hornbostel, Eric M. y Curt Sachs
 1914. Sistemantik der musikinstrumente. *Zeitschrift für ethnologie* XLVI: 553-590, Berlín, Limbach Verlag.
- Mordó, Carlos
 1999. Comunicación personal. Iguazú (Misiones), 19 de enero.
- Müller, Franz
 1989. *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná* [1934]. Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana.
- Pérez Bugallo, Rubén
 1993. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- 1993 b. La guitarra mbyá. *Punto Crítico*, Posadas (Misiones), 26 de diciembre.
1999. *Instrumentos Musicales Aborígenes*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-Museo Nacional del Hombre.
- Pérez Bugallo, Rubén e Irma Ruiz
 1980. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- Ruiz, Irma
 1984. La ceremonia ñemongaráf de los Mbiá de la provincia de Misiones. *Temas de Etnomusicología* 1. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ruiz de Montoya, Antonio
 1876. *Arte, Vocabulario y Tesoro de la lengua Tupí ó Guaraní* [1639]. Viena, Faesy y Frick – París, Maisonneuve y Cía.