



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE POSGRADO
INTERDISCIPLINARIO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS (PPG IELA)**

**EL MUNDO SONORO MBYA GUARANÍ EN LA ACTUALIDAD
EXPERIENCIA EN PUERTO IGUAZÚ**

FEBE MARIANA AGUIRRE

Foz do Iguaçu
2023

**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE POSGRADO
INTERDISCIPLINARIO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS (PPG IELA)**

**EL MUNDO SONORO MBYA GUARANÍ EN LA ACTUALIDAD
EXPERIENCIA EN PUERTO IGUAZÚ**

FEBE MARIANA AGUIRRE

Disertación presentada al Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para obtener el título de Maestra en Estudios Latinoamericanos.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Checchia

Foz do Iguaçu
2023

FEBE MARIANA AGUIRRE

**EL MUNDO SONORO MBYA GUARANÍ EN LA ACTUALIDAD
EXPERIENCIA EN PUERTO IGUAZÚ**

Disertación presentada al Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para obtener el título de Maestra en Estudios Latinoamericanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Checchia
UNILA

Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo
UFAM

Prof. Dr. Clovis Antonio Brighenti
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

FICHA CATALOGRÁFICA EMITIDA POR LA
BIBLIOTECA DE LA UNILA

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

A284m

Aguirre, Febe Mariana.

El mundo sonoro Mbya Guaraní en la actualidad: experiencia en Puerto Iguazú / Febe Mariana Aguirre. - Foz do Iguaçu, 2024.

142 fls.: il.

Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia, Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Checchia.

1. Registros sonoros. 2. Índios Guaraní Mbiá - Puerto Iguazú. 3. Etnomusicología. I. Checchia, Cristiane. II. Título.

CDU 798.4(82)

Dedico este trabajo a mis queridos abuelos,
Alicia Seguí, Roberto Motta y Ramón Aguirre.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a Dios por haber tenido la oportunidad de participar de este proceso de crecimiento personal tan enriquecedor. Quiero agradecer a mi profesora orientadora Cristiane Checchia, que con tanta paciencia, esmero y dedicación fue apoyo y eje fundamental para el desarrollo de esta investigación.

Agradezco a los profesores de la banca, Clovis Brighenti y Deise Lucy Oliveira Montardo, quienes aceptaron el desafío y contribuyeron para la misma.

Quiero agradecer a mi familia, a mis padres y mis hermanas, que viajaron muchos kilómetros para apoyarme en los momentos más cruciales.

Agradezco a mi compañera de casa y amiga, Rocío Horianski, quien me acompañó durante el proceso con interminables mates, cafés, teres y panqueques de dulce de leche.

Agradezco a mi amiga Thaís Montenegro, por las tardes de estudio, charlas y empuje.

Agradezco a las comunidades mbya guaraní por haber permitido mi entrada y estadía. A todos los que gentilmente brindaron su tiempo, conocimiento e historia para hacer posible este trabajo.

Finalmente, soy muy grata a la profesora Romina Convertino y a todo el colectivo escolar, por haberme permitido trabajar en la escuela, haber cedido horas de clase para realizar los intercambios, por el apoyo y consideración recibido. Al profesor Anselmo Fernández, quien me ayudó a entender aspectos de la cultura mbya, tradujo entrevistas y gentilmente abrió puertas.

RESUMEN

El presente trabajo aborda parte del escenario actual del mundo sonoro Mbya Guaraní en la ciudad de Puerto Iguazú, Argentina. A partir de la comunidad Yryapu, dialogamos con las comunidades Fortín Mbororé, Ita Poty Miri, Jasy Porã, Tupá Mbae y Miri Marangatú, presentes en la ciudad. Por medio de un recorrido histórico, situamos al lector en la región de Misiones, la trayectoria de los mbya y la situación territorial que atraviesan las comunidades locales en la actualidad. La existencia cosmo-sónica, conduce, media y refuerza el modo de ser de la comunidad, que deja entrever memorias ancestrales relacionadas al saber mítico, al manejo del mundo, a la relación con la naturaleza, la lucha y resistencia por la supervivencia y la inserción como sujetos en la contemporaneidad. Mediante nociones culturales, buscamos comprender tensiones y aproximaciones que se desprenden del roce con la sociedad no indígena y las posibilidades de transformación que este ocasiona. El nivel interétnico, el *Ha'e Kuera Ñande Kuera*, se expresa en el modo de ser, en el cotidiano de la sociedad, en el mundo sonoro actual. A través de fuentes bibliográficas, trabajo de campo y actividades desarrolladas en la EIB, explanamos sobre manifestaciones sonoras, la rima comprometida, el uso de la palabra, y el ejercicio mbya guaraní en Puerto Iguazú.

Palavras-chave: Mundo Sonoro. Mbya Guaraní. Etnomusicología. *Ha'e Kuera Ñande Kuera*. Puerto Iguazú.

ABSTRACT

This work addresses part of the current stage of the Mbya Guaraní sound world in the city of Puerto Iguazú, Argentina. From the Yryapu community, we dialogue with the communities Fortín Mbororé, Ita Poty Miri, Jasy Porã, Tupá Mbae and Miri Marangatú, present in the city. Through a historical tour, we situate the reader in the region of Misiones, the trajectory of the Mbya and the territorial situation that local communities are currently going through. The cosmo-sonic existence leads, mediates and reinforces the way of being of the community, which gives glimpses of ancestral memories related to mythical knowledge, to the management of the world, to the relationship with nature, the struggle and resistance for survival and insertion as subjects in contemporary life. Through cultural notions, we seek to understand the tensions and approaches that arise from the friction with non-indigenous society and the possibilities of transformation that this causes. The inter-ethnic level, the Ha'e Kuera Ñande Kuera, is expressed in the way of being, in the daily life of society, in today's sound world. Through bibliographical sources, fieldwork and activities developed in the EIB, we elaborate on sound manifestations, the engaged rhyme, the use of the word, and the mbya guaraní exercise in Puerto Iguazú.

Key words: Sound World. Mbya Guaraní. Ethnomusicology. Ha'e Kuera Ñande Kuera. Puerto Iguazú.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 –	Mapa Guaraníes en América del Sur.....	14
Figura 2 –	Mapa Guaraníes en Misiones, Argentina.....	14
Figura 3 –	Mapa Tacurú Pucu. Alto Paraná.....	20
Figura 4 –	Mapa Misiones 1882.....	25
Figura 5 –	Gráfico de las comunidades relevadas en Misiones, Argentina.....	31
Figura 6 –	Práctica del coro.....	72
Figura 7 –	Ejecutando la mbaraká.....	72
Figura 8 –	Recorrido a las comunidades.....	83
Figura 9 –	En sala de aula.....	84
Figura 10 –	Raperos Yryapu.....	89
Figura 11 –	Peméê jevy ore yvy.....	92
Figura 12 –	Grabación grupo Ha'e Kuera Ñande Kuera.....	94
Figura 13 –	Puesta grupo Ha'e Kuera Ñande Kuera.....	95
Figura 14 –	1er Festival indígena de arte sonoro.....	96
Figura 15 –	Coro Kanguaa Poty Fortín Mbororé en Festival.....	97

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	11
1 CAMINOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	19
1.1 HISTORIA DE LA REGIÓN Y/O TRIPLE FRONTERA.....	19
1.1.1 Historia A Partir De 1542.....	22
1.1.2 ¿Y Los Guaraníes?.....	26
1.2 PANORAMA SOBRE LA DEMARCACIÓN TERRITORIAL SELVA YRYAPU.....	28
1.3 CAMINOS DE LA INVESTIGACIÓN – VISITAS A LAS COMUNIDADES.....	32
2 CULTURA Y MÚSICA.....	34
2.1 CONCEPTOS DE CULTURA	34
2.1.1 Cultura Hegemónica.....	36
2.2 CULTURA: APROXIMACIÓN Y TENSIÓN	38
2.3 CULTURA: APROXIMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN.....	39
2.4 PUEBLOS INDÍGENAS Y CULTURA.....	42
2.4.1 Los Pankararu, Qomm Y Maxakali.....	42
2.5 MÚSICA, CONCEPTOS DE MÚSICA Y MUNDO SONORO.....	46
2.5.1 Música Hegemónica.....	48
2.5.2 Mundo Sonoro.....	49
3 CULTURA Y MUNDO SONORO MBYA GUARANI.....	52
3.1 EL MODO DE SER.....	52
3.2 INSTRUMENTOS MUSICALES.....	54
3.3 MÚSICAS PRIVADAS Y MÚSICAS PÚBLICAS.....	56
3.4 NIVEL INTERÉTNICO- TENSIONES EN 3 EJEMPLOS.....	57
3.4.1 Coro De Niños – Escuela Y Turismo Sin Contexto.....	58
3.4.2 Instrumentos Musicales – Naturaleza y Comercio.....	61
3.4.3 Sonoridades Contemporáneas.....	63
4 MUNDO SONORO EN PUERTO IGUAZÚ.....	65
4.1 EL SER MBYA.....	66
4.2 INSTRUMENTOS MUSICALES.....	71
4.3 HA'E KUERA ÑANDE KUERA – RELACIONES DE ALTERIDAD	75

	(INTERCULTURALIDAD/MULTICULTURALIDAD EN EL COTIDIANO)	
4.3.1	Escuela/ Lengua / Palabra – Espacio Intercultural.....	76
4.3.2	Percepciones En La Relación Intercultural.....	79
4.3.3	Encuentros.....	81
4.4	LA RIMA COMPROMETIDA.....	86
4.4.1	Rap MG Mbareté.....	89
4.4.2	Rap Escuela Yryapu.....	89
4.4.3	Rap Ha’e Kuera Ñande Kuera.....	90
4.5	FESTIVAL INDIGENA ARTE SONORO.....	95
5	CONSIDERACIONES FINALES.....	100
	REFERENCIAS.....	104
	APÉNDICES.....	114
	APÉNDICE A – CANTO ORERU.....	115
	APÉNDICE B – CONVERSACIÓN CON LOS CHICOS DELE EPJA.....	120
	APÉNDICE C – ENTREVISTA RAP.....	126
	APÉNDICE D – ENTREVISTANDO A MI COMUNIDAD.....	131
	APÉNDICE E – CONVERSACIÓN CON ANSELMO.....	136
	ANEXOS.....	140
	ANEXO A – OTRAS ILUSTRACIONES.....	141

INTRODUCCIÓN

Para iniciar la lectura, proponemos una breve reflexión sobre la música y el mundo sonoro, con la intención de evocar sensibilidad, atención y apreciación para el desarrollo aquí propuesto.

En el ajetreo del día a día, en un mundo cada vez más globalizado, las personas se integran a la red virtual, vinculándose a través de internet con millones de otros que buscan entretenimiento, información, trabajo e innumerables solicitudes. El acceso a contenidos excesivos establece una tenue línea entre la curiosidad, por lo que parece ser opuesto, diferente e innovador, y en profundizar aquello que es nuevo y distinto a lo acostumbrado. La avalancha de informaciones se une al frenético proceso de querer y obtener rapidez en las actividades cotidianas, y a la búsqueda constante por trabajo y más trabajo, de forma que la subsistencia esté suplida.

Esas innumerables voces, resonando de forma constante, ocultan la voz interior, el contacto con el mundo natural, con el mundo exterior, e impiden el intercambio, escuchar y vivir las sensaciones con quien está al rededor. El interior desconectado de la esencia personal, deja de observar las delicadezas, las pequeñas cosas y para de escuchar las sonoridades bajitas, que requieren atención, dedicación y receptividad para ser oídas. Esta línea puede ser cruzada cuando se decide experimentar, abrir los ojos, abrir los oídos y observar.

Escuchar, recibir, sentir, imaginar, creer; la espiritualidad y los sonidos, cercan este trabajo, y es por eso que elijo comenzar situando al lector en la propuesta escrita, para que, en el momento de la lectura, enfocada en las comunidades indígenas, el mundo sonoro vivo y presente sea colocado como anfitrión. Escribo del lugar de visitante, de la persona desconocida, de la investigadora que busca entender otra lógica, otra manera de pensar y sentir la música, y que encuentra en el mundo sonoro y en la concepción de los pueblos indígenas, una fuerza superior.

La búsqueda inicia de manera personal en lo más profundo del alma, en el inconsciente y consciente del seno familiar, que remonta sus raíces a los domingos en familia, a la voz de la abuela que cantaba a su nieta, a la nieta que reverbera sus cantos, ávida por encontrar sus ecos en las paredes de la casa antigua. El amor, la ancestralidad, las vivencias e historias contadas, nutren la fuerza que movió y mueve intensiones, decisiones y motivaciones reflejadas en murmullos, en melodías, en canciones de cuna, en

músicas, en celebraciones, en bagaje que constituye la persona del hoy y que decidimos llamar “mundo sonoro”.

El amor fue motivación para disfrutar la presencia, el acordeón y la guitarra, que tocaron guaranias, chamamés y valseaditos, celebrando la unión de los amantes de la música y el bienestar de los amigos que constantemente atraía. El amor fue movimiento en inúmeras tardes donde las canciones de la abuela eran la única forma de calmar el corazón de la niña que esperaba ansiosamente el regreso de su madre después del trabajo. Los sonidos, así como el vínculo afectivo, estuvieron desde siempre acompañando la conexión espiritual, elevando palabras a cambio de protección, felicidad, paz, justicia, cura y comunión, conectando al ser humano con el ser superior.

Es en esta mezcla de palabras, sentimientos y vivencias que las búsquedas se encuentran, la relación con el mundo sonoro motiva a seguir aprendiendo, conociendo, curioseando. De este modo, los estudios continúan en la graduación de *Bacharel* (Licenciatura) en Música, en la Unila – Universidad de Integración Latinoamericana. La Unila, en su propia estructura, amplía perspectivas, provoca y gesta embriones que van más allá del contenido curricular. Posibilita convivir y compartir con diferentes colectivos, manifestaciones culturales que enriquecen, fortalecen y favorecen el intercambio.

Dentro de la Unila, el proyecto de extensión MILPA¹, músicas y danzas de América latina, fue muy importante en el proceso inicial de la investigación. Como participante activa, pude vivenciar de cerca el encuentro con otras culturas, con otras motivaciones, entre las cuales se encuentran las comunidades indígenas. En el proyecto, visitamos de forma online y presencial varias comunidades, entre ellas las comunidades guaraníes. Esto despertó en mí el interés de conocer, comprender y vivenciar prácticas musicales; la relación de estas prácticas con la cosmovisión; las motivaciones e intenciones de esta otra lógica que se extiende hasta la actualidad. Así, retoman los conocimientos ancestrales constituidos² en mí, nativa de la tierra guaraní.

¹ La milpa es un sistema agrícola tradicional de policultivo, probablemente de origen náhuatl, en el cual se produce una interacción de varias especies, como: plantas, hongos, insectos; que aprovechan de manera complementaria los diferentes recursos naturales. De este modo, son generadas interacciones ecológicas benéficas no solo para el consumo humano sino también para todo el ecosistema, con destaque para la protección del suelo, el aumento de nutrientes, el control biológico de plagas, polinización, etc. Entre las especies principales están el maíz, frijol, calabazas, chiles, tomates, etc (CONABIO, 2016). Véase **Anexo A**. Este tipo de interacción es muy interesante, genera integración, no solamente en beneficio de alguna de sus partes, sino de todas ellas, compartiendo recursos, y permitiendo nuevas posibilidades. Podemos aplicar a la cosmovisión cultural.

² Constituir: formar, componer, ser. Conocimientos que forman el ser, por genética y por ambiente. Componer: formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden (COMPONER, 2014).

Mi relación con la investigación es construida entonces a partir del mundo sonoro, de las perspectivas que este amplia y que, recorriendo sus propios caminos y en la búsqueda de desenvolverse, enfoca específicamente el contexto Mbya Guaraní – Experiencia en Puerto Iguazú.

La nación guaraní³ forma parte de los pueblos indígenas habitantes del continente americano, cuya presencia territorial corresponde a una de las mayores del continente, y es anterior a la conformación de los estados nacionales y sus fronteras. Al ser un pueblo migratorio de alta movilidad, fueron extendiéndose por América del Sur, formando grupos socioculturales particulares.

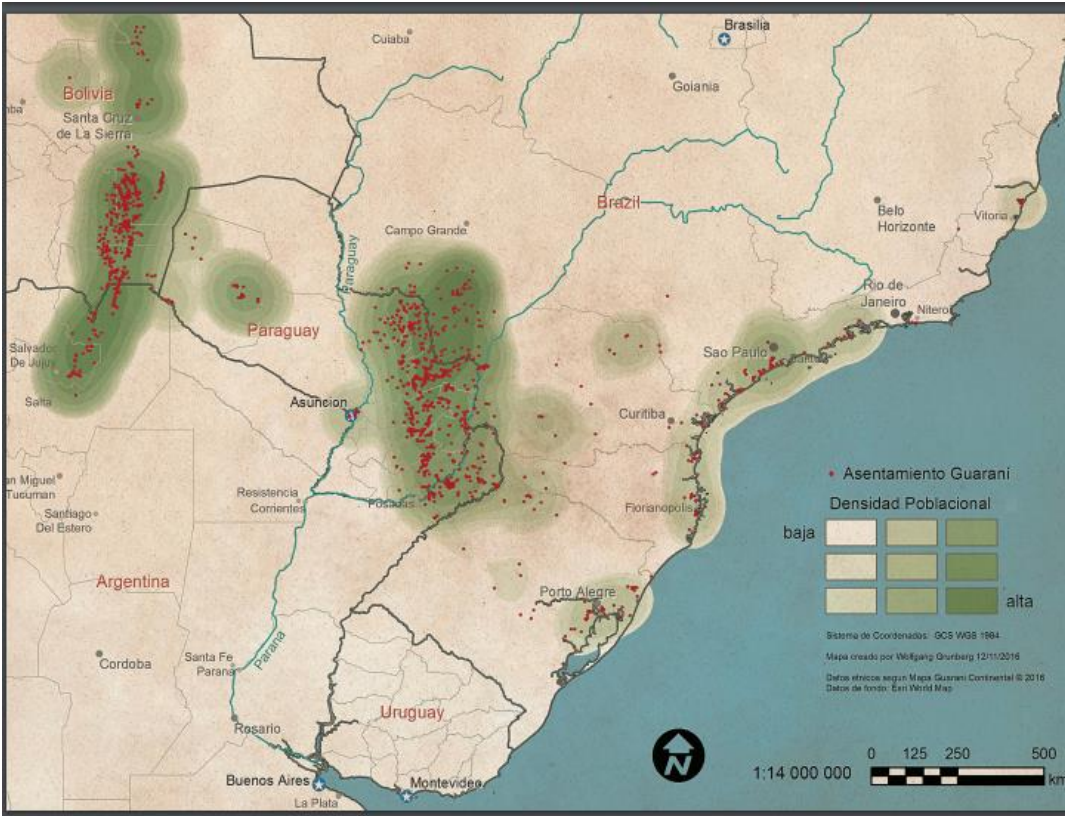
Esparcidos por los países correspondientes a Argentina, Bolivia, Paraguay y Brasil, la nación está conformada por aproximadamente 280.000 personas, divididas actualmente en: Mbya (Argentina, Brasil y Paraguay); Avá-Guaraní (Paraguay), conocidos también como Ñandeva, Guaraní o Chiripá (Brasil y Argentina); Paĩ-Tavyterã (Paraguay), conocidos como Kaiowá (Brasil); Ava-Guaraní y Ioseño (Bolivia y Argentina), conocidos como Guaraní Occidental (Paraguay), y también como Chiriguano o Chahuancos (Argentina); Gwarayú, Sirionó, Mbía o Yuki, Guarasug'we (Bolivia); Tapieté o Guaraní-Ñandeva (Bolivia, Argentina y Paraguay); Aché (Paraguay) (MGC, 2016, p.10).

En Argentina, los guaraníes habitan la región del Noroeste, con mayor presencia en las provincias de Salta y Jujuy, y la región del Litoral. En la provincia de Misiones se encuentran asentadas 126 tekoa Mbya guaraní, con una población estimada de 10.218 habitantes (IPEC- Instituto provincial de estadísticas y censos, 2019) (ARGENTINA, 2023).

Los siguientes mapas muestran los asentamientos guaraníes en América del Sur y, en específico, en la provincia de Misiones. Se pueden distinguir por medio de los puntos rojos.

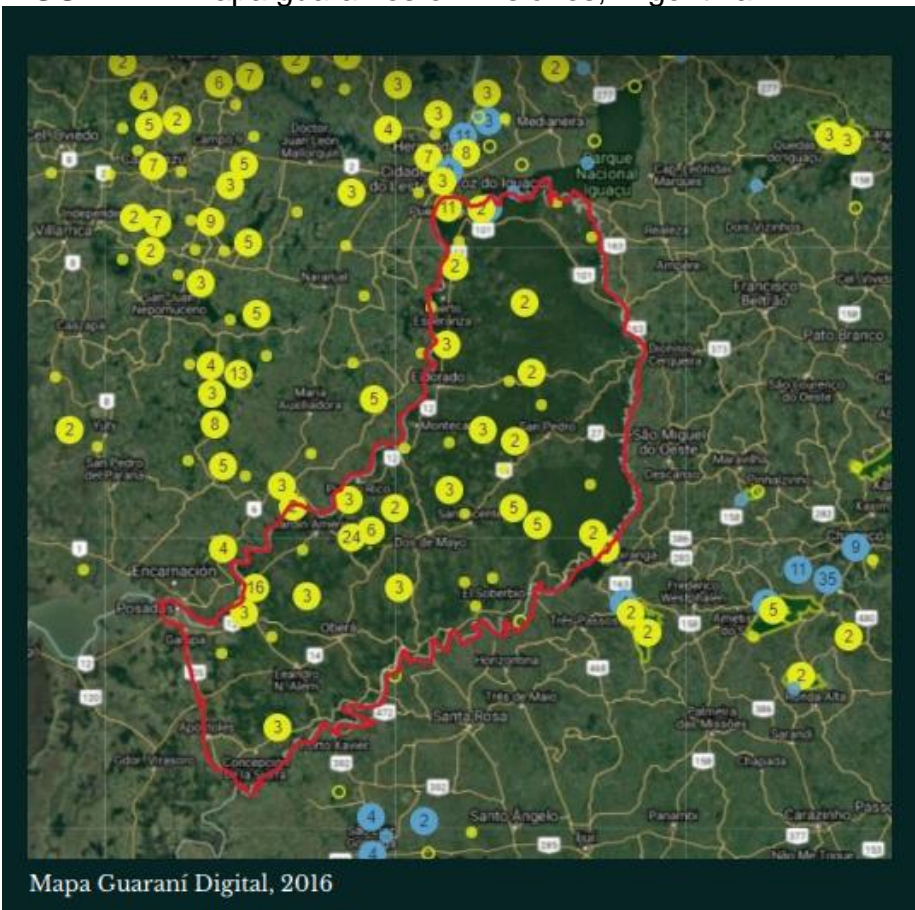
FIGURA 1 – Mapa guaraníes en América del sur

³ [...] Se consideran nación pues su historia es anterior a la invasión europea. Poseían gran territorio, etnias con diferencias dialectales, religiosas, lingüísticas - culturales. (MELIÀ, 2012). Actualmente comparten características en la organización socio política, la lengua, trazos de cultura, territorio y religión, sin embargo, tienen algunas diferencias y variantes dialectales (COSTA; BRIGHENTI, 2018).



Fuente: EMCG, 2016

FIGURA 2 – Mapa guaraníes en Misiones, Argentina



Fuente: MGC, 2016

El término *tekoa*, también grafiado como *tekohá*, se traduce actualmente por comunidad o aldea. Sin embargo, el *tekoa* constituye un complejo concepto que no se reduce apenas al espacio físico, sino que corresponde a la estructura básica de la sociedad guaraní (NUÑEZ, 2021). El *tekoa* deriva de *tekó*, entendido como “modo de ser/estar, ley, costumbre, hábito” (RUIZ DE MONTTOYA, 1876, p. 363). “El sentido de la palabra *tekoa* es el lugar del *tekó*, que produce y es producto de la cultura; [...] es el lugar donde se dan las condiciones para ser guaraní; [...] que significa y produce relaciones económicas, relaciones sociales y organización político-religiosa, que es esencial para la vida guaraní: sin *tekohá* no hay *tekó*, sin territorio no hay vida guaraní (MGC, 2016, p.12).

El vivir del *Mbya* guaraní es guiado por el saber mítico original, por las enseñanzas primeras, que son transmitidas de generación en generación. Dentro del *Mbya reko*, el modo de ser *mbya*, la palabra es de gran importancia. Fue originada por *Ñamandu Ru Ete*⁴, ser supremo que creó el *Ayvu Rapyta* (*apyta* indica base, cimiento, origen), el fundamento del lenguaje humano, como parte de la propia divinidad. Creó también un himno sagrado, el *mbae a'ã rapyta petei* (MARTÍNEZ GAMBA, 1991) y la palabra-alma, el *Ñe'eng*, que es enviado a los niños antes de nacer para componer su ser de divinidad e inspirarlos con palabras hermosas de modo a que puedan vivir bien en la tierra. Este niño deberá estructurar su vida para ser soporte y fundamento de las palabras verdaderas (MELIÀ, 1995, apud NUÑEZ, 2021).

Las palabras hermosas guían el vivir de los *mbya*. Ellos cantan y entonan plegarias en un esfuerzo por obtener valor y fortaleza espiritual, de modo a recibir inspiración para enfrentar actividades cotidianas y recibir favor para las necesidades especiales. Los *mbya* entonan himnos cuando un niño nace, cuando un ser muere, en oraciones comunes, en rituales, en momentos particulares, cada actividad posee un canto específico (CADOGAN, 1959).

Stein (2015), traduce la existencia *mbya*, sus procesos de construcción y constitución, a la ‘existencia cosmo-sónica’, que se vincula a las performances sonoras, a las divinidades, la vegetación, los animales y el paso humano por estos. Para los *mbya*, las sonoridades se diferencian a partir de funciones específicas (SEQUERA, 1987), que pueden ser: acompañar rituales, ser mediadores de los seres espirituales (MONTARDO, 2009), relacionarse con la naturaleza, exponer las relaciones en/con la comunidad,

⁴ León Cadogan (1959) presenta en su investigación varios nombres reconocidos de la figura central creadora en la teogonía *Mbyá*, entre ellos: *Ñande Ru Pa-pa Tenonde*, *Ñamandui*, *Ñamandu Ru Ete*, *Nande Ru Tenonde*, *Ñamandu Ru Ete Tenonde*; *Ñamandu Yma*. “Nuestro Padre último-último primero”.

manifestar sus quejas e inquietudes, sus miedos y tristezas, el impacto de los no indígenas en el medio ambiente y la lucha por la supervivencia.

Estas funciones se agrupan en dos categorías: las “músicas privadas”, que son de carácter sagrado y se interpretan en el *opy*⁵; y las “músicas públicas”, que pueden ser mostradas a personas externas de la comunidad (RUIZ, 2012). Frente a estas categorías, observamos tensiones desprendidas de las relaciones interétnicas con la sociedad no indígena, y que transforman el mundo sonoro de la comunidad.

En virtud de las consideraciones aquí propuestas, la investigación pretende: abordar parte del escenario actual del mundo sonoro Mbya guaraní, aproximándonos de prácticas musicales y/o sonoridades que conforman la cultura mbya de las comunidades en Puerto Iguazú. Es evidente la amplitud pretendida, por lo que elegimos como núcleo de la investigación a la comunidad mbya guaraní Yryapu, localizada en las 600 Has. Reserva Yryapú. A partir de allí, dialogamos con las comunidades Fortín Mbororé, Ita Poty Miri, Jasy porã, Tupá Mbae y Miri Marangatú, presentes en Puerto Iguazú, Misiones.

De la pregunta principal: ¿Cuál es el escenario sonoro actual de las comunidades mbya guaraní en Puerto Iguazú?, se desprenden: conocer las manifestaciones musicales presentes en las comunidades de Puerto Iguazú; Identificar expresiones sonoras de cuño ancestral ejecutadas en la actualidad; Identificar expresiones musicales con características interculturales con la sociedad no indígena; comprender tensiones y aproximaciones que se desprenden de las mismas. Asimismo, trazar el contexto histórico regional de los mismos y vivenciar experiencias interculturales con jóvenes de la comunidad.

De este modo, el trabajo busca llenar lagunas correspondientes a la situación actual de las comunidades. A lo largo del tiempo ha habido importantes investigaciones sobre los guaraníes, con los cuales dialogamos. Sin embargo, debido al dinamismo de las comunidades, es necesario continuar investigando para contribuir en el entendimiento de esas variantes. Asimismo, es necesario entender la región a través de la voz del guaraní, que, en carácter de guardianes de la naturaleza y estabilizadores de la tierra, pueden aportar para el cuidado y el respeto por la naturaleza. Por intermedio del trabajo de campo y del texto escrito, de manera conjunta con trabajos ya existentes, se pretende contribuir en la visibilidad de la realidad social que enfrentan las comunidades indígenas de la región.

⁵ Casa ritual Mbya (MGC, 2016).

La investigación se desarrolla bajo el paradigma interpretativo – cualitativo, con revisión bibliográfica y trabajo de campo. El trabajo de campo incluyó visitas etnografías, entrevistas semi estructuradas, conversaciones informales, observación participante y actividades pedagógicas de intercambio, en colaboración con la escuela intercultural B.O.P. N.º 117, ubicada dentro de la comunidad Yryapu. La misma, abrió puertas entre los jóvenes de la comunidad y sus familiares, y aproximó la investigación hacia las demás comunidades de la zona.

De este modo, optamos por trazar la escuela como lugar de partida, considerando un eje para facilitar la comunicación no solo con jóvenes estudiantes y auxiliares pedagógicos indígenas que hablan castellano, sino también con sus familiares y los demás rangos etarios. Así, se propuso realizar actividades dentro y fuera del espacio áulico, con contenidos interculturales puedan traer beneficio tanto para los estudiantes como para la investigación. Mediante la escucha de sonoridades propias, de otros pueblos indígenas y manifestaciones no indígenas, se buscó reconocer sonoridades que están presentes en las comunidades de la zona. También, se propuso vivenciar con el cuerpo las mismas, al cantar, danzar y ejecutar algunos instrumentos musicales.

Para realizar las entrevistas, se propuso trabajar con estudiantes y profesores del quinto año de secundario 2022 y seguidamente 2023, con preguntas previamente establecidas, para luego modificarlas conforme criterios de los mismos. Se estableció que los propios estudiantes sean los entrevistadores, indiquen a quienes entrevistar y luego traduzcan las respuestas dichas en mbya guaraní. También, dejar libre para que el entrevistado decida que responder conforme el tema de la pregunta y puedan surgir nuevos temas de conversación.

Quiero resaltar que elegimos utilizar el término “entrevista” durante el cuerpo del texto, sin embargo, las mismas incluyen conversaciones en sala de aula, preguntas que no siguieron un guion previo, preguntas abiertas, las entrevistas propiamente dichas y observaciones a partir de momentos compartidos.

De esta forma, las visitas dinámicas, los espacios creativos, fueron construyendo el recorrido metodológico de la investigación. Las charlas, caminatas, tardes de merienda, la convivencia con los jóvenes estudiantes, formaron el campo.

Mediante estas consideraciones, estructuramos el trabajo del siguiente modo: El capítulo uno traza el recorrido histórico de los mbya guaraní, situando al lector en la región de Misiones, Argentina. Asimismo, describe un panorama de la situación territorial

que enfrentan las comunidades indígenas en Puerto Iguazú. Seguido, narra el inicio del campo, la aproximación a las comunidades.

El capítulo dos desenvuelve una discusión sobre los conceptos de cultura y música, abordando posibilidades de aproximación, tensión y transformación entre culturas, reflexionando sobre modos de entender la cultura desde la perspectiva indígena. A continuación, amplía la terminología occidental de “música”, para emplear el término “mundo sonoro”, entendiendo una complejidad distinta del concepto.

El capítulo tres describe parte del mundo sonoro mbya guaraní, buscando entender el modo de ser, la relación con el mundo espiritual, el uso de instrumentos musicales y otras manifestaciones sonoras del mismo, ejemplificando tensiones que surgen del nivel interétnico.

El capítulo cuatro explica sobre el mundo sonoro mbya guaraní actual en las comunidades de Puerto Iguazú, describiendo observaciones realizadas, entrevistas, conversaciones y actividades de intercambio en formato de talleres, que manifiestan el modo de ser, el uso de instrumentos musicales y manifestaciones sonoras de la actualidad. Destacamos entre ellas a la rima comprometida, el rap guaraní, como una manifestación que tiene características de aproximación a la sociedad no indígena. Finalmente, llamamos la atención para el primer festival indígena de arte sonoro, realizado en la ciudad de Puerto Iguazú, como una manifestación sonora de lucha, resistencia y guaranización.

Por último, apunto en el apéndice parte de los registros escritos realizados durante el campo. Estos, sin dudar, son muchos y sobrepasan los registros que aquí se encuentran, no obstante, fueron primordiales para el desarrollo de la investigación.

1 CAMINOS DE LA INVESTIGACIÓN

La historia traspasa el cotidiano de las comunidades, reúne el pasado, el presente y el futuro, forma intersecciones con las decisiones políticas, innovaciones, costumbres, lo material e inmaterial, que funden el complejo acercamiento de los cotidianos en la actualidad. “La historia está viva, y nos llama a pensar el presente y futuro en clave crítica; nos invita a reflexionar sobre los procesos y conflictos que aún persisten y una historia reciente que nos moviliza y convoca en torno a una identidad y una sociedad plural en constante construcción”. (ROLÓN, 2017, p.10).

La historia forma parte de la investigación, no podemos hablar del presente sin recurrir al pasado, este que se configura embrión del esbozo actual que atraviesa las comunidades indígenas en América Latina. El ayer es colectivo, alcanzando regiones, fronteras y países.

De este modo, optamos por abrir la lectura con un breve panorama de la región triple frontera, la historia de los pueblos que aquí habitaban y, finalmente, el surgimiento de las ciudades, con enfoque en la ciudad de Puerto Iguazú, Argentina, foco de la investigación realizada. En seguida, una sección sobre la situación territorial actual de las comunidades indígenas en la provincia de Misiones y la apertura del campo.

1.1 HISTORIA DE LA REGIÓN y/e TRIPLE FRONTERA

La vida que hoy conforma la triple frontera es resultado de la afluencia de culturas que atravesaron la región. En diferentes facetas, formas, tiempo y épocas, poblaciones transitaron el territorio en un periodo de aproximadamente 8000 años⁶. Estos grupos vivían sin límites fijos de frontera, ejerciendo libremente sus prácticas, costumbres, sonoridades, tránsitos y pasajes, etc. moviéndose en el espacio tierra.

Distintas tramas traen historias que datan del periodo prehistórico paleolítico, 9000 a 1600 años A.C, sobre los cuales Mayntzhusen evidencia existencia de una industria lítica de un pueblo denominado Alto Paranaense, debido a la ubicación geográfica. La nación guaraní, llega a la región aproximadamente en el año 1000 A.C, desplazando a comunidades guayaquíes, guayanas y kaingangs que aquí habitaban (ROLÓN, 2017). Descripciones de familias tupí-guaraní provenientes del Amazonas, aparecen en los arribos de los españoles hacia estos lugares (PUERTO IGUAZÚ, 2023). Esta expansión, podría haberse producido a través de los ríos Paraguay y Paraná,

⁶ Resaltamos que, sobre este asunto, muchos años transcurrieron, mucha historia sucedió, por lo cual es difícil resumir en pocas páginas. Optamos por señalar algunas miradas.

asentándose en el sudeste de Brasil, departamentos orientales del Paraguay y el nordeste de Argentina, llegando incluso al actual Uruguay (CEBOLLA BADIE, 2013 p.26).

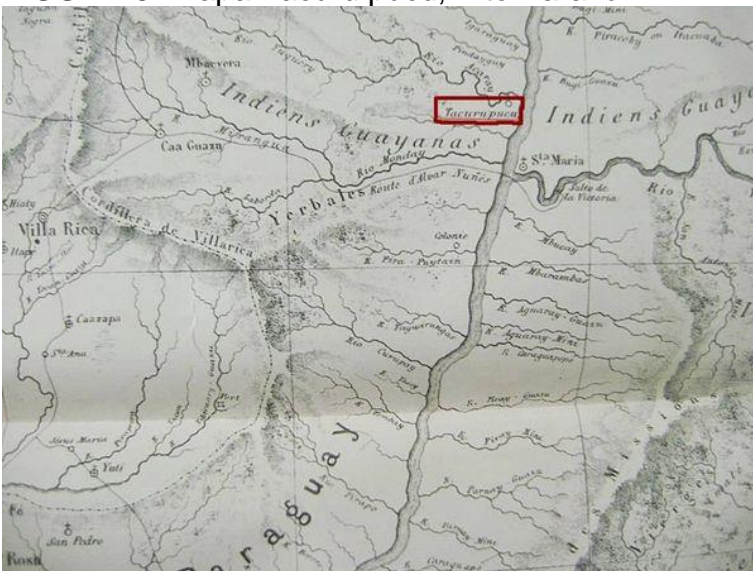
Asimismo, hay registro de los caingangues que llamaban a la región *Ara'puka*, por la geografía accidentada, y utilizaban los márgenes del río Iguazú para culto a los dioses *M'Boy* y *Tupá* (CAMPANA; ALENCAR, 1997). Rolón (2017) comenta sobre fases de la nación guaraní, una de ellas correspondiente entre el año 1300 y 1600 D.C.

En los escritos, se observa a la nación guaraní sobresaliente entre los habitantes del territorio los últimos 6000 años. Mencionan a los guaraníes, guerreros, cazadores y recolectores, que “llamaban a sí mismos “avá”, de significado “hombre”; pero también poseían habilidades artísticas y agrícolas. Estos compartían una misma lengua y “afianzaban sus comunidades a través de lazos de parentesco” (PUERTO IGUAZÚ, 2023).

No obstante, Ambrosetti describe en sus relatos de viaje por las Altas Misiones, a los caingua como pueblo habitante del Alto Paraná. De carácter suave, apetito grande y gusto por fumar, habitan el interior de la zona de yerbales del Tacurú Pucu-Paraguay, aproximadamente a ochenta leguas (386 km.) del departamento de Iguazú. Asimismo, habitan distintas regiones de Misiones y la frontera Colonia Militar Brasileira Y-guazú, bajo la denominación en tierras brasileñas, catanduvás.

La nación Caingua puede dividirse en dos grandes tribus, los Apuiteré, Baticolas, Baaberá y los Chiripá, que viven, ya completamente aislados unos de otros, ya en comunidad, casi mezclados. Ambos tienen un tipo parecido, pero no igual. En cuanto a sus costumbres, puede decirse que casi son las mismas, y se distinguen a primera vista, porque los primeros usan sólo una faja pequeña, entre las piernas, sostenida en la cintura, y los otros, en cambio, usan un chiripá o un pedazo de lienzo envuelto alrededor de la cintura, y que les cubre hasta cerca de las rodillas (AMBROSETTI, 1894, p. 664).

FIGURA 3- Mapa Tacurú pucú, Alto Paraná.



Fuente: MOUSSY, 1867 apud PARAGUAY, 2019

A seguir con las costumbres del pueblo habitante del Alto Paraná, quiero registrar un apartado sobre la música caingúá. Apasionados por las sonoridades, poseen oído muy fino, son conocedores del tiempo, conocen los tonos y poseen muchos cantos. Estos, son acompañados de danza, de movimientos, en melodías específicas, dependiendo del propósito. Las melodías varían de tres notas en repetición, variaciones de tono, alto y bajo, entre otras descripciones. El habla es de volumen baja, casi no gritan. También, ejecutan instrumentos musicales de origen europeo, construidos por ellos, entre otros propios de la comunidad: el acordeón, la guitarra de cinco cuerdas, el violín, tambor, flautas de seis agujeros, pitos de cinco agujeros, *tacuaruzú* bombo (a mi parecer semejante al *takuapu*, inclusive ejecutado por mujeres), y porongo de baile (semejante al *mbaraká mirí*, ejecutado por los hombres) (AMBROSETTI, 1894). Además de los caingúá, Ambrosetti registra otros pueblos en los relatos de viaje, entre ellos los indígenas guayanás (incorporados a la población paraguaya), guayaquis, (sumamente salvaje), tobas, chiripás y tupí.

Siguiendo esta línea, Gorosito Kramer (2010 apud CEBOLLA BADIE, 2013), señala la posibilidad de que los mbya hayan sido identificados como caingúas en las crónicas jesuitas, pero relata la necesidad de hacer estudios más específicos y verificar la bibliografía existente. Los *ka'ygua*, los pertenecientes a la selva, los "salvajes", rechazaban el contacto y presentaban dificultad para ser evangelizados. Al contrario de lo que sucedió con otras etnias guaraníes de la región, se cree que lo sacerdotes de la compañía de Jesús no lograron atraerlos para las misiones. (CEBOLLA BADIE, 2013, p.27). Según la investigadora Susnik (1969) los mismos residían y se desplazaban en el área correspondiente a la Sierra de Mbaracayú en Paraguay hasta la región de Corpus en Misiones (CEBOLLA BADIE, 2013, p. 27).

El uso del término mbya comenzaría a generalizarse a inicios del siglo XX, cuando el sacerdote Müller visitó algunas comunidades guaraníes en Paraguay, en 1925, autodesignando mbya a una de ellas. El lugar de origen mítico podría estar en el oriente de Paraguay, actualmente ubicada en Caaazapá, Caaguazú y Guairá, en la divisoria de los ríos Paraguay y Paraná (CEBOLLA BADIE, 2013, p.30).

En resumen, no encontramos posible saber con exactitud los caminos y nomenclaturas adoptados por el pueblo que hoy conocemos como mbya guaraní. Pese a la bibliografía escrita, los datos de la época son escasos y faltan estudios que los

complementen. Entre los textos que encontramos sobre el área, Gancedo (1972) cita las investigaciones de Métraux (1928 y 1948), que nos ofrecen una síntesis empleada aquí: Pueblos tupí-guaraní / Pueblos guaranizados. Entre los tupí-guaraní meridionales ubica a los guaraní y los caingúá. Los guaraní (cario, carijo, chandules) estarían localizados geográficamente de acuerdo a los primeros misioneros y viajeros, de los siglos XVI a XVII. Los caingúá, kaingúá, caagúá (monteses) son ubicados geográficamente a partir del siglo XIX (GANCEDO, 1972, p.226).

De los guaraníes actuales, Métraux (1948) distingue a los caingúá (kaathwua, caingúá, cayuá, monteses) como grupos indígenas que no vivieron en las Misiones Jesuíticas, diferenciándolos de los guaraníes cristianizados. A los caingúá actuales clasifica: mbyá (mbwiha, ava-mbihá, caayguá, apyteré, baticola); chiripás; paíí (terenone) (GANCEDO, 1972, p.227).

1.1.1 HISTORIA A PARTIR DEL 1542

La llegada de los colonizadores en el siglo XVI, modificó el escenario de los pueblos indígenas habitantes de estas tierras. Luego del avistamiento de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, aproximadamente en 1542, largos años transcurrieron, varios intentos de ocupaciones, evangelizaciones jesuíticas, los militares y la organización poblacional actual de las ciudades. Se inició entonces un proceso colonizador responsable por genocidios, expulsión de tierras, esclavitud, transformaciones culturales importantes, que, a lo largo del tiempo, siempre benefició a la sociedad blanca. Las misiones Jesuíticas, disfrazadas de espiritualidad, y a principio objetivando el uso de la no violencia, constituyeron un mecanismo de dominación.

La corona española envía la orden jesuita Compañía de Jesús con la misión de evangelizar a los indígenas, que permanecieron aproximadamente de 1601 a 1767. Durante este periodo, fueron fundados una gran cantidad de pueblos o reducciones jesuíticas, sobre los cuales existe una vasta bibliografía. Este asunto es muy complejo, en este trabajo pincelamos apenas algunos. Nicolás del Techo, sacerdote jesuita, describe la misión jesuítica Santa María del Iguazú en las proximidades de las Cataratas del Iguazú, esta habría durado cerca de 10 años. El asentamiento solo pudo ser posible por la participación del indígena Taupá, descrito como principal de la zona y señor de todo Iguazú, y su secundario Paraverá. Estos lucharon cerrando el paso con armas, sin embargo, el tercer intento tuvo éxito debido a una epidemia desarrollada en la zona, que las comunidades guaraníes tomaron como especie de señal divina. En la misión, el Padre

Ruyer introdujo música europea, y llevaba adelante cultivos de maíz, mandioca, batata, poroto y algodón. La misión llegó a tener aproximadamente 2500 personas, aunque algunos datos muestran 8600 personas. También, hay registros de la convivencia áspera con grupos indígenas Caayguas y Gualachos guañaná o guayanás que vivían en los montes cerca de Iguazú (ROLÓN, 1988).

Arapizandú y Tabacambí, caciques convertidos también ayudaron a los padres, otorgándoles conocimiento de la lengua nativa, dones materiales y espirituales⁷. Es interesante resaltar que solo con la participación de los líderes indígenas, las reducciones que sucedieron en esa época fueron posibles. En el intercambio de conocimientos, podríamos inferir que los indígenas, que otorgan un valor muy grande a la espiritualidad, podrían haber visto en los padres un beneficio, una suma de divinidad a través de los dones inmateriales, de la palabra. La pregunta que nos resuena es, ¿qué les cautivó o motivó para tales fines? Sabemos que los regalos que los españoles trajeron, los espejos, metales, entre otros, llamaron la atención, pero creo que tiene que haber algo espiritual, sin dudar, por la naturaleza de los mismos.

Es importante recalcar lo engorroso y difícil que fue la conquista de los guaraníes del Paraná e Iguazú. Este era amante apasionado de su libertad, y resistieron a los métodos jesuíticos por más de 10 años, pues al decir del cacique Guirapoty, quien huyó de las tremendas explotaciones de los yerbales de Mbaracayú, que los españoles entrarían nuevamente tras los jesuitas para hacernos servir, quitarnos la libertad, nuestras mujeres e hijos y llevárselos... El guaraní no pactó jamás la enajenación de su independencia con los invasores de sus territorios defendiéndose encarnizadamente (ROLÓN, 2017, p.43).

Tiempo después, por temor a los *bandeirantes* portugueses⁸ que venían de San Pablo para atacar y esclavizar, debieron abandonar el primer asentamiento de la Misión y trasladarse más al sur. No obstante, la misión no sobrevive y los grupos indígenas volvieron al monte, murieron o fueron transferidos a otras misiones (ROLÓN, 1988).

Para 1726 los pueblos de las Misiones fueron incorporados al Gobierno de Buenos Aires, bajo el dominio de la corona española. Esto desembocó en la guerra guaraníca, debido a los choques entre los intereses coloniales y las comunidades indígenas autónomas. Esta guerra contribuyó a la decisión del rey Carlos III en expulsar a

⁷ Ruyer declara que repartieron cuñas, cuchillos anzuelos, alfileres entre otras cosas. Estos elementos de metal significaron dones muy preciados por los guaraníes, por la ventaja que significaron sobre su material neolítico. Herramientas y alimentos ocuparon los roles más importantes en este nuevo sistema de intercambio de bienes materiales que se establece entre los Padres y la Comunidad. Entre los bienes espirituales se observa entre los documentos, las curaciones, la protección entre animales salvajes como el yagareté, el bautismo como elemento curativo, y la oratoria como fuerza de la palabra. Todos ellos practican casi cotidianamente para fortalecer las relaciones en esta nueva Comunidad. (ROLÓN, 2017, p.44).

⁸ Aventureros que atacaban comunidades indígenas para hacerlos esclavos y venderlos a productoras de azúcar. (Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes>>. Accedido en: 23 ago. 2023).

la Compañía de Jesús de España y de las colonias. Los siguientes años, encargados gobernaron la región al mando del virrey hasta las luchas por la independencia (ROLÓN, 2017). En 1814 surge la figura de Andresito Guacurará, guaraní que luchó para defender el territorio misionero.

En medio de las guerras, las disputas por nuevas fronteras, inician los viajes exploratorios a la selva misionera con fines comerciales, abriendo nuevos espacios de conflicto con las comunidades indígenas que luchaban por sus territorios. La expedición de yerbateros se encontraba con grupos indígenas que no dejaban al blanco adueñarse de los yerbales, bloqueando el paso del río. Bonifacio Maydana, un niño blanco que fue criado por un grupo indígena, llegó a ser líder indígena y, persuadido por los yerbateros, firmó el tratado Pacto de la Selva en 1875. Allí abrió paso a empresarios yerbateros para la explotación “libre” de estos recursos (ALCARÁZ, 2019).

Observamos nuevamente apropiaciones territoriales y mano de obra nativa. Con excusas y pensamientos mal juiciosos hacia los indígenas entendemos que buscaban tomar ventaja tanto de los recursos naturales como del potencial de los cuerpos, como aún sigue sucediendo, siglos después. El objetivo era convencerlos de abandonar la supuesta vida de penurias y holgazanería para dedicarse a un trabajo que sería útil y beneficioso para ellos mismos. De esta forma al permitir que exploraran los yerbales tendrían a cambio suministros (RAMOS, 1935 apud ALCARÁZ, 2019).

La apertura del espacio Alto Paranaense legitimada formalmente por el “pacto de la selva” marcó el comienzo de un escenario de legitimidad favorable a los intereses de los empresarios que comenzaron a explotar yerba mate al tiempo que lograron hacerse de la mano de obra nativa y establecer los términos de ese intercambio que siempre desfavorecieron al segundo grupo. El trabajo indígena fue corroborado por viajeros y exploradores que observaron a los nativos recolectar grandes cantidades de yerba mate en los obrajes a cambio de utensilios de labor - hachas, machetes, también perros de caza (AMBROSETTI, 1894, p. 44).

El proceso de afianzamiento de los empresarios en el área se dio primeramente a través de conocimientos de la lengua y cultura guaraní y tupí, que habían adquirido anteriormente en las reducciones jesuíticas. Sin embargo, fue por medio de armas de fuego que ingresaron a las tierras indígenas (ALCARÁZ, 2019).

Los empresarios irían sometiendo en los años siguientes paulatinamente a los indígenas a una organización de una producción capitalista que los transformó en “trabajadores del yerbal”. También sentaron las bases de un sistema económico extractivista que con los nuevos contingentes de trabajadores gestaron un comercio embrionario entre las poblaciones del Alto Paraná (ALCARÁZ, 2019).

Las negociaciones entre nativos y empresarios yerbateros también provocaron rupturas entre grupos indígenas. El grupo liderado por el cacique “Fracrán” se separó a causa del pacto de la selva y permaneció alejado.

Finalmente, fueron fijadas tres ciudades, tres países, actualmente denominados Puerto Iguazú – Argentina, Ciudad del Este – Paraguay, y Foz do Iguazú – Brasil. Del lado argentino, la historia de la ciudad de Puerto Iguazú remonta a 1882 como fecha oficial de la creación del departamento Iguazú. El gobernador de Misiones, en ese entonces Rudecindo Roca, estableció las jurisdicciones en locales donde ya había población establecida. Para ese entonces había una escuela, se estaban abriendo caminos y ya existía la navegación fluvial. Esta conectaba a los viajeros, empresarios y comisiones científicas, interesados en conocer las cataratas y la selva misionera. (ROLÓN, 2017). La fecha oficial fundacional quedó registrada en 1901.

FIGURA 4- Mapa Misiones 1882



Fuente: AMABLE, ROJAS y BRAUNIG, 2011, p. 154

Del lado brasileño, la ciudad de Foz do Iguazú tiene fecha fundacional oficial en el año 1914. La llamada Vila Iguassu contaba inicialmente con habitantes mayormente paraguayos y argentinos, habiendo también españoles e ingleses que se dedicaban a la extracción de yerba mate y madera (STECA; FLORES, 2002). Los lotes

agrícolas otorgados a colonos y los viajeros interesados en conocer las Cataratas del Iguazú, posibilitaron el desarrollo y crecimiento de la ciudad. La construcción de la hidroeléctrica *Itaipú*, atrajo más de 20000 trabajadores de distintas regiones del país a la zona.

Del lado paraguayo, Ciudad del Este se impone en el año 1957 con el nombre Puerto Flor de Lis, surgiendo por iniciativa del gobierno en la llamada "Marcha hacia el Este". La ciudad tuvo despliegue económico con la construcción del Puente de La Amistad en la década del 60 y la represa hidroeléctrica Itaipú. Ciudad del este se posiciona como la mayor ciudad de la triple frontera (PARAGUAY, 2023).

1.1.3 ¿Y LOS GUARANIES?

Nos llama la atención que, al buscar información en los sitios oficiales de la triple frontera, estas mismas ciudades que tanto marketing hacen al ser guaraníes, que se benefician de su historia, de sus colores, de sus "raíces", esta sea casi nula. Si no bastase anular a los pueblos indígenas que aquí habitaban, apagaron su permanencia en estas tierras de la historia contada por el no indígena. La "historia" es contada apenas desde las fechas fundacionales de las ciudades, teniendo como inicio el "descubrimiento" de las Cataratas del Iguazú. Es intrigante observar que, cuando se habla de los guaraníes, como si fueran un solo pueblo de manera generalizada, sus nombres se encuentran en las leyendas, en los nombres de las calles, en propagandas turísticas, en carteles, hoteles y ríos, mientras que, en la historia viva de la ciudad, no se nombran.

La región, como triple frontera, ofrece un imaginario social caracterizado por la diversidad biológica, social y cultural, que sirve como postal de marketing para el visitante. La misma se destaca por poseer la mayor cantidad poblacional de América del Sur, en calidad de triple frontera (GONZÁLEZ CÁRDENAS; WEBBER, 2017). Para sus habitantes, la región⁹ es hospitalaria y pacífica, los distintos grupos étnicos y religiosos conviven de forma tranquila (MONTENEGRO; BÉLIVEAU, 2010). Sin embargo, esta convivencia no abarca a los guaraníes, quienes:

No son siquiera mencionados como comunidades indígenas actuales que componen el mosaico regional- trinacional. [...] inclusive en los discursos institucionales que colocan al guaraní "histórico", como si hubiesen dejado un legado de pueblos originarios que no existen más, incorporados idealmente al discurso oficial de los Estados-Nación, inclusive de las instituciones que los representan a nivel regional. Mientras que existe también una breve apología a lo que se piensa como cultura guaraní histórica en la Triple Frontera, los guaraníes actuales son

⁹ Los autores hacen referencia a la ciudad de Foz do Iguacu, amplifico la frase para la región, creyendo que se desarrolla de igual manera.

juzgados por no corresponder con este vago imaginario de lo que es indígena, al igual que por no asumir una identidad nacional que les otorgaría una categoría de ciudadanos (GONZÁLEZ CÁRDENAS; WEBBER, 2017, p.44. Traducción nuestra¹⁰).

Esta falta de reconocimiento dificulta la obtención de datos sobre los mismos, dificulta la construcción de políticas públicas por parte de los estados nacionales, que no logran acatar ni poner en funcionamiento las demandas de la región. Con el avance del capitalismo, la gran demanda turística, la expansión de las redes hoteleras, la poca comunicación-acción entre el estado nacional y las comunidades, los pueblos se mantienen en constante lucha por sus derechos, permanecen existiendo, resistiendo.

Es caricaturesco que los sitios web oficiales de las ciudades, no mencionan a los guaraníes, a los pueblos habitantes de la actualidad. Mencionan a los guaraníes en la historia fundacional de la ciudad, como aquellos que eran los dueños de las tierras previo a la llegada de los primeros colonos y colonias militares, pero desaparecen en el cuento del desenvolvimiento de la ciudad. No se menciona que ocurrió con la población indígena que aquí se encontraba, ni cuales fueron las medidas tomadas por parte de las autoridades locales y nacionales durante todos estos años. ¿Dónde están esas comunidades? ¿Cuántos pueblos hay?

En la ciudad de Foz do Iguaçu no hay registros de comunidades guaraníes establecidas en la actualidad, sin embargo, hasta el fin de la década del 60, varias familias vivían en la región, distribuidas aproximadamente en cuatro aldeas dentro de la ciudad: Guarani, São João Velho, Colônia Guarani e Ocoy Jacutinga. Con la delimitación del Parque Nacional Iguazú, tanto del lado argentino como brasileño; la exploración económica en tierras “no habitadas”, familias que allí vivían fueron desalojadas de manera forzosa, sin importar su relación profunda con el territorio. Asimismo, la construcción de la represa hidroeléctrica Itaipú Binacional, que curiosamente lleva el nombre en guaraní, desconsideró a las familias indígenas al inundar sus tierras en la construcción del Lago de Itaipú. (GONZÁLEZ CÁRDENAS; WEBBER, 2017).

Paralelamente, Oliveira (2022) describe en su investigación acerca del área conocida como Colônia Guarani, Gleba Guarani o Três Lagoas, que fue demarcada tierra

¹⁰ En el original: os Guarani não são sequer mencionados como comunidades indígenas atuais que de igual forma compõem esse mosaico regional - “tri-nacional”. [...] os discursos institucionais fazem apelo apenas aos Guarani “históricos”, como se tivessem deixado um legado de povos originários que não existem mais, incorporados idealmente ao discurso oficial dos Estados-Nação, inclusive das instituições que os representam a nível regional. Enquanto existe uma breve apologia ao que se pensa como cultura guarani histórica na Tríplice Fronteira, os Guarani atuais são julgados por não corresponder a este vago imaginário do que é “indígena”, assim como por não assumir uma identidade nacional que lhes outorgaria uma categoria de cidadãos.

indígena oficialmente en 1913, sin embargo, fue expropiada en 1976 por entidades gubernamentales para uso no indígena. Además, en un radio de 150km de la ciudad de Foz do Iguazú, se encuentran nueve comunidades indígenas, en su mayoría guaraníes de los pueblos Avá Guarani, Ache, Tavytera/Xiripá, Mborere, M'bya Guarani e Maká (H2FOZ, 2017).

Del lado paraguayo, los sitios oficiales tampoco mencionan la historia de los guaraníes, ni mucho menos la actualidad. Como citado anteriormente, toda la región próxima del Tacurú pucú era habitada por muchas familias indígenas. En la actualidad, existen aldeas dentro de los límites municipales, entre ellas Acaray-Mi y Kiritó, y *la aldea* Yvy Porã Renda, próxima a la represa Itaipú. La comunidad Kuarahy Rese atraviesa el centro urbano de Ciudad del Este, viviendo en condiciones extremadamente precarias, imposibilitadas de tener tierras (GONZÁLEZ CÁRDENAS; WEBBER, 2017).

Del lado argentino, la ciudad de Puerto Iguazú, de igual modo vinculada al turismo, concentra el mayor motor económico en el Parque Nacional Cataratas del Iguazú, una de las Siete maravillas naturales del mundo, considerada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. De este modo, atrae visitantes de todo el mundo, que además de conocer este atractivo, recorren las atracciones turísticas de la región que incluyen visitas a las comunidades indígenas, el llamado turismo étnico. Gran parte de la ciudad lleva la estética guaraní y es posible ver la circulación de los mismos por las calles, en el mercado, en los atractivos turísticos, etc. El convivio se vuelve más cercano, aun por parte del estado nacional.

Dentro de la ciudad y en las cercanías, se encuentran ubicadas 6 comunidades Mbya, con una población estimada de 2024 personas. Ellas son: Fortín Mbororé, 1289 habitantes; Yasy Pora, 173 habitantes; Yriapu, 303 habitantes; Tupambaé, 85 habitantes; Yta Poty Miri, 55 habitantes; Miri Marangatu, 119 habitantes (IPEC, 2019).

1.2 PANORAMA SOBRE LA DEMARCACIÓN TERRITORIAL SELVA YRYAPU

Esta sección pretende explicar leyes relacionadas a la territorialidad de los pueblos indígenas, instituidas por el estado nacional argentino, poniendo el foco en las comunidades mbya guaraní que se encuentran en Puerto Iguazú.

La década del ochenta trajo mayor acercamiento entre los Estados Nacionales y las Naciones indígenas a respecto de los derechos de reconocimiento étnico y cultural. Esto se vio reflejado en la sanción de leyes y la creación de organismos como,

por ejemplo, el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas, para desarrollar y coordinar políticas públicas. En 1992 se sanciona el convenio n.º 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), aprobado por la Ley Nacional n.º 24.071, donde queda establecido el deber del gobierno en tomar las medidas correspondientes para determinar las tierras que los pueblos ocupan tradicionalmente y garantizar la protección efectiva de sus derechos de propiedad y posesión (ARGENTINA, 1992).

Sin embargo, recién en el año 1994, la Reforma de la Constitución Argentina marcó un punto de inflexión en la legislación de los pueblos indígenas. Este marco legal establece: Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas; Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; Reconocer la personería jurídica de sus comunidades y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan; Regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; Ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos (ARGENTINA, 2018. Art. 75, inc. 17).

En 1996, el Registro Nacional de Comunidades Indígenas (RE.NA.C.I) surge como instrumento para promover la inscripción de las Comunidades Indígenas a nivel nacional.

En el año 2006, se sanciona la Ley 26.160, la cual declara “emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras que tradicionalmente ocupan las comunidades originarias del país”, y dispone realizar un relevamiento¹¹ técnico, jurídico y catastral de la situación dominial de las tierras ocupadas por las Comunidades Indígenas, suspender el desalojo o desocupación de tierras, creando fondos nacionales para la implementación de la misma (ARGENTINA, 2006).

Mediante la resolución INAI n.º 587/07, en el año 2007 se crea el Programa Nacional Relevamiento Territorial de Comunidades Indígenas - Ejecución Ley Nacional n.º 26.160, con el propósito de crear las condiciones para la implementación de la ley e instrumentar el reconocimiento constitucional de los territorios de las comunidades de los pueblos indígenas que habitan en Argentina (ARGENTINA, 2023).

¹¹ Relevamiento: estudio de un terreno para analizar sus características. El relevamiento de las comunidades busca evidenciar “la organización comunitaria y los aspectos socio-productivos; verificar la ocupación actual, dar cuenta de los antecedentes sobre tenencia de la tierra y ocupación de los predios; de la mano de las comunidades, relevar los territorios y volcarlos en un ‘mapa’.” (Disponible en: <https://www.horadeobrar.org.ar/se-prorrogo-por-dnu-la-ley-de-emergencia-territorial-indigena-hasta-2025/>. Accedido en: 5 nov. 2023)

A partir de allí se formulan proyectos para la implementación de las leyes establecidas. En el 2013, la resolución n.º 96 ordena “el registro nacional de comunidades indígenas a las comunidades indígenas que ostenten una posesión comunitaria, o sean titulares de una propiedad comunitaria en ámbitos rurales y urbanos.” (ARGENTINA, 2013).

De igual modo, se busca el reconocimiento de la propiedad comunitaria, como instrumento jurídico. En el 2019 un proyecto de ley es escrito, que busca desarrollar el contenido, los principios y el procedimiento destinados a instrumentar el derecho a la posesión y propiedad comunitaria indígena, a través de la modificación de las leyes 23302 y 26209. Se articula el Concepto de Propiedad Comunitaria Indígena, que reconoce la posesión comunitaria, “correspondientes con las tierras y territorio que las comunidades ancestralmente y tradicionalmente ocupan” , las cuales incluyen: “la relación cultural y espiritual; el uso comunitario de aguadas, zonas de agricultura, crianza de animales, sitios de asentamientos, itinerarios tradicionales de caza y recolección, cementerios, lugares sagrados y bienes naturales; y que se encuentre relevada en el marco del relevamiento técnico, jurídico y catastral.” (ARGENTINA, 2019) Esta articulación es de suma importancia “para garantizar los derechos de la propiedad con carácter comunitario, de manera a imposibilitar ventas y desalojos. También, el proyecto establece mecanismos de consulta previa e informada a las comunidades, donde se los reconoce como sujetos de derecho”. (Asociación Para la promoción de la Cultura y Desarrollo, 2021).

Entretanto, hasta la fecha de este trabajo aún esta ley de propiedad comunitaria no ha sido legislada. En el 2022 comenzaron los debates en el Congreso, de manera conjunta con especialistas en derecho indígena, miembros de comunidades, entre otros. Consideramos importantísima la promulgación de esta ley, a fin de garantizar los derechos indígenas.

Sobre la implementación de la ley 26.160, inicialmente programada para ser ejecutada hasta en cuatro años, fue prorrogada por cuarta vez a través del decreto 805/21, con fecha hábil hasta noviembre de 2025. Creemos indispensable terminar los relevamientos, las leyes sobre la propiedad comunitaria, al igual que cumplir con las que ya fueron establecidas.

Hasta la presente fecha, [...] a nivel país hay registros de 1853 comunidades indígenas, de las cuales 945 fueron relevadas y 600 aún quedan por concluirse. En Misiones, del total de 126 comunidades registradas, fue finalizado el relevamiento de 87 comunidades, restando aún 39 para relevar. De las comunidades

concluidas, 26 fueron este año (ARGENTINA, 2023), de manera que la lucha por las tierras continua en lugar de destaque.

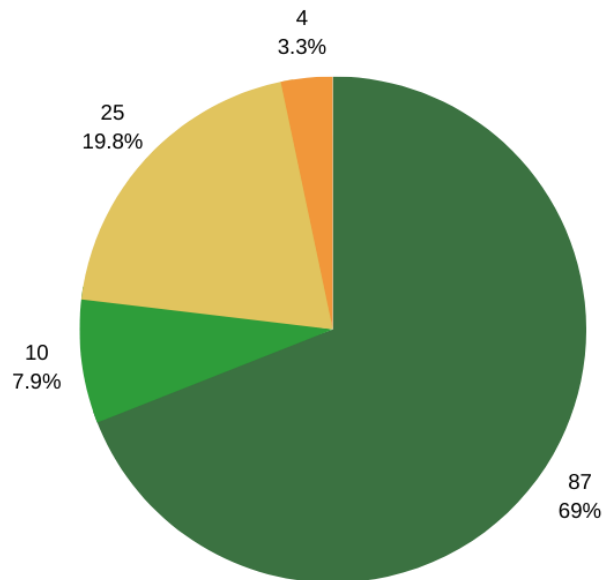
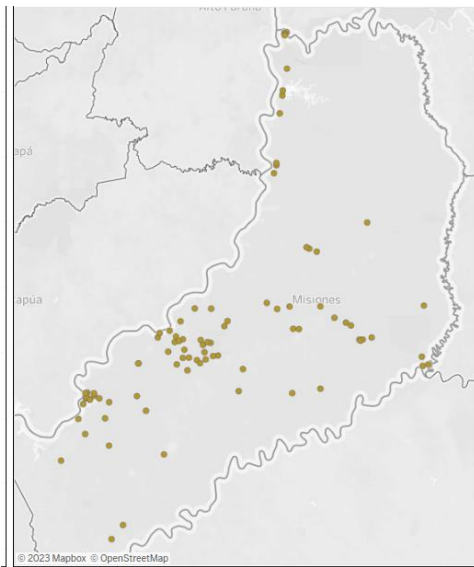
Los territorios siguen siendo foco de disputa, “de hostigamiento y avaricia, dado el alto valor inmobiliario o económico que poseen. Los intentos de desalojos compulsivos de comunidades indígenas, acompañan esos intereses que van por el agua, la tierra y los bienes naturales comunes”. (APCD, 2021).

Según los datos del Registro Nacional de Comunidades Indígenas (2023), de las seis comunidades presentes en la ciudad de Puerto Iguazú, cuatro fueron relevadas. La comunidad Yryapú (Iriapú en RE.NA.CI.) y la comunidad Tupá Mbae tuvieron la resolución de relevo culminado en enero de este año 2023. La comunidad Itá Poty Mirí, en febrero, mientras que la comunidad Jasy porã obtuvo la resolución del relevo en junio del 2023. La comunidad Fortín Mbororé tiene personería jurídica desde 1992, pero aún está sin relevar. Finalmente, de la comunidad Mirí Marangatu, que comparte territorio con Fortín Mbororé, no hay registros jurídicos (ARGENTINA, 2021; ARGENTINA, 2023).

Romualdo Benítez, *mburuvichá* de Mirí Marangatú, describe la situación que vive la comunidad. Además de los mbya, personas no indígenas viven en la tierra, lo que trajo muchos problemas, inclusive de peleas armadas. “En Mirí Marangatú somos 32 familias las que vivimos en el área de las 2.000 Hectáreas y todavía no sabemos el límite entre la gente de Mbororé. [...]Hace unos cinco años llevamos este reclamo.” (PRIMERA EDICIÓN, 2022). Este es un problema que lleva transcurriendo varios años y costó vidas por no ser resuelto. Las 2000 hectáreas son parte de una extensión de tierra, área natural protegida, que perteneció al Ejército Nacional y fue donada a la municipalidad de Iguazú en 1998. A partir de allí, las tierras fiscales y “sin dueño” comenzaron a ser ocupadas. Los terrenos ocupados, tanto los otorgados por el estado provincial, como por ocupantes que llegan en busca de un lugar para vivir, continúan en disputa legal. De las 2000 hectáreas, 1000 ya están urbanizadas (PRIMERA EDICIÓN, 2014).

A seguir, colocamos un gráfico sobre las comunidades mbya guaraní relevadas en la provincia de Misiones. El color amarillo indica el porcentaje de las comunidades sin relevar. El color verde indica el porcentaje culminado. El primer gráfico de la izquierda corresponde a la provincia de Misiones.

FIGURA 5– Gráficos de las comunidades relevadas en Misiones



Fuente: ARGENTINA, 2023

1.3 CAMINOS DE LA INVESTIGACIÓN – VISITA A LAS COMUNIDADES

A fin de iniciar un vínculo que pueda contribuir no solamente con la academia, sino también generar un camino de mano dupla, elegimos el medio estudiantil como puerta de entrada y puente hacia la comunidad guaraní mbya. De las seis comunidades presentes en la zona, tres albergan escuelas en sus inmediaciones, siendo ellas: Fortín Mbororé, Yryapu y Jasy porã. Estas escuelas, estrechan el contacto entre los ciudadanos indígenas y no indígenas, desarrollando pautas interculturales de diferentes características.

La apertura al campo fue ampliándose con el tiempo, el contacto se inició en el año 2021 por medios digitales, ya que aun permanecíamos en resguardo por la pandemia del Covid-19. Las condiciones atípicas fueron determinantes para la elección de la comunidad a ser profundizada, puesto que los medios de acceso, que ya eran escasos, quedaron aún más restrictos. En vistas a la necesidad de locomoción, y las dificultades mencionadas, fue necesario hacer un recorte de los lugares primeramente idealizados.

De este modo, optamos por abrir el contacto presencial con la comunidad Tekoa Yryapú, ubicada en las 600 Has. Reserva Yryapú. El recorrido más cercano, tiene una duración de aproximadamente dos horas, considerando la salida de la ciudad de Foz do Iguazú, el cruce migratorio, la distancia en colectivo y la distancia a pie hasta la entrada del tekoa.

Para iniciar el trabajo de campo, elegimos desarrollar un formato de

encuentros, aulas-talleres, que permitan el intercambio, el enriquecimiento y el respeto. La escuela secundaria Bachillerato Orientado Provincial N.º 117, de sector público estatal, abrió sus puertas a la investigación, brindando apoyo, orientación y aprobación de docentes y directivos de la misma. Agradecemos en especial, a la profesora de artes visuales, Romina Convertino, el asesor pedagógico indígena, Francisco Franco, al docente indígena Anselmo Fernández y a la directora suplente, Marina Umeres.

La escuela permitió la apertura hacia otras comunidades próximas. Por medio de los jóvenes estudiantes, los cuales pertenecen a las comunidades o poseen parientes en las mismas, desenvolvimos entrevistas, cuestionarios, conversaciones con integrantes de las comunidades Jasy Porã, Ita poty, Tupa Mbae, Miri Marangatú y Fortín Mbororé. Las actividades fueron realizadas durante el año 2022, y continúan en el transcurrir del año 2023.

2 CULTURA Y MÚSICA

Considerando que el objetivo general del trabajo es conocer el mundo sonoro mbya guaraní actual, nos pareció importante profundizar las nociones de cultura y música, ya que la concepción de la perspectiva occidental y la perspectiva indígena, parecen muy distintas. Al desarrollar nuestra visión sobre ellas, podemos entender las relaciones que se desprenden en el cruce de las mismas. El mundo sonoro Mbya guaraní actual es afectado por estas relaciones.

Al hablar de cultura podemos referirnos a la humanidad de manera global y también a pueblos, sociedades, grupos humanos de manera particular, grandes y complejas definiciones que son impartidas por realidades, prácticas y procedimientos diversos. Estos se vuelven parte de la historia, de historias y van modificándose con el paso del tiempo. Entendemos que las culturas pueden relacionarse de distintas maneras, trayendo yuxtaposiciones, hibridismos, transformaciones y construcciones que desenvuelven otras miradas sobre la realidad, de las cuales podemos comprender y aprender.

La cultura se presenta como tensión entre producir modo de vida y consumir el modo de vida, entrelazándose en una red de símbolos y significaciones comprendidas por la posibilidad de conocer las múltiples formas de aprender el mundo. Estas formas de aprender el mundo están relacionadas con conocer otras culturas, lo que permite tomar conciencia de lo nuestro, de nuestro punto de vista y de lo que de ella difiere. Cada modo de vida tiene una cultura que la sustenta de forma característica y que se dinamiza a partir de la próxima. No podemos suponer que las culturas existen sin relacionarse, ni que repiten sus estructuras internas infinitamente, sino que, de forma inversa, se ven involucradas en intercambios de bienes materiales y simbólicos. Siempre que hablamos de cultura, hablamos de cambios, de hibridismo, de aproximaciones y diferenciaciones, de diversidades, de hábitos y de relaciones de poder (VICH, 2014).

2.1 CONCEPTOS DE CULTURA

Para entender sobre cultura y las relaciones que esta dinamiza, iniciamos un breve recorrido histórico y conceptual. A fin de proporcionar perspectivas y sentidos de cultura diversos, proponemos modos de entender la cultura.

La palabra cultura tuvo un desarrollo histórico complejo. Conforme la perspectiva cambiaba, las interpretaciones se diversificaban. Nos llama la atención el

significado proveniente del latín “colere”, que adoptó como definición el “cultivo” o “Atención”, “la labranza, la atención del crecimiento natural”. Es interesante que, en primera instancia, cultura significaba un sustantivo en proceso, indicando movimiento y constante transformación. El significado de “atención del crecimiento natural”, derivó en procesos de desarrollo humano que, juntamente con “labranza de la tierra”, fueron los significados principales hasta principios del siglo XIX (WILLIAMS, 2003).

Más adelante, un importante cambio se desarrolla en el idioma alemán. La palabra *kultur* retrataba el proceso de conversión en civilizado o cultivado, en el sentido de autodesarrollo universal lineal hacia la cultura europea dominante. Herder (apud WILLIAMS, 2003), surge criticando esta concepción de cultura en singular, indeterminada y subyugadora. Él expone la necesidad de convertir el término al plural “las culturas”, mostrando la existencia de culturas variables en diferentes periodos y naciones, pero también en grupos sociales y económicos dentro de una misma nación.

Siguiendo la argumentación de Williams (2003), utilizamos su resumen de los sentidos de cultura en tres categorías activas generales: Cultura como un sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético, a partir del S. XVIII; el indicador del modo de vida de un pueblo, período, grupo; y un sustantivo independiente y abstracto que describe la actividad intelectual y artística. Aun delante de tantos sentidos de cultura, el autor se posiciona que, para él, lo significativo es la gama y la superposición de significados. En ellos la arqueología y antropología cultural apuntan a la producción material, y la historia y estudios culturales apuntan a sistemas significantes o simbólicos, pero estos se pueden relacionar sin necesidad de ser reducidos del uso real.

En una perspectiva más antropológica, Kuper (2002) entiende que la cultura es aprendida y ha pasado por un proceso de evolución. La cultura es vista como un conjunto de ideas, valores, cosmología, estética y un sistema de símbolos, que pueden variar infinitamente. En la actualidad, varias disciplinas abordan la cultura, entre ellas los estudios culturales, que incluyen a las bellas artes, a la literatura, pero también a las artes negras y a la cultura popular, aunque valorizadas de manera diferente. “A groso modo, la alta cultura oficial es cuestionada, la cultura producida por la masa es condenada como falsa o corrompida, banal, y la cultura popular tratada con simpatía”. (KUPER, 2002, p.412).

La antropología cuestiona estos estudios, pues generalmente responden apenas a una parte de lo que ella considera por cultura, preocupándose con el propósito existente detrás de los establecimientos que la proporcionan. ¿Quién está pagando, a

quienes sirve? Kuper (2002), apunta para una teoría politizada, que tiende a igualar los estudios culturales con las políticas de identidad y diferencia. Este aspecto trae su posicionamiento crítico entre cultura e identidad, que muchas veces espera algo místico, relacionado a una conexión con la esencia personal o social, pero que acaba limitando al individuo dentro de un estereotipo fijo, presuponiendo que para estar dentro de una cultura es necesario seguir los padrones identitarios de ella y caso no sean los establecidos, la persona pierde su cultura. Frente a esto, él menciona a Lévi-Strauss, y concuerda que los pueblos no deben ser medidos en una única escala, pues los valores varían de cultura a cultura. “La medida de uniformidad humana es nuestra capacidad común de aprender, hacer préstamos y asimilar”. “[...] Toda cultura es multicultural: todas las culturas son resultado de una miscelánea, de préstamos y mezclas que ocurrieron, aunque en ritmos diferentes, desde los primordios de la humanidad.” (p.307).

Otra perspectiva es provista por el lado económico de la producción cultural, donde Sodré (2017) relaciona la cultura con la crisis. Desde el punto de vista de analizar, criticar para tener un posicionamiento, poder transitar y generar cambios entre los diversos sentidos de la realidad. Sodré pone a la cultura en crisis al advertir que su producción es considerada un medio de generar valor, fuerza de trabajo y mercadería.

Esto es intrigante, ya que muchas veces la producción cultural es colocada apenas como vitrina para vender más, trabajando con exotismos y generalizaciones superfluas que, para aumentar las ganancias, son vendidas al visitante. Esto sucede, por ejemplo, con gobiernos que ambientan hoteles con ciertos aspectos de una cultura indígena, sin necesidad de realmente estar presente ella. Observamos, por tanto, distintos desdoblamientos de la cultura, significados, usos y tránsitos que difieren de acuerdo a la época y a la perspectiva utilizada. Cada persona o grupo, elabora una idea diferente de comprender el mundo en el que vive, y por ende el concepto de cultura se va conformando de acuerdo a quien lo use y con qué intenciones.

2.1.1 Cultura Hegemónica

Por mucho tiempo, el estudio de la cultura fue abordado desde una perspectiva universal, estableciendo un tiempo cultural unilineal, discriminativo y hegemónico. Mello (2002) realiza una revisión histórica acerca del evolucionismo cultural y sus respectivos exponentes, que dividieron a la sociedad en estados de evolución. Edward B. Tylor, considerado padre de la etnología, buscó sistematizar el estudio de la cultura y la definió como un “conjunto complejo que incluye el comportamiento, la creencia, el arte, la

moral, la ley, las costumbres, las aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad". (TYLOR apud MELLO, 2002, p.208).

El evolucionismo buscaba explicar aspectos comunes de los pueblos, aceptando que la cultura obedecía una dinámica natural para la sucesión de cambios y aprendizajes constantes. Estos aspectos, Morgan atribuía a lo material o técnico, reconociendo en la invención, un detonante responsable por las transformaciones culturales. Un nuevo tiempo fue creado entonces para asimilar las fases de la evolución, determinado por niveles de cultura. Este tiempo encerraba a los pueblos en las categorías bárbaros, salvajes y civilizados, los pueblos primitivos eran vistos retrasados delante de la cultura civilizada. Más adelante, surge el neo-evolucionismo, a donde Leslei White apunta para la evolución cultural en función de la energía que el hombre disponía, y a medida que este se esforzaba, aplicaba energía al trabajo, los medios tecnológicos aumentarían. Para ella, los salvajes usarían la energía del propio cuerpo, los bárbaros, el uso de animales domésticos y cultivo de plantas, y la etapa de civilización, la máquina a vapor (MELLO, 2002).

Realizando un paréntesis en el desenlace del trabajo, nos llama la atención el factor de energía en esta definición, que no considera las prioridades o lo que cada sociedad considera más importante, tomando una visión particular como general. Podemos ejemplificar lo sucedido con algunos pueblos guaraníes en la invasión europea, en el cual eran considerados primitivos por ser "perezosos", no querer trabajar de la misma manera que los europeos consideraban. Esto sin tener en cuenta la forma de ver el trabajo, diferente para los guaraníes, y "perezosa" a modo de resistencia.

A continuación, otros críticos de la antropología emergieron, como lo fue Gordon Childe, Jean-Marie Auzias, y nuevas perspectivas como el difusionismo, estructuralismo, la escuela americana, etc. Estas tomaron una posición particular, observando otros aspectos de la cultura, otras culturas, permitiéndose estudios más amplios de las diferentes culturas, con etnografías y trabajos de campo (MELLO, 2002). Sin embargo, la herencia hegemónica y fuertemente instaurada, donde la cultura europea (como si fuera solamente una) es la civilizada, y las otras son desconsideradas e invisibilizadas, sigue presente. Las concepciones evolucionistas marcaron a los pueblos indígenas, y aún siguen siendo detonadores para posicionamientos lineales.

2.2 CULTURA: APROXIMACIÓN Y TENSIÓN

Retomando la definición de cultura que se dinamiza a partir del encuentro, llamamos la atención a la necesidad de comprender las relaciones que de ella se desprenden. El primer paso es conocer cada cultura en sí misma, percibiendo que no se diferencian de la misma manera, ni de la misma forma, sino que se encuentran yuxtapuestas en el espacio, de manera contemporánea. Estas se revelan rodeadas de fuerzas opuestas, que tienden al mantenimiento de las particularidades y a la aproximación, generando no solamente las diversificaciones externas, sino también diversificaciones internas en cada sociedad. Estas divisiones no pueden concebirse de manera estática ni fragmentaria, de modo que el observador se coloque en posición externa y examine a la cultura como una maqueta inmóvil, desde una sola óptica; sino que deben distinguirse de acuerdo a sus constantes modificaciones, que surgen de las aproximaciones y alejamientos en movimiento, y exprimen deseos de oposición, de distinción, de afirmación de identidad, y también, simultáneamente, de curiosidad y atracción por el “otro” (LÉVI-STRAUSS, 1971).

Lévi-Strauss llama la atención al “falso evolucionismo”, presente todavía en el cotidiano, que suprime la diversidad cultural, fingiendo converger hacia la misma meta e intenta aplicar la experiencia biológica, de manera similar a lo social. Este pensamiento constituye un maquillaje falsamente científico, que utiliza de manera desigual el pasado, considera apenas lo que está escrito y quita la posibilidad de desenvolvimiento de la sociedad en diferentes direcciones. “El progreso no es necesario ni continuo; procede por saltos, por rupturas o, como dirían los biólogos, por mutaciones, [...] y se acompañan de cambios de orientación” (p.83). Estas diversificaciones también tienen significaciones diferentes, que muchas veces son confundidas con direcciones inexistentes o historia estática, porque no significan nada para nuestro sistema de referencia. Esta perspectiva resulta de comparaciones etnocéntricas aplicadas al evaluar una cultura diferente. Si el desarrollo de una cultura está de acuerdo al sistema de referencia de quien evalúa, entonces estará dotada de significado y de direccionamiento “lineal”, de lo contrario, no significará nada y no repercutirá en el desarrollo. Por tanto, “la historicidad de una sociedad no depende de sus propiedades intrínsecas, sino de la situación en que nos encontramos con relación a ellos, del número y de la diversidad de los intereses que nos ligan a ellos” (p. 85), es decir, de la posición del observador y de la profundidad de su observación.

Por otro lado, la idea del evolucionismo cultural conlleva actitudes psicológicas erróneas como, por ejemplo, repudiar lo que nos es extraño, lo que difiere de

nuestra manera de vivir, lo “atrasado”, e impide conocer de manera real la perspectiva que se encuentra opuesta a la individual. Esta actitud acarrea la discriminación de lo extraño, de las costumbres contrarias y priva al individuo de obtener relaciones culturales saludables.

En la medida que un grupo pretende establecer una discriminación entre las culturas y las costumbres, se identifica más completamente con aquellos que trata de negar. Al rehusar la humanidad a aquellos que parecen como los más “salvajes” o “bárbaros” de sus representantes, no hace más que copiarles una de sus actitudes típicas. El bárbaro es ante todo el hombre que cree en la barbarie (LÉVI-STRAUSS, 1971, p. 74).

Es por ello que advertimos que de la diversidad cultural surgen tensiones y aproximaciones, que no pueden ser consideradas solamente a partir de una perspectiva ni de manera estandarizada, ya que esto acabaría por eliminar al otro o reprimir sus potencialidades. Tampoco es posible considerar una cultura superior a la otra, porque ella permanecería sola, aislada. Las culturas están en constante intersección y, por ende, no podrían ser independientes y autónomas por sí mismas.

2.3 CULTURA: APROXIMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN

De las aproximaciones culturales pueden surgir contribuciones que se dividen en: rasgos y adquisiciones que son particulares y pertenecen al sistema; aportes de carácter sistémico, que forman parte de la estructura del modo de ser y que, de ser modificados, cambian completamente; y un tercer grupo que resulta de los dos (LÉVI-STRAUSS, 1971).

Entre las posibilidades de aproximaciones culturales, encontramos la perspectiva diaspórica, en donde colisionan las variantes en la identidad del individuo o colectivo, de manera profunda y sistémica. Esta colisión implica cambios de orden económico y social, de modo a considerar la identidad como una posición, un contexto, y una situación. No una esencia o substancia que debe ser examinada, puesto que, en ese sentido, debería ser considerado un núcleo inmutable y atemporal. Al contrario, estas nuevas culturas son irremediabilmente impuras y traen consigo pérdidas en ambas partes. De las aproximaciones, la cultura dominante impone elementos y deja entrever momentos de lucha cultural, revisión y reapropiación por parte del componente en desventaja. Al mismo tiempo, son generados hibridismos y sincretismos, correspondientes al tercer grupo de Strauss, de los cuales ya no es posible trazar un origen (HALL, 2003).

Otra posibilidad de aproximación es el mestizaje, donde el resultado es

evidenciado como “conciencia” mestiza y produce múltiple personalidad. Esta no se establece de forma estándar o inerte, sino que admite circular en varias direcciones, pudiendo estar en un momento de “un lado del río” y al instante, ser transferido “al otro lado”. Estas direcciones pueden ser contrarias, similares, ambivalentes, de perspectivas amplias, tolerantes a las contradicciones y abarcadoras del pasado ancestral. Nada es rechazado (ANZALDÚA, 2005).

Por otro lado, nos llama la atención una tercera perspectiva de aproximación. Aquí sucede una mezcla heterogénea. Rivera Cusicanqui utiliza las expresiones: *ch'ixi* y *chhixi*¹², palabras de origen aymara, ejemplificando la aproximación de culturas y proponiendo un camino epistemológico para la sociedad latinoamericana. El *ch'ixi*, que significa color gris jaspeado, puede ser encontrado en piedras como granito¹³ o andesita, las cuales parecen ser de un color gris observadas a cierta distancia, sin embargo, al aproximarnos es posible observar los puntos negros y blancos que se unifican para la percepción visual, pero permanecen separados. “Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario”. (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p.70).

El *ch'ixi*, por tanto, es un producto de la yuxtaposición donde las culturas se conjugan sin mezclarse del todo, coexisten sin fundirse. Las diferencias culturales aparecen en el ser latinoamericano, se antagonizan, se complementan.

De manera diferente, el *chhixi* hace referencia a la idea de mescolanza, pierde sustancia, energía, se funde y se conforma con la dominación cultural contemporánea. Ella también llama la atención para la inmensa potencialidad que hay disponible en la aproximación de las culturas, que entre el blanco y el negro no necesariamente debe resultar un gris, o blancos, o negros, sino que es posible observar una amplia gama de colores, de diversas perspectivas (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

¹² [...] Aprendí la palabra *ch'ixi* de boca del escultor aymara Víctor Zapana, que me explicaba qué animales salen de esas piedras y por qué son animales poderosos. Me dijo entonces “*ch'ixinakax utxiwa*”, es decir, existen, enfáticamente, las entidades *ch'ixis*, que son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez. La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni al cielo ni a la tierra, pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina. Don Víctor mencionó también que éstos son los animales que nos sirven “para defendernos de la maldad de nuestros enemigos”. Y con tejido *ch'ixi* se hace la *q'urawa* – la honda andina que se sigue usando en los bloqueos de carreteras en el altiplano –, porque la *q'urawa* es además *ch'iga ch'ankha*, está hecha de hilos torcidos al revés; muchos objetos rituales se hacen con lana torcida al revés. (RIVERA CUSICANQUI, 2019, p.229).

¹³ El granito es un tipo de roca ígnea compuesta generalmente por minerales cuarzo y feldespato. El nombre proviene del latín grano, y es posible ver los granitos de colores y tamaños distintos. (Disponible en: <<https://granos.com.br/es/las-rocas-naturales-conoce-los-tipos-de-granito-y-cuarzita>>. Accedido en: 23 jul. 2023).

Es en esta gama de aproximaciones que surge la necesidad de observar las diferencias culturales, constituidas como fronteras establecidas en los entre lugares y que, para Cunha, son responsables por definir una cultura.

En esta concepción, lo que define una cultura no son sus trazos constitutivos, sino la frontera establecida entre uno y el otro, lo que sucede al atribuir la diferencia, por los trazos diacríticos. De esta forma, lo que importa no es mantener los trazos en sí, sino la diferencia que origina la identidad y que es establecida contextualmente por medio de trazos maleables y flexibles. La cultura no debe mantenerse en una supuesta integridad; lo que debe ser preservado es lo que da diferencia con relación a las otras, son las fronteras, y estas son trazadas por elementos que tienen origen cultural, pero son elegidos en contexto. (CUNHA, 1986, apud COHN, 2001, p 37. Traducción nuestra¹⁴).

Las fronteras culturales sugieren potencialidad en el pensamiento amerindio, que se evidencia a través de nuevos sentidos, complementos, tolerancia y la valorización del otro para el buen funcionamiento del mundo (PERRONE-MOISÉS, 2006). La diversidad cultural no puede ser considerada a partir de una única perspectiva, ni de tendencia hegemónica hacia una cultura, ya que acabaría desequilibrando el desempeño, aislando y debilitando el desenvolvimiento del mundo. Las culturas en constante intersección generan transformaciones necesarias.

Sobre esto, Cohn (2001) describe que las culturas son percibidas a través de sus transformaciones, en el modo en cómo se posicionan en la historia, de manera que los cambios se convierten en una fracción importante del funcionamiento de las dinámicas sociales y culturales. En este sentido, la cultura, como reproducción social, tradición, pasa a incluir la transformación. La tradición se ve plasmada en el proceso, en la forma en cómo ocurre la transformación (OLIVEIRA, 2017). Ella se vuelve necesariamente ajustable a la cultura preexistente, interpretando un permanente acontecer. “El hecho de que siempre existirá una próxima vez, apunta para lo que podemos llamar tradición. El hecho de que la próxima vez nunca será igual a la vez anterior produce lo que podemos llamar cambios”. (SEEGER, 2008, p.238. Traducción nuestra¹⁵). Finalmente, “la tradición no era más estática en el pasado de lo que es ahora” (SAHLINS, 1997, p.64. Traducción nuestra¹⁶).

¹⁴ En el original: “Nessa acepção, o que define uma cultura não são seus traços constitutivos, mas sim o estabelecimento da fronteira entre um e outro, o que é feito pela atribuição da diferença, pelos traços diacríticos (CUNHA, 1986). Assim, o que importa não é a manutenção dos traços em si, mas da diferença que origina a identidade e que é estabelecida contextualmente por meio de traços maleáveis e flexíveis. A cultura não deve se manter em uma suposta integridade; o que deve ser preservada é sua diferenciação em relação às outras, são as fronteiras, e essas são traçadas por elementos que têm origem cultural, mas são escolhidos em contexto”.

¹⁵ En el original: “O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança”.

¹⁶ En el original: “A tradição não era mais estática no passado do que é agora”.

2.4 PUEBLOS INDÍGENAS Y CULTURA

“Nuestras voces curtidas de resistencia atraviesan hoy la cultura envolvente. Nuestro tiempo invisible pasó y hoy es tiempo de traer las voces acalladas desde hace siglos para contar nuestra lógica, identidad, cosmovisión, cultura, en lo que resumimos como *na qaratağac* [nuestra cultura]”. (EDUCADORES ORIGINARIOS apud CITRO, 2016).

La proclama de Ocampo, perteneciente a la comunidad Qomm, denota fuerza y urgencia en gritar su posicionamiento frente a aquellos que buscan ningunearlos. Por este motivo, al cruzar las perspectivas sobre cultura hasta ahora vistas, centramos nuestra atención en las definiciones que cercan a las culturas de los pueblos indígenas de manera particular, entendiendo la necesidad de posicionarse, a través de ejemplos y contextos distintos, que contribuyan al entendimiento de los modos y sentidos de cultura, desde la perspectiva indígena. Para esto, exponemos la relación de los pueblos Pankararu, Qomm y Maxakali, con “la cultura”. Asimismo, nos parece necesario vincular con perspectivas sonoras de las comunidades, puesto que, para las comunidades, el mundo sonoro y la cultura van de la mano. El mundo sonoro se expresa en la cultura y la cultura se expresa en el mundo sonoro.

De este modo, hablar sobre cultura indígena, sobre perspectivas indígenas, nos parece esencial para entender las múltiples posibilidades, los múltiples escenarios que se despliegan y traspasan la interrelación de cada pueblo, cada gente, que tiene su modo de ser, sus costumbres, cimentadas en la ancestralidad, pero que, si miramos de cerca, si aproximamos la lupa para las realidades que atraviesan el presente, las luchas se asemejan. Así, elegimos puntuar abreviadamente¹⁷ ejemplos de culturas, enriqueciendo la noción indígena de la misma. Cabe resaltar que estos pueblos viven distintas relaciones, pudiendo ser consideradas desde diversos ángulos. Colocamos apenas algunos, en vistas al objetivo del trabajo.

2.4.1 Los Pankararu, Qomm y Maxacali

“Para nuestro pueblo, la cultura Pankararu es una gran riqueza. Es nuestra memoria, nuestra historia, es lo que nos identifica y nos fortalece étnicamente”. (Suzana Pankararu apud GERLIC, 2013, p.14).

¹⁷ Cuando dijo abreviadamente hago referencia a la complejidad que existe en una cultura, y a la gran extensión de culturas que existen por ahí. Sólo en América latina, hay 522 pueblos indígenas (UNICEF, 2023).

Las comunidades Pankararu, que se encuentran principalmente en el nordeste brasileño, en el estado de Pernambuco, viven la cultura a través del modo de ser y la memoria plasmada en el cotidiano. Sin embargo, su historia se desarrolla en torno a constantes luchas con las políticas públicas no indígenas, a la demarcación territorial que incluyó desplazamientos, migraciones y asentamientos forzosos, a la imposición de convivencia, entre otros.

Pese al dinamismo del cotidiano, a la ciencia que es trabajada en la oralidad y en la escritura¹⁸, al atravesar modificaciones en su ecosistema ocurren transformaciones a menudo sistémicas e irreversibles. Si no pueden acceder a los mismos lugares, al mismo río, al mismo árbol, al mismo espacio de tierra donde están sepultados sus ancestros; no pueden acceder a las mismas actividades, a los mismos rituales, a los mismos espíritus¹⁹ que allí se encuentran, ni a las mismas sonoridades que son otorgadas y/o producidas para ellos. “Cuando hablamos de cultura, envuelve todo, el río, el espacio, el salto de agua, entonces si no podemos ir al río²⁰, la cultura se transforma” (Atiã Pankararu apud SANTOS, 2020, p. 66).

Algunos rituales y manifestaciones de la comunidad son: el *Toré*, la corrida del Imbu, el *puxamento del Cipó*, entre otros. Estos son eventos muy importantes, pues afirman y reafirman la identidad pankararu. Por medio de las ceremonias, establecen relaciones con los seres espirituales, sus creencias y la ciencia presente en tales actividades; expresan sus deseos de gratitud por las cosechas que obtendrán y realizan plegarias por el año nuevo que vendrá. Las ceremonias son mediadas por representantes de los encantados, seres que entrelazan la comunidad y la cosmología. Las fiestas y rituales poseen repertorios musicales específicos, donde pueden “soltar la voz que está adentro” para agradecer, pedir la presencia de la divinidad, comunicarse con la naturaleza y aprender los secretos que ella enseña. Los sonidos de la gaita y de la cola del tatú marcan

¹⁸ Los Pankararu poseen escuelas reestructuradas para la comunidad, en ellas las prácticas pedagógicas dialogan con los procesos tradicionales del pueblo como, por ejemplo, el calendario escolar indígena de la comunidad (SANTOS, 2020).

¹⁹ Los encantados son maestros protectores de la naturaleza y de la nación. Pueden ser personas que vivieron mucho tiempo atrás y alcanzaron el merecimiento o elementos de la naturaleza, plantas, animales, etc. Eligen celadores para cuidar del local (ambiente físico), la ropa, los instrumentos ritualistas del encantado, entre otras actividades (SANTOS, 2020).

²⁰ “El río *Moxotó*. Es un espacio que nosotros los *Pankararu* participábamos. Dinho, se iba mucho a pescar, danzaba el *toré* junto con otros indígenas en la margen del río, y se iba cerca de la cascada sagrada que es nuestra. Entonces cambió, porque hicieron una represa arriba del propio espacio sagrado, que es el río San Francisco, que es el *Opará*. Le dieron el nombre de santo San Francisco, pero el río es *Opará*” (Atiã Pankararu en SANTOS, 2020, p. 66).

el inicio de la fiesta, por lo que, la cultura no se desenvuelve sin la música. La música media la cultura (Eliza Pankararu, apud GERLIC, 2013).

Continuando, observamos otras interrelaciones a partir del pueblo Qomm. Pertenecientes al pueblo Toba, habitan la región norte de Argentina, principalmente en las provincias de Salta, Chaco y Formosa. Allí, las personas suelen decir: “la cultura de los antiguos”, la cultura *Qomlec* para referirse a las prácticas realizadas por los antepasados, y que ahora, de cierta forma, han cambiado, sea por influencia de los distintos grupos evangelizadores, por los conceptos y preconcepciones de ser una cultura “primitiva”, por los cambios en la naturaleza, por las guerras entre grupos indígenas y/o ejército nacional, o por la misma sociedad que está viva (CITRO, 2016).

Las nuevas generaciones entienden el modo de vida a través de la convivencia con la cultura de los antiguos. Lo antiguo y lo nuevo conviven a través de las distintas generaciones. El idioma, la confección de artesanías, la pesca y recolección, los ritos de pasaje y cura, la preparación de alimentos, entre otros, se mezclan a la cultura “de los nuevos”, la cultura de los blancos o criollos, *doqshe*, en sus otras formas de construir, de hablar y de comunicarse, nuevas maneras de celebrar cumpleaños y casamientos, en salir de la comunidad para estudiar y trabajar en otras circunstancias, etc. La cultura para ellos es el modo de vida compartido, el idioma, los rituales, las creencias, las fiestas, los juegos, las músicas y danzas, las formas de preparar la comida. Asimismo, la manera de vivir en familia y criar a los niños, los modos de producir bienes necesarios para vivir y la organización, la política (CITRO, 2016).

El modo de vida se constituye a lo largo de la historia y es por ello que inevitablemente cambia a través del tiempo. Las nuevas generaciones, la influencia de otras sociedades, las relaciones de poder, la forma económica de producir la vida, van conformando la cultura en constante transformación. Es por ello que, personas diferentes, en ambientes diferentes, entienden de manera diferente la cultura. (CITRO, 2016).

Amanda García y Gerson Ortiz (2012), pertenecientes a una comunidad Qomm en Formosa, comparan su historia y sus costumbres a una red tejida de chaguar:

Nuestra historia es una red tejida de chaguar que no se pueden desatar los nudos, porque están firmes: mantienen el valor, el respeto, la solidaridad, el compañerismo. Nos sentimos orgullosos de lo que somos, valoramos nosotros mismos cada día, no olvidamos la memoria de nuestros antepasados y lo presente, de lo que sabemos, debemos seguir aprendiendo y enseñando para resolver lo que nos toque enfrentar, al igual que nuestros antepasados (ORTIZ, 2012, p. 27).

Asimismo, hay músicas ancestrales que incorporan elementos externos, pero, aun así, siguen cantando. “Cantan a la vida, al amanecer, al nacimiento, a la vida cotidiana, a la cosecha, a los frutos del monte, cantan a la menarca, a la naturaleza, a la muerte...” (CITRO, 2016, p.26).

Finalmente, elegimos describir la experiencia de las comunidades Tikmũ’ün, Maxakali, presentes en Minas Gerais, Brasil, que exhiben un entre lugar cultural muy interesante. La circulación diaria de los indígenas en la ciudad para participar de la compra y venta de alimentos en el comercio local, la presencia de los no indígenas en territorio maxakali utilizado como vía de pasaje para bienes de consumo, ocasionan la aparente mezcla con la sociedad no indígena. Esto sucede de tal forma, que los propios agentes indigenistas consideran a las comunidades como parte de la sociedad occidental. Sin embargo, al mismo tiempo, es posible observar tradiciones, cantos y, principalmente, rituales, muy presentes en la comunidad (TUGNY, 2016). Esto es muy interesante, puesto que, a pesar del contacto constante que existe con las otras sociedades, las estructuras tradicionales no se modifican, sino que siguen de manera paralela. La acústica tradicional sigue independiente.

La manifestación de los *yãmĩyxop*²¹, también expresa el ocurrir simultáneo. Se constituyen “dispositivos que permiten las experimentaciones colectivas de las potencias afectivas de los diferentes cuerpos que habitan la naturaleza” (p.4). Actúan acústicamente con sus propios repertorios, sus cantos y sus visiones de mundo. Son chamanes, visionarios, narradores, etc. Son seres, sujetos, corporalidades; animales, ramas y plumas; pero al mismo tiempo, son repertorios míticos y musicales. Aparecen como materialidades y como productos musicales (TUGNY, 2016).

“Son eventos de gran intensidad expresiva, donde los sustantivos y predicados, seres y atributos, formas y fuerzas, sujetos y lenguajes, caminan juntos. [...] Están incorporados al cotidiano y no son pensados apenas como un conjunto de sentidos celebrados socialmente”. (TUGNY, 2016, p.7. Traducción nuestra²²) Durante las noches de ritual, *yãmĩyxop* recorren caminos, cuerpos y espacios, los cantos son estos trayectos, “materiales de saliente acústico encontrados y producidos” (TUGNY, 2016, p.7).

²¹ Para saber más, leer el texto referido en la bibliografía.

²² En el original: *Yãmĩyxop* seriam então estes eventos de grande intensidade expressiva, onde substantivos e predicados, seres e atributos, formas e forças, sujeitos e linguagens caminham juntos, que hesitamos aqui chamar de “rituais”, uma vez que estão incorporados ao cotidiano e que não são pensados por eles apenas como um conjunto de sentidos celebrados socialmente.

Estas vivencias, permiten a la comunidad acceder a las distintas situaciones, experiencias y manifestaciones de la misma, de manera simultánea. La experiencia sonora no queda restringida solo a un producto musical, a un sonido, sino que también se desarrolla en instancias, caminos, cuerpos, estructuras. De igual modo, la aproximación con la cultura local no indígena, no invalida la propia, sino que funciona como posibilidad de encuentro, sin amalgamarse. Conserva sus características y, al mismo tiempo, convive.

Aun sobre esto, traemos una cita de Nunes, que describe la propuesta de cultura en convivencia:

Mi propuesta es que la mezcla puede ser descripta como la forma indígena de la relación entre los puntos de vista indígena y no indígena. En ella, los dos lados se encuentran conjugados, pero no fundidos: ellos cohabitan en un mismo sistema (una persona o un colectivo), pero no se funden, dando origen a un tercer elemento. El resultado de mezclarse con los blancos no es un tercer tipo de pueblo, mestizo, sino, una comunidad in̄ capaz de acceder a los dos puntos de vista distintos, in̄ e tori. No hay dos culturas. [...] la mezcla no es uno entre dos, en el sentido de un lugar intermediario entre los mundos indígena y no indígena; ella no es uno uno, uno dos sin intervalo, en el cual, a cada momento, solo se puede estar en un lado. La mezcla es ambos lados, sin nunca serlos al mismo tiempo, ella es la posibilidad de ser ambos. (NUNES, 2014, p. 308 apud TUGNY, 2016, p. 15. Traducción Nuestra²³).

2.5 MÚSICA, CONCEPTOS DE MÚSICA Y MUNDO SONORO

“Las singularidades del mundo físico necesitan, inevitablemente, del canto para continuar su existencia para siempre, en caso contrario, el mundo se va acabando de a poco” (IZAQUE, 2011, p.25. Traducción Nuestra²⁴).

Luego de aproximar las nociones de cultura comprendidas en este trabajo, proponemos entender con mayor profundidad las relaciones que se desprenden de la música, a nivel conceptual, y el mundo sonoro. El sonido puede mediar las más diversas estructuras del mundo cósmico, y poseer sentidos y funciones distintos para las sociedades.

²³ En el original: “Minha proposta é que a mistura pode ser descrita como a forma indígena da relação entre os pontos de vista indígena e não indígena. Nela, os dois “lados” encontram-se conjugados, mas não fundidos: eles co-habitam em um mesmo sistema (uma pessoa ou um coletivo), mas não se fundem, dando origem a um terceiro elemento. O resultado de se misturar com os brancos não é um terceiro tipo de povo, mestiço, mas, antes, uma comunidade in̄ capaz de acessar dois pontos de vista distintos, in̄ e tori—voltemos à fala de Karitx̄ma, citada acima, na qual ela se diz uma índia que tem duas “culturas”. A mistura não é um jogo de soma zero, no qual ganhar de um lado implica, necessariamente, em perder do outro; ela é mais bem uma “anti-mestiçagem” (Kelly 2011 [2016]), uma anti-hibridez, uma soma cujo resultado é uma unidade repartida entre os dois elementos geradores. A mistura não é um entre dois, no sentido de um lugar intermediário entre os mundos indígena e não indígena; ela não é um um, um dois sem intervalo, no qual, a cada momento, só se pode estar em um dos lados. A mistura é ambos os lados, sem nunca sê-los ao mesmo tempo, ela é a possibilidade de ser ambos”.

²⁴ En el original: “As singularidades do mundo físico necessitam, inevitavelmente, de canto para continuar a sua existência para sempre, caso contrário, o mundo vai se acabando aos poucos”.

Dejando de lado las definiciones que describen al sonido como un fenómeno físico, planteamos abordajes de la etnomusicología y otras áreas interrelacionadas, que pueden contribuir para el desarrollo del trabajo. Autores distintos amplían aspectos que entendemos como música, siendo algunos de ellos: la expresión, el lenguaje, la comunicación, la educación, la dimensión histórica de la cultura, entre otros.

Más allá del concepto cartesiano de la música como “sonidos humanamente organizados” (BLACKING, 1973), y la música como un “arreglo de sonidos y silencios” (CILFTON, 1983), buscamos entender al sonido como un sentido que el ser humano puede experimentar en su cuerpo y ser transformado por este. La música, como expresión, exterioriza sentimientos, sensaciones, situaciones. A través de palabras, composiciones y movimientos, puede traducir la esencia del alma (RÊGO; AGUIAR, 2006). También, puede actuar como instrumento de motivación, de reflexión (SOUZA; PEREIRA, 2013), de comunicación y formación de opinión. Puede mediar, motivar y generar acciones y sentimientos. Puede guiar pensamientos y mantener las ideas de un pueblo. La música también puede registrar, contar historias y ser usada como espacio de resistencia. Asimismo, puede cumplir un papel educativo, estimular sentidos y percepciones, facilitar actividades del cotidiano y ser implementada en los distintos niveles de enseñanza (HUMMES, 2004). En concordancia, Merriam (1964) frisa la oportunidad de libre expresión emocional, de pensamientos e ideas que estimulan la creatividad y contribuyen para el bien estar personal.

Estas concepciones concuerdan con la definición de música como factor social y, en consecuencia, se enmarcan dentro de una producción sociocultural específica. Merriam (1964) define a la música como un fenómeno de interacción social, humana, hecha por personas, para personas, y que necesita de otras personas para ser producida. Esta envuelve comportamientos aprendidos por los individuos y/o grupos de individuos, que tienen autonomía para realizarlos. No obstante, nos llama la atención el hecho de estar siempre envuelto el factor humano. Surgen entonces los siguientes cuestionamientos: si la música son sonidos humanamente organizados, o pasan por la acción humana, ¿a dónde se encajan los sonidos en los cuales no está envuelta, necesariamente, la acción humana? ¿O aquellos que envuelven a la naturaleza? ¿Y aquellos que son mediados por interacción no humana?

2.5.1 Música Hegemónica

A través de la historia, reconocemos el impacto de los daños sufridos por la invasión europea en la concepción de música y danzas de los pueblos indígenas. Esto resultó en la negación cultural autóctona, en aislamiento cultural de las colonias, en imposición de otras formas culturales, en exclusión cultural y, en consecuencia, la desaparición de muchos años de historia. Sin embargo, trabajos arqueológicos y cronistas de la época nos han permitido conocer parte del sistema sonoro-corporal, en el cual se destacan: la asociación sonora a la palabra, el canto responsorial, las canciones de protesta, una gran variedad de instrumentos musicales, músicas y danzas con carácter principalmente religioso, social y colectivo, de alta complejidad (ACOSTA, 1982).

Martí (1961) apud Acosta (1982) refuta inclinaciones dadas por cronistas que afirmaban el sistema sonoro indígena como siendo inferior al europeo. Él declara que no es posible aplicar conceptos y reglas de medida europea, recientes en la escala de tiempo, para juzgar a la música desarrollada en América, que emplea otro tipo de concepción.

Los conceptos europeos apelaban a recursos de composición y ejecución, de finalidad estética, mientras que el carácter de las músicas indígenas estaba basado en un marco religioso- espiritual- mitológico, con valores altamente simbólicos. El investigador menciona que los indígenas se preocupaban por la afinación y precisión de sus cantos, demostrando un sentido desarrollado de oído musical, ritmo, melodía, variaciones de dinámicas y modulaciones vocales. También, archivos muestran el uso de escalas musicales distintas de la escala pentatónica, que reflejan que la asociación a esta fue por elección ritualista y en función específica a la categoría que priorizan.

Entre las funciones de la música se encontraban: música mágica (ritos de caza y pesca, fertilidad, adivinación); música religiosa (festividad a los dioses); música guerrera (sonidos aterradores para atemorizar a los enemigos); música de trabajo (actividades agrícolas, artesanales, etc.); música fúnebre; y música profana (músicas festivas populares y canciones personales). (ACOSTA, 1982).

Además del colonialismo impuesto en el periodo de conquista, la hegemonía euro centrista musical concibió por largos años, que los “civilizados” músicos europeos, ejecutan músicas consideradas artísticas, y los pueblos conquistados producen folklore.

Las creaciones artísticas de esos mismos pueblos se convierten en una simple

colección de datos, en 'curiosidades antiguas', en piezas exóticas de museo. Se niega el presente y se impide el futuro de estos pueblos, mientras se sacraliza su pasado, con lo que se justifica la etiqueta de 'pueblos atrasados' y se les niega toda posibilidad de evolución (ACOSTA, 1982, p. 72).

A pesar del gran impacto causado por la invasión europea, la vida cultural de las comunidades indígenas continúa muy presente, desarrollándose y resistiendo. Por esta razón, nos parece conveniente desarrollar el término música a partir de la perspectiva indígena, subrayando la riqueza intrínseca que esta posee.

2.5.2 Mundo Sonoro

Acercas de la terminología música, observamos que para muchas culturas este término, o los subsecuentes "*music*", "*zene*", "*musique*", "*musik*", son desconocidos, y aquellos en las cuales aparecen, no poseen la limitación de una organización sonora. "Es sonido y movimiento en el sentido amplio, y casi siempre está conectado de manera estrecha con otras formas de cultura expresiva" (PINTO, 2001, p.222. Traducción Nuestra²⁵). El abordaje antropológico abarca no solamente elementos estéticos de la música, sino también incorpora su forma comunicadora. Esta se manifiesta por intermedio de las creencias, las identidades, y depende de un contexto y medio cultural específico. (PINTO, 2001).

A partir de los años 70, la performance musical adquirió importancia en las investigaciones, comprendiendo el proceso cultural, el contexto, la forma y los géneros (Idem). De este modo, al observar las definiciones encontradas, el término música nos parece fragmentado, necesitando de otras denominaciones que puedan explicar las "otras" cosas presentes en lo no fijado, en las improvisaciones, en los procesos que acompañan la producción y efectuación de un evento o manifestación sonora.

Encontramos en la definición de Seeger (2015) una puerta que abarca los procesos mencionados, y que pueden también ayudarnos a entender el mundo sonoro:

La música es la intención de hacer algo que se llama música (o que se estructura de manera semejante a lo que nosotros llamamos música), en oposición a otros tipos de sonidos. Es la capacidad de formular secuencias de sonidos que los miembros de una sociedad asumen como música (o como quiera que la llamen). Música es la emoción que acompaña el cuerpo para producir y acompañar sonidos. Música es la emoción que acompaña la producción, la apreciación y la participación en una performance. Música es también, claro, los propios sonidos, después de ser producidos. Y, también, es la intención y la realización, es intención y valor, es

²⁵ En el original: "é som e movimento num sentido lato e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva".

estructura y forma. (p.16. Traducción Nuestra ²⁶).

Esta definición nos parece muy interesante. Él considera no solamente los sonidos que son producidos, sino también la emoción, la intención, y podemos agregar, los pensamientos que se traducen en sonidos. Estos sonidos atraviesan la vida de los pueblos indígenas en sus diferentes versiones, tanto para rituales, para la vida cotidiana, entretenimiento, cura, entre otros.

El sonido adquiere valores diferentes para las comunidades, que van más allá de una melodía o ruido, y transportan el modo de vivir indígena, sus creencias, intenciones, emociones, espiritualidad y vivencias que, sin él, no existirían. El universo se expresa a través de la música, y la música se expresa a través del universo.

Cada performance o manifestación sonora establece relaciones entre los habitantes del lugar, ya sean seres humanos, animales, espirituales, inanimados, etc. Y entre los procesos de producción envueltos, que abarcan no solamente los cantos aprendidos y ejecutados, sino también la producción de objetos utilizados en rituales, comidas, la búsqueda de materiales en la selva, y conversaciones (SEEGER, 2015).

La música forma parte de la identidad cultural de los pueblos desde siempre, los cuales crearon instrumentos para imitar los sonidos de la naturaleza, los sonidos producidos por animales, por el agua, etc. Es una forma de comunicación, de entretenimiento y de aliento en el trabajo pesado. Los sonidos siempre acompañaron las canciones para dormir, los rituales y los juegos del cotidiano (KINDERSLEYL, 2011). También, se relaciona con la espacialidad física, la geografía y la cartografía de la selva. A través de las músicas asocia el movimiento de los habitantes, de la vegetación, de los animales, nombra los hechos y lugares y demarca territorios. (SANTOS, 2013) Santos, comenta sobre la música en la vida de los niños, que aprenden desde pequeños escuchando a la mamá cantar. Aprenden cantos de pureza y protección, y así fortalecen y purifican el ambiente a donde viven.

Estas consideraciones mencionadas motivan la elección de llamar Mundo Sonoro a las manifestaciones musicales indígenas. Entendemos al mundo sonoro en los

²⁶ En el original: “A música é uma intenção de fazer algo que se chama de música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequencias de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a emoção que acompanha o corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização, é intenção e valor, assim como estrutura e forma.

procesos, en los valores sociales, como canal pedagógico para las comunidades, como herramienta para la lucha por los derechos. El mundo sonoro aborda el producto musical y la producción musical, la existencia y la vivencia, la realidad visible e invisible. El mundo sonoro trasciende el tiempo, el espacio y los niveles existenciales de realidad. Influencia a humanos, espíritus, animales y otros seres. El sonido transmite, milita, enseña, aprende, acuna, alienta, emociona, cuida, protege y comunica. El mundo sonoro es fuerza, energía y espacio.

3 CULTURA Y MUNDO SONORO MBYA GUARANÍ

La cultura mbya guaraní, se expresa en el *ñande reko*, el modo de ser que se presenta de manera tradicional y dinámica, y comparte intersecciones con la sociedad occidental. El mundo sonoro se expresa en productos musicales, en los cantos, en la ejecución de instrumentos, en las intenciones, en las costumbres y en tantas manifestaciones del acontecer en comunidad.

Este acontecer suscita relaciones de aproximación y tensión dentro de la propia comunidad, de las cuales observamos el nexo: música y turismo, música y comercio, música y tradición, música y naturaleza, entre otras. Vinculadas a la comunidad, a los rituales, a los desdoblamientos por supervivencia y a la lucha frente al colonialismo aún presente, la cosmovisión mbya se mantiene viva, en constante transformación y posicionamiento en la historia.

3.1 EL MODO DE SER

El *ñande reko*, modo de ser intrínseco a la ancestralidad, al modo de los padres y abuelos, a las costumbres, el comportamiento, el buen vivir, describe la cultura guaraní (MELIÀ, 1981). El *tekoha*, conjunto de espacios culturales que abarca no solamente el espacio geográfico en los montes, el suelo donde se planta, sino principalmente “el lugar donde vivimos según nuestras costumbres” (MELIÀ, 1981, p.9), el lugar donde se pueden ejercer las relaciones políticas, sociales y religiosas, forma parte importante del lado tensionador mbya. El territorio, que no es solo tierra, suma activos a la disputa, de manera conjunta, a contextos históricos y a la conciencia compartida. El *teko*, modo de ser, también se traduce en tradición:

La tradición, lejos de ser un desafío a la racionalidad, la sustenta y la justifica. La tradición es algo más que comportamiento habitual y no se reduce a una repercusión rutinaria de actividades. La tradición muestra su carácter normativo basado sobre la sacralidad de las experiencias y las palabras primigenias y tiene también un carácter paradigmático que viene sancionado por los ejemplos de los antepasados. La tradición hecha sus raíces en la mitología, pero se procesa concretamente a través de quienes la vivieron durante un largo periodo de tiempo: los "abuelos". De este modo, en la tradición convergen perennidad e historia. (MELIÀ, 1981, p.12).

En concordancia con Melià, Sequera (1987) continúa:

La toma de conciencia de la identidad mbya, por los propios mbya, no se origina en la racionalización vivencial, real en este mundo, sino en la retrospectiva mítica original. El mbya piensa, vive, en el cofrón del mundo que su cultura explora y que ella le permite denominarla. La conciencia de lo propio, como de lo apropiado, refiere

a la estructura mítica profunda, silenciosa, cuya característica se define en la primordialidad y la necesidad absoluta del mito en desvelar significantes. Las enseñanzas primeras de *Ñande Ramoi Guachu* (Abuelo originario), a través de la palabra divina (*Ayvu Guachu*) en la concepción del mundo y de las cosas de los indígenas mbya, revierte características de permanencia, de intemporalidad. Cada ser, cada cosa, cada fenómeno genera su explicación originaria en la experiencia cognoscitiva mbyà. (SEQUERA, 1987, p.67).

Esta identidad, relacionada directamente con el saber mítico, las enseñanzas primeras, reflejan que no podemos hablar sobre la cultura guaraní sin considerar su concepción de mundo, la cosmogonía presente en todas sus estructuras, tradiciones y manifestaciones, características estas que tienen permanencia. Avanzando, Stein (2015) traduce la existencia mbya, sus procesos de construcción y constitución, a la ‘existencia cosmo-sónica’, que se vincula a:

performances sonoras, imagéticas, cinéticas y materiales que fortalecen la escucha y la resonancia del colectivo y del mundo. Las mba’epúnhendú («sonoridades») y su relación con los nhë’ë («espíritus-palabras») o con la yvy («tierra») —entre otras instancias cosmológicas— se procesan a partir de una red específica de sentidos y presencias de sonidos, materiales e imágenes, en diferentes tiempos y espacios. (STEIN, 2015, p.209).

Las performances, las sonoridades específicas, las bellas palabras, el uso de ornamentos tradicionales permiten, estimula y nutre la relación con los seres de otras naturalezas, de modo que la existencia cosmo-sónica de los mbya necesita, inevitablemente, de su desempeño para el buen vivir. El modo de ser es conducido, mediado y reforzado por la cosmo-sónica.

Para el guaraní, el canto y la palabra proviene de la esencia divina de *Ñanderu*, el Padre primero, creador de todo lo que existe. A través del canto y la palabra, el guaraní se comunica con los dioses (Ñande Arandu Pygua, 2004, apud SANTOS, 2013). Conforme Montardo (2009) estos cantos son obtenidos a través de revelaciones, donde seres espirituales envían a los humanos en sueños, las composiciones que deben ser ejecutadas.

La revelación sucede cuando se va hasta el lugar donde están presentes los elementos considerados pertenecientes a la cultura Guaraní: comidas, objetos, adornos. El contenido del sueño es considerado conocimiento, y la composición de las canciones se da a partir de la escucha onírica. [...] Tratar la composición en la música Guaraní apunta directamente para la dialogía, pues los Guaraníes no se consideran los dueños de los cantos. Aún los cantos individuales, recibidos especialmente por cada uno en sueños, son obtenidos por merecimiento, como un regalo, no son compuestos por la persona. Ella simplemente escucha la música, como si ya hubiese sido concebida, existiendo en otro lugar. (MONTARDO, 2009, p.

48-49. Traducción nuestra²⁷).

Todos los guaraníes pueden recibir un canto, y lo hacen en diferentes etapas de la vida. Estas personas, además de estar dispuestas a recibir un canto espiritual, deben vivir de acuerdo con los principios del buen vivir para poder recibirlos. (SCHADEN, 1974). Estas características están totalmente relacionadas con el ‘mundo forestal’ (SEQUERA, 1987), que constituye un medio de subsistencia no solamente económica y biológica, sino también espiritual y cultural. La vegetación, los insectos, los animales, el paso humano por estos, despliegan un universo sonoro complejo, que provee y se equilibra con instrumentos, danzas, canto y expresiones vocales, asumiendo distintas funciones de subsistencia. Para los mbya no existe la palabra ‘música’, sino que cada expresión sonora, sean fenómenos de la naturaleza, manifestaciones vocales o instrumentales, están diferenciadas y definidas de acuerdo a funciones específicas.

Estas funciones se traducen desde: acompañar rituales, ser receptores de los seres espirituales (MONTARDO, 2009), relacionarse con la tierra y la naturaleza, exponer las relaciones en/con la comunidad; hasta manifestar sus quejas, inquietudes, miedos y tristezas, referentes a los no indígenas, al impacto de sus acciones en el medio ambiente y la lucha por la supervivencia. De esta forma, el modo de ser mbya se ve plasmado a través de la expresión sonora.

3.2 INSTRUMENTOS MUSICALES

Expresiones sonoras utilizan instrumentos musicales para su ejecución. De manera a clasificarlos, empleamos la investigación hecha por Sequera en 1987, en Paraguay. El utiliza la nomenclatura establecida por Hornbostel-Sachs, publicada en 1914, de acuerdo a la naturaleza del grupo de instrumentos. En este trabajo utilizamos las descripciones de la clasificación mencionada, escritas por Pérez de Arce y Gili²⁸ (2013) para el contexto latinoamericano.

En primer lugar, se encuentran los idiófonos: El sonido se produce por

²⁷ En el original: “A revelação acontece quando se vai até o lugar onde estão presentes os elementos considerados pertencentes à cultura Guarani: comidas, objetos, adornos. O conteúdo do sonho é considerado conhecimento, e a composição das canções se dá a partir da escuta onírica. [...] Tratar da composição na música Guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais, recebidos especialmente por cada um em sonhos, são obtidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Esta apenas escuta a música, como se já tivesse sido concebida, existindo em outro lugar”.

²⁸ La clasificación propuesta por Pérez De Arce y Gili sigue la traducción de la clasificación Hornbostel-Sachs, hecha por Carlos Vega en 1946, incorporando la investigación de los mismos.

vibración de un cuerpo sólido. El instrumento y cuerpo sonante son una misma cosa. El material del instrumento incide directamente en el sonido (PÉREZ DE ARCE; GILI, 2013, p. 81). En esta clasificación se encuentra la *mbaraka miri*, sonaja adornada de plumas, construida a partir de calabaza con semillas o piedras en su interior. Su uso es para acompañar rezas, la danza tangará o cantos de orden terapéutico (*mba'achy poraei*). El instrumento sagrado es utilizado por el líder religioso y los jóvenes iniciados, solo en el *opy* o casa de ceremonias. El *popygua'i*, o claves, es ejecutado por el *Ñanderu* en las danzas rituales tangará, acompañado de los jóvenes iniciados. Su uso es exclusivo masculino, antes de las ceremonias, fuera y alrededor del *opy*, de manera a ahuyentar los malos espíritus. Todo joven iniciado debe construir y poseer su propio *popygua'i*, cuyas funciones revierten características sociales y religiosas. El *takuapu*, o bastones rítmicos, es un instrumento femenino, único de esta naturaleza en el *opy*, construido con tacuaras. Se considera un instrumento ritual, el cual las mujeres golpean sobre el suelo en una misma pulsión rítmica, marcando así el tangará (SEQUERA, 1987).

En segundo lugar, los membranófonos: Las membranas estiradas rígidamente producen el sonido. Es preciso un cuerpo rígido que reciba la tensión sin deformarse (PÉREZ DE ARCE; GILI, 2013, p.87). En esta clasificación, Sequera sitúa el *mba'e pu ovava 'e*, un tambor cilíndrico utilizado por el líder religioso que acompaña cantos-rezos, en agradecimiento por la caza. Se construye con madera de cedro y pieles de animales. El *ãgua-pu*, tambor, también es citado.

A continuación, siguen los cordófonos: Una o varias cuerdas estiradas rígidamente producen el sonido. Precisa un cuerpo rígido que reciba la tensión sin deformarse (PÉREZ DE ARCE; GILI, 2013, p.90). En esta clasificación está situado el *guyrambau*- arco musical, utilizado por los varones, niños y adultos, con la función de entretenimiento. El sonido varía de acuerdo a la tensión del arco y la cuerda, pudiendo pulsar con las manos o percutir un palo de madera. La caja de resonancia del *guyrambau* constituye la propia cavidad bucal del intérprete. Podríamos considerar el instrumento como uno de los más antiguos de la cultura musical mbya. (SEQUERA, 1987, p.71).

En contraposición, Civallero (2021) en sus estudios sobre los arcos de América del Sur, coloca al *guyrambau* como derivación del *berimbau* afrobrasileño, y que fue incorporado por la sociedad paraguaya a principios del s. XX como instrumento empleado por los indígenas mbya en rituales mágicos. Este se compondría de un arco unido a una calabaza o porongo.

Sequera (1987), también cataloga el uso del *rave* o *ravel*, instrumento

proveniente de Europa en el siglo XVI, no obstante, fue incorporado como instrumento tradicional mbya de carácter sagrado y utilizado como parte importante en rituales. Es de uso masculino en el *opy* y acompaña la danza tangara. Se construye a partir de madera de cedro, cola del monte y tres cuerdas tensadas, ejecutándose con un arco de madera. El instrumento puede estar afinado en intervalos de quintas, de oído.

Otro instrumento musical incorporado por los mbya, proveniente de Europa, es el *kuminjare* o *mba'e pu-ja*. Una guitarra rústica de cinco cuerdas, de uso masculino. Junto a este, se conoce el uso de la *mbaraká*, en la región mbya misionera.

El cuarto lugar en la clasificación de instrumentos está ocupado por los aerófonos. El aire es puesto en vibración a través de un flujo continuo (PÉREZ DE ARCE; GILI, 2013, p. 94). En este registro se encuentran las flautas *mimby pu*- flauta de pan, y el *mimby puku*. El *mimby pu* es de uso femenino y está compuesto por cañas de diferentes dimensiones, con diferentes sonidos. El *mimby puku* es de uso masculino, compuesto por una sola caña y se emplea en el monte simbolizando la paz (SEQUERA, 1987).

3.3 MÚSICAS PRIVADAS Y MÚSICAS PÚBLICAS

Siguiendo, los instrumentos musicales acompañan cantos y danzas, que Ruiz (2012) exhibe en dos categorías actuales. Estas exponen nuevas aproximaciones y tensiones entre y con la cultura tradicional. La primera categoría es denominada por Ruiz como 'músicas privadas', músicas de carácter sagrado, interpretadas dentro del *opy*, la casa de reza, sólo por guaraníes. Tiene enfoques ritualistas y de celebración. Dallanhol (2002) estudia el término *jerojy* (danza y danzar en el *opy*) como un concepto de danza que sucede acompañada de cantos e instrumentos, que exige concentración y respeto en actitud de reverencia, es realizada solamente dentro del *opy*. "Hacer yeroyi es cosa seria [...], es una danza para los dioses, que es también canto. Se acompaña con *mbaraká* y *takuapú*" (RUIZ, 1984, p.80 apud DALLANHOL, 2002, p.64). Plantea el uso del *takuapu* (bastón rítmico) y el humo de pipa, utilizado por las mujeres para espantar el mal. Los hombres llevan *mbaraká* (guitarra), *angú apu* (tambor), *popygua* (claves), entre otros, como imprescindibles para la realización de la danza ritual. El *andamento* de la música es más lento. Estas composiciones son ancestrales, considerando las experiencias sonoras que atraviesan los chamanes, que tienen la tarea de recibir la melodía, cantar y enseñarla a la comunidad para mejorar el buen vivir. Estas músicas son restringidas a los indígenas de la comunidad. (MONTARDO, 2009).

A continuación, Ruiz (2012) denomina “músicas públicas” a aquellas que no poseen carácter sagrado y que son plausibles de ser mostradas a personas externas a la comunidad. Estas abarcan temáticas de lucha por las tierras, el cuidado con la naturaleza, la fraternidad, etc., y pueden constituirse de canciones preseleccionadas, que buscan mostrar al individuo externo parte de la cultura. Dallanhol (2002) trae el concepto *jeroky* (danza y danzar fuera del *opy*), donde pueden utilizar instrumentos como: la *mbaraká* (guitarra) y el *ravé* (rabel). El *andamento* es más acelerado. Estas músicas no pueden estar en la misma categoría de las anteriores, pues por más que involucren parte de sus costumbres, cantos, son creadas con otro propósito y función. El *jeroky* hace referencia a una danza acompañada de canto e instrumentos con objetivos de entretenimiento, “pueden contener risos, algarabía, alegría, etc, y por ello sucede fuera del *opy*” (DALLANHOL, 2002, p.65²⁹). Sus letras pueden ser de reza, espiritual, pero son distintas, voz y danza distinta del *jerojy*.

De igual modo, la cosmo-sónica *mbya* se divide en tres niveles de comunicación musical: El nivel intraétnico, que hace referencia al ejercicio de la música dentro del grupo; El nivel sagrado chamánico, de los cuales solo participan integrantes de la comunidad que tienen acceso a los rituales; Y el nivel interétnico, que se desenvuelve en las relaciones externas a la comunidad, este puede afirmar su identidad e incorporar elementos externos a la comunidad. (DALLANHOL, 2002).

3.4 NIVEL INTERÉTNICO, TENSIONES EN 3 EJEMPLOS

El nivel interétnico posibilita relaciones con otras comunidades, otras sonoridades, otras manifestaciones. Sin embargo, presenta tensiones que surgen de aquellos que no concuerdan con las aproximaciones musicales a los no indígenas, aquellos que abren las puertas para el intercambio de saberes, y las posibilidades que surgen de las transformaciones- mezclas en convergencia.

En Argentina, el reconocimiento constitucional de la preexistencia de los pueblos indígenas en 1994, abrió puertas para pensar estrategias de visibilidad, construir puentes, entre ellos la aproximación musical con los no indígenas. Zuetta apud Pittau Sevilla (2016), comenta que en 1995 se realizó una reunión en la ciudad de Puerto Iguazú, Argentina, donde líderes de la triple frontera decidieron de manera conjunta abrir la cultura a personas externas a las comunidades. Comenta también que, en 1998, el cacique

²⁹ En el original: podem supor risos, algararra, alegria, enfim, e por isso acontece fora da opy.

Dionisio duarte, del tekoa Tamandúá, le entrega *cassettes* con canciones grabadas y le dice “ya es tiempo que el hombre blanco conozca nuestra música. Música de antes de Cristo mismo” (PITTAU SEVILLA, 2016, p.55), en alusión a la antigüedad de los cantos. Sobre aparecer públicamente, Pittau Sevilla (2016) describe que aproximadamente partir del año 2001, notó que las comunidades mbya de Misiones, Argentina, comenzaron a mostrar su música a personas externas, resaltando las apariciones públicas en los medios de comunicación y dentro de comunidades.

“Siento que ahora nuestros rezos, ya no podemos esconderlos más. Estamos rodeados de los blancos y ellos necesitan saber, por eso mostramos estas cosas. Los blancos ya nos alcanzaron y ellos quieren saber si rezamos o no, si no les mostramos, ellos creen que no conocemos a Ñande Ru” (Opyguá Chamorro en PITTAU SEVILLA, 2016, p.56). Muchos son los desglosamientos que puede tener esta frase. Por un lado, la decisión propia de “abrir” la cultura, de mostrar sus músicas, quizás como estrategia de visibilidad, quizás como estrategia para frenar el avance del blanco, como forma de imponerse frente a la nueva dominación en formato de iglesias, etc. Quizás, porque en el acercamiento del blanco, optaron por poder elegir que abrir.

Cual sean las razones de esta apertura, observamos la decisión tomada por la comunidad, por lo que, en este punto, opinamos que, “no sirve de nada querer defender lo propio de las culturas contra ellas mismas” (LÉVI-STRAUSS, 2015, p.76). Nuestro deber no debe ser imponer el mantenimiento del modo de ser de forma estática e inmutable, no es apropiado querer que la cultura permanezca intacta, si ella misma ha estado transformándose y continúa en constante transformación.

Asimismo, entendemos que el hombre es total en su cultura (KUSCH, 1986, apud SOUZA; MENEZES, 2018, p.15), la cual no es una totalidad rígida, sino que consiste en una estrategia para vivir. La modalidad interétnica también absorbe estrategias para sobrevivir.

3.4.1 Coro De Niños- Escuela Y Turismo Sin Contexto

Los kyingüeruvixá (maestros) de las tekoá Nhundý, Jataity y Pindó Mirim reiteradamente reflexionaban sobre las características sociales y pedagógicas de las piezas musicales mbyà con relación a las no mbyà. Según ellos, mientras la música mbyà favorece la constante mejora de la persona, la música de los juruá (no indígenas) podría estar asociada a anhá («el mal, demonio»). Por lo tanto, se debe cuidar para que no se produzca ni aprecie en exceso, evitando así sufrir su encantamiento, que llevaría a equivocarse el tape porã. (STEIN, 2015, p.223).

Observamos en esta cita, la asociación de las músicas no indígenas a ‘lo

que hace mal', entretanto que las músicas indígenas conducen a la mejoría de la persona, y los vuelven más humanos, más próximos de lo divino. Este pensamiento, quizás abrió puertas para realizar performances indígenas fuera de la comunidad y en la comunidad, para que el "blanco" pueda, a través de las sonoridades divinas, mejor como persona. "Los cantos no son para divertirse, como los del blanco, sino que tienen un significado espiritual y son necesarios para el buen funcionamiento del mundo". (PITTAU SEVILLA, 2016, p.57).

Una de las formaciones musicales constituidas en la actualidad, son los grupos corales mbyá, los cuales realizan presentaciones dentro de las comunidades, en fiestas, en eventos regionales, y aun CDs, DVDs, documentales, etc. (CANTORE; BOFELLI, 2017). De esta manera, crean vínculos con personas externas a la comunidad, obtienen rédito económico y visibilizan problemáticas que son pertinentes a los mismos. La formación de los coros acontece de forma coexistente a las ciudades y zonas turísticas, diferente de las comunidades que viven lejos de ellas. Frente al desenvolvimiento turístico regional, el turismo étnico que incluye visitas a las comunidades indígenas, escuchar a los coros cantando, puede ofrecer una forma de afrontar el capitalismo hotelero, principalmente, que amenaza constantemente la pérdida de territorio de las comunidades. Los grupos corales utilizan recursos sonoros, temáticas e instrumentos con partes de las ceremonias religiosas, modificándose para la interacción entre los participantes, ajustando danzas, letras, melodías musicales y espacios donde serán presentados. Estas son seleccionadas previamente, "ocultando o transformando sus expresiones religiosas frente a la mirada del otro" (CANTORE; BOFELLI, 2017, p. 63). Las músicas, *jeroky*, constituyen entonces una forma de espectáculo que suple la necesidad de relacionamiento con los no indígenas, de manera creativa, sin tener que mostrar sus canciones sagradas. Ya para Stein (2009), estas prácticas incorporan elementos nuevos a la tradición, siendo ellas composiciones, instrumentos musicales, coreografías, recursos de amplificación y registro sonoro, que provienen de las relaciones entre diferentes comunidades y sociedad no indígena. En sus registros, ella comenta sobre el repertorio, que incluye a los *mboraí*, cantos sagrados, pero que generalmente no son los mismos utilizados en los rituales nocturnos en el *opy*, y cuando son los mismos, están en otras intenciones, por lo tanto, son sonoridades diferentes.

Los coros privilegian la participación de niños por su fuerza y pureza, y la capacidad de transmitir esto a otras personas. El canto infantil posee fuerza religiosa, pues las almas de los niños son puras. "El canto tiene el poder de curar a las personas y fortalecer la vida comunitaria". (STEIN, 2009, p.126).

Rómulo afina la guitarra [...] y comienza a tocar las cuerdas “al aire” marcando el ritmo. Pasa un buen rato intentando tocar y cantar junto a los nenes que están ahí con nosotros. Buscan la entonación de sus voces, sin apuro. La entonación de una de las nenas no va bien con la afinación de la guitarra. Pedro vuelve a afinar para acompañarla mejor. [...] Pedro espera a que ellos tengan ganas de cantar [...], frena diciendo que su canto sin el de los niños no es nada. “Nuestro canto no es nada sin el de los chicos”, dice más de una vez [...]. En ese momento nos explica que las voces de los chicos son muy fuertes, que “tienen tanta fuerza que logran alcanzar el alma de cualquier persona, que logran llegar al alma de los otros con el canto y lo hacen de una manera que los adultos no pueden”. Seguimos hablando y le preguntamos por qué los coros suelen cantar cuando se acerca algún político a las comunidades o en actos que estos organizan. Rómulo responde: “las voces de los niños llegan incluso hasta el corazón del político más corrupto” y cuenta cómo una vez vino el gobernador de la provincia, cómo cantó el coro y cómo se terminó definiendo en ese encuentro que el gobierno construiría una escuela para la comunidad. Sobre este evento habíamos escuchado en otras charlas con otras personas. “Y los coros también son importantes para los turistas, ¿no?”, pregunto, a lo que Rómulo responde: “sí, porque su alma lo necesita. Muchas veces los turistas vienen muy acelerados, no vienen bien, y el coro les llega hasta el alma y les hace sentir bien (CANTORE; BOFFELLI, 2017, p. 64).

De esta manera, los coros permiten también un intercambio, que beneficia al espectador, cura y fortalece.

Continuando esta línea, observamos puntos de tensión en la relación: música, comunidad y turismo. Los coros de niños se han vuelto una considerable fuente de ingreso económico para las familias que participan, que además de concurrir a eventos fuera de la comunidad, proporcionan al turista que llega al tekoa la experiencia de escuchar música tradicional, de observar una performance con instrumentos de la comunidad, etc., en la culminación del paseo. En conversación con algunos niños de la región de Puerto Iguazú, estos mencionan satisfacción y honor al poder cantar para distintos públicos, viajar para participar de eventos, ser reconocidos y premiados por sus voces y el papel que cumplen de “mantener” la cultura mbya. Sin embargo, observamos múltiples significaciones que se desprenden de esta actividad. Por un lado, beneficios que resultan de la práctica coral, beneficios espirituales, beneficios de desenvoltura musical, visibilidad frente al Estado, que repercute en beneficios materiales para la comunidad (como visto anteriormente en la cita), rédito económico, entre otros. No obstante, al mismo tiempo que es de provecho, observamos interrogantes que se desprenden de esta práctica y nos preguntamos: Si esta práctica está vinculada al turismo, ¿De qué manera el comercio afecta la producción musical? ¿Puede volverse una performance “ficticia” apenas para el público externo, quizás estancada, que no traduce lo que sucede musicalmente en la actualidad? Si una melodía es otorgada por una divinidad para un fin específico, con sonoridades que cumplen papeles específicos, ¿cuáles son las nuevas relaciones que surgen, al exponerla a otro contexto totalmente diferente?, ¿o al cambiar parte de la melodía- letra para adaptarla

al público que la recibe?

Aunque aparentemente se busca reflexionar sobre el repertorio musical a ser utilizado en las visitas turísticas y proponer canciones que no hieran los principios tradicionales de la comunidad, percibimos que esto no sucede en todas las comunidades ni en el mismo grado de intencionalidad, por lo que, en ocasiones, ciertas performances musicales pueden llevar las músicas tradicionales a otros contextos, fuera de la situación ritual, o de la lógica para la cual fueron otorgadas por las divinidades. Por otro lado, una vez que es transmitida al turista, este obtiene cierta libertad de manejar su repercusión, permitiendo exportarla nuevamente a otros espacios, quizás exótica, quizás como muestra de una sociedad primitiva. En respuesta a la pregunta: ¿Cuándo cantan las músicas tradicionales? Varios niños me responden: En el coro. Si para las comunidades, las músicas públicas no forman parte de lo ancestral, ¿qué papeles cumplen en el dinamismo de la comunidad?

Asimismo, observamos la relación escolar de los niños que participan activamente. Cebolla Badie (2005) menciona en su investigación la inconformidad de una docente con la interrupción de las clases y el desempeño escolar de los niños, que deben salir del aula cuando llegan turistas para realizar las performances musicales. Esta actividad demora cerca de 3 horas por día, varias veces a la semana, por lo que, en la visión de la docente, la enseñanza escolar formal se ve perjudicada.

3.4.2 Instrumentos Musicales- Naturaleza Y Comercio

El mundo vegetal, animal, la naturaleza, forma parte del referencial mbya, que ofrece al oído atento un universo importante para el desarrollo de las sonoridades, juntamente con materia prima para la fabricación de instrumentos musicales. Conforme Sequera (1987), el universo sonoro (*Ka'aguy ryapu*) mbya se divide en estratos, entre los cuales notamos el movimiento del agua de los ríos, la densidad de las hojas caídas, sonidos de insectos, anfibios, pájaros, mamíferos, entre otros, raíces del suelo, madera de los árboles, etc. que constituyen una dinámica acústica necesaria para la fabricación, nutrición³⁰ y uso de instrumentos musicales. Según este autor, a mediados de los años 60,

³⁰ Llamamos así a la adquisición de sonoridades de los instrumentos por medio del agua. Los instrumentos son dejados cierta cantidad de tiempo cerca del agua, en la naturaleza, para adquirir las melodías que luego ejecutarán. Para los aymará, el mundo está dividido en tres partes: el Araj Pacha (luna, sol, estrellas, lucero-mundo alto), el Taiپی Pacha (espíritu de lka montaña, espíritu de la agricultura- mundo medio) y el Manqha Pacha (animales totémicos, espíritu de la música- mundo de abajo). En Manqha Pacha habita el Sereno, o Sirino, quien se asocia con el agua subterránea y las vertientes, y es el sonido mismo. Sin embargo, todo lo que produce sonido es de él, es él, esté relacionado con el agua o naturaleza. El crea la música a través del

el equilibrio ecológico fue quebrado, aumentando de manera descontrolada la deforestación, modificando el ambiente natural, lo que trajo repercusiones en el orden cultural.

En conversación con el *mburuvicha* (jefe) de la región de Puerto Iguazú, este comenta que, a raíz de las consolidaciones del sedentarismo y los cambios en el ecosistema ambiental, las sonoridades hoy existentes son distintas.

Actualmente, la selva es distinta, el agua no es la misma. Cada agua tiene un sonido distinto, cada madera tiene un sonido distinto. Antes los guaraníes nos cambiábamos de lugar buscando los sonidos, nos guiamos por el viento, pero ahora ya no nos cambiamos de lugar. Entonces es un solo sonido. La calabaza con la que se hace la mbaraka antes se buscaba de varios lugares, y tenían sonidos distintos, hoy es todo de un mismo lugar. Ya no nos cambiamos, ni tampoco hay muchas plantas, porque los espacios son otros. (MOREIRA, jefe regional de Mbya en Misiones, 2022. Información verbal³¹).

Sobre esto, entendemos a las sonoridades actuales modificadas. Las nuevas dinámicas son tensionadas a partir de la configuración territorial fija que, de manera conjunta con la disminución de las tierras, a causa de la deforestación, de la expansión hotelera y de las ciudades, etc. determinan el desuso de elementos de la naturaleza que antes eran más accesibles. Ya no son los mismos ríos, los mismos árboles, los mismos lugares.

Además de los grupos corales, observamos también la confección y venta de artesanías mbya, que ofrecen al visitante utensilios, accesorios, adornos e instrumentos musicales. (CANTORE; BOFFELLI, 2017). Estos se sitúan en el comercio turístico y utilizan la “valorización” del indígena, para obtener beneficio económico. Sobre esto, De Carvalho (2002) explica que, a partir de los contextos neoliberales, las comunidades debieron articularse en nuevos espacios, nuevas concepciones y relaciones con la tradición, de forma que se produzcan estrategias de sobrevivencia.

La música tradicional, la religión, las artes en general, vuelven ahora a teñirse de un nuevo valor afectado por un orden transnacional. Las colectividades nacionales pasan a mirar su propia cultura a partir de ese actual (des)orden político-económico transnacional y de allí surge la distinción, que me gustaría señalar, entre la tradición como fetiche y la tradición como una diferencia fundadora (De Carvalho, 2002, p.4).

La tradición aparece dividida como fetiche, lo que se quiere mostrar o cultuar, y la tradición como diferencia fundadora. De Carvalho discurre sobre la “venta de

agua y la entrega en la vertiente, el ojo de agua, donde es llevada por animales, naturaleza, a otros lugares. (María Ester Grebe apud Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93994.html>.)

³¹ Información verbal concedida por Silvino Moreira, el día 23 jul. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

cultura” que se apropia de trazos culturales y genera “una especie de relación espectral con la cultura humana ajena” (p.9). Espectral en el sentido de falsedad, de resquicios de algo que ya no es así, o no es así en su interior, surgiendo una especie de teatro, aún para los propios que la producen. Esto se traduce en relaciones ficticias, por parte del turista que compra, y al mismo tiempo espera, cultura material o inmaterial que no coincide con la realidad actual.

De la misma forma que actúan los coros al vender una experiencia cultural al turista que llega buscando lo nativo, lo “originario”, nos encontramos con elementos materiales, instrumentos musicales que cumplen papeles de recuerdo, de reminiscencia, siendo que ya no son utilizados en las comunidades como tales, sino producidos para el comercio. Al conversar con jóvenes de una comunidad de Puerto Iguazú, estos responden a la pregunta: ¿cuándo tocan estos instrumentos musicales?, con la respuesta: nunca, son fabricados para la venta. Cabe resaltar que esto no sucede con todos los instrumentos musicales de la comunidad, ni en todas las comunidades de la región. Citamos apenas un ejemplo de lo que observamos en campo.

Por otro lado, por más que esta realidad parece ser gobernada por el comercio y el turismo, no podemos considerar a la comunidad meramente víctima. Son ellos los que eligen “que mostrar” y “cómo mostrar”, de manera que beneficie sus propios intereses. Esto también se relaciona con el concepto de cultura de Cunha, que distingue a la cultura sin comillas, la cultura en sí, como una red invisible en la cual estamos suspensos; y “cultura”, que desenvuelve la propiedad y autonomía cultural de los pueblos indígenas en mostrar aquello que realmente se quiere mostrar, la cultura para sí. Cunha afirma la necesidad de distinguir la relación interétnica que prevalece en estas situaciones, la cual no implica sometimiento a la lógica externa, ni a la lógica del más fuerte, sino que es un modo de organizar las relaciones de manera cognitiva y funcional. (CUNHA, 2009 apud OLIVEIRA, 2017).

3.4.3 Sonoridades Contemporáneas

De manera breve, elegimos mencionar el uso del elemento externo en la relación interétnica para la creación de nuevas sonoridades. Creemos importante la mención de estas coyunturas actuales que desde hace unos años vienen creciendo y adquiriendo visibilidad en espacios dentro y fuera de las comunidades guaraníes.

En esta relación, tomamos el concepto de Kusch (1986) sobre fagocitación, la asimilación de elementos occidentales y las transformaciones que produce dentro de las

comunidades. Una de ellas es la escucha de música no indígena, entre las cuales se destacan el rap, *trap* e hip-hop. Nombres como María Becerra, cantante Argentina actual, caen en el agrado de los jóvenes, que se inspiran en sus historias de vida para componer sus propias canciones y tener “éxito” en el mundo de la música. También, entre otras posibilidades, se encuentra la formación de bandas *covers*, de distintos grupos musicales de cumbia, que cantan en eventos y espacios de la ciudad a fin de obtener rédito económico³².

Frente a esto, nos preguntamos: Si las sonoridades, que son inspiración divina, no consideran a los humanos compositores, ¿cuáles son las categorías que podrían abarcar las composiciones rap de los *mbya*? ¿De qué forma los elementos externos son implementados en las nuevas sonoridades?, y ¿cuál es la relación y papel de ellas frente a las tradiciones de la comunidad? Por un lado, observamos el disgusto de los ancianos hacia la “pérdida” de las raíces ancestrales, cuando estas son intercambiadas por las músicas de afuera. Sin embargo, al permitir el intercambio, observamos plasmarse en músicas que usan elementos externos, sus inquietudes, luchas, conflictos, sentimientos y necesidades.

A modo de ejemplo, citamos algunas intersecciones que suceden en la producción musical de los *Brô Mc's Kaiowá* guaraní, en Mato Grosso do Sul, Brasil. La música, las nuevas sonoridades, cumplen un papel de mediador, de articulador social, al posicionarse como portavoz, llevando la realidad vivida por los jóvenes indígenas a otras inmediaciones. Situaciones de violencia, racismo, demarcación territorial, la falta de responsabilidad, el desinterés y la omisión de derechos por parte del Estado y otras entidades, son expresadas por las letras de sus canciones, en la elección del ritmo base para el repertorio, en el escenario y estética creado para los videoclips de las canciones, la vestimenta y gestualidad, etc. de manera que contribuyen al carácter de protesta, resistencia y resignificación. (GUILHERME, 2018).

Aunque el papel social de la música sea a favor de la comunidad, la autora también aborda la desconfianza y preocupación que produce en los líderes de la comunidad, que buscan mantener la buena representación cultural frente a los no indígenas, y estos, sobrepasan esos límites al introducir palabras en inglés, expresiones idiomáticas de “afuera” de la comunidad y la reproducción musical en espacios no convencionales (GUILHERME, 2018).

³² Informaciones obtenidas por medio de observación en campo de la autora del texto.

4 MUNDO SONORO EN PUERTO IGUAZÚ

Relaciones de aproximación y tensión circundan la ciudad de Puerto Iguazú. Relaciones de alteridad modifican e influyen las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas. Como citado anteriormente, el trabajo práctico de campo tuvo inicio a partir de la escuela, de las conexiones que se establecieron en ella. En mayor proporción, los vínculos fueron con la comunidad Yryapu, sin embargo, la relación se extendió a las seis comunidades de la zona. Se extendió al encuentro con otras comunidades, con otros países y con otras manifestaciones musicales.

Inicialmente, planteamos desenvolver las preguntas efectuadas como proyecto de investigación en subcapítulos, clasificando la instrumentación musical, los cantos entonados en las *opy*, las conmemoraciones y melodías que circulan en las escuelas, etc. Sin embargo, consideramos inviable esta clasificación ya que, para ellos, y para todos los seres humanos, el vivir cotidiano está vinculado a las sonoridades que rodean, a las actividades consideradas importantes y realizadas de manera usual, a los gustos y percepciones que son gestados por el medio de vida y que son determinantes para conformar el mundo sonoro.

De este modo, optamos por colocar las informaciones obtenidas en las visitas y entrevistas³³ hechas a las comunidades, de manera entremezclada con el cotidiano observado y, si bien transcurren en simultáneo, separamos la lectura en secciones para mejor comprensión lectora.

En primer lugar, expandimos el modo de ser que se produce en el acontecer cotidiano de la comunidad, la rutina de un día común y los sonidos que son gestados en medio de las actividades que se desarrollan. A seguir, tomamos como base la cosmofonía descrita por Sequera (1987), en su investigación etnomusicológica del universo sonoro mbya guaraní en Paraguay, detallada en el capítulo anterior. El autor destaca al universo forestal como medio de subsistencia biológica, sonora y espiritual.

Subsiguientemente, describimos los instrumentos musicales ejecutados y producidos por el mbya actual en las comunidades recorridas. Asimismo, mencionamos la apreciación musical observada y comentada por los mismos.

A partir de ese modelo, incrementamos relaciones de alteridad que

³³ Reiteramos el uso del término “entrevista” para englobar las informaciones compartidas durante las actividades del campo. Tanto las conversaciones informales en los recreos, los diálogos producidos en la sala de clase, las preguntas abiertas, las entrevistas propiamente dichas, como las observaciones realizadas durante los momentos de óseo o actividades escolares.

modifican e influyen las sonoridades producidas por los más jóvenes. En estas relaciones colocamos a la escuela y el ámbito escolar como espacio que puede contribuir para la aproximación intercultural, valorizando el uso de la lengua, del docente indígena y la participación de los jóvenes en manifestaciones musicales. También, mencionamos percepciones sobre la relación entre sociedades. En seguida, apuntamos los encuentros-talleres realizados con los estudiantes del 5to año secundaria, el intercambio obtenido mediante conocer pueblos indígenas distintos, partiendo de los principios de respeto y ancestralidad. Estos encuentros proporcionaron el acercamiento a sonoridades de otras comunidades indígenas mediante lecturas, videos, el ejecutar danzas, cantos e instrumentos musicales. Asimismo, entre las actividades desarrolladas, se realizaron entrevistas donde los propios estudiantes entrevistaron a sus familiares, con un trabajo previo en conjunto de pensar en las preguntas a realizar, elegir a quienes entrevistar y luego traducir las respuestas. Las entrevistas se hicieron mayormente en guaraní.

A seguir, escribimos sobre la rima comprometida, el uso de la palabra a servicio del mbya. Comprendemos al mundo sonoro también en la palabra, en el sonido, en las manifestaciones culturales. La palabra que se manifiesta a través del lenguaje, pudiendo este ser oral, en sonidos, o escrito, y contribuye como porta voz, como lanza, hacia la realidad vivida. Disponemos también, el grupo intercultural de rap *Ha'e Kuera Ñande Kuera*, colectivo de arte y resistencia.

Finalmente, extendemos la relación hacia movimientos sociales que parten de los no indígenas, destacando al primer festival de arte sonoro indígena realizado en la argentina.

4.1 EL SER MBYA

Levantarse de madrugada para tomar el *ka'a* (yerba mate) viendo el sol nacer alrededor de *nhandesy*. Allí, alimentar el cuerpo e ir a la actividad que ella determinará. Construir casa, cosechar *sapé*, amasar la tierra con los piés. Hacer artesanías. Pescar peces y prender el fuego. Preparar la tierra para la rama de mandioca, *jety* (batata) o *avati* (maíz). Recibir al otro. Buscar sabiduría, fumar el *petyngua*, escupir para no quedarse *ka'u*. Bañarse en el río, y allí, lavar la ropa. Cuando está atardeciendo ir a la casa de reza. Cantar agudo, tocar el *taquapu*, pisar el suelo en pasos pequeños, velozmente. Conversar alrededor del fuego. Escuchar los sonidos de la selva y saber que allí hay muchos seres, *nhande jara*, nuestros dueños, los dueños de la tierra. Entender sus señales. (FERRAZ, 2019, p.5. Traducción nuestra³⁴) Experiencia De Ana Lucia Ferraz, en el Tekoa Kaaguy Hovy

³⁴ En el original: Acordar na madrugada para tomar o *ka'a* (erva mate) vendo o sol nascer em volta de *nhandesy*. Aí, alimentar o corpo e partir para a atividade que ela vai determinar. Construir casa, colher *sapé*, amassar terra com os pés. Fazer artesanato. Pescar o peixe e acender o fogo. Preparar a terra para a rama de mandioca, *jety* (batata doce) ou *avati* (milho). Receber o outro. Ao buscar sabedoria, fumar o *petyngua*, cuspir para não ficar *ka'u*. Tomar banho no rio, e aí, lavar roupa. Quando o sol se põe, ir à casa de reza.

Porã Aldeia Mata Verde Bonita, Maricá, Rio de Janeiro.

Las actividades del día a día, la rutina, las motivaciones que impulsan los quehaceres cotidianos, las acciones tomadas dentro y fuera de la comunidad, el contacto con la naturaleza, las palabras guía; constituyen un conjunto de relaciones y fuerzas que determinan el ser mbya. Este ser que es mediador y ejecutor de esa interrelación, su naturaleza.

Las actividades también incluyen jugar al fútbol, mirar películas, escuchar música, trabajar la tierra, etc. Fernández, profesor de lengua y literatura indígena mbya, cuenta su rutina trabajando en varias escuelas como docente. Levantarse temprano, higienizarse con agua fría. Desayunar mate cocido con galletas, ir a trabajar a la escuela, saludar a la bandera nacional argentina. Almorzar en la escuela, seguir dando clases, descansar. Charlas semanales con la mamá sobre cultura, construcción de una nueva casa de reza, una *opy*, para ella, etc. Circundan la vida de un mbya que atraviesa varios tekoa en la misión de enseñar. (Informe de campo, 2023).

Observando y conversando con la profesora Romina Convertino, de la escuela localizada en el tekoa Yryapu, exponemos costumbres del mbya. El hacer, crear con las manos, tomar mate, jugar al bingo. Bañarse con agua fría, andar sin abrigo para desafiar al dios del frío, anunciar que no se rinden. Andar descalzos. Cortar el pelo a las niñas cuando llegan a la pubertad. Cuidar las comidas ingeridas en ciertos periodos y momentos de la vida. Andar tranquilo, andar juntos. Viajar, aprender. Respetar su tiempo, hacer su propio tiempo. Cantar y bailar rap y reggaetón. Ser dedicados, cuidar sus cosas. Ser prolijos, valorar su esfuerzo. (CONVERTINO, 2022. Información verbal³⁵)

El cotidiano se entremezcla con el ser mbya, La persona que, independiente de estar viviendo en la comunidad o fuera de ella, nutre costumbres y motivaciones. Actos que son de naturaleza, como una cualidad esencial, disposición innata, que sigue el curso de las cosas³⁶ y se conforman mbya.

La naturaleza también, siguiendo las informaciones anteriormente dispuestas, tiene fundamental importancia en el mundo sonoro cotidiano. El mundo sonoro

Cantar agudo, tocar o taquapu, pisar o chão em passos pequenos, velozmente. Em volta do fogo, conversar. Escutar os sons da mata e saber que aí estão muitos seres, nhande jara, nossos donos, os donos da terra. Entender os seus sinais.

³⁵ Información verbal concedida por Romina Convertino, el día 26 mayo. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

³⁶ De la definición del latín Natura, naturaleza como cualidad de lo natural, de lo innato. Disponible en: <<https://semil.sp.gov.br/educacaoambiental/prateleira-ambiental/natureza/>>. Accedido en: 5 jun. 2023

parte de los propios sonidos de la naturaleza, siendo posible reconocerlos gracias a una escucha atenta y que, al atribuir la importancia correcta, trae beneficios.

En la búsqueda de ampliar los estratos sonoros, realizamos ejercicios de percepción auditiva, registrando sonidos del trayecto y visitas a diferentes tekoas. El recorrido para llegar a la comunidad, a la orilla de la ruta, permite escuchar el tránsito acentuado, las bocinas agitadas, los vendedores ambulantes ofreciendo empanadas y sándwiches de milanesa, típico del almuerzo argentino; los emprendimientos de la calle aledaña, el relinche de caballos, entre otros. (Informe de campo, 2022).

Las visitas, aguzaron el oído para percibir los zapatos pisando el barro seco, la hojarasca y ramas crujientes del suelo, el viento atravesando las hojas de los árboles, pájaros volando, la guayaba que cae al suelo al estar madura, chicos gritando al jugar al fútbol en la canchita, la moto del profesor que llega a enseñar en la escuela. María becerra que suena en el teléfono de un estudiante. El corte de una madera en la construcción de una casa. Las monedas que caen al suelo al pagar el servicio turístico llevado a cabo por un viajero. Risas y charlas entre los amigos, el abuelo cantando y tocando la guitarra, los perros ladrando, el sorbo de la bombilla de tereré, los gritos del bingo del fin de semana. (Informe de campo, 2022).

En su universo sonoro original deja entrever toda la sabiduría auditiva, cimentada por milenios en la memoria de estos hombres. La delimitación espacial del medio forestal, ofrece al oído atento un universo sonoro (*Ka'aguy ryapu*) de fenómeno inusitado y topológicamente complejo. Diferentes estratos sonoros se superponen: a raíz del suelo (*Yvy pu*), en el espesor de la hojarasca (*Yvy tuai*), en la canopea (*Yvyra rogue ryapu*). El despliegue de sonidos y ruidos, fueran ellos estridulación de insectos (*oipichy*), tamborileo (*pyambu*), vocalización de anfibios, pájaros, mamíferos (*ñe'e, poraei*), confiere un ecosistema sonoro singular donde el hombre mbya, en interacción con la dinámica acústica y ecológica, nunca pudo quedar extraño. (SEQUERA, 1987, p.68).

Para Alcides Ojeda (2022), joven líder de la comunidad Yryapu, la naturaleza forma parte del ser mbya, y el ser mbya es parte de la naturaleza. El monte constituye un ítem necesario para vivir, no solamente para suplir sus necesidades físicas, como animales, frutas silvestres, remedios, etc., sino porque todo lo que necesitan proviene de él. El monte sabe los acontecimientos, los seres espirituales manifiestan sus decisiones y esparcen las noticias y novedades esperadas. “Uno siente como la naturaleza se manifiesta. Por la mañana o por la tarde. Cualquier sonido que escuchamos son buenos. El ruido del agua, por ejemplo, aumenta su ruido cuando hay mucho viento o cuando se acerca la lluvia. Las noticias pueden ser buenas o malas, depende del animal que se

escucha, depende del sonido que se escucha”. (BENÍTEZ, 2022. Información verbal³⁷).

“El pájaro Pitogüe, por ejemplo, anuncia el embarazo. Por la noche se escuchan más los sonidos, porque hay menos ruido. Se escucha el sonido de la caída de las cataratas cerca de las tres o cuatro de la madrugada. Por eso esta comunidad se llama Yryapu, por el sonido de las aguas” (BENÍTEZ, 2022. Información verbal³⁸).

Juan Carlos Morinigo, primer representante después del cacique tekoa Tupambaé, habla de su relación con la naturaleza en lo comunitario. La naturaleza provee los productos para elaborar artesanías y remedios. La naturaleza permite escuchar muchos sonidos, trae tranquilidad y paz para el espíritu, inclusive para el viajero que llega a visitar. Hay que conservar la naturaleza, si la preservamos, la naturaleza es buena con nosotros.

Siempre en contacto con la naturaleza, que es muy lindo, muy importante para nosotros, para la comunidad y para los chicos. [...] La naturaleza siempre va a ser buena, en el sentido si la preservamos. No como, como nosotros le decimos, los Juruá, que están desmontando todo. Es malo para la naturaleza. Sin embargo, para nosotros es muy buena porque la estamos queriendo conservar, como comunidad y para tener una, tipo, reserva. [...] En la naturaleza se escuchan muchos sonidos, el sonido de los pájaros. Para mí, es el sonido de la tranquilidad que uno tiene, que uno vive en la comunidad. El sonido que tiene la ciudad es muy distinto. Pero nuestro sonido que tenemos es muy rico y muy importante. Los de afuera cuando vienen a las comunidades de visita, es una tranquilidad total. A veces dicen que vienen a descansar y se encuentran con esta belleza, con la naturaleza que tenemos nosotros, que no es lo mismo, que para ellos también es re lindo. Para nosotros mejor, ya estamos acostumbrados a esto (MORINIGO, 2022. Información verbal³⁹).

Lorenza Gloria, abuela de 81 años (2022) de la comunidad Jasy Porã, relaciona la naturaleza a partir de lo espiritual. Su nombre espiritual le permite tener acceso a los antepasados que allí se encuentran, trae a la memoria las enseñanzas de su madre chamán y la función heredada de ser partera. *Jachuká* es la abuela de todos, la partera de la comunidad. “*Jachuká* es mi nombre espiritual. Nuestra comunidad de los antepasados, antes vivía, crecía en el monte, comían las comidas del monte. Comía el *pindó ajú*, en vez de tomar gaseosa. Comían frutas”. La naturaleza permitió a Lorenza alimentarse, tener buena salud y recibir los conocimientos necesarios para ejercer la función designada.

Al igual que Lorenza, en las tekoa recorridas (yryapu, Jasy porã, Ita Poty y Tupambaé), cada líder espiritual tiene un espacio de reza propio al lado del hogar, allí cantan, guardan los instrumentos, realizan rituales, agradecen, etc. Este espacio es muy importante para la dinámica del ser mbya.

³⁷ Información verbal concedida por Ángel Benítez, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Juliana.

³⁸ Idem.

³⁹ Información verbal concedida por Juan Carlos Morinigo, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

“Cuando yo era joven no escuchaba las músicas que se escuchan hoy en día. Siempre iba al *opy*. No pierdo mis costumbres, por más que los jóvenes de ahora estén perdiendo” (LORENZA, 2022. Información verbal⁴⁰). Lorenza menciona el hecho de ir al *opy*, los jóvenes se pierden por no ir al encuentro espiritual.

Sobre esto, jóvenes comentan su relación con la casa de reza. Actualmente, tienen la opción de elegir si desean participar o no: “la frecuencia de la comunidad en general depende de la familia y lo individual. Hay familias que van una vez por semana, otras menos, otras más. No hay una regla, pero tienen libertad para ir las veces que deseen” (FERNÁNDEZ, 2022. Información verbal⁴¹). Mientras que algunos continúan yendo todas las tardes, otros van menos seguido. Una vez por semana, a veces más tiempo, otros que solo ingresan en ocasiones especiales (Informes de campo, 2022).

Ángel Benítez, de la comunidad Yryapu, aconseja a los jóvenes, que “aunque hayan alcanzados los entendimientos y los estudios *jurua* (blanco), aunque hayan adoptado la costumbre *jurua*, si no se olvidan de sus raíces invocando a nuestro padre (Dios) él no tardará en mostrar el camino”. (BENÍTEZ, 2022. Información verbal⁴²). Ángel enfatiza la necesidad de buscar lo espiritual y de agradecer. Inicia su espacio de habla cantando una canción, agradeciendo a *Ñamandú* por la salud, por la oportunidad de hablar, de contar lo que sabe y por la oportunidad de que los jóvenes escuchen. Pide permiso para cantar, para reclamar por las tierras, por la selva. Por ser un espíritu bueno él está en vida. Su nombre espiritual es *Karai*, escucha músicas de la comunidad, tiene su guitarra, se dedica a tocar y a cantar. Hace rezo en compañía de su mujer. Al finalizar el año viejo, en época invernal, generalmente no se canta, pero cuando comienza el año nuevo todos deben alzar el canto y la música en agradecimiento al tiempo nuevo.

Las canciones y el rezo son dadas por el padre verdadero; quién ha iluminado a todos los seres humanos para entender las diversidades de música y la danza. Aunque haya envejecido no se olvida de la enseñanza sobre la música y las enseñanzas de las abuelas. Él aún no se olvida de las palabras de su abuela. (BENÍTEZ, 2022⁴³). Los nombres, cantos, bellas palabras y saberes vienen de lo alto para inspirar a hombres y mujeres mbyá (PISSOLATO, 2012).

Paralelamente, notamos los sonidos producidos por la voz humana, el habla, con sus características de ritmo, acentuación, resonancia, posición vocal: «in

⁴⁰ Entrevista concedida por Lorenza Glória, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Lidio.

⁴¹ Entrevista concedida por Anselmo Fernández, el día 5 mayo 2023, en entrevista con Febe Aguirre.

⁴² Información verbal concedida por Ángel Benítez, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Juliana.

⁴³ Idem.

forzando» (SEQUERA, 1987) para producir un timbre particular. Características del sonido también definen padrones de los mbya.

Ellos hablan despacio, y los chicos ya tienen el oído el bebé. Yo no le escucho cuando están (los estudiantes llevan sus niños bebés a sala de aula). Cuando hay reunión, al cacique, yo no escucho. Hablan muy despacito y lento. Es una ronda gigante, y yo no sé cómo le llega el sonido, pero re bien escuchan. [...] Nosotros escuchamos lo que nos conviene. Pero ellos si escuchan. Su mente y todo está para escuchar. Cuando hay reunión, ellos escuchan. Están en la reunión. No están como nosotros, que estamos acá y nuestra cabeza está en otro lado, y por eso no escuchamos. Escuchamos ruidos, pero no sabemos de qué está hablando. Ellos no, ellos se dedican a escuchar. (CONVERTINO, 2022. Información verbal⁴⁴).

Para oír hay que escuchar, para escuchar se debe empeñar en escuchar. Romina cuenta su experiencia en la escuela, con estudiantes que llevan sus hijos a clases, los cuidan y se comunican con ellos de manera silenciosa. No necesitan de mucho volumen para expresarse y ser comprendidos. Al igual que el hablar pausado, el oído que escucha, el hablar lo necesario, son características que podemos aprender de los mbya.

4.2 INSTRUMENTOS MUSICALES

Mediante las informaciones tomadas como base, observamos y entrevistamos a integrantes de distintas edades y tekoas. Buscamos conocer más sobre los instrumentos musicales ejecutados en las comunidades, la construcción del instrumento y su uso. Ubicamos aquí parte de las conversaciones sobre:

Alcides Ojeda (2022), joven líder del tekoa Yryapu, comenta que escucha la música de la comunidad, al igual que todos sus familiares, aunque no recuerda muy bien la música que cantaba en su infancia. Menciona el uso del *takuapy* y *mbaraka Mirí*. Estos son utilizados en los coros, en eventos fuera y dentro del *opy*. Pero también se confunde la forma tradicional con la forma actual del festejo. Se va perdiendo de a poco la música tradicional porque predomina la música actual. Ejemplo: el año nuevo mbya. (OJEDA, 2022. Información verbal⁴⁵).

Lorenza Gloria (2022), tekoa Jasi Porã, menciona que generalmente está en su casa con el *takuapy* y el *mbaraká miri*. Ella toca en su propia casa de rezo, allí canta, toca y guarda sus instrumentos. La comunidad posee dos casas de oración, una es la suya y la otra, se ubica en casa del cacique, de manera comunitaria. Lorenza construyó sus propios instrumentos y acompaña a los chamanes cuando hay rituales, cantando la

⁴⁴ Información verbal concedida por Romina Convertino, el día 26 mayo. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

⁴⁵ Información verbal concedida por Alcides Ojeda, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Nilda.

segunda voz. (LORENZA, 2022. Información verbal⁴⁶).

La *mbaraká*, también es de uso frecuente en la zona, tanto por jóvenes como por adultos mayores. “Los chicos se pasan la guitarra y tocan cada uno una canción” (MORINIGO, 2022. Información verbal⁴⁷). “Escucho música tradicional, tengo mi guitarra y me dedico a tocar y cantar”. (BENÍTEZ, 2022. Información verbal⁴⁸).

FIGURA 6 – Práctica del Coro



Fuente: AGUIRRE, 2022

FIGURA 7 – Ejecutando la *mbaraká miri*

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Información verbal concedida por Juan Carlos Morinigo, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

⁴⁸ Información verbal concedida por Ángel Benítez, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Juliana.



Fuente: AGUIRRE, 2022

Otro instrumento musical mencionado fue el charango, perteneciente a la familia de los cordófonos, que no se encuentra en la lista propuesta por Sequera (1987). Sin embargo, Morinigo (2022) menciona como parte de los instrumentos musicales. “En esta zona, no sé si conocen, el charango. Que se ha perdido también un poco, que antes tocaban. El charango es uno de los instrumentos que se está perdiendo, para tocar. Es muy lindo escuchar el sonido del charango”.

Conversando con un grupo de jóvenes estudiantes, ellos cuentan sobre tocar los instrumentos durante su participación en las danzas y coros. Algunas chicas danzan y tocan el *takuapu*, otro chico toca la *mba'e pu* (guitarra). También comentan sobre la danza dentro del *opy* denominada *jerojy*, y afuera denominada tangara. El *ravel*, tocan en el tangará y en el coro. El *popygua* solo algunos hombres dentro del *opy*. A respecto de la guitarra, dentro del *opy* es *mba'e pu*, y fuera se denomina *mbaraká*. Tanto una como la otra, utilizan cinco cuerdas, con una afinación específica. Con respecto a estos, ellos no construyen sus instrumentos, solo un abuelo construye guitarra y el violín. (Informe de campo, 2023).

Asimismo, realizamos un cuestionario a jóvenes estudiantes del 5to año de

secundaria, que representan varias comunidades de la zona. Las preguntas estuvieron direccionadas a instrumentos musicales conocidos, la ejecución y uso de los mismos. Las respuestas manifestaron conocer los instrumentos: *mbaraka miri*, *popygua'i*, *takuapu*, *rave*, *mbaraka*, *mimby pu* y *mimby puku*; mientras que el *mbae pu ovava* y el *guyrambau* ninguno conocía. De estos, los menos conocidos son el *mimby pu* y el *mimby puku*. Las mujeres manifestaron ejecutar el *takuapu* y el *mbaraká miri* en el hogar y en el *opy*, “cuando tienen ganas”, en las ceremonias, danza ritual, en el día de los pueblos originarios y el día de la primavera. “Esas canciones son muy importantes” (Cuestionario Maiara, 2022). Una integrante femenina manifestó tocar la *mbaraká*, ella comentó que le gusta mucho ese instrumento, su familia le dejó tocar, pero no toca en el *opy*. Asimismo, una de las mujeres manifestó tocar el *popygua'i*. (Informes de campo, 2022).

Los hombres tocan el *mbaraka miri* y la *mbaraká*. “Tocan cuando tienen ganas de tocar”, “toco cuando voy a un lugar que no conozco” (Cuestionario Lidio, 2022) Otro grupo de jóvenes cuentan que pertenecieron al coro de la comunidad desde chicos, ejecutando el *mbaraka miri* (Informes de campo, 2023).

De los instrumentos conocidos, no listados, apenas una persona manifestó conocer otro instrumento, el tambor, aunque no ejecuta. Asimismo, solamente un integrante manifestó ejecutar el *popygua'i*. Por tanto, de acuerdo a los relatos compilados, los instrumentos musicales que se ejecutan con frecuencia son: la *mbaraká miri*, el *takuapú* y la *mbaraká*.

De igual manera, preguntamos sobre gustos musicales, canciones que escuchan en su tiempo libre, etc. El cincuenta por ciento nombró a cantantes de cuño pop latino internacional y reggaetón. Entre los nombres citados encontramos: María Becerra, Alejandro Rauw, Nicky Jam, Tini, Shakira, Yatra, Ricardo Arjona, etc. La otra mitad respondió que no escucha música.

En conversación con otros estudiantes de la escuela B.O.P. 117, jóvenes entre 12- 20 años, también notamos gran afinidad con los estilos musicales: cumbia, reggaeton, k-pop, funk, rap, entre otros. Escuchan música para hacer las actividades escolares, para relajarse y poder concentrarse, en momentos de fiesta para divertirse y bailar. Les gusta bailar electrónica.

Sobre los sonidos producidos en las conmemoraciones realizadas, Lorenza cuenta sobre el *arapyau* (fiesta de año nuevo realizada el 21 de septiembre), que se realiza anualmente, pero los chicos ya no bailan. Ella reclama que no van al *opy* como antes. “Ahora hacen una fiesta con costumbres de los blancos, ya no es como antes. Si habría un

chamán que canta y hace el baile, los chicos le tendrían que ayudar, pero hay pocos”. (LORENZA, 2022. Información verbal⁴⁹).

Las músicas del cotidiano de Morinigo, son músicas cristianas. “Música que también nos tranquiliza, nos da una sabiduría espiritual. Pero no estamos en contra de que las otras personas escuchen la música que quieran. Cada uno tiene su pensamiento de escuchar, o de sentir la música, o también de expresar como ellos ven la música”. Sin embargo, cuando están en familia, tienen la costumbre de sentarse a escuchar. El hermano toca la guitarra, canta música paraguaya y la música de nuestra cultura. “Escuchamos para que los más chicos sigan escuchando esa música, sigan cantándola. Para no perder la cultura, porque es muy importante conservar la cultura. Hay cosas que se van perdiendo, nosotros no queremos eso. Que los chicos no pierdan la cultura, que sigan esa cultura a futuro” (MORINIGO, 2022. Información verbal⁵⁰).

El aprender a escuchar es gestado en el seno familiar. Morinigo, joven de 34 años, comenta que desde chico escucha varios tipos de música, pero “la que me queda es la de nuestra cultura, que es la más rica, que yo sigo escuchando y me gusta”.

Nos juntamos frecuentemente, una vez a la semana, dos veces a la semana. Como te aclaro, la música es muy importante. Porque te juntas en familia, más cuando es tu hermano, [...] y estamos muy contentos. La música, los sonidos, te llevan a muchos recuerdos de la vida, cosas que pasamos o que estamos pasando en el momento. Nos juntamos frecuentemente a tocar y es un momento de conectarnos nosotros mismos como personas. Por ahí, hay momentos en que hablamos, pero no nos conectamos mucho como persona. En cambio, ese es el momento que nos conectamos. Escuchando cantar a cada uno, escuchando el sonido de la música. Es un momento muy lindo porque ahí realmente estamos conectándonos como persona. (MORINIGO, 2022. Información verbal⁵¹).

Entre sus gustos y memorias musicales, además de la escucha en familia, él menciona grupos de cumbia romántica, como los charros y rodrigo, que marcaron su historia. Memorias de vacaciones junto a su madre registraron episodios: “Lo escucho a Rodrigo y me hace acordar a mi mamá. El momento ese que pasamos, que recorrimos, que lo disfrutamos, porque eran unas vacaciones” (MORINIGO, 2022. Información verbal⁵²).

4.3 HA'E KUERA ÑANDE KUERA – RELACIONES DE ALTERIDAD (INTERCULTURALIDAD/ MULTICULTURALIDAD EN EL COTIDIANO)

Retomamos las discusiones sobre las transformaciones culturales, la

⁴⁹ Información verbal concedida por Lorenza Gloria, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Lidio.

⁵⁰ Información verbal concedida por Juan Carlos Morinigo, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

⁵¹ Información verbal concedida por Juan Carlos Morinigo, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Febe Aguirre.

⁵² Idem.

cultura, y por ende la cosmovisión que rige el mundo sonoro de las comunidades, con la afirmación de Ferraz (2019) sobre el caminar, la sociedad configurándose todos los días de una forma diferente.

Diferente de la sociedad postulada como totalidad moral, los elementos de la rivalidad entre parentelas y un nomadismo que puede ser aprendido en la costumbre del *oguada* (caminar) característico guaraní, disuelven la pretensión de configurar una sociedad tal como una sustancia, ella es un hacer, un hacerse otro a cada nuevo encuentro. La forma como los mbya se relacionan con sus otros, a partir de la composición de alianzas, nos permite ver la abertura hacia el otro (FERRAZ, 2019, p.335. Traducción nuestra⁵³).

El hacer y el ser configurándose todos los días, abren caminos para nuevas relaciones, nuevos espacios de alteridad donde “se actualiza toda la potencia de un devenir mbya” (FERRAZ, 2019, p.352. Traducción nuestra⁵⁴). Este devenir es configurado por relaciones de aproximación y tensión, de luchas constantes para defender lo suyo, de relaciones que abren paso a otros espacios de colectividad, otras potencias, inclusive de manera intercultural.

En esta sección, presentamos encuentros entre sociedades indígenas y no indígenas, aproximaciones que se dan de manera intercultural, de manera positiva, y otras que no, presentando trazos de dominación y discriminación hacia el ser mbya. A partir de la escuela EIB, pensamos conexiones que surgen como sonoridades indígenas emergentes, y en espacios creados por el blanco, como resultado de guaranización.

4.3.1 Escuela / Lengua/ Palabra - Espacio Intercultural

Hasta hace muy poco tiempo, en términos generales e incluso hasta hoy en un sinnúmero de países, el indígena ha debido blanquearse, negar su propia lengua y utilizar el castellano en todos los ámbitos de la vida social, para intentar realizarse en la modernidad americana hegemónica. El instrumento de blanqueamiento más efectivo al servicio del mestizaje ha sido, sin duda alguna, la escuela, con su modelo homogeneizante y disciplinador de educación formal. (UNICEF, 2009, p.33).

Muchos son los problemas que acarrea la educación formal para los pueblos indígenas que, a través del sistema educativo blanco, impone sus reglas, contenidos, formatos, al indígena. No obstante, la Educación Intercultural Bilingüe surge para contribuir con el fortalecimiento de las culturas ancestrales que, durante mucho tiempo,

⁵³ En el original: Diferente da sociedade postulada como totalidade moral, os elementos da rivalidade entre parentelas e um nomadismo que pode ser apreendido no costume do *oguada* (caminhar) característicos guaranis, dissolvem a pretensão de configurar uma sociedade tal como uma substância, ela é antes um fazer, um fazer-se outro a cada novo encontro. A forma como os mbya se relacionam com seus outros, a partir da composição de alianças, nos permite ver o dado da abertura ao outro.

⁵⁴ En el original: Nessas práticas atualiza-se toda a potência de um devir mbya.

fueron ninguneadas (AGUIRRE, 2023). En este trabajo, pretendemos expandir lo concerniente a la música, a las sonoridades, a la lengua, en los que el ámbito escolar actúa como facilitador, ateniéndonos principalmente al acontecer de la escuela B.O.P 117, en Misiones, Argentina.

La educación formal adoptó la noción de interculturalidad y educación para los pueblos indígenas, recientemente. Este modelo fue acogido por varios países (UNICEF, 2009), entre los cuales se encuentra Argentina. Luego de la reforma de la Constitución en 1994, la cual estableció el derecho a la educación bilingüe e intercultural, diversas propuestas educacionales surgieron. La Ley General de Educación N.º 4026, Art. 4, inc. N, en el año 2003, de la provincia de Misiones, incorpora la educación indígena al sistema formal, estableciendo instancias y capacitación del docente no indígena y un docente indígena (ADI) que acompañe al profesor intercultural. La ley de Educación Nacional 26.206 instituye el acceso a “educación que contribuya a preservar y fortalecer sus pautas culturales, su lengua, su cosmovisión e identidad étnica; a desempeñarse activamente en un mundo multicultural y a mejorar su calidad de vida”. Asimismo, “la educación intercultural bilingüe promueve un diálogo mutuamente enriquecedor de conocimientos y valores entre los pueblos indígenas y poblaciones étnica, lingüística y culturalmente diferentes, y propicia el reconocimiento y el respeto hacia tales diferencias”. (Cap. XI, artículo 52) (AGUIRRE, 2023).

Como pauta de la EIB, la lengua mbya guaraní forma parte del cotidiano estudiantil, de los ADI y docentes no indígenas que aprenden el idioma mediante la convivencia. Los ADI, tienen un papel clave para el empleo eficaz de la lengua no solo en las inmediaciones de las EIB, de manera oral y escrita, sino también fuera de ella.

Las organizaciones indígenas en muchos casos ven la lengua ancestral, su lengua, como parte de esa interculturalidad, y consideran que los educandos criollos-mestizos debieran también aprender lenguas indígenas. En otras palabras, no reivindican ni la lengua propia ni los conocimientos ancestrales solo para sí sino para todos, pues como dicen algunos “si el conocimiento es universal, éste tiene que necesariamente incluir el conocimiento indígena” (Florencio Alarcón y Froilán Condori en UNICEF, 2009, p.36).

Este planteo inicia a partir de las capacitaciones específicas con los ADI, de manera a lograr la profesionalización de más indígenas, capacitaciones para docentes no indígenas, y elaboración de material didáctico que articule la curricula de contenido blanco con las comunidades. Asimismo, han sido abiertos espacios para la escritura de textos en mbya guaraní, por “los hablantes nativos de la lengua y no por extraños especialistas que escriben por nosotros” (ARCE et al., 2007, p.6), con informaciones del

pueblo y material exclusivo en lengua mbya destinado al trabajo áulico.

Sobre esto, docentes indígenas resaltan que es necesario consultar siempre cuáles palabras pueden escribir, “especialmente sobre qué contenidos podemos incluir en la escritura, porque hay muchas cosas, muchas palabras, muchos cantos, muchas plegarias que son sagradas para nosotros y las usamos solamente en ámbitos espirituales, en el *opy*, frente al *opygua*” (ARCE et al., 2007, p.6). Las palabras sagradas no deben ser escritas ni enseñadas al no indígena, ya que ellas son anclaje espiritual de la cultura, y no pueden volverse un producto exótico con fines de lucro. “Nuestra espiritualidad no se puede transformar en un folclore, un producto para mostrar a los turistas, y no queremos que eso suceda” (ARCE et al., 2007, p.8).

De este modo, nos parece de suma importancia la actividad de los ADI, al actuar como mediadores entre la comunidad indígena y la sociedad blanca. Mediadores entre los *opygua* líderes religiosos, los abuelos, que poseen el conocimiento; y la escuela, los textos, los registros *juruas* sobre la cultura. Elegir las palabras, elegir los cantos, elegir lo que permiten entrar y salir de las comunidades, parte de una experiencia muy cuidadosa que debe ser hecha por personas capacitadas dentro de la comunidad, con acceso a ambas realidades.

A continuación, relatamos la experiencia de un docente indígena, que nos contó su vivencia en el ejercicio de la profesión. Anselmo Fernández, profesor de lengua y adaptación curricular, pertenece a una comunidad mbya del interior de Misiones. Estudió en el Instituto Montoya, en la ciudad de Posadas y actualmente trabaja en escuelas EIB. Conversando, comentó que, al frecuentar la universidad, pudo conocer otras religiones, otras culturas, pero que esto lo llevó a valorizar más lo suyo. Tuvo que fortalecer su cultura, para afirmarse más. (Informes de campo, 2022).

De esta forma, vemos afianzar la cultura, las creencias, a través de una experiencia fuera de la comunidad, la aproximación que permitió tomar un espacio originalmente no indígena, para sus propios fines estratégicos.

Se puede hoy también ser un indígena urbano, en cuanto hay un proceso de reapropiación o reconquista de espacios urbanos en los que se recrean manifestaciones culturales indígenas. Por ello, se puede ser indígena y al mismo tiempo parte de una sociedad letrada, haber transitado por la educación superior y reivindicar derechos colectivos al territorio, al ejercicio de la cultura ancestral y al disfrute de la lengua originario. Y es que el estereotipo del indígena campesino o nómada, que habita en las montañas o en los bosques y selvas, que es iletrado y monolingüe de lengua indígena, cede a fin de dar cuenta de la gran diversidad de situaciones y contextos en los que hoy se desenvuelven todos aquellos hombres y mujeres que reivindican su condición de indígenas. (UNICEF, 2009, p.41).

Asimismo, las manifestaciones culturales reconquistan espacios urbanos mediante la educación, la lengua y las practicas que se abren para el indígena. “Leo el diario todos los días para aprender nuevas palabras blancas, y así poder expresar mi mensaje”, menciona un estudiante mbya que desea ser rapero (Informes de campo, 2022).

Mencionamos la escuela, pero no nos referimos apenas a la institución, el ámbito escolar es parte del mundo sonoro actual, actúa también como gestor y productor del mismo.

En conversación con una docente de la región⁵⁵, ella comentó sobre el impulso que la escuela secundaria otorga a los jóvenes para componer sus músicas, promocionando en eventos, sitios web, revistas de la escuela, etc. Allí los chicos escriben, dibujan, muestran sus poesías, sus canciones escritas, etc. en composiciones que mezclan lo ancestral y el ser indígena en la contemporaneidad.

Asimismo, los profesores buscan apoyarlos en iniciativas conforme el deseo de los estudiantes. Observamos el entusiasmo por las bandas de cumbia y forró brasileño, y el anhelo de uno de ellos en cantar. El mismo ya se ha presentado en concursos musicales, y en eventos fomentados por la provincia. (Informes de campo, 2023). “Les encanta ser top [...], los llevamos a todos los eventos que podemos”, aun “exponemos en la cuenta de Facebook de la escuela sus trabajos de arte, sus bailes, les encanta verse” (Informes de campo, 2023).

A través de proyectos, ayuda a promover la música, la danza y las sonoridades de la comunidad, reflexionan sobre ejes culturales de los mismos mas también estimulan su afinidad con otras manifestaciones musicales. Los chicos encuentran sus referencias en otras comunidades que poseen agrupaciones musicales, como, por ejemplo, *Guaranzinho do Forró (Mato grosso do Sul)*, *Hache la voz de bestia (Misiones)*.

Las comunidades visitadas escuchan y bailan música jurua, Los chicos vienen a la escuela con sus equipos de música, sus auriculares.

4.3.2 Percepciones En La Relación Intercultural

Benítez (2022), percibe su relación con los otros a partir de la naturaleza. Esta se da de manera conflictiva, pues los beneficios que esta trae, el blanco destruye. “Que el monte nunca termine. Tenemos salud porque todavía hay algo, poco no más, de selva [...]. Las cosas de los blancos avanzan sobre todo. Destruyen selva, cultura, forma

⁵⁵ Escuela Intercultural Indígena Bop 111, de la Comunidad Fortín Mbororé, Puerto Iguazú, Misiones.

de vida, porque todavía sentimos y somos todavía Mbya”. (BENÍTEZ, 2022. Información verbal⁵⁶).

La fragmentación de la tierra convierte a las aldeas mbya en islas rodeadas de población no indígena, lo cual disminuye la capacidad de movilidad, disminuye la porción de tierra en la que pueden transitar y buscar los materiales para la subsistencia. “[...] nuestros antepasados vivían más en el monte. Porque tenía comida, tenía fruta, tenía material para techos, paredes; tenían todo en el monte [...]”. (Entrevista a Agustín, de Katu Pyry apud WILDE, 2008, p.212). Así, las comunidades debieron incorporar alimentos procesados, hacer compras en el mercado local, trabajar fuera de la comunidad, depender de la moneda en uso.

Por otro lado, comentamos la relación de los grupos musicales que se presentan ante el público externo. Artur, *mburuvicha* Morro dos Cavalos, cuenta a Dallanhol sobre el espacio del *Jeroky* y las músicas del grupo Kuaray Ouá. Este grupo realiza demostraciones de los cantos y danzas de la comunidad al visitante. Sobre ellos, Artur comenta: “esos cantos no son los que se cantan en el *opy*, y ni son iguales a los de antiguamente, son hechos para que los blancos escuchen” (Artur en DALLANHOL, 2002, p.62⁵⁷). Esta frase escuché distintas veces, en varias oportunidades. La música para los blancos, para el visitante. De igual modo, los jóvenes de la comunidad Yryapu y Mbororé, denominan al coro tradicional, pero hacen distinción de las canciones religiosas sagradas del *opy*. A las canciones realizadas dentro de la casa de reza no tuve acceso.

También, en la comunidad trabajamos con la canción “Oreru”, un canto recopilado por el Duo Tonolec en alguna comunidad mbya de Misiones, de registro anónimo. Al conversar con jóvenes de la comunidad sobre la misma, contaron que esta canción podría ser cantada por el coro, en festivales, al aire libre, pero es una música para blancos, para los visitantes, que no puede ser ejecutada dentro del *opy*. No conocían, pero les gustó mucho. Al preguntar sobre cambiar el tono, emplear otros instrumentos, respondieron que al no ser una canción para dentro del *opy*, no tendría la rigidez que estaba preguntando. Los sonidos dentro del *opy* ocupan lugares y características muy específicas. El joven no quiso comentar más sobre el tema.

Cantamos juntos la canción, al principio los varones no querían, “eso es para las chicas”, dijeron, pero después se sumaron a la experiencia. Sobre la letra,

⁵⁶ Información verbal concedida por Ángel Benítez, el día 5 jul. 2022, en entrevista con Juliana.

⁵⁷ En el original: esses cantos não são os que se canta na *opy*, e nem são iguais aos de antigamente, ele é feito para os brancos ouvirem.

comentaron que parece ser el guaraní de Paraguay, puesto que algunas palabras difieren en la escrita.

Otro aspecto conversado que llamo la atención fue las sonoridades que suceden en el velorio mbya. El chamán conduce la danza y la música, no de manera abatida, sino con otra energía. Toda la comunidad baila alrededor del pariente por largas horas, como si la persona estuviera bailando junto con ellos. Acompañan con mate, dulce para los niños, amargo para los adultos, y chipa. Toda la comunidad se junta para celebrar al fallecido.

4.3.3 Encuentros

Entre las relaciones de alteridad producidas en el cruce de culturas, optamos por realizar actividades pedagógicas con estudiantes de la escuela localizada en Yryapu, a partir del intercambio. Intercambio entre mi persona *juruá* y los chicos mbya, intercambio entre cultura indígena brasileña, andina y mbya. Intercambios para los cuales creímos indispensable reflexionar, aprender y aplicar posicionamientos saludables que caminen de la mano con los ejes de respeto, comprensión y responsabilidad por el otro.

Los procesos de investigación y enseñanza fueron pautados a partir de Freire (2002), el cual enfatiza la necesidad de conocer quiénes son los estudiantes, escuchar sus demandas, valorar sus saberes e investigar para enseñar. Por tal motivo, partimos de un diagnóstico de manera conjunta con estudiantes, docentes y directivos, proponiendo compartir horas en todos los cursos para mapear el interés musical de los estudiantes y así poder formular un plan de trabajo que respetase los intereses colectivos y culturales, y propicie el encuentro con otras sonoridades. (AGUIRRE, 2023).

Este proceso permitió crear y participar de espacios en momentos áulicos y no áulicos. Compartir momentos de recreación, participar de meriendas, actos escolares, momentos informales de conversación, música y danza, inclusive participar de una fiesta local promovida por la escuela, donde asistieron varias comunidades de la zona. Así, se propuso trabajar contenidos de orden musical asociados al modo de ser Mbya, distribuidos en dos temáticas: instrumentos musicales y ceremonias. La cosmovisión, la ancestralidad, la historia, las danzas, entre otros, fue planteada como pedagogía intercultural, de manera conjunta con otras culturas. La duración de esta etapa fue de aproximadamente dos meses, con encuentros semanales principalmente en la asignatura de artes. (AGUIRRE, 2023).

Los primeros dos encuentros tuvieron como objetivo, por intermedio del Mimby (instrumento guaraní también denominado flauta de pan), conocer, reconocer y

valorizar el uso del instrumento musical en distintas comunidades indígenas de América Latina. De esta forma, a partir del instrumento conocido, pudieron también identificar otros pueblos indígenas que utilizan el instrumento, conocer los contextos en los cuales es ejecutado y vivenciar con el cuerpo. Cantando, bailando y ejecutando el instrumento musical, recorrieron distintas sonoridades de América Latina. Las actividades propuestas también permitieron conversar sobre otros instrumentos musicales que los jóvenes comúnmente practican, reconociendo contextos, ceremonias, lugares, donde los ejecutan. (AGUIRRE, 2022).

La siguiente temática tuvo por objetivo conocer la comunidad Pankararú, del noreste brasileño. A través de las ceremonias y festividades de la comunidad, con lecturas, reflexiones y experimentación sonora, también identificamos ceremonias religiosas mbya vigentes en la actualidad. Dentro de esta temática, fueron realizadas entrevistas a la comunidad, donde los propios estudiantes fueron los entrevistadores, eligiendo, en conjunto, la selección de preguntas referentes, las personas que serían entrevistadas, y luego ejecutando las entrevistas. Esta actividad tuvo un resultado muy positivo, además de desenvolver capacidades, envolvió a otros integrantes de las comunidades cercanas. Las entrevistas fueron hechas a personas de varias edades, obteniendo respuestas de distintas generaciones. Es importante resaltar que las entrevistas fueron hechas en su gran mayoría, en guaraní. Los estudiantes también ejercieron el papel de traductores. (AGUIRRE, 2023).

Esta experiencia trajo contribuciones riquísimas tanto para el crecimiento y formación personal, como para la investigación. Poder estar en la comunidad, respirar y vivenciar ese ambiente, contribuye para deconstruir y construir estigmas indígenas. Comprender un poco más al respecto de su cosmovisión y entendimiento, despliega un camino para guaranizar. El tekó es intrínseco a la ancestralidad, al modo de ser indígena, que valoriza sus costumbres, comportamientos, espacios culturales, contextos históricos y conciencia compartida. El respeto a la ancestralidad y la comprensión de una tradición que es dinámica, que es viva y que está en constante movimiento, produce equilibrio. (AGUIRRE, 2023).

La intervención pedagógica buscó proporcionar diálogos, crear espacios que valoricen y refuercen la identidad de los jóvenes de la comunidad y contribuir para fortalecer la cultura Mbya. Trabajamos para cooperar con una educación comprometida, que pueda tomar como punto de partida la propia comunidad, que contribuya para una educación formal aliada y facilitadora de la cultura indígena, y que coloque en primer lugar

al material humano.

También, nos parece importante mencionar la recepción de los estudiantes y de la comunidad frente a los encuentros. La entrevista, realizada a los miembros de mayor edad, no solo nos permitió conocer sus vivencias en cuanto a las tradiciones e instrumentos musicales, sino que los mismos jóvenes pudieron escuchar el valor que los mayores dan a sus tradiciones, los beneficios del monte y sus sonidos. Al ser ellos los entrevistadores, también pudieron ejercitar el hablar en público, estimular el pensamiento crítico, generar confianza en sí mismos. Asimismo, los chicos manifestaron entusiasmo e interés en poder aprender sobre otros instrumentos musicales y prácticas culturales. En conversación con los directores, estos manifestaron satisfacción por llevar a los jóvenes a buscar las respuestas en la propia comunidad, y agradecieron la oportunidad del intercambio musical, ya que en la escuela no tienen profesor de música. (AGUIRRE, 2023).

A seguir disponemos algunas fotos tomadas durante los encuentros. Colocamos en primer lugar, el recorrido hacia las comunidades. Seguidamente compartiendo instrumentos, ritmos y danza durante las aulas- talleres en sala de clases.

FIGURA 8– Recorrido a las comunidades





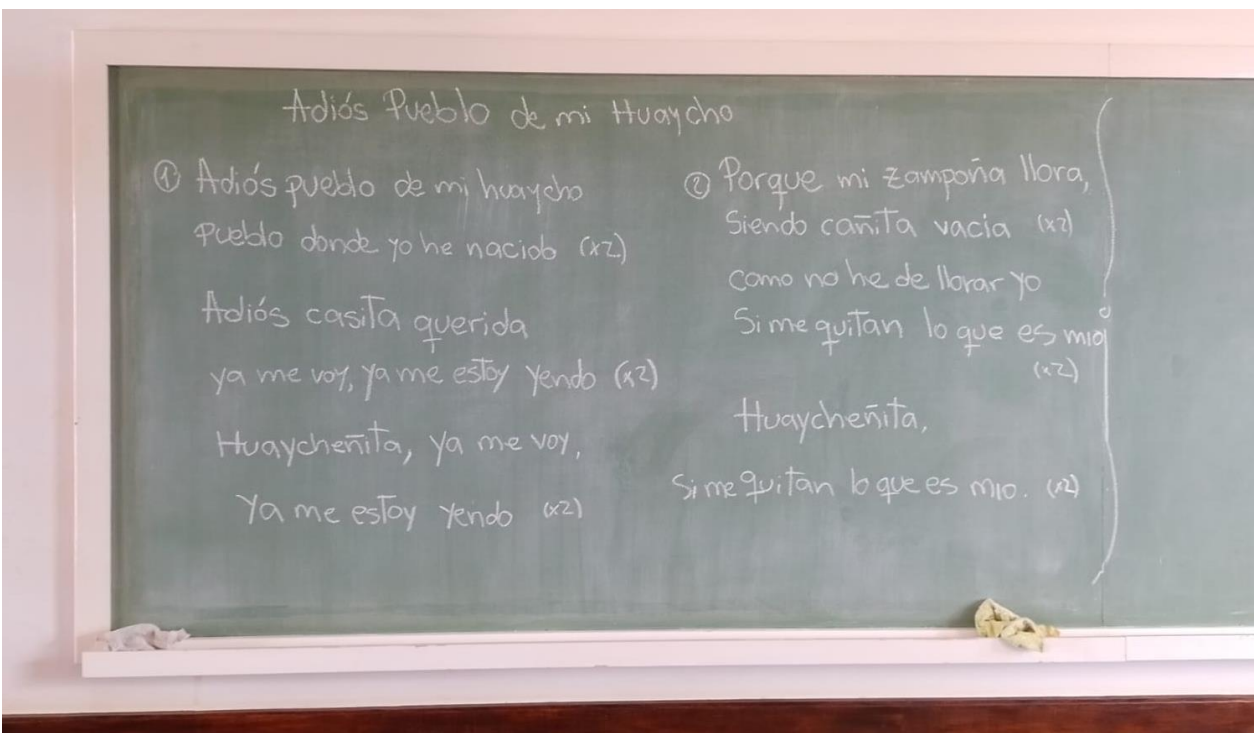
Fuente: AGUIRRE, 2023

FIGURA 9– En sala de aula





Fuente: AGUIRRE, 2022



Fuente: AGUIRRE, 2022

4.4 LA RIMA COMPROMETIDA

Jóvenes *mbya* se unen para llevar el mensaje, gritando a través de la rima comprometida, el ejercicio de tomar las palabras guardadas por más de 500 años y aclamar. Tal es así que cada vez más hay nuevos raperos que se levantan e inspiran otros a hacerlo. Se crean mezclas, fusiones con otros ritmos musicales e, inclusive, con personas no indígenas o de otros pueblos, que se unen a la lucha.

El rap⁵⁸, Ritmo Adaptado a la Poesía, se define como expresión oral y musical de la cultura Hip Hop, producto de un proceso histórico donde las poblaciones negras y latinas vivían diversas formas de opresión. Surge en Estados Unidos, como respuesta al clima de violencia sistémica y de segregación social, manifestando el descontento y cansancio (HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017). La cultura del hip hop se conforma de cuatro elementos, el grafiti, el *breakdance*, el *dj* y *mc*, siendo estos dos últimos integradores del rap (HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017, p. 26). El *dj* crea una base musical, pudiendo utilizar otros ritmos como inspiración. El *mc* rima sobre la base creada por el *dj*. (ZONA SUBURBANA, 2016).

Esta manifestación alcanzó repercusión global, no obstante, encuentra sus raíces “en la tradición oral extensa, con los gritos africanos, que equivalen a los juglares europeos, narradores de historias. [...] el rapero como juglar moderno o *griot* contemporáneo no solo transmite lo que le ocurre en el presente, sino el canto de la tribu de la que es heredero y porta voz”. (CHÁVEZ, 2015, p.57-60 apud HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017, p. 32).

Hernández Mejía (2017) describe el rap originario “como categoría conceptual en construcción que permite dar cuenta del proceso sociocultural que involucra la cultura hip hop y la apropiación que los jóvenes indígenas de diversos grupos étnicos hacen del rap, integrando elementos estéticos y discursivos de sus culturas particulares”. (HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017, p.131).

Esta fusión del rap con la matriz cultural es una vertiente que se expandió en muchos pueblos indígenas⁵⁹ de América Latina, como una posibilidad de luchar por la realidad que atañe a las comunidades. La tierra que les fue quitada, siglos de historia en

⁵⁸ Para saber más sobre la historia del rap y hip hop, recomendamos la lectura: Rap originario. (HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017)

⁵⁹ Encontramos rap originario mapuche, mazateco, maya, williche, lafkenche, wingkulche, embera, bari, nasa, quéchua, aymara, entre tantos otros. A modo de ejemplo, Bandur producciones promovió una serie de videos sobre rap originario, es posible localizarlos en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1MCo2i2EJhfWYARARdorgd2M9OWxLmaY>.

migraciones forzosas, sumada a la violencia sistémica donde los jóvenes son asesinados en consecuencia de esas disputas o se suicidan ante la falta de expectativas.

“La aparición de movimientos sociales de los pueblos indígenas en los últimos treinta años [...] como una respuesta a las condiciones sociales e históricas de marginalidad, agudizadas por el neoliberalismo, amenazando la destrucción y eliminación de sus territorios, prácticas y formas de vida. (HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017, p. 78) Los Mc indígenas actúan como porta voces en procesos políticos y procesos pedagógicos, que envuelven al público para reivindicar las circunstancias que representan al grupo. Esta asimilación presenta la construcción de una *indigenización, o guaranización*, del oyente. “Cada vez que alguien del rap escribe una letra, el grafitero hace un dibujo, el dj toca una música trayendo una enseñanza sobre esto, está colocando un ladrillo en la construcción enorme que tenemos por delante” (PIMENTEL, 2016).

Esta construcción se observa no apenas en la letra, sino también intencionada en los gestos visuales dirigidos a la lucha, en la expresividad de una voz firme, en la vestimenta que se nutre de objetos de la comunidad como collares, plumas, símbolos de la lengua, mezclado con las ropas cotidianas. La estética de la naturaleza aparece como escenario y hace referencia generalmente a la tierra, a los ríos, a la comunidad, con el intuito de exponer la realidad que experimentan. (observación de videos). La construcción de la performance tiene mucha potencialidad, debiendo realizarse investigaciones a futuro.

Si bien las exhibiciones aparentan mostrar un indígena representativo, observamos el parecer más cotidiano que las puestas escénicas de los coros, los cuales utilizan vestimentas específicas para el efecto. Al visitar las comunidades, vemos el uso de collares, pulseras, etc., de cuño indígena, al igual que una indumentaria tradicional no indígena. Las dos manifestaciones sonoras reafirman la identidad del mbya.

A diferencia del rap originario, que utiliza el término por realizarse en lenguas originarias de América, de los pueblos originarios, los raperos mbya se posicionan utilizando el término “rap guaraní”, expresión que trae la noción de guerrero. De igual manera, escuchamos el término “rap indígena”, resignificando la terminología. El Mbya guerrero, que resiste y lucha por su tierra, su cultura y su lengua⁶⁰. El guerrero que usa el arte como una lanza.

Al reflexionar sobre la palabra y el poder de la palabra hablada, volvemos a la cosmovisión guaraní y al nhë'ë espíritu – palabra, que se configura como un conector

⁶⁰ Trecho de la canción “Mbya guerrero”- grupo Ha'e kuera ñande kuera, 2020.

de la espiritualidad con el hombre, con los sonidos, con el conocimiento. Esta palabra que habita dentro del guarní tiene su propia musicalidad, y podría expresarse como palabra y musicalidad hacia el exterior cuando el *mc* rima. ¿De dónde vienen sus palabras? Nos preguntamos. El grupo MG mbareté cuenta que van al río, al arroyo, llevan su cuaderno y escriben. Posiblemente el poder que transmiten y sentimos al escucharlos, venga de allí.

La palabra, también “es un elemento performativo que produce, pero a la vez en su reiteración re-produce o transforma los sentidos en las prácticas y discursos”. (HERNÁNDEZ MEJÍA, 2017, p. 86). El uso de la palabra en las canciones de rap, además de ser expresión de un entorno político y social, un proceso pedagógico que construye el pensamiento del oyente, puede ser funcional para contribuir al acercamiento o “cierre de brechas entre las representaciones de la tradición y la modernidad” (BARRET, 2016 en CRU, 2022, p.160). Con la expansión de las lenguas indígenas, cita anteriormente descrita, estas pueden adquirir mayor proporción no solo en ámbitos de la comunidad, sino para toda la población.

Aunque haya ideologías erróneas asociadas a las lenguas indígenas, que vinculan las prácticas tradicionales a lo exótico, al atraso sociocultural y, a la supuesta falta de adecuación para expresar la modernidad (DORIAN, 1998 apud CRU, 2022), se observa la expansión de las mismas, el fortalecimiento por medio de la escucha, de la recepción del público, del fomento en nuevos espacios, sean estos presenciales como los festivales, conciertos, batallas callejeras, etc. O por medios digitales, en las redes sociales que hoy obtienen un gran alcance principalmente entre los jóvenes.

La introducción [...] en contextos digitales implica no sólo su promoción real a través de la expansión de sus funciones, sino también la transformación de su ‘valoración ideológica’ (EISENLOHR, 2004 en CRU, 2022, p.160). En este sentido, a diferencia del consumo pasivo y convencional de los medios tradicionales, el surgimiento de las tecnologías digitales abre una amplia gama de posibilidades para los usuarios, que se convierten tanto en consumidores como en productores de contenidos. (CRU, 2022, p.161).

A ejemplo de esto, vemos la conexión entre los mismos raperos, que estando en distintas partes de América latina, pueden servir de referencia, inspiración y composición conjunta, aun separados físicamente. Los medios digitales utilizados primordialmente para la difusión de las canciones son las plataformas *YouTube*, *Facebook*, *Instagram*, *Spotify*, radio, etc.

4.4.1 Rap MG Mbareté

De los grupos registrados en la ciudad de Puerto Iguazú, notamos a *MG Mbareté*, mbya guaraní fuerte, formado por Hilario Benítez y Fabián Velázquez, jóvenes de la comunidad Fortín Mbororé. El proyecto se inició a partir del B.O.P. 111, escuela intercultural bilingüe a la cual asistían, donde docentes fueron incentivo para expandir sus rimas y rapear. El dúo participó en muestras escolares, actos y visitas pedagógicas promovidos por docentes y directivos de la escuela.

A través de la música, el mensaje de fuerza, esperanza, lucha por el territorio y lucha por los derechos son transmitidos. Frases como: “somos seres humanos, pero parece mostro; mandioca para cambiar por un poco de dinero, tanta miseria”; forman parte de sus letras. “Para que sepan que nosotros raza también tenemos algo en la vida, de mostrar el talento. No tenemos frontera, pero tenemos algo que mostrar, orgullo”. (Mensaje del single *Orgullo verdadero*)

4.4.2 Rap Escuela Yryapu

Adrián RG, Michaelito RJ y Hernán G, rapean en los recreos de la escuela. Entre otros se animan a improvisar sobre la cultura, sobre sus deseos de llevar el mensaje. Quieren luchar, quieren cantar temas de tranquilidad, de felicidad, de su realidad. Son chicos estudiantes de la escuela en Yryapu, entre 14-17 años, los cuales comentan con mucho entusiasmo sus deseos de aprender, poder grabar videoclips y subirlos a las plataformas. Sus referencias son: *Hache la voz de bestia* (Misiones), *Khea* (Buenos Aires) y *Ozuna* (Puerto Rico). (Adrián RG, Michaelito RJ y Hernán G, 2023. Información verbal⁶¹).

Los chicos rapean desde niños, utilizan pistas de *YouTube* descargadas en el celular. No cuentan con más apoyo, pero sí con la aprobación de la familia. Y desean luchar para aprender, crecer y ser reconocidos por su música.

FIGURA 10 – Raperos Yryapu

⁶¹ Información verbal concedida por Adrián RG, Michaelito RJ y Hernán G, el día 5 sept. 2023, en entrevista con Febe Aguirre.



Fuente: AGUIRRE, 2023

4.4.3 Rap Ha'e Kuera Ñande Kuera

Ha'e Kuera Ñande Kuera, fue creado como grupo intercultural de arte y resistencia, a partir de la unión "Nosotros y ellos". Inicia en el 2013, cuando uno de los integrantes no indígenas daba clases de guitarra en la comunidad. Compartiendo, comenzaron a escuchar y a hacer rap, presentándose primero en la escuela y ganando apoyo de los estudiantes y docentes. El grupo tuvo distintos miembros, actualmente integran: Fabian Velázquez "*Rekove Rap*" - *Verá Mirí* (voz y letras) y Luis Chamorro "*Luis Mbarete*" – *Tupâ Roká* (voz y letras), de la comunidad Fortín Mbororé; Berenice Teixeira Villalba (quena, charango, guitarra y coros), Sergio Roberti (guitarra y producción), Nahuel Castillo (guitarra, sintetizador y producción), Litto Dartois (batería y percusión), y Walter Duarte (bajo), *jurua*.

De la unión sale el nosotros, las parcerías, la amistad, las fusiones musicales entre el rap, el reggae, la cumbia, el hip - hop y el canto tradicional. El trabajo colaborativo, la gestión de la banda, mantiene a los integrantes juntos, aun estando a más de 300km de distancia. Esta unión está constituida de lucha, de territorialidad, de humanidad.

A través de la música nosotros transmitimos todo el mensaje que venimos llevando en la lucha, tenemos una cultura milenaria y queremos que siga creciendo la familia porque pedimos mucho el derecho, porque el mundo es para todo el mundo, no por ser *Mbya* somos de otro mundo, somos *Mbya* y somos de pueblos originarios. Todos somos personas, somos seres humanos y debemos respetar uno al otro, (ARGENTINA, 2022).

La frase citada enfrenta al otro que discrimina, que es racista, que no respeta e incluso agrede la integridad física, social y cultural. La realidad vivida por estos pueblos es estampada en la letra de las músicas, que encuentra en el rap “una herramienta artística y un ejercicio para tomar la palabra”. (CHAMORRO, 2021).

Nuestro pueblo *mbya* sufre mucha discriminación. Nosotros sentimos las miradas, las burlas. Eso nos afecta. Sabemos que hay muchos prejuicios porque la sociedad no conoce nada sobre nuestro pueblo. Y nosotros queremos contar nuestra verdad, nuestra realidad, desde la música y con un mensaje de igualdad e inclusión. El hip hop nos da esta posibilidad de hablar del ser *mbya* desde la rima, la poesía comprometida. (CHAMORRO, 2021).

El mundo blanco que no cesa su hostilidad e invasión a la cultura indígena, a través de la música puede reflexionar y percibir lo dañino que fue y que es, nuestra cultura.

Nosotros queremos contar un poco la realidad de lo que estamos viviendo en la aldea, porque nosotros vivimos muchas cosas. Nosotros en la aldea vivimos así, tranquilos, pero también pasan muchas cosas que las noticias no muestran, que nadie dice nada, o sea, se queda callado ahí. Pero en la aldea hay muchas cosas que están pasando. Por ejemplo, la gente de afuera, nosotros decimos yuruá, los blancos. Ellos hace un tiempo llegaron y entraron con la motosierra y nos sacaron todos los árboles que teníamos. Y también nos sacaron un par de hectáreas de nuestra tierra. Y hasta ahora siempre están ahí, están entrando sin permiso, sin que nadie les diga nada, ¿viste? Y si decimos, solo se van un día, dos días y después vuelven [...]. Entonces, a través de la música, es el mensaje que nosotros queremos transmitir afuera. Lo que estamos viviendo adentro, lo sacamos hacia afuera. Y así la persona también se entera de lo que estamos pasando adentro. Porque hay mucha gente que habla del *mbya*, que el *mbya* no hace nada, que el *mbya* piensa solo eso, que está ahí en la aldea sentado. Pero no es así en la aldea, nosotros estamos resistiendo, nosotros estamos ahí siempre firmes, estamos ahí siempre plantando, cada año estamos esperando la plantación. Sobrevivimos de eso, sobre todo porque la política, la mayor parte, no ayuda a nadie, a nosotros ante sociedad, digamos. Nosotros pasamos muchas cosas, no solamente en la aldea, sino también afuera de la aldea. Vivimos mucho prejuicio, mucha discriminación, cuando salimos así para hacer música, para hacer rimar, [...] nos miran diferente, nos miran como extraños, algunos se burlan [...]. Pero nosotros lo que queremos es llevar el mensaje, algunos tienen miedo también de nosotros, pero para mí que no hay que tener miedo. Porque nosotros lo que queremos es vivir, vivir tranquilos. (MBARETÉ, 2021).

A través de la música, tienen voz para cantar aquello que silencian en otros medios, gritos de resistencia que luchan por respeto. Esta lucha se realiza desde un colectivo, un grupo que integran no solo indígenas, sino todos los que se unen a la batalla. “Yo me considero militante guaraní a raíz de tener el mismo sentimiento. Eso nos unió. Porque la lucha no es solamente de los guaraní, ¿no? El pueblo originario necesita de

todos” (LA VOZ CAPITAL, 2021).

Este es un ejemplo de lucha conjunta. Berenice, integrante no indígena del grupo, explana su deseo y llama a compartir el mismo sentimiento. “Nos llamamos Ellxs y Nosotrxs porque sabemos que *mbya* y no *mbya* podemos respetarnos en este mundo que es para todos”. El posicionamiento del grupo es claro sobre la aproximación de culturas, la diversidad que enriquece cuando puede ser beneficiosa para la lucha que llevan adelante y/o otras motivaciones del grupo.

“Consideramos que es una banda intercultural el 100% porque todo lo que aprendemos uno del otro, es una fusión de vivencias, de mensajes de la vida que se van mezclando. Los chicos aprenden de nosotros y nosotros de ellos”. (TEIXEIRA VILLALBA, 2020). De esta forma, el grupo se organiza en: compositores, los chicos de la comunidad que sugieren los temas y escriben las letras; instrumentistas, que piensan en las pistas, los instrumentos musicales; los productores, que hacen el contacto con medios de comunicación, festivales; los detrás de cámara, que realizan las grabaciones, las artes, etc. Funciones que se multiplican al contar con un equipo. “Son ideas que armamos con *Rekove Rap* después de pensar mucho lo que queremos expresar. Entre tere y tere va saliendo, a puro charango y guitarra. [...] pero en el escenario aprendemos los unxs de lxs otrxs” (MBARETÉ, 2021).

Esto se destaca en la producción de un disco: *Peme’e Jevy Ore Ivy* (Devuélvanos nuestras tierras), el cual representa una puerta al intercambio y la interculturalidad. “Realmente fue un gran trabajo logrado en equipo. Estamos muy contentos y orgullosos de cómo quedó el disco y de haber aprendido tanto todos estos años, tanto en lo personal como a nivel grupal. Y sobre todo, ayudándonos y respetándonos mutuamente. Eso es interculturalidad” (HA’E KUERA ÑANDE KUERA, 2023).

A seguir, una imagen del último álbum *Peméê Jevy Ore Yvy* (Devuélvannos la tierra):

FIGURA 11 – Peméê Jevy Ore Yvy (Devuélvannos la tierra)



Fuente: Ha'e Kuera Ñande Kuera.

Aun sobre la elección del género, el grupo comenta sobre un trabajo de doble apertura, la necesidad de abrir caminos hacia los demás. “Nosotros y la comunidad nos abrimos a los demás y los demás también a nosotros. Lo más importante es el respeto de las diferencias entendiendo que todos somos iguales” (HA’E KUERA ÑANDE KUERA, 2023). Esta apertura cuenta con el apoyo del director del coro Tekoa Arandu de la comunidad, estudioso de la música tradicional mbya guarani, quien acompaña al proyecto musical.

El grupo comenta acerca de sus letras: “nos inspira nuestra realidad, nos inspira cómo vivimos en la aldea, las cosas que están pasando en nuestra comunidad. Pero no solo en nuestras aldeas sino en todas las de Misiones” (HA’E KUERA ÑANDE KUERA, 2023). También, explana la importancia de hablar sobre el territorio, la selva, los recursos y la contaminación, de respetar el ecosistema y cuidar el monte, de los problemas que atraviesan, de las tradiciones que siguen vivas, de darle fuerza al *opygua* para que sigan danzando. Son también agradecimiento y celebración de la vida. En lengua mbya guaraní, yopará⁶² y español.

Inspirados en otros raperos, como los *Bro MCs*, guaraní *kaiowá*, de *Mato Grosso do Sul*; Porta, rapero español, las relaciones entre culturas se expanden también a otros países, ritmos y géneros musicales. En conjunto con los *Bro MCs*, o *Criolo*, grupos brasileños, cantaron singles en portugués. Al mismo tiempo, el grupo interpreta canciones de cumbia, entre otras.

De este modo, *Ha'e Kuera Ñande Kuera* se vuelve ejemplo de identidades múltiples, aproximaciones heterogéneas que pueden manifestar la cultura no indígena, al mismo tiempo que persisten las sonoridades tradicionales. Los integrantes pueden convivir yendo al *opy*, ejecutando música religiosa dentro del mismo, o aun participando de manera conjunta con los coros, al mismo tiempo que realizan presentaciones de rap y cumbia, junto con personas que no son de la comunidad. Espacios de intercambio son creados en los cuales la cultura se re afirma.

La cultura se mantiene firme, siempre escuchando las palabras, resistiendo. “Se pueden perder costumbres, pero no la cultura, la cultura está viva como nunca. En nosotros, en nuestra alma, en las aldeas, en todo el territorio de los pueblos guaraníes [...]”. (grupo en LA VOZ CAPITAL, 2021).

⁶² Mezcla de guaraní con español castellano.

Asimismo, el colectivo de arte ñande kuera actúa como productor de otros artistas mbya, que desean llevar adelante sus producciones. Se financian a través de la venta de artesanías, remeras y gorras, a pulmón.

Las primeras veces que actuamos con públicos grande, la reacción de la gente fue impresionante y muy conmovedor: primero fue de asombro, y al escuchar las letras, muchos de ellos se emocionaron, había adultos que lloraban porque las letras expresan muchas realidades. Todos entienden el idioma, ya que es un lugar de la triple frontera donde muchos hablan tanto el español como el guaraní y el portugués (TEIXEIRA VILLALBA, 2020).

La reacción del público frente a la realidad presentada por el grupo, muestra una primera señal de victoria.

Por otro lado, observamos la interculturalidad reflejada en este grupo, la cual, a nuestro parecer, parecer ser positiva. Que el grupo se integre con personas del ámbito de la música no indígenas, trae grandes aportes en carácter de producción y gestión de la banda.

De este modo, informaciones sobre verbas para la producción de sus discos, cómo monetizar sus canciones, estar presente en los medios de comunicación masiva, es de gran aporte para el crecimiento del grupo. Los integrantes no indígenas, de manera comprometida, cooperan con la lucha de las comunidades, y dejan la parte de las letras, del mensaje de la banda, a cargo de los mbya.

Sería distinto si todos los *juruaas*, que también pertenecemos al territorio, supiésemos hablar la misma lengua, si pudiéramos entender sin necesidad de traducirlo al español castellano. Pero esto no es así, salvo un pequeño porcentaje de la población no indígena que vive frente a frente con las comunidades, conoce palabras y puede hablarlo. Y, en la mayoría de los casos, es el guaraní paraguayo, distinto del mbya misionero.

El último disco fue grabado mediante un incentivo del Instituto Nacional de Música (INAMU), por medio de un concurso en el que fueron seleccionados.

FIGURA 12 - Grabación grupo *Ha'e Kuera Ñande Kuera*



Fuente: MBARETÉ, 2021

FIGURA 13 – Puesta grupo *Ha'e Kuera Ñande Kuera*



Fuente: LA VOZ CAPITAL, 2021

4.5 1 FESTIVAL ARTE SONORO INDÍGENA

Resistir es existir, es actuar, es cantar, es luchar. Esta sección destaca el Primer Festival de Arte Sonoro Indígena llevado a cabo en Argentina. Su ejecución fue de suma importancia para las comunidades. Buce Cantlón y Charo Bogarín, músicos presidente y vicepresidente del INAMU, gestión 2022, en colaboración con el Ministerio de Cultura nacional y provincial, y la municipalidad de Puerto Iguazú, llevaron a cabo este evento. Visando el encuentro de músicos indígenas de todo el país, con el fin de "visibilizar, fortalecer y establecer vínculos entre los artistas y la comunidad" (ARGENTINA, 2022).

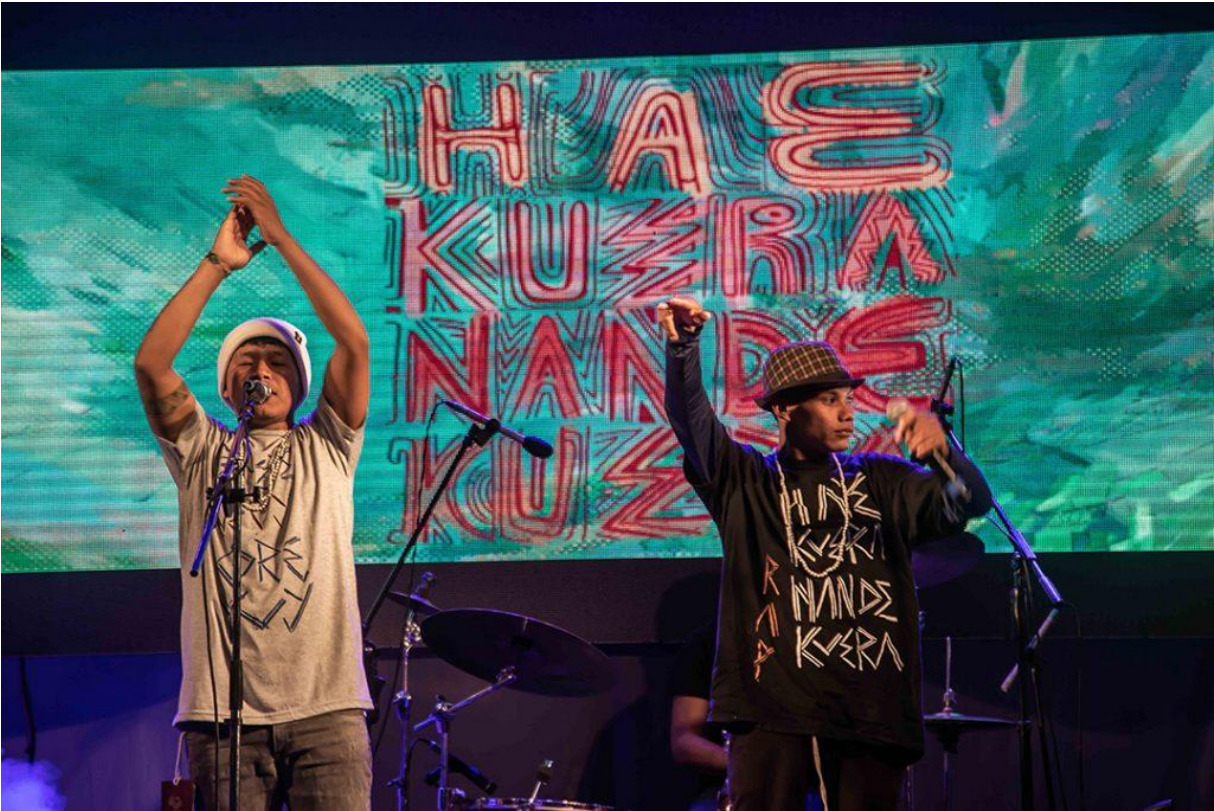
El INAMU, Instituto Nacional de Música, como órgano de fomento a la actividad musical nacional, aspira “empoderar a todas las personas músicas [...] a que sientan que este es su espacio de lucha, que ellos, así como son músicos pueden ser gestores, pueden estar al frente de una institución” (BOGARÍN, 2022) Informar, difundir, impulsar artistas, dar visibilidad a las culturas originarias, apoyar a músicos independientes, son algunas de las tareas que el Instituto viene realizando. Como ente público no estatal, posee una política y organización propia, la cual es propicia para el artista.

Gracias a estas nuevas posibilidades, la música de las comunidades indígenas viene siendo fomentada. “Para que el mundo sepa cuales son nuestros cantos en lenguas originarias, [...] aportamos a esta identidad cultural y a este orgullo de pertenecer, de tener música nativa, ancestral” (BOGARÍN, 2022).

El año 2022, la ciudad de Puerto Iguazú fue sede del Primer Festival de Arte Sonoro Indígena, el cual recibió artistas de todo el país. Cine, moda, artesanías indígenas y música, fueron representados. Con más de 70 artistas, de los pueblos kolla, mbya guaraní, wichi, qom, huarpe, charrúa y mapuche. El arte sonoro indígena es mucho más que música.

Entre los representantes mbya, participaron los coros: Pindó Poty, Tekoã Ysry; Ñamandu Mirī, Tekoã Yryapú; Kanguaa Poty, Fortín Mbororé. El grupo *Ha'e Kuera Ñande Kuera*, también se presentó, haciendo rap y cumbia. Estos, antes de iniciar, compartieron un video con la bendición del abuelo para hacer su música. “No importa qué es lo que hagan, siempre que cuiden la forma y lo hagan de corazón. No me opongo de ninguna manera a lo que hacen” (MISIONES, 2022).

FIGURA 14- 1er Festival Indígena De Arte Sonoro



Fuente: MISIONES, 2022

FIGURA 15 - Coro Kanguaa Poty Fortín Mbororé en Festival



Fuente: MISIONES, 2022

Una participante destaque fue Ema Cuañeri, cantante qom, la cual expresó su gratitud hacia el encuentro, el intercambio entre pueblos indígenas. “Ustedes no tienen idea de lo que significa para nosotros este encuentro. Es una oportunidad para que los hermanos del norte, del sur, del este y del oeste nos podamos dar un gran abrazo. Así que estamos profundamente agradecidos” (Ema Cuañeri, en MISIONES, 2022). También, Carina Carriqueo, tehuelche y mapuche, mencionó sobre la importancia de conocer las raíces para defender la patria, poder apreciar todas sus culturas, “este espacio es ideal”. (MISIONES, 2022). Es importante resaltar que hubo participación tanto de referentes comunitarios, nuevos artistas y también, los ya consagrados (MISIONES, 2022).

Asimismo, varios grupos de música se presentaron, entre ellos la Orquesta De Instrumentos Autóctonos Y Nuevas Tecnologías, quienes explicaron: “la revolución industrial nos llevó a la especialización de los conocimientos. Y en el arte eso hizo que quien investiga no hace música, quien hace música no fabrica instrumentos y quien enseña no compone. [...] Nosotros tratamos de proponer algo diferente a lo hegemónico” (MISIONES, 2022).

Del mismo modo, la apertura del conocimiento indígena para el otro, permite procesos de guaranización donde el jurua se puede unir a la lucha de las comunidades, alcanzando sectores políticos e, inclusive, el auto reconocimiento como indígena.

Charo Bogarín, artista argentina, ha proyectado su carrera solista y como integrante del Duo *Tonolec*, a partir del canto ancestral. Asumida tataranieta de un cacique guairaré, creció lejos de la cultura e inició un proceso de acercamiento, conocimiento y reconocimiento indígena, a partir de lo sonoro. Con trabajos en lengua *mbya guaraní* y *toba*, lucha por expandir la cultura indígena y trabaja propuestas sin frontera. Combinando lo actual, la música electrónica, con la ancestralidad, tiene proyectos de fusión de género, y considera que la tecnología puede renovar la mirada artística sobre el patrimonio cultural.

Creo que las nuevas generaciones tenemos este desafío de modernizar nuestro patrimonio cultural, lo heredado y de construir nuevas herencias, nuevos patrimonios que tengan que ver con esta sociedad en la que estamos hoy, que es una sociedad de la comunicación, de la información, de las nuevas tecnologías. El artista es un reflejo de su tiempo, entonces tenemos que incorporar también estos nuevos sonidos, darle a la música electrónica todo lo orgánico que tiene el paisaje que habitamos (BOGARÍN apud ABC COLOR, 2021).

“Ser mujer y guaraní es una cuestión de voluntad porque no fuimos educados para reconocernos indígenas o morenos” (BOGARÍN, 2022).

Retomando el concepto *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2010), observamos

lo poderoso que tienen estas mezclas heterogéneas, porque dan libertad de ser los dos al mismo tiempo, de reconocer el lado indígena pudiendo usufructuar del lado blanco. El mbya continúa siendo indígena, teniendo acceso al *opy*, a los cantos ancestrales, y aun puede participar en una banda de cumbia o forró. Esta trama de intercambios que dan continuidad a los procesos de cultura, del ser mbya, posicional al mismo en la contemporaneidad.

CONSIDERACIONES FINALES

El mundo sonoro mbya guaraní se presenta a través de procesos, valores sociales, existencia, vivencia, realidades visibles e invisibles que atraviesan las comunidades en la actualidad. La producción cultural denota un universo sonoro complejo que deja entrever memorias ancestrales, saber mítico, enseñanzas transmitidas de generación en generación, que colisionan con las nuevas realidades de manejo del mundo, con las relaciones interétnicas y, que expresan, a través de manifestaciones sonoras, la lucha, la resistencia y la inserción del indígena en la contemporaneidad.

Observamos que, del encuentro surgen intercambios, aproximaciones y tensiones, que son inherentes a las culturas y son necesarias para continuar su existencia y dinamismo. Las transformaciones adquieren direcciones diversas, acarreado temores, extrañezas, expectativas; pero no es posible ni correcto estacionar los procesos, puesto que son dinámicos, orgánicos y vivos. Entendemos, por tanto, a la cultura en movimiento.

Cada sociedad es diferente, con una lógica única y que, aunque puedan compartir intereses y áreas en común, entendemos que no podemos colocarlas dentro de una única forma. La cultura es dinámica, orgánica, viva y en continua transformación, no obstante, hay ejes que se mantienen constantes, que acarrear costumbres, ancestralidad que se hace presente en el día a día, en los sonidos, en el modo de ser.

El recorrido histórico nos invita a pensar sobre el pasado, sobre la trayectoria de los guaraníes, del guaraní mbya, que se apaga todas las veces que cuentan la leyenda de las Cataratas del Iguazú, que sitúan a los mismos como “los que habitaban aquí”, invisibilizando todos los procesos que suceden en el presente, que no son cuentos, sino pautas importantes para el hoy y el mañana. La historia nos permite reflexionar al respecto, tener una mirada más crítica y aproximarnos para, de alguna forma, poder contribuir con las mismas.

A través de lecturas y visitas a las comunidades de la ciudad de Puerto Iguazú, encontramos tensiones que anuncian cambios ocurridos en los últimos años. El repertorio, los instrumentos, las relaciones, se fueron transformando a raíz de modificaciones a nivel ambiental, comercial y turístico. Pero también en la búsqueda de manifestar sus propias producciones musicales para la sociedad no indígena.

Observamos el intercambio, el *Ha'e Kuera Ñande Kuera*, el nosotros y ellos, donde se expresa la valorización de los sujetos sociales como agentes culturales, que manifiestan sus acciones e interacciones, abriendo las puertas para nuevas costumbres,

otras perspectivas que beneficien a las comunidades y, u otras que crean importantes para sí.

Así, surgen las presentaciones de los coros en eventos, en visitas a la comunidad, en puntos turísticos, entre otros, los cuales vienen difundiendo en mayor grado los últimos 25 años. Las presentaciones llevan adelante una propuesta ancestral, tradicional pero diferente del *opy*, pensada para el blanco. Las canciones, generalmente cantadas en guaraní, expresan espiritualidad, la relación con la tierra, y son para que el blanco escuche, para elevar su forma de vivir, para nutrir su ser de tierra, de naturaleza, de lo bueno y necesario para vivir. De esta manera, también se encuadran en el turismo étnico, empujando al mismo como una estrategia. Quizás para sobrevivir, quizás porque creen que es bueno, quizás los dos. Conviven así lo “privado”, lo que no muestran al mundo exterior, y lo que ellos deciden mostrar.

Del mismo modo, la rima comprometida, el rap guaraní, surge como expresión de lucha, de posesión de la palabra, del grito, en puestas que vienen en ascenso los últimos diez años. A partir de grupos de rap indígena que residen en otros países, varios grupos mbya inspirados en ellos, se establecen en Misiones, y en la ciudad de Puerto Iguazú. Nombramos apenas algunos en este trabajo.

Son muchas las pautas que trazan. La realidad estampada en el cotidiano, pero que, al no pertenecer habitualmente al mismo cotidiano de muchos, pasa desapercibida.

Al acercarnos a sus letras, a la rima comprometida, observamos la lucha por las tierras, la discriminación, la imposición de la lengua blanca, la violencia, el uso del dinero, entre otras. Estas se hacen palpables cuando salen al mercado para comprar sus provisiones, cuando dependen de planes estatales para sobrevivir, cuando son invadidos por *juruaes* que “compraron” esa tierra y por tanto deben defender con su vida ese espacio; cuando el mismo río que produce y nutre la vida, los sonidos y la espiritualidad, destruye sus hogares al ser modificado por el blanco. De esta forma, la palabra, la rima, se vuelve una lanza, que atraviesa la comunidad y alcanza muchos otros espacios.

También, observamos el entre culturas en aproximación. Las bandas de música mbya que tocan géneros musicales no indígenas, que producen en conjunto con no indígenas, que tienen referencias musicales en artistas no indígenas. En simultáneo, grupos no indígenas que tienen sus referencias en indígenas, que comparten escenario con indígenas, que abrazan sus luchas y pautas, haciéndolas suyas. Asimismo, antes de música no indígena que promueven eventos para el intercambio, con el fin de unir indígenas y no

indígenas, mbyas y mapuches, músicas “de la elite” o “para la elite”, y las que no son consideradas por la sociedad como tal.

En consecuencia, estos grupos vienen ganando más espacio en la sociedad blanca, en las redes sociales, en eventos municipales, provinciales y nacionales, en el medio artístico, en la industria cultural nacional.

Igualmente, vimos que las prácticas sonoras también se desarrollan en el ámbito escolar, en los pasillos, en sala de clase, en los recreos, cuando los mismos estudiantes se divierten y realizan presentaciones para el público presente. Asimismo, en actos o exposiciones escolares los estudiantes muestran coreografías, canciones, pinturas, expresiones artísticas realizadas en conjunto con los profesores.

Semejantemente, en la práctica pedagógica realizada con los estudiantes del quinto año secundaria, optamos por trabajar contenidos interculturales que pudieron contribuir para expandir horizontes y conocer expresiones y referencias musicales indígenas y no indígenas distintas a las habituales. En algunos casos, se asemejaron a las propias, colaborando con el sentido de pertenencia y proximidad.

Durante estas prácticas fue posible conocer expresiones musicales mediante la ejecución de instrumentos musicales y danzas en el ámbito escolar, realizados por los propios estudiantes. Cantamos, danzamos y ejecutamos instrumentos llevados para este fin, creando una experiencia satisfactoria y de deleite, tanto para los chicos como para mi persona y demás profesores de la escuela.

También, fue posible compartir vivencias, experiencias y conversaciones con otros miembros de las comunidades mbya al realizar las actividades propuestas. Las entrevistas y charlas se efectuaron de manera armoniosa ya que ellos mismos fueron los entrevistadores, intérpretes y traductores. Estudiantes, docentes y familiares, se mostraron solícitos y dispuestos a compartir sus conocimientos.

La comunicación fue facilitada por medio del apoyo de representantes y jóvenes líderes que hablaron español, y de los estudiantes que favorecieron las actividades charlando, traduciendo el guaraní y esforzándose por enseñar el mbya. A ellos soy grata. No obstante, reconozco la necesidad de aprender la lengua de las comunidades pues a pesar de haber aprendido bastante, creo que mucho del compartir se pierde. Muchas conversaciones fueron desarrolladas entre ellos en mbya guaraní, a las cuales no tuve acceso.

Esta situación inicialmente suscitó inseguridad de no lograr los objetivos establecidos, pero luego percibí el valor de escuchar apenas lo que ellos querían que fuera

dicho, escuchar lo que ellos decidieron que querían o podían contar.

De igual modo, aprendí a esperar sus tiempos y respetar sus decisiones de participar o no de las actividades. Sobre esto, los otros profesores de la escuela me repitieron: “ellos son así, tienen que adaptarse con vos. Espera unas horas que van a conversar con vos, van a participar de las actividades” (charla entre los profesores, informe de campo 2023). También, una profesora comentó: “ellos sienten el cariño, las buenas intenciones. Saben cuándo uno va con malas intenciones, cuando es falso, cuando solo busca “sacar información” (Informe de campo, 2023).

De esta forma, entre teres y mates, pudimos tener una experiencia gratificante, de provecho creó para ambas partes. La charla con los profes, la hospitalidad de la escuela, la amistad con los chicos, hicieron posible realizar esta investigación. Que más que investigación fue una experiencia de intercambio, de conocimiento, de aprendizaje. De ofrecer y compartir música, de vivenciar las sonoridades.

Las actividades siguen, continúa la música, el aprendizaje, los paseos, el acompañar a los chicos que quieren rapear. Es difícil dimensionar todo lo que la comunidad produce, dentro de uno, para uno y de uno. La investigación continúa, hay mucho trabajo por realizar. Como mediadora, como facilitadora, como apoyo.

Este trabajo, como tal, debe concluirse, pero los temas en abierto son muchos. No solamente para conocer de manera histórica, conocer el presente del mundo sonoro mbya, sino también para contribuir a la lucha de las comunidades, a las expresiones que están en crecimiento, para la formación de textos propios para el espacio áulico, a la aproximación que ellos quieran tener.

REFERENCIAS

ABC COLOR. **Charo Bogarín, una cantora con sangre guaraní**. 2021. Disponible en: <<https://www.abc.com.py/edicion-impresa/2021/07/04/charo-bogarin-una-cantora-con-sangre-guarani>>. Accedido en: 23 mayo 2023.

ACOSTA, Leonardo. **Música y Descolonización**. Rio de Janeiro: Senac, 1982.

AGUIRRE, Febe Mariana. Pedagogía Intercultural: Experiencia en Puerto Iguazú. **tekoa**, [S. l.], v. 3, n. 3, 2023. Disponible en: <https://revistas.unila.edu.br/tekoa/article/view/3702>. Accedido en: 24 ago. 2023.

ALCARÁZ, Alberto Daniel. **El pacto de la selva**. 2019. Disponible en: <<https://www.misioneshistoria.com.ar/10-destacados/48-el-pacto-de-la-serlva>>. Accedido en: 10 mayo 2023.

AMABLE, M. A.; ROJAS, L. M.; BRAUNIG, K. D. **Historia Misionera: una perspectiva integradora**. Segunda Edición. Posadas: Montoya, 2011.

AMBROSETTI, Juan Bautista. **Segundo Viaje a Misiones por el Alto Paraná e Iguazú**. Buenos Aires: Biblioteca del Instituto Geográfico Argentino, 1894.

AMBROSETTI, Juan Bautista. **Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones)**. Buenos Aires: Biblioteca del Instituto Geográfico Argentino, 1894.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: Rumo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 13, p. 704-719, sept. 2005.

APCD. ¿Por qué es necesaria una Ley de Propiedad Comunitaria Indígena? 2021. Disponible en: <https://apcd.org.ar/index.php/2021/09/02/por-que-es-necesaria-una-ley-de-propiedad-comunitaria-indigena/>. Accedido en: 24 jul. 2023.

ARCE, H.; BENÍTEZ, A.; CHAMORRO, E.; DUARTE, M. ROMBOPARA ORE AYVUPY (Escribimos en nuestra lengua).: oralidad y escritura mbya guaraní. In: VII SEMINARIO DE LECTURA Y ESCRITURA EN SOCIEDADES INDÍGENAS EN EL 16° COLE, 7., 2007, Campinas. **Seminario**. Campinas: Unicamp, 2007. p. 1-12. Disponible en: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem04pdf/sm04ss06_03.pdf. Accedido en: 15 jul. 2023.

ARGENTINA. BOLETÍN OFICIAL. COMUNIDADES INDÍGENAS DECRETO 805/2021. 2021. Disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/253065/20211118?busqueda=1>. Accedido en: 24 jun. 2023.

ARGENTINA. BOLETIN OFICIAL. INSTITUTO NACIONAL DE ASUNTOS INDÍGENAS Resolución 28/2023. 2023. Disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/281339/20230216?busqueda=1>. Accedido en: 24 ago. 2023.

ARGENTINA. BOLETIN OFICIAL. INSTITUTO NACIONAL DE ASUNTOS INDÍGENAS Resolución 164/2023. 2023. Disponible en:

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/291635/20230807?busqueda=1>.
Accedido en: 24 ago. 2023.

ARGENTINA. BOLETIN OFICIAL. INSTITUTO NACIONAL DE ASUNTOS INDÍGENAS
Resolución 29/2023. 2023. Disponible en:
<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/281340/20230216?busqueda=1>.
Accedido en: 26 ago. 2023.

ARGENTINA. Cámara de Diputados de La Nación Argentina. **PROYECTO DE LEY**. 2019.
Disponible en: <https://www.diputados.gov.ar/proyectos/proyecto.jsp?exp=2957-D-2019>.
Accedido en: 23 jul. 2023.

ARGENTINA. COMUNIDADES INDIGENAS EMERGENCIA EN MATERIA DE POSESION
Y PROPIEDAD DE TIERRAS. 2006. Disponible en:
<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26160-122499/normas-modifican>
https://www.cultura.gob.ar/dia-internacional-de-los-pueblos-indigenas_6292/. Accedido en:
24 jun. 2023.

ARGENTINA. Honorable Congreso de La Nación Argentina. **Ley 24071**. 1992. Disponible
en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24071-470>. Accedido en: 23 jul.
2023.

ARGENTINA. Identidades. Cultura de La Nación (org.). **Videoclip | Joven Consciente –
Ha'e Kuera Ñande Kuera**. 2022. Cultura de la Nación. Disponible en:
<[https://identidades.cultura.gob.ar/2022/10/06/videoclip-hae-kuera-nande-kuera-joven-
consciente](https://identidades.cultura.gob.ar/2022/10/06/videoclip-hae-kuera-nande-kuera-joven-consciente)>. Accedido en: 6 mayo 2023.

ARGENTINA. Inamu. Instituto Nacional de La Música. **FESTIVAL DE ARTE SONORO
INDIGENA**. 2022. Disponible en: [https://inamu.musica.ar/grilla-festival-arte-sonoro-
indigena](https://inamu.musica.ar/grilla-festival-arte-sonoro-indigena). Accedido en: 15 mayo 2023.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Asuntos Indígenas: ¿qué hacemos?. ¿Qué hacemos?.
Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/inai>. Accedido en: 20 jun.
2022.

ARGENTINA. INSTITUTO NACIONAL DE ASUNTOS INDIGENAS. 2013. Disponible en:
[https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-96-2013-
217456/texto](https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-96-2013-217456/texto). Accedido en: 26 jul. 2023.

ARGENTINA. La Constitución Nacional incorpora el Artículo 75 Inc. 17: 11 de agosto de
1994: un cambio de paradigma en derechos indígenas. 2018. Disponible en:
[https://www.argentina.gob.ar/noticias/la-constitucion-nacional-incorpora-el-articulo-75-inc
17](https://www.argentina.gob.ar/noticias/la-constitucion-nacional-incorpora-el-articulo-75-inc-17). Accedido en: 20 mayo. 2022

ARGENTINA. Ley de Educación Nacional no. 26.206. Buenos Aires, 2006.

ARGENTINA. Ley de Política Indígena y Apoyo a las Comunidades Aborígenes No.
23302. Buenos Aires, 1985

ARGENTINA. Ley Nacional 26160. 2017. Disponible en:
<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/inai/ley26160>. Accedido en: 24 jul. 2023.

ARGENTINA. Ministerio de Desarrollo Social. **Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI) Tierras y Registro nacional de Comunidades Indígenas**. 2010. Disponible en: <https://www.desarrollosocial.gob.ar/wp-content/uploads/2015/08/6.-INAI-Tierras-y-registro-nacional-de-comunidades-ind--genas.pdf>. Accedido en: 23 jul. 2023.

ARGENTINA. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. **Listado de comunidades indígenas**. 2023. Disponible en: <http://datos.jus.gob.ar/dataset/listado-de-comunidades-indigenas/archivo/f9b57566-3e7c-4449-b984-49a26897eb77?filters=>>. Accedido en: 23 ago. 2023.

ARGENTINA. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Decreto 725/98. 1998. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/50000-54999/51442/norma.htm>. Accedido en: 24 jun. 2023.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOGARÍN, C. Charo Bogarín: "El adn nativo te llama". **Radio Provincia**: 16 ago. 2022. Entrevista concedida a Margarita Torres. Disponible en: https://provinciaradio.com.ar/noticia.php?noti_id=7946. Accedido en: 23 jul. 2023.

BOGARÍN, C. Charo: "El INaMu es un espacio que tenemos que defender". **Radio Gráfica**: 13 mayo 2022. Entrevista concedida a Mauro Cavallin y Nehuén Gusmerotti. Disponible en: <https://radiografica.org.ar/2022/05/13/charo-bogarin-el-inamu-es-un-espacio-que-tenemos-que-defender>. Accedido en: 5 mayo 2023.

CADOGAN, León. **Ayvu rapyta**: textos míticos de los mbyá-guaraní del guairá. Boletim 227. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1959.

CAMPANA, Silvio; ALENCAR, Chico de. **Foz do Iguazu**: retratos. Umuarama: Gráfica Editora Paraná, 1997.

CANTORE, Alfonsina; BOFFELLI, Clara. Etnicidad mbyá en Puerto Iguazú. Explotación turística de/en comunidades indígenas en la triple frontera (Misiones, Argentina). **Runa**, Buenos Aires, v. 2, n. 38, p. 53-69, dic. 2017. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6221876>. Accedido en: 8 jun. 2021.

CEBOLLA BADIE, Marilyn. Docentes y niños: Jurua Kuery e indios: breve reseña sobre la situación de las escuelas aborígenes bilingües-biculturales en la provincia de misiones, argentina. **Revista de Antropología Iberoamericana**, Madrid, v. 41, p. 1-14, mayo 2005.

CEBOLLA BADIE, Marilyn. **Cosmología y naturaleza mbya-guaraní**. 328 f. Tesis (Doctorado) - Curso de Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013.

CHAMORRO, L. Las verdades se rapean. **Diario El Territorio**: 30 abril 2021. Entrevista concedida a Silvina Godoy. Disponible en: <https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2021/04/30/702283-las-verdades-se-rapean>. Accedido en: 5 maio 2023.

CILFTON, Thomas. **Music as Heard**. New Heaven: Yale University Press, 1983.

CITRO, Silvia (coord.). **Memorias, músicas, danzas y juegos de los Qom de Formosa**. 1. ed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

CIVALLERO, Edgardo. **Arcos musicales de América del Sur**. 2da Rev. Bogotá: Wayrachaki Editora, 2021.

COHN, Clarice. Culturas em transformação: os índios e a civilização. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 36-42, 2001.

COMPONER. In: RAE, Real Academia Española. Madrid: 7Graus, 2014. Disponible en: <<https://dle.rae.es/componer>>. Accedido en: 01/09/2023.

CONABIO. **La milpa**. 2016. Disponible en: <<https://www.biodiversidad.gob.mx/diversidad/sistemas-productivos/milpa>>. Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, Cd. de México. México. Accedido en: 23 jul. 2023

COSTA, Rayane Pereira G.; BRIGHENTI, Clovis Antonio. Nação guarani e legislações educacionais no panorama trinacional: brasil, argentina e paraguai. **Rev. Bras. de Iniciação Científica (Rbic)**, Itapetininga, v. 5, n. 2, p. 140-160, abr. 2018. Edição Especial Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

CRU, Josep. Música rap en YouTube. Nuevos espacios para la revitalización de las lenguas indígenas. In: FLORES FARFÁN, José Antonio; HERNÁNDEZ MEJÍA, Nicolás (ed.). **Creación Musical en Lenguas Originarias**. Ciudad de México: D.R. Ediciones del Lirio, Sa, 2022. p. 195.

DALLANHOL, Kátia Maria Bianchini. **Jeroky e Jerojy**: por uma antropologia da música entre os mbyá-grarani do morro dos cavalos. 2002. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropología Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponible en: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/84240>>. Accedido en: 5 julio 2021.

DE CARVALHO, José Jorge. **Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales**. Brasília: Depto. de Antropología, Universidade de Brasília, 2002.

EMCG–EQUIPE, MAPA CONTINENTAL GUARANI. Caderno Mapa Continental Guarani: povos Guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai. **Campo Grande: Cimi**, 2016.

FERRAZ, Ana Lucia. “Jajeroky”. Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 350-381, 2019.

GANCEDO, Omar. A. Un elemento de la alfarería caingúa: La pipa. **Revista del Museo de La Plata**. Nueva Serie. Sección Antropología, la plata. 1972, v. 7, n. 47, p.225-238, 1972. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1927>>. Accedido en: 4 jul. 2023

GERLIC, Sebastián. **Cantando as Culturas Indígenas**. Coordenação Geral de Educação Escolar Indígena. Thydêwá, 2013.

GONZÁLEZ, Linda Osiris; WEBBER, Maria Aparecida. Quando “o outro” está em casa: mobilidade guarani na tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales IX**, p.39-54, 2017. Disponible en: <<https://iberoamericasocial.com/quando-outro-esta-em-casa-mobilidade-guarani-na-triplicefronteira-argentina-brasil-e-paraguai>>. Accedido en: 9 de abril.

GUILHERME, Jacqueline Candido. Recepção musical e política: ensaios sobre os consensos e dissensos acerca da música dos Brô Mc's no contexto da Reserva indígena de Dourados e entorno. **ACENO- Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v.5, p.19-38, 2018.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende...et all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HA'E KUERA ÑANDE KUERA. El rap como voz defensora de la cultura mbya guaraní. **El Territorio**: 31 mayo 2023. Entrevista concedida a Belén Spaciuk. Disponible en: <<https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2023/05/31/790885-el-rap-como-voz-defensora-de-la-cultura-mbya-guarani>>. Accedido en: 7 ago. 2023

HERNÁNDEZ MEJÍA, Nicolás. **Rap originario**: experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la ciudad de México. 2017. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropología Social, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores En Antropología Social, Ciudad de México, 2017.

HUMMES, Júlia Maria. Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v.12 n.11, p 17- 24, set. 2004.

H2FOZ. **ALDEAIS INDÍGENAS**. 2017. Disponible en: <<https://www.h2foz.com.br/geral/aldeias-indigenas>>. Accedido en: 10 jun. 2023.

IZAQUE, João. **Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi**: origem e fundamentos do canto ritual Jerosy Puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambzinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul. 2011. 2011. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Dourados: UFGD, 2011.

KINDERSLEYL, Dorling. **Música para Crianças**. Trad. Eric. Heneault e Francisco J.M. Couto. São Paulo: Publifolhinha, 2011.

KUPER, Adam. **Cultura, a visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC, 2002.

KUSCH, Rodolfo. **América profunda**. Buenos Aires: Editora Bonum, 1986.

LA VOZ CAPITAL. **Ha'e Kuera Ñande Kuera, ellos y nosotros**. Misiones, 2021. Disponible en: <<https://www.la99punto3.com.ar/hae-kuera-nande-kuera-ellos-y-nosotros>>. Accedido en: 5 mayo 2023.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raza y cultura**. 6ta ed. Madrid: Ed. Cátedra. 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raza e historia. **Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992)**, [S. I.], n. 8, p. 68-108, 1971. Disponible en: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11938>>. Accedido en: 9 ago. 2021.

MARTÍNEZ GAMBA, Carlos (Comp.). **El canto resplandeciente. Ayvu Rendy Vera. Plegarias de los mbya-guaraní de Misiones**. 2da. ed. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991.

MBARETÉ, L. Hip Hop Guaraní: Ha'e Kuera Ñande Kuera (Ellos, Nosotros). **Nota Al Pie**. 23 abril 2021. Entrevista concedida a Maria Pia Lando. Disponible en: <<https://www.notaalpie.com.ar/2021/04/23/hip-hop-guarani-hae-kuera-nande-kuera-ellos-nosotros>>. Accedido en: 5 mayo 2023.

MBARETÉ, L. Episodio 1: Ha'e Kuera Ñande Kuera. **La Canción es la misma**: 11 jun. 2021. Entrevista concedida a Corina GonzalezTejedor. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CEfETo3T1Gk&t=179s>>. Accedido en: 6 ago. 2023.

MELIÀ, Bartomeu. El "modo de ser" guaraní en la primera documentación jesuítica (1594-1639). **Revista de Antropología**, São Paulo, v. 24, p. 1-24, 1981.

MELIÀ, B. La descolonización del saber. **Abehache**: Sept. 2012. Entrevista concedida a Julio Ramos.

MELLO, Luís Gonzaga de. **Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas**. 1. Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

MGC (2016) Mapa Guaraní Continental. Cuaderno Mapa Guaraní Continental: pueblos Guaraníes en Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay, Campo Grande, Mundial. Disponible en: <<https://guarani.map.as/#/>>. Accedido en: 6 nov. 2021.

MISIONES. **LA PROVINCIA**. Disponible en: <<https://misiones.gob.ar/historia>>. Accedido en: 6 jun. 2023.

MISIONES. Ipec. Instituto Provincial de Estadística y Censos (org.). **Estructura demográfica de la población Mbya Guaraní en Misiones**. 2019. Disponible en: <http://ipecmisiones.org/poblacion/poblacion-especifica/pueblos-origenarios/datos-estadisticos-sobre-la-poblacion-mbya-guarani/>. Accedido en: 7 nov. 2021.

MISIONES. Ministerio de Turismo de La Provincia de Misiones. Historia. 2023. Disponible en: <https://misiones.tur.ar/historia/#:~:text=Los%20guaran%C3%ADes%20eran%20guerreros%2C%20cazadores,trav%C3%A9s%20de%20lazos%20de%20parentesco>. Accedido en: 26 jul. 2023.

MISIONES. Secretaria de Cultura Misiones. **El 1er Festival de Arte Sonoro Indígena hizo sonar todas las voces**. 2022. Disponible en: <<https://cultura.misiones.gov.ar/2022/10/12/el-1er-festival-de-arte-sonoro-indigena-hizo-sonar-todas-las-voces>>. Accedido en: 5 mayo 2023.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani**. São Paulo: Edusp, 2009.

MONTENEGRO, Silvia; BÉLIVEAU, Verónica. **La Triple Frontera: Globalización y construcción social del espacio**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.

NUÑEZ, Yamila-Irupé. Obstáculos, avatares e implicancias del proceso de incorporación de la población mbya-guaraní en la educación formal de la Provincia de Misiones (Argentina). **Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)**, v. 12, n. 35, p. 206-223, 2021.

OLIVEIRA, Ana Caroline Amorim. A noção de cultura em Gupta e Ferguson, Sahlins e Cunha. **Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, Recife, v. 4, n. 1, p. 287-315, 2017.

OLIVEIRA, Osmarina de. **A desterritorialização do Tekoha Guarani no município de Foz do Iguaçu (PR), das décadas de 1970-1980**. 2022. 192 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos, UNILA, Foz do Iguaçu, 2022.

ORTIZ, Gerson. **Memorias de los Río Arribeños. El pueblo Qomle'ec de Ingeniero Juárez**. Formosa, 2012.

PARAGUAY. MUSEO HISTÓRICO TACURU PUCU-HERNANDARIAS. **Mapa Histórico Tacurú Pucú-Hernandarias**. 2019. Disponible en: https://web.facebook.com/museohernandarias/posts/mapa-antiguo-donde-figura-tacuru_pucu-hoy-en-dia-hernandariasel-mpa-fue-hecho-po/2466501570097561/?locale=es_LA&_rdc=1&_rdr. Accedido en: 26 jul. 2023.

PARAGUAY. **Ciudad del Este**. Disponible en: <<http://www.altoparana.gov.py/v0/index.php/ciudad-del-este>>. Accedido en: 12 jun. 2023.

PÉREZ DE ARCE, José; GILI, Francisca. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. **Revista Musical Chilena**, v.67, n. 219, p. 42-80, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Mitos ameríndios e o princípio da diferença. In: NOVAES, Adauto (org.). **Oito visões da américa latina**. São Paulo: Senac Sp, 2006. p. 1- 267.

PIMENTEL, S. Spensy pimentel: “o planeta está vivendo uma grande ostentação, mas a casa certamente vai cair”. **Zona Suburbana**: 12 sept. 2016. Entrevista concedida a Zona Suburbana. Disponible en: <<https://www.zonasuburbana.com.br/spensy-pimentel-o-planeta-esta-vivendo-uma-grande-ostentacao-mas-a-casa-certamente-vai-cair>>. Accedido en: 23 jul. 2023.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.44, n.1, p. 221-286, 2001.

PISSOLATO, Elizabeth. **Tape Porã impressões e movimentos – Os Guarani Mbya no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2012.

PITTAU SEVILLA, Zulma Mónica. **El rabel entre dos culturas: pervivencia, simbolismo y performance del ravé en la etnia mbyá-guaraní, y su comparativa con el rabel en la península ibérica después de 500 años**. 2016. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropología Social, Departamento de Psicología y Antropología, Universidad de Extremadura, Cáceres - España, 2016.

PRIMERA EDICIÓN. Dos Mil Hectáreas: origen de votos pero también de conflictos para Puerto Iguazú. 2014. Disponible en: <https://www.primeraedicion.com.ar/nota/121668/dos-mil-hectareas-origen-de-votos-pero-tambien-de-conflictos-para-puerto-iguazu/>. Accedido en: 24 jun. 2023.

PRIMERA EDICIÓN. Se agudiza la tensión entre dos comunidades mbya de Puerto Iguazú. 2022. Disponible en: <https://www.primeraedicion.com.ar/nota/100564455/se-agudiza-la-tension-entre-dos-comunidades-mbya-de-puerto-iguazu/>. Accedido en: 24 jun. 2023.

PUERTO IGUAZÚ. Municipalidad de Puerto Iguazú. **Reseña histórica**. Disponible en: <https://www.iguazu.gob.ar/historia/>. Accedido en: 13 jun. 2023.

RÊGO, Leylane Michelle Vieira; AGUIAR, Virginia Bárbara. Música, cultura e informação: preservação do acervo musical alagoano. **Biblionline**. Paraíba, v.2, n.2, p.1-18, out 2006.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Fragmentos de yapa en torno a la noción de lo ch'ixi. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 38, p. 226-238, jul. 2019.

ROLÓN, Luis Honorio. **Santa María Del Iguazú: 1626**. Posadas: Junta de Estudios Históricos de Misiones, 1998.

ROLÓN, María Esther. **Puerto Iguazú, Ciudad de maravillas- Iguazua 1626**. 1. ed. Puerto Iguazú: María Esther Rolón, 2017.

RUIZ DE MONTROYA, Antonio. **Tesoro de la lengua guaraní**. Leipzig: BG Teubner, 1876.

RUIZ, Irma. **La creatividad indígena al servicio de una visibilización estratégica: las músicas públicas mbyá-guaraní**. En: Moreno Fernández, S. et al. (eds.), Current issues in music research. Copyright, power and transnational music processes, pp. 111-137. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Etnomusicología-Centro de Estudos em Música e Dança/ SIBE Sociedad de Etnomusicología (2012).

SAHLINS, Marshall. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I)". **Mana – Estudos de Antropologia Social, Museu Nacional**. Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 41-73, 1997.

SANTOS, Andeson Cleomar dos. **Sons, torés e toantes da Corrida do Imbu: afirmação e reafirmação do ser indígena Pankararu**. 2021. 193 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Música, UFBA, Salvador, 2020.

SANTOS, Juliana dos. **Cantando na escola indígena: música dos povos Kaingang**. 2013. 48f. Monografia (Especialização)- Curso de Especialização em Docência na Educação Infantil, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. São Paulo: EPU, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, p. 237-360, out. 2008. Tradução: Giovanni Cirino.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kísêdjê**. Trad. Werlang, Guilherme. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEQUERA, Guillermo. Cosmofonia de los indígenas Mbya del Paraguay. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, n.49, p. 65-75, 1987.

SODRÉ, Muniz. A cultura como crise. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 11-22, 2017.

SOUZA, Fátima Rosane Silveira; MENEZES, Ana Luisa Teixeira de. Corporeidade, imagem, fagocitação e alteridade: comunicação Mbyá-Guarani no Facebook. **Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"**, v. 11, n. 2, p. 12-29, 2018.

SOUZA, Rosângela; PEREIRA, Marco Aurélio Monteiro. **A música como instrumento de resistência contra a repressão da ditadura no período em torno de 1968 a 1979**. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE, 2013. Curitiba: SEED/PR., 2013. V.1. (Cadernos PDE).

STECA, Lucinéia Cunha; FLORES, Mariléia Dias. **História Do Paraná: do século XVI à década de 1950**. Londrina: Ed. Uel, 2002.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Kyringüé mborái- os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani**. 2009. 308 p. Dissertação (Doutorado) - Curso de Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyàguaraní en el sur de Brasil. **Anthropologica**, [s. l], v. 35, n. 3, p. 205-233, mar. 2015.

TEIXEIRA VILLALBA, B. Ha'e Kuera Ñande Kuera, una banda que rompe barreras. **Primera Edición**: 23 nov. 2020. Entrevista concedida a el Diario Primera Edición. Disponible en: <<https://www.primeraedicion.com.ar/nota/100365541/hae-kuera-nande-kuera-una-banda-que-rompe-barreras>>. Accedido en: 10 mayo 2023.

TUGNY, Rosangela. Sobreviver com os cantos: discussões sobre “mistura”, “variação” e transformação na estética Tikmũ’ün. **Trans: Transcultural Music Review= Revista Transcultural de Música**, n. 20, p. 8, 2016. Disponible en: <<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/08d-trans.pdf>>. Accedido en: 22 de jul.

UNICEF (España). **UNICEF presenta el Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina**. 2009. Disponible en: <<https://www.unicef.es/prensa/unicef-presenta-el-atlas-sociolingüístico-de-pueblos-indígenas-en-america-latina#:~:text=En%20Am%C3%A9rica%20Latina%20hay%20522,en%20dos%20o%20m%C3%A1s%20pa%C3%ADses>>. Accedido en: 4 mayo 2023.

VICH, Víctor. **Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política**. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

WILDE, Guillermo. Imaginarios contrapuestos de la selva misionera. Una exploración por el relato oficial y las representaciones indígenas sobre el ambiente. **Gestión ambiental y conflicto social en América Latina**, p. 193-225, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

ZONA SUBURBANA. **Rap, a primeira batida: qual a diferença entre rap e hip hop?**. 2016. Disponible en: <https://www.zonasuburbana.com.br/rap-a-primeira-batida-qual-a-diferenca-entre-rap-e-hip-hop/>. Accedido en: 26 jul. 2023.

APÉNDICES

APENDICE

El trabajo de campo se desarrolló en varias etapas. Conocer las comunidades, conversar con los chicos, hacer entrevistas, cuestionarios, charlas, momentos de ocio, que tuvieron lugar durante el periodo 2022-2023. Muchas anotaciones, conversaciones, no fueron registradas de manera escrita, por lo que fuera de esta sección, permanecen en la memoria de todos los que formaron parte de esta trayectoria. Vivimos momentos lindos, de compañerismo, amistad e intercambio de conocimientos.

APENDICE A – CANTO “ORERU”

Realizamos una actividad de percepción y análisis musical con los jóvenes estudiantes del 5to año secundaria, escuela B.O.P 117, escuchamos la canción “ORERU”, encontrada en el disco “Cantos de la tierra sin mal”⁶³, del Duo Tonolec. El proyecto fonográfico fue hecho en el año 2014, por Charo Borarín y Diego Pérez.

ORERU

Ore ru,	(nuestro padre)
oremboè Katu	(el que nos enseña)
nde purahe´i yvytu pora	(tu canto de viento hermoso)
Opigua orembo´e katu	(el chaman nos enseña)
Arandu	(el sabio)
kaáguy pora	(selva hermosa)
Ka´aguy pora	(selva hermosa)

Coro niños:	
Para rovai Gotyo yvy marae´y	(para ir hacia la tierra sin mal)
Jajerojy pavei katu	(podremos saludar)
Japurahei pavei katu	(podemos cantar)
Oguata yvy marae´y	(caminando hacia la tierra sin mal)
yvy marae´y	(hacia la tierra sin mal)

⁶³ Disponible en: <<https://www.elciudadanoweb.com/tonolec-y-los-cantos-de-la-tierra-sin-mal/>>. Accedido en: 20 de julio 2023.

Padre nuestro, enséñanos el canto del viento Opygua, enséñanos la sabiduría de la selva
Para cruzar el mar, hacia la tierra sin mal. Bailemos, todos juntos Cantemos, todos juntos
Caminemos hacia la tierra sin mal

TRANSCRIPCIÓN GRABACIÓN ACTIVIDAD ORERU

Archivo: – Tiempo de grabación: 23 min. Aprox.

Realizada el 5 de agosto de 2023

Resumen: Actividad hecha con estudiantes del 5to año, de la escuela B.O.P nº117, a respecto de las músicas privadas y los coros *mbya*.

Identificación: Febe (F), Profesora (P), Estudiante 1(E1), Estudiante 2 (E2)

Audio 1 [00:00-7:58]

- [00:00-00:29] Habla en guaraní

F: Suena diferente por la forma de cantar o por el sonido digamos de la voz, de la letra, o sea la forma de cantar en el sentido más rápido, más fuerte, o el sentido de la pronunciación de la letra es diferente.

E2: Los dos.

P: ¿Ustedes se animan a cantar esa música? Yo voy a intentar, porque no entiendo mucho.

F: Yo intenté, pero obviamente tengo vergüenza porque ustedes van a cantar mucho mejor que yo. Y eso quería preguntar también, esta canción, esta grabación digamos, este audio está mucho más, está súper agudo ¿no? [melodía aguda] y si se le cambia, se le hace más bajo ¿se puede? ¿o no? ¿o sí? ¿No hay problema?

Gestual del rostro de no saber/querer responder a la pregunta.

F: porque para los niños, viste que los niños es más fácil, como que cantan más agudo ¿no? pero para que nosotros cantemos.

P: Por ahí no entienden lo que es agudo.

F: los niños generalmente cantan más finito así, [melodía aguda] pero para nosotros es como muy finito, muy agudo. Entonces bajamos un poquito, en vez de cantar [canta Agudo], cantaríamos [canta más bajo].

Habla en guaraní

P: Hoy están a full el debate

F: Ese se llama análisis musical, entonces como estamos escuchando y hablando sobre la canción ¿no? y cada uno puede decir lo que piensa, lo que les parece, si les gusta, si no.

E1: Si, está muy bueno, buenísimo.

Habla en Guaraní

P: ¿Se animan a cantar o no?

F: Sí, vamos a pararnos, vamos a pararnos.

E1: No, yo no quiero cantar. Nosotros hacemos coro, pero los que cantan son las chicas.

F: ¿Y qué hacen en el coro? ¿Bailan?

P: Tocan la guitarra, se dividen. Y él que está cantando, ¿Es mujer o hombre? Yo no escuché.

F: Es una mujer y después un coro.

E2: O sea, en el coro, el hombre puede tocar y empezar, o sea, la mujer baila. Y después hacen los coros, y después las chicas.

F: ¿Y las chicas se animan? ¿Vamos a cantar? O por ahí, si se animan, por lo menos a leer, ¿puede ser? Y ahí las chicas, si se animan, cantamos. Y bueno, y si no, solo bailamos.

P: O de última, por ser única vez, ¿ustedes pueden cantar ese?

(Tienen bien definidos los roles, quien canta y quien baila)

F: No hay problema. ¿Querés leer, Tomás?

Hablan en guaraní.

E2: viste que muchos de los mbya hablan español. Y acá hay palabras diferentes también, o sea, se escriben diferentes.

F: ¿Y cómo se escribe? ¿Podés escribir? Si quieres, si quieres.

E2: Viste donde dice – orembo'e katu. Nosotros no usamos este [Referente a una palabra en Guaraní]

F: ¿Y cómo sería?

E2: O sea, nosotros escribimos así. Es así.

E: Guaraní Paraguayo

F: ¿Y este? Voy a leer pero no se pueden reír. [Lee en Guaraní].

E2: Este nosotros no usamos. Algunos escriben diferente.

F: ¿Y cómo escriben ustedes?

E2: yo vengo de San Ignacio. *Porahei* nosotros escribimos así. [Explica como escribir la palabra] Pero así, junto.

F: Así está bien entonces.

(E2 Enseña la pronunciación del canto Oreru).

Audio 3 [Min 00:00-08:42]

(Explicando sobre el origen de la canción Oreru)

F: son diferentes un poquito, ¿no? La de arriba con la de abajo. Está hablando.

F: Lo que ellos dicen, los chicos que hicieron esto, que es anónimo de algún lugar de Misiones, pero específicamente de cuál no dicen, yo no sé, porque hay muchos.

Hablan guaraní

F: Y la traducción, este de arriba hay una y abajo hay otra letra. Y habla sobre el canto del viento.

[Min 00:40-01:08] Habla en *guaraní*

F: son diferentes un poquito, ¿no? La de arriba con la de abajo. Está hablando.

Chico habla guaraní.

F: ¿Cuál es la palabra de canto del viento? ¿Cómo sería esa palabra?

E2: Mboraei pu – habla en guaraní.

F: El canto del viento. ¿Y el canto del viento como el sonido que se escucha? O un canto, el viento cantando (risas). Para quedar lindo nada más. Más como poético, ¿no?

P: Más Romántico

F: Eso, más romántico. ¿Se animan a cantar?

P: Vamos a inventar, por lo menos.

Hablan en guaraní

F: ¿Qué es eso?

P: Es un chico de la mañana, ¿no? De la mañana, ¿no?

(Entrega un dije de madera encontrado, para una compañera que hace collares)

E1: No importa la hora, para que haga el collar.

F: ¿Vos hacés collar? ¡Qué lindo!

P: Mira los aritos que tiene.

F: Bueno, si no quieren hacer, podemos hacer otra canción. ¿Quieren cantar alguna?

P: ¿Quieren intentar por lo menos? Poné la música que van a intentar.

P: Poné y vamos a ver lo que sale.

E1: Yo quiero tocar.

P: Oreru a mí me gusta.

F: Y podemos hacer con los pies, como el ritmo, ¿no?

[Min 03:53-08:42] Empiezan a tocar instrumentos y a cantar en Guaraní

Audio 5 [Min 00:00-00:37]

P: Cuando participé del velorio de la abuela, estuvimos toda la noche bailando. Toda la comunidad estaba. Me fui con mi hijo, pensando que iba a ser triste. Volví tranquila, danzábamos y parece que estás danzando con el muerto. Es una energía, algo diferente. Te vas feliz, tranquilo. Hicimos chipa comunitaria, una cantidad. Diferente de los velorios jurua, te vas y es un llanterío.

F: Con suerte van los familiares, depende a veces no me quieren, no va nadie.

P: Cuando mi papa murió éramos tres personas, porque como fue tan rápido, quedamos nosotros nomas y ahí le enterramos rapidito, sin despedida, sin nada. A él le gustaba estar solo murió solo, le cumplimos el último deseo.

Audio 6 [Min 00:00-03:26]

Uno de los chicos contando que va al opy todas las tardes.

F: Ellos también, digamos, a veces van y a veces van solos. Depende.

Y, por ejemplo, pensando en estas canciones así de forró que hacen, los grupos de pisadinha, que decía Alan, de Guaraní. Es muy diferente, ¿no? tiene como otro objetivo que no es lo espiritual, ¿no es cierto? Son diferentes.

E: Si

F: Y esta canción, por ejemplo, que es el Orerú,, tiene algunas cosas de tramas así de la cultura, pero tampoco es otra cosa, ¿no es cierto? Tampoco es, no tiene carácter, el carácter sagrado, porque no se hace dentro del Opy.

E: Si

F: ¿Y ustedes qué hacen ahora, por ejemplo, terminan las clases? ¿Van a su casa?

E: Preparar la cena

F: ¿Preparan la cena? ¿Y cuidan de su bebé? ¿Y ahora con quién están? ¿Con tu mamá?
¿O viven cerca, viven cerca de acá?

E: Con mi mamá. Si

F: ¿Y vos, Belén?, ¿cuántos años tienes?

E: Dieciocho

F: ¿Y ahora terminan la clase y te van a tu casa?

E: Si

F: ¿Y qué toman más, mate o tereré? ¿O los dos? Depende del calor.

E: los dos. Si depende del clima.

F: Del gusto, de las ganas del momento. Sí, lo mismo. ¿Y ustedes compran yerba o hay acá plantación? Compran, ¿no?

E: Compramos

F: Tiene todo un proceso de secado. En Brasil ellos tienen otra yerba. Es una yerba, no sé, seca. Entonces es una hierba más verde, claro, así. Es diferente. Ellos toman, le dicen el *chimarrão*. Y toman, parece grande. En vez de ser más chiquito, el vaso es grandote, así. No termina nunca. Toma uno y te llena ya. Y digo, no, servirme poquito, porque no puedo, es mucho. Como es gracioso, ¿no?, porque es parecido, pero diferente.

Audio 7 [Min 00:00-00:39]

Febe: Afina la voz. Afina la voz.

Estudiante lee el canto.

APENDICE B -- CONVERSACIÓN CON LOS CHICOS DEL EPJA

ESCUELA TURNO NOCHE

Archivo: – Tiempo de grabación: 23 min. Aprox.

Realizada el 5 de agosto de 2023

Resumen: Charlamos sobre el concepto de interculturalidad. Su visión a respecto del entre en las culturas. También escuchamos, analizamos y cantamos el canto ORERU. Estudiantes del 3er año, de la escuela Epja,

Identificación: Febe Aguirre (F), Profesora Karina González (P), Estudiante Sofia Morinigo, mujer, mamá (S), Estudiante Bartolo (B)

Audio [00:00-22:14]

F: ¿Vos haces las compras de la comida en el mercado, en el pueblo?

S: Si. Y cuando voy al mercado tengo que hablar el castellano, no mi idioma mbya. Y eso no puedo hablar en mi idioma.

F: El tener que hablar en español, ¿no? Castellano.

S: Eso es diferente. Porque cuando estoy en mi casa hablo mi idioma, y afuera no puedo.

F: Y ¿qué diferencia sentís cuando tenes que hablar en español? En castellano y cuando no, cuando podés hablar guaraní, con tu familia. En fin, en tu casa.

S: mucho

P: con tus palabras, no más. No va por nota esto, no te va a poner un uno la profe (risas)

F: No, con tus palabras. Lo que a mí me interesa es saber eso no, desde su visión, porque el otro puede venir y decir bueno, esto es así, así y así, existe, esta todo bien, todo lindo, pero no es así en la práctica ¿no? En el día a día, entonces si por ahí quieren contar algo, hablar un poco más, vas al mercado y ¿qué sentís? ¿Qué situaciones pasan? hay algo que vos digas, mira pasó esto que sea bueno que sea malo, como quieras.

S: bueno, a veces cuando voy en el colectivo. Cuando voy al mercado.

F: ¿De discriminación?

S: Si, a veces escucho esas cosas. Que pasan con otros. Pero conmigo nunca pasó.

F: ¿No? No, ¿nunca paso?

S: yo no le permito. Una vez no más iba a pasar, pero yo no le permití. Cuando estaba en el colectivo. Se hacia el pesado y yo no le permití.

F: ah, que bien.

F: Y fijate el peso que carga no solamente ser *Mbyá*, si no que ser mujer *Mbyá*, que hay muchas otras cosas, ¿no?, el acoso, la violencia, son un montón de cosas, ¿no es cierto? que también pasan. y alguna vez viste, o alguna situación así cuando tenías que ir afuera, en el pueblo, en el mercado, en el colectivo como decías recién, que pasó algo así.

S: si

F: Y Bartolo me contabas que, haces animalitos, ¿qué más haces? ¿qué otras artesanías?, ¿sólo animales?

B: Sí, solo animales.

F: Y vas a vender a las cataratas, y ¿en otro lugar también?

B: Solo ahí

F: ¿vas todos los días?

B: No.

F: algunas veces a la semana. y ¿qué pensás de eso que estamos hablando? ese entreculturas que crees que existe, esa interculturalidad o es solamente multi, o sea conviven varias cosas, pero no hay una relación real.

F: ¿Multi?

F: Fíjate qué, este espacio de la escuela, puede ser que con algunos profesores o con algunas cosas haya eso no, es entre culturas uno aprende del otro, pero muchas veces es posición, eso sólo multicultural, ¿no?, Que sienten así ustedes, ¿que en algunos momentos hay interculturalidad?

S: En algunos casos si existen. Pero otros solo multicultural.

F: ¿Y para vos Bartolo?

B: Sí, lo mismo.

F ¿Y para vos profe?

P: Y desde mi punto de vista porque es lo que yo veo, es que por ahí algunos alumnos tiene más afinidad con algunos profesores que con otros, el profesor a veces le voy a decir a hacer tal cosa, y el chico va hacer y listo. pero si ponele, lo que yo veo que vos tenés que ganarte eso, esa confianza que ellos tienen con vos, porque hay muchas profes que te abrazan, pero así no más, medio Falso, en cambio ellos se dan cuenta en el momento si lo que vos sentís es cariño es verdadero, o es solo venir e irte a tu casa. Ellos no son nada tontos. Se dan cuenta, te sacan la ficha, y ahí vos te das cuenta la afinidad que ellos tienen con uno y si tiene o no afinidad con otro, porque si hay afinidad te van a comentar, te van a joder, te van a hablar y si no no te van a resultar directamente, lo que yo veo, capaz puedo estar equivocada.

F: Y tiene que ver también con una visión igualitaria, ¿no?, donde uno no es mejor que otro. si bien tenemos algunas cosas diferentes, pero no quiere decir que sean peor o mejor, o opuestas, sino que al contrario, pueden encontrarse, ayudarse, hacer cosas positivas de ese encuentro. Por ejemplo, de la clase acá de la profe que es más lo que más le gusta, y qué es lo que menos le gusta.

S: La amistad.

F: La afinidad, ¿no? la amistad

P: Acá te interrumpo un poquito. Ella vino, y Sofi, venga para, acá, al grupo este, cosa de que ella también se sienta cómoda.. Y justo ya se sentó con un varón y los varones son re cargosos, pero cosas de trabajar en grupo, ponele, que se les da la computadora y tomar un mate. porque ellos también son chicos grandes. Cuestión de compartir y que ellos se sientan cómodos también.

F: Y vos ¿sos de cuál comunidad? ¿Cuál tekoa?

S: cuñapyru.

F: ¿Y dónde queda eso?

S: Ruta siete, cerca de Aristóbulo.

F: ah lejos, cuñapyru, yo estuve ahí,creo, antes de llegar a Aristóbulo del Valle, hay una parada y tenés que entrar para la izquierda.

S: no, esa es tierra colorada.

F: donde trabajan con el vivero, las orquídeas, las plantas. yo participé de un proyecto el año pasado, que fui a una comunidad ahí cerca de Aristóbulo del Valle, donde estaban trabajando con plantas, y yo estaba trabajando con plantas, con orquídeas y un montón de otras cosas dentro de la comunidad. y estuvo muy bueno, muy lindo, pero tal vez era otra entonces. ¿y ahora dónde vivís?

S: Tupambaé.

F: ¿Es lejos no? ¿Un Poquito? Ya deben estar acostumbrado ahora, ¿vuelven caminando?

S: si

P: Quedo pendiente todavía algo, porque habíamos dicho que íbamos a juntarnos, pero después justo vinieron las vacaciones, pero quedó pendiente eso para juntarnos una pizza. Son mayores ya.

F: Y volviendo un poquito lo que estábamos hablando, entonces además de la amistad, de la afinidad, de reírse, ¿no? en cuestión de contenido, hay algo qué tal vez Bartolo pueda responder que ya está más tiempo acá, que es lo que te gusta más y que no te gusta del contenido de la materia, aparte del ambiente en sí.

P: A ver supongamos del área de Lengua, o del área de Matemáticas, o el área de derecho.

F: ¿qué materias tienen? ¿Tienen las mismas que durante el día? ¿O son diferentes?

P: Algunas tienen, son menos.

F: Matemática, historia, lengua, derecho. y ¿qué dan en derecho?

P: que temas trabajamos

B: Derecho de las personas, de los trabajadores.

F: qué interesante ¿y derecho de las comunidades?

B: no

F: y vos durante el día que haces, estás en tu casa, vas algún lugar.

S: Cuido a mi bebé. Como madre.

F: cómo madre que es súper cansador.

F: ¿de qué trabajas?

S: de mucama, en un departamento en el centro

F: ¿Y cómo es tu relación con el jefe del departamento? ¿Te llevas bien? normal digamos,

S: Si

F: y crees que en ese espacio de trabajo se da la interculturalidad o no, en ese sentido de entremezclar y aprender el uno del otro, positivo.. o es solamente multiculturalidad.

S: al inicio cuando estaba aprendiendo las cosas.

F: Ellos enseñan. ¿y vos enseñas? O hay algo que ellos aprendan de vos también.

S: si, la pintura. Yo estaba limpiando y la pared era todo muy blanco, etc. Yo le di la idea de pintar. Ponerle colores. Y le re gustó.

F: Qué lindo eso que están haciendo. Eso es interculturalidad, es que vos aprender de ellos, pero ellos también aprenden de vos, eso es muy lindo ¿no cierto? Porque no es solamente vos aprendiendo, ahí esa relación ese entremezclar, me imagino que no debe pasar del todo, pero en ese espacio sí, que lindo.

S: al principio tuve miedo de decirle, pero enfrenté y le dije.

F: Claro, imagínate que, les gustó la idea y lo pusieron en práctica.

Y vos, vendiendo las artesanías o los animalitos ¿tuviste alguna situación así? ¿O crees que hay un tipo de entremezclar?

P: no, decile con términos menos específicos.

F: la interculturalidad es cuando hay entre culturas, como ella estaba contando, ella aprende de sus patrones, pero sus patrones también aprenden de ella, entonces de una relación de ida y vuelta, no solamente que ella va, sino que las dos cosas pasan, entonces cuándo es multicultural puede haber cultura Blanca acá, cultura indígena acá, africana, cultura india, pero no se mezclan, cada uno en lo suyo. eso es multiculturalidad. Pero interculturalidad es cuando yo aprendo de vos y vos a aprender de mí y juntos construimos cosas positivas, aprendemos y mejoramos como personas, esa es la interculturalidad. Como un entre un mezclarse, pero positivo. En ese sentido digamos crees que cuando vas a vender las artesanías y cuando estás trabajando ¿qué pasa? hay algún momento en que se puede entremezclar que ellos aprendan o vos aprendas, o ¿no? Solamente existen ahí porque imagínate las cataratas ahí hay millones de cultura la cultura china, por ejemplo, vieron que dicen que los chinos comen perros, imagínate para nosotros ustedes comen perros, ¿no? Para nosotros: ¿cómo van a comer perros? ¿Qué es eso? nos parece algo loco pero es la cultura de ellos, entonces uno respeta porque es su cultura. Al igual que ellos van a decir: tu cultura es... un ejemplo, tocar cierto tipo de canciones, o hacer cierto tipo de oración, entonces ellos tendrían que respetar también. Uno se respeta y aprende, yo aprendo de vos, por ejemplo, a pintar, en el caso de Sofia, aprendiendo a construir, aprendan a ser el tallado, entonces hay un tipo de aprendizaje mutuo, ¿entonces hay un tipo de situación así? o no pasa.

B: si a veces pasa.

F: Cuándo a veces pasa, algún ejemplo que te acuerdes.

B: cuándo vienen a preguntar por los precios de los animalitos, a veces me preguntan cómo hago, cómo se pinta, y ahí yo le digo nomás como.

F: ¿Y qué te dicen cuando les contas?

B: Me dicen “que bien”

F: Vos no haces en el momento ¿no? Ya llevas vas hecho, o haces también allá.

B: no, no allá.

F: Ese es un tipo de intercambio, ¿no? Entonces la persona viene y te pregunta algo y vos al mismo tiempo le das algo también, me contás, le decís alguna cosa.

S: a veces preguntan qué significa una palabra el extranjero.

F: Y ahí ¿ustedes les explican?

S: si

Audio 14 [00:00-06:14] ACTIVIDAD CON CANTO ORERU

F: El Mborai son los cantos dentro de los opy, los que son más, digamos, sagrados y que se hacen solo con el chamán. Y el jejoy, entonces, incluye la parte de la danza.

B: los mbya de Paraguay son los que hacen más, o sea, hacen así como tangará también, el jerojy? Son desde, vienen desde Paraguay.

F: ¿Y acá no?

B: sí creo que hay, porque ya casi todos son de Paraguay.

F: Entonces también hacen acá.

B: Sí, acá.

F: Acá hacen más los cantos mborayi. Y ¿qué les parece que, por ejemplo, entonces esta canción se podría cantar en un evento, en un festival, poner las cataratas, el coro?

B: Sí, para eso sí. Para eso sí, ¿no?

F: Con el objetivo de mostrar al de afuera.

B: Sí.

F: ¿Y qué les parece de la letra en sí, digamos, que habla del canto del viento? Dice, no sé si está bien esta traducción, es la que saqué de internet. ¿Qué les parece? ¿Está bien esa traducción o no?

B: Está bien.

F: ¿Está bien? Dice, ¿no? Padre nuestro, nuestro padre, que nos enseña el canto del viento hermoso. El canto del viento. Enseñanos la sabiduría. Estoy leyendo la de abajo. Enseñanos la sabiduría de la selva para cruzar el mar hacia la tierra sin mal. Bailemos todos juntos, cantemos todos juntos, caminemos hacia la tierra sin mal. ¿Y ustedes participaron del coro cuando eran más chicos?

S: sí, a mi me gustaba. Porque teníamos un maestro que nos enseñaba.

F: Ah, qué lindo. Y les enseñaba la música, los cantos. Y ahí después vos creciste, digamos, y por eso no fuiste más, porque es solo para los niños?

Si: en el b.o.p no había maestro.

F: Era más para los más chicos. Y en el coro, las letras, ¿no? Por ejemplo, esta canción que podría ser del coro, ¿no? Habla sobre el caminar, la enseñanza, la sabiduría, ¿no? Yo pienso que por ahí podría ser, creo que el que escucha esta canción, aunque no tenga esa connotación, aunque no sea tan como igual a las músicas que son de opy, igual transmite espiritualidad, ¿no? No sé, yo siento, pero ahí cuando escucho, siento eso. No sé, ¿qué dicen ustedes? O no, la letra nomás es linda, pero hasta ahí.

S: Sí. Le cuesta entenderlo lo paraguayo. Porque este es como más guaraní. ¿Viste? Que ahí se mezclan las lenguas. De hecho, una vez, por ejemplo, esta es guaraní.

F: Ah, guaraní paraguayo.

P: Ahí está el otro guaraní.

F: ¿Y qué tendría que cambiar acá para que sea guaraní mböá?

[palabras en Guaraní]

F: ¿Y qué otra palabra habría que cambiarle para que quede como guaraní mbya? Podríamos leer juntos, ¿no? No se rían de mi guaraní, porque estoy aprendiendo.

APENDICE C- ENTREVISTA RAP

Tiempo de grabación: **Audio 8 [00:00-03:57] Audio 9 [Min 00.00-00:54]**

Entrevistado: Adrián RG

Entrevistadora: Febe Aguirre

Local: Patio de escuela

Fecha: 05/09/23

A: Bueno, yo me llamo Adrián, tengo 14 años y vivo acá en la aldea *Yryapú*, en la comunidad. Bueno, a mí me gusta rapear y seguir mi carrera siempre. Y quiero ser el mejor. Yo voy a seguir intentando rapear.

F: ¿Y hace cuánto rapeas? ¿Desde chico?

A: Sí, desde chico, desde niño.

F: ¿Y [...] cómo empezaste a rapear? ¿Tienes algo, alguien que escuchaba y decía, yo quiero ser así?

A: En realidad empecé... Me gusta mucho el rap y todo eso. Yo solo... Yo solo quiero el video, no así. El video. Sí, el video. (grabar un video con su músico y subirlo a las plataformas)

F: Entonces querés hacer un video con micrófono, con todo, que se escuche bien.

A: Sí. Y para publicarlo en YouTube.

F: En YouTube, en las plataformas digitales. Y hoy me estabas contando que te gusta, te parece, querés ser como "H". Sí. ¿Qué te gusta de "H"? O sea, ¿cómo te parece interesante que te gustaría ser así como él?

A: Me gusta su palabra, su letra. Sí. Y él habla sobre los *Mbyá*, ¿viste?

F: Sí. ¿Te gustaría también hablar sobre los *Mbyá* o de otras cosas?

A: Me gusta, pero yo quiero hablar de otras cosas.

F: ¿De otras cosas? ¿Y de qué te gustaría, por ejemplo, hablar?

A: Yo quiero hacer rap, trap, reggaeton, romántico, todo, Sí.

F: ¿De todo lo que haya?

A: Sí, todas las músicas.

F: Está bueno, está bueno. Sí. ¿Y ya tenés algunas letras escritas?

A: Aún no, pero voy a seguir, voy a escribir.

F: Está bueno. Hoy hicieron uno muy bueno ahí, que hablaron sobre la cultura, sobre el objetivo de querer hablar y mostrar su música al mundo. ¿Sí, no? Sí. ¿Y de tu familia, qué dicen? ¿A ellos les gusta que vos hagas rap, que hagas trap? ¿Te apoyan?.

A: Sí, me apoyan. O sea, nadie me apoya, pero yo mismo quiero aprender.

F: Claro. O sea, pero digamos, no es que te dicen no, no hagas eso. Dicen, si querés, hacé. Seguí adelante.

A: Sí.

F: ¿Tocás algún instrumento?

A: No, no, pero tengo la base.

F: ¿Tenés la base? ¿Y esa base sacás de YouTube?

A: Sí, descargué.

F: ¿Ah, descargaste? está bueno.

A: Yo quiero hacer un video de esta música, de esta música. A ver, espera.

Audio 9 [Min 00.00-00:54] Continuación entrevista

F: ¿Y por qué, digamos, te gusta que sea ahí, en la selva, en las plantas?

A: Sí, me gusta todo. También quiero grabar afuera.

F: ¿En todos lados?

A: Sí, en todos lados.

F: Ah, ahí sí, ¿eh? Sí. ¡Qué capo! ¿Y cómo se llama esa canción que escribiste? Qué estás cantando.

A: La base se llama Gotián.

F: ¿Qué significa?

A: Para mí no significa nada, pero yo mismo quiero hacer mi letra.

F: Ah, ¿esa no es tu letra? Sí. ¿Esa fue de otra persona?

A: No, es mía.

F: Ah, ¿es tuya? ¡Qué capo!

A: Sí.

ENTREVISTA MICHAELITO RJ

Tiempo de grabación: **Audio 10 [00:00-02:36] Audio 11 [00:00-00:37]**

Entrevistado: Michaelito RJ

Entrevistadora: Febe Mariana Aguirre

Local: Patio Escolar

Fecha: 05/09/2023

F: Decí tu nombre primero y si sos de esta comunidad o de otra comunidad.

M: La verdad que mi nombre verdadero es Michel Sebastián. Pero yo le puse como Michelito R.J. Y tengo 17 años. Desde 14 años me gustaba rapear. Y siempre quiero luchar. Y voy a seguir estudiando y así.

F: ¿Y ya tenés tu letra, alguna escrita?

M: Sí, ya tengo.

F: ¿Ya tenés? ¡Que capo!, ¿Y sueles cantar o tocar cuando hay algún evento con la escuela o en la comunidad? ¿O todavía no?

M: Todavía no.

F: Ah, ¿todavía estás practicando?

M: Sí, todavía practico mucho y escribo algo así.

F: ¿Y tenés a alguien que es tu inspiración? Que vos decís, "¿Me gustaría ser como él"?

M: Sí. La verdad que yo tengo un ídolo. Y sigo a él.

F: ¿Quién es tu ídolo?

M: Cantante, Kea. Kea John Fleck.

F: ¿Y te gustaría ser como él?

M: Sí, me gustaría. Mucho, Sí.

F: ¿Y a tu familia también? Así como a Adrián le dicen que si quieren, si pueden, puedan. Lo que te dice sobre la música del rap.

M: Nada, yo mismo quiero aprender. Sí.

F: ¿Y te acordás cuándo fue así como la primera vez que dijiste, que te gustó, que escuchaste y dijiste quiero hacer lo mismo?

M: Sí, cuando tenía 14 años, me gustaba rapear y cantaba, improvisaba de mi mente. Así, salgo por las calles, así, practique mucho y pongo alguna instrumental para rapear por las calles.

F: ¿Y tenés algún tema que te guste más, que me gusta hablar sobre esto, o lo que venga nomás?

M: Lo que venga.

F: ¿Tocás algún instrumento?

M: No.

F: ¿Con la base nomás?

M: Sí.

F: Está bien.

Audio 11 [00:00-00:37] Continuación de la Entrevista Michel.

F: ¿Estaba en la voz de Catarata?

M: Sí, una vez yo presenté a ella en el centro.

F: ¿En el centro de Iguazú?

M: Sí.

F: ¿Y ahora ella no está más?

M: Está todavía en el FACE, seguro.

F: Voy a buscar. ¿Será que está en YouTube?

M: No sé.

F: ¿Ellos siguen cantando, el grupo?

M: Sí.

F: ¿Cuándo eran chicos o hace poco?

M: Hace poco.

F: ¿Hace poco? Voy a ver si está en internet.

ENTREVISTA HERNÁN G – JASY PORÁ

Tiempo de grabación: **Audio 12 [00:00-03:46]**

Entrevistado: Hernán G

Entrevistador: Febe Mariana Aguirre

Local: Patio de la Escuela

Fecha: 05/09/2023

F: Ahora si quieres tener el teléfono para que se vea más fuerte. Decir tu nombre, cuantos años tienes.

H: Me llamo Hernán, mi apellido G, y yo vivo en la comunidad Jasy pora. Sigo cantando, sigo siendo rapero, pero bueno. Pero sin miedo, sigue cantando, aprendiendo. Sigue luchando algo para salir por mi canción. Esto debería aprender más real lo que quiero salir. Por esto lo que estoy yendo sigue logrando así. Sigue cantando y mi familia ya sabe, ya sabe todo lo que yo me gusta hacer, cantar. rapear y un poco improvisar.

F: ¿Tienes algún tema, alguna que te guste de letra que digas, quiero hablar sobre esto? ¿Algún tema específico que te gusta hacer? ¿Algún tema específico que te gusta hacer?

H: El tema de tranquilidad y de andar feliz, así. Y mis tristes de otras cosas.

F: ¿Y hace cuánto rapeas? ¿Hace cuánto practicas?

H: De 13 años. Primero me gustaba la música, sigo escuchando en mi radio. Y después lo que están cantando por ahí Ozuna, estoy copiando. Y después pensaba yo para salir así también. Sigo saliendo así.

F: ¿Haciendo conciertos? Qué capo. ¿Ozuna es tu inspiración? ¿O tienes alguien más que digas yo quiero ser como él?

H: Cuando está cantando yo sigo copiando, hablando como lo que está haciendo esa canción. Yo estoy siguiendo copiando y después yo pensé para rimar solito lo que yo saqué. Así lo que sigue pensando por mí y después empecé a rapear de 14 años. Siguiendo así.

F: Qué capo. ¿Y tocabas alguno algún instrumento fuera digamos del rap?

H: Instrumento no. No. Solo bajé una pista y ahí sí. Tirando.

F: ¿Y ustedes practican ahora para los tres? ¿Practican así después de la escuela, en su casa? ¿Se juntan a practicar?

H: Sí, sí, sí. A veces sí. A veces.

F: Que es importante entrenar ¿no? Para perder la vergüenza, para que a veces salen mejor las rimas. H: Yo sigo leyendo diario para saber más, para explicar. Esto yo tengo. Sigo leyendo y sabiendo. Es más real. Sigo preguntando a mi padre lo que pasa. Más en serio para salir por la tierra.

F: Está bueno, está bueno. Está bien. Muchas gracias.

APENDICE D - ENTREVISTANDO A MI COMUNIDAD

Actividad realizada con los estudiantes de 5to año 2022, quienes ellos mismos fueron los entrevistadores de sus familiares, conocidos. Ellos eligieron cuales preguntas abarcar y a quienes entrevistar.

Esta entrevista hace parte de una investigación para la UNILA (Universidad Federal de Integración Latinoamericana), ubicada en Foz do Iguaçu, Brasil; y forma parte de una actividad escolar con el fin de conocer e incentivar la cultura Mbya.

¡Aguyjevete!

Por favor, puede decir su nombre y edad.

1. ¿Qué relación tienes con la naturaleza? Si es buena o mala. Si es buena, ¿qué sonidos escuchas de ella?
2. ¿Cuáles son las músicas que escuchas en tu casa?
3. ¿Cuáles son las músicas que a vos y a tu familia le gusta cantar o tocar?
4. ¿Te acordás de alguna música que te gustaba cuando eras niño?
5. Si te animas cantá alguna canción que te gusta.

6. ¿Hay alguna situación que te marcó y que envuelve una música?
7. ¿Hay cantos, instrumentos que antes se cantaban o tocaban y ya no se cantan más? En el caso de que haya, ¿Por qué motivos crees que pasa esto? o que antes era una costumbre que tenías junto con tu familia y ahora ya no.
8. ¿Hacen algún tipo de fiesta con música? ¿En qué fecha?
9. ¿Qué tipo de instrumentos musicales hacen aca?
10. Preguntas de los chicos.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1:

Entrevistador: Marcos (estudiante 5 año)

Entrevistado: Juan Carlos Morinigo. Entrevista hecha en español.

M: ¿Qué relación tiene con la naturaleza?

J: ¿En qué sentido? ¿Comunitario o de mi parte?

M: Comunitario.

J: Yo soy primer representante de la comunidad Tupambaé, como no está el cacique le voy a atender yo. Un gusto de poder estar con ustedes. Bueno, la pregunta que el me hizo, con respecto a como nos comunicamos con la naturaleza. Con mucho gusto, vamos a, como se dice, al monte. Buscamos los productos para elaboración de artesanías, remedios, también estamos siempre en contacto con la naturaleza, que es muy lindo, muy importante para nosotros, para la comunidad y para los chicos.

M: Si es buena o mala.

J: La naturaleza siempre va a ser buena, en el sentido si la preservamos. No como, como nosotros le decimos, los Juruá, que están desmontando todo. Es malo para la naturaleza. Sin embargo, para nosotros es muy buena porque la estamos queriendo conservar, como comunidad y para tener una, tipo, reserva.

M: Si es buena, ¿qué sonido escuchas de ella?

J: Si es muy buena, y se escucha muchos sonidos. El sonido de los pájaros. Para mí, es el sonido de la tranquilidad que uno tiene, que uno vive en la comunidad. El sonido que tiene la ciudad es muy distinto. Pero nuestro sonido que tenemos es muy rico y muy importante.

F (comentario): Y esa relación con el sonido de los pájaros genera que tranquilidad, que genera muchas cosas. Por más que acá estemos cerca de la ciudad, igual uno llega acá y

siente esa tranquilidad super.

J: Si obvio, es como ustedes dicen, o como dicen los de afuera cuando vienen a las comunidades de visita, es una tranquilidad total. A veces dicen que vienen a descansar y se encuentran con esta belleza, con la naturaleza que tenemos nosotros, que no es lo mismo, que para ellos también es re lindo. Para nosotros mejor, ya estamos acostumbrados a esto.

M: ¿Cuáles son las músicas que escuchas en tu casa?

J: La música se escucha de todo un poco. Los chicos escuchan. Mayormente nosotros, yo con mi hermano, escuchamos música cristiana. Que es una música que también nos tranquiliza, nos da una sabiduría espiritual. Pero no estamos en contra de que las otras personas escuchen la música que quieran. Cada uno tiene su pensamiento de escuchar, o de sentir la música, o también de expresar como ellos ven la música. Nosotros toda clase de música.

M: ¿Cuáles son las músicas que a vos y a tu familia les gusta cantar o tocar?

J: Y nosotros tocamos la ... Cuando nos juntamos con mi hermano, la familia, nos sentamos a escuchar. El toca la guitarra. El canta la música paraguaya, o la música de nuestra cultura. Escuchamos para que los más chicos sigan escuchando esa música, o que sigan cantándola. Para no perder la cultura, porque es muy importante conservar eso, la cultura. Porque hay cosas que se van perdiendo, ¿no? Nosotros no queremos eso. Que los chicos no pierdan la cultura, que sigan esa cultura a futuro, ¿no?

M: ¿Te acordás de alguna música que te gustaba?

J: Si, hay muchas músicas que me gustaban. Si, ya tengo 34 años, he escuchado muchas clases de músicas, pero la música que me queda es la de nuestra cultura, que es la más rica, que yo sigo escuchando y me gusta.

F: ¿y te acordás de algún nombre específico? Si era una canción de niños, o ..?

J: Si, de niños, de adulto. De niño escuchaba la canción de la selva, del oso. Y de grande ya empecé a escuchar música "la nueva luna, los charros". Música que no se pierde, como dicen: Eso era cumbia antes, no como la cumbia de ahora.

M: ¿Te animás a cantar?

J: No.

M: ¿Hay alguna situación que te marcó?

J: Si, hay situaciones que uno recuerda en la vida, que uno pasa, que uno lo vive a través de cuando escucha una música. Y recordás tantas cosas que pasaste como niño, como adulto. Que vas pasando. Pero la música te marca mucho. La situación de vida que uno lleva. Recordas aquellas cosas que hiciste de niño, que vas pasando etapas y etapas. Seguís escuchando y te vas a.. vuelves a atrás, vuelves a adelante. Pero la música siempre te marca, para mi te marca un poco de la vida que llevás o que llevabas antes.

F: Y, por ejemplo, con respecto a esa pregunta.. Hay alguna situación que, por ejemplo, yo

estaba en ese momento y justo.... Tipo alguna situación específica. Si te acordás.

J: Si, me acuerdo cuando escuché una música de Rodrigo. Estábamos en Córdoba justo, estábamos de vacaciones con mi mamá. Cuando era el hit del momento Rodrigo, era furor, en toda la Argentina, no solamente en Córdoba. Y la escuchábamos haciendo el viaje, recorriendo, nos fuimos a ver el cucú. Escuchamos un hit de Rodrigo, esa es la que me marcó. Lo escucho a Rodrigo y me hace acordar a mi mamá. El momento ese que pasamos, que recorrimos, que lo disfrutamos, porque eran unas vacaciones.

M: ¿Hay instrumentos que se tocaban antes?

J: En esta zona, no se si conocen, el charango. Que se ha perdido también un poco, que antes tocaban. Yo me acuerdo que el charango tocaban. El charango es uno de los instrumentos que se está perdiendo, para tocar. Es muy lindo escuchar el sonido del charango.

M: ¿qué tipo de instrumentos musicales hace naca?

J: Acá se toca más la guitarra, los chicos tocan más la guitarra. Se pasan la guitarra y tocan cada uno una canción.

M: ¿Hacen algún tipo de fiesta con música?

J: No, acá no hacemos. Y si hacemos, hacemos entre familia no más, pero casi no.

R (comentario profe): La fiesta se refiere a, por ejemplo, la fiesta de año nuevo de ustedes, la fiesta de San Juan...

J: Ahh, acá en la comunidad no hacemos eso igual. Los chicos van a otra comunidad.

F: Muchas gracias

J: Para eso estamos

F: Y a mí me gustaría saber qué significa para vos los sonidos, las músicas. Si, por ejemplo, a mi me encanta tocar, cantar... y a vos, personalmente, dijiste que por ahí se juntaban con tu hermano a tocar y cantar... Que significa para vos, si te gusta, y con qué frecuencia se juntan a cantar, a tocar.

J: Nos juntamos frecuentemente, una vez a la semana, dos veces a la semana. Como te aclaro, la música es muy importante. Porque te juntas en familia, más cuando es tu hermano, te juntas y ves que estamos muy contentos. La música, los sonidos te llevan a muchos recuerdos de la vida, que pasamos o que estamos pasando en el momento. Nos juntamos frecuentemente a tocar y es un momento de conectarnos nosotros mismos, como personas. Por ahí hay momentos en que hablamos, pero no nos conectamos mucho como persona, y ese es el momento que yo digo que estamos conectándonos como persona. Escuchando cantar a uno cada uno, escuchar el sonido de la música, es un momento muy lindo. Porque ahí realmente estamos conectándonos como persona.

F: Bueno, muchas, muchas gracias.

ENTREVISTA 2:

Entrevistador: Lidio

Entrevistado: Lorenza Gloria

Entrevista en guaraní. Interpretación de los estudiantes.

1. Todos tenemos un nombre espiritual. Jachuká es mi nombre espiritual. Nuestra comunidad de los antepasados, antes vivía, crecía en el monte, comían las comidas del monte. El pindó ajú, en vez de tomar gaseosa. Comían frutas. Tiene 81 años. Tiene buena salud, no tiene enfermedades porque vivió en el monte. Tiene 10 hijos. Su mamá era chamán y de ella aprendió a ser partera. La mamá ya murió hace mucho, Jachuká es la abuela de todos (partera de la comunidad). Ella vino de otra aldea, hace 15 años que vive en Jasy porã.

2. Ella no sale mucho de su casa, siempre está. Siempre con el Takuapy, el Mbaraká miri. Ella toca en el opy. Sus instrumentos están en el opy de ella (hay uno de ella y hay otro en casa del cacique, comunitario)

3. Cuando yo era joven no escucha las músicas que se escuchan hoy en día. Siempre iba al opy (sigue yendo hasta ahora. Ella dice que ella no pierde sus costumbres, por más que los jóvenes de ahora estén perdiendo)

4. Ella tiene su propio instrumento, es suyo, ella hizo. La mbaraka y takuapú. Ella acompaña a los chamanes cuando hay rituales. Ella canta acompañando al champan. La segunda voz.

5. Instrumentos que hacen Mbaraká Miri, Takuapú, Mbaraká, esos son los que más se usa.

6. Fiestas: Si se hace fiesta. El arapyau (fiesta año nuevo), pero se están perdiendo. Los chicos ya no bailan. Ya no van al opy como antes. Ahora hacen una fiesta, pero con las costumbres de los blancos (el 21 de septiembre), ya no es como antes. Si habría un champan que canta y hace el baile, los chicos le tendrían que ayudar (hay pocos)

ENTREVISTA 3:

Entrevistador: Juliana

Entrevistado: Ángel Benítez

Entrevista en guaraní. Interpretación de los estudiantes y el docente Anselmo Fernández.

Su nombre espiritual es Karai. Tiene 65 años. El 2 de septiembre es su cumpleaños. Ñamandú, gracias a él tiene salud y todos nosotros los mbya. A través de los jóvenes. Por ser un espíritu bueno él está en vida. Agradece a los chicos por haberle visitado, los chicos van porque creyeron en mí. Se ofrece a contar lo que él sabe, aunque no sabe todo, lo que está a su alcance.

1. Que el monte nunca termine. Tenemos salud porque todavía hay algo, poco no más, de selva. El siente así. Las cosas de los blancos avanzan sobre todo. Destruyen selva,

cultura, forma de vida, porque todavía sentimos y somos todavía Mbya.

2. Uno siente como la naturaleza se manifiesta. Por la mañana o por la tarde. Cualquier sonido que escuchamos son buenos. El "ruido del agua", por ejemplo, aumenta su ruido cuando hay mucho viento o cuando se acerca la lluvia. Las noticias pueden ser buenas o malas, depende del animal que se escucha. Por la noche se escucha animales o sonido de las aguas que corren. Se escucha porque hay menos ruido. Ej.: El sonido de la caída de las cataratas a las 3, 4 de la madrugada. Por eso esta comunidad se llama Yryapú, por el sonido de las aguas.

3. Escucha músicas tradicionales, también tiene su guitarra, se dedica a tocar y cantar. Hace rezo en compañía de su mujer. Al finalizar el año viejo (época invernal) generalmente no se canta, pero cuando comienza el año nuevo todos deben alzar el canto y la música en agradecimiento al "tiempo nuevo".

4. Aún recuerda la música y el rezo desde la infancia, que fueron dados por el padre verdadero (Díos); quién, además iluminó a todos los seres humanos a entender las diversidades de música y la danza. Uno aunque haya envejecido no se olvida de la enseñanza sobre la música y las enseñanzas de las abuelas. Él aún no se olvida de las palabras de su abuela. Repitiendo su poca experiencia sobre los conocimientos de las culturas Mbya en general, pero se pone a disposición para tratar de responder a cada interrogante y de cualquier tipo.

5. (Consejo a los jóvenes) Aunque hayan alcanzados los entendimientos y los estudios "jurua" (blanco), aunque hayan adoptado la costumbre "jurua" si no se olvidan de sus raíces invocando a nuestro padre (Dios) él no tardará en mostrar el camino.

ENTREVISTA 4:

Entrevistador: Nilda

Entrevistado: Alcides Ojeda

Entrevista en guaraní. Interpretación del docente Anselmo Fernández.

1- En cuanto a la relación con la naturaleza, él siente que formamos parte. Que el hombre necesita del monte para vivir, porque dentro de ella se encuentran de todo; por ejemplos: remedio, animales, frutas silvestres.

2- En cuanto a los sonidos, depende qué sonido o pájaros, el significado pueden ser buenas o malas. "Pitogüe" por ejemplo anuncia el embarazo.

3- Escucha la música tradicional al igual que todos sus familiares. No recuerda muy bien la música de la infancia y por eso no se anima a cantar. Algunos instrumentos que usan son "*Takuapu*" y "*Mbaraka Miri*".

4- El año nuevo *Mbya* ya no es como antes, se confunde la forma tradicional con la forma moderna del festejo. Se va perdiendo de a poco la música tradicional porque predomina mucho la música moderna.

APENDICE E - CONVERSACIÓN CON ANSELMO

Conversación informal con Anselmo Fernández, profesor indígena mbya de lengua y adaptación curricular, quien actualmente trabaja en las escuelas de la provincia de Misiones.

Tiempo de grabación: Audio 1 [min. 00:00-1:01] audio 2 [min. 00:00-1:09] Audio 3 [min. 00:00-00:32] audio 4 [min. 00:00-1:43] Audio 5 [min. 00:00-1:07] Audio 6 [min. 00:00-1:36] Audio 7 [min. 00:00-00:10] Audio 8 [min. 00:00-1:56] Audio 9 [min. 00:00-1:21]

Anselmo Fernández (A)
Febe Mariana Aguirre (F)
Fecha: 05/05/2023

F: ¡Hola!, ¿conoces?

Link de youtube: <https://youtu.be/xpTStWRmgLQ?si=L7NHdWbBTVvToKQV>

A: Hola, No la conozco pero si escuché uno o dos veces. Creo que también en internet

F: Es parte del trabajo de un grupo de música que hizo con las comunidades.

-Me preguntaba si era una canción tradicional o de quién era esa canción. Me gustó mucho

A: Ah buenísimo. Tiene una base tradicional pero el coro y el ritmo se modifica un poco.

-Aparte de la falta de fluidez en la expresión

F: Y vos qué decís, estoy pensando dónde se encaja esa canción, tiene una base tradicional pero tiene varios instrumentos diferentes, lo que decís de la expresión, no sé tampoco de dónde es esa letra, si es compuesta por, si es algo de alguna comunidad o un canto o si fue una composición de Charo Boarín, es la cantante del grupo, una de las integrantes, y hicieron un trabajo con comunidades en misiones, no sé cuál específicamente, pero sé que es ella cantando al inicio y después un coro. Y vos qué decís, ¿dónde se encajaría por ejemplo esta canción, en músicas tradicionales o como una mezcla?

A: Sí, en realidad todas las letras de la canción de coro de nuestra cultura son anónimos me imagino que una de esas letras es lo que eligieron para cantar y lo único que se me ocurre, porque si compusieron ello iba a ser mucho más difícil porque no es tan fácil de componer una letra de la canción de coro que tenga relación o contenidos específicos de la cultura o la espiritualidad entonces por eso creo que eligieron una letra de un coro ya existente bueno, ahí cantaron obviamente con nuevos instrumentos como te digo es también la fluidez enviada, es como que le falta esa parte por eso también pierde un poco de sentido si lo vamos a considerar como una canción tradicional

A: Porque la expresión del idioma mbya, como no es escrita, sino todo oral, en ese sentido es muy importante la fluidez. Si no hay una fluidez en la expresión, baja de alguna manera el sentido, tanto de los contenidos y de las relaciones espirituales que existen entre la letra

y la canción.

F: Qué interesante. Y si tuviera fluidez en la interpretación, pero le falta esa parte digamos de lo espiritual, tampoco sería tradicional. O sea, cuando digo tradicional me refiero a, no sé si yo te había comentado, uno de los teóricos digamos que estudia un poco, que escribió sobre las canciones, divide en músicas públicas y músicas privadas. Y ahí dice que las músicas privadas son las músicas que se hacen dentro de la casa digamos de rezo y participan las personas de la comunidad. Y las músicas públicas tienen un poco que sería como ya entran los coros, que participan en eventos, en cosas que no son dentro de la casa de oración, pertenecen a esas otras músicas públicas y que no pueden ser consideradas tradicionales, pero no tradicional en el sentido de que rige lo que siempre fue en la cultura, sino como carece de ese sentido espiritual que es de la casa de oración, en ese sentido tradicional.

A: En realidad, las letras de las canciones de los coros y otros tipos de músicas y danzas siempre están relacionadas con lo que es la espiritualidad, también mostrando las partes cotidianas en relación con Dios. Entonces, no hay una letra que no sea tradicional y espiritual. Eso es lo que sucede, por ejemplo, con la gente que hace su actuación con su grupo de coro en donde haya bastantes públicos. Pero aún así, la letra de la canción y las personas que hacen su música mantienen la parte espiritual bastante fuerte. Pero eso en el caso de los buenas.

A: Pero lo que me pasaste recién, para mí, distorsiona bastante lo que es la parte tradicional. Aunque la letra sigue hablando de las partes espirituales y el sentido de ser mbya. Distorsiona porque primero hay una parte donde cambia el ritmo, que no es propio del coro. El coro sigue solamente un ritmo siempre. En ninguna parte se modifica en el sentido de que por ahí se hace un poquito más lento o un poquito más rápido. Esas características no existen dentro de lo que es el coro tradicional. Pero en la música que me pasaste, hay una parte en la que el sonido cambia. Y deja de lado lo que es el coro, lo tradicional, y pasa a ser como una música más romántica. Pero romántica en sentido general, que no concuerda con lo que es la canción de coro. Porque la canción de coro no es una característica romántica. Es más bien una música más espiritual.

A: las letras de los coros son más bien una alabanza más que una música romántica eso es lo que quise decir

F: Entiendo, entonces tiene que ver más con la letra, la persona, digamos, quien lo hace, independiente de estar dentro de un evento, un ritual, algo dentro de la comunidad o fuera. En un evento, por ejemplo, en un festival este que el año pasado hubo, un festival,

participaron varios coros, digamos, y participó también algunos grupos de rap guaraní Y, por ejemplo, entonces a ellos, aunque estén participando en el festival, sigue siendo, digamos, tiene esos principios de no modificar el ritmo, de ser, bueno, la letra, todo correspondiente, tocado por personas de la comunidad Entonces sigue perteneciendo a ese, lo que estamos diciendo de tradicional, que tiene que ver con la espiritualidad Y ahora si se le cambia el ritmo, se le cambia, o es tocado por otra persona que tal vez no esté tan envuelta, inmersa en lo que es la espiritualidad, se convierte en otra música, en otro tipo de expresión que ya es más, como decir, romántico En el sentido de que no pertenece a, no tiene el mismo objetivo, que sería de gratitud, de alabanza, relacionado a Dios, o inclusive de hablar de la tierra, de las cuestiones que son parte de la comunidad.

F: Y en el caso, por ejemplo, del Guaraní del rap, de los chicos que se presentan, ahí cambia todo, porque son otras letras, no son los coros, e inclusive tienen el papel de compositores, porque los coros, como estabas comentando, son anónimos y también lo que estaba leyendo era que ellos no es que componen los coros, sino como reciben los coros de la espiritualidad, entonces no son compositores. Pero cuando es un rap, por ejemplo, guaraní, un grupo que escribe sus poemas, aunque hable de Dios, aunque hable de la h km tierra, aunque hable de esas cosas, no es parte de lo que se considera tradicional, ¿no es cierto? Porque creo, me imagino que, dentro de una casa, por ejemplo, de oración, dentro de la comunidad, no van a hacer ese tipo de música, es como más para afuera, en el sentido del rap.

A: Si, exactamente. Si, el rap ya es moderno. No se puede considerar tradicional. Hay una parte del rap que empieza incluso con la parte del coro pero solo forma parte del nuevo género.

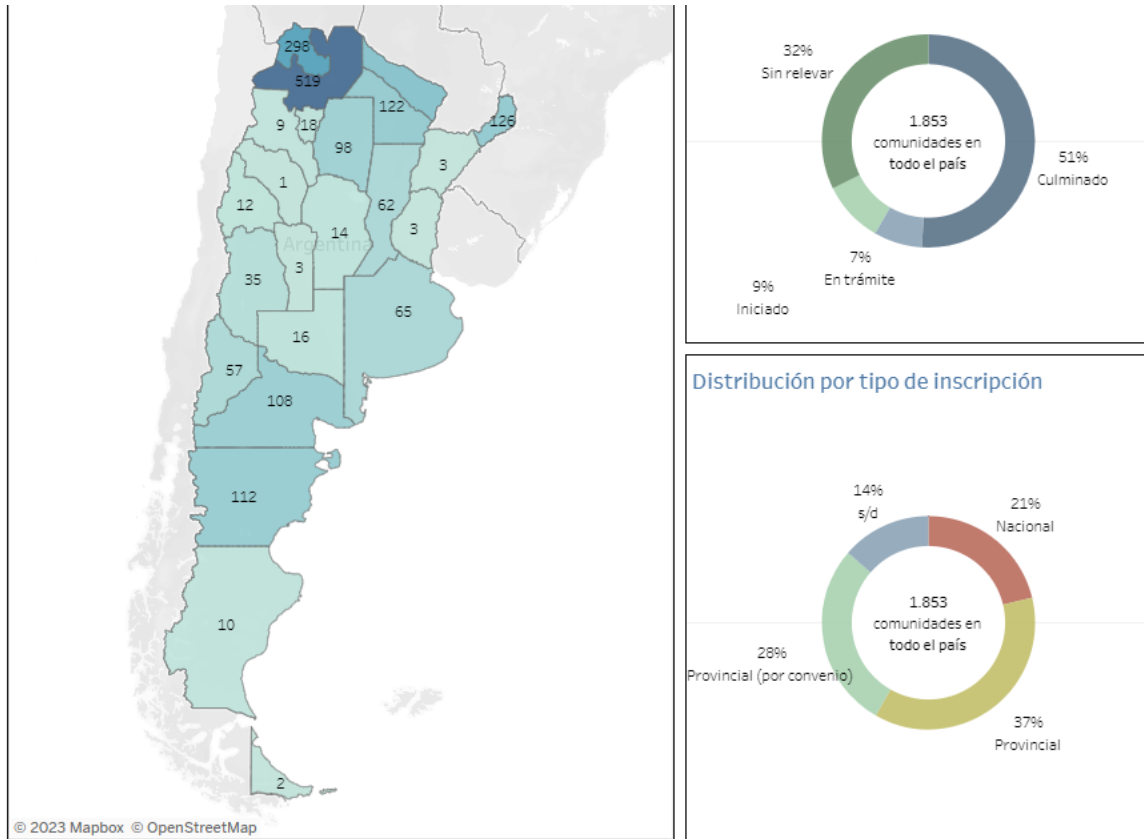
ANEXOS

ANEXO A – ILUSTRACIONES COMPLEMENTO DEL TEXTO

FIGURA 1 - La MILPA, sistema tradicional agrícola.



FIGURA 2 – Mapa Pueblos Indígenas Argentina



Fuente: ARGENTINA, 2023