



TRANS 15 (2011)

DOSSIER: OBJETOS SONOROS-VISUALES AMERINDIOS / SPECIAL ISSUE: AMERINDIAN SONIC-VISUAL OBJECTS

Aborígen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres *mbyá-guaraní*

Irma Ruiz (CONICET – Universidad de Buenos Aires)

Resumen

Los *mbyá-guaraní* de la selva subtropical de Paraguay, Argentina y Brasil conforman uno de los tantos pueblos originarios de los que resta conocer muchos saberes, destrezas e instrumentos musicales; en particular, los femeninos. A la virtual transgresión que supone la ejecución de un aerófono por mujeres indígenas en Sudamérica, la flauta de pan *mimby reta* suma la particularidad de constituirse con 7 u 8 tubos sueltos que se distribuyen entre dos ejecutantes según la melodía (5/2, 4/3, 4/4), estando a cargo de la flauta madre la implementación de un *ostinato*. Después de abordar su descripción, técnicas de ejecución, estado de la cuestión, móviles de las *performances* y aspectos básicos de sus músicas, se plantea un tema en debate con el objetivo de tratar de recuperar la teoría que sustenta las prácticas: ¿"existe una teoría de la música en todas partes donde exista la flauta de Pan" (Mauss 1947)?

Palabras clave

Flauta de pan, aerófono femenino, *mbyá-guaraní*, aborígenes de Sudamérica

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Abstract

The *mbyá-Guarani* of the subtropical forest in Paraguay, Argentina and Brazil are one of the many South American indigenous peoples whose musical knowledge, skills and instruments are not well known; in particular those belonging to women. Among these is the Panpipe (*mimby reta*) subject of this article. It is characterized by some peculiarities: 1) the virtual transgression that entails the performance of an aerophone by indigenous women in South America, and 2) the fact that it consists of 7 or 8 loose pipes, which are distributed between two players according to the tune (5 / 2, 4 / 3, 4 / 4), being the mother flute in charge of implementing an *ostinato*. After dealing with the description of the panpipe, techniques of playing, state of the art, motivations of its performances and basic aspects of their music, in the article it sets out a debate topic in order to retrieve the theory behind the practice: "Does exist a theory of music wherever there is a Pan flute "(Mauss 1947)?

Key words

Pan Pipe, feminine aerophone, *mbyá-guaraní*, South American indigenous peoples.

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Error! No property name supplied. Error! No property name supplied. Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Aborígen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres *mbyá-guaraní*

Irma Ruiz (CONICET – Universidad de Buenos Aires)

“Cuando vienen a visitar,
vienen con música, como respeto;
no vienen así nomás,
hacen bailes y cantan”
(Dionisio Duarte, 1974)¹

1. Introducción

Los *mbyá-guaraní*², que habitan fundamentalmente en la selva subtropical de Paraguay, Argentina y Brasil³, conforman uno de los tantos pueblos originarios de Sudamérica de los que resta mucho por conocer, en especial en lo que a saberes y destrezas musicales se refiere. A pesar de que han sido lo suficientemente interesantes como para generar una bibliografía respetable en términos cuantitativos, su notable habilidad para ocultar sus prácticas culturales a los ojos y oídos ajenos - máxime aquellas pertenecientes a las mujeres-, ha convertido esa bibliografía en una fuente plagada de lagunas considerables. Tan es así, que está virtualmente ausente en la literatura guaraníca la flauta de Pan de ejecución femenina, que llaman *mimby*⁴ *reta* (lit. flautas varias) - *mimby reta'i*, cuando un ejemplar es algo más pequeño o tiene menos tubos- o *mimby'i*⁵.

¹ *Mburuvicha* y *karai* (líder político y religioso) de la *tekoa* (aldea) Tamanduá de Misiones (Argentina).

² La acentuación oxítona de la casi totalidad de los términos *guaraní* ha implantado la norma de colocar la tilde solamente en los restantes. No obstante, en los nombres de grupos étnicos respeto el uso observado en etnografía (Ej. *mbyá*, *guaraní*).

³ La resistencia de los *mbyá* a proveer datos censales se muestra exitosa, pues o se evitan por completo los datos demográficos en las publicaciones, o se utilizan los del año 1997. En Argentina se calcula actualmente que son unos 6.000, los que sumados a los de Brasil y Paraguay, quizá alcancen la cifra de 20.000 o la sobrepasen. Su economía de subsistencia, que practican parcialmente los que cuentan con territorio apto para ello, se basa en la horticultura, la caza –casi inexistente-, la pesca y la apicultura. También suelen ser contratados para actividades transitorias (cosechas de yerba mate, tung, etc.).

⁴ La *y* es la sexta vocal de la lengua *guaraní*: alta, central, gutural.

⁵ En la entrada *mimby* (flauta; tocar flauta; silbar) de su diccionario, Cadogan (1992: 94) consigna *mimby i* como “flauta de mujer” –sin la oclusión glotal (‘) que oí usar siempre precediendo a la *i*-. Pero esta misma expresión la documenté también para la flauta masculina, que tiene un solo tubo. En el epílogo del mismo trata específicamente sobre esta “partícula” *i* como de uso habitual y característico de los *mbyá*, y sus varios significados, pero no incluye dos acepciones como sufijo que escuché con frecuencia y que sí incluye Dooley (1998): 1. “Diminutivo”, 2. “Solamente, solo, único”. La primera otorga sentido a *mimby reta'i* y la segunda, a su aplicación a la flauta masculina de un tubo. Por tanto, solo las expresiones que indican taxativamente que se trata de varias flautas identifican específicamente a

La primera noticia sobre este instrumento -escueta, pero muy valiosa-, habría sido la que publicó en *Anthropos* (1934) el sacerdote de la Orden del Verbo Divino, Franz Müller. Además, fue el único en atribuirle a los tres grupos *guaraní* afines que habitan en áreas colindantes: *mbyá*, *chiripá* y *paĩ-tavyterã* (*pañ'*, según Müller)⁶. Con ellos permaneció en dos estaciones misionales, en Paraguay -desde 1910 (*mbyá*) y desde 1920 (los restantes)-, hasta que su fracaso llevó a disolverlas en 1924. Otras menciones, aunque escasas, atribuyen la pertenencia de esta flauta exclusivamente a las mujeres *mbyá*, que en Argentina habitan en la provincia de Misiones. De ellas obtuve interesantes registros musicales e información verbal desde 1973, sobre la base de los cuales he elaborado este artículo.

2. Los adjetivos del título

Los diversos adjetivos utilizados requieren algunas explicaciones. Si bien en el caso del primero -“aborígen”- parecen innecesarias, pues este instrumento ha sido documentado en uno o más de los grupos mencionados y, además, exclusivamente en ellos, es interesante señalar que diversos autores lo han considerado directa o indirectamente como un producto aborígen “genuino”⁷. Es posible que la razón principal de esta calificación se asiente en el hecho de ser único en su área de pertenencia, lo cual lo aleja de la posibilidad de apropiación alguna. Para más, sus tubos carecen de atadura, característica sin duda peculiar.

Ahora bien: ¿por qué sudamericana y transgresora? El primer adjetivo no tiene por finalidad destacar un rasgo propio de esta flauta, sino de las flautas de pan americanas en su conjunto. En efecto, de acuerdo con las amplias investigaciones museográficas y bibliográficas de Karl Gustav Izikowitz, que sustentan el documentado libro *Musical and others instruments of the South American Indians* (1935), las flautas de pan de este continente fueron registradas casi con

esta flauta de pan.

⁶ Como se puede apreciar en varios títulos de la bibliografía, estos grupos fueron denominados globalmente *caingúá* (“monteses”) en la literatura hasta avanzada la década de 1970, a fin de distinguirlos de los *guaraní* de las misiones jesuíticas, lo cual obstruyó los deslindes entre sí. Los tres habitan fundamentalmente en Paraguay -desde donde se fueron expandiendo- y en Brasil; en Argentina la mayoría son *mbyá*, pero hay aldeas mixtas de éstos con *chiripá*. Habida cuenta de que León Cadogan publicó *Ayvu Rapyta* en 1959, es cuestionable que se siguiera llamando *caingúá* a los *mbyá* y *chiripá* en el Censo Indígena Nacional de Argentina de 1965.

⁷ Nunca ha sido una preocupación en mis investigaciones este tema. Es más, en el plano de los instrumentos musicales, considero que el solo hecho de que un pueblo haga suyo un instrumento incorporándolo a su quehacer musical es razón suficiente para tratarlo como perteneciente a su cultura. No obstante, en este caso destaco lo que dicen algunas fuentes al respecto, porque esta adjudicación implica reconocerle creatividad a las mujeres *guaraní*.

exclusividad en Sudamérica. La única excepción la constituye la de los *kuna* del istmo de Panamá, en América Central⁸.

Lo contrario ocurre con el tercer adjetivo, “transgresora”, que tiene su razón de ser en un punto digno de destacar: *son excepcionales los casos de aerófonos ejecutados por mujeres en el continente americano*. Según afirma Jean-Michel Beaudet en *Souffles d’Amazonie* (1997), al tratar sobre los *wayãpi* de la Guayana Francesa, las mujeres son indispensables en las reuniones de *tule* -clarinetes-, así como en toda reunión de música para danzar, pero ellas no ejecutan ni ese ni otro aerófono debido a una prohibición de amplio alcance.

Es una prohibición importante. Cubre todos los aerófonos -los grandes, los pequeños, de todas formas y todas las categorías-, es una prohibición panamericana: desde los Mapuche del sur de Chile a los Salish de la Columbia británica, en ninguna parte las mujeres pueden tocar instrumentos de viento [...]. Es una prohibición extendida que fue también descripta y analizada en África y Oceanía. [...] Esta prohibición es un tema extraordinariamente rico, probablemente fundamental para numerosas civilizaciones del mundo (Beaudet 1997: 148)⁹.

Si bien más adelante admite que hay excepciones que pueden tomar formas variables, afirma que éstas no hacen más que confirmar la polarización entre aerófonos y concepción, lo cual revela la existencia de una fuerte interdicción al respecto. Y agrega: “Esta asociación mujer / aerófono aparece como uno de los principales significantes del caos, estableciendo así una superposición del orden musical, del orden sexual y del orden cósmico” (Beaudet 1997: 153)¹⁰.

Son múltiples los ejemplos de la Sudamérica andina y amazónica que confirman la prohibición señalada por Beaudet –quien proporciona varios de ellos-, y sin duda son excepcionales los que rompen la misma exclusivamente en momentos caóticos de un ritual. Asimismo, es patente la virtual inexistencia de aerófonos en manos femeninas, sin o con prohibición expresa verbalizada, a veces acompañada de la veda a las mujeres de siquiera ver los

⁸ Izikowitz la sitúa en Sudamérica, quizá porque Panamá fue un Departamento de Colombia hasta 1903 y los *kuna* se hallan en parte de la región limítrofe. Asimismo, es contrario a la aseveración de los d’Harcourt (1925: 45) sobre la antigua existencia de la flauta de pan en México, por dos razones: 1) duda de que ése sea el instrumento de la estatuilla de arcilla hallada en Ixtlan, en la que se basaron; 2) sería un único testimonio de un instrumento ausente por completo en la literatura.

⁹ “C’est un interdit majeur. Il couvre tous les aérophones –les grands, les petits, de toutes formes et de toutes catégories-, c’est un interdit panaméricain: des Mapuche du sud du Chili aux Salish de la Colombie britannique, nulle part les femmes ne doivent jouer d’instruments à vent [...]. C’est un interdit répandu qui fut aussi décrit et analysé en Afrique et un Océanie. [...] Cet interdit est un thème extraordinairement riche, probablement fondamental pour de nombreuses civilisations dans le monde”. (Todas las traducciones me pertenecen).

¹⁰ “Cette association femme / aérophone apparaît comme un des principaux signifiants du chaos, établissant ainsi une superposition de l’ordre musical, de l’ordre sexuel et de l’ordre cosmique”.

aerófonos y a veces hasta de oírlos. Sin duda, algunos de estos casos paradigmáticos son los perteneciente al “complejo de las flautas sagradas” de diversos pueblos xinguanos y amazónicos del Brasil, bien conocidos en la literatura etnográfica. Desde ya, tamaña interdicción no puede sino formar parte de un amplio complejo simbólico que en muchos casos constituye una inversión respecto de lo que cuentan numerosos mitos amazónicos, a saber: antiguamente eran las mujeres poseedoras de los aerófonos e imponían esas proscripciones a los hombres. Inversiones de este tipo, que nos muestran solo una delgada capa del abigarrado entramado simbólico, nutren la mitología americana y otorgan sentido a las prácticas. Y también revelan convergencias y divergencias entre pueblos originarios, generalmente creativos a la hora de generar diacríticos que los distinguen de sus vecinos.

A la “transgresión” señalada, que en el contexto sudamericano coloca a estas mujeres *guaraní* en un plano de distinción que revela su originalidad, se añade el hecho que me impulsó a agregar un cuarto y más importante adjetivo: “ingeniosa”, pues demuestra que los tubos están sueltos, no por una razón nimia, sino -nada más, ni nada menos- porque ello permite repartirse los tubos entre las dos personas que la ejecutan, según la melodía a producir, asunto de la mayor significación que trataré más adelante.

En suma. Poco importa que las poseedoras de ese ingenio hayan sido las mujeres de los tres pueblos *guaraní* culturalmente amazónicos, o solo las mujeres *mbyá*, lo cierto es que supieron crear la *mimby reta* y sus músicas, consolidando con su práctica un ámbito exclusivo de su género, a pesar de ir a contracorriente de las prácticas musicales femeninas, aborígenes, sudamericanas, sin saberlo. Cabe destacar, además, que estas flautistas, como tales, no gozan de un estatus social diferenciado ni se consideran especialistas. Cualquier mujer que desee participar de esta práctica puede hacerlo, siempre que haya adquirido previamente un cierto grado de conocimientos cosmológicos, lo cual se logra mediante su participación activa en los rituales cotidianos¹¹. De hecho, en cualquier grupo humano hay personas más hábiles que otras para la ejecución de instrumentos musicales, pero en el caso de la *mimby reta*, solía ser alto el número de ejecutantes de diversas edades.

Finalmente, cabe destacar que su condición de instrumento reservado -por pertenecer a las mujeres y por las connotaciones que podía conllevar su ejecución-, se ha erigido en un escollo para

¹¹ Es interesante esta exigencia, habida cuenta de que no se trata de un instrumento que se ejecute en los rituales. Pero, como se apreciará más adelante, los *mbyá* no separan sus prácticas culturales de su concepción del cosmos y de la acción de los seres extra humanos en sus vidas.

establecer siquiera estimativamente su profundidad temporal, un tema que parece insondable debido a su invisibilidad total en las fuentes tempranas. Por lo expuesto hasta aquí y por lo que se podrá apreciar más adelante, la flauta *mimby reta* merece nuestra atención a fin de asignarle un lugar en la historia de los instrumentos musicales sudamericanos creados y ejecutados por mujeres. Y seguramente le reservaremos un mejor lugar aún, si tenemos oportunidad de escuchar sus productos sonoros, resultantes de un inteligente manejo de las capacidades del instrumento, así como de las sutiles y creativas variables utilizadas a partir de ciertas estructuras básicas.

3. Del objeto sonoro y su técnica de ejecución

Técnicamente, se trata de un conjunto de aerófonos de filo o flautas de dimensiones diversas, sin canal de insuflación, longitudinales, de tubos cerrados y sin ataduras, todo lo cual –según la célebre clasificación organológica de Curt Sachs y Eric von Hornbostel–, se condensa en la expresión numérica decimal 421.112.2. En realidad, los autores utilizaron la locución “en juegos”, para indicar que se trata de un conjunto de flautas. Se construye con *takuapí* o *takua’i* (*Merostachys clausenii*) –variedad de bambú–, y se conserva un nudo en cada tubo que conforma su extremo distal. El número de componentes oscila entre cinco y ocho, pero comúnmente son siete. El octavo es excepcional, pues consiste en la duplicación de uno de los tubos para algunas melodías que así lo requieren.

Para la construcción de la *mimby reta* sus ejecutantes se valen de un simple cuchillo grande o machete. La variedad de caña que se utiliza –a la inversa de otros bambúes– ha sido siempre de fácil obtención, aunque la tala indiscriminada del monte por los no indígenas la ha hecho menos accesible en los últimos tiempos¹². Si bien hay quienes conservan y guardan sus flautas cuidadosamente, también he visto fabricar nuevos instrumentos antes de una ejecución, un proceso interesante para tratar de aprehender el camino de acercamiento de sus constructoras – ejecutantes al sistema que pertenece el mismo, razón por la cual reservaré los detalles de este proceso para más adelante. No obstante, vale anticipar que no cuentan con moldes, ni medidas, ni

¹² Cuando estuve en Fracrán en 2000 –en un momento poco oportuno por disidencias internas en la aldea–, me dieron esta razón para justificar que no tenían su flauta en uso en esos momentos –aunque no era mi intención pedirles que la tocaran. Si bien está a la vista la gradual e inexorable disminución del monte, ello no garantiza que fuera la causa real. Ante la pérdida de alguna de sus prácticas culturales, es común que se excusen, incluso ante sí mismos, pues la viven como una falta o especie de traición a sus tradiciones y a sus ancestros.

patrón alguno de afinación, salvo la familiaridad con el instrumento, su memoria visual y auditiva, y el conocimiento de los pasos a seguir para lograr un instrumento válido. En cuanto a la afinación, además de utilizar otros recursos se suele consultar a la *kuña karai*, mujer de alto rango religioso, e incluso al *karai*, su par masculino. Por lo general, alguno de ellos está dispuesto a colaborar en la puesta a punto del nuevo ejemplar, pues la precisa afinación relativa posee un alto valor para los *mbyá*, según he podido comprobar reiteradamente¹³. Como es usual en los objetos artesanales, difícilmente haya dos ejemplares exactamente iguales en sus dimensiones –largo y diámetro-, pues depende del tamaño de las *takuapi* que se tengan a mano en el momento de su construcción. De cualquier modo, si bien suele haber diferencias apreciables en las alturas absolutas entre juegos de flautas, la interválica entre tubos presenta un alto porcentaje de regularidad. Ordenadas en escalas ascendentes, las series que he documentado son tres:

4ª justa, 2ª mayor, 2ª mayor, 2ª menor, 2ª mayor, 2ª menor



4ª justa; 2ª mayor, 2ª menor, 2ª menor, 2ª mayor, 2ª menor



4ª justa, 2ª mayor, 2ª mayor, 2ª menor, 2ª mayor, 2ª mayor



Todo ello da una extensión mínima de una 8va y máxima de una 9na. Como se puede apreciar, los intervalos entre los tubos 1-2, 2-3, 4-5, 5-6, son siempre los mismos, las pequeñas

¹³ Esto lo he verificado durante los largos rituales cotidianos, en los que han incorporado dos antiguos cordófonos europeos –una guitarra pentacordal y un rabel tricordal-, cuya afinación ajustan en casi todos los breves espacios producidos entre una ejecución y otra.

diferencias se dan entre los tubos 3-4 y 6-7¹⁴.

Tal como he adelantado, uno de los dos hechos salientes e ingeniosos de esta flauta es su modo de ejecución, consistente en distribuir los tubos entre dos personas, no en forma igualitaria como ocurre en la casi totalidad de las flautas de pan masculinas sudamericanas, en las que un miembro del par posee, por ej., los sonidos 1, 3, 5 y el otro los sonidos 2, 4 y 6 de la escala resultante del ordenamiento de los mismos, sino según los requerimientos de la pieza a ejecutar. Fuera del hecho de que su número predominantemente impar de tubos lleva implícita otra intención que su distribución en partes iguales, al no atar los tubos, las mujeres han multiplicado en forma exponencial las posibilidades compositivas.

El otro hecho saliente se relaciona con su concepción del par como madre e hija –*chy / memby-*, cuyos papeles diferentes están bien pautados. La madre desempeña el rol principal, ejecutando un *ostinato* que se mantiene estrictamente fijo durante toda la pieza y que está constituido por 2, 3, 4 ó 6 sonidos, tema que ampliaré en el punto 6. Con ello, la flauta *chy* produce una base sólida de sustentación, que es precisamente el papel de la madre en la vida familiar *mbyá*. A ello se suma otro punto interesante. Si bien es posible que cualesquiera de las ejecutantes de *mimby reta* formen pareja entre sí, es frecuente que sean madre e hija en la vida real, procedimiento mediante el cual las jóvenes se inician en el arte de tocar este instrumento. Además, se exige explícitamente esta conformación en uno de los móviles para su ejecución, como veremos. De hecho, logré información al respecto al regresar al campo, después de hacer tres comprobaciones en el laboratorio: 1) que había grabado ejecuciones madre / hija en todas las aldeas en que documenté el instrumento –parentesco que no solía darse a conocer en el momento de la ejecución¹⁵; 2) que siempre los primeros registros estuvieron en sus manos, y 3) que en todos los casos la madre ejecutó el *ostinato*.

¹⁴ Dos aclaraciones sobre las transcripciones: 1) Salvo en el caso del ejemplo 8, deben ser transportadas una 8va. arriba; 2) Las escalas reproducen aproximadamente varios casos concretos, pues no todos los sonidos responden con exactitud a los de la escala temperada.

¹⁵ Los nombres *mbyá* están constituidos por un sustantivo y un adjetivo, pero como son sagrados no se dan a conocer a los no-*guaraní*, salvo después de consolidar con el tiempo una relación que les permita confiar en que se mantendrá su privacidad. A medida que se les fueron entregando documentos de identidad nacionales, pasaron a tener nombres y apellidos en español, pero el poco uso de ellos –en especial del segundo- quedaba en evidencia en la inseguridad con que los transmitían. Con la escolarización todo ello fue cambiando. Por desconocimiento sobre el tema, Locatelli de Pégamo (1975: 32, nota VI) escribe: “Llamamos a las informantes por el nombre de pila ya que no reconocen apellido las jóvenes de Leoni o Los Teales.” La parquedad en la información, cuando no el silencio absoluto, siempre ha sido una característica de los *mbyá* resaltada en la bibliografía. Además de ser reservados, la merecida desconfianza hacia los “blancos” en general, acrecentó su interés por ocultar información sobre su sociedad y sus prácticas culturales.

Dentro de este peculiar modo de concebir los *mbyá* las músicas de *mimby reta*, he documentado todos los tipos posibles de distribución de los tubos, que enumero en orden decreciente de ocurrencia: 2-5, 3-4, 3-3, 2-4, 2-3. El primer número representa a la flauta madre, cuyo *ostinato* requiere solo 2 o 3 tubos, mientras que las melodías de la flauta hija requieren entre 3 y 5.

Si bien será en el próximo punto donde me referiré a lo acontecido en las fuentes, incluyo acá los únicos dos datos bibliográficos –fuera de escritos míos posteriores y de uno ajeno reciente– que proporcionan alguna noticia sobre el número de tubos.

En la primera referencia que he hallado sobre este instrumento, informa Müller:

Consiste en cinco cañitas de diferente largo, de bambú, no atadas, de aproximadamente 1 cm de diámetro, que se tienen en la mano todas juntas, una al lado de la otra. El diferente largo de las cañitas determina la diferencia del tono, casi siempre una tercera. Lleva el nombre de *cuña remimby*, flauta de mujer (Müller [1934-35] 1989: 59, nota 178).

La información precedente siembra algunas dudas acerca de si el sacerdote presenció o no su ejecución, máxime que en el texto de esa misma página dice que esta flauta “tiene carácter absolutamente privado”. El número de tubos es uno de los posibles –como se puede observar en el cuadro que inserto más abajo–, pero que se sostengan todos juntos indicaría que hay una sola flautista. No es imposible, pero cuesta creer que se haya producido un cambio tan importante hacia mediados del siglo XX. La distancia de terceras entre las cañitas tampoco se compadece con lo documentado, aunque errores de este tipo son comunes en la bibliografía no especializada en lo musical.

Locatelli de Pέργamo (1975: 23), por su parte, dice haber documentado en 1969 solo ejemplares de siete tubos y proporciona las medidas de dos de ellos que consigno en el cuadro siguiente junto con algunos de los que documenté a partir de 1973. Obsérvese que el nº 6 es de cinco tubos y el nº 7, de ocho (subrayo los tubos gemelos). Se advierte que la flauta de cinco prescinde de los dos tubos extremos, mientras la de ocho duplica el tubo central.

	Investigadora, lugar ¹⁶ , año	Largo de los tubos (en mm)	Diám. Interno
1	Pérgamo, Cuña-Pirú (1969)	195-152-138-120-112-102-90	9-10-9-9-9-9-8
2	Pérgamo, C. Delicia (1969)	178-129-117-108-102- 90- 85	9- 9- 9-8-7-6-6
3	Ruiz, Col. Gob. Lanusse (1973)	187-143-132-122-115-105-91	-----
4	Ruiz, Col. Gob. Lanusse (1974)	180-132-120-105-100-97-83	-----
5	Ruiz, Tamandúá (julio/1977)	173-130-128-118-113- 85- 82	8-8-8-8-8-7-6
6	Ruiz, Fracrán (nov. /1977)	-- 160-145-130-113-104---	10-10-8-8-7
7	Ruiz, Fracrán (1979)	193-142-110-106-100-97-9	10-9-8-7-6-6-7
8	Ruiz, Kuña Pirú I (1980)	192-143-133- <u>116-114</u> -110-97-93	8-8-8-7-7-7-6-6
9	Ruiz, Kuña Pirú I (1980)	210-152-137-132-124-115-103	10-9-9-9-8-7-8
10	Ruiz, Kuña Pirú II (1980)	168-125-115-110-100-87-82	9-9-9-8-7-7-6
11	Ruiz, Fracrán (1987)	210-160-148-130-122-111-103	11-12-10-10-8-8-8

Proporciono este cuadro para dejar expuesta la diversidad. Como se puede apreciar, la diferencia entre el tubo más largo (210 mm) y más corto (168 mm) de los más graves, es de 42 mm, que es aproximadamente la diferencia estándar entre el tubo más grave y el que le sigue, aunque también se diferencian por el diámetro. En realidad, importan las relaciones interválicas, no las alturas absolutas. Pero antes de continuar con otros aspectos de este instrumento, vayamos a los resultados del rastreo bibliográfico.

4. Presencias y ausencias en la bibliografía¹⁷

No es extraño en absoluto que sean mayoritarias las fuentes que no dan cuenta siquiera de la existencia de esta flauta de pan. Después de que Ruiz de Montoya desconociera en su excelente *Vocabulario y Tesoro...* de 1639-40, el *takuapu* o *takua*, bastón de ritmo femenino imprescindible en los rituales, ninguna ausencia semejante llama la atención. Sabemos que la protección de los *guaraní* respecto de sus mujeres y la consecuente inhibición a tratar con el afuera a la que ellas

¹⁶ A medida que las *tekoa* (aldeas) se fueron visibilizando políticamente y las cuestiones de cesión de tierras cobraron envergadura, se formalizaron sus denominaciones. De las mencionadas, solo Tamandúá y Fracrán existen hoy con esos mismos nombres. Colonia Gobernador Lanusse es el nombre del pueblo más cercano a una instalación precaria de los *mbyá* de comienzos de los '70, que luego se trasladó y lleva el nombre de otro pueblo cercano, que es precisamente Fracrán. Kuña Pirú I hoy se llama Tajy Poty y Kuña Pirú II, Kaa Kupe. Actualmente están registradas 96 *tekoa*, en las que viven alrededor de 6.000 personas.

¹⁷ Se entiende que seleccionaré los escritos que por su temática incluirían este instrumento, de haber sido documentado por sus autores. Las excepciones ocurrirán cuando posea datos que puedan enriquecer el tema.

han debido atenerse hasta hace muy poco tiempo, aportó a su invisibilización. Esto se advierte al pasar revista a las fuentes principales, pues todas ellas proveen algún dato sobre la flauta masculina y la casi totalidad ignora la femenina. Pero tampoco todos los etnógrafos han otorgado a los instrumentos musicales la atención debida, salvo en las épocas en que los objetos eran considerados de utilidad para la reconstrucción histórica a gran escala (evolucionistas), o para hallar pruebas de su origen y difusión en el mundo entero (difusionistas). Por otra parte, no hay que perder de vista que ninguna etnia constituye un todo homogéneo, por lo que es posible determinar presencias y ausencias reales aun entre aldeas de un mismo grupo¹⁸.

Ambrosetti (1894), en su extensa monografía, primera fuente de peso sobre los “caingúá” de Argentina –que abarca a los *mbyá* y *chiripá*-, se ocupa de diversos aspectos musicales e incluye una lista de sus instrumentos¹⁹; sin embargo, no ofrece dato alguno de la flauta femenina. Tampoco se menciona en “Les Caingúá” (Machon 1894-95), texto contemporáneo al suyo, pero de rango documental mucho menor. Por su parte, el notable americanista y antropólogo sueco Erland Nordenskiöld, aun cuando el tema central que trata es otro, al ocuparse de la distribución de la flauta de pan en Sudamérica²⁰ deja sentado expresamente: “No es un elemento cultural de los indios Guarani [...] Ni es conocida la flauta de pan por los indios Caingúá.” (Nordenskiöld 1919: 126)²¹. Sin embargo, Ambrosetti, Machon y Nordenskiöld mencionan la flauta masculina.

Es evidente que Strelnikov no ha visto la *mimby reta*, a pesar de que su tarea en Paraguay (1915) fue contemporánea a la de Müller, pues ha sido quien más instrumentos y prácticas musicales describió de los *kaa-îwuá* / *caingúá* en su escrito de 1928, en el apartado “Musique et instruments de musique”, donde incluye la flauta masculina de la que presenta hasta una fotografía de cinco ejemplares (Fig. 7, p. 358). Cronológicamente le sigue la mencionada obra de Müller (1934 y 1935), algunos de cuyos datos específicos sobre la flauta de pan consideré oportuno adelantar y otros reservo para más adelante.

En su amplia síntesis *The Guarani*, del *Handbook of South American Indians* (1948),

¹⁸ El notable aumento de investigaciones antropológicas en grupos aborígenes que se produjo en las dos últimas décadas en Brasil, ha revelado, por ejemplo, diferencias interesantes entre los *mbyá* de Rio Grande do Sul –que considero sumamente afines a los de Misiones-, y los del litoral paulista, donde existen muchas aldeas mixtas con *chiripá*. Asimismo, hoy día se plantea en Brasil la posibilidad de distinguir entre los *nhandéva* (*chiripá*) del litoral brasileño, de los *nhandéva* de Matto Grosso do Sul, que *no* se reconocen como *chiripá* –véase Montardo 2009:16.

¹⁹ Incluso hizo un aporte significativo al adquirir para el Museo de La Plata (Argentina) tres guitarras pentacordales –obviamente, de factura artesanal-, en fecha tan temprana.

²⁰ Sobre esta distribución incluye un mapa en la p. 125.

²¹ “It is not a culture-element from Guarani Indians [...] Nor is the panpipe known to the Caingúá Indians”. Nótese que separa a los “Guaraní Indians” –refiriéndose en este caso a los *chiriguano*-, de los *caingúá*, lo cual estaba completamente naturalizado entonces.

Métraux se limita a sintetizar apretadamente la información de Müller y Strelnikov. Años después, Egon Schaden (1954), quien realizó investigaciones en Brasil entre los tres grupos afines, dedica apenas cuatro líneas a la flauta longitudinal masculina aun cuando incluye un capítulo que titula “Observaciones sobre la música y el folklore”²².

El lugar de Cadogan es muy especial, pues su imponente obra, resultante de investigaciones de campo cuyos resultados comenzaron a aparecer en 1940, se ha centrado en la lengua *mbyá* – también parcialmente en la *chiripa*- y en recuperar textos lingüísticos míticos con una profunda y abierta mirada cultural. Sin embargo, no deja por ello de dar cuenta de la existencia de las dos flautas en su mencionado libro de 1959²³ y de aportar frases significativas de contenido religioso. No las describe en absoluto, simplemente las incluye en un vocabulario a dos columnas –“común” y “religioso”- consignando en la primera columna, “*mimby i*: flauta de mujer” y “*mimby guachu*: flauta de hombre” (lit. flauta grande)²⁴. En la segunda se aprecia que ambas reciben el mismo nombre: “*mimby Kuaray*” (lit. flauta del Sol), al que le siguen, en los dos casos, frases en lengua *mbyá* que habría legado el propio *Kuaray*, que traduce así para la femenina: “[*Mimby Kuaray*] la flauta, imitación de la del Sol, que dejé en la tierra para que se diviertan aquellas que adorné con el ‘*jachuka*’ ” –paráfrasis por “mujeres”, que refiere a una cofia ritual caída en desuso hace mucho tiempo. Y otra frase semejante para la masculina, dirigida a “aquellos que adorné con el ‘*jeguaka*’ ”, paráfrasis por “hombres” que alude a una diadema de plumas o tejida que hoy solo llevan algunos de los líderes cuando dirigen un ritual (Cadogan [1959] 1992a: 241).

Lo interesante es la indicación “para que se diviertan”, pues expresa la intención amigable

²² A fin de contrastar la enorme brecha informativa entre la flauta femenina y la masculina, y a la vez proporcionar algunos datos de interés sobre esta última, sintetizo lo siguiente. Ambrosetti (1894: 670), Machon (1894-95: 221), Nordenskiöld (1919: 118), Strelnikov (1928: 357) y Müller (1934-35: 59), consignan que posee seis orificios. Los dos últimos dicen que es travesera; Nordenskiöld sostiene que es longitudinal (*endblown*) y, por tanto, pre-colombina. Schaden ([1954] 1998: 180) señala que se divierten con pequeñas flautas “de cinco agujeros en la cara superior y dos en la inferior” –lo cual responde al tipo que he documentado desde 1973 entre los *mbyá*- y aunque omite otros datos de interés se ocupa de indicar la posición de los dedos de ambas manos. Según mi documentación, se confecciona con *takuapi* (*Merostachys clausenii*) y mide 40 cm de largo por 1 cm de diámetro, y posee canal de insuflación construido mediante un tapón interior de cera próximo al bisel, situado a unos 6 cm del extremo proximal. Respecto de los *chiripa*, Perasso (1986: 114-15) no da cuenta de la existencia de una flauta femenina, pero ofrece una descripción idéntica a la precedente de este aerófono masculino y sostiene que es conceptualizado como elemento de atracción del sexo opuesto –tal como afirman los *mbyá*, aunque también lo utilizaban para avisar la llegada o salida de una aldea. Melià *et al.* (1976: 247), por su parte, colocan la *mimby* masculina *paĩ-tavyterã* en una lista de objetos rituales de la primera categoría, en la que incluyen los que se relacionan con el decir, que de alguna manera “hablan” (que traen la palabra de los dioses, y que a su vez permiten hablar con ellos) (1976: 246), pero no aportan datos sobre su participación en un ritual.

²³ Véase nota 5.

²⁴ Complementando lo que dije en la nota 4, es evidente que los adjetivos que se agregan a *mimby* persiguen distinguir las dos flautas. No documenté *guachu*, pero sí *puku* = largo.

de *Kuaray* y les adjudica una función lúdica. Y quien la adjudica es un personaje mítico –obsérvese la mayúscula que lo distingue del astro-: *Kuaray / Sol* es el primer ancestro de los *mbyá* en esta Tierra y su héroe cultural, personaje que les legó sus prácticas culturales. Estas relaciones son comprensibles dentro de una concepción cosmológica a la que no se adecuan oposiciones drásticas como sagrado / profano, algo frecuente en el universo de los aborígenes. Así lo pudo apreciar el propio Lévi-Strauss y lo expresó en *Tristes trópicos* respecto de los *bororo* de Brasil: “Pocos pueblos son tan religiosos [...], pocos tienen un sistema metafísico tan elaborado. Pero las creencias espirituales y los hábitos cotidianos se mezclan íntimamente; al parecer los indígenas no tienen el sentimiento de pasar de un sistema a otro” (1973: 221). En realidad, los *mbyá* son muy conscientes de ello, aunque en sus verbalizaciones dejan bien claro que no existe un abismo entre ambos sistemas.

En las décadas subsiguientes, las publicaciones fueron abordando temáticas más específicas que no suelen dejar resquicios para incluir referencias a un instrumento musical. Para más, un instrumento no ligado a cuestiones chamánicas, que son las que concitaron la mayor atención. Por otra parte, solo el trabajo de campo podía acercarlos a las flautas, más aún a la femenina, mencionada únicamente por Müller.

En 1975 se publicó en Venezuela el único artículo etnomusicológico dedicado hasta entonces a esta flauta, arriba citado: “Los Caingú de Misiones y un curioso instrumento: El Mimbü-etá” (Locatelli de Périgo 1975). La autora focaliza en el instrumento en sí (construcción, medidas, afinaciones) y su modo de ejecución, de la que ignora la relación madre-hija. Presenta, además, buenas transcripciones de cinco piezas, una de ellas completa, exentas de análisis musical.

La producción de las últimas décadas –realmente abundante en Brasil-, pone en evidencia un retroceso agudo de su práctica. De varias antropólogas que han escrito interesantes tesis o libros sobre los *mbyá*, solo hallé la siguiente mención de Celeste Ciccarone, que se refiere a ejecuciones registradas en una aldea distinta a la que realizaba su investigación, dejando implícito que las flautas estaban ausentes allí.

Entre los *mbya* de Silveira hay mujeres que tocan las flautas y que pertenecen al grupo de Catarina. En una grabación hecha por Jonas, cacique de Boa Esperança, observé que el sonido de las flautas de las mujeres era siempre colectivo: ellas se reunían y tocaban en coro, en cuanto al *mimby*, la flauta del hombre, era tocada individualmente (Ciccarone 2001: 265)²⁵.

²⁵ “Entre os *mbya* de Silveira há mulheres que tocam as flautas e que pertencem ao grupo de Catarina. Numa gravação

Es interesante el dato de que las mujeres tocaban “en coro”, pero como su comentario parte de la escucha y no lo presencié, no sabemos si surge de su ejecución de a dos –hecho que casi seguramente desconocía por su ausencia en la bibliografía- o a otra cosa, pues ella es antropóloga y no posee conocimientos musicales.

Aun considerando escritos valiosos sobre *mbyá* de tres etnomusicólogas: Kilza Setti, Bianchini Dallanhol y Oliveira Montardo, el panorama no es mejor. Setti (1997) remite a Müller (1934-35) para la flauta femenina y pasa revista a distintas fuentes que mencionan la masculina²⁶. De ésta, además de afirmar que “[l]a flauta *mimby* ha sido mencionada en la literatura antropológica como de uso exclusivamente masculino en las aldeas *mbyá*”, narra que en una de sus visitas a la aldea Jaraguá, al llegar escuchó a un joven tocarla, que al verla a ella desapareció, lo cual atestigua una vez más los constantes ocultamientos de sus prácticas culturales y evidencia que no llegó a obtener registros ni información sobre ambas flautas.

Dallanhol (2002), al abordar los aerófonos, traza una realidad semejante:

Aunque la literatura relate la existencia de flautas de pan entre los *mbyá*, durante mi investigación una única vez don Darci me mostró tres flautas de madera de modelos variados, entre ellas una flauta de pan, y explicó así: ‘El personal de la Unisul las dejó aquí para ver si alguien toca’, pero nadie sabe tocar. Don Artur dijo que antes las mujeres tocaban flauta, y que él conoce algunas personas de otras aldeas que saben tocar, pero allí en Morro dos Cavalos no había nadie que tocara (Bianchini Dallanhol 2002: 110)²⁷.

Si bien señala en nota que lo narrado “confirma la preocupación de Unisul por rescatar valores tradicionales entre los *mbyá*”, se observa que las flautas son de madera, no de caña, y se infiere que esa flauta de pan debía tener sus tubos atados, pues de lo contrario lo habría destacado Dallanhol por inusual. Todo ello demuestra que Unisul –sigla de Universidade do Sul de Santa Catarina- desconocía la *mimby reta* de los *mbyá*. También surge del párrafo citado que las referencias al pasado y a otras aldeas son bastante vagas.

feita por Jonas, cacique de Boa Esperança, observei que o som das flautas das mulheres era sempre coletivo: elas se reuniam e tocavam em coro, enquanto o *mimby*, a flauta do homem, era tocada individualmente.

²⁶ Curiosamente, Kilza cita el libro de instrumentos musicales editado por el Instituto Nacional de Musicología (1980) respecto de la flauta *masculina*, sin advertir que también se halla allí descripta la *mimby reta* e ilustrada en la foto 17. De cualquier modo, está claro que nunca la vio ni oyó hablar de la misma y confirma las diferencias entre los *mbyá* de Misiones y los del litoral paulista (véase nota 17).

²⁷ “[E]mbora a literatura relate a existência de flautas entre os *mbyá*, durante a minha pesquisa uma única vez seu Darci mostrou-me três flautas de madeira de modelos variados, entre as quais uma flauta de pan, e explicou assim: “O pessoal da Unisul deixou aqui para ver se alguém toca, mas ninguém sabe tocar. Seu Artur falou que antes as mulheres tocavam flauta, e que ele conhece algumas pessoas de outras aldeias que sabem tocar, mas ali no Morro dos Cavalos não havia ninguém que tocasse”.

El caso de Montardo es diferente. En principio, porque titula un breve apartado de su libro: *O mimby'i*, único nombre que atribuye a la flauta de pan *mbyá*, de la que hace una sucinta descripción poniendo en primer plano que consta de siete tacuaras sueltas. A ello añade que es un instrumento de existencia efímera y que lo tocan las mujeres *mbyá* en dúo utilizando la técnica del *hocket style*, tema al que me referiré en el punto 6. Luego agrega un dato de interés que confirma uno semejante pero más impreciso, que obtuve en 1974: “[l]os informantes dicen que [...] era ejecutado por las mujeres de los líderes religiosos cuando se visitaban. A la llegada, la visita y la anfitriona tocaban como salutación” (Montardo 2009: 180)²⁸. Finalmente, la autora dice que las únicas flautas que tuvo oportunidad de ver estaban en exposición en el Museo del Jardín Botánico, en Asunción, en 1999. Por tanto, teniendo en cuenta que si bien trabajó más con *kaiowá* (o *paĩ-tavyterã*), también lo hizo con *mbyá* y *chiripá* al menos en la última década, en Brasil, su testimonio indica que en las áreas que lo hizo, o nunca existieron las flautas, o habían caído en desuso, o las ocultaron.

Por mi parte, incluí información obtenida *in situ* de las dos flautas en *Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina* (1979), catálogo que sirvió de base para dos ediciones (1980 y 1993) de breves libros que tratan sobre 40 y 54 instrumentos, respectivamente²⁹. Asimismo, redacté las entradas léxicas *mimby* y *mimby reta* del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2000, vol. 7: 585-586).

A fin de concluir este punto, es útil recurrir al mencionado libro sobre instrumentos musicales del discípulo de Nordenskiöld, Izikowitz (1935), que contiene un apartado con el título “The Pan-pipe” (pp. 378-408), obviamente en Sudamérica como todo su libro. En principio, cabe destacar que de las 113 flautas de pan de caña cuyo listado presenta en las pp. 405-408, solo 5 carecen de ligaduras –aunque no incluye la de los *mbyá* por la contemporaneidad de su investigación con la publicación del trabajo de Müller-. La exigüidad de la cifra no deja dudas sobre su carácter excepcional. Pero analicemos qué dice Izikowitz al respecto:

Si la flauta tiene solo unos pocos tubos, el método más fácil es por supuesto no unirlos en absoluto sino simplemente sostenerlas en la mano. Este método no es usual pero es practicado por unas pocas tribus, tales como los Chané, Chacobo y Guarayu. Vale hacer notar que estas tribus

²⁸ “Os informantes dizem que este instrumento era executado pelas mulheres dos líderes religiosos quando se visitavam. Na chegada, a visita e a anfitriã tocavam como saudação.”

²⁹ Su subtítulo: “Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo” (1931-1980) y (1931-1992), respectivamente, alude a las campañas llevadas a cabo por investigadores del Instituto editor (véase Ruiz *et al.* 1993). Ambas ediciones incluyen fotos de la ejecución *in situ* de los instrumentos tratados.

viven en la periferia del área de distribución de la flauta de pan (Izikowitz 1935: 386-387)³⁰.

Plantear el tema en términos de lo que es “más fácil” no parece pertinente cuando son varios los casos de flautas de 2 o 3 tubos atados. No desperdigarse en ambientes carentes de mobiliario y conservar un orden preciso –máxime si conforman pares, como es bastante habitual-, son razones suficientes para ello. Pero si no es usual el método de dejarlos sueltos, cabe preguntarse por qué esos pocos grupos lo practicaron. Tomando en cuenta que Izikowitz realizó su trabajo con piezas de museo, habitualmente no acompañadas de datos en cuanto a su modo de ejecución, me planteo si algunos de los casos de tubos sueltos no tendrían las mismas razones que la *mimby reta* para no estar atados; o sea, habilitar la posibilidad de intercambiarse los tubos. Además, falta el dato del número de tubos que componen los cinco ejemplares sin ligaduras en su cuadro, lo cual habla de la precariedad de muchos objetos museológicos³¹.

Sobre la frase final de la cita, cabe aclarar que alude a la concentración mayor de flautas de pan en la zona andina, ya que los grupos mencionados pertenecen a las “tierras bajas” sudamericanas.

5. De los móviles de sus *performances*

Dice el epígrafe de la primera página: “Cuando vienen a visitar, vienen con música, como respeto; no vienen así nomás, hacen bailes y cantan”. Si algo he oído asiduamente de boca de los *mbyá* –y en menor medida de otros grupos aborígenes sudamericanos-, es la palabra “respeto” asociada a la circunstancia de las visitas y al papel de las prácticas musicales en este contexto. Quizá todo ello haya desaparecido para muchos aborígenes y hoy esté por desaparecer para otros a manos del celular o móvil, pero la falta de medios de comunicación entre aldeas desde tiempos inmemoriales hasta no hace mucho, dio lugar a la generación de múltiples recursos que ponen en evidencia el

³⁰ “If the flute has only a few pipes the easiest method is of course not to join them at all but simply to hold them in the hand. This method is not usual but is practised by a few tribes, such as Chané, Chacobo, and Guarayu. It is worth noting that these tribes live in the periphery of the area of distribution of the pan-pipe”.

³¹ Un caso diferente se presenta con la flauta de los *guarayu* –con quienes trabajé en Bolivia en 1983- que es el único de filiación *guaraní* de los tres mencionados en la frase citada y pertenece al Statens Etnografiska Museum de Estocolmo. El Padre Cors, autor de la valiosa fuente del siglo XIX, “Noticias (o Apuntes) de guarayos” (1875), en su relato de una gesta del caudillo Curubaré dice: “Por distintivo llevaba unas cañitas (tacuari) colgadas en el pecho, en que decía que le hablaba el Abuelo...”, personaje mítico central de los *guarayu* que establece la comunicación con los humanos a través de las tacuaras (Cors, en Perasso 1988: 37). ¿Será que está haciendo referencia al instrumento que menciona Izikowitz?, pues no hay otros datos sobre una flauta con tubos sueltos. Esta mención permite notar la dificultad de hacer hablar a un objeto de museo, e incluso a un instrumento citado en un escrito cuando no viene acompañado de los datos correspondientes.

savoir faire de los “salvajes primitivos”. No es este el lugar para dar cuenta de los rituales de saludos de bienvenida y despedida *mbyá* de los que he sido testigo más de una vez. Bien elaborados, estrictos en sus formas y a la vez elegantes en sus aspectos gestuales y verbales, solían añadir la portación de objetos indicativos del estatus del visitante o de quien lo enviaba. Pero sí cabe señalar que todo ello ha estado precedido de un papel destacado que han desempeñado las flautas masculina y femenina en tiempos en que en la selva no rugían las motosierras. En efecto, el modo de anunciar con cierta anticipación la llegada a una aldea y de conocer a la vez la aceptación de la visita, ha sido la ejecución de flautas. Los aborígenes, a los que la selva u otros contextos no ciudadanos han acostumbrado a desarrollar una capacidad auditiva excepcional, han hallado en estos instrumentos el medio de comunicar con suaves y agradables sonidos su cercano arribo, con el respeto que supone avisar y llegar con música. Y al recibir una respuesta del mismo tipo, además, tomar conocimiento de que estaba expedita su entrada. Sabemos que al respecto ha sido más usual la intervención de la *mimby* masculina, por las salidas más asiduas de jóvenes –en busca de esposa- y de adultos varones en general. Pero como hemos podido apreciar a través de la cita de Montardo, la *mimby reta* ha aportado lo suyo en las relaciones entre las *tekoa* (aldeas), quizá en tiempos lejanos, pero ocupando un espacio singular a través de su modo de ejecución en dúo. O sea: no se trataba en estos casos de que cada mujer principal tocara su flauta para saludar a la otra, sino que entre las dos ejecutaran una pieza, lo cual testimonia la existencia de un repertorio compartido, siquiera parcialmente, que pude comprobar por mis registros de campo y que habla de ese tejido sutil que solamente las músicas son capaces de urdir para consolidar las relaciones humanas. ¡Qué interesante sería saber cuál de ellas ejecutaba el *ostinato*!

A este tradicional móvil de ejecución –también en función de activar las relaciones humanas, pero de un tipo especial-, se añade otro que suele ocultarse pero que no escapó a Müller y así lo expresa escuetamente: “La flauta femenina tiene carácter absolutamente privado; sirve para el reclamo erótico de mujeres y muchachas; seguramente un auténtico producto indígena” (Müller 1989: 59). Al igual que el caso anterior, este es un dato sobre el que hay consenso, de allí que fuera más acentuado aún su carácter privado y que quedara fuera de las miradas masculinas de los eventuales viajeros e investigadores. Obsérvese, además, que habla de “mujeres y muchachas”, lo cual abarca un amplio espectro etario.

En concordancia con esta información, un importante dirigente religioso me dijo, en 1974, que ambas flautas –la femenina y la masculina- se utilizaban para buscar compañero/a. Y si bien se

acepta que se puede tocar la *mimby reta* para entretenerse, tal como dijo una de mis colaboradoras en 2000: *cuando las mujeres tocan, los hombres saben que busca novio*³². Y mencionó dos piezas que expresarían más claramente esta finalidad: *Korochire* o *Avia* y *Chopi*, nombres en *guaraní* de dos aves: el zorzal y el tordo³³. Las piezas de ese nombre que registré en la aldea de quien las mencionó son ágiles y alegres, por tanto atractivas para responder al contexto, pero no siempre los nombres son exclusivos de una pieza determinada.

Según otra joven *mbyá* de la aldea Tamanduá, cuando dos mujeres comenzaban a tocar en las afueras de su casa, solía ocurrir que varios pares de congéneres, desde sus propios lugares, se unieran al reclamo erótico lográndose un clima festivo muy especial³⁴.

Es frecuente en los grupos aborígenes que haya instrumentos “para enamorar”, y aunque el deslinde pueda parecer sutil, me interesa señalar la diferencia existente entre utilizar las melodías de flauta de pan como metamensaje y la concepción de varios grupos aborígenes de la zona chaqueña (*qom*, *qomlék*, *wichí*, *chorote* y *nivaklé*), que adjudicaba a algunos instrumentos musicales poder para atraer al sexo opuesto, aun cuando la persona a quien estaba dirigida la melodía no la oyera. Fue el caso –y quizá ocultamente todavía lo sea- de la pequeña trompa o guimbarda, y entre los *wichí* también del arco musical, ambos de escaso volumen sonoro, que no obstante se ejecutaban en medio de una gran algarabía provocada por las danzas nocturnas de los jóvenes en la época pre-evangélica. Este concepto de “poder” conferido a ciertos objetos –que en este caso involucra a su producto sonoro-, ampliamente difundido en dicha área geográfica-cultural, está virtualmente ausente del discurso *mbyá*.

Finalmente, resta consignar un tercer móvil, sin duda menos extendido y no practicado en todas las aldeas, que liga las flautas con la cesión de las mismas por *Kuaray* / Sol, llamado también *Ñamandu Ra’y* / hijo de *Ñamandu*, a la que hiciera mención Cadogan en su obra de 1959, según he consignado más arriba. Ello habría dado lugar a un breve ritual realizable tres veces al día: mañana (a la salida del sol), mediodía y tarde (a la puesta del sol), por un par de flautistas, madre e hija, que debían ejecutar las dos piezas consideradas principales una a continuación de la otra³⁵. A la mañana, por ejemplo –según un testimonio de 2000-, estas prácticas musicales se hacían “para que venga bien el día”.

³² Clemencia Escobar, Fracrán, 2000.

³³ En su trabajo “El conocimiento *mbyá-guaraní* de las aves”, dice Marilyn Cebolla Badie (2000: 48): “*Avia*. Nombre de la familia de los zorzales. [...] También son llamadas *korochire* por el canto”. Y distingue 5 tipos de zorzales, aves que pertenecen a la familia *Turdidae*. Y en la p. 58 consigna: “*Guyraü i: Chopi (Gnorimopsar chopi)*”.

³⁴ Jachuka reta, Buenos Aires, 2004.

³⁵ Sobre estas dos piezas trato en el punto 6 e incluyo las melografías.

Kuaray –según la frase citada páginas atrás- dijo otorgar las flautas para diversión; estas breves ofrendas musicales, aun cuando están ritualizadas, no son ajenas a ese mandato. Por otra parte, comunicaciones semejantes en esos puntos nodales del recorrido solar son frecuentes, habida cuenta de la importancia atribuida a Sol, hijo del dios creador *Ñamandu*. Pissolato (2007: 319) –refiriéndose a sus investigaciones en dos aldeas *mbyá* de Rio de Janeiro, en esta década-, sostiene que, según ellos, esos son los tres momentos del día más propicios para oír lo que cuenta *Ñande Ru* (Nuestro Padre), expresión genérica que se aplica a cada uno de los cuatro dioses masculinos en un contexto declaradamente politeísta. De allí que los informes consignados hallen sentido. Incluso, se considera que al mediodía, cuando el sol está en el cénit, es menester detener la tarea que se esté realizando por unos minutos, sea en el ámbito doméstico o en la chacra, en honor de *Kuaray*. Si bien estas prácticas en algunas aldeas van perdiendo gradualmente vigencia, en otras conservan fuerza al unir a los humanos con sus padres y madres divinos, uno de los cuales les ha provisto su *ñe'ẽ* (principio vital / palabra) y con él, su nombre. Así lo demuestran investigaciones recientes como las de la autora mencionada, entre otras.

6. Aspectos básicos de sus músicas³⁶

Corresponde especificar que la ejecución de la *mimby reta* se produce por la interacción de los componentes del par en que se divide el instrumento, sin adición de instrumento alguno. Esta flauta de Pan, denominación genérica en honor al dios griego que se aplica a las flautas de diversos largos constituidas en juegos, se distingue del instrumento que le dio nombre en cuatro aspectos: 1) su exclusiva ejecución por mujeres; 2) sus tubos sueltos; 3) la bipartición de los mismos para la ejecución en dúo, en subconjuntos generalmente disímiles; y 4) la representación del par madre (*chy*) e hija (*memby*).

Sin duda, además de tratarse de un atributo específico, estructuralmente hablando el cuarto es el principal porque estatuye roles diferentes. Como adelanté parcialmente, la flauta madre (*mimby chy*) tiene a su cargo un *ostinato* melorrítmico que condiciona el comportamiento de la flauta hija, relación no señalada en las escasas fuentes que dan cuenta del instrumento. El

³⁶ Esta caracterización pretende ser solo una aproximación a estas músicas. Su foco está puesto en los aspectos que considero representativos de este instrumento en particular.

modo en que las flautistas pusieron énfasis en el mismo cuando acordaban una ejecución o frente a algunas de las preguntas formuladas y, en especial, la existencia de un tipo alternativo de denominaciones de las piezas, tornan inevitable comenzar dando cuenta de las diversas formas en que lo construye la 1ª flauta.

En principio, un punto interesante a destacar es que cada pieza cuyo *ostinato* es binario tiene su versión ternaria, habitualmente ejecutadas una detrás de la otra en ese orden, acción que permite apreciar que se produjo una ternarización de la melodía binaria. No hallé casos en que hicieran hincapié en la binarización de una ternaria. Aunque, cabe destacar, la clasificación en estos términos no corresponde a su percepción, pues las designaciones de cada una de dichas versiones no dan cuenta de binarios y ternarios sino del comportamiento del *ostinato*. Es decir, como la ternarización se obtiene mediante duplicaciones de sonidos simples de la versión binaria, una de las denominaciones habituales de este tipo –paralela a la denominación de un orden bien diverso a éste, como se verá más adelante- es *mokõingue’i* (dos veces). Veamos sintéticamente algunos esquemas y sus transformaciones.

Los únicos *ostinati* que se componen por completo de sonidos diferentes son los que se estructuran con solo dos sonidos, al menos no he registrado esquemas sobre un único sonido delimitado por silencios o por variaciones duracionales. El intervalo entre ambos, ascendente o descendente, suele ser pequeño –2ªM o 3ªM-. Su ternarización se obtiene por duplicación del primero. La representación mediante corcheas y silencios es la más habitual por el uso de la técnica del *hoquetus* que trataré más abajo, pero en otros casos pueden ser negras.

Ej. 1 Versiones binaria y ternaria de un *ostinato* de dos sonidos



Los únicos *ostinati* de tres sonidos diferentes son los binarios de cuatro sonidos; en éstos, el

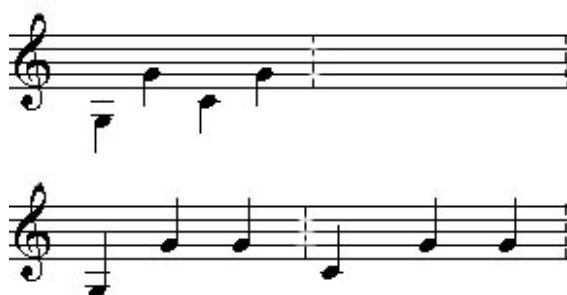
2º y el 4º es siempre un mismo sonido. No hallé esquemas de cuatro sonidos distintos. Además, es el tipo más utilizado y, en contraposición con el diseño del *ostinato* de dos sonidos, siempre comienza con un intervalo amplio –4ªJ, 5ªJ, 6ªM u 8ªM–, que es, además, el mayor de los que componen el esquema. Salvo excepciones, de allí en más el diseño se traza por grados conjuntos –2ªM ascendente o descendente entre los sonidos 2 y 3, y 2ªM que se desplaza en sentido contrario a la anterior, entre los sonidos 3 y 4. La ternarización se obtiene por duplicación de los sonidos 2 y 4 –ya repetidos en el esquema binario del cual parten, con lo cual pasa a tener seis sonidos, de los cuales únicamente el 1º y el 4º son diferentes al que se repite.

Ej. 2 Transformaciones del *ostinato* de cuatro sonidos

Asimismo, el ejemplo precedente permite apreciar la transformación del tipo más frecuente de esquema binario (cuatro sonidos) en otro binario de seis –mediante la misma duplicación que se aplica para la ternarización, pero reduciendo su duración a la mitad (2º sistema).

Una de las excepciones aludidas, por sus dimensiones interválicas atípicas (8ªJ- 5ªJ- 5ªJ), se ejemplifica a continuación. La ausencia de silencios ocurre cuando se obtienen los sonidos por deslizamiento.

Ej. 3. Versiones binaria y ternaria de un *ostinato* de amplitud inusual



Si bien son amplia mayoría los tipos cuyos sonidos se articulan en la parte fuerte de todos los tiempos –como los ejemplificados hasta aquí-, también hay algunos con esquemas a contratiempo, cuyos silencios se producen en las partes fuertes y sus sonidos se articulan en las débiles.

Ej. 4. Versión binaria y ternaria de un *ostinato* a contratiempo



Aunque ello implica la precedencia de la 2ª flauta en la acción conjunta, no necesariamente es así en la ejecución total, pues la primera flauta suele iniciar la *performance* haciendo oír su *ostinato* una o dos veces. No obstante, esto es aleatorio, ya que la 2ª flauta elige cuándo incorporarse a la misma y puede hacerlo en cualquier momento del *ostinato*, como se puede apreciar en el Ej. 6. También hay pares de flautistas que comienzan conjuntamente.

Otra faceta positiva de los tubos sueltos es que permite disponerlos del modo más pertinente para economizar los movimientos –mayoritariamente pendulares- de las flautistas. De este modo se trata de evitar saltar tubos, lo cual puede ocurrir pero es inusual, y se facilita la fluidez de una ejecución. Ello condiciona en parte el diseño del *ostinato*, en el que se aprecia el recorrido izquierda-derecha-izquierda sobre los tubos, o el menos usual, derecha-izquierda-derecha. Al no estar fijos, la amplitud interválica no cuenta, pero se requiere soplar con justeza y sostener los tubos firmemente debido a la falta de embocadura.

En lo que respecta a los esquemas presentados, cabe destacar el hecho de que el *ostinato*, que aparenta ser un rol menos comprometido por el escaso grado de dificultad que conlleva su ejecución, sea para los *mbyá* el elemento vertebrador de la pieza. Es interesante lo que observa Pablo Fessel al respecto³⁷,

Esto es similar al tratamiento del *tenor* en la polifonía medieval: la parte estructuralmente más simple representa el fundamento (estético y musical) de la composición. Lo interesante es que en este caso ese fundamento no está asociado al registro, no se identifica con lo grave –una asociación que se perdería a fines del siglo XV cuando se introdujo el *contratenor bajo* que dejó al *tenor* en el interior de la textura– sino más bien con lo invariante. Es decir que el ‘fundamento’ no tiene una representación registral, sino textural (una de las partes de la textura) e interválico-rítmico (la conjunción que forma el *ostinato*).

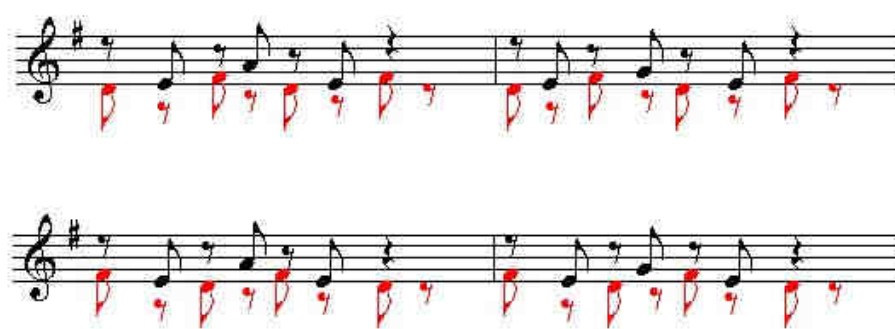
En efecto, desde esta perspectiva analítico-musical, el aporte invariante del *ostinato* actúa como sostén, otorgando consistencia al discurso musical a la vez que organiza, cohesiona y provee su estructura interna. Pero la clave para su comprensión, desde un punto de vista antropológico, se asienta en el juego de roles, pues no es casual que sea la flauta madre la vertebradora de la *performance*.

Una vez planteados los tipos de *ostinato*, corresponde presentar las dos técnicas compositivas utilizadas en la interrelación de sus sonidos con los de la 2ª flauta: 1) el *hoquetus* y 2) la *heterofonía homorrítmica*, a los que me referiré como tipo 1 y tipo 2, respectivamente. Adaptaré las definiciones de estos conceptos al caso que aquí se trata, de modo que sean simples y operativas, y les agregaré alguna observación que merezca destacarse. Veamos primero lo que concierne a la aproximación al tipo 1.

En este marco, defino el *hoquetus* como una técnica compositiva consistente en el desarrollo de una única melodía mediante la alternancia de sonidos articulados por las flautas madre e hija, de la cual se distinguen dos subtipos (*1a* y *1b*). En *1a*), todos los sonidos articulados se corresponden con un silencio de la otra flauta, conformando así una única línea melódica entre el par de flautas, como se aprecia en el siguiente ejemplo.

Ej. 5: *Hoquetus* que muestra, además, el recurso de inversión de un diseño melódico, utilizado alternativamente en diferentes frases de una misma pieza. Obsérvese que, para ello, basta con invertir el orden de los sonidos de la 1ª flauta (*ostinato*, en rojo).

³⁷ Agradezco a Pablo la lectura del artículo, así como sus sugerencias y comentarios como el que aquí transcribo.



En el tipo 1b), algunos de los sonidos articulados por la 2ª flauta se ligan a un valor mayor (corchea ligada a negra), momento en que la 1ª flauta articula el suyo. Se produce así (en la negra) una superposición sonora, sin perturbar la alternancia en la articulación de sonidos que forma parte de la definición operativa de *hoquetus* aquí formulada. Pertenecen a este tipo las piezas ilustradas más adelante por los Ej. 6 y 7.

En cuanto a la técnica compositiva tipo 2, debido a la notable diversidad con que se ha definido la heterofonía, la elección de la terminología adecuada para referir a este caso se complejizó³⁸. La opción más apropiada resultó ser aquella que, desde un análisis textural, la considera “como una presentación variada de un mismo material”, haciendo hincapié en la disimilitud interválica. Es así que, operativamente, adopto la definición que en la línea de Wallace Berry, ofrece Anne Hall³⁹: “La heterofonía puede ser considerada... una especie de doblamiento interválico libre”. A ella sumo una serie de distinciones útiles de las que daré cuenta más adelante.

A juzgar por la documentación obtenida, no es posible señalar uno de los tipos establecidos como el más frecuente en general, pues a pesar de que depende de las preferencias de las ejecutantes, la variabilidad es notable y en una serie de piezas ejecutadas en una misma ocasión se suelen alternar todos ellos.

Un párrafo aparte merece el hecho de que en los repertorios de las diversas aldeas haya dos piezas que poseen una jerarquía especial para sus miembros. La primera, binaria, deja expresada en su denominación dicha jerarquía, pues recibe el nombre de *Mimby ete’i*, traducible como “el Verdadero [o genuino toque de] *mimby*”. La segunda, ternarización de la anterior, recibe el de *Mokōingue’iva* (“dos veces”), en alusión a la duplicación producida por la transformación

³⁸ Remito a un artículo reciente de Fessel (2010), en el que ofrece una interesante síntesis de la historia de la heterofonía.

³⁹ Anne Hall (1971:131), citada en Fessel 2010: 170, nota 105.

rítmica del *ostinato*, arriba explicada. Y aunque no es la exacta ternarización de la primera, unánimemente se la considera así poniendo en evidencia sus elementos estructurales, pues basta con que éstos se hallen presentes para atribuirles paridad.

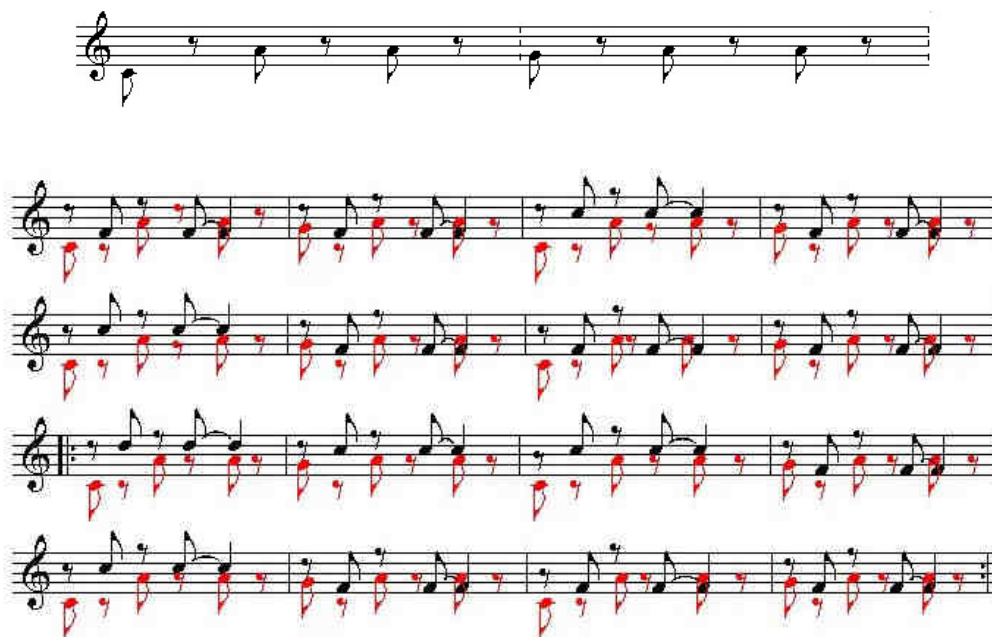
Si bien no todas las aldeas designan de ese modo a las dos mismas piezas, esta categorización fue registrada en todas ellas y tienen en común un diseño de *ostinato* que, con algunas variantes, se muestra paradigmático. Veamos las transcripciones de las dos piezas que tenían ese rango al menos en dos aldeas. Ambas pertenecen al tipo 1b y están precedidas del esquema de su *ostinato*.

Ej. 6 *Mimby ete'i* (Verdadero [toque de] *mimby*)⁴⁰

The image displays the musical notation for 'Ej. 6 Mimby ete'i'. It features five staves of music. The first staff contains a short melodic phrase. The second, third, and fourth staves are filled with a complex, multi-measure rhythmic pattern, with red markings below the notes indicating specific rhythmic values or accents. The fifth staff shows a final melodic phrase.

Ej. 7 *Moköingue'iva* (dos veces)

⁴⁰*Ete* = verdadero, genuino, es un calificativo que los *mbyá* aplican también a sus dioses. Es así que agregan *Ru Ete* (Padre Verdadero) y *Chy Ete* (Madre Verdadera) a los nombres de las cuatro parejas de dioses: *Ñamandu*, *Karai*, *Jakaira* y *Tupã*.



En primer lugar, considero como “*ostinato* paradigmático” a los binarios de cuatro tiempos, generalmente compuestos por las fórmulas interválicas 6^aM asc.-2^aM desc.-2^aM asc. —como en estas piezas (Do-La-Sol-La)—, o 4^aJ asc.-2^aM asc.-2^aM desc. (equivalente a Do-Fa-Sol-Fa)⁴¹. El *ostinato* binario de la primera pieza —como ya dije— es ternarizado en la segunda, lo cual no tiene nada de singular en este contexto, aunque tampoco es exclusivo del mismo. En efecto, he observado la aplicación de este procedimiento transformador con total naturalidad en contexto ritual, tanto en cantos como en las melodías de rabel. En la pieza *Mimby ete ‘i* se observa la entrada retardada de la 2^a flauta, un hecho bastante habitual.

La fórmula de segmentación melódica representada por los cuatro sistemas es *a a’ b a’* en ambas —una de las más comunes—, lo cual puede llegar a conformar una versión breve, hasta sin notas de cierre. Pero lo más frecuente es que se sume a ella la repetición de *b a’* indicada en la transcripción, incluso dos veces, a la que se agrega o no, en *Mimby ete ‘i*, el Do o Do-La del *ostinato* como cierre. Mientras en la 1^a el *a’* introduce un sonido ausente en los otros segmentos —*Sib*—, que conforma con los La del *ostinato* los únicos intervalos de 2^am de la pieza, su omisión en *Mokõingue ‘iva* indica su carácter no estructural⁴².

El diseño melódico inicial de *b* se caracteriza por introducir siempre, a través de la segunda flauta, el sonido más agudo de la pieza, que junto con el primer sonido del *ostinato* produce un

⁴¹ Para los *mbyá*, ambos diseños son asimilables. Si el primer intervalo es más pequeño, como lo es la 4^aJ respecto de la 6^aM, el segundo intervalo es preferentemente ascendente.

⁴² Cabe hacer notar que la flautista no descartó el tubo que no iba a utilizar, a pesar de poder hacerlo, quizá porque se tocan una a continuación de la otra, conformando un par complementario.

salto de 9ªM. Este intervalo es el más amplio del repertorio y está presente en ambas piezas. También es habitual la tendencia melódica general a producir mayor número de intervalos descendentes que ascendentes; más notoria en *Mimby ete'i*. Pero la característica notable que comparten es la constante presencia del rasgo que caracteriza al tipo 1b, presente en todos los compases de ambas piezas y duplicada en varios de ellos en la primera. Me refiero al recurso de corchea ligada a una negra de la 2ª flauta, que muestra la articulación del sonido de la 1ª flauta en forma simultánea con la extensión del sonido de la 2ª. También ambas piezas contienen el intervalo de 9ªM, que es. El Fa actúa como “centro tonal”, alrededor del cual se articulan diversos intervalos, tomando en consideración el tejido de las dos flautas.

Estas dos piezas son las que –según documentación de una de las aldeas- debían tocar madre e hija a la salida del sol, al mediodía y a la puesta del sol, para *Kuaray*- el Sol personaje del que los *mbyá* recibieron la flauta, como consigné más arriba. También son las que se utilizan preponderantemente para la construcción del instrumento que sintetizaré en el próximo punto.

El hecho de adjudicar genuinidad a solo dos piezas, aunque el nombre de la segunda señale nada más que la aumentación por duplicación en el *ostinato*, las coloca en un lugar especial y las constituye en referentes de la mejor tradición. Después de que su mujer e hija tocaran estas piezas, un reputado dirigente religioso me dijo, en 1974, que su esposa (una *kuña karai* – dirigente religiosa) sabía tocar verdaderamente como se hacía “de antiguo”. Las distinguía así como modélicas, aludiendo sin especificar a otras producciones más modernas, verbalizaciones siempre difíciles de obtener. No obstante, el análisis realizado no revela diferencias notables con el resto de las piezas –salvo quizá los casos de *ostinati* a contratiempo como el del Ej. 4. Sin duda, la diferencia mayor entre estas piezas y las del tipo 2 es la utilización en estos últimos de la *heterofonía homorrítmica* en lugar del *hoquetus*, pero el hecho de haber tomado registros de este segundo tipo a otra prestigiosa *kuña karai*-, no parece indicar que se trate de una modalidad compositiva más moderna. En otras palabras, no me consta que el tipo 1 (*hoquetus*) sea más antiguo –con el prestigio que la profundidad temporal o tradición tiene en el ámbito aborigen- que la *heterofonía homorrítmica*.

Respecto del tipo 2, dije más arriba haber adoptado de Hall la consideración de la heterofonía como “una especie de doblamiento interválico libre” y prometí dar cuenta de una serie de distinciones útiles que sumo a la misma. Estas proceden de un planteo que hace Berry (1987: 193-94) atendiendo “a las relaciones entre componentes concurrentes o simultáneos de la textura” y sus configuraciones resultantes. Es así que distingue tres tipos de configuraciones en el

orden rítmico: *homorrítmicas*, *heterorrítmicas* y *contrarrítmicas*; otras tres en la dirección melódica, *homodireccionales*, *heterodireccionales* y *contradireccionales*, y también tres en el plano interválico lineal: *homointerválicas*, *heterointerválicas* (heterofónicas) y *constrainterválicas* (Fessel 2006: 128-29). En suma: adhiriendo a esta propuesta, considero que la *heterofonía homorrítmica* en las músicas de *mimby reta* es además *heterodireccional* y *heterointerválica*, como se aprecia a continuación⁴³:

Ej. 8 *Jojaviva* (parejo)

Del mismo modo que son evidentes las variaciones direccionales e interválicas que provoca la 2ª flauta en su juego con la 1ª, lo es la perfecta homorritmia de ambas, productoras de una resultante musical bien diferente a las de los dos tipos de *hoquetus*. En este caso, la segmentación en seis partes muestra un esquema formal *aa bb b'b'*, en la que los segmentos *a* son más extensos y menos conclusivos, mientras los *b* y *b'* repiten exactamente el esquema que forma parte de *a*. De este modo, aunque ningún bicornio se reitera inmediatamente en toda la pieza, la insistencia en el

⁴³ Por tratarse de una melodía que transcurre mayoritariamente en un ámbito pequeño y tiene un número de sonidos menor a lo habitual, fue transcrita en su altura real.

entrecruzamiento contradireccional del Sol-Re desc. de la 2ª flauta con el Mi-Fa# asc. de la 1ª, que se oye en todos los segmentos y cierra los cuatro últimos, sumada a la homorritmia perfecta, construyen un paisaje sonoro de alta redundancia.

El hecho de que las fuentes sonoras sean dos y provengan de distintas personas, hace pensar en que, a pesar de los entrecruzamientos del par de flautas, seguramente los *mbyá* escuchan las dos líneas: el *ostinato* y el “brocado heterofónico”, según la expresión de André Gide. Como dije en la nota inserta en el título de este punto, el análisis efectuado pretende ser apenas una aproximación a estas músicas. Se sabe que en piezas musicales breves como las que aquí se tratan, los pequeños detalles adquieren suma importancia y se requiere un pormenorizado análisis de los mismos. No obstante, en líneas generales se puede advertir la predominancia de las reiteraciones y del hábil manejo del recurso de inversión en los diseños melódicos, tal como se pudo apreciar en el Ej. 5. Allí, los dos sistemas corresponden a los segmentos *a* y *a'* de una pieza de extensión mayor a la habitual, denominada *Araku: Saracura (Aramides saracura)*, ave de la que hay más de una variedad, cuyos gritos son considerados de mal augurio (Cebolla Badie 2000: 46-47). La extensión es sin duda lo más variable, y si bien normalmente se produce por reiteración de diversos segmentos o partes, puede llegar a ser lo suficientemente creativa como para incluir algún interludio basado en dichas inversiones.

El nombre de la pieza precedente, *Jojaviva*, da pie a la presentación de un tema interesante, apenas aludido, que resta tratar: la existencia de dos tipos de denominaciones. Por un lado, aunque no se puede descartar que las piezas de este repertorio hayan recibido nombres en períodos prehispánicos, se sabe que muchos grupos aborígenes adoptaron esta costumbre debido principalmente a la influencia de las músicas populares regionales. En el caso que aquí se trata, lo común es la aplicación de nombres de animales de su entorno, a los que se les agrega *mimby* cuando no se trata de un ave. Pero a veces se han inspirado realmente en el canto de aves y, para la danza, en las modalidades de sus desplazamientos, lo cual suelen indicar con claridad. Otras veces se nota que echan mano a cualquier denominación, aun cuando preguntemos dando la opción de que no tengan nombre específico. Asimismo, he podido comprobar, por ejemplo, que los nombres no siempre se aplican consistentemente a piezas determinadas. Cadogan incluye en su diccionario (1992) términos como *Avia*, *Airãke mburu*, *Tuja rembore* y *Uru'i* y consigna en cada caso: “nombre de una melodía que las mujeres tocan en la flauta de Pan”. De todos ellos solo documenté el primero, ya mencionado, que asignaron a diversas melodías según las aldeas.

También *Araku*, consignado más arriba, es un nombre reiterado. Las piezas que designan como *mimby ete'i*, también suelen recibir a la vez un nombre de animal, por ejemplo, *Guachure* (venado, ciervo) *mimby*. Pero hay otro tipo de denominaciones más interesantes que he documentado únicamente entre los *mbyá*. Se trata de las que refieren a alguna característica musical o a cierto detalle del modo de ejecución, que proveen huellas de una cierta “teoría musical” subyacente, tema del próximo punto. Es el caso de la ya presentada y analizada *Mokõingue'iva* (dos veces), que remite a la ampliación del *ostinato* por duplicación de ciertos sonidos. De este tipo de nombres con números, he documentado varias piezas. Hay quienes llaman *Peteñgue'iva* (una vez), a la binaria, en reciprocidad con la ternaria que llaman *Mokõingue'iva*. Es decir, el sonido que se ejecuta dos veces en la ternaria, se ejecuta una sola vez en la binaria. *Mboapyva* (*mboapy* = tres) la he oído aplicar a alguna de las que tienen un *ostinato* que se ejecuta con tres tubos; o sea, al de cuatro sonidos, pero solo tres diferentes. Y también a una ejecución en que ambas flautistas portaban tres tubos. Ello indica que el sentido preciso de la expresión lo proporciona el contexto.

Jojaviva (parejo) da nombre a la heterofonía homorrítmica, pues describe la acción simultánea y pareja del par de flautas. *Katyve* (más cerca) refiere a un diseño melódico por grados conjuntos. Algunas de estas expresiones las oí aplicar también a los rasgueos de guitarra, tema que confundió a Cadogan al punto de decir que llamaban *kumbija* a su guitarra pentacordal, cuando, en realidad, estaban utilizando voces onomatopéyicas para indicar el rasguído ascendente (*kumbi*) y descendente (*ja*): *kumbi ja*, *kumbi kumbi ja*, *kumbi ja ja ja*, etc. También llaman *mboapykue* (tres) al esquema de acompañamiento de guitarra que consta de tres rasguídos y un silencio, y *mokõingue* cuando son dos los rasguídos.

En suma: tanto nombres de aves y otros animales de su entorno, como estas otras denominaciones descriptivas de un rasgo en particular de la música de que se trate, son hallables aplicadas a músicas de los *mbyá*, se trate del repertorio de las flautas como de otros instrumentos.

Finalmente, cabe retornar a la faceta de la *mimby reta* que se relaciona con la ingeniosidad expresada en el título del artículo, pues conformar pares diversos según los requerimientos de la pieza a ejecutar, implica que las ejecutantes no solo tienen conciencia de cuáles son los tubos pertinentes en cada caso, sino también del modo en que se combinan y hasta de la disposición más económica de los movimientos.

7. La tesis de Marcel Mauss: un tema en debate como conclusión

En *Manuel d'ethnographie* (1947), "transcripción estricta" de las clases que dictara Marcel Mauss entre 1926 y 1939 en el Instituto de Etnología de la Universidad París, se halla un capítulo dedicado a la "Esthétique", en el que desarrolla una serie de ideas breves e interesantes sobre los juegos y las artes. Tomando en cuenta el carácter general de la obra, se puede considerar apreciable el espacio que dedica a las Artes musicales donde enuncia su interés en estudiar no solo las cosas visibles, sino "sobre todo los estados de conciencia" y, a partir de una postura estética particular, sostiene que dichas artes comprenden "la danza, la música y el canto; la poesía, el drama, la literatura" (Mauss 1996: 109).

Es evidente que uno de sus propósitos es echar abajo prejuicios sobre las músicas no occidentales, incluyendo afirmaciones muy oportunas para contrarrestar las posturas notablemente etnocéntricas de entonces. Así se expresa:

Nuestra música europea es un caso de la música, no es *la* música.[...] Nuestra gama mayor es un caso entre otras gamas, entre otros modos, antiguos o exóticos. Estas gamas son todas defectivas [...] Hay que suprimir, pues, la noción de una gama ideal (Mauss 1996: 112-113)⁴⁴.

Aseveraciones de este tipo en los años '20 y '30 del siglo XX tienen un mérito importante, pues algunas décadas más tarde todavía se seguía escribiendo sobre escalas defectivas y aún hoy hay quienes siguen considerando la música europea como *la* música. Por otra parte, que lo diga un etnógrafo *no* etnomusicólogo confirma una vez más la valía de Mauss, reconocida en el campo antropológico.

La razón de ser de estas líneas introductorias sobre el etnólogo francés es enmarcar mínimamente una afirmación previa a las citadas, concerniente al tema de este artículo, que considero de sumo interés debatir. Con ello retomo la discusión planteada por Hugo Zemp (1979) en su artículo sobre la teoría musical de los *'are'are* de las islas Salomon (Melanesia)⁴⁵. Según afirma Mauss (1996: 112): "Existe una teoría de la música en todas partes donde exista la flauta de Pan. Se distingue el largo de los tubos y de allí se aprecia la altura absoluta de los sonidos, los intervalos"⁴⁶. Lamentablemente, la frase que le sigue no amplía esta concisa y contundente aseveración que, en todo caso, nos corresponde a los etnomusicólogos examinar. Con esta frase

⁴⁴ "Notre musique européenne est un cas de la musique, elle n'est pas *la* musique, [...] Notre gamme majeure est un cas parmi d'autres gammes, parmi d'autres modes, anciens ou exotiques. Ces gammes sont tout défectives [...] Il faut donc supprimer la notion d'une gamme idéale."

⁴⁵ Cabe señalar que para los *'are'are*, los múltiples conjuntos de flautas de pan representan el núcleo central de sus prácticas musicales.

⁴⁶ "Il existe une théorie de la musique partout où existe la flûte de Pan. On distingue la longueur des tuyaux et on en apprécie la hauteur absolue des sons, les intervalles."

presente, y a fin de evaluar su aplicabilidad al caso *mbyá*, paso a sintetizar la construcción de un ejemplar de *mimby reta* que registré minuciosamente en la aldea de la Colonia Gobernador Lanusse, en la provincia de Misiones (Argentina), en 1973⁴⁷.

El primer paso consistió en cortar el tubo más largo recurriendo a la memoria visual y hacerlo sonar apelando a la memoria auditiva, hasta dar con el sonido deseado (La⁵). El segundo fue tomar otra caña y hacer el corte comparando su tamaño con el de la anterior, para luego insistir en la verificación del sonido del nuevo tubo. A tal fin, Paula ejecutó varias veces el intervalo resultante de hacer sonar el 1er. tubo y el 2º sucesiva y reiteradamente –que buscaba ser una 4ª J (La⁵-Re⁶), como en casi todos los ejemplares- mientras iba corrigiendo el largo desde el extremo del soplo. En el tercero repitió el mismo procedimiento (visual-auditivo), haciendo sonar sucesivamente los tres tubos de ida y vuelta (izquierda-derecha-izquierda), varias veces (La⁵-Re⁶-Mi⁶-Re⁶), que constituye uno de los esquemas de *ostinato* más comunes, junto con el que aparece en la pieza *Mimby ete’i*. El cuarto paso fue interesante, pues Paula le pasó los tres tubos ya listos a Gloria para que repitiera constantemente ese *ostinato* mientras ella confeccionaba y rectificaba la afinación del 4º tubo (Fa#⁶). Repitió el procedimiento en el quinto paso, lo cual también constituye un aporte digno de mención, pues busca un Sol⁶ para el 5º tubo, pero no hace sonar el 4º, sino que se apoya en la escucha del *ostinato*. En el sexto paso, mientras suena el *ostinato*, Paula toca los otros dos tubos (Fa#-Sol), y logra afinar el 6º tubo (La⁶). En el último paso construye el 7º tubo (Sib⁶), con el que completa los cuatro para la 2ª flauta que, junto con los tres del *ostinato* que sonó durante casi toda la construcción, les permite a ambas probar las afinaciones mediante la ejecución de piezas completas, en especial con *Mimby ete’i* y *Mokõingue’iva*, y así corregir lo que hiciera falta.

Una primera lectura del proceso de construcción, en relación con la frase de Mauss, es que se comprueba la conjunción de acciones visuales y auditivas, en ese orden. Lo cual también confirma algo que dice Zemp: “aunque el constructor de instrumentos comienza estimando visualmente los intervalos, su sentido auditivo es el juez último” (Zemp 1979: 7), una cuestión que parece de sentido común. De allí que coincidan los *are’are* y los *mbyá*, y probablemente todos los constructores de flauta de pan del mundo. Se observa, además, que apenas se tuvo la oportunidad

⁴⁷ La construcción estuvo a cargo de la *kuña karai* Paula Mendoza, con la ayuda de su hija Gloria Martínez. Posteriormente, presencié otras construcciones que seguían los mismos pasos. Coloco entre paréntesis los sonidos que se iban obteniendo con el fin de acompañar mejor el relato, pero recuérdese que las alturas absolutas pueden variar de aldea a aldea y, aunque menos comúnmente, dentro de una misma. Acá se comprueba el valor atribuido al otro *ostinato* que asimilan al ejemplificado en la pieza *Mimby ete’i*.

de contar con el primer intervalo, se echó mano del mismo. Es obvio que el primer tubo requiere decidir sobre una altura determinada, pero el valor principal está en los intervalos, pues las melodías que se tienen en mente se construyen mediante relaciones interválicas, quedando en segundo plano el tema de las alturas absolutas que menciona Mauss. Luego, al obtener tres tubos, se reemplaza el intervalo simple como punto de referencia, por un esquema melorrítmico de alto valor, como lo es un *ostinato* de uso frecuente que proporciona dos intervalos diferentes y cada uno en movimientos ascendente y descendente. Pero sin duda, lo más interesante es que a partir de ese momento el *ostinato* actuó permanentemente como referente, solo o con la adición de algún otro intervalo. Cuando al cabo se obtiene la serie total, la mejor puesta a prueba del éxito de la construcción pasa a ser la ejecución de piezas completas, primero las modélicas a las que les siguen otras.

Un punto destacable es la elección del *ostinato*. En efecto, no se trata de cualquier *ostinato* sino del que se compone de los tres primeros sonidos de la escala resultante del ordenamiento de los tubos, visualmente de mayor a menor largo y auditivamente de lo grave a lo agudo, escala que se completa generalmente con cuatro intervalos de segundas mayores y menores. Por ello, la versión elegida de entre las piezas modélicas es la que se construye con base en ese *ostinato*. Cabe preguntarse –por qué no– si el mismo no habrá sido engendrado en origen por el proceso de construcción, pero es un interrogante sin respuesta. Ahora bien, retornando a la frase de Mauss, de lo expuesto hasta aquí sobre la *mimby reta* ¿se puede inferir la existencia de una teoría musical?

En primer lugar, destaco la postura de Mauss, pues atribuirles a los aborígenes la capacidad de teorizar, no solo era osado en la época en que lo hizo público sino que lo sigue siendo hoy para muchos, a pesar de que existen pruebas de ello. En ese entonces, faltaban varias décadas para que Lévi-Strauss, en su *La pensée sauvage* (1962), escribiera sobre “La ciencia de lo concreto” con argumentaciones sólidas.

Zemp (1979: 34), si bien califica de prematura la generalización del etnólogo francés antes de que fuera accesible ese material de “todas partes” al que alude, considera digna de retener la idea –implícita en su afirmación– de que la mensurabilidad de un instrumento musical puede crear las condiciones favorables a la elaboración de una teoría musical. En apoyo de ello cita a Herzog, quien en su artículo sobre los tambores de señales en una tribu del África occidental sigue esa línea, pero poniendo el acento en un punto que considero crucial: la capacidad de ciertos objetos o instrumentos de *hacer visible un sistema abstracto*, es la que promueve teorías de este tipo. Y

agrega: “El desarrollo de la teoría musical y de los sistemas de escalas también está conectado con observaciones sobre los instrumentos musicales, no sobre la voz cantada o sobre el fenómeno acústico en abstracto” (Herzog 1945: 232, cit. en Zemp 1979: 34)⁴⁸.

En suma: ambos ponen el acento en la potencialidad de los instrumentos musicales – llámese flauta de pan o tambor de señales- para desarrollar en las sociedades que los poseen una teoría musical, y en esto es difícil no acordar. Y es más fácil aún si coincidimos con Zemp en que no se trata de una teoría *científica* de la música y compartimos sus dudas acerca de si existe una teoría de la música occidental así calificable (Zemp 1979: 34)⁴⁹.

No obstante este consenso, quisiera añadir otra propuesta: cambiar de sujeto por un momento y echar una mirada hacia nosotros, etnólogos y etnomusicólogos, pues esa “operación visible” de un sistema por lo demás abstracto, no lo es solo para los aborígenes. Es la que lo llevó a Mauss a inferir la existencia de una teoría y es la que permite a los etnomusicólogos –aun cuando no sea el único modo de aproximación- un mayor acceso al conocimiento de los mecanismos puestos en juego y a los conceptos musicales de constructores / ejecutantes. De allí la dificultad para descubrir algo semejante a partir del canto, como bien señaló Herzog, lo cual no quiere decir que no exista sino que carece de esa “visibilidad” que tiende puentes hacia su comprensión.

De lo expuesto hasta aquí, sin embargo, surge otra veta entre los *mbyá* de la que hasta ahora no se ha tenido noticias y de cuya existencia hay pruebas y merece ser investigada en profundidad. No se trata, pues, únicamente de un objeto que permite visibilizar un sistema abstracto, como lo permite por cierto la *mimby reta*, sino de la conjunción de esta experiencia con un lenguaje que circula fundamentalmente entre ejecutantes y a veces toma forma de denominaciones descriptivas. Constituido por expresiones lingüísticas que aluden a ciertas características musicales o a su modo de ejecución, ese lenguaje pone al descubierto la existencia de un cierto bagaje comprensivo, que permite recuperar la teoría subyacente en la práctica, a partir de la consolidación de una conciencia clara de las características del discurrir del discurso musical de sus protagonistas principales.

Convengo con Zemp en que solo poseyendo un muy buen manejo de la lengua del pueblo de que se trate es posible abordar tan compleja tarea. También, como él lo hizo, es conducente someterse al aprendizaje del instrumento, pues en la práctica y en los ensayos es donde se

⁴⁸ “[T]he growth of musical theory and of scale-systems also is connected with observations on musical instruments, not on singing voice or on acoustic phenomena in the abstract”.

⁴⁹ “True, the ‘Are’are do not have a scientific theory of music (but does the West have one?).”

producen las verbalizaciones tan anheladas de oír y tan difíciles de obtener mediante preguntas, que es el meollo del asunto. Por algo dijo Mauss (1996: 114), en una frase admirable digna de mención: “El instrumento es el medio que la música ha tenido para desprenderse de ella misma”⁵⁰. Y si bien ese desprendimiento hecho objeto, al visibilizar un sistema abstracto —tanto a los ojos de los aborígenes, como a los ojos de los estudiosos—, se ha constituido en el puente que permite audibilizar las verbalizaciones y activar el diálogo entre unos y otros, los *mbyá* demuestran que existen otros caminos que habilitan el cumplimiento del difícil objetivo de recuperar la teoría que sustenta las prácticas.

⁵⁰ “L’instrument est le moyen que la musique a eu de se détacher d’elle-même”.

BIBLIOGRAFÍA

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

Beaudet, Jean-Michel. 1997. *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tute des Wayãpi*. Nanterre: Société d'ethnologie.

Bianchini Dallanhol, Kátia Maria. 2002. *Jeroky e jerojy: por uma antropologia da música entre os mbyá-guaraní do Morro Dos Cavalos*. Tesis de maestría. Florianópolis: Departamento de Antropología, Universidade Federal de Santa Catarina.

Cadogan, León. [1959] 1992a. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XVI. Asunción: Fundación "León Cadogan"-CEADUC-CEPAG.

----. 1992b. *Diccionario mbyá-guaraní – Castellano*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XVII. Asunción: Fundación "León Cadogan"-CEADUC-CEPAG.

Cebolla Badie, Marilyn. 2000. "El conocimiento mbyá-guaraní de las aves. Nomenclatura y clasificación". *Suplemento Antropológico* XXXV (2): 9-188. Asunción, Paraguay.

Ciccarone, Celeste. 2001. *Drama e Sensibilidade. Migração, Xamanismo e Mulheres Mbya Guarani*. Tesis de doctorado. Pontificia Universidade Católica de São Paulo.

Dooley, Robert A. 1998. *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos*. Porto Velho, Brasil: Sociedad Internacional de Lingüística. (Versión electrónica).

Fessel, Pablo. 2010. "El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía". *Acta Musicológica* LXXXII/1: 149-171.

----. 2006. "El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana". *Revista Argentina de Musicología* 7: 117-145.

d'Harcourt, R. & M. 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris.

Izikowitz, Karl Gustav. [1934] 1970. *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Göteborg: S.R. Publishers Ltd.

Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Tristes trópicos*. Buenos Aires: EUDEBA. 1ª edición en francés, 1955.

Locatelli de Pérgamo, Ana María. 1975. "Los Caingú de Misiones y un curioso instrumento: El Mimbü-etá". *Revista INIDEF* 1: 21-32.

Machon. 1894-95. "Les Caingua". *Voyage du Dr. Machon a travers le Paraguay*. Mai, juin, juillet 1891. *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie* VIII: 215-224.

- Mauss, Marcel. [1947] 1996. *Manuel d'ethnographie*. Saint Amand, Cher: Éditions Payot.
- Melià, Bartomeu, Georg Grünberg y Friedl Grünberg. 1976. "Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo: Los Paĩ-Tavyterã". *Suplemento Antropológico* 11 (1-2): 151-295.
- Métraux, Alfred. 1948. "The Guaraní". En *Handbook of South American Indians*, ed. Julian H. Steward, 3: 69-94. Washington: Bureau of American Ethnology.
- Müller, Franz. [1934 y 1935] 1989. *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Sankt Augustin: Steyler Missionswissenschaftliche Institut e.V. (Impr. en la Argentina).
- Nimuendaju - Unkel, Curt. [1914] 1978. *Los mitos de creación y destrucción del mundo como fundamentos de la religión apapokuva-guaraní*. Jurgen Riester G. (ed.). Lima, Perú: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Nordenskiöld, Erland. 1919. An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two Indian Tribes in the Gran Chaco. *Comparative Ethnographical Studies* I, Gotemburgo: Elanders. 1ª edición en alemán, 1918.
- Oliveira Montardo, Deise Lucy. 2009. *Através do Mbaraka. Música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo, Brasil: Edusp.
- Perasso, José A. 1988. *Los Guarayú. Guaraníes del Oriente Boliviano*. Asunción (Paraguay): RP ediciones.
- 1992. *Ayvukue Rape (El camino de las almas). Etnografía ava-kue-chiripa y tymaka-chiriguano*. San Lorenzo, Paraguay: Museo "Guido Boggiani".
- Pissolato, Elizabeth de Paula. 2007. *A Duração da Pessoa, mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo: Editora UNESP, Instituto Socioambiental y NUTI.
- Ruiz, Irma. 2008. "¿Lo esencial es invisible a los ojos? Presencias imprescindibles y ausencias justificables en el paisaje sonoro ritual cotidiano mbyá-guaraní." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 16: 59-84. Madrid.
- . 2000. "Mimby reta". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares, vol. 7, 585-86. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Ruiz, Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena. 1993. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. 2ª edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". 1ª edición 1980.
- Ruiz de Montoya, Antonio. [1639-40] 1876. *Vocabulario y Tesoro de la lengua guarani (ó mas bien tupi), por el P. Antonio Ruiz de Montoya*. I: Vocabulario español-guarani (ó tupi); II: Tesoro guarani (ó tupi)-español. Viena: Faesy y Frick -París: Maison-neuve.
- Schaden, Egon. [1954] 1998. *Aspectos fundamentales de la cultura guaraní*. Asunción: Universidad

Católica.

Setti, Kilza. 1997. "Os índios Guarani-Mbyá do Brasil: Notas sobre sua história, cultura e sistema musical". En *Musices Aptatio, Liber Annularius - 1994/1995* – "Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens", I, Johannes Overath (ed.), pp. 73-147. Köln.

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

Zemp, Hugo. 1979. "Aspects of 'Are'are Musical Theory". *Ethnomusicology* 23 (1): 5-48.

Irma Ruiz

Doctora en antropología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesora de música por el Conservatorio Municipal. Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Profesora Consulta de la UBA. ExDirectora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y exPresidenta de la Asociación Argentina de Musicología (hoy Miembro Honorario). Fue Directora por Argentina (1989-2002) del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE). Producción central: estudios antropológicos musicales en pueblos indígenas sudamericanos.

Cita recomendada

Ruiz, Irma. 2011. "Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]