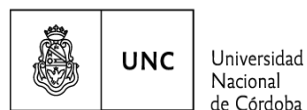




El canto coral *Mbyá-Guaraní* como vehículo de
reflexión para la práctica coral académica

Agustina Barrera Vázquez

Asesora: Dr. Mónica Gudemos
Co-asesor: Lic. Hernando Varela



Ñande: El canto coral Mbyá Guaraní como vehículo de reflexión para la práctica coral académica

Trabajo Final de Licenciatura en Dirección Coral

Departamento de Música

Facultad de Artes

Universidad nacional de Córdoba

2021

Alumna: Agustina Barrera Vázquez

Asesora: Dr. Mónica Gudemos

Co-asesor: Lic. Hernando Varela

Agradezco

A toda mi familia y compañero Marcos Ramírez por el gran cariño, contención y paciencia para acompañar el proceso de tesis.

A Gerónima Martínez por abrirme las puertas del rico mundo *Mbyá* - Guaraní.

A las comunidades de Katupyry, Tava Miri y Santa Ana Miri y especialmente a Antonio Morinigo.

A mi asesora Mónica Gudemos y co-asesor Hernando Varela por ser guías, motivo y referencia en este desafío.

A Sinergia coral por la entrega y el compromiso que asumieron.

A mis amigas/os que siempre me apoyaron y contuvieron.

A la Universidad Nacional de Córdoba

Índice

Presentación:	1
Capítulo 1: Trabajo de campo	4
Capítulo 2: Historicidad del <i>Mborái</i> público.....	7
Capítulo 3: Comprensión interpretativa y pedagógica: Corpus perceptual-conceptual	
3.1 Performático y performático.....	11
3.2 Lo uno tanto como lo otro.....	13
3.3 Proceso de escenificación.....	16
3.4 Nominación y estructura de la escenificación: <i>Ñande-Nosotros</i>	17
Capítulo 4: Comprensión interpretativa y pedagógica: Corpus Musical	
4.1 Escenario social.....	19
4.2 Ritmo vivenciado.....	19
4.3 Coexistencia de emisiones vocales.....	21
4.3.1 Formación coral del <i>Mborái</i>	21
4.3.2 Formación Instrumental de los <i>Mborái</i> públicos	
4.3.2.1 <i>Takuapu</i>	22
4.3.2.2 <i>Mbaraka</i>	23
4.3.2.3 <i>Rave-Violín tricórdico</i>	25
4.3.3 Melodía e idioma.....	26
4.3.4 Texto.....	27
Capítulo 5: Proceso bitácora.....	28

Capítulo 6: Conclusión

6.1 La estructura pedagógica-metodológica y los resultados en el colectivo coral.....	52
6.2 La gestualidad en el/la director/a.....	55
6.3 Reflexión post-registro audiovisual.....	58
6.4 Impacto en territorio.....	59
Bibliografía.....	62

Anexo:

- Partituras de la escenificación
- Cuaderno de campo
- Transcripciones de los registros de campo

Anexo mp3 y mp4:

- Registros audiovisuales de ensayo
- Maquetas de audio de la escenificación
 - Material de pronunciación
- Registros de campo
 - Entrevistas
 - Cuaderno de campo audiovisual
 - Registro de *Mborai* en Katupyry.



Presentación

Mi afecto e interés por mi descendencia Originaria y la voluntad de generar una propuesta coral que sea comprometida, social y culturalmente con los Pueblos Originarios, me llevó a encauzar el presente Trabajo Final. Aportando, de esta manera, a la apertura hacia prácticas y repertorios que dialogan desde la diversidad e inclusión de saberes musicales aborígenes, en búsqueda de contribuir con el proceso de reconocimiento, revalorización y respeto por las diversidades.

Propongo aquí la construcción de una estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas, que surge a partir de mis trabajos de campo etnográficos en los pueblos de etnia *Mbyá* de la Provincia de Misiones Tava Miri, Santa Ana Miri y Katupyry, situados en la localidad de San Ignacio a 63,8 Km de la capital de dicha provincia.

El trabajo de campo me llevó a revisar mis concepciones de tiempo y espacio sonoro, de corporalidad, gestualidad interpretativa y musical, espacio de relación performática y sentido de comprensión estético-cultural. Es así que me vi motivada a generar una propuesta pedagógica e interpretativa que nos permita con el colectivo coral experimentar una práctica y una puesta en diálogo cultural a partir de mis reflexiones de campo y del estudio de la «cosmosonía»¹ *Mbyá*, que promovió un intenso proceso colectivo de acción-reflexión.

El primer paso fue la recopilación, análisis e interpretación de material bibliográfico etnomusicológico, de registros de audios como CD, multimedia, páginas web, para la comprensión de la cosmología y de las particularidades musicales *Mbyá-guaraní*. A su vez, el estudio de bibliografías que atienden específicamente a la conceptualización de la performance y al análisis y/o revisión de la práctica coral actual.

La segunda instancia, se da en un proceso de laboratorio sonoro propio que intenta plasmar el contenido «cosmosónico», los recursos musicales y conceptuales-perceptuales *Mbyá* y la transferencia sonora vivenciada en campo; a la vez de configurar a través de ellos dinámicas

¹ Albornoz Stein (2009), expone este término en su tesis de doctorado como el “resultado de la elaboración de un concepto de síntesis de las fuertes imbricaciones entre las dimensiones sociocosmológica y sonora entre los *Mbyá*” (p.25)



de ensayos que permita al colectivo coral la experimentación de los mismos. Proceso que me habilitó a la construcción de la estructura operativa.

La tercera, es la puesta en práctica de esta estructura operativa por el colectivo coral, que se dará en un proceso de laboratorio, planteado a partir de una perspectiva de revisión conceptual desde la impronta de Erika Fischer-Lichte (2011) y Hernando Varela (2019) del rol del orgánico coral en tanto «autor-actor-intérprete», así como también del rol del director y, por consiguiente, del sentido discursivo de la producción musical para orgánico vocal.

He nominado a esta estructura operativa *Ñande* (Nosotros), puesto que propone una experiencia musical donde lo interesante no es lo representado, sino el mundo de sentidos que emerge en la performance. No busco representar música indígena, sino apelar a una propuesta de reformulación de la práctica coral a través de mi formación académica y la transferencia lograda en mi experiencia de campo, construida desde la estética de lo performativo de Erika Fisher-Lichte (2011), comprendiendo “el hecho artístico como acontecimiento transformativo”. Esta producción se plantea como un aporte teórico, pedagógico y metodológico a la Carrera de Dirección Coral, puesto “a la dirección como una práctica del cuerpo, donde no sólo lo musical está involucrado, sino que es atravesado por lo gestual, la comunicación no-verbal y las acciones físicas como acciones performativas” (Varela 2019).

Ñande podría entrar en diálogo con la propuesta estética del *Cuaderno de austeras* (1975-77) de Oscar Bazán, como con otras obras de compositores/as latinoamericanos adscritos al minimismo musical (Dirié, 2000; Paraskevaidis, 2014). Esto es desde una mirada hacia la utilización del material musical y al aspecto performático de la misma, donde comparten ciertas premisas con la estética de la austeridad como “economía de materia prima, despojamiento, aleatoriedad tímbrica y temporal, utilización de lo reiterativo en pos de una nueva ritualidad” (Paraskevaidis, 2014); donde Bazán comprende la economía de elementos como “más bien una concentración expresiva y, en ese sentido, no la concibo como una repetición automática sino como una repetición emotiva del discurso” (Bazán citado por Dirié, 2000; en Perrone, 2016).



En el colectivo coral, existen puntos de vínculo con la estética de la austeridad que menciono; pero sobre este aspecto no profundizaré puesto que el foco de atención no se orienta a la estética de la composición sino a las herramientas y estrategias para la dirección coral que surgen del proceso de investigación.



Capítulo 1

Trabajo de campo

El trabajo de campo² fue fundamental para el establecimiento de un diálogo cultural a partir de los saberes tradicionales y recursos musicales, como también, para generar mi propia experiencia en situ de la práctica musical *Mbyá*.

De esta manera, me vi en la necesidad de comenzar mi camino en el estudio de metodologías específicas no solo de competencia musical, sino particularmente de competencia cultural. Esto es, metodologías de análisis desde perspectivas diferentes a las incorporadas académicamente, pero no reñidas conceptualmente (que las especificó en el próximo capítulo). Todo lo cual, significó la programación de una serie de instancias y estancias en función de mi inserción cultural en las comunidades.

Calendario de instancias y estancias:

Fecha	Instancia	Estancia	Espacio físico	Actores		Motivo - Papel dentro del trabajo de campo	Resultados de la estancia / instancia
				Nombre	Función-Competencia		
jun-18	x	x	Grito Sagrado. Instituto de Cultura Aborigen (ICA)	Geronima Martínez	Profesora de Lengua y Pensamiento Originario Guaraní en ICA y Grito Sagrado.	Estudio y aprendizaje de idioma y cultura. Mediadora para realizar el trabajo de campo.	Concreción de viaje a Tava Miri y Santa Ana Miri. Intermediaria entre comunidades y colaboradora de confianza en la inserción social.
1 al 5 de Nov. de 2018	x	x	Tava Miri. San Ignacio, Misiones	German Acosta	Cacique	Primer vínculo y acercamiento al referente empírico.	Observación de la cotidianidad y comprensión de las dificultades de comunicación entre <i>Mbyá</i> y no <i>Mbyá</i> . Observación de dinámica de ensayo del coro. Adquisición del CD de Tava Miri, producido por Karoso Zuetta y Nerina Bader.
5 al 8 de Nov. De 2018	x	x	Santa Ana Miri. La Candelaria, Misiones	Antonio Morinigo	Hermano del Cacique (Líder político) de Santa Ana Miri. Comunidad de origen Katupyry	Mediador para el ingreso a la comunidad de Santa Ana Miri.	Observación participante de la primer parte de los rituales cotidianos de puesta de sol.
				Mariano	<i>Opygua</i> (líder espiritual) de Santa Ana Miri	Referente de la experiencia espiritual en la comunidad	Concentimiento para realizar el TFL con la comunidad.

² En el anexo se encuentra el cuaderno de campo.



may-19	x		Posadas, Misiones	Karoso Zuetta	Músico. Creador del libro arte sonoro <i>Mbyá</i>	Antecedente de trabajo con la música de comunidades <i>Mbyá</i> Guaraní en Misiones	Aproximación a la comprensión de la música <i>Mbyá</i> .
jun-19	x	x	Córdoba. ICA	Geronima Martínez	Colaboradora y mediadora para realizar un segundo viaje	Colaboración en la organización del viaje y mediadora entre las comunidades <i>Mbyá</i> .	Concreción del viaje para Agosto a la comunidad de Katupyry y Santa Ana Mirí.
jun-19	x		Katupyry. Misiones, San Ignacio.	Antonio Morinigo	Mediador. Organizador de los jóvenes de Katupyry. Profesor de música de la Escuela EIB 1408. Ex cacique de Katupyry.	Mediador y receptor de la visita a Katupyry y Santa Ana Mirí	Recibimiento y consentimiento para realizar el TFL también en Katupyry.
17 a 20 de Agosto 2019	x	x	Misiones, San Ignacio, Katupyry	Antonio Morinigo	Mediador. Organizador de los jóvenes de Katupyry. Profesor de música de la escuela EIB 1408. Ex cacique de Katupyry.	Mediador, receptor en Katupyry, director del coro de la comunidad.	Grabación de ocho cantos del coro de Katupyry. Apertura de Antonio y la comunidad para compartirme música y realizar entrevistas informales a los referentes.
11 de Sep-19	x	x	Córdoba Capital	Carlos Ramon García	Hablante Guaraní y poeta	Traductor- intérprete de las letras de los cantos grabados.	Interpretación poética de las letras de los cantos grabados, contemplando lo poético, contextual y lo propio de ser lengua polisintética.

Inserción social:

Esta sistematización muestra el proceso social y de gestión que implicó la inserción social, experiencias que son detalladas en el cuaderno de campo, constituido por los registros fotográficos, audiovisuales, las notas y los diarios de campo. Ahora pasaré a explicar algunos acuerdos y decisiones que dieron cierta dirección al trabajo de campo:

A partir del trabajo de campo realizado en diciembre de 2018 en Santa Ana, fue que decidí y acordé con Antonio Morinigo (referente de la comunidad) realizar los registros de los cantos públicos³ *Mbyá*, ahí mismo. Una elección que se da como resultado a todas las estancias e instancia mencionadas. Antonio Morinigo fue colaborador de mi inserción social en la comunidad Santa Ana Mirí desde un primer momento, donde logramos una fructífera experiencia de participación, transferencia de conocimientos y el consentimiento de Mariano (*Opygua* - líder espiritual) para la realización del TFL. En las instancias previas al segundo viaje a Santa Ana Mirí, tome contacto nuevamente con Antonio como mediador para la

³ En el próximo capítulo se explica esta categorización.



comunicación con Mariano. Fue en ese momento donde Antonio me informa que Mariano no se encontraba bien de salud, debilitando la posibilidad de desarrollar el TFL en Santa Ana Mirí. Es así, que él me manifiesta su disposición para hacer el trabajo en Katupyry, comunidad donde vive, es líder comunal y coordinador del coro de la escuela. Al tomar esta decisión es que Antonio, a través de un consenso con los referentes de la comunidad, me recibe con el coro, con danza y *aguyjevete*⁴ (saludo), me brinda hospedaje en la escuela E.I.B. (Educación Intercultural Bilingüe) 1408, y la posibilidad de vivenciar junto a la comunidad actividades cotidianas, visitas a referentes y sus familias, así como acceder a sus espacios naturales y sociales, participar en los diálogos para la comprensión de su «cosmosonía» y realizar registros de audio de los cantos *Mbyá* denominados *Mborái* públicos, que son los que aborda específicamente esta tesis.

Esta breve explicación pone de manifiesto la importancia que tiene el trabajo procesual que va generando, fortaleciendo vínculos y avanzando en la consistencia de los encuentros, para así, dar lugar a la coparticipación, “copresencia” (Fisher Lichte, 2011) cultural y de esta manera, lograr comprender de un modo más genuino la práctica musical *Mbyá*. Es por esto, que en *Ñande* convive mi lectura cultural de lo que he vivido, las sonoridades que he incorporado de esa experiencia y el conocimiento que la comunidad me ha transferido.

⁴ *Aguyjevete* es un saludo que forma parte de la segunda fase de los ritos dentro del *Opy*, véase Ruiz (2012). Se utiliza también como saludo entre comunidades dando la bienvenida a los visitantes. Según Antonio Morinigo “reanima espiritualmente”.



Capítulo 2

Historicidad del *Mborái* público

Al abordar el conocimiento musical contenido en los cantos *Mbyá* registrados y observados en campo, es necesario comprender el rol que cada uno de ellos tiene hacia el interior de la sociedad *Mbyá*. En función de ello, fue indispensable, como mencionaba, mi inserción social en las comunidades en los años 2018 y 2019 para el desarrollo de actividades pedagógicas y etnográficas de campo, como también, las investigaciones etnomusicológicas de Irma Ruiz, pues constituyen en este trabajo un importante antecedente no solo desde el punto de vista conceptual sino también metodológico operativo. Ella individualiza esos roles como cantos **públicos** (a aquellos que son compartidos por los *Mbyá* con los no-*Mbyá*) y **privados** (aquellos cantos rituales dentro del *Opy* (caza de rezo) propiciados por los *Mbyá* para los *Mbyá*) (Ruiz, 2012).

Los cantos públicos tienen distintas formas de denominarse debido a las variaciones que el idioma presenta de acuerdo a su ubicación geográfica y a la particularidad de ser una lengua polisintética⁵. Chamarro (2012) los denomina *Mborahei* (canción) aunque en la mayoría de las fuentes se los denomina *Mborái'i* o *Mborái*. Antonio Morinigo (con quien trabajé conjuntamente en campo), realizó una distinción entre estos dos últimos términos, explicando que *Mborái* “es un canto general” y *Mborái'i* “es particular, tradicional, sagrado”. Los segundos son cantos sagrados que remiten a la cosmología guaraní, como la evocación de dioses, la búsqueda de *Yvy Maraey* (la tierra sin males). Y los *Mborái*, son públicos, significan canto-danza y esto “representa hacer música cantando, tocando y danzando” (Stein, 2009, p.75). Es así que utilizaré el término *Mborái*, pues la tesis toma como material de estudio los cantos públicos registrados en Katupyry y Tava Miri.

Bofelli (2017) se adhiere también a esta distinción y afirma que:

Los coros presentan cantos y danzas que retoman algunos elementos de la música que es ejecutada en sus ceremonias religiosas y que remite a las enseñanzas

⁵ También se le dice aglutinante, a aquella lengua donde las palabras se forman a partir de la unión de morfemas y fonemas.



fundamentales de la vida religiosa que es practicada en comunidad. Sin embargo, si bien la música que performatizan los coros suele ser presentada ante el público como sagrada, estos no reproducen el canto y la danza que son ejecutados en el marco de las ceremonias (p.12).

Los *mborai* públicos son parte de una estrategia de visibilización que el pueblo *Mbyá* crea para relacionarse con las culturas no *Mbyá*. Ruiz (2012) menciona que:

fue a partir de la llegada de los gobiernos democráticos post-dictaduras militares en Sudamérica en la década de 1980, sumado al reconocimiento constitucional de su preexistencia en el territorio antes que se constituyeron los estados nación, (Argentina 1994, Brasil 1988, Paraguay 1992, Bolivia 2009) y las revisiones históricas que trajo las derivaciones de la celebración del quincentenario de la colonización en América, en 1992, que los llevó a que sus estrategias de hermetismo e invisibilización, que los identificó hasta el momento, se transformaran en un tender puentes de forma mesurada con los “*Juruá*” (no guaraní). (p.112)

A partir de estos eventos, en noviembre de 1998, como relata el diario El territorio, es que en la aldea Yriapu de Puerto Iguazú se encontraron 20 líderes (religiosos y políticos) guaraníes de Argentina, Brasil y Paraguay, acordando que ya era tiempo de compartir su propia música con los no-*Mbyá*. Esta estrategia actualmente va tomando distintas formas, mostrando su constante reconstrucción y resignificación dentro del amplio territorio en el que se sitúa.

Todo este contexto dio el espacio para que en Brasil y luego en Argentina se formarán los grupos corales o “grupos de cantos y danzas”, donde los principales protagonistas son niñas, niños, adolescentes y mujeres a los que se agregan dos jóvenes que ejecutan la guitarra pentacórdica (“*mbaraká*” o “*mba’epú*”) y el rabel tricórdico (“*ravé*”). Los que cantan y danzan colectivamente son en su mayoría niños de ambos géneros; de allí que en un comienzo estas músicas fueron presentadas como “cânticos das crianças” (“*kyringué mborai*”) (Ruiz, 2012).

Esta diferenciación que se hace de la música de acuerdo a la presencia de los no *Mbyá* también se presenta en la tesis de doctorado de Stein Marilia Raquel Albornoz (2009), quien



para estudiar el canto de los niños hace una clasificación de tres tipos: las presentaciones de los *mborai* (cantos sagrados) por los grupos de cantos y danzas tradicionales guaraní, las grabaciones de los *mborai* en diversos cd y las performances cotidianas de los *kyringue mborai* (cantos de los niños). Este resguardo de los cantos sagrados lo pude constatar durante mi trabajo de campo en la comunidad de Santa Ana Mirí, ya que fui invitada a escuchar y ver solo los cantos públicos y no aquellos que suceden dentro del *Opy* (casa de rezo).

Es así que, esta estrategia esgrime a la cultura como una forma de “resistencia pacífica pero no pasiva” (Ferreira, 1997, p.17) que surge de la tensión entre los encuentros culturales, pudiendo recalcar cómo el pensamiento se da siempre situado, es decir, “hay una gravidez del pensar y del actuar marcada por el suelo” (Scherbosky, 2015, p.43), una cultura que se construye desde y con el monte, pues “su territorio, el suelo que se pisa, es un *tekoha*⁶, el lugar físico, la tierra y el espacio geográfico donde los Guaraníes son lo que son, donde existen, resisten y re-existen” (Bartomeu Meliá et al, 2016, p. 13).

Rodolfo Kusch afirma que:

Cultura no es sólo el acervo espiritual que el grupo brinda a cada uno y que es aportado por la tradición, sino además el baluarte simbólico en el cual uno se refugia para defender la significación de su existencia. Cultura implica una defensa existencial frente a lo nuevo, porque si careciera uno de ella no tendría elementos para hacer frente a una novedad incomprensible (Kusch, [1978] 2011, p.252).

Estas resistencias, como los *mborai* que se comparten con los no *Mbyá*, se fueron incorporando a los hábitos comunitarios cotidianos, siendo actualmente nuevos aspectos de la cultura, manteniendo hacia al interior de estos cantos su espiritualidad, sus ritos, su idioma e historia. Creando así, un nuevo género musical pues “las músicas públicas *Mbyá*-Guaraní son resultantes de un acto creativo colectivo⁷ en pos de una visibilización estratégica” (Ruiz, 2012, p. 115). Es así que la creatividad *Mbyá*-Guaraní en proponer formas de vincularse con la sociedad ha traído como respuesta un acercamiento de distintos actores culturales,

⁶ El sentido de la palabra “*tekoha* es el lugar del *tekó*, del modo de ser y de vivir; es producto de la cultura y también produce cultura. (...). El *tekoha* es el lugar donde se dan las condiciones para ser guaraní” (Bartomeu Meliá et al, 2016, p 12).

⁷ Agrego a la cita de Irma Ruiz la categoría “colectivo” pues tanto la estrategia como la propuesta creativa es manifestada de manera colectiva y comunitaria sobre las bases de su propia cosmología.



pedagogos, artistas, a ser parte de esta conversación cultural generando nuevas propuestas que vehiculizan el objetivo propuesto por la comunidad Guaraní. Es en este marco que mi propuesta busca el diálogo con los elementos que han decidido visibilizar la comunidad *Mbyá-Guaraní*, como también, se gesta a partir del consentimiento de las comunidades de Santa Ana Miri y Katupyry para realizarlo.

Por su parte, también se suman a este marco teórico las premisas conceptuales de Alan Meriam y Jhon Blacking, que me permiten también reflexionar y entender la estructura del sonido musical como parte de un comportamiento específico y determinado de un grupo de seres humanos, dándole importancia al material simbólico y teniendo en cuenta siempre la valoración popular (Cámara de Landa, 2003).



Capítulo 3

Comprensión interpretativa y pedagógica: Corpus perceptual-conceptual

La estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas, está constituido por el corpus musical y conceptual-perceptual, los cuales, están sustentados teóricamente por la sistematización del disco *Mbae'pu*⁸ (de la comunidad de Tava Miri), de los registros de campo⁹ y los estudios de Ruiz (2018), todo transversalizado por mi lectura cultural en campo y tamizado por mis decisiones interpretativas, pedagógicas y de transferencia de contenido y gestualidad, en pos de la revisión de la práctica coral que me propongo. Por consiguiente, toda esta estructura operativa nombrada *Ñande*, es el material estructurante para la generación de la escenificación¹⁰. En este capítulo abordaré el corpus perceptual- conceptual y en el siguiente el corpus musical.

Corpus perceptual-conceptual

El corpus perceptual-conceptual constituye el marco teórico metodológico y pedagógico conceptual y perceptual de *Ñande*. Siendo parte de la estructura que me permite definir dinámicas de ensayo y formas de transferencia de contenido.

3.1 Performático y performático

El estudio de performance en música es un terreno que se ha abierto en estos últimos tiempos y tiene sus orígenes en Norteamérica donde comenzaron a dialogar la antropología y las artes escénicas. Este campo, distinguen dos procesos: los performáticos y los performativos. Los performáticos ponen su atención en los detalles de la ejecución, son aquellos que ponen en escena “una realidad previa, (...) como la interpretación de una obra musical compuesta con

⁸ [Música Mbya \(guaraní\) / "Tavá Mirí Mba'ë Pu" CD Completo/ Misiones, Argentina, grabado "in situ", 2014](#)

⁹ Los registros grabados en Katupyry se encuentran en el anexo mp3 como “Registros de *Mborai* públicos”. En el anexo pdf se encuentran las transcripciones de dichos audios.

¹⁰ En pág. 15 se aborda este concepto.



anterioridad” (López Cano, p.46) o en el caso de los rituales que intentan traer al presente rutinas preestablecidas, roles, guiones y narrativas propios del mismo.

Los performativos, concepto acuñado por J. L. Austin¹¹ (1996), son aquellos que “no representan realidades previas, sino que crean aquello que nombran en el momento que lo nombran” (López Cano, p. 47), es decir, los actos son autorreferenciales, significan lo que hacen, la realidad no es representada sino creada en ese momento.

Estas dos categorías se hacen presentes en el TFL, no como oposiciones rígidas, sino que son dinámicas. Ficher-Lichte (2011) en su estética de lo performativo nos induce a demoler las dicotomías, procediendo argumentalmente con un “tanto lo uno como lo otro” (p.405) en un intento de transformar en umbrales las fronteras.

Es así que la expresión musical *Mbyá* pública como parte de sus rituales se las puede observar desde ambas perspectivas: son performativas en tanto que los elementos que construyen la práctica ritual se producen exclusivamente en ese momento, pero a la vez estas mismas toman elementos preestablecidos culturalmente, es aquí donde se hacen visibles dos categorías que desarrolla López Cano (2013):

- 1) El *type* que “prescribe los rasgos que han de tener sus ocurrencias o *tokens* particulares” (Cumming, 2000, p.84).
- 2) El *token*-ocurrencia que debe “poseer las cualidades que el *type* prescribe, aunque las cualidades de uno y otro no necesariamente deben coincidir uno a uno: el *token* puede carecer de algunos rasgos prescritos por el *type* o poseer otros que éste no contempla” (López Cano, 2011, p.48).

Por esto, es que en el momento de la experiencia musical *Mbyá* lo performático y lo performativo forman un continuo, siendo lo interesante en ese momento no lo representado sino el mundo de sentidos que emerge en la performance.

¹¹ Jhon L. Austin introdujo el concepto de performativo “en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias '*Cómo hacer cosas con palabras*', que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard” (Ficher Lichte, 2011, p.47).



El proceso artístico que propone el TFL, pone a jugar la ruptura de esta dicotomía. Por un lado, *Nande* se gesta desde plantearse estrategias pedagógicas que buscan potenciar caracteres propios de experiencias performativas, intentando invocar lo ritual, la actualidad como tiempo necesario para el acontecer, es decir, la creación de una realidad que emerge en ese momento. Pero, por otro lado, hay ciertas estrategias de generación de la escenificación¹² que están prescritas, (dando un orden a la realización escénica), como la utilización de elementos propios de la música *Mbyá* (como los movimientos corporales, las melodías y sus letras, la gestualidad, la sonoridad del idioma y los significantes cosmológicos). *Nande* propone que los participantes se dejen atravesar por la experiencia, sabiendo que también entramos en un juego de la representación e intentando que lo sustancial acontezca en el plano de esta continua retroalimentación que es “lo uno tanto como lo otro”.

3.2 Lo uno tanto como lo otro

Irma Ruiz a lo largo de su gran labor en la búsqueda de inteligibilidad y de construcción de sentido de los rituales *Mbyá*, logra apreciar que son los rituales los que concentran gran parte de sus prácticas musicales y que para comprenderlos es necesario “aproximarse al conocimiento de su cosmogonía que dio y da forma a su ser-en-el-mundo, así como a su modo de percibir el mundo” (Ruiz, 2018, p.115). Es así que *Nande* se pone al servicio de facilitar a los participantes (coreutas-director-espectador) la experimentación de caracteres propios de la «cosmosonía» que da sentido a las prácticas musicales *Mbyá*.

De esta manera, pese a que este trabajo se centra en los *mboraí* públicos, es decir, que no pertenecen a la práctica ritual, considero comprender y contemplar en el repensar de la práctica coral conceptos de los *mboraí* privados, es decir de sus cantos rituales, pues es en los espacios-tiempos rituales que los *mboraí* públicos se inspiran y se componen.

Los *mboraí* públicos:

- Utilizan algunos de los recursos musicales que adquieren desde niños los *Mbyá*, concurriendo a, y/o participando en, los rituales:

¹² Se explicará más adelante el término.



El espacio ritual de mayor congregación de la comunidad, es el ritual de puesta del sol. Ruiz (2012) distingue cuatro fases dentro de este, siendo la primera “la que ha servido parcialmente de inspiración al proyecto de las músicas públicas, por tratarse de la única eventualmente accesible a los no indígenas” (Ruiz 2012, p. 117).

Esta etapa se desarrolla en el *Oka* del *Opy* (*Oka* es el patio- espacio libre alrededor del *Opy*). Esta no incluye cantos, sino que es un espacio donde se danza sobre la sonoridad del *rave* (violín) y la *Mbaraka guasu* (guitarra) hasta la bajada del sol. Las danzas llevan el nombre *xondaro* (danza de los soldados) pues los bailarines cumplen el rol de guardianes del *Opy*. En esta, los *xondaro* simulan una lucha amagando envestirse y evitando ser embestidos; todo desarrollándose en un ambiente festivo y de alegría. Las danzas del *Oka* siempre fueron privadas hasta que decidieron, los *Mbyá*, mostrar algo de su música. Según Ruiz (2012) estas fueron elegidas para ser visibilizadas, por no ser sagradas, esto no quiere decir que no tengan relación con lo divino, pues toda expresión musical es inherente a lo divino. En cuanto a la danza de los grupos de cantos públicos, los *Mbyá* la denomina *jeroky*. Esta designación surge de la diferenciación hecha por los *Mbyá* para las danzas con carácter privado y las públicas, siendo llamadas las privadas (las danzas dentro del *Opy*) *jerojy*. Marcando claramente su relación espacial con el *Opy*, con lo sagrado y el respeto por la comunicación con sus dioses.

- Es a través del canto que se comunican con sus Dioses, con sus padres verdaderos¹³ que son “sobre todo seres del habla, mejor dicho: su habla es siempre cantada” (Chamorro, 2012, p.251).
- Y como expresa Ruiz (2012) “Ninguna expresión musical propiamente *Mbyá* escapa a alguna forma de relación con lo divino, aun imperceptible” (p.10).

Es así que su mundo divino no configura su mundo en un orden religioso, sino social y cultural, por lo tanto, también configura sus prácticas musicales públicas.

¹³ Ver en la escenificación, Momento I- *Echa ra'u*.



Es por esto que la comprensión perceptual y conceptual de su «cosmosonía» es de carácter «estructurante» y constructiva de la estructura operativa que se propone.

Tomaré algunas caracterizaciones que Ruiz (2018) reconoce en la comprensión de la práctica ritual *Mbyá* para la revisión perceptual-conceptual:

Ritual como performances:

- 1) “No cuentan con un “‘programa organizado’ y no hay una audiencia debida a la participación activa de los concurrentes” (Ruiz, 2018, p.36), pero sí presentan normas que regulan la práctica.
- 2) Las performances son colectivas y cada ritual tendrá tantas versiones como performances del mismo se realicen.
- 3) Ritual: espacio-tiempo capaz de contener y estimular las transformaciones creativas.

Sentidos:

- 4) “Se canta por y para los dioses a fin de convocarlos, para hacerse escuchar por ellos, para poner voz a su mensaje, para solicitar su ayuda y también para enseñar a la comunidad a escucharlos” (Ruiz, 2018, p.119).

La percepción central de los cantos rituales es *Endu*: oír, sentir, darse cuenta, especialmente con el significado de escuchar, que conlleva aprender, saber y respetar (Ruiz, 2018).

Es este sentido y las características de ritual como performances que construyen el corpus perceptual-conceptual de *Ñande*, proporcionando así una propuesta pedagógica que:

- Facilite que la percepción se centre en *Endu*.
- Dé lugar a la cogeneración, a la copresencia y a la generación de materialidad en el acontecer.
- El aprendizaje se promueva desde la oralidad.
- Se experimente el juego de roles entre «actor-autor-intérprete».
- Permita experimentar los principios «cosmosónicos» de la expresión musical *Mbyá*.
- Tenga tantas versiones como performances del mismo se realicen.



3.3 Proceso de escenificación

La estructura operativa *Ñande* se define como escenificación, pues la performance cuenta con un proceso previo “de planificación, ensayo, y establecimiento de estrategias de acuerdo a las que ha de generarse la materialidad performativa de la realización escénica” (Erika Fisher Lichte, 2011, 373).

La determinación de las estrategias de generación de *Ñande* se dan en proceso:

- 1) Laboratorio sonoro: Para dar comienzo a la definición de la escenificación fue sustancial determinar el corpus perceptual-conceptual y musical que se plantea. El cual, se da en un proceso de reflexión y laboratorio sonoro propio, teniendo como objetivo la generación de las dinámicas de ensayos que faciliten al colectivo coral la experimentación del mismo. Para ello, utilice como herramienta central la grabación en el programa multipista Nuendo, e instrumentos que sirvieron de apoyo para la construcción de los planos armónicos como el teclado y la guitarra en la afinación propia *Mbyá* guaraní, teniendo como finalidad reconstruir en lo sonoro lo recolectado en campo, dando como resultado las maquetas sonoras¹⁴ que se encuentran en el Anexo mp3.

Las estrategias pedagógicas permiten una relación no de sujeto-objeto (director-coro), sino de cosujetos, resultando un proceso de redefinición de relaciones entre los participantes, en el cual, coreuta y director experimenta el rol de «autor-actor-intérprete», (estrategias que son detalladas en el corpus musical y en el “proceso bitácora).

- 2) Ensayos virtuales: Estos se dieron durante mayo y junio de 2020, los cuales, sirvieron para definir a *Ñande*, perfeccionando la escritura de las pautas de escenificación y de las propuestas de juego y experimentación, como también, las indicaciones y pautas expresivas, gestuales e interpretativas, la maquetación, la revisión de las líneas melódica y la construcción de un material de audio sobre fonética¹⁵ *Mbyá*, como también evaluar si la propuesta de escenificación era posible de realizar.

¹⁴ El proceso de maquetación y exploración propia se desarrolló durante la cuarentena, es así que, las voces grabadas son mías y de mi conviviente. Luego se dio el proceso de transferencia de las propuestas pedagógicas a la maquetación de la partitura, ajustando la elección de los registros de cada cuerda.

¹⁵ El material de pronunciación se encuentra en el Anexo mp3



- 3) Laboratorio sonoro coral - Ensayos presenciales: Proceso de producción/reflexión abordado desde lo lúdico, la experimentación y la puesta en diálogo conjunta con los coreutas, como actores involucrados desde sus propias subjetividades en la construcción de la escenificación, siendo registrado en el “proceso bitácora”¹⁶, el cual, contiene una descripción de las propuestas pedagógicas-metodológicas-teóricas, los objetivos que se pretenden alcanzar, a su vez una interpretación o análisis de lo observado y experimentado antes, durante y luego de los ensayos. Proceso que fue reforzado por el registro audiovisual de cada ensayo.

3.4 Nominación y estructura de la escenificación: *Ñande* – Nosotros

La elección del nombre se debe a que en la lengua Guaraní la primera persona del plural tiene varias formas, dos de ellas son: *Orevá* (“nosotros” que excluye al otro, la persona con quien se habla”) y *Ñande* (“nosotros” que incluye al otro, el interlocutor). Expresiones que muestran dos tipos de conciencia de sí, que orientan su identidad hacia una abierta y otra cerrada. Es en la abierta, que el pueblo *Mbyá* nos recibe. Es por esto que nomine a la tesis *Ñande* pues en este término se ven reflejados varios aspectos que la misma aborda, como:

- En primer lugar, el recibimiento de las comunidades de los pueblos *Mbyá* de Misiones, Tava Miri, Santa Ana Miri y Katupyry para realizar el trabajo de campo y el consentimiento a realizar la tesis.
- La búsqueda misma de la tesis que requiere el acercamiento de ambas culturas. En tanto estudio y comprensión de su cosmología, como también, el proceso de creación de la estructura operativa pedagógica metodológica que exigió un proceso de asimilación de contenidos propiamente *Mbyá* para luego ser plasmados en nuestro sistema cultural y particularmente en nuestra práctica coral.
- El trabajo en la redefinición de roles permite la creación de una comunidad (Fischer-Lichte, 2011) que es consecuencia de la cocreación/cogeneración de la escenificación, es decir, ser en ese momento *Ñande*, un nosotros inclusivo.

¹⁶ Ver capítulo 5.



La estructuración de la escenificación *Ñande* está inspirada en *Kuaray* - “Sol”, también llamado *Ñamandu Ra’y* - “hijo del Dios creador *Ñamandu*”. Pissolatto (2007) sostiene que, según sus colaboradores *Mbyá*, “es la mañana, (la salida del sol), el mediodía y el anochecer, los momentos más propicios para oír lo que cuenta *Ñande Ru* (Nuestro Padre- haciendo referencia también a las cuatro parejas de dioses)” (p.319). Incluso se considera que “cuando el sol está en el cenit, es menester detener la tarea que se esté realizando por unos minutos, sea en el ámbito doméstico o en la chacra, en honor a *Kuaray*” (Ruiz, 2011, p.19).

Además, desde la concepción astrológica, *Kuaray*- “Sol” es el primer astro de los *Mbyá* en esta tierra y su héroe cultural, personaje que les legó sus prácticas culturales. Las creencias espirituales y los hábitos comunitarios se funden dejándonos ver como el ritmo cotidiano *Mbyá* está definido por su ritmo ritual.

Siendo esta red cosmogónica la que ordena el rito, (el espacio donde gran parte de su música sucede) es que considero que *Ñande* se impregne y estructure desde este ciclo solar. Por consiguiente, la escenificación está constituida de cuatro momentos: *Echa Ra’u* - Sueño, *Ko’ẽ* - Amanecer, *Ara Myte* - Mediodía y *Ka’aru pytũ* - Atardecer.



Capítulo 4

Comprensión interpretativa y pedagógica: Corpus Musical

4.1 Escenario social

La práctica musical *Mbyá* trasciende el sólo sentido de representación y ejercicio colectivo, comprendiéndose como un hecho musical compartido comunitariamente, esto es, como acto social transformativo (Fischer-Lichte, 2003). Los parámetros musicales no pueden entenderse fuera de ese entramado social y cultural. Es así, que me propongo a través de ciertas dinámicas de ensayo que son inherentes al material musical de *Ñande*, generar esta comunidad de transformación.

La experimentación se dará desde la cogeneración y copresencia, siendo el cuerpo-sentido «autor-actor-intérprete» de la performance y creador de la materialidad sonora.

Por lo tanto, posteriormente paso a detallar las partes que integradas entre sí constituyen dicho corpus musical:

4.2 Ritmo vivenciado

La métrica es uno de los elementos musicales que da gran identidad a la música *Mbyá*, ya que esta presenta una “rítmica pulsada” (Bazán, 2013, p.17), es decir, presenta un pulso, pero es difícil determinar una acentuación regular, sobre todo en los acompañamientos instrumentales, siendo la melodía¹⁷ quien mayormente nos permite distinguir una acentuación y así una agrupación métrica. La subdivisión de este pulso es simple, es decir, binaria.

Se puede tomar como pulso tanto la *mbaraka miri* (maraca) como el *takuapu*, dependiendo de la velocidad. En el caso de un tiempo rápido, el pulso es marcado por la *mbaraka miri*

¹⁷ En el anexo se encuentra la transcripción de los *mbaraká* registrados.



(maraca) y el patrón rítmico (kumbijare- Fig. n°2) de la *mbaraka guasu* (guitarra de 5 cuerdas) entraría en una negra, mientras el *takuapu* realizaría las corcheas. Todos en un ostinato de principio a fin; terminando el *mborái* en un rallentando y disminuyendo. En el caso contrario, donde el *takuapu* es el pulso, toda la rítmica sufre una disminución, conservando los mismos elementos rítmicos y su relación proporcional. Logrando ser el pulso el ritmo en ostinato que sostiene y caracteriza al *mborái*.

Este es creado colectivamente, no es dado por levare sino que se va cogenerando en el devenir del acto musical, es decir, un participante establece un pulso y los demás se van sumando a esa marcación. Es así, que se aborda en *Ñande* la experiencia de un pulso vivenciado, corporal, proponiendo marcos liminares que los asumo como recursos gestuales dentro de la dirección.

- Momento I: El pulso es dado por el/la director/a antes de comenzar, y puesto en práctica con la respiración. Luego, como *Echa ra'u* se desarrolla a salas a oscuras, el pulso se establecerá y se sostendrá por cogeneración y copresencia.
- Momento II: El pulso en un primer momento estará dado por la voz guía a través del golpe de sus pies contra el suelo, y los demás participantes se le irán sumando con la voz de manera progresiva. Es por esto que la sección aparece escrita sin barra de compás, pues no hay una métrica establecida.

Luego las entradas de solistas y voces el/la director/a utilizará una gestualidad corporal, permitiendo establecer la métrica.

A partir del c 52, la metrificación del texto del *Mborái*, *Ñamandu Jogueru* se basa en los acentos de la palabra cantada que el mismo coro *Mbyá* ejecuta en los registros de campo, dando como resultado dos planos métricos, pues el patrón melo-rítmico que llevan los varones está dispuesto en 2/4 y la melodía en 3/4 generando un desplazamiento de la acentuación, es decir, una polirritmia.

- Momento III: El pulso estará implícito en la melodía de la solista que da inicio a este momento, y luego se establecerá y se sostendrá por cogeneración y copresencia.
- Momento IV: El pulso en un primer momento estará co-creado por bajos y tenores, pulso que transferirán al colectivo coral, dando la apertura al baile y el canto. La



métrica es dada por los patrones melo-rítmicos y las entradas y cortes estarán en manos del/a director/a.

En la sección B se puede ver como la métrica la dispuse en función de la frase melódica, utilizando una acentuación irregular. En este tipo de métricas también intento evocar el paisaje sonoro de mi lejanía al espacio ritual experimentado en campo¹⁸, todo lo cual muestra, la fortaleza de la estrategia de visibilización que ellos impulsan y mi compromiso cultural por ella.

4.3 Coexistencia de emisiones vocales

La materialidad sonora y sociocultural *Mbyá*, es decir, su «cosmosonía», provee un amplio espectro sonoro. Es así que propongo una experimentación que genere la coexistencia de distintos planos sonoros y de emisiones vocales. De esta manera, la transferencia de contenido la propongo desde el uso de herramientas vocales y corporales: como lo son las onomatopeyas, glissandos, gestualidades, bloques armónicos, planos texturales, percusión corporal, etc. Paso a detallar los distintos elementos sonoros que integran la coexistencia de emisiones vocales:

4.3.1 Formación coral del *Mborái*

Los *Mborái* públicos son cantados mayormente por niños y niñas entre 5 y 15 años aproximadamente, aunque también hay casos en que son cantados por las mujeres de la comunidad. Estos grupos de canto y danza, se auto-denominan en castellano como coro o coral, en guaraní como *kiringue ñendu* y *cantos das crianças* en portugués.

Se presentan de manera esporádica dentro de la *tekoa* (aldea), mayormente para dar bienvenida a personas no-*Mbyá* a la comunidad, por alguna actividad escolar y en la ciudad por algún evento público.

La modalidad del canto coral es cuasi responsorial. Comienza cantando una voz guía que se acompaña con la guitarra *Mbyá* y a este, le responde con intensidad el coro por duplicación a la octava superior. La voz guía, es representada por una persona adulta de sexo masculino

¹⁸ Ver registro de campo segundo día en Santa Ana Mirí o ir al IV movimiento de *Ñande*.



quien suele tener un rol importante dentro de la comunidad y/o el cargo de profesor de música dentro de las escuelas E.I.B.

Es así que se trabajará vocalmente, en la exploración y la búsqueda en copresencia de una sonoridad de voces blancas, sin impostación, abierta y de una cierta nasalización que la misma fonética *Mbyá* propone. También se abordará la afinación en la nota larga, la respiración consciente, el pulso sostenido por la voz y el cuerpo, y el empaste de la propuesta sonora que se cogenera.

Por otra parte, la voz guía se plantea desde un uso pedagógico de *Endu* (escucha), en el cual el colectivo coral deberá estar atento auditivamente para lo que determina musicalmente la voz guía, puede ser una modalidad responsorial o el anuncio del ingreso de un motivo melorítmico, una melodía o el anuncio del final de una cierta sección. Siendo la voz guía una forma de dirección, transfiriendo entradas, gestualidades, articulaciones y tempos. Esto se propone como búsqueda de la práctica de *Endu* y la modalidad responsorial de la música *Mbyá*, donde el inicio de la práctica musical no es dado por levare, sino a través de una acción corporal que estimula el ingreso a cantar-tocar-danzar.

4.3.2 Formación Instrumental¹⁹ de los *Mborai* públicos

4.3.2.1 *Takuapu*

El *takuapu*²⁰ es traducido como “bastón de ritmo”, es un idiófono que es percutido exclusivamente por las mujeres contra el piso de tierra, sobre un pulso regular que sostiene rítmicamente el canto y la danza. El sonido del *takuapu* es imitado más explícitamente en el IV momento con la onomatopeya “Kong”, pero está presente en todo el proceso performático por el pulso corporal y vocal sobre sonoridades nasales como: la “ng”, “ña”, “dun” y “kun”,

¹⁹ Estos instrumentos no son los mismo que utilizan para sus rituales, sino que son una réplica ad hoc de los utilizados dentro del *Opy*.

²⁰ El *takuapu* consiste en “un trozo de takuara (*Guadua angustifolia*), cuya altura está determinada por la distancia entre cuatro nudos (75 a 90 cm), a veces tres. El inferior se conserva, los subsiguientes se perforan y el superior se quita para ahuecar completamente la pieza. El diámetro oscila entre 4, 5 y 12 cm” (Ruiz, 2008, p.64)



la percusión de los pies contra el suelo, la danza y la sonoridad que se logra a través de apoyar y sacar la mano de la boca o de la laringe mientras se canta.

La presencia de su sonoridad en todo la performance se corresponde con su condición dentro de la «cosmosonía» *Mbyá*, pues, el *takuapu* tiene un lugar destacado dentro de los rituales; su presencia es imprescindible, por el hecho de que no se puede desarrollar el ritual en ausencia de un *takuapu*, por lo tanto, tampoco en ausencia de una mujer. Esto es así, porque se trata del símbolo por excelencia de las míticas *Chy Ete*, esas Madres Verdaderas, genuinas, ‘perfectas’, que se hacen oír a través del sonido mismo” (Ruiz, 2018, p.298). En vista de todo esto, es que “constituye el símbolo femenino²¹ en la tierra” (Ruiz, 2008, p.65) y es por esto que, tanto *takuapu* como mujeres son indispensables en la realización de sus rituales.

4.3.2.2 *Mbaraka*

Es una denominación que se utiliza para la antigua maraca de calabaza como también para la guitarra pentacordica *Mbyá* que ha sido adicionada a su conjunto instrumental, aunque como atestigua Ruiz (2008), en muchas aldeas el antiguo idiófono ha sido reemplazado por la guitarra *Mbyá*.

En los lugares donde coexisten, “a la guitarra se la denomina *mbaraka guachu* (maraca grande), y a la maraca, *mbaraka mirí* o *mbaraka i* (maraca pequeña)” (Ruiz, 2008, p.64).

En mi estadía en Santa Ana Miri, fui partícipe de la primera parte del Ritual de puesta de sol. El *Opygua* decidió regalarnos unos cantos, y es así, que antes que el baile *xondaro* se hiciera presente, el *Opygua* comenzó a hacer sonar su *mbaraka guasu* con gran volumen a modo de llamada; la comunidad fue acercándose al rededor del patio central²², cantaron y danzaron sus *mborái* públicos. En esa ocasión no hubo presencia de *mbaraka miri*, pero sí de guitarra pentacordica, junto con *rave*. Luego, en 2019 durante mi visita a Katupyry, si bien los *mborái* públicos se dieron en un espacio no ritual, la *mbaraka miri*, estaba sustituida por un palo de lluvia, utilizado de manera horizontal y sacudida como una maraca (de atrás hacia adelante).

²¹ A tal punto este bastón de ritmo forma parte de la condición femenina, que la expresión que designa el cuerpo o los huesos de la mujer en el lenguaje ritual, incluye el nombre del instrumento y se traduce como “huesos de la que dirige las danzas y el canto con el takua” (L. Cadogan., 1959, p. 50).

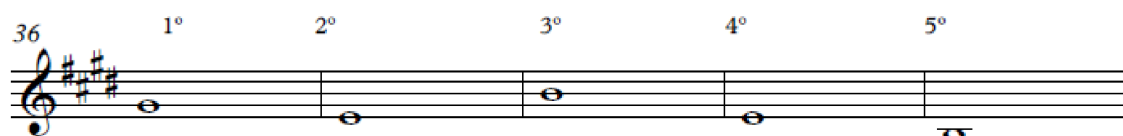
²² Patio central: Espacio ritual alrededor del *Opy*, donde se encuentra la casa del *Opygua* y la *Kuña Karai*, la fogata central y el lugar de encuentro de toda la comunidad.

Mbaraka guasu:

- Es ejecutada a cuerdas al aire sobre la afinación²³ que se muestra en la imagen, en un rasguído continuo, a semejanza de sacudir la *mbaraka miri*; constituyendo una base rítmica-armónica, a modo de pedal.

Fig. n°1

Afinación registrada en la comunidad de Katupyry y Santa Ana Mirí:



- El rasguído es aprendido a través de la onomatopeya Kumbijáre y las maneras que reconocí de ejecutarlo, son las siguientes; aunque puede haber otras variaciones, Ruiz (2018) también las menciona:

Fig. n°2



El material sonoro de la guitarra pentacordica, aporta tanto su color armónico, como también su rítmica y forma de ser aprendida. De esta manera, es que planteo el juego armónico de cuartas y quintas que nos ofrece la disposición del acorde de mi Mayor en segunda inversión, el cual, la uso como recurso tanto en voces femeninas como masculinas; pero la onomatopeya

²³ La afinación es relativa y puede variar, esto es así, porque es afinada a oído y se valen de la memoria auditiva para eso, aunque las relaciones intervalicas entre sus cuerdas se mantienen.



“kumbijare” la propongo solo en las cuerdas masculinas, pues son los hombres, quienes ejecutan la *mbaraka guasu* dentro de la comunidad *Mbyá*.

Mbaraka miri:

Se la intenta plasmar en la onomatopeya “jare” y “sh” emitida sobre distintos tipos de emisiones vocales: de forma áfona, fónica y también acompañada con el baile. Siempre en búsqueda de imitar el sonido percusivo que se logra al sacudir de atrás hacia adelante la *mbaraka miri*.

4.3.2.3 *Rave*²⁴-Violín tricórdico:

Es un violín tricórdico²⁵, es decir de tres cuerdas²⁶. El instrumentista apoya el *rave* contra el pecho y sobre sus manos, haciéndolo sonar al ritmo de negra, emitiendo la 5ta del acorde (en este caso sobre la nota Si) o realizando saltos de 5ta-fundamental, también sobre negras, mientras se canta. En los interludios suelen parafrasear la melodía del *Mborái*.

Al momento de realizar los registros audiovisuales en la comunidad de Katupyry, tuvimos el inconveniente de no contar con un *rave*, ya que un mismo instrumento puede ser usado por varias escuelas, y en esa ocasión no estaba en Katupyry. Pero, en Santa Ana Miri, sí vi y presencie el gran aporte sonoro a los *mborái* públicos²⁷ y a la danza *xondoro*²⁸. El *rave* contribuye a consolidar la sonoridad pedal de cuartas, con los saltos de 5ta-fundamental, de esta manera, es que propongo dinámicas de ensayo que nos permitan vivenciar con el colectivo coral este espacio armónico que propicia la transfiguración perceptual generada por la permanencia.

²⁴ Cordófono de arco frotado anterior al violín, de factura artesanal. (Ruiz, 2012, p. 112)

²⁵ Su lugar dentro de los rituales no es indispensable, pues “si no hay rabelista en la aldea o se halla ausente, esto no impide la realización de los mismos, como ocurre con la guitarra en las aldeas donde reemplazó a la sonaja” (Ruiz, 2008, p.70).

²⁶ La afinación es un dato que todavía no contiene este estudio

²⁷ La guitarra como el *rave* toman un papel destacado, ejecutando preludios, interludios y postludios, entre los que se intercalan el canto de los niños, mientras que en los privados esto no sucede. Ruiz (2012) adjudica dicha innovación a la necesidad de prolongar las piezas para adaptarse a los tiempos que el CD habitualmente maneja.

²⁸ Primera parte del ritual de puesta de sol, siendo esta última quien pronuncia las ceremonias sagradas en el *Opy*.



4.3.3 Melodía²⁹ e idioma

Tanto las melodías como las cualidades fonéticas del idioma proveyeron de insumos para una exploración que aborda un trabajo con acentos, metrificación, gestualidades, emisiones vocales, pronunciación, empaste, afinación de los engrosamientos melódicos y la determinación de los distintos planos sonoros y texturas que buscan la amplitud de posibilidades sonoras que se genera desde la música como escenario social y transformativo.

La transmisión de las *mborai* y todo el material sonoro será de manera oral en concordancia con la forma de transmisión *Mbyá* dentro de una dinámica lúdica que incluye la corporalidad como generador del sustento sonoro.

Las características melódicas que sirvieron como insumos para mi experimentación en primera instancia y luego para determinarlos como materiales para el proceso sonoro y pedagógico con el colectivo coral son:

- Preponderancia de grado conjunto y de salto de tercera ascendente como descendente (sobre la triada del 1er grado) y le sigue en orden de frecuencia de aparición la inversión del salto de tercera en 6ta ascendente y luego el salto de 4ta.
- Preponderancia del uso de la triada mayor desde la fundamental.
- El repertorio de alturas utilizadas tiene la estructura de escala mayor, pero se utiliza escasamente el 6to grado y el 7mo grado no se emplea. El ámbito es de una octava.
- Principio:
 - Comienzo sobre nota de la triada de Mi Mayor.
 - En su mayoría son téticos.
- Giros melódicos característicos:
 - Terminación descendente por grado conjunto desde el 3er grado y en muy pocos casos desde el 4to grado.
 - Terminación en nota repetida.

²⁹ La transcripción de los *Mborai* públicos se encuentran en el anexo.



- Repetición de célula melo-rítmica, que presenta las características mencionadas en los ítems anteriores.

4.3.4 Texto

El conocimiento poético y «cosmosónico» de los *mboraí* públicos, me permitió definir cuáles eran más adecuados o representativos para cada momento del ciclo ritual *Mbyá* y comprender que al ser la cultura guaraní notablemente oral, son los relatos, mitos y leyendas quienes toman un papel generador de simbolismos que se ven plasmados en su música y en sus letras. Lo cual, implicó en primer momento un registro de los textos y entrevista con Antonio Morinigo de los cantos registrados en Katupyry y luego el encuentro con Carlos Ramón García, poeta y hablante de lengua guaraní, quien se encargó de la traducción e interpretación de los textos de los *mboraí* públicos registrados. Este contenido es transferido al colectivo coral con intenciones que puedan comprender y sororizar con la «cosmosonía» *Mbyá*.

Además, la investigación propia del material fonético de los *mboraí* registrados, proveyó de sonidos para generar propuestas lúdicas, de aprendizaje, de exploración sonora, de creación de texturas, de paisajes sonoros, proporcionando material como guía de acción pedagógica y metodológica.



Capítulo 5

Proceso bitácora

Se proponen distintas estrategias pedagógicas para la inmersión del colectivo coral hacia una experiencia ritual (como menciono en el corpus perceptual-conceptual y musical), para ello, se dará espacio a que el aprendizaje de la obra se facilite desde la oralidad, que se asimilen contenidos musicales desde la corporalidad, que se propicien dinámicas de co-creación en tiempo actual donde entren en juego los roles entre «actor-autor-intérprete» con un empleo sistemático de lo lúdico dentro de los ensayos, es decir, su aplicación contextualizada, acorde con la experiencia y al resultado sonoro que se busca, permitiéndonos experimentar los principios «cosmosónicos» de la expresión musical *Mbyá*, todo lo cual, implica cogeneración y copresencia facilitando la generación de un acto social transformativo.

1^{er} Ensayo Momento II *Ko'ẽ* – Amanecer

(Ensayo en La Cúpula – se cuenta con la presencia de todo el coro)

7-8-21

Círculo inicial:

- Presentación.
- Introducción de mi trabajo de campo y síntesis sobre lo que aborda la tesis.

Círculo de Inmersión: Visualización - relajación – respiración – vocalización – improvisación - experimentación vocal y corporal:

- **Visualización – relajación - respiración:** Armamos un círculo con el colectivo coral acostado en el piso, cabezas hacia adentro del círculo, en esa posición se comienza a guiar una visualización en relación al momento de la salida del sol (amanecer).



- **Atmósfera sonora creada desde la visualización - vocalización:** Una vez que salió el sol en la visualización, los invito a que nos sentamos en posición de “loto o indio” con ojos cerrados, se guía la observación de la respiración (conectada con diafragma y zona baja de los pulmones), de la colocación de una postura cómoda y relajada, (pecho hacia adelante, hombros hacia abajo, columna recta, en línea con la cabeza y el coxis). Luego, realizamos movimientos del cuello en todas las direcciones, seguimos sobre respiración consciente y relajada; y los invitaré a crear vocalmente la experiencia de la visualización, guiando desde la palabra las distintas etapas de ella.
- **Experimentación de la emisión vocal:** Nos pondremos de pie y realizaremos movimientos descontracturantes, de estiramiento y daré las notas del acorde de Mi mayor; los invitare a que cada uno tome esta triada y juegue vocalmente sobre fonemas nasales, como lo son la n, la m, la l, la g, y las combinaciones que deseen realizar con consonante o vocales para tal fin, estimulando los resonadores nasales que prepara vocalmente al orgánico coral en el abordaje de las sonoridades nasales propias del idioma Guaraní.

Segundo estado circular - Juego sonoro con: Ingresos progresivos - llamados melódicos - coexistencia de planos sonoros.

- **Ingreso progresivo – ritmo vivenciado:** Usaremos la traída de sol# - si para jugar con ingresos progresivos sobre el fonema “ng”, para ello, le asignare una de estas dos notas a cada cuerda (como se plantea en partitura). El Ingreso progresivo es una propuesta de juego de co-creación de una atmósfera sonora (amanecer), que nos permite entrenar la copresencia, pues es necesario escuchar al otro, dando lugar a que esa voz construya y defina la atmósfera sonora, representado al mismo tiempo al colectivo coral un estímulo para ingresar con la voz, dándole así continuidad al ingreso progresivo. Es importante para que la atmósfera sonora se sostenga la respiración alternada del colectivo coral, para lo cual, es necesario poner a disposición la percepción sensible de cada uno con respecto al colectivo.

Una vez experimentado el ingreso progresivo, propondré un pulso con los pies (intercalando izquierda y derecha) sobre el que cantaré la nota sol# y la palabra ña al ritmo del pulso (voz guía) e invitaré a que todos se sumen a marcar el pulso con los pies.



Una vez establecido el pulso, invitaré a que las sopranos me imiten y probaremos sobre esta marcha un orden del ingreso progresivo (S1- S2- C- T y B).

- **Juego de llamados melódicos: coexistencia de planos sonoros y distintas formas de interacciones entre melodías:** Enseñare tres motivos melo-rítmicos; el primer motivo se repite tres veces el cual se convierte en un llamado, que tendrá como respuesta el segundo motivo melo-rítmico que, al ser repetido, nuevamente tres veces, se convierte en un nuevo llamado para recibir la respuesta del tercer llamado funcionando, así como preguntas y respuestas entre ellos. Luego, solicitaré coreutas que deseen realizarlos (en la partitura se puede ver claramente cómo estos funcionan).

El Juego de llamados melódicos consiste en que, sobre la atmósfera sonora creada anteriormente, de Ingreso progresivos, se realicen los llamados que funcionan de manera consecutiva dando apertura al juego de interacción entre ellos; este juego tendrá como material sonoro las notas y la letra del motivo que cada uno eligió, donde podrá cambiar la rítmica y/o la forma de interactuar con las otras dos, por ejemplo, de manera homofónica, en canon, desfasadas, etc).

Luego enseñaré otros 3 motivos melo-rítmicos y los utilizaremos de la misma manera que se explica anteriormente. Una vez realizado eso, probaremos como cada grupo de solos suenan homofonicamente (llamando al primer grupo bloque 1 y al segundo bloque 2) y propondré una manera de interactuar entre ellos, sobre el cual, jugaremos sobre distintas intenciones, tipos de emisión acentuación u interpretación dirigidas por mi gesto.

- **Propuesta de cierre para la salida del sol:** Se incorporan nuevas notas a la atmósfera sonora de Ingreso progresivo: ingresando la nota MI en los bajos y el motivo en soprano 1. Para ello, se trabajará el *fade out* desde la dirección: el disminuyendo de cada bloque de solistas y del plano sonoro de “ng”, sumando la marcación del ingreso de los nuevos elementos mencionados.

Recreo.



Círculo del *Mborái*:

- **Ritmo vivenciado – enseñanza desde la oralidad:** La propuesta se inspira en la danza *tangara Mbya*. Para ello, formaremos una fila, Marcos (músico) se colocará delante y comenzará a tocar la guitarra al modo *Mbyá* (kumbijare) sobre su afinación característica; se desplazará en el espacio y toda la hilera de varones imitará el movimiento de pies que él realiza y las mujeres mi movimiento (se explica en Momento IV- *Karu Pytu*). Mientras danzan, compartiré los motivos melo- rítmicos del kumbijare, a toda la cuerda de hombres e invitaré a las mujeres a realizar el “jare” que complementa la onomatopeya (jugando con voz átona y tónica -en nota mi-).
- **Canto del *Mborái* - enseñanza desde la oralidad – dinámica de lo responsorial - improvisación:** Formamos dos círculos uno dentro del otro. En el de afuera estarán tenores y bajos y en el de adentro soprano y contraltos, separadas en 4 grupos (S1-S2-C1-C2).

Se transmitirá el texto y la pronunciación del *mborái* de manera oral y se compartirá un papel solo con el texto del mismo. Se transmitirá a la cuerda de varones la voz guía. Luego, se irán compartiendo las melodías de las cuerdas femeninas y comenzaremos un juego responsorial entre voz guía y voces femeninas; para ello crearemos 4 bloques con las voces femeninas donde suenan:

1^{er} bloque: S2-C1 y 2, (todas menos S1).

2^{do} bloque: S1, S2 y C1, (todas menos C2)

3^{er} bloque: los “jare”, todas las cuerdas femeninas.

4^{to} bloque: S1, S2 y C1, C2

Haremos sonar cada bloque, el cual servirá como material para el juego. De esta manera, podremos jugar con la aparición de estos bloques a través del llamado de la voz guía, (para lo cual, irán los varones alternándose de acuerdo a quien desee experimentar este rol), todo sobre el ostinato “kumbijare” en las voces masculinas. Para esto, cada bloque estará representado por una seña realizada con las manos, que se utilizará en la misma dinámica que plantea Santiago Vázquez en su manual de ritmo y percusión con señas, en el cual, se muestra primero la seña y luego se da el levare para ejecutar dicha seña, siendo la aparición de la voz guía quien da el tiempo necesario para mostrar la seña y dar el levare.



Cierre del círculo

- Nos sentaremos en el piso y realizaremos una visualización de cierre, que nos permita reflexionar sobre lo experimentado.
- Recopilación de la experiencia: Espacio de diálogo sobre observaciones de lo vivenciado en el encuentro. ¿Qué sentimos? ¿Qué escuchamos? ¿Cómo nos percibimos con el otro?
- Breve explicación de la conexión de lo experimentado con la práctica musical *Mbyá*.

Objetivos:

- Poner en práctica la estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas constituida por el corpus musical y perceptual-conceptual diseñado.

Objetivo específico:

- Lograr que el colectivo coral se auto perciba dentro de un ritual.
- Generar espacios de juego, aprendizaje y exploración en base a los materiales sonoros, propuestos en el Momento I – *Ko' ã*.

Reflexiones del 1er ensayo: Auto etnografía

- Antes de la práctica:

La preparación para dirigir el ensayo requirió de un gran trabajo de internalización del material sonoro para la enseñanza desde la oralidad y de esta manera realizar la transferencia con seguridad. Además, la elección de las palabras para generar apertura y confianza para la experimentación, como también, para dar claridad en la explicación de las consignas de los juegos, (proceso que aportó a la mejora del diseño de partitura de *Ñande*).



Por otro lado, decidí no dar información sobre los objetivos que cada juego tenía o su correlación con la práctica *Mbyá* para no generar cierta predisposición en el colectivo coral al momento de la experimentación.

La visualización tiene como fin, la inmersión del colectivo en los tiempos-espacios rituales como también de adentrarse y situarse en lo que acontece al amanecer unificando el elemento simbólico con respecto a la salida del sol. Para ello, trabajé en la observación del amanecer, atendiendo a sensaciones, colores, sonidos y transformación de la naturaleza a medida que transcurre el proceso del amanecer. También escuche meditaciones y visualizaciones para internalizar los tiempos que se requieren para que el cuerpo se relaje y entre en la visualización.

Para la danza *tangara* trabajé junto a Marcos Ramírez, (quien se iba a encargar en el ensayo de realizar el rasguído de la guitarra *Mbyá*). Entonces, mientras él tocaba la guitarra, yo practicaba el canto de los ostinatos de los Kumbijare y el canto de las melodías de las voces femeninas. A la vez, recreamos el juego; él realizando la voz guía y yo practicando señas y levares de los bloques sonoros, permitiéndonos incorporar la polirritmia que se genera entre el plano sonoro de kumbijare (compás de 4/4) y el canto del *mborái* (compás de 3/4). El bloque que más atención me requirió fue el de los “jare” pues la métrica irá cambiando de acuerdo al lugar en que entre la voz guía.

- Durante la práctica: Algunas devoluciones del colectivo coral al final del ensayo:

Juampi: - A mí me gustó mucho, sobre todo cuando tenía que seguirle el paso a Marcos (Al momento de la danza *Tangara*), primero me costaba mucho seguirlo con el paso, hasta que después me di cuenta que era más sentir que seguir, (...) y que a pesar de la distancia podía sentir una conexión con la práctica *Mbyá*, en tanto que, no era actuar sino sentir.

Gastón: - Me re costó desestructurarme. En la lógica del coro siempre tenemos la hoja (partitura) y ahora fue proponer y probar desde cada uno. Estuvo muy bueno lo distinto desde donde hacer música y concebir la música desde el juego.



Guili: - A mí me gustó el modo de aprender las canciones. Estamos acostumbrados a seguir la partitura y esta forma está buenísima también, es como que se van aprendiendo otras cosas además de las rítmicas y las notas.

Zai: - A mí me pasó que con la repetición y el sostener algo; creo que a veces no sostenemos nada o nos cuesta. y acá estamos repitiendo, sosteniendo y haciendo música todo el tiempo y no te cansas ¡es como que se mueve, está vivo!

- Lo nuevo de la experiencia de hacer música moviendo el cuerpo

- Y la de experimentar

Gilda: - Me divertí un montón. Fue muy progresivo ir conectándome hasta que al final ya ni pensaba en el paso, en lo que hacía; el canto me salía y no pensaba en nada más de lo que estaba haciendo.

- Reflexión después de ensayo:

- 1) Creo que la **decisión** de no dar información sobre los objetivos que cada juego tenía en su correlación con la práctica *Mbyá* fue muy provechosa para atestiguar si la propuesta de ensayo permitía experimentar la estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas de este TFL. Las devoluciones del colectivo coral, al final del ensayo me permitieron afirmar que el objetivo fue cumplido.
- 2) Por otro lado, el **registro del ensayo**, es una gran herramienta que me permite diseñar nuevas acciones para trabajar con respecto a la dirección y a la interpretación, como también me permite observar cuales son las partes o elementos musicales sobre los que se tiene que trabajar detenidamente en el próximo ensayo (afinación, pronunciación, corrección de notas, aprendizaje de las melodías y/o patrones meló –rítmicos).
- 3) Para la **experimentación y el juego** Santiago Brusco, director de Sinergia, tuvo un rol vinculante que permitió tejer puentes de confianza entre Sinergia y mis propuestas.
- 4) Para el momento del **Juego de llamados melódicos, como también, para el Círculo del Mborái** pude corroborar que la herramienta de repetición de los materiales sonoros inmersos dentro de una musicalidad propuesta desde el juego, nos permitió la



- incorporación de los materiales sonoros con fluidez, lo que generaba cada vez más confianza en el canto, logrando mayor musicalidad y soltura para crear en tiempo actual.
- 5) En cuanto a la **dirección**, me sentí clara en los levares, en la gestualidad y en la trasmisión interpretativa, como también, de melodías sin tener partitura a mano. Pero, en el momento del juego con los bloques sonoros y la co-dirección con la voz guía, tengo y tenemos que seguir entrenando la escucha, la cogeneración, la convivencia de planos sonoros y la polirritmia; y claro en general, mejorando y definiendo el gesto conforme a las respuestas de Sinergia.
 - 6) A su vez, pude observar como el **movimiento – danza** que fue planteada como un elemento de continuidad y sostenibilidad durante todo el ensayo, dio apertura a que la percepción se centre en el sentir, logrando integrar el sonido al cuerpo, dejando el pensamiento y permitiéndonos sentirnos uno, sentirnos comunidad.
 - 7) **El colectivo coral en sus devoluciones** evidenció las diferencias entre la propuesta y la modalidad del abordaje coral en la música de tradición escrita, expresándose a gusto con lo planteado en *Ñande*.
 - 8) En cuanto a la **administración de los tiempos** fue necesario estar atenta a los tiempos que se necesitaban para la asimilación, de los materiales sonoros desde la oralidad y de las nuevas dinámicas de aprendizaje, como también, los tiempos para generar fluidez y confianza; (el ensayo duró dos horas y media).
-

Ensayo en el Carena

En los ensayos en el Carena, el coro estará dividido por protocolo en dos grupos, disponiendo de una hora por grupo. Estos, tendrán un carácter más bien de repaso y de trabajo en el detalle de lo abordado en los ensayos realizados en la Cúpula, donde todo el coro está presente. De esta manera, habrá espacios para:

- Explicación de «cosmosonía» y de aspectos conceptuales- perceptuales.
- Trabajar detalladamente la interpretación, el gesto, la pronunciación y las notas.
- Acercamientos a la partitura de ser necesario.



2do Ensayo: Momento II – *Ko'ẽ*

23-8-21

- **Vocalización:** Será guiada por Evangelina Herrera, en búsqueda de trabajar en una sonoridad más abierta o blanca, los resonadores nasales y la respiración.
 - Trabajaremos sobre el **Ingreso progresivo**, afinación, escucha y la utilización de las octavas de la triada de si- sol#.
 - Para el primer **Juego de llamados melódicos** definiremos 3 solistas de la cuerda femeninas que deseen realizarlo, para que logren apropiarse del juego, tomar confianza e ir cada vez más avanzando en la propuesta, es así que se recreará varias veces el juego para ir internalizándolo, tanto para el plano sonoro de ingresos progresivos, como para las solistas.
 - Trabajamos sobre el ***fade out***: de las 3 solistas, el ingreso del motivo en soprano 1 y la incorporación de la nota Mi sobre el plano sonoro de ingreso progresivo.
 - Revisaremos del **Canto del Mborai**, notas de melodías, afinación, interpretación, pronunciación. Para el juego de bloques, Marcos Ramírez tocará la guitarra al modo *Mbyá*, lo cual, servirá para sostener y continuar internalizando el plano sonoro de voces masculinas que realizan el patrón melo-rítmico de los Kumbijare. Y se trabajará sobre la claridad en el gesto y la dirección del juego entre voz guía - director/a- voces femeninas.
 - En el segundo módulo se abordará lo mismo, pero para el **Juego de llamados melódicos**, se definirán tres solistas masculinos para dicho juego.
-



3^{er} Ensayo Momento IV *Karu Pytu*– Atardecer

(Ensayo en La Cúpula)

4-9-21

Círculo de Inmersión: Visualización - relajación – respiración – vocalización - experimentación vocal y corporal

- **Auto visualización:** Invitare a que cierre los ojos y recuerden un atardecer que hayan vivido. Luego, repartiremos un papelito donde escribirán acerca de lo visualizado; las siguientes preguntas servirán como estimulantes de la escritura: ¿Que atardecer recuerdas? ¿Dónde estabas? ¿Puedes describir algo del mismo? ¿Qué sentiste, observaste o percibiste?
- **Copresencia – respiración – ritmo vivenciado- juego:** Armaremos un círculo grande que nos permita estar distanciados. Buscaremos construir un pulso colectivo, es así que, marcaré un pulso con mis pies como iniciador e invitaré a que vayan aportando sus propios pulsos, a que cada uno escuche sus sensaciones corporales del momento, para que luego se vaya conciliando un pulso colectivo.

Una vez que nos sintamos dentro del pulso, daré las consignas del siguiente juego: cada vez que palmeó el pulsar se detendrá y con una nueva palmada volveremos al pulso (trabajando así la internalización del pulso). Además, se le irán incorporando las siguientes indicaciones dándole dinámica y movimiento al juego:

- Caminar hacia la derecha.
- Caminar hacia la izquierda.
- Caminar en cualquier dirección.
- Encontrarse con la mirada del compañero y seguir de largo.
- Aceleramos el pulso.
- Me encuentro con un compañero, me quedo con él. (Palma). Coordinamos una respiración juntos. Luego, palma para seguir con el pulso.
- Cambio de compañero, etc.



- **Vocalización- juego:** Volvemos a disponernos en un gran círculo o semicírculo y volvemos a utilizar la dinámica de la palma, pero esta vez los mismos coreutas serán quienes la utilicen en donde, una vez que se palmea se corta el canto, el que palmea comparte un movimiento corporal que el colectivo imitará y se sigue vocalizando sobre el movimiento enseñado.

Círculo del Kumbijare:

- **Ritmo vivenciado – enseñanza desde la oralidad –el ostinato:** Nos dividiremos en dos grupos; las mujeres se quedarán dentro del salón y los hombres irán con Marcos y Santiago Brusco al patio, donde a partir de la danza *tangará*, Santiago Brusco compartirá de manera oral los motivos melo-rítmicos de los Kumbijare de cada cuerda (que se pueden ver en la partitura en momento IV) y Marcos sostendrá armónica y rítmicamente con la guitarra *Mbyá*.

Dentro, compartiré a las cuerdas femeninas de manera oral los motivos melo-rítmicos de los kumbijare respectivos, lo cual, requerirá la división en 5 grupos (F1-F2-F3-F4-F5).

Una vez se hayan aprendido dichos motivos, indicare que las mujeres realicen un círculo y los hombres ingresarán a la sala danzando el *tangara* y cantando el “Kong” rodeando a las mujeres. En esa disposición realizaremos el ingreso progresivo de kumbijares. Luego compartiré cómo se realiza el corte del juego de los Kumbijare.

Círculo del Mborái:

- **Enseñanza desde la oralidad- coexistencia de emisiones vocales- dinámica de lo responsorial:** Enseñanza desde la oralidad del *mborái Peju Katu*, junto con los distintos planos sonoros que la acompañan, la dinámica que se utilizará será de lo responsorial, el cual, será reforzado por la entrega de un papel que sólo contendrá la letra del *mborái*.
- **Coexistencia de planos sonoros:** Transferencia de un nuevo plano sonoro (a partir de c42) que acompaña el *mborái*, el cual, es realizado por T2, B1 y B2.

Recreo.



Tercer estado circular: El sol se escondió

- **Cambios métricos - *fade out* – polifonía oblicua:** Para la enseñanza del *mborai Oreru oñeno mavy*, que cantan las mujeres, las dividiré en tres grupos. Primero enseñaré entero el *mborai* de manera oral y luego lo partiremos en tres partes, de manera que cada grupo cante una parte y así entre todas cantar el *mborai* entero.

Abordaremos con las cuerdas masculinas la métrica del 5/4, donde ellos cantan sobre una amalgama de 3 + 2; sobre esta métrica compartiré las notas que cada uno emite para formar el plano sonoro que acompaña al *mborai*.

Cierre del círculo – reflexión y «cosmosonía»:

- **Compartir la visualización:** Cada uno tomará al azar un papelito de los que se habían escrito al principio del ensayo sobre el atardecer y quien desee, compartirá el contenido del mismo. Nos permitirá aunar sensaciones, vivencias y ver distintas perspectivas.
- Compartiré sintéticamente la **historicidad de los *mborai*** haciendo hincapié en cómo estos son parte de una estrategia de visibilización, en la cual, nosotros estamos haciendo un aporte a ella desde *Ñande*. Como también compartiré la cosmosonía, pues quedó pendiente en el segundo ensayo y el coro expresó su interés por el tema.

Objetivos:

- Poner en práctica la estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas constituida por el corpus musical y perceptual-conceptual diseñado.

Objetivo específico:

- Lograr que el colectivo coral se auto perciba dentro de un ritual.
- Abordar la enseñanza desde la oralidad.
- Generar espacios de juego, aprendizaje y exploración en base a los materiales sonoros, propuestos en el Momento IV– *Karu Pytu* –Atardecer.



Reflexiones del 2do ensayo: Auto etnografía

- Antes del ensayo:

La preparación para dirigir el ensayo nuevamente requirió de un gran trabajo de internalización del material sonoro para la enseñanza desde la oralidad. Pues el momento IV, se necesita una gran claridad de la estructura de la canción, los materiales musicales que funcionan como acompañamiento de la melodía principal y los distintos planos sonoros. A la vez el estudio de la gestualidad para los cortes y entradas de las diferentes cuerdas.

También trabajé en la elaboración del juego de **copresencia – respiración – ritmo vivenciado - juego**, teniendo como objetivo la práctica del ritmo vivenciado.

- Reflexión después de ensayo:

La dinámica de transferencia desde lo lúdico sigue dando frutos en la experimentación del ritmo vivenciado, la improvisación, la enseñanza desde la oralidad y en el cambio de roles. Atestiguando nuevamente que son propuestas que son inherentes a una pedagogía del cuerpo, del sentir y del percibir.

No llegamos a realizar todo lo programado, es así que decidimos no realizar el tercer estado circular. Pues la enseñanza desde la oralidad del *Mborái* y sus planos sonoros requirió de más tiempo. Luego del recreo realizamos la actividad de compartir la visualización, «cosmosonía» e historicidad del *Mborái*. Quedándonos, de esta manera, tiempo para realizar tres repasos enteros de toda la estructura del Momento IV, lo cual, fue muy provechoso porque el coro estaba muy entusiasmado y logramos darle entre todos más confianza a las partes, a las intervenciones y al juego de roles.



Ensayo en el Carena

13-9-21

4to Ensayo: Momento IV – *Karu pytu*

El coro por protocolo se encontrará dividido en 2 de manera equilibrada, en cuanto a cantidad de personas por cuerda, en el cual, se dispondrá de una hora por grupo.

- **Vocalización:** Será guiada por Evangelina Herrera, en búsqueda de trabajar en una sonoridad más abierta o blanca, los resonadores nasales y la respiración.
 - Trabajaremos sobre **Tercer estado circular: El sol se escondió** que no habíamos llegado a abordar en el ensayo anterior en la Cúpula. Se planteará la enseñanza desde partitura, pues, contaremos con un tiempo acotado en el Carena y esta sección presenta un mayor nivel de dificultad, en cuanto a los cambios métricos y la textura que se genera entre los distintos planos. Para lo cual:
 - Primero enseñaré a todas las mujeres el *mborái* de manera oral y luego iré abordando la polifonía oblicua que se va generando entre ellas.
 - Con las cuerdas masculinas trabajaremos los cambios métricos y el 5/4, donde ellos cantan sobre una amalgama de 3 + 2, plano sonoro que acompaña al *mborái*.
-



5^{to} Ensayo Momento I- *Echa ra'u* - Sueño

4-10-21

El ensayo se desarrolló en el Carena con coro entero, pero contando con solo una hora.

Círculo de Inmersión: Relajación – respiración – vocalización -experimentación vocal y corporal

- **La vocalización:** será guiada por Evangelina Herrera, donde primero se trabajará movimientos corporales de estiramiento y conciencia postural. Luego se abordarán vocalizaciones en búsqueda de explorar las sonoridades nasales y blancas.
- **Respiración:** Coordinación de la respiración conjunta e invitación a la exploración de las posibilidades sonoras que tienen la inspiración y la exhalación.

Segundo estado circular:

- **Enseñanza desde la oralidad:** Enseñaré los distintos motivos melo-rítmicos que funcionan en forma de *loop* en coro 1 y coro 2. Una vez estén incorporados, los invitaré a que se dispersen en la sala a medida que comiencen a cantar.
- **Canto del Mborai:** Entregaré la partitura a coro 1 para la enseñanza de las melodías de T1 y F4, pues entre ellas son una unidad en sí misma, en cuanto a una métrica determinada y funcionamiento como engranaje.
- **Voz guía - Endu:** Enseñanza de la voz guía a F4, pidiendo atención y escucha de todo el coro para la identificación de la misma, pues la voz guía, será quien determina los cambios en el *loop* de T2 y B, como también, anuncia a todo el coro el ingreso a la coda.
- **Cierre del sueño:** Enseñanza de la coda desde partitura y exploración del sonido que se logra apoyando y sacando la mano de la boca o laringe, mientras se canta.

Objetivos:

- Poner en práctica la estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas constituida por el corpus musical y perceptual-conceptual diseñado.



Objetivo específico:

- Abordar la enseñanza desde la oralidad y la partitura.
- Generar espacios de juego, aprendizaje y exploración en base a los materiales sonoros, propuestos en el Momento I - *Echa Ra'u* – Sueño.

Reflexión 5to ensayo: Auto etnografía

Para el primer ensayo de *Echa ra'u* contábamos con poco tiempo debido a las nuevas reglas de aforo en el Carena, a las posibilidades de horario del coro y al cronograma de actividades del espacio, para los días lunes.

Es por ello, que la planificación debió ser muy cuidadosa para así lograr los objetivos en un tiempo más acotado. No se pudo plantear una dinámica de inmersión en concordancia con lo conceptual y musical que propone *Echa'rau*, pero si una vocalización más extensa, que permita al colectivo coral, relajarse, aunar percepciones y estado corporal, a la vez de explorar en las sonoridades específicas de *Ñande*.

La enseñanza para coro 1 desde la oralidad fue muy efectiva por la simplicidad del material musical y la dinámica del *loop*. En cambio, para F4 y T1 (coro 2), la enseñanza se arribó desde la partitura, por el tiempo que disponíamos. Resultando compleja la instancia de la dispersión por el espacio para T1 y F4, pues se perdían en la métrica; entonces decidimos que para ese primer momento realizarán movimiento y se quedarán cerca de mí, para poder seguir el pulso y la métrica. A su vez, al contar con pocas coreutas de F4, en el ensayo, resultó dificultosa la escucha de la voz guía como referencia. Observando que en los ensayos en donde se llega a la producción de la escenificación a través de juegos de inmersión, la transferencia como la co-creación se genera con mayor facilidad y fluidez, pues el colectivo coral se encuentra disponible conceptual y perceptualmente para la propuesta.



6^{to} Ensayo Momento III- *Ara Myte*- Mediodía

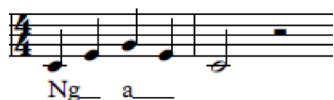
11-10-21

Círculo de Inmersión: Visualización - relajación – respiración – vocalización - experimentación vocal y corporal

- **Vocalización- respiración- exploración de sonoridades:** Guiaré movimientos de estiramiento. Luego iniciaremos la vocalización que se centrará en el trabajo de sonoridades nasales y blancas.

1) Sobre salto de 5ta en forma de glisandos sobre el fonema “Ng”

2)



3) Con cabeza hacia atrás y luego hacia delante con A y E. Buscando una sonoridad blanca e imitando el sonido que se genera cuando nuestra cabeza va hacia atrás.

- **Endu (escucha) – respiración – improvisación – ritmo vivenciado:** dividiremos el coro en dos grupos y armaremos dos círculos, uno dentro del otro. El círculo de afuera generará estímulos sonoros hacia el grupo de adentro. Para ello, deberá cada una elegir un sonido y utilizarlo en forma de *loop*, permitiendo al círculo de adentro percibirlo, identificarlo y situarse dentro del entramado sonoro que se cocrea; a su vez, el *loop*, permitirá al círculo de afuera situarse y aportar su sonido a la textura grupal, definiendo de esta manera, el entramado sonoro que se va creando.

Iré guiando al grupo de a dentro, para la escucha atenta, luego pediré que elijan un solo sonido, que busquen coordinar la respiración con el sonido elegido y jugar con las distintas posibilidades sonoras que tiene la respiración.

Se dará cierre al juego y se pedirá que quien desee comparta el sonido elegido y que lo imite sonoramente.

Luego se intercambian de lugar los círculos. Pero esta vez, se dará la indicación al círculo de afuera, que construya el *loop* desde un pulso y una métrica. Entonces, se dividirá al



grupo en 3, el primero creará motivos en 2 tiempos, el 2^{do} grupo creará motivos en 4 tiempos y el 3^{er} en 8 tiempos. Y el círculo de adentro, seguirá las mismas indicaciones dadas anteriormente.

Círculo del *Mborái*:

- **Enseñanza desde la oralidad- coexistencia de emisiones vocales- dinámica de lo responsorial – ritmo vivenciado:** Primero enseñare de manera oral los motivos melo- rítmicos e invitare luego a que las coreutas ingresen a cantar mientras desarrollan un desplazamiento sobre el espacio, que culmina en el armado de una ronda. El pulso estará dado por la primera que comience a cantar permitiéndonos co-generar el pulso. Ya dispuestas en ronda, incorporaremos el *mborái Ñamandu ovare* sobre el plano sonoro de los motivos melo- rítmicos antes presentados y, por último, se compartirá la partitura para la enseñanza de la textura homofónica del *mborái*.

Objetivos:

- Poner en práctica la estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas constituida por el corpus musical y perceptual-conceptual diseñado.

Objetivo específico:

- Abordar la enseñanza desde la oralidad y la partitura.
- Poner en práctica *Endu*, la cogeneración y copresencia.
- Generar espacios de juego, aprendizaje y exploración en base a los materiales sonoros, propuestos en el Momento III – *Ara Myte* – Mediodía.

Reflexiones del 6to ensayo: Auto etnografía

El ensayo fue solo de mujeres disponiendo de tres horas y media.



El juego de **Endu (escucha) – respiración – improvisación – ritmo vivenciado**, ayudó mucho para la comprensión conceptual-perceptual de los motivos melo-rítmicos que propone el ritmo vivenciado de *Ara Myte*, experimentando el *loop*, la co-generación, las posibilidades texturales y ayudando a la autonomía de cada una frente a momentos creativos.

El juego, además, colaboró con generar un espacio de confianza, escucha y creatividad, es decir, de co-presencia, que nos permitió trabajar conjuntamente en distintas dinámicas y formas de ir creando la ronda mientras se canta, como también, en las posibilidades escénicas y sonoras.

A la sección A1, la abordamos desde la partitura por la complejidad de cada una de las líneas melódicas y de las resultantes sonoras de disonancias, lo que nos llevó varias repeticiones.

Fue muy provechoso el ensayo, pues pudimos pasar tres veces enteras el momento III, generando mayor claridad en la forma, confianza en las líneas melódicas y mejoras en la afinación.

Además, nos alcanzó el tiempo para hacer un repaso de *Echa ra'u*, en el cual se logró el afianzamiento de todos los motivos melódicos, como también la de la voz guía (que había quedado pendiente del ensayo anterior) y la escucha de la misma, coordinando de esta manera la coda.



7mo Ensayo General

16-10-21

Círculo de Inmersión: Relajación – respiración – vocalización

- El movimiento corporal y la vocalización será guiada por Santiago Brusco proponiendo un espacio de estiramiento, relajación y activación del cuerpo. La vocalización seguirá trabajando la exploración de los sonidos nasales y blancos, de manera que se pueda investigar en las formas de emitir el sonido de manera sana y consciente.

Repaso total de la escenificación:

- La propuesta consiste en hacer un repaso de cada uno de los momentos de *Ñande*, con el objetivo de aprender-memorizar-definir la estructura-forma de toda la escenificación. Debido a la longitud de la misma, es que he decidido abordar el ensayo desde la partitura, pero haciendo hincapié y vinculando siempre con las formas en que cada parte fue aprendida en primera instancia, que fue desde el juego y la improvisación, generando mayor facilidad en la comprensión de la partitura.

Duración del ensayo 3 horas.

Reflexiones del 7mo ensayo: Auto etnografía

No llegamos a repasar todos los momentos y priorizamos el I, II y IV, debido a que el momento III había sido ensayado cinco días atrás, donde se había logrado el aprendizaje-exploración-definición de dicha realización escénica.

Cada uno de los momentos requirió de mucha explicación para volver a recordar el material que había sido aprendido desde la oralidad y el juego, logrando de esta manera darle un orden y una forma a cada uno de ellos. Hubo mucho espacio para preguntas, para la comprensión de la partitura y para la aprensión de las dinámicas de juego dentro de una forma más concreta. Fue la primera vez que veíamos todo el material musical y didáctico en un solo ensayo y desde partitura, llevando mucha concentración y voluntad para la comprensión integral, desde el material musical, la «cosmosonía», el ciclo ritual *Mbyá* y su



correspondencia con la estructura, la propuesta de cambio de roles, el juego, hasta la coexistencia de emisiones vocales. Se notó la tensión entre las modalidades de práctica coral ya adquirida y lo que propone *Ñande*. Concluyendo que los ensayos donde se abordó el contenido de cada momento desde la oralidad y el juego fueron más dinámicos, el colectivo coral se predisponía más a la improvisación y a la exploración e incluso a la comprensión de manera integral de *Ñande*.

Observando que una propuesta válida podría ser la utilización de un cuaderno de ensayo individual, donde cada coreuta podría ir anotando los materiales con los que se juega, recordatorios, apreciaciones, observaciones, sumado a la utilización de la partitura-dinámica de-ensayo-general, permitiendo hacer una vinculación entre lo que cada coreuta percibe-siente-observa con la propuesta general de exploración.

8vo Ensayo general

30-10-21

Círculo de Inmersión: Visualización - relajación – respiración – vocalización - experimentación vocal y corporal

- **Elongación y activación del cuerpo:** Será guiada por Evangelina Herrera. Seguiremos trabajando integralmente el movimiento corporal con la vocalización y la exploración de sonidos nasales y blancos.
- ***Aguyjevete*³⁰:** Inspirado en el saludo *aguyjevete* que transmite el buen deseo a partir del pensamiento, las manos y la palabra; se invitará al armado de una ronda con manos sobre los hombros u omóplatos del compañero, a que cierren los ojos y se guiará la respiración consciente, la escucha de la respiración del/a compañero/a y desear primero al

³⁰ *Aguyjevete* es un saludo que forma parte de la segunda fase de los ritos dentro del *Opy*, véase Ruiz (2012). Se utiliza también como saludo entre comunidades dando la bienvenida a los visitantes. Según Antonio Morinigo “reanima espiritualmente”. El saludo consiste en levantar las manos a la altura de los hombros, mirar a los ojos y decir-desear *aguyjevete*.



compañero/a de la derecha algo que sintamos que él/ella necesita, algo bonito, o brindar una palabra desde el pensamiento y luego lo mismo hacia la izquierda. Se invitará a que se abran los ojos y luego explicaré el significado de *aguyjevete* y la forma en que se realiza, pidiendo que respondan al saludo, que es diciendo solo con la voz *aguyjevete*.

Segundo estado circular: Estructura de escenificación - movimiento – danza – canto de los *mborái* – ensayo general

- **Estructura de la escenificación:** Repasaremos toda la escenificación trabajando para cada momento la corporalidad, la copresencia escénica, la autonomía y la exploración espacial. También se revisarán las articulaciones de cada momento para lograr una continuidad en la escenificación.
- **Luces – cámaras:** Se realizará prueba de luces y cámaras, lo cual nos permitirá, evaluar y planear lo que requiere el registro audiovisual de la escenificación. Desde luces se utilizará un retroproyector que estará en manos de Jazmín Beain y Josiana Beain y en dirección de cámaras Marina Sánchez Rial.

Reflexiones del 8vo ensayo: Auto etnografía

El ensayo se estructuró a partir de la cronología que propone *Ñande*:

- **Sueño- *Echa raú*:** La propuesta escénica para este momento es comenzar cantando desde el segundo piso de la Cúpula, con formación en media luna en disposición por cuerda y en el orden en el que van ingresando a cantar el *loop*, yo estaré al frente del coro dando los levares para el ingreso de cada motivo melo-rítmico, y una vez se va dando el levare a cada cuerda, esta comenzará a bajar las escaleras cantando. La primera dificultad que se presentó es que debido al desplazamiento y a la particularidad acústica de la Cúpula, se comenzó a desfasar el pulso de los que todavía estábamos arriba con los que ya habían bajado. Entonces volvimos a repasarla, poniendo como punto de atención el ritmo vivenciado, es decir, la cogeneración del pulso en el devenir musical, para ello se tomó como referencia y punto de apoyo el motivo melo-rítmico de bajos y tenores 2, que acentuaban el uno de cada compás y mi marcación.



Decidimos que el lugar que van a tomar las voces guías una vez que comiencen a cantar va ser al centro de la escenificación, lo cual también, esta disposición espacial, también anuncia la escucha atenta para el ingreso a la coda.

- **Amanecer - *Ko' ã***: Acordamos la disposición de todo el colectivo coral, mirando hacia el este, en el sentido de quien espera-anuncia-recibe los primeros rayos del sol. Se definieron los roles de los improvisadores y los gestos como directora para guiar cada una de las propuestas de este momento.
- **Mediodía - *Ara myte***: Para el mediodía tuvimos que reforzar el aprendizaje de la sección A1, que es homofónica a 5 voces, y la estructura entera de este momento. Además, decidimos que el ingreso de los motivos melo-rítmicos, lo hiciéramos desde los costados de la zona escénica, para lo cual, definimos quién llevaría diapasón en uno de los lados para dar las notas. Entonces, al cierre del amanecer mientras los hombres se retiran cantando, altos y sopranos se dirigen hacia los costados, para luego salir cantando desde ahí e ir agrupándonos en el centro, en búsqueda de cogenerar la ronda.
- **Atardecer - *Karu pytu***: Para el atardecer, el desafío fue la memorización de la forma, tanto para la sección A como B, por lo cual, tuvimos que trabajar más con partitura en mano.

También trabajamos con el ritmo vivenciado, pues quienes lo definen en un primer momento son los varones, transfiriéndolo luego a las mujeres; para esto fue necesario trabajar con el pulso interno de varones para que luego el canto de todo el atardecer, no sea ni muy lento, ni muy rápido. La sección B, siguió generando dificultades en cuanto a la métrica y a la memorización, la pasamos varias veces, haciendo hincapié sobre todo en el pulso y la métrica.

- **Luces**: Para trabajar lo conceptual-perceptual del ciclo solar con las luces tuvimos varios encuentros anteriores a este ensayo, que les permitieron a las técnicas de luces diseñar la puesta con retro-proyector.

Nos llevamos varios problemas a resolver luego del ensayo:

- Que la cantidad de luz en general era poca para las necesidades de las cámaras.
- Que al ser gris las paredes de la Cúpula, absorben mucho el color, por lo cual, se deben intensificar los colores de los materiales que se proyectan.



- Que la circularidad del lugar amplificó mucho las imágenes que se retroproyectan, con lo cual se tuvo que disminuir las escalas.
- Que al no ser una pared plana y tener muchos objetos y dimensiones, algunas figuras, que en un principio se habían planteado, como árboles, se tuvieron que sacar porque perdían nitidez y comprensión escénica.

Para evaluar si las modificaciones y redefiniciones de la puesta de luces funcionaban tuvimos que realizar un próximo ensayo solo de luces y cámaras en la Cúpula.



Capítulo 6

Conclusión

Los resultados de esta investigación, dan apertura a una revisión crítico-conceptual de la práctica coral académica, en y desde los saberes *Mbyá*, generando un enriquecimiento al repertorio coral, desde la diversidad e inclusión de saberes musicales originarios. Esta propuesta es una herramienta que permite revisar a coreutas y a directores los roles, el compromiso social con el repertorio que se aborda, la corporalidad, la copresencia, la gestualidad, la pedagogía y metodología de enseñanza, la relación con el espacio escénico y las distintas posibilidades sonoras.

Por lo consignado, es que he decidido dividir la conclusión en distintas áreas, en donde, el trabajo ha brindado resultados y ha generado instancias de producción-reflexión:

6.1 La estructura pedagógica-metodológica y los resultados en el colectivo coral

Todo el proceso de creación de dicha estructura operativa de estrategias interpretativas y pedagógicas se fue definiendo mientras exploraba los materiales musicales, comprendía la «cosmosonía» *Mbyá*, a la vez de preguntarme cómo lograr una propuesta de la práctica coral donde contemple esos parámetros experimentados. Es así que, el desarrollo de la estructura operativa siempre tuvo como horizonte generar una propuesta pedagógica que permita al colectivo coral experimentar los materiales musicales y conceptuales que son transversales a la práctica musical *Mbyá*.

De esta manera, la partitura tomó forma de una guía de acción, de una propuesta de dinámica de ensayo, aprendiendo desde la oralidad, la corporalidad, la co-creación en tiempo actual, el juego y el juego de roles entre «actor-autor-intérprete» y los principios «cosmosónicos» de la expresión musical *Mbyá*.

Pasaré entonces, a detallar los resultados y reflexiones generales de las propuestas pedagógicas-metodológicas que fueron detalladas en el «proceso bitácora»:



- La **Inmersión** fue una metodología que permitió unificar al colectivo coral en estado de percepción, de conciencia, de concentración y relajación, situándonos en los tiempos-espacios performáticos, tiempos-espacios rituales. Para ello, tomé recursos técnicos del yoga como son la visualización y la respiración consciente, como también recursos lúdicos de diversas disciplinas. Sirviendo como estrategia de preparación, para facilitar en el devenir de las acciones la experimentación de *Endu*, del ritmo vivenciado, la improvisación, el juego y la adecuación espacial por el colectivo coral.
- La **danza y el movimiento corporal de manera pulsada**, dio como resultado la integración del sonido al cuerpo, que la percepción se centre en el sentir, es decir, en la co-presencia, permitiéndonos co-crear el ritmo vivenciado. Este ritmo vivenciado, fue sustentado musicalmente, en muchos casos por el *loop*, ayudando a la internalización, a la escucha y a la comprensión del entramado musical. Concluyendo que el trabajo conjuntamente del *loop* vocal con el ritmo vivenciado desde la corporalidad, generó instancias rituales que permiten: que la música se sostenga por un tiempo indeterminado, la integración del sonido al cuerpo, la relajación y la inmersión; facilitando de esta manera, una práctica coral como acto social transformativo (Fischer-Lichte, 2003), siendo lo interesante en ese momento no lo representado sino el mundo de sentidos que emerge en la performance.
- Además, se suman espacios de **improvisación y de adecuación espacial**, que llevó al colectivo coral a instancias de cambio de roles, a la exploración, a la escucha desde distintas organizaciones musicales, como también espaciales y al trabajo a su vez de la autonomía escénica y musical. Para todo esto, fue fundamental construir los espacios pedagógicos de inmersión para cada propuesta, lo cual, exige de mucha preparación pre ensayo y luego, en post-ensayo espacios de reflexión, siendo el registro del ensayo³¹, la herramienta que permitió diseñar nuevas acciones para mejorar la dirección y la interpretación, como también definir un plan de trabajo para los próximos ensayos, de acuerdo a los elementos que eran necesarios reforzar, profundizar y/o mejorar.

³¹ En el anexo se encuentran los registros de los ensayos centrales donde se abordaron cada uno de los momentos de Ñande.



- Todo lo mencionado fue enseñado en primera instancia desde la **oralidad**, el **método responsorial** y en su mayoría también transferido desde la danza *tangara*, sostenido sobre el toque de la guitarra *Mbyá*, vinculando directamente, la propuesta pedagógica de *Ñande* con la *Mbyá* Guaraní. Manifestando los coreutas una rapidez en la incorporación de la música y como menciono más arriba, logrando instancias rituales que dan la apertura a la práctica coral como acto social transformativo. Una vez aprendida las partes, se abordaron ciertas secciones con dificultades texturales y métricas con partitura, reforzando de esta manera el aprendizaje.
- Para **evaluar la efectividad** de todo lo mencionado fue importante la decisión de no dar información sobre los objetivos que cada propuesta tenía o su correlación con la práctica *Mbyá*. Accediendo de esta manera, a devoluciones transparentes y sinceras del colectivo coral de lo vivenciado, permitiendo atestiguar que no solo los objetivos de la estructura operativa se lograron, sino que se ampliaron, posibilitando rediseñar y mejorar las propuestas pedagógicas durante el proceso de realización de la escenificación.
- Con respecto al **tiempo-espacio de ensayo**, es necesario en este tipo de prácticas donde la creatividad es un elemento fundamental para la co-creación, ensayos de mayor carga horaria y un espacio que posibilite el espíritu de retiro, para lograr, así la inmersión, el juego, la exploración, la improvisación y la co-creación del colectivo coral, dentro de una propuesta totalmente nueva. Además, es necesario que el director/a ponga su percepción disponible para el manejo de los tiempos-espacios que se requieren para que cada una de las instancias se logren experimentar.
- El **planeamiento y la práctica pre-ensayo** de las distintas estrategias de inmersión, que permitieron al colectivo coral predisponerse conceptual y corporalmente en cada instancia de *Ñande*, fue de gran importancia para lograr todos los ítems mencionados.

Concluyendo que las estrategias pedagógicas mencionadas acercaron a la práctica coral una herramienta que permitió que todo el colectivo coral experimente una “práctica del cuerpo, donde no sólo lo musical está involucrado, sino que es atravesado por lo gestual, la comunicación no-verbal y las acciones físicas como acciones performativas” (Varela, 2019);



investigando las corporalidades como co-sujetos, resultando un proceso de redefinición de relaciones entre el colectivo coral.

6.2 La gestualidad en el/la director/a

Todo el proceso de escenificación de *Ñande* me exigió como directora una profunda práctica y reflexión en cuanto al juego de roles entre «actor-autor-interprete», lo cual, dio apertura a una “adecuación de la técnica gestual” (Varela, 2020) en relación al espacio de interacción frente al coro y viceversa, a la improvisación, al ritmo vivenciado, al cambio de roles y a la incorporación de nuevos recursos técnicos. Desarrollaré estas premisas de acuerdo a lo que exige y me exigió el abordaje de cada de Momento de *Ñande*.

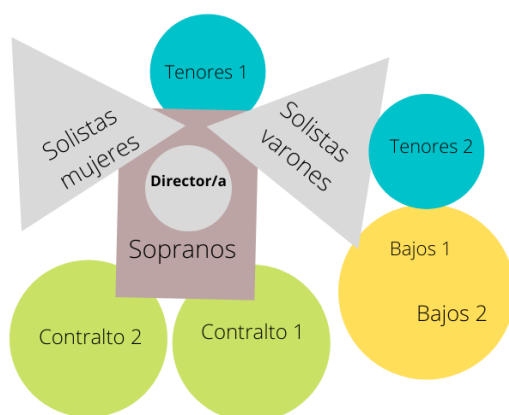
Momento I- *Echa ra'u* - Sueño:

- Adecuación espacial: Cada cuerda cuando comienza a cantar se va dispersando por el espacio, lo cual, luego de dar los levares requiere mucha escucha por parte del/a director/a para corroborar el lugar de las entradas, una firmeza en la marcación del pulso para dar claridad a los que todavía no han entrado a cantar y a la vez escucha atenta para vigilar que cada motivo- melo- rítmico siga en su lugar dentro de la métrica. A lo cual, se suma la escucha de la voz guía, para la entrada a la coda.
- Cambio de roles: Debido a la ausencia de una de las voces guías en distintas instancias de ensayo, es que decidí incorporar mi voz para dar volumen a la voz guía. Fue muy interesante pues, en esa instancia se logra un cambio de roles entre directora – coreuta, además de co-generarse *Endu*, a través de la escucha del colectivo coral de la voz guía.

Momento II - *Ko'ẽ* - Amanecer:

- Incorporación de recursos técnicos – Marcación con un pulso determinado, pero sin un inicio exacto en tiempo: La marcación del inicio del juego de ingresos progresivos se da a partir de una acción corporal- gestual-vocal, indicando que todo el coro tomará su correspondiente lugar en la escena y que deberá ir ingresando a cantar de manera progresiva. Por lo tanto, la entrada no es desde el levare, sino desde una determinada acción corporal del/a director/a, en coherencia con la modalidad responsorial *Mbyá*.

- Ritmo vivenciado: Director/a propone inicialmente un pulso, pero toma una postura corporal de escucha en el que permite que el pulso se consolide colectivamente. Una vez, que esto sucede, toma el/la director/a ese pulso colectivo y da las marcaciones de levare de manera tradicional.
 - Danza: La danza *Mbyá* es una herramienta gestual que incorpora todo el colectivo coral. En el Momento II, ha sido utilizada como modo de enseñanza desde la oralidad, incorporando desde el cuerpo el contenido musical, entrando en el juego del ritmo vivenciado.
- Adecuación espacial: Mi elección de la disposición del coro para la sección I, permite que el/la director/a quede entre los coreutas, quedando rodeado por las Sopranos quienes imitan su gesto y por el grupo de solistas, para así, poder dar las entradas, indicar los cierres a los momentos de improvisación y la interacción entre los bloques solistas.



- La danza también exige una conciencia espacial sobre todo a partir del **Canto del Mborái - Juego responsorial** (c 52) pues, requiere para el/la director/a concentración y coordinación, entre danza y escucha de la voz guía, sumado a la comprensión e inmersión musical de la polirritmia, para dar los levares a las voces femeninas.
- Incorporación de recursos técnicos: Para el **Canto del Mborái - Juego responsorial** incorporé la técnica gestual que Santiago Vázquez desarrolla en su “manual de ritmo y percusión con señas”, permitiéndonos improvisar con una cierta consigna.



Momento III - *Ara Myte* - Mediodía:

- Cambio de roles: *Ara Myte* comienza con una libre interpretación de la solista, dando espacio a la creatividad y a las posibilidades gestuales de la coreuta. Siendo el/la director/a, quien guía y ofrece el espacio de contención para la búsqueda interpretativa.
- Ritmo vivenciado: El/la director/a en el juego de c14 - c15, se integra a las coreutas siendo intérprete de los motivos melo-rítmicos, que van ingresando progresivamente. El pulso se va definiendo colectivamente a partir de la entrada de cada coreuta. Entonces, el/la director/a deberá trabajar en los ensayos, la conciencia rítmica y métrica de los motivos melo-rítmicos, la escucha de la textura que se genera, y a la vez la autonomía vocal y corporal.
- Adecuación espacial: El juego (de c14 - c15) propone que mujeres y director/a canten mientras buscan formar una ronda. Lo cual, una vez lograda la ronda, el director/a dará el levare de forma tradicional a la sección A, donde ingresa la melodía del *mborai*, realizando un gesto previo que anuncia la cantidad de compases que quedan para el ingreso a la sección. Luego se toma un gesto que le permite unificar la interpretación del *mborai*.

Momento IV - *Karu Pytu* - Atardecer:

- Ritmo vivenciado: En el comienzo de este momento (I), bajos y tenores traen el pulso en el canto de los Kong y en la danza, que es incorporado luego por sopranos, altos y director/a, que luego dará los levares a F3 y F4, a F5 y a T2. De esta manera el pulso se cogenera y no es definido por el director.
- Cambio de roles: Para la primera sección (I – c1 a c20) determine que el orden de ingreso progresivo sería el que está propuesto en partitura, decidiendo dar los levares para F1-F2-F3-F4-F5 y T2, para así entrenar en T1-B2 y B1 la internalización del motivo melo-rítmico de dos compases, la cuenta y la escucha.
- Incorporación de recursos técnicos: Para el cierre de la sección I (c 19), aviso con la mano (levantando un solo dedo, en símbolo de uno) que solo queda un compás para bajos y tenores, marcando luego el cierre correspondiente de dicha sección.



Por otro lado, la sección B, requiere de mayor destreza en los cambios de compás, tanto al momento de ser enseñada de manera oral, como también para el momento en donde los coreutas tienen partitura en mano.

Toda la práctica requirió una gran internalización de la música, redefinición de los roles, mayor compromiso escénico, conciencia espacial, para que el coreuta entienda que el gesto va en su dirección, como también la utilización de una gestualidad que permita unificar la interpretación. A su vez, requiere mayor intervención desde el discurso y de explicación con claridad para la transferencia de los conceptos, perceptos, ideas y consignas, logrando que el colectivo coral, pueda comprender fácilmente la complejidad de la propuesta.

Ñande pone a la persona que dirige en un rol de improvisador, en cuanto que, en muchos casos, es la co-creación en tiempo actual del colectivo coral, quien le define al/a director/a instancias de levare o marcación de ingresos e interpretación, pues en las secciones que están determinadas por líneas punteadas, no hay un tiempo exacto de duración, poniendo en juego *Endu*, la escucha, la creación en tiempo actual y un mayor compromiso con la musicalidad que se co-crea.

De acuerdo a todo lo expuesto anteriormente, la práctica que se propone posiciona a la gestualidad del director/a en un rol estructurante del discurso musical, a partir de la incorporación de la redefinición del rol, del ritmo vivenciado, del uso de la voz, del sonido de los pies a la musicalidad, la danza, la marcación de manera tradicional y los distintos recursos técnicos a la escenificación.

6.3 Reflexión post-registro audiovisual

La escenificación cobró sentido completo y se plasmó todo lo trabajado en ensayo, logrando el “bucle de retroalimentación autopoiética en continuo cambio” (Erika Fisher-Lichte, 2011), es decir, que la materialidad escénica se cogeneró, poniendo en tensión las estrategias de escenificación, pues se genera performativamente la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, logrando un proceso que posibilitó la transformación en el colectivo coral.



Se vivencio la co-creación como co-sujetos, como cuerpo-sentido, donde todos estábamos inmersos en las dinámicas de juego que se habían preestablecidos para la co-creación, posibilitando la redefinición de roles. Observando que el trabajo con el ritmo vivenciado, la danza, la oralidad, el *Endu*, el *loop*, la improvisación, la creatividad y las propuestas de inmersión, generaron las bases de confianza para la creación en tiempo actual.

Se puede ver en la presentación (<https://youtu.be/JNCukG2b2aI>) esta gran articulación que propone la tesis entre praxis y teoría, entre lo conceptual-perceptual y lo musical propiamente, entre las formas de comprender y practicar la música *Mbyá* y nuestra práctica coral adquirida, todas estas dicotomías se vuelven un flujo continuo que alimentan y nutren la experiencia, que nos atraviesan como personas individuales y colectivas y que aportan tanto a la práctica de la dirección, como a la práctica coral, siendo la «cosmosonía» *Mbyá* fuente, motivo y guía de esta revisión.

Claramente existieron tensiones y acuerdos en todos los procesos de esta tesis para generar las vinculaciones entre oralidad y partitura, entre coreografía y cogeneración de la corporalidad escénica, entre representación y cuerpo-sentido, entre lo performático hacia donde tiende la práctica coral académica y lo performático donde tiende la práctica *Mbyá*.

Con esta presentación se llegó a un punto, desde el que se puede seguir experimentando, transitando y encontrando formas de vincular estas articulaciones.

Me parece importante mencionar, por último, que las personas que asistieron como espectadores expresaron conmoción por lo vivenciado y creo que la temática por sí misma conlleva una sensibilidad, una historicidad que nos permite visibilizar y entender una parte del complejo entramado social en el que nos situamos.

6.4 Impacto en territorio

El trabajo de campo dio grandes frutos en vínculos, logrando una continuidad en la comunicación con los referentes *Mbyá*, como también, en el aprendizaje de la «cosmosonía» *Mbyá*, siendo fundamental para mantener a lo largo del desarrollo del TFL, el espíritu y la motivación. Es así, que me parece importante mencionar que se realizaron distintos trabajos



que se manifestaron como brotes del TFL, es decir, que el mismo tuvo su impacto en distintos espacios, tanto sociales como académicos.

A partir del trabajo de campo en Katupyry, donde se realizaron los registros de los *Mborái*, la comunidad expresó la necesidad de materializar ese registro en un material discográfico, como herramienta intercultural para la transferencia de su cosmología musical en las escuelas E.I.B, en instancias de intercambio de saberes y como vehículo para la apertura a propuestas culturales y económicas. Una vez planteado esto, es que se formaliza a través de mi compromiso con la comunidad la consolidación de *JOPOEPY: Comisión para la interculturalidad Mbyá-Córdoba*, (impulsado también desde la cátedra de Lengua y Pensamiento Originario Guaraní del ICA), con el fin de gestionar en este caso la creación y materialización del disco. Creando de esta manera, una campaña de financiamiento colectivo, lo cual, significó un proceso de masterización de los registros, diseño e ilustración de tapa, contratapa y de las letras conjuntamente con su traducción poética, sumado a la creación de una página web, pues el financiamiento funciona desde la compra el disco en formato digital; donde lo recaudado tiene como objetivo financiar el disco físico y colaborar así con la escuela E.I.B de KATUPYRY POTY 1408.

Para conseguir este objetivo, (que todavía está en marcha), se lanzó el 29 de septiembre del 2020 una campaña de difusión, que fue enmarcada dentro del conversatorio: “El coro en la escuela. La experiencia del canto *Mbyá* guaraní” organizado por El ICA y Políticas Estudiantiles Córdoba, el cual tuve el rol de mediar y exponer en el conversatorio, teniendo como invitados a Guillermo Pellicer, (director de coro - Córdoba) y a Antonio Morinigo (director de coro *Mbyá* - Misiones).

Luego se fueron tomando distintas medidas de difusión como lo son las redes sociales personales de cada integrante de *Jopoepy*, radios e instituciones, como nuestra facultad de Artes <https://artes.unc.edu.ar/campana-de-financiamiento-colectivo-disco-del-coro-de-ninas-y-ninos-de-la-comunidad-mbya-guarani-de-katupyry-misiones/>

A la actualidad la pág. web, no está funcionando, pues los costos de mantención son muy altos para los fines del mismo, es así que estamos en un proceso de redacción de proyecto para presentar en distintas convocatorias de financiamiento.



Por otra parte, se ganó la Beca EVC-CIN 2021, con la presentación de este proyecto, con una puntuación de 86.76, recibiendo la siguiente devolución: “proyecto sumamente relevante a las necesidades de campo en lo académico y en lo político: los espacios de formación artística en la universidad pública pueden/deben llegar a ser continente legítimo de proceso de integración cultural con las tradiciones originaria. Se valora en particular el antecedente de estar ya realizando un trabajo de campo, y la cualidad interdisciplinaria del proyecto. Se sugiere prestar mucha atención a las posibilidades de transferencia y articulación extensionista en todas las etapas de realización”. Gracias a la beca, me he integrado al equipo de investigación “Las ritualidades de la performance el hecho artístico y las cuatro tesis de Erika Fischer-lichte desde una mirada local” dirigido por la Dr. Mónica Gudemos, enriqueciendo de esta manera, mi formación en un contexto reflexivo interdisciplinario, en el que la producción artística está atravesada conceptualmente por las discusiones semióticas, antropológicas y performáticas; contando por cierto con las especificidades técnicas en etnomusicología, composición musical y dirección coral. Todo lo cual, significa a mi formación un sólido soporte académico y una proyección en la investigación académica.



Bibliografía

- Albornoz Stein, Marília Raquel. (2009). *KyringÛé mborái- os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá- Guaraní*. (Tesis de posgrado). Universidade federal do rio grande do sul, Instituto de Artes Programa de Pós- Graduação em Música.
- Bofelli, Clara. (2017). “*Las voces de los niños llegan incluso hasta el corazón del político más corrupto*” *El caso de los coros de niños, niñas y jóvenes Mbyá guaraní de Misiones*. (Tesis de grado). Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias Antropológicas.
- Brochado, Jose. (1984) *An Ecological Model of the Spread of Pottery and Agriculture Into Eastern South America*. (Tesis doctoral). University of Illinois. Urbana-Champaign.
- Cámara de landa, Enrique. (2003). *Etnomusicología*. Madrid, España: ICCMU.
- Chamarro, Graciela. (2004). *Teología Guaraní*. Quito, Ecuador: Abya- Yala.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performático*. Madrid: Abada Editores.
- Marelli, Alejandra Adriana. (2011) *Herramientas para comprender el arte Mbyá- Guaraní* (Tesis doctoral). Facultad de Bellas Artes, Granada.
- Navarro, Javier Ricardo. (1999). *Apuntes de Armonía Funcional aplicada a la Música Popular*. Villa Carlos Paz, Argentina.
- Noelli, Francisco (2004). La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní. *Revista de Indias, LXIV* (230), 17-34.
- López Cano, Rubén. (2014). “Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”. En Marita Fornaro (Ed.). *De cerca, de lejos: Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. 41-78. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Escuela Universitaria de Música.
- Graciela Paraskevaídis. (2014). Las Austeras de Oscar Bazán. Recuperado de: <http://www.gp-magma.net/pdf/Austeras%202014.pdf>
- Perrone Marcela. (2016). La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera. Cuarto Congreso Internacional Artes en Cruce. Constelación del sentido.



- Ruiz, Irma. (2004). “La ‘caída’ de los dioses y la dulcificación del mar: secuelas de otra mirada sobre la arquitectura del cosmos (mbyá)--guaraní”. *Revista de Indias*, LXIV (230), 97-116.
 - (2008). “¿Lo esencial es invisible a los ojos? Presencias imprescindibles y ausencias justificables en el paisaje sonoro ritual cotidiano mbyá--guaraní”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, (16), 59-84.
 - (2008). “En pos de la dilucidación de un doble enigma: los marcadores sagrados de género de los mbyá--guaraní”. *Estudios en lingüística y antropología. Homenaje a Ana Gerzenstein*, eds. C. Messineo, M. Malvestitti y R. Bein. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 323-338.
 - (2011). Aborigen, Sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní. 2012. La creatividad indígena al servicio de una visibilización estratégica: las músicas públicas mbyá-guaraní. *Revista transcultural de música*, (15), 1-38.
 - (2012). La creatividad indígena al servicio de una visibilización estratégica: las músicas públicas mbyá-guaraní.
 - (2018). *La “conquista espiritual” no consumada. Cosmología y ritual mbyá-guaraní*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Varela, Hernando. (2014). *Componiendo el espacio; componiendo en el espacio*. (Trabajo Final para la Licenciatura en Composición Musical). Facultad de Artes, Universidad Nacional, Córdoba, Argentina.
 - (2020). Adecuación, expansión y ruptura. La técnica gestual de la dirección musical en composiciones del siglo XX y XXI. *Revista 4'33'' on line de investigación musical. Departamento de Artes Musicales y Sonora – UNA*. (19), 33-53.



ANEXO



PARTITURAS DE LA ESCENIFICACIÓN

Trabajo Final de Licenciatura en Dirección Coral



El canto coral *Mbyá* Guaraní como vehículo de reflexión para la práctica coral académica

Agustina Barrera Vázquez
Asesora: Dra. Mónica Gudemos
Co-asesor: Lic. Hernando Varela

Indicaciones Generales

❖ **Orgánico:** Coro Mixto.

- Para Momento I y IV las voces femeninas se dividen en 5 voces, las denomino F1 a F5 clasificadas de agudo a grave respectivamente.

❖ **Estructura:**

- Momento I: *Echa ra'u* (Sueño). Duración aprox: 2' 30''. Luz de sala: Oscura.
- Momento II: *Ko'ē* (Amanecer). Duración aprox: 5' 30'. Luz de sala: Claridad.
- Momento III: *Ara Myte* (Mediodía). Duración aprox: 2' 30''. Luz de sala: Claridad, luz blanca.
- Momento IV: *Ka'aru Pytū* (Puesta del sol). Duración aprox: 4' 30''. Luz de sala: Gradualmente desciende hacia la oscuridad.

❖ **Glosario:**

◆ : Canto y movimiento corporal.

⊗ ✕ : Apoyar y sacar la palma de la mano sobre la boca o sobre la laringe mientras se canta. Puede ser sobre un ritmo específico o uno aleatorio.

✕ : Voz susurrada o atónica.

□ : Casilla que anuncia un espacio de creación en tiempo real. No tiene una extensión determinada, pues es decidido por la co-creación del colectivo coral.

≡ Barra de compas punteada: Delimita una sección de juego y, por lo tanto, la extensión de la misma no tiene una cantidad de compases exacto, sino que se cierra al gesto del director.

≡ Sin barra de compás: Se lo utiliza para momentos en que la entrada de los cantantes es de manera progresiva, espontanea u improvisada todo sobre un pulso pero sin una métrica establecida. Se propone una consecución, pero no una duración exacta de la nota. Por ejemplo: utilizada en primer sistema de *Ko'ē* (Amanecer) y al final de *Echa ra'u*.

MOMENTO I



ECHA RA'U – SUEÑO

MOMENTO I: ECHA RA'U – SUEÑO

“ver (*echa*) en sueños (*ra'u*)”

- **COSMOSONÍA: Ñe'ẽ y Sueño**

La concepción del ser humano es atribuida a la “voluntad de quien envía el Ñe'ẽ (principio vital/palabra/nombre) y lo comunica a la pareja durante el sueño” (Ruiz, 2018, p.217); “este sueño genera una palabra. La persona será entonces una ‘palabra soñada’” (Chamarro, 2004, p.282).

El Ñe'ẽ forma parte sustancial de la concepción *Mbyá* de la persona, pues cada individuo recibe el Ñe'ẽ de una de la pareja de dioses (*Ñamandu, Karai, Jakarai, Tupã*)¹, consolidándose una red de parentesco entre seres humanos y no-humanos, pues ellos son sus padres verdaderos. Todos son receptores de Ñe'ẽ y por lo tanto pertenecen a uno de los órdenes divinos. La procedencia es determinada por el *Opygua*, quien tiene el poder de “escuchar” el nombre de parte de quien lo envió, durante el ritual de nominación (Ruiz, 2018). La palabra es el sacramento para los pueblos guaraní, en esto se refiere Chamarro (2004) a la palabra-acontecimiento, a la palabra-cuerpo, a la palabra vista y escuchada durante el sueño o las fiestas religiosas. Olivira Montardo explica el poder chamánico del sueño, como espacio de conocimiento, de adquisición de prácticas y de proceso de composición de sus cantos. “Los guaraní no se consideran dueños de los cantos. Incluso los cantos individuales recibidos especialmente por cada uno en sueños son recibidos por merecimiento, como un regalo, no son compuestos por la persona. Ella los escucha. La noción es que la música ya existe en otro lugar” (Montardo, 2002, p.45).

- **MUSICA-MOVIMIENTO:**

Echa ra'u es el paisaje sonoro que evoca la creación de *Ñande*. Sobre la sala a oscuras y el coro detrás de escena, se dará comienzo a esta atmósfera sonora con tres respiraciones completas haciendo hincapié en experimentación de las sonoridades que se pueden lograr con la inhalación y la exhalación, luego se irá ingresando al espacio escénico con las correspondientes melodías, simulando la danza *tangará*, lo que exigirá una conciencia corporal para el desplazamiento.

El material musical utilizado se basa en la investigación propia del material fonético de los *mborái* registrados. El orgánico coral se dispone en dos coros. Cada cuerda de estos, lleva una misma melodía desde el inicio hasta la coda, permitiendo al coreuta a través de la repetición la escucha atenta de lo que va aconteciendo. Es así que, las melodías que van ingresando y que forman el entramado textural, se convierten en referencias/guías, para los coreutas. Coro 1 y coro 2 conforman una textura de dos franjas sonoras independientes y a la vez complementarias. Coro 1 tiene una función de acompañamiento en forma de *loop* y el Coro 2 presenta los *mborái*.

Desde lo interpretativo *Echa ra'u* busca un carácter sombrío, onírico simulando el sueño en donde son presentadas las canciones a los *Opygua*. La falta de un pulso claro pero presente en los caracteres melódicos, genera una inestabilidad y poco asentamiento terrenal, con la intención de representar un espacio sonoro que simule las vivencias oníricas.

Articulación Momento I –momento II:

Articuladas por superposición, pues *Ko'ẽ* se iniciará a través del canto y la marcación del pulso de la voz guía (director/a). Será la voz el medio de dirección y señal de entrada del momento II, poniendo al colectivo coral en un modo de escucha discriminada y reconocimiento perceptivo. Es así que la voz guía comenzará a cantar sobre el paisaje sonoro creado en *Echa ra'u*, dando señal que éste se comenzará a desvanecer y que cada coreuta tomará su lugar y nota del momento II.

¹ Los verdaderos padres de los Ñe'ẽ, de sus futuros hijos son las cuatro pareja de dioses; ellos son: *Ñamandu Ru Ete / Ñamandu Chy Ete; Karai Ru Ete / Karai Chy Ete; Jakairu Ru Ete / Jakairu Chy Ete* y *Tupã Ru Ete / Tupã Chy Ete*. El primer término es el nombre; *Ru* = Padre; *Chy* = Madre; *Ete* = Verdadero/a, Auténtico/a, considerado también un sufijo marcador de énfasis. Según la concepción *mbyá*, cada niño en gestación recibe su Ñe'ẽ~ (principio vital/palabra/ nombre) de uno de los integrantes de las cuatro parejas de dioses, de allí la calificación de padres “verdaderos” (Ruiz, 2008, p.61).

Momento I

Coro 1

Echa ra' u (Sueño)



Traducción poética: Carlos Ramon García.
Colaboración: Antonio Morinigo, Geronima Martínez.

Agustina Barrera Vázquez

División de voces
femeninas de F1 a F5

Luz de sala: Oscuro

Ritmo vivenciado - ingreso progresivo: El juego consiste en el ingreso progresivo de los motivos que cada cuerda presenta. El/la director/a dará la señal de entrada de cada cuerda cuando le parezca pertinente y el coro comenzará a dispersarse por el espacio.

Tres inspiraciones y exhalaciones

The musical score is written for five vocal parts: F2, F3, F5, Tenor 2, and Bajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a conductor's instruction: "Tres inspiraciones y exhalaciones".

F2: *mp*
í mbo - ra í mbo - ra í mbo - ra

F3: *mp*
ja - vy' a - ha - guã ja - vy' a - ha - guã ja - vy' a - ha -

F5: *mp*
ha - - guã ha - -

Tenor 2: *mf*
tum tum tum

Bajo: *mf*
tum tum tum

Conductor's Instruction: Se repite hasta la primera aparición de la melodía guía. Una vez terminada, el acompañamiento del T2 y B1 cambia.

REFERENCIA

2da aparicion de melodia guia-coro 2

Ña n - de Ña

í mbo - ra í mbo - ra í mbo - ra í mbo - ra

p
guã ja -vy' a - ha - guã ja -vy' a - ha - guã ja -vy' a - ha - guã ja -vy' a - ha -

p
guã guã ha - - - guã ha - - -

⊗ = Apoyar y sacar mano de la boca o de la laringe con el ritmo indicado, mientras se emite la nota.

tum tum ã tum

tum tum tum tum

10

de Ña n - de Ña

í mbo - ra í mbo - ra í mbo - ra í mbo - ra

guã ja -vy' a - ha - guã ja -vy' a - ha - guã ja -vy' a - ha - guã ja -vy' a - ha -

guã guã ha - - - guã ha - - -

ã tum ã tum

tum tum tum tum

⊗ = Apoyar y sacar mano sin un ritmo definido de la boca o la laringe mientras se canta.

14

de ã ã ã ã

í mbo - ra í mbo-ra í mbo-ra í mbo-ra í mbo-ra í mbo-ra

guã ja -vy' a-ha - ã ã ã ã

guã guã ã ã ã ã

ã ã ã ã ã

tum ã ã ã ã

Ñamomborate`i katu

***Ñamomborate`i katu
pave`i joupivegua`i
ñamoñendu`i katu
mborai`i.
Javy`a haguã.***

**Hagamos fuerza en
espíritu**

**Hagamos fuerza
todos juntos
que se escuchen
nuestras voces.
Compartir es bueno.**



Momento I

Coro 2

Echa ra'ú

(Sueño)



Comunidad Mbyá de Katupyry
Traducción poética: Carlos Ramon García.
Colaboración: Antonio Morinigo y Geronima Martínez.

Agustina Barrera Vázquez

División de voces
femeninas de F1 a F5

Luz de sala: Oscuro

Comienza coro 1: Una vez que se consolidaron todos los motivos del coro 1, se dan los lebares para coro 2, y luego también se dispersarán por el espacio.

♩=80

Tres inspiraciones y exhalaciones

Score for F1, F4, and Tenor 1. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first two systems are empty staves for F1 and F4. The Tenor 1 part begins in the third system with the lyrics: ja-vy' a-ha - guã ja-vy' a-ha-

El comienzo coincide con la melodía de F3-coro1.

Score for F1, F4, and Tenor 1. The Tenor 1 part continues with the lyrics: guã Ña-mo-ñen - du' - i ka - tu mb o-ra-í ja-vy' a-ha - guã ja-vy' a-ha - guã Ña-mo-ñen

Score for F1, F4, and Tenor 1. The Tenor 1 part continues with the lyrics: Ña-ma' - e re - ve Ña-mo-ñen - du' - i Mbo - ra - í - du' - i ka - tu mb o-ra-í ja-vy' a-ha - guã ja-vy' a-ha - guã Ña-mo-ñen - du' - i ka -

22

ve Ña-ma - e re - ve Ña-ma - e re - ve Ña-ma

i Mbo - ra - í - i Ña-mo-ñen-du' - i ña-mo-ñen-du' - i

tu mb - ra - í ja-vy' a-ha - guã ja-vy' a-ha - guã Ña - mo-ñen-du' - i ka -

27

e re - ve Ña-ma - e re - ve Ña-ma - e re -

ff Melodía guía *ff*

Ña_ n-de Ña_ an - de_ Ña_ n-de

tu mb o-ra í ja-vy' a-ha - guã ja-vy' a-ha - guã Ña-mo-ñen-du' - i ka -

32

ve Ña-me - e re - ve Ña_ n - de

Ña_ an - de_ Ña_ n - de

tu mb o - ra - í ja-vy' a-ha - guã ja-vy' a-ha - Ña_ n - de

⊗ = Apoyar y sacar mano sin un ritmo definido de la boca o la laringe mientras se canta.

36

Ña - an - de ã ë ã ë

Ña an - de ã ë ã ë

Ña an - de ã ë ã ë

Ñamomborate`i katu

*Ñamomborate`i katu
pave`i joupivegua`i
ñañoñendu`i katu
mborai`i.
Javy`a haguã.*

Ñamandu ovare

*Ñamandu ovare ñama`e reve
Ñamoñendu mborai`i mborai`i
Tupã retãre ñama`e marã mo
Ovare vera joguero vy`a.*

Hagamos fuerza en espíritu

**Hagamos fuerza
todos juntos
que se escuchen
nuestras voces.
Compartir es bueno.**

El correr del sol

**Quando miramos el correr del sol
escuchamos al mundo morada de Dios.
Si observamos bien, al cambiar su luz
vivimos felices.**



MOMENTO II



KO Ë - AMANECER

MOMENTO II: KO'Ē - AMANECER

- **COSMOSONIA:**

Cada puesta de sol el pueblo *Mbyá* sufre la amenaza del no retorno de *Kuaray* (sol), (este es uno de los motivos del ritual de puesta de sol), así, la llegada de *Ñamandu* padre de *Kuaray* (sol) se festeja, pues si no llegara se viviría una noche eterna y con eso el fin de sus vidas. La luz atestigua el éxito del ritual de puesta de sol. El material compositivo parte también de la simbología de la guitarra por su correspondencia con *Ñamandu* (Dios sol). Para los *Mbyá* la guitarra de 5 cuerdas contiene en sí misma una relación con lo divino. “La guitarra es cuerpo donde habita nuestro Dios (...). Es *Ñanderu* (El creador, “Nuestro Padre”) quien pone la guitarra de cinco cuerdas dentro de la casa de oración (*Opy*) y le da a cada cuerda su nombre. La primer cuerda sol# simboliza a *Ñamandu* (El padre, Dios Sol, Padre de *Kauray*-astro sol); segunda cuerda *Ñande Chy Tenonde* (La madre de todos); tercer cuerda *Ñanderu Tenonde* (Padre de todos); cuarta cuerda *Ñande chy miri* (menor que la madre); quinta cuerda *Ñanderu miri* (menor que *Ñanderu tenonde*)” (Morinigo, 2019)².

- **MUSICA:**

Una vez que la voz guía haya empezado a cantar y hacer sonar sus pies con el pulso sobre el piso, el colectivo coral irá acomodándose en los lugares correspondientes a este momento que paulatina y gradualmente ingresaran a cantar con la nota respectiva a su cuerda; como rayos del sol que comienzan asomarse en el horizonte, este es el paisaje sonoro que se propone. Los coreutas cantaran sobre la triada sol#- si. Luego ingresan los momentos de libre juego de voces solistas que se basan sobre las notas de los motivos melo-rítmicos propuestos y en la aleatoriedad de la aparición de cada uno, generando un diálogo entre ellas. Los motivos se basan en giros melódicos característicos de los *mborái* (sobre corchea, descenso por grado conjunto o salto de cuarta justa y terminación en nota repetida). El clímax del amanecer se da al ingreso de la nota mí en bajo, definiendo el acorde de mi mayor, dando pie a la presentación del tema (A), que simboliza el festejo de la llegada de *Kuaray*, lo cual, impregna este momento de alegría, de esperanza y renovación. Tenores y bajos toman la sonoridad del patrón rítmico-armónico de la *Mbaraka Guasu* (guitarra pentacordica). Una vez, definido el plano sonoro de los "Kumbijare" comienza el Juego responsorial del *Mborái*.

- **MOVIMIENTO:**

La aparición de la voz guía dará la marcación para que el colectivo coral se vaya acercando hacia el centro del escenario cantando y tomando una formación por cuerda o se distribuyan aleatoriamente por el espacio mirando hacia los espectadores. La ubicación espacial del/a director/a se plantea como instancia de exploración, pues puede ubicarse frete, dentro o al costado del coro, con la posibilidad de moverse hacia los costados y dirigir desde allí o tomar el centro para direcciones que considere necesarias darlas desde ese lugar. Esto se plantea así, pues en los coros *Mbyá* el referente del mismo no se encuentra al frente del orgánico vocal con la *mbaraka guazú* (guitarra de 5 cuerdas), sino a los costados de la formación coral e incluso en ciertas ocasiones se desplaza por detrás o delante para dar algunas indicaciones, que mayormente son dadas desde la mirada, la palabra o el canto.

Articulación Momento II- Momento III:

Ko'ē finaliza con la retirada del escenario de los hombres cantando (o la zona delimitada como centro escénico). Es sobre este colchón rítmico y armónico que se ira diluyendo a medida que los hombres se alejan, que la solista de *Ara myte* comenzara a cantar, en un gesto que se inspira en el tarareo-arrullo de una mujer mientras realiza sus tareas cotidianas. Es así, que el cuerpo de la solista puede caminar dentro del espacio escénico o quedarse inmóvil en un lugar, eso será decisión interpretativa de la solista, con apoyo del colectivo.

² Información recopilada en diálogos realizados con Antonio Morinigo, durante mi estadía en *Katupyry*.

Juego de llamados melódicos El juego tendrá como material sonoro las notas y la letra del motivo que cada uno eligió, donde podrán cambiar la rítmica y/o la forma de interactuar con las participantes, por ejemplo, de manera homofónica, en canon, desfasadas, etc.). La apertura del juego esta dado por los 3 llamados consecutivos de preguntas y repuestas y el cierre del juego dado por el/la director/a. El juego se puede dar tantas veces los solistas deseen abrirlo.

14

mf — *mp*
Ña-man-du du

RESPUESTA 2
mf — *mp* *mf* — *mp* *mf* — *mp*
Ña-ma-du Ña-ma-du Ña-ma-du

4/4 4/4 4/4



Juego de llamados melódicos: A partir del material sonoro de altura y letra de cada motivo asignado, cada solista podrá jugar cambiando la rítmica en búsqueda de interactuar entre ellas. La apertura del juego esta dado por los 3 llamados consecutivos de preguntas y repuestas y el cierre del juego dado por el/la director/a. El juego se puede dar tantas veces los solistas deseen abrirlo.

RESPUESTA 2

Na man - du Ña-man-du Ña-man-du

RESPUESTA 1

Ñamandu Ña man-du Naman du

PREGUNTA 1

I'

Ñamandu Ñamandu Ña mandu

4/4 4/4 4/4 4/4

4/4 4/4 4/4 4/4

4/4 4/4 4/4 4/4

4/4 4/4 4/4 4/4

Interacción entre grupos de llamados: El/la director/a puede presentar otra propuesta de interacción rítmica entre los bloques, poniendo el gesto a disposición para el juego de dinámicas, acentuación y posibles interpretaciones.

Salida del sol: Ingreso de la nota mi y del motivo en sopranos en la atmosfera sonora creada por el ingreso progresivo.

Fade out dirigido por ella director/a

38

Ña-man-du Ña - man-du Ña-man-du Ña-man-du

Ña-man-du Ña - man-du Ña-man-du Ña-man-du

Ña-man-du Ña - man-du Ña-man-du Ña-man-du

Ña-man-du Ña - ma - du Ña-man-du Ña - man-du Ña - man-du

Ña-man - du Ña-man du du Ña-man - du Ña - man - du Ña-man - du

Ña - ma - du Ña - ma - du Ña - ma - du Ña - ma - du

SOPRANO 1 y 2 El motivo ingresa a pedido del director/a

A a

ng

ng

ng

ng

A

48

TENORES *mf* *mp*

kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re

BAJOS *mf* *mp*

kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re

Canto del Mborai- Juego responsorial: La voz guía dará inicio al juego responsorial, de esta manera, el director/a podrá armar distintas combinaciones de respuesta. Es así que sugiero la definición de bloques. Un dato importante al momento de armar los bloques es que la melodía de Soprano 2 es la principal. Por ejemplo:

Bloque1: Sin soprano 1

Bloque2: Sin contralto 2

Bloque3: Jare

Bloque4: Todas las voces femeninas cantando, sin los Jare.

Para el juego, cada bloque estará representado por una señal realizada con las manos, y se utilizará en la misma dinámica que plantea Santiago Vázquez en su manual de ritmo y percusión con señas, en el cual, se muestra primero la señal y luego se da el levare para ejecutar dicha señal. (La aparición de la voz guía dará el tiempo necesario al director/a para mostrar la señal y dar el levare). Es así que, el/la director/a deberá estar atento al canto de la voz guía y la voz guía atento a la respuesta del colectivo coral para percibir los tiempos de cocreación.

52

SOPRANO 1 y 2 *f*

Te-non - de o - ma - ã Ñan-de

CONTRALTO 1 y 2 *f*

Te-non - de o - ma - ã Ñan-de

× = voz atónica susurrada.

TODAS LAS CUERDAS FEMENINAS

já - re já - re já - re já - re

TENOR SOLISTA=VOZ GUIA *f*

Ña-man- du Jo-gue - ru Ñan-de - ru

p man-

kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re - kum - bi - ja - re

p

kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re kum - bi - ja - re

58

chy Te-non - de Ñan-de - ré O - ma -

chy Te-non - de Ñan-de - ré O - ma -

já-re já-re já - re já-re

já-re já-re já - re já-re

BAJOS Y TENORES SE RETIRAN CANTANDO DEL ESCENARIO

kum-bi-ja-re-kum-bi - ja-re kum-bi-ja - re-kum-bi-ja-re kum-bi - ja-re-kum-bi-ja-re kum-bi-ja-re-kum-bi - ja-re kum-bi-ja-re-kum-bi-já re kum-bi - ja-re-kum-bi-ja-re

kum-bi-ja-re kum-bi - ja-re kum-bi-ja - re kum-bi-ja-re kum-bi - ja-re kum-bi-ja-re kum-bi-ja-re kum-bi - ja-re kum-bi-ja-re kum-bi-ja-re kum-bi - ja-re kum-bi-ja-re

Ñamandu Jogueru

*Ñamandu Jogueru ñanderu
Tenonde oma'ẽ ñande chy
Tenonde ñandé re oma'ẽ*

Ñamandu creador

**Ñamandu creo a nuestro Padre
miro primero a nuestra Madre
nos pensó y amo a nosotros**



MOMENTO III



ARA MYTE - MEDIODIA

MOMENTO III: ARA MYTE - MEDIODIA

- **COSMOSONIA- MUSICA-MOVIMIENTO:**

Esta instancia del ritmo ritual cotidiano es poco mencionada tanto por la comunidad como por las fuentes bibliográficas, esto se debe a que durante el mediodía la comunidad se encuentra en actividades domésticas. El espacio ritual se vive individualmente, “cuando el sol está en el cenit, es menester detener la tarea que se esté realizando por unos minutos, sea en el ámbito doméstico o en la chacra, en honor a *Kuaray*” (Ruiz, 2011, p.19). Es por esto que decidí inspirar este momento sobre todo en la experiencia personal en las comunidades y fusionar con la escasa información cosmológica sobre esta instancia.

Las horas alrededor del mediodía, son las horas más calurosas del día y en Posadas, Misiones, en verano la temperatura llega entre los 32°, 36° con una humedad entre el 60 y el 80 %. Mi estadia en *Tava Miri* y *Santa Ana Miri* fue durante esta estación del año. En *Tava Miri* el mediodía, se vivió como un espacio de mucho silencio, de retirada de las familias a sus casas, algunas mujeres se acercaban al río para darse un refresco, higienizarse o lavar sus ropas y los niños como siempre protagonista del vínculo más cercano con la comunidad me buscaban para acompañarlos al río o jugar con ellos. En la comunidad de *Santa Ana Miri* al estar más provistos de alimentos y organización comunitaria, el mediodía lo compartimos en el patio principal con toda la comunidad, uno a uno iban llegando con algo de comida o con su plato y se cocinaba para todos; esparcidos en el patio alrededor del *Opy* compartíamos el almuerzo. Es por esta fusión de vivencias entre el silencio y el encuentro comunitario, y la importancia que tiene la mujer dentro del espacio-tiempo-ritual *Mbyá*, es que *Ara myte* lo decidí como un momento de solo orgánico vocal femenino dispuesto en ronda mirándose entre ellas, en un juego de contraste con *Ko'ẽ* donde todo el orgánico está sonando y presenta mayor densidad cronométrica.

La ronda será convocada por la solista que comienza a modo de tarareo la melodía principal del *mborái*, con un carácter introspectivo en una búsqueda de representar lo solitario y cotidiano de este escenario *Mbyá*. La ronda invita a que se experimente el ritmo vivenciado, la cogeneración y con ello la copresencia, cada voz aporta su particularidad con su motivo melo-rítmico y juntas realizan una textura polifónica manteniendo el espíritu de este momento. El/la director/a se sumará también a la ronda cantando la línea que se acomode mejor a su registro vocal y desde ahí, realizará los gestos que crea necesario para la interpretación de esta pieza. Por último, todas las voces sobre la melodía del *mborái* en una textura homofónica cantan juntas, haciendo referencia a lo comunitario y a la alegría de dar honor a sus prácticas rituales.

Articulación momento III- momento IV

Por yuxtaposición. Terminado el momento III, los coreutas se formarán por cuerda e ingresarán los hombres cantando (Kong) simulando el sonido del *takuapu*.

Momento III

Luz de sala: Claridad, luz blanca.

Comienza en el proceso de salida de tenores y bajos del escenario.



Ara Myte (Mediodía)

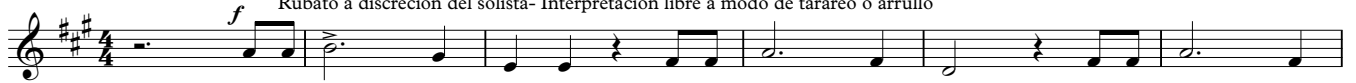
Agustina Barrera Vázquez

♩=80

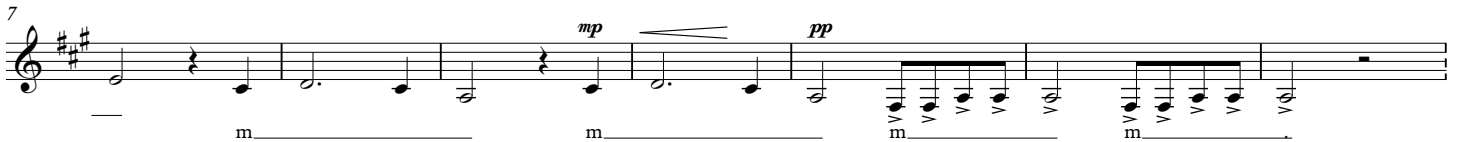
I

f Rubato a discreción del solista- Interpretación libre a modo de tarareo o arrullo

Contralto solista



N _____ m _____ N _____



Ritmo vivenciado - improvisación: Mujeres y director/a se mueven mientras cantan en búsqueda de formar una ronda. El ingreso de cada coreuta es decidido individualmente, teniendo en cuenta siempre la métrica.

14

S1 *mp* Dun dun dun dun *gliss.* ē _____

S2 *mp* Dun - - - dun - kro - du - ē dun - kro - dun

C1 *mp* Dun - - - dun - kro - du - ē _____

C2 *mp* Dun dun kro *gliss.* ē _____

ADivision en 5 voces
F1 a F5

Una vez formada la ronda cantan desde ahí, todas mirando hacia dentro de la misma. Director/a da la entrada a esta sección.

16

F4 *f*

Ña-man -du o - va - re Ña ma -'e re - ve Ña-mo-

F1 *p*

Dun dun dun dun ě _____ Dun dun dun dun ě _____ Dun dun dun dun

F2 *p*

Dun - dun-kro-du - ě dun-kro - dun Dun - dun-kro-du - ě dun-kro - dun Dun - dun-kro-du - ě

F3 *p*

Dun - dun-kro-du - ě _____ Dun - dun-kro-du - ě _____ Dun - dun-kro-du -

F5 *p*

Dun dun kro ě _____ Dun dun kro ě _____ Dun dun kro

21

mf

ñen - du - i Mbo - ra - 'i i Mbo - ra - 'i i Na mo ñen du-

ě _____ Dun dun dun dun ě _____ Dun dun dun dun ě _____ Dun dun dun dun

dun-kro - dun Dun - dun-kro-du - ě dun-kro - dun Dun - dun-kro-du - ě dun-kro - dun Dun - dun-kro-du - ě

ě _____ Dun - dun-kro-du - ě _____ Dun - dun-kro-du - ě _____ Dun - dun-kro-du -

ě _____ Dun dun kro ě _____ Dun dun kro ě _____ Dun dun kro

27

pp *f*

gliss. *mf* *mp*

mf *mp*

gliss. *mf* *mp*

gliss. *mf* *mp*

i Ća - mo - Ćen - du - i. Ća - man - du o - va - re Ća - ma -

ē Dun dun dun dun du o - va - re

dun - kro - dun Dun - dun - kro - du - ē du o - va - re

ē Dun - dun - kro - du - du o - va - re

ē Dun dun kro du o - va - re

31

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

e re - ve Ća - mo - Ćen - du - i Mbo - ra - 'i i Mbo -

e re - ve Ćen - du - i Mbo - ra - 'i i Mbo -

e re - ve Ćen - du - i Mbo - ra - 'i i Mbo -

e re - ve Ćen - du - i Mbo - ra - 'i i Mbo -

e re - ve Ćen - du - i Mbo - ra - 'i i Mbo -

37

ra - í í Ña - mo - ñen - du - í Ña - mo - ñen - du - í.

ra - í í Ña - mo - ñen - du - í Ña - mo - ñen - du - í.

ra - í í Ña - mo - ñen - du - í Ña - mo - ñen - du - í.

ra - í í Ña - mo - ñen - du - í Ña - mo - ñen - du - í.

ra - í í Ña - mo - ñen - du - í Ña - mo - ñen - du - í.

Ñamandu ovare

*Ñamandu ovare ñama'e reve
Ñamoñendu mborai'i mborai'i
Tupã retãre ñama'e marã mo
Ovare vera joguero vy'a.*

El correr del sol

**Quando miramos el correr del sol
escuchamos al mundo morada de Dios.
Si observamos bien, al cambiar su luz
vivimos felices.**



MOMENTO IV



KA'ARU PYTŪ - PUESTA DEL SOL

MOMENTO IV: KA'ARU PYTŪ - PUESTA DEL SOL

- **COSMOSONIA:**

La puesta del sol implica para los *Mbyá* el inicio de una etapa de peligros potenciales, pues consideran la noche como el lapso propicio para la aparición de seres no humanos malignos y enfermedades. Además, su retirada diaria se vive como una amenaza de un no retorno posible, dando fin a la vida en la Tierra. Para neutralizar tantos peligros convierten cotidianamente el área principal de su aldea –el *Opy* y el espacio al aire libre que lo rodea *Oka* –, en réplica de la casa de los dioses y sus alrededores, donde –según la narrativa mítica– viven sus hijos y auxiliares, y donde aspiran llegar los *Mbyá* en vida, si logran alcanzar la perfección.

La primera fase se desarrolla en el *Oka* del *Opy*; la segunda comienza con el ingreso al *Opy* (casa de rezo) en fila y continúa adentro con la ejecución del *aguyjevéte* (saludo); la tercera tiene lugar íntegramente en el *Opy*. Estas danzas del *Oka* del *Opy* reciben el designativo genérico “*okaregua*” (= perteneciente al *Oka*). Pero además se las llama *jeroky chondáro* / *xondáro* (danza de los soldados) o *Tupã chondáro* (los soldados de *Tupã*, uno de sus dioses), dado que los danzantes cumplen el rol de guardianes del *Opy* para que ningún ser maligno interrumpa el desarrollo del ritual. Los *Chondáro* suelen parodiar una lucha, amagando embestirse y evitando ser embestidos, todo lo cual se desarrolla en un ambiente festivo en el que imperan las risas y la diversión. Los rituales cotidianos del atardecer son fundamentalmente performances colectivas. (Ruiz, 2008).

- **MUSICA - MOVIMIENTO:**

Ka'aru pytũ está dividido en tres partes. La primera parte (I), está inspirada en la primera fase ritual, la cual tuvo oportunidad de vivenciar en la aldea de *Santa Ana Mirí*. El kong (que simula el sonido del *takuapu*: instrumento percusivo de tacuara) y la entrada progresiva de lo kumbijare buscan plasmar la llegada de la comunidad al *Oka* a través del llamado que realiza el *Opygua* cada puesta de sol, creando de manera progresiva y espontánea un espacio sonoro impregnado de la presencia alegre de las danzas *xondaro*, el vigoroso rasguído y el sonar melódico del rabel. Esta introducción culmina con la presencia de todas las voces, para dar comienzo a la segunda parte (A), donde se presenta el *mborai* que tiene una clara correspondencia con la convocatoria al ritual. *Ka'aru pytũ* reúne el corpus material y conceptual de los *mborai*, como el sonido de “sh” simulando la *mbaraka* (maraca), el “kong”: el *takuapu*, la utilización y acentuación sobre sonidos propios de la lengua Guaraní, el kumbijare como patrón rítmico-armónico y la melodía misma del *mborai*.

El movimiento corporal de *Ka'aru pytũ* está inspirado en el baile *xondaro* es así que:

- Los hombres: llevan el peso del cuerpo alternativamente hacia la derecha y la izquierda apoyándose sobre el talón del pie respectivo, con movimientos amplios, marcando en cada pie las blancas del pulso.
- Mujeres: marcan con sus pies el pulso, llevándolo alternativamente de derecha a izquierda, casi sin despegar los pies del suelo.

La sección B está inspirada en la segunda y la tercera fase del ritual, que es caracterizada por su carácter serio y privado. La segunda fase la vivencie con un repentino silencio y con la indicación recibida por adolescentes y niños a que nos marcháramos del *Oka*, hiciéramos silencio y no nos acerquemos al *Opy*. De este modo, en la lejanía de unas tres cuadras de campo y con el manto de estrellas sobre nosotros, nos encontrábamos con los niños y con el eco de los cantos que provenían del *Opy*.

La sección B utiliza este paisaje sonoro, proponiendo un material musical sobre el texto *Oreru oñeno mavv* (el sol se escondió) haciendo referencia a la escena sonora descripta. Esta se plasma a través del cambio métrico, ampliando el ciclo del compás, la menor densidad cronométrica, la presencia de sonidos graves dando carácter de lejanía y de la construcción de la melodía por medio de una textura polifónica oblicua de tipo 2. Todo esto se diluye progresivamente con la salida de los coreutas del espacio escénico, retomando la respiración del inicio de *Ñande*, exponiendo el ciclo cosmosónico.

Corte: Cierre de la sección de Ingresos progresivos

F1

mf *ff*

kum-bi - ja - re kum-bi - ja - re - kum-bi - ja - re já - re kum-bi - ja - re kum-bi - ja - re - kum-bi - ja - re já - re

mf *ff*

kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re - já - re kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re- já - re

mf *ff*

kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kum-bi - ja - re kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re- já - re

kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kum-bi - já - re kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re

kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re



A

21

TENOR 1

f

Pe - ju - ka - tu - Chon - da - ro' - i Pe - ju ka - tu Chon - da - ria' i

TENOR 2

pp

Chon-da-ro chon-da-ro chon-da-ro chon-da-ri'a chon-da-ri'a chon-da-ri'a chon-da ri'a

kúm bi - já - re kúm bi - já - re kúm-bi - já - re kúm bi - já - re kúm bi - já - re kúm bi - já - re kúm bi - já - re kúm bi - já - re

A2

41

VOCES: F3-F4

mp

kúm-bi-já-re-kúm-bi-já-re kúm-bi-já-re já-re kúm-bi-já-re-kúm-bi-já-re kúm-bi-já-re já-re

TENOR 1

f

Pe - ju ka-tu Chon

TENOR 2

mp

kun kun kin kun kun

f

kún kun kun kun kun

mp

kun kun kun kun kun



46

SOPRANO

mp

Ja - je-ro-jy ja - po-ra'-i ja - vy' - a Ja - je-ro-jy

CONTRALTO

mp

Ja - je-ro-jy ja - po-ra'-i ja - vy' - a Ja - je-ro-jy

da - ro' i Pe - ju ka-tu Chon -da -ria' i

kun kun kun kun kun kun kun kun

kun kun kun kun kun kun kun kun

A3

VOCES: F1

pp

kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re já - re kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re

VOCES: F3-F4

pp

ja - po-ra' - i ja - vy' - a kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re kúm-bi - já - re já - re kúm-bi - já - re-kúm-bi - já - re

ja - po-ra' - i ja - vy' - a

f

Pe - ju-ka - tu Chon - da - ro' - i Pe - ju ka - tu Chon

kún kún kún kún kún

kún kún kún kún kún

kúm-bi - já - re já - re

SOPRANO

*f**mf*

kúm-bi - já - re já - re Ja - je-ro-jy ja - po-ra' - i ja - vy' - a Ja - je-ro-jy ja - po-ra' - i

CONTRALTO

Ja - je-ro-jy ja - po-ra' - i ja - vy' - a Ja - je-ro-jy ja - po-ra' - i

da - ria' - i

mp < > *p**mp* > *p**mp* > *p**mp* < > *p**mp* > *p*

jy — i — a a jy — i —

kún kún kún kún kún kún kún

kún kún kún kún kún kún kún

B

SOPRANO

Lento $\text{♩} = 70$

64

ja - vy' - a Ma-vy ma vy__ Ma-vy ma vy__

ja - vy' - a Ma - vy ma vy__ Ma - vy ma vy__

a a

TENOR

kun kun kun kun kun kun

BAJO

kun kun kun kun lun kun

pp *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*



SOPRANO 1

u ma - vy ma - vy

SOPRANO 2

O-re-ru o-ñe-no ma - vy__ O-re-ru O-re-ru o-ñe-no ma - vy__

CONTRALTO 1

u o-ñe-no ma - vy__ ma - vy ma - vy

CONTRALTO 2

× = Espiración con sonido. Voz susurrada

espiro cha espiro cha espiro cha

kun kun kun

kun kun

kun kun

f *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

O-ñe-no ma - vy ma - vy O-ñe-no
 O-re-ru O-re-ru o-ñe-no ma - vy O-re-ru
 o-ñe-no ma - vy ma - vy ma - vy o-ñe-no ma - vy
 espiro cha espiro cha espiro cha
 kun kun kun
 kun ma - vy kun ma - vy

p
mf \rightrightarrows *mp* *mf* \rightrightarrows *mp* *mf* \rightrightarrows *mp*

Director/a saldra de escena cantando;
 desde ese momento progresivamente los coretas
 se retiraran de escena cantando.

Se produce un fade out natural por la salida de los coretas del escenario cantando

O - ñe - no O - ñe - no
 O - re - ru O - re - ru
 o - ñe - no ma - vy o - ñe - no ma - vy
 espiro cha espiro cha
 kun ma - vy kun ma - vy
 kun ma - vy kun ma - vy

mp *mp* *mp*

O - ñe - no

O - re - ru

o - ñe - no ma - vy

espiro cha

kun ma - vy

kun ma - vy

Peju Katu Chondaro 'i chondaria 'i

***Peju Katu
chondaro 'i chondaria 'i
Jajerojy japora 'i javy 'a.***

Vengan todos pequeñitos pequeñitas

**Vengan todos
pequeñitos pequeñitas.
Danzando, cantando con felicidad.**

Yvy ore mba 'e yd ore mbaé

***Yvy ore mba 'e
ka 'aguay oremba 'e
yy oremba 'e.
Oreru oñeno mavy
orevy pe roiko 'i haguã.***

La Tierra es nuestra el agua también

**La tierra es nuestra,
el monte también
El agua nos pertenece.
El sol se escondió
sin el estamos perdidos.**





CUADERNO DE CAMPO



CUADERNO DE CAMPO

¿QUÉ CONTIENE EL CUADERNO?

El método cuantitativo es la estrategia de investigación que emplea la presente tesis, utilizando como recurso y herramienta el cuaderno de campo.

Este contiene el registro físico y/o digital, donde he recopilado todo lo relacionado con el trabajo de campo, el cual, lo he dividido en diferentes clases de informaciones: notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo, todo organizado de manera cronológica.

- Notas de campo: Son anotaciones en relación a observaciones y entrevistas. Tienen un carácter descriptivo, objetivo, donde procure ser neutra en mi redacción.
- Diario de campo: Son anotaciones que tiene que ver con mi experiencia subjetiva en campo.
- Registro de campo: Son todos los materiales documentales, fotos, grabaciones de audio y video.
- Reflexión de campo: Espacio de reflexión de lo experimentado en campo, el cual, me ha permitido hacerme nuevas preguntas, detectar nuevas tareas e ir determinando el armado de la estructura pedagógica e interpretativa.

TAVA MIRI - 2018

1 AL 5 DE DICIEMBRE DE 2018

UBICACIÓN: A 2,2 KM DE SAN IGNACIO, MISIONES



Niño jugando. A la derecha, se encuentra un riachuelo, espacio que mayormente es habitado por los niños.

Nota de campo: Los niños (entre 2 y 12 años aprox.) tienen un gran conocimiento del espacio físico, del monte, sus senderos y de los ríos. Se cuidan mutuamente, es decir, no un hay adulto supervisando sus actividades y manejan los dos idiomas español-guaraní con gran facilidad.

LOS NIÑOS



Diario de campo: Los niños nos acompañaron durante toda la estadía en Tava Miri, fueron los grandes anfitriones. Por lo contrario, el dialogo y el compartir cotidiano con los referentes de la comunidad fue más acotado y distante.



Diario de campo: Nos compartieron *mborái* públicos y canciones aprendidas en la escuela. Observe que tienen una relación desapegada hacia los juguetes y a los bienes materiales con respecto a nuestra cultura. Durante mi estadía, hubo pocos momentos de disputa entre ellos. Se desplazan dentro de la aldea con gran libertad.

PARANÁ

Nota de campo:

La visita al Paraná fue impulsada por los niños debido al gran calor que estaba haciendo. En esa ocasión, le pidieron permiso a los padres y fueron ellos quienes nos guiaron por los senderos del monte Misionero. La caminata fue de aproximadamente 2 km.



Diario de campo:

Se vivencio el conocimiento que tienen de su entorno, la familiaridad que tienen con el suelo, pues la mayoría de ellos no usa calzado, al igual que con el agua, pues se refrescan en los ríos desnudos.



SANTA ANA MIRI - 2018

UBICACIÓN: A 16,6 KM DE SAN IGNACIO, MISIONES

Nota de campo:

La estadía en Santa Ana Miri fue de tres días y dos noches. La aldea cuenta con la presencia de *Opygua* y *Kuña Karai* (pareja chamánica - líderes espirituales) y de Cacique (líder Político).



.....> Enramada del patio central

.....> *Opy*: Caza de rezo o casa típica. Lo que se observa en la fotografía es el techo de takuara y una de las paredes laterales de barro.

.....> A la derecha: Gerónima Martínez. Profesora de Lengua y Pensamiento Originario Guaraní del Instituto de Cultura Aborigen.



A la Izquierda: Antonio Morinigo, junto a uno de sus hijos.

Ambas fotografías, registran el patio central de Santa Ana Miri. Espacio de congregación de la comunidad, donde acontecen sus rituales cotidianos, funciona la fogata principal y la cocina comunitaria.



Fogata principal <.....

Nota de campo:

Espacios físicos y sociales:

El patio central fue el espacio donde nos recibió el Opygua y la familia central. Este está constituido por una ramada, una fogata principal, el *Oka* (patio del *Opy*), el *Opy*, la casa y el baño de la familia central.

En el centro del patio (foto de pág. anterior) hay una ramada echa de hojas, ramas y cañas de takuara, debajo de la misma, está la fogata principal, ahí compartimos la elaboración de almuerzos y meriendas junto a casi toda la comunidad. A los laterales de la ramada está la casa y el baño de la familia central construidas de cemento, y el *Opy*, hecho con materiales orgánicos. Entre la casa y el *Opy* hay un espacio libre, que se denomina *Oka* (patio del *Opy*), espacio donde realizan los rituales de puesta sol. A la derecha del *Opy* hay un árbol y bajo él, se reúnen por la mañana (aproximadamente 6 am.) donde circula el mate y algunos chapatis.

Es una aldea más grande en cuanto a territorio y cantidad de habitantes que Tava Miri, como también más antigua. Hay un gran espacio que funciona como cancha de futbol o vóley, donde los adolescentes juegan por la siesta hasta la puesta de sol. La población cuenta con un gran número de adolescentes y adultos, con respecto a Tava Miri, donde había más niños y adultos de no más de 40 años.

Las casas son de cemento y se encuentran distanciadas del patio central, en zonas donde la vegetación es más frondosa, quedando como escondidas.

Espacio ritual:

En las dos puestas de sol que presencié, la comunidad se congregó en el patio central. En la segunda, Mariano (*Opygua*), ubicado en el patio del *Opy* "*Oka*", comenzó a tocar la guitarra a gran volumen, sonreía, alrededor de él, mujeres sentadas con sus bebés, un grupo de ellas bailaba con sus manos entrelazadas, formando una hilera, mientras marcaban el pulso en el suelo con sus pies. Bajo la ramada en la fogata central, las mujeres y adolescentes preparaban chapatis fritos, tarea en la cual participaba. Todo acontecía en un ambiente de alegría y risas.

Minutos más tarde, los adolescentes que estaban jugando dejaron de hacerlo, el *Opygua* cantaba y los llamaba e invitaba a hacerlo junto a él. Se sumó Antonio Morinigo en violín, a su vez el hijo mayor del *Opygua* comenzó a bailar, junto a niños y adolescentes la danza *xondaro*, se desplazaban de manera circular, moviendo sus pies al pulso de los instrumentos, parodiando embestirse y ser los guardianes del *Opy*. Luego continuaron cantando mboráí públicos y de un momento para otro ya había oscurecido, los niños nos avisaron que nos teníamos que marchar de ese sitio. Y fue en ese instante, que note que los adultos habían entrado al *Opy*.

Nos dirigimos con los niños al espacio donde nos estábamos alojando, ubicado a unos cien metros aproximadamente del *Opy* (salón que había sido construido por los evangelistas y lo habían dejado abandonado). Ahí, nos comentaron los niños que ellos no pueden entrar a las ceremonias que acontecen dentro del *Opy*, como tampoco el Juruá (no *Mbyá*). Es así, que nos sumamos a jugar con ellos, se sentaron en rondas y compartimos juegos de manos, entre otros juegos.

Desde el salón se podían escuchar los cantos, duraron más de tres horas, en eso, los niños se fueron, nosotros nos acostamos a dormir y los cantos que provenían del *Opy* seguían escuchándose.

Al día siguiente desperté temprano (hacía pocos minutos había amaneciendo). El *Opygua* Mariano se encontraba bajo el árbol más cercano al *Opy*, sentado en un tronco grande, me acerqué, pedí permiso para sentarme, conversamos y compartimos mates, charlamos sobre los sueños ocurridos la noche anterior y el significado que ellos le atribuyen al sueño, siendo estos un espacio de conexión con sus dioses y ancestros, como así también, para la creación de los mboráí. Platicamos, sobre las proyecciones que cada uno tiene en la vida, comentándole acerca el trabajo final de mi Licenciatura en dirección coral; Mariano dio su consentimiento para la realización del mismo y luego me invitó al festejo del cumpleaños de su padre ya fallecido (anterior *Opygua*), en abril del 2019.

Al finalizar la conversación nos mostró junto con Gerónima, el *Opy* por dentro, que consiste en un salón limpio, despejado de elementos, piso de tierra, y solo al fondo del mismo están los instrumentos sagrados apoyados sobre la pared.

Diario de campo:

Espacio físico y social:

Para llegar a Santa Ana Miri, nos encontramos en la plaza de San Ignacio, Misiones, con Antonio Morinigo, aproximadamente a las 10:00 am. Él fue nuestro mediador para nuestra visita a Santa Ana Miri. Gerónima, lo contacto, pues se habían conocido años atrás en Córdoba, en una oportunidad en la que Antonio había viajado con su familia y en visitas de Gerónima a Katupyry.

Antonio fue muy cordial, nos saludó con calidez y amabilidad. Nos propuso hacer un guiso al medio día y nosotros le comentamos que ya llevábamos todas las provisiones para realizarlo.

Nos recibieron con amabilidad el *Opygua*, la *Kuña Karai* y la familia central. Nos ofrecieron el salón construido por los evangelistas, para albergarnos, pues este ya no es conducido por ellos, sino que tiene usos múltiples.

Comimos todos juntos bajo la ramada del patio central y por la siesta jugamos con las adolescentes y las mujeres más jóvenes al vóley. Se experimentaba, un ambiente de alegría y camaradería. Se los veía bien alimentados a la mayoría de los habitantes, no había tantos perros famélicos con respecto a Tava miri, y estaba más limpia la aldea en general.

Consultando con Antonio por estos gestos, él me decía, que se podría deber a que la comunidad de Santa Ana Mirí recibe a guaraníes de otras aldeas, para las ceremonias de nominación de los niños y por servicios de curandería de parte de los líderes espirituales.

Al día siguiente, por la mañana recorrimos el monte con Antonio como guía.

Reflexión de campo:

Santa Ana Mirí es la única de las cuatro comunidades que conocí que cuenta con la presencia de *Opy* (casa de rezo), *Opygua* y *Kuña Karai*, lo que hace, que la aldea siga manteniendo sus prácticas rituales y claramente culturales, dando espacio a las formas de ser y estar guaraní.

Diario de campo:

Espacio ritual:

En el segundo crepúsculo (situación descrita en la nota de campo-espacio ritual de la pág. anterior) quede sorprendida en la manera en que el hecho artístico sucedía en un devenir de las acciones, sin guion, en la espontaneidad de los participantes, la repetición de patrones rítmicos y la danza. Las mujeres me sumaron por un momento a su hilera de baile, pero no conseguía realizar el mismo movimiento. Parece que solo apoyan los pies contra el suelo al ritmo del pulso, pero el movimiento tiene una cierta particularidad, en el cual, arrastran el pie desde el talón sobre el suelo, pero llegando a la mitad del pie, lo levantan levemente. Se me reían, nos divertimos.

Se hizo de noche y tuvimos que marcharnos con los niños al salón donde nos alojábamos. Jugamos en ronda sobre todo con los adolescentes. Una de ellas me dejó su bebe de aproximadamente 8 meses, para poder jugar y se durmió en mis brazos.

Antes de acostarnos, salí del salón, escuché los cantos y pude notar que no eran igual a los mboraí que habían acontecido fuera del *Opy* horas atrás; pero no logré, debido a la lejanía, determinar los parámetros musicales que hacían la diferencia.

Reflexión de campo:

A partir de la experiencia relatada y la coparticipación puede comprender que la práctica musical era un acontecimiento social y transformativo. Me hizo repensar y observar el espacio sonoro, el tiempo performático, la emisión vocal, las gestualidades, el espacio de relación performática, la danza y los roles.

KATUPYRY - 2019

UBICACIÓN: A 11,6 KM DE SAN IGNACIO, MISIONES



Renata Ocampo



Primer día en Katupyry.
Recibimiento de los niños

Luis Matías González - Ana Luján González - Clarisa González - Samira González - Renata Ocampo - Yamila González.



Ana Luján González



Renato Ocampo



.....> A la derecha el salón y comedor de la escuela

Al fondo a la izquierda, el galpón abierto que funciona como espacio comunitario



A la izquierda el dispensario



Nota de campo:

Espacio físico:

Al ingresar a la aldea se puede ver, el dispensario y la escuela E.I.B 1408 de Katupiry que está constituida por dos construcciones, en una de ella están las aulas y en la otra un salón, una sala de computación, un baño y una cocina. Nosotros nos alojamos en el salón grande, ya que no había clases debido al feriado. Entre estas dos edificaciones hay un espacio verde, donde los niños juegan, este se conecta con el sendero que te lleva hacia la cancha de futbol y a una zona de casas. Las casas son de madera y están alejadas de la escuela. Al frente de la escuela, hay un galpón abierto, donde nos recibieron los referentes de la comunidad y armamos la fogata para cocinar. Es un espacio comunitario y de encuentro social.

Zona de casas



Sendero de la escuela a la cancha de futbol y zona de casas



Diario de campo:

Llegamos por la mañana, los primeros en recibirnos fueron los niños y luego comenzaron a presentarse los referentes, entre ellos el Cacique Victor y Antonio Morinigo.

Almorzamos en el galpón abierto, junto a la familia de Antonio y los niños de la comunidad. Por la siesta acompañamos los partidos de fútbol y por la tarde visitamos a Vicente y a su esposa Antonia, abuelos de la comunidad. Cuando llegamos, Vicente estaba trabajando la chacra, compartimos charla. Me llamo la atención lo ingenioso que fue con las palabras, para hacernos reír.

Por la noche, Antonio nos convoco en el salón de la escuela, los niños cantaron mborai públicos, realizaron *tangara* [1] y luego nos recibieron con *aguyjevete*. Se formaron en media luna y de a uno se iban adelantando, nos miraban a los ojos, alzaban sus manos a la altura de sus hombros y decían *aguyjevete*, que significa "te doy la paz, las gracias. Es un estado de plenitud", explicación dada por Antonio. Toda la celebración fue una expresión de bienvenida.

[1] La danza denominada *tangara* se muestra en un video realizado el último día de nuestra estadia.



Rondas de juego



Lidia Andrés acompañante de trabajo de campo. Ella es hablante de lengua Guaraní y alumna de Gerónima Martínez, en la materia Lengua y Pensamiento Originario Guaraní, dictada en el Instituto de Cultura Aborigen-Córdoba.

Diario de campo:

Por la mañana observe y me sume al juego de los niños, entretanto cocinábamos como para 40 personas, se sumaron varias familias de la aldea, fue un almuerzo comunitario. Por la siesta, fuimos nuevamente espectadores de los partidos de futbol, pero esta vez llegamos antes de que inicien, es así que observamos la danza denominada *tangara*, guiada por Antonio Morinigo. Luego nos comentó que esta, la realizan antes de emprender los partidos u otras actividades y así “unir cuerpo y espíritu, para contemplar y tener presente esa unión”.

Antes de terminar los partidos Marcos Ramírez (músico acompañante de trabajo de campo) y yo nos retiramos, para montar en el salón de la escuela, el equipo de grabación. Ya estaba escondiéndose el sol, los niños se dispusieron a cantar a pesar de toda una jornada de juego y deporte; cantaron con gran naturalidad, sin esfuerzo o cansancio.

REGISTRO DE MBORAI PÚBLICOS

Lugar: Salón de la Escuela E.I.B 1408 de Katupyry. Hora: Atardecer.



.....> A la derecha aulas de la Escuela E.I.B 1408 de Katupyry y a la izquierda el salón de la misma.





Nota de campo:

Luego de la sesión de grabación conversamos con Antonio., sobre la forma de ejecutar los instrumentos, afinación y cosmosonía. (Los audios se encuentran en el anexo mp3).



Antonio Morinigo a la derecha. Mediador y organizador de los jóvenes de Katupyry. Profesor de música de la E.I.B 1408. Ex cacique de Katupyry. A la izquierda Marcos Ramírez músico acompañante del Trabajo de campo.

Diario de campo:

Trabajamos junto a Marcos Ramírez en la revisión de las grabaciones y en la transferencia de estas a Cd. Los niños escucharon sus voces por auriculares, estaban sorprendidos y contentos. Luego llego Antonio y junto a Géronima nos ocupamos del registro de las letras de los *mborai* grabados. Fue difícil la traducción, pues al ser una lengua polisintética, hay palabras que tienen una traducción más bien poética, es así, que tuvimos que profundizar en significados, simbolismos y aspectos musicales propios de la cosmonía *Mbyá*.



.....> Proceso de escucha de las grabaciones.

Notaciones de las explicaciones realizadas por Antonio Morinigo:

- *Agyjyevete*: Es un saludo y según Antonio “reanima espiritualmente”. Este se hace al inicio de toda actividad.

Sentido amplio de algunos de los *mborai* públicos grabados:

- *Peju katu chondaro'i chondaria'i* (título del 3er track): “Invita a la mujer y al varón para compartir la música”.
- *Ñande rekoapy ndajarekove'ima* (título del 5to track): “Ya no hay materiales para la construcción de la casa tradicional”.
- *Kyrigue'i joguero jae' o Yvy porã ka' aguay porã* (título del 6to track) “Los niños lloran al no tener el lindo monte”.
- *Ñamandu oware*: “Es un canto de fortalecimiento espiritual”, “se recibe y se lo despide a *Ñamandu* honrándolo”, “cuando se va, todo se detiene”.
- *Ñanderu*: “Nuestro padre”. “Es el creador más grande”.
- *Ñande Chy*: “Nuestra madre”.

Ñamandu es uno de los Dioses de las cuatro parejas de Dioses de la cosmología guaraní. Ellos son: “*Ñamandu Ru Ete*, *Ñamandu Chy Ete*; *Karai Ru Ete*, *Karai Chy Ete*; *Jakaira Ru Ete*, *Jakaira Chy Ete* y *Tupã Ru Ete*, *Tupã Chy Ete*. El primer término es el nombre; *Ru* = Padre; *Chy* = Madre; *Ete* = Verdadero/a, Auténtico/a” (Ruiz, 2008, p.61)

- 1 Anita Gonzalez
- 2 Janesa Acampo
- 3 Camilo Morinigo
- 4 Gaston Escobar
- 5 Marcos Morinigo
- 6 Adrian Caceres
- 7 Pamela Acampo
- 8 Mariela Gonzalez
- 9 Lorena Gonzalez
- 10 Morily Acampo
- 11 Juan Gonzalez
- 12 Promón Morinigo
- 13 Belen Acampo
- 14 Angel Acampo
- 15 Alan Acampo
- 16 Cecilia Duarte
- 17 Josmin Acampo
- 18 Veronica Janet Acampo
- 19 Antonio Morinigo

.....>

Nombre de los niños que participaron en la grabación, escrito por Antonio Morinigo.

8) Ñamandu jequeru ñande ru
 Tenonde oma'e ñande chy
 Tenonde ñandé re oma'e 24

Ñamandu =
 Ñande ru = Nuestra Dios
 Ñande chy = Nuestra Madre
 Tenonde =

⑧. Namandú (dios) creó a nuestro padre
 miro primero a nuestra madre
 nos pensó y amó a nosotros

.....<

Traducción escrita y realizada por Antonio Morinigo del octavo mborái grabado.

4) ^{Riz.} ~~Mbarate~~ Namombarate'i Katu
 (Fuerza espiritual)
 "Hicimos reuniones a la persona baja de energía"

mbarate - Fuerza física
 mbarate'i - "espiritual.
 Namó = Angamos - deos.

.....>

Título del cuarto mborái grabado. Antonio realiza una distinción terminológica de la palabra Ñamombarate'i:

- Ñamo: significa hagamos, demos
- Mbrate: Fuerza Física
- Mbaraté i: Fuerza Espiritual.

(La letra en cursiva fue escrita por Antonio Morinigo)

Nota de campo:

Acompañamos a Antonio Morinigo a un evento social en Tape Pora, (comunidad vecina), donde funciona aula satélite de la escuela 1408 E.I.B de Katupyry. Él ahí también es profesor de música, coordinando el coro de los niños. El evento se debía a que la aldea recibía donaciones de una fundación de Buenos Aires. Cuando llegaron, toda la comunidad se dispuso en hilera, nosotros también estábamos dentro de ella y saludamos con *aguyjevete* a los visitantes de la fundación. El coro ensayó unos minutos antes de presentarse y luego canto *mboraí* públicos, contaban con *rave*, *takuapu* y *mbaraka* ejecutados por los niños, excepto la *mabraka guasu* que la toco Antonio Morinigo.



.....> Camino a Tape Pora comunidad *Mbyá* Guaraní

.....>
A la izquierda Marcos Ramírez, a la derecha Antonio Morinigo



En Tape Pora funciona aula satélite de la escuela 1408 E.I.B de Katupyry>



Ronda de ensayo



ÚLTIMO DÍA EN LA COMUNIDAD DE KATUPYRY



Nota de campo:

Antonio Morinigo convoco a los niños de la comunidad, cantaron y danzaron a modo de despedida.



↑
Danza *XONDARO* fuera de contexto ritual. Antonio Morinigo a la derecha, acompañando el baile, a través de la ejecución de la guitarra.

.....→ Niñas con *Takuapu*

Nota de campo:

La danza *tangara* tuvo distintos caracteres de acuerdo a la actividad que daba inicio, al grupo de niños u adolescentes que practicaban y al momento del día en que se realizaba. El *tangara* que dio inicio a los partidos de fútbol de los adolescentes, fue más dinámico, más rápido y festivo. Y el que presenciamos la primer noche a modo de bienvenida, permitió que los niños, se tranquilizaran, se concentraran y conectaran con la respiración luego de una jornada de juego y deporte.

Tangara que da inicio a la actividad escolar



Danza *XONDARO*
fuera de contexto ritual



Nota de campo:

Los niños se dispersaron, uno de ellos se sentó bajo un árbol tomo la guitarra, las niñas se acercaron con sus *takuapus* y cantaron *mborai*. Yo me sume y me enseñaron a tocar *takuapu* y cantar uno de sus *mborai*.



Todas las fotografías presentadas tienen consentimiento de la comunidad y/o de los padres de cada niño/a.





TRANSCRIPCIONES DE LOS REGISTROS DE CAMPO

Transcripciones de los registros de Katupyry

1. Chondaro Ruvicha

Pulso: Mbaraka

Resp: Coro

Chon - da-ro Ru-vi-cha jo-gue-ro vy-a Chon - da-ro Ru-vi-cha ña - ne mbo -vya Chon - da-ro Ru-vi-cha im

2. Yvy Ore Mbaè yy ore Mbaé

Pulso: Takuapu

7

ba-re-te Chon - da-ro Ru-vicha i - py a-gua- chu. Y - vy o - ré mba-é__

16

Resp: Coro

__ ka'a - guay o - ré mba-é Y - y o - ré - mba-é O-ré ru o-ñe-nó ma-vy O-ré

3. Peju katu chondaro'í chondaria'í

Pulso: Mbaraka

28

guy - pe roi-kó han-guã O-ré guy - pe roi-kó han - guã Pe-ju ka-tu chon-da-ro'í

4. Ñamombarete'í Katu

Pulso: Mbaraka

Resp: Coro

35

Resp: Coro

Pe-ju ka-tu chon-da ria'í Ja-je-ro-ry ja-po ra'í ja-vy'-a Ña-mom-ba-re-te'í ka-tu pa-ve'-i

5. Ñande rekoapy

Pulso: Takuapu

41

jou-pi-ve- gua'í Ña-mo-ñen-du'í i ka-tu mbo__ ra'í ja-vy'a ha-gua ja-vy'a ha-gua Ñan-de re-ko-a-py

48

nda-re ko-vei-ma ta-kua ty po-ra nda re-ko-vei-ma ta-kua ty po-ra

Resp: Coro (No cuenta con letra, pues no coincide lo grabado, con la recopilación de la letra en campo)

54

6. Kyringue'í joguero joe'ó

61

Pulso: Takuapu Resp: Coro

Ky-ri- gue'í jo-gue-ro joe' o Y- vy po-ra ka' guay po-ra ndo___gue-re - ko-

68

o - re ro - vy a' i ha - gua o - re ro - vy a' i ha - gua.

veivy

7. Ñamandu Ovare

78

Pulso: takuapu Resp: Coro

Ña-man-du o - va-re ña-ma-é re-ve Ña-mo-ñen - du-i Mbo-ra - i' i

8. Ñamandu Joguero

86

Pulso: takuapu

Mbo-ra - i' i ña-mo-ñen-du-i ña-mo-ñen-du-i Ña-man-du jo-gue

93

Resp: Coro

ru Ñan-de - ru te-non - de o-ma e ñan-de chy te-non - de ñan-de - re o-ma - e

Transcripciones de los Mborai públicos de Tavá Miri - CD Mbaé Pú

1. Pave Jajerojy

Pa-ve ja - je-ro-jy te-ko_ po-ra-í ja-vy' a ja-vy' a

2. Ore ru miri Pulso: Takuapu

10

O-re ru Mi-rí O-je-pó ve-rà jo-güe-ro güa ta jo-güe-ro güa ta jo-güe-ro güa-ta

17

Pa-vé i-e-té ja güa-tá an-guá ta-pe-po-ra-re to-mo-e-cha-pa to-mo-e-cha-pa

3. Oré Mbaé Pulso: Takuapu

24

Y-vy O-ré mba-é_ kaa - guay o - ré mbaé Y vy o - ré mbaé O-ré ru o-ñe-nó

32

ma-vy O-ré guy-pe roi-kó an-guá O-ré guy-pe roi-kó an-gua

4. Kyringue'í Pulso: Takuapu

41

Ky-rin-gue' - í ja-gue - ró jaè ó Y-vy po - ra ka' aguy po - ra nd-ogue - re ko - véi O-

49

re_ ro - vy a i - an - guá O - ré_ ro - vy a i - an - guá

6. Ñamde ru tupá
Pulso: Takuapu

59

Ai-po ñan-de - ru tu - pa jo-gÜe ru Ha

68

e ra - mo Ña-pu - a ñaa - ro Ñaa - ro ma vy tu - pa Re - ta re_ ña - ma' - e

7. Oré Ruvicha
Pulso: Takuapu

78

O re Ru-vu-cha Te-non-de gua' - í ña-rem-ba-re - te re - i-ka

89

tu pa-ve - í pa-ve - í Ja-je-ro - jy Ña-mo ñen - du mbo-ra - í ñan-de ro-py i - re ja vy-a an

8. Che Kyvy'í
Pulso: Takuapu

96

gua ja-vy-a an-gua

Che Ky-vy' - i Che Ky-vy' - i re - o - ri-re
Ja a ma-vy Ja n jou pi-ve' i

104

e - je-vy vo - í já a-an-gua e - je-vy vo - í já a-an-gua
pa-ra-ra-ro-vai ja - je-ro - jy pa-ra-ra-ro-vai ja - je-ro - jy

9. Ñande Rekòapy
Pulso: Takuapu

112

Ñan-de re-ko-a-py nda-ja-re ko-vei-ma ta-kua-ty po-ra nda-ja-re ko-vei-ma ta-kua-ty po-ra ja-jo-po an-gua

118

La letra no aparece en los registros de Karoso Zuetta

ñan-de ro-py-ra ja-vy-a an-gua

125

10. Che ru ete

Che Ru E - te Tu - pa Mi-ri Tu - pa Mi-ri Che ru e - te Tu - pa Mi-ri Tu - pa Mi-ri
E-mom-be'-u ka - ty che vy ta - pe po-ra E-mom-be - u ka - ty che vy ta - pe po-ra
Oupi-ty an-gua ne am - ba po-ra che ru tu pa Oupi-ty an-gua ne am - ba po-ra che ru Tu-pa

132

11. Ñamandu

Ña-ma-du Mi - ri a - gua-ta ma - vy ña-ñe-mo - pu ai - i je - vy ña-ñe-mo - pu - a -

137

i je - vy Pa - ve - í ja - vy'a_ i an-gua pa - ve - i pa - ve - i