UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE POSTGRADO EN INTEGRACIÓN DE AMÉRICA LATINA – PROLAM/USP

ROMY ANGÉLICA MARÍA MARTÍNEZ GARAY

Canciones a orillas del río:
Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil

SÃO PAULO
2018

ROMY ANGÉLICA MARÍA MARTÍNEZ GARAY

Canciones a orillas del río:

Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil

Disertación presentada al Programa de Postgrado en Integración de América Latina de la Universidad de São Paulo para obtención del título de Master en Ciencias

Línea de Investigación: Comunicación y Cultura.

Tutor: Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas.
Co-tutor: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

SÃO PAULO
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Gc

Garay, Romy Angélica María Martínez
Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil / Romy Angélica María Martínez Garay ; orientador Renato Braz Oliveira de Seixas. - São Paulo, 2018.
278 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina. Área de concentração: Integração da América Latina.

1. Música e identidad. 2. Guaranias. 3. Triple Frontera. 4. Paraguay, Argentina y Brasil. 5. Canciones fronterizas. I. Seixas, Renato Braz Oliveira de, orient. II. Título.

Nombre: MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica María.

Título: Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil

Disertación presentada al Programa de Postgrado en Integración de América Latina de la Universidad de São Paulo para obtención del título de Master en Ciencias.

Aprobada en:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a)_____ Instituição: _____
Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a)_____ Instituição: _____
Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a)_____ Instituição: _____
Julgamento:_____ Assinatura: _____

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Lucio Martínez (in memoriam) y María Angélica Garay, por impulsarme hacia mi destino de mujer paraguaya, música y migrante. Porque el amor en cada despedida ha sido el equipaje más importante para que los temores pesaran menos y la certeza de querer seguir, más, hasta llegar a este logro.

A mis hermanos Derlis y Fabio, y a mis primos, porque la infancia compartida continúa siendo motivo para mis palabras y mi canto.

A mis queridos hermanos en la música Maiara Moraes y Chungo Roy, porque esta investigación es también el resultado de un trayecto antiguo que seguimos caminando juntos, aprendiendo a renovarnos en las aguas infinitas de nuestro afecto vertido en canciones.

A mis tutores Prof. Dr. Renato Seixas y Alberto Tsuyoshi, por orientarme y desafiarme criteriosa y pacientemente a escribir amalgamando ciencia, experiencia y afecto desde mis investigaciones;

A mis compañeros del PROLAM-USP, por todo lo que aprendimos juntos compartiendo sobre nuestros proyectos, cada uno tan distinto en su área científica y/o enfoque, y, sin embargo, con un punto en común: el deber de amar este continente al que dedicamos nuestros esfuerzos.

A Alessandra García y Willian Santos, por enseñarme cuantas historias pueden ser graficadas por medio de mapas e incentivarme a expresar por medio de la geografía aquellas tonalidades que no cabían solamente en las partituras.

A mis amigos de Paraguay, Argentina y Brasil, porque cada uno de ellos me ha incentivado ir tras el motivo de mis búsquedas y a encontrar, una y otra vez, en estas tierras, el destino de mi amor y mi trabajo. En especial, a Sena Wihibi, Osvaldo Godoy, Fernanda Rosa y Mateus Costa.

A Jesús, quien es y seguirá siendo mi para siempre y suficientemejor amigo. Compañía fiel en las soledades de la escrita, descanso en las noches de tormenta. Sobre todo porque Él me dio este sueño. Imposible, en la opinión de muchos, realidad gracias a Él.

Al gobierno de mi país, Paraguay, y al programa de becas – BECAL por financier este proyecto creyendo en la importancia del mismo.

A cada uno de mis entrevistados, por entregarme lo mejor de su tiempo y sus palabras, porque sus respuestas guiaron algunas de mis intuiciones y me trajeron más otro montón de preguntas.

Cidade do Leste, Paraguai. 7 de abril de 2014. Acordo às 5:30. Ao subir na laje, minha visão que não percebe a fronteira, corta o horizonte pensando no Brasil e na Argentina que do outro lado do rio seguem também seus ciclos cotidianos. Milhões de habitantes de três solos inseparáveis começam a correr como dia-após-dia, para sustentar sua existência no presente e prolongá-la no futuro de sua descendência. E enquanto a vida passa, as estórias que não nos contaram habitam os ares numa espécie de bruma que traz à nossa intuição o desejo de nossas mais íntimas buscas. Pedimos a Deus que fale conosco quando inicia a manhã e vemos que o sol nasce da mesma forma nesta margem ou na outra. Repentinamente, o peito inunda-se de uma canção sem tempo e a fé desfaz as vozes que por ignorância falaram contra esta terra avermalhada e desconhecida. Com melodias imaginárias desatamos o convite à festa que se anuncia no nosso interior. E temos a certeza de que tudo aquilo que foi secado pela má intenção de homens, volta a renovar suas folhas pela única Mão Criadora do verde, azul, vermelho, amarelo e celeste, na branca face de Seus insondáveis pensamentos.

Ciudad del Este, Paraguay, 7 de abril de 2014. Me despierto a las 5:30. Al subir a la loza, mi vista que no percebe la frontera, corta el horizonte pensando en el Brasil y la Argentina que del otro lado del río siguen también sus ciclos cotidianos. Millones de habitantes de tres suelos inseparables comienzan a correr como cada día tras día, para sustentar su existencia en el presente y prolongarla en el futuro de su descendencia. Y mientras la vida pasa, las historias que no nos contaron habitan los aires en una especie de bruma que trae a nuestra intuición el deseo de nuestras más íntimas búsquedas. Pedimos a Dios que nos hable cuando inicia la mañana y vemos que el sol nace de la misma forma desde esta margen o la otra. Repentinamente, el pecho se inunda de una canción sin tiempo y la fe deshace las voces que por ignorancia hablaron en contra de la tierra colorada y desconocida. Con melodías imaginarias desatamos la invitación a la fiesta que se anuncia en nuestro interior. Y tenemos la certeza de que todo aquello que fue secado por la mala intención de hombres, vuelve a renovar sus hojas por la única Mano Creadora del verde, azul, rojo, amarillo y celeste, en la blanca faz de Sus insondables pensamientos.

RESÚMEN

MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica María. **Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil**. 2018, 278 p. Disertación (Maestría) - Programa de Postgrado en Integración de América Latina, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta disertación trata de la música en el espacio cultural que une Paraguay, Argentina y Brasil, considerado como espacio simbólico y cultural común. Analiza específicamente el género musical llamado Guarania, el cual, aun siendo de origen paraguayo, es también indistintamente cultivado por argentinos y brasileños en las zonas fronterizas que componen aquél espacio cultural ya mencionado. Su objetivo principal es investigar distintos elementos de este contexto cultural que son evidenciados en la musicalidad del citado género y reconocer posibles características simbólicas, culturales, geográficas, históricas y lingüísticas, que influyen en el intercambio cultural entre Paraguay, Argentina y Brasil. Para ello, a partir de la realización de un mapeo de canciones, más específicamente guaranias, emplea un abordaje metodológico inter y transdisciplinario basado primeramente en la autoetnografía por medio de la experiencia de la investigadora, utilizando además las herramientas de lectura cultural y análisis musical de canciones, esto es, letra y música. Complementariamente, fueron realizadas entrevistas con artistas que forman parte del espacio cultural-simbólico investigado. A partir de tal metodología verificamos la existencia de un contexto social, cultural, histórico y geopolítico que viabilizó la afluencia de estas canciones dentro de dicho espacio, donde permanecen elementos culturales que son compartidos por brasileños, argentinos y paraguayos. La pesquisa abrió nuevas posibilidades de investigación del tema en futuros estudios en diferentes campos de conocimiento.

Palabras clave: música e identidad; canción fronteriza; guarania; triple frontera; Paraguay, Argentina y Brasil

RESUMO

MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica María. **Canções a beira do rio: Música e identidade no espaço cultural unindo Paraguai, Argentina e Brasil.** 2018, 278 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 20178.

Esta dissertação trata sobre a música no espaço cultural que une o Paraguai, Argentina e Brasil, considerado como espaço simbólico e cultural comum. Analisa especificamente o género musical chamado Guarania, que, mesmo sendo de origem paraguaio, é também indistintamente cultivado por argentinos e brasileiros nas áreas fronteiriças que compõem aquele espeço cultural já mencionado. Seu objetivo principal é pesquisar diferentes elementos deste contexto cultural que são evidenciados na musicalidade do citado género e reconhecer possíveis características simbólicas, culturais, geográficas, históricas e linguísticas, que influem no intercâmbio cultural entre o Paraguai, Argentina e o Brasil. Para isso, a partir de um mapeamento de canções, mais especificamente guaranias, faz uma abordagem metodológica inter e transdisciplinar baseado primeiramente na autoetnografía a través da experiência da pesquisadora, utilizando além disso as ferramentas da leitura cultura e análise musical de canções, isto é, letra e música. Complementarmente, foram realizadas entrevistas com artistas que fazem parte do espaço cultural-simbólico pesquisado. A partir de tal metodologia, verificamos a existência de um contexto social, cultural, histórico e geopolítico que viabilizou a afluência destas canções dentro deste espaço, onde permanecem elementos culturais que são compartilhados por brasileiros, argentinos e paraguaios. O trabalho abriu novas possibilidades de pesquisa sobre o assunto em futuros estudos de diferentes campos de conhecimento.

Palavras-chave: música e identidade, canção fronteiriça; guarânia; tríplice fronteira; Paraguai, Argentina e Brasil

ABSTRACT

MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica María. **Songs at the Riverbanks. Music and Identity in the Cultural Space that Bonds Paraguay, Argentina and Brazil.** 2018, 278 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation deals with music from the cultural space that unites Paraguay, Argentina and Brazil. We consider this music to occur in a common symbolic and cultural space. The dissertation analyzes the musical genre called Guarania, which, despite its Paraguayan origin, is also indistinctly cultivated by Argentines and Brazilians in the border areas that make up that aforementioned cultural space. The main objective of the research was to investigate different elements of the cultural context that are evident in the musicality of the aforementioned genre and to recognize possible symbolic, cultural, geographical, historical and linguistic characteristics that influence the cultural exchange between Paraguay, Argentina and Brazil. To do this, the dissertation begins by generating a map of guaranias. The methodology was interdisciplinary and had several strands. It combined an autoethnographic approach based on the experience of the researcher with cultural readings and an analysis of the music and the lyrics to the songs. In addition, interviews were conducted with artists who are part of the cultural-symbolic space investigated. Based on this methodology, we verified the existence of a social, cultural, historical and geopolitical context that facilitated the influx of these songs to a space where cultural elements are still shared by Brazilians, Argentines and Paraguayans. The research opened new possibilities for research on the subject in future studies in different fields of knowledge.

Keywords: music and identity; borderline song; guarania; triple border; Paraguay, Argentina and Brazil

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1– Identidades: C.I. paraguaya, DNI argentino, y RNE *brasileiro*
FIGURA 2– Mapa de los pueblos originarios antes de la colonización en el Cono Sur
FIGURA 3 – Mapa del territorio de extensión del Virreinato del Perú antes del Virreinato del Río de la Plata
FIGURA 4 – El cancionero ternario colonial: clasificación Carlos Vega
FIGURA 5 – El cancionero Oriental y Binario Colonial: clasificación Carlos Vega
FIGURA 6 – Áreas aproximadas de la cultura criolla argentina entre 1810 y 1880: Clasificación Bruno C. Jacovella
FIGURA 7 – El espacio cultural simbólico de la guarania: Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil
FIGURA 8 – Partitura *Nde ratypykua* – Ejemplo 1 de guarania con forma AB acompañado de la letra
FIGURA 9 – Partitura de Anahí – Ejemplo 2 de guarania con forma AB y letra A (versos) B (estribillo)
FIGURA 10 – Partitura de La canción del mimby– Ejemplo 1 de guarania con forma AB bimodal
FIGURA 11 - Patrón rítmico básico de la guarania
FIGURA 12 - Ejemplo sincopado paraguayo
FIGURA 13 – Patrón de acompañamiento de la guarania
FIGURA 14 – Variante del patrón de acompañamiento de la guarania
FIGURA 15 – Patrones de acompañamiento de la polca paraguaya por Agustín 'Chungo' Roy
FIGURA 16 – Patrones de acompañamiento de la guarania por Agustín 'Chungo' Roy
FIGURA 17– Patrones de acompañamiento de la guarania por Jorge Jewsbury
FIGURA 18 – Ejemplo de construcción melódica de guarania con arpegios
FIGURA 19 – Ejemplo de construcción melódica de guarania con grados conjuntos
FIGURA 20 – Ejemplo 1 de notas largas en inicios y finales de frases
FIGURA 21 – Ejemplo 2 de notas largas en inicios y finales de frases
FIGURA 22 – Ejemplo 1, frase de número de compases irregular (impar)
FIGURA 23 – Ejemplo 2, frase de número de compases irregular (impar)
FIGURA 24 – Ejemplo modelo a) ataque anacrúsico de la melodía
FIGURA 25 – Ejemplo modelo b) ataque acéfalo de la melodía
FIGURA 26 – Ejemplo modelo c) ataque tético de la melodía
FIGURA 27 – Ejemplo uso de rubatos en la interpretación de guaranias
FIGURA 28 – 'India' Parte A en Gm (sol menor) e interludio – por Lizza Bogado
FIGURA 29 – 'India' Parte B en G (sol mayor) – por Lizza Bogado
FIGURA 30 – 'India' Parte A y primera frase – por Lizza Bogado
FIGURA 31 – 'India' interludio – uso de arpegios
FIGURA 32 – Uso de vibrato y portamento en 'India' – por Lizza Bogado
FIGURA 33 – Uso de calderones en 'India' – por Lizza Bogado
FIGURA 34 – 'India' - Parte A, Interludio – Primera y segunda frases de parte B - por Ramona Galarza
FIGURA 35 – 'India' - Uso de calderones en el final de la interpretación de Ramona Galarza
FIGURA 36 – 'India' Introducción y primera parte A – por Cascatinha e Inhana
FIGURA 37 — ''India' - Prolongación de notas largas en los finales de frases por Cascatinha e Inhana
FIGURA 38 – 'India' uso de vibratos, portamentos y calderones – por Cascatinha e Inhana
FIGURA 39 – 'Kerasy' - Modelo de ataque anacrúsico, empleo de arpegios en la composición de melodías, uso de notas largas en el inicio y finales de frase, y calderones – por Oscar Gómez

FIGURA 40 – ‘Kerasy’- Variación patrón de acompañamiento – por Oscar Gómez
FIGURA 41 – ‘Mi pequeño amor’ Modelo de ataque acéfalo, empleo de arpegios en la composición de melodías, uso de notas largas en los finales de frase– por Vocal Dos
FIGURA 42 – ‘Mi pequeño amor’ - Variación de tempo en la parte B por Vocal Dos
FIGURA 43 – ‘Dulce Paraguay’ - Uso de notas largas y calderones por Trio Los Magníficos
FIGURA 44 – ‘Semente’- Modelos de ataque, uso de sincopas por Almir Sater
FIGURA 45 – ‘Sonhos guaranis’ – Uso de arpegios, notas largas, modelo de ataque anacrúsico y frases con número de compases impar – por Almir Sater
FIGURA 46 – ‘Sonhos guaranis’ – Parte B- frases con número de compases impar y calderón al final de la interpretación – por Almir

LISTA DE LETRAS MUSICALES - TRADUCCIONES Y/ O GLOSARIO DE TÉRMINOS EN GUARANI

LETRA MUSICAL 1 – **'**Alto Paraná' de Herminio Giménez y Marily Morales
LETRA MUSICAL 2 – 'Arriero de peces'de Ramón Ayala
LETRA MUSICAL 3 – '*Chalana'* de Mário Zan
LETRA MUSICAL 4– 'El matecito de las siete' de Coqui Ortiz
LETRA MUSICAL 5 – '*Ka'aty'* de José Asunción Flores y Rigoberto Fontao Meza, con traducción y glosario de términos en guarani
LETRA MUSICAL 6 – 'El Mensú' de Vicente Cidade y Ramón Ayala, con glosario de términos en guarani
LETRA MUSICAL 7 – '*Jasy Jatere*'de Mauricio Cardozo Ocampo
LETRA MUSICAL 8 – 'Pajáro Chogui' de Guillermo Breer
LETRA MUSICAL 9 – 'Anahí' de Osvaldo Sosa Cordero
LETRA MUSICAL 10 – '*Serra de Maracaju'* de Almir Sater y Paulo Simões
LETRA MUSICAL 11 – Dos versos de 'Cerro Corá' de Herminio Giménez y Félix Fernández
LETRA MUSICAL 12 – '*Purahéi Paha'* de José Asunción Flores y Victor Montórfaro
LETRA MUSICAL 13 – 'Reservista *purahéi*' – de Agustín Barboza y Félix Fernández
LETRA MUSICAL 14 – 'Buenos Aires, ¡salud!' de José Asunción Flores, Manuel Ortiz Guerrero y Mauricio Cardozo Ocampo
LETRA MUSICAL 15 – 'Rincón Guarani' de Mauricio Cardozo Ocampo y Virgilio Centurión
LETRA MUSICAL 16 – '*Pra não dizer que não falei das flores*' de Geraldo Vandré
LETRA MUSICAL 17 – '*Nde ratypykua'* de José Asunción Flores y Félix Fernández, y traducción
LETRA MUSICAL 18 – 'La voz del monte' de Ramón Ayala, y traducción
LETRA MUSICAL 19 – 'Lucerito alba' de Eladio Martínez y traducción
LETRA MUSICAL 20 -'La canción del *mimby*' de Emilio Bobadilla Cáceres y Cristóbal Balbi, con glosario de ´terminos en guarani
LETRA MUSICAL 21 – '*Cabecinha no ombro*' de Paulo Borges
LETRA MUSICAL 22 – Letra de 'Lejanía' de Herminio Giménez, glosario y traducción
LETRA MUSICAL 23– '*Meu primeiro amor*' versión en portugués de 'Lejanía' por José Fortuna
LETRA MUSICAL 24– 'India' de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero
LETRA MUSICAL 25– Versión en portugués de'India' de José Fortuna
LETRA MUSICAL 26 – 'Kerasy' de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero, y traducción
LETRA MUSICAL 27 – 'Mi pequeño amor' de Ramón Ayala
LETRA MUSICAL 28 – 'Dulce Paraguay' de Ramón Ayala
LETRA MUSICAL 29 – 'Semente' de Almir Sater y Paulo Simões
LETRA MUSICAL 30 – 'Sonhos guaranis' de Almir Sater y Paulo Simões
LETRA MUSICAL 31 – 'Sonhos guaranis' versión em guarani y traducción al portugués

ANEXOS

ANEXO 1 – Partitura de ‘Alto Paraná’
ANEXO 2 - Partitura de Arriero de peces
ANEXO 3 – Partitura de ‘Ka’ty’
ANEXO 4 – Partitura de ‘El mensú’
ANEXO 5 – Partitura de ‘Jasy Jatere’
ANEXO 6 – Partitura de ‘Pájaro Chogui’
ANEXO 7 – Partitura de ‘Anahí’
ANEXO 8 - Partitura de ‘Purahéi paha’
ANEXO 9 – Partitura de ‘Reservista Purahéi’
ANEXO 10 – Partitura de ‘Nde Ratypykua’
ANEXO 11 – Partitura de ‘La canción del mimby’
ANEXO 12 – Partitura de ‘Lejanía’
ANEXO 113- Partitura de ‘Ñemity’
ANEXO 14 – Partitura de ‘Resistencia’
ANEXO 15 – Partitura ‘Che pykasumi’
ANEXO 16 – Partitura ‘Ndeve guarã Santani’
ANEXO 17 – Partitura ‘Regalo de amor’
ANEXO 18 – Partitura ‘India’ interpretada por Lizza Bogado
ANEXO 19 – Partitura ‘India’ interpretada por Ramona Galarza
ANEXO 20 – Partitura ‘India’ interpretada por Cascatinha e Inhana
ANEXO 21 – Partitura ‘Kerasy’ interpretada por Oscar Gómez
ANEXO 22 – Partitura ‘Mi pequeño’ interpretada por Vocal Dos
ANEXO 23 – Partitura ‘Dulce Paraguay’ interpretada por Trio Los Magníficos
ANEXO 24 – Partitura ‘Semente’ interpretada por Almir Sater
ANEXO 25 – Partitura ‘Sonhos guaranis’ interpretada por Almir Sater

SUMÁRIO

1 INTRODUCCIÓN.....17

2 ELEMENTOS CULTURALES, SIMBÓLICOS Y GEOGRÁFICOS..... 26

2.1 ¿IDENTIDAD O IDENTIDADES? 26

2.2 ¿FRONTERAS O FRONTERAS?..... 32
2.2.1 La frontera como limite político-geográfico..... 32
2.2.2 Las fronteras como espacio cultural simbólico..... 34

2.3 EL ESPACIO GEOGRÁFICO COMO ESPACIO CULTURAL-SIMBÓLICO 35
2.3.1 Clasificación de Carlos Vega..... 38
2.3.2 Clasificación Bruno Jacovella 42

2.4 EL ESPACIO CULTURAL-SIMBÓLICO: PARAGUAY Y FRONTERAS CON ARGENTINA Y BRASIL..... 45

2.5 ¿TOMÁS MATE O TERERE? LA CULTURA DE LA YERBA MATE O KA'Â……...51

2.6 LAS LEYENDAS Y MITOS GUARANI…….49

3 ELEMENTOS HISTORICOS Y LINGUÍSTICOS..... 57

3.1 ¿HISTORIA O HISTORIAS?.....57

3.2 UNA BREVE RETROSPECTIVA DE ASPECTOS HISTÓRICOS 58
3.2.1 Siglo XVII: Las misiones jesuíticas en el Paraguay, Argentina y Brasil 58
3.2.2 La Guerra "*Guazu*", o Guerra de la Triple Alianza, o Guerra do Paraguai (1864-1870) 60
3.2.3 La Guerra del Chaco: Paraguay-Bolivia (1932-1935)..... 64
3.2.4 La revolución de 1947: Guerra civil en Paraguay 65
3.2.5 Los periodos de dictadura en Paraguay, Argentina y Brasil..... 66
3.2.6 Buenos Aires: una ciudad anfitriona de artistas paraguayos 68
3.2.7 São Paulo: otra ciudad anfitriona de artistas paraguayos.....70

3.3 ¿IDIOMAS O IDIOMAS? BILINGUISMO O TRILINGUISMO EN LAS FRONTERAS……..72

3.4 EL IDIOMA GUARANI Y ALGUNOS DE SUS ASPECTOS HISTÓRICOS 75
3.4.1 En el Paraguay 75
3.4.2 En la Argentina 77
3.4.3 En el Brasil..... 79

4 EL GÉNERO GUARANIA 81

4.1 JOSÉ ASUNCIÓN FLORES Y UNA RETROSPECTIVA HISTÓRICA DE LA GUARANIA..... 78

4.2 ELEMENTOS POÉTICO-LINGUISTÍCOS…….85
4.2.1 ¿Qué nos dicen las canciones?: Acerca de las temáticas de las guaranias..... 86
4.2.2 ¿Cómo nos dicen las canciones? Acerca de los diferentes usos del guaraní, español y portugués en las letras de las guaranias 108

4.3 ELEMENTOS MUSICALES E INTERPRETATIVOS 120
4.3.1 La guarania como género urbano y lírico 120
4.3.2 Formas y bimodalidad 121
4.3.3 La birritmia en el cancionero latinoamericano y el sincopado paraguayo 126
4.3.4 Patrones de acompañamiento y tempo aproximado 127
4.3.5 Instrumentación 131
4.3.6 Algunos aspectos melódicos 134
4.3.7 El uso de la voz y sus recursos interpretativos 140

5 UNA ANÁLISIS POÉTICA Y MUSICAL DE SEIS CANCIONES 144

5.1 JOSÉ ASUNCIÓN FLORES – MANUEL ORTIZ GUERRERO 144
5.1.1 India 145
5.1.2 *Kerasy* 158

5.2 RAMÓN AYALA 161
5.2.1 Mi pequeño amor 162
5.2.2 Dulce Paraguay 166

5.3 ALMIR SATER – PAULO SIMÕES 170
5.3.1 Semente 170
5.3.2 Sonhos guaranis 174

6 CONSIDERACIONES FINALES 180

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 185

APÉNDICES 192

APÉNDICE A - ENTREVISTA: RAMÓN AYALA 192
APÉNDICE B - ENTREVISTA: FLORENCIA BOBADILLA 204
APÉNDICE C - ENTREVISTA: RUDI FLORES 206
APÉNDICE D - ENTREVISTA: CECILIA PAHL 216
APENDICE E - ENTREVISTA: CHUNGO ROY 218
APÉNDICE F - ENTREVISTA: ALMIR SATER 221
APÉNDICE G - ENTREVISTA: PAULO SIMÕES 229
APÉNDICE H - ENTREVISTA: THAMIRES TANNOUS 231
APÉNDICE I - ENTREVISTA: ABEL TESORIERE 233

ANEXOS 235

1 INTRODUCCIÓN

El **tema** de este trabajo es la música del Paraguay y de las fronteras con Argentina y Brasil como manifestación de un espacio simbólico, cultural e identitario compartido. Partiendo de esta perspectiva, discurre específicamente sobre la guarania, género musical de Paraguay, que, sin embargo, traspasando sus límites geopolíticos, es también cultivado en territorios aledaños de los mencionados países, y, aún más allá de estos, en los espacios simbólicos instaurados por sus cultores y habitantes. Consecuentemente, los **problemas de** esta **investigación** buscan responder a las preguntas: ¿Por qué la guarania fue acunada en este espacio cultural simbólico con las características que la distinguen como género musical? ¿Cuáles son los elementos culturales contenidos en esta música?

La importancia de esta exploración se **justifica** en el amplio enfoque que propone, que tiene como punto de inicio al Paraguay y su música como manifestación cultural nacional, pero, sobre todo, porque extiende sus puntos de vista hacia el principio de que no existen fronteras políticas que eliminen los rasgos culturales comunes compartidos en determinados lugares adyacentes -simbólicos o geográficos- constituidos por sus poblaciones. En este punto, se apoya en lo manifestado por Huntington, quien discurre sobre las identidades culturales y observa que estas moldean los patrones de cohesión en las sociedades que comparten afinidades culturales. (1997, p. 18-19).[1] De este modo, el espacio cultural simbólico explorado es aquel constituido por paraguayos, argentinos y

[1] En 'Choque das civilizações' el autor concibe que el cuadro más amplio de las identidades culturales es el cuadro de las civilizaciones. Cuando se refiere a la cohesión, desintegración y conflictos de las sociedades, lo hace en relación a las sociedades del mundo Posguerra Fría (1947-1991). Propone entonces que un orden mundial basado en las distintas civilizaciones está emergiendo, que hay sociedades que se identifican culturalmente dentro de una misma civilización y se agrupan alrededor de Estados líderes o núcleos de una cierta civilización (HUNTINGTON, 1997, p. 19). Esto me lleva a la reflexión de que el espacio cultural-simbólico comprendido por Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil podría tener un "núcleo" alrededor de la cultura guaraní como cultura ancestral de este espacio. Sin embargo, las disputas de poder político principalmente entre Argentina y Brasil parecen sobreponerse a este núcleo cultural de origen guaraní, contexto en el cual la cultura paraguaya parece no tener debido reconocimiento. En parte, estas consideraciones son aplicables a la realidad que estoy investigando, por ejemplo, en la medida en que, observando al pueblo guarani y su legado cultural-simbólico en Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, podría este constituir un núcleo cultural cuya influencia común a los tres países dentro de un espacio aproximado. Sin embargo, las disputas de poder político principalmente entre Argentina y Brasil, quienes ostentan el liderazgo entre en los países del Mercosur, parecen sobreponerse a una posible integración alrededor de este núcleo cultural, reconociendo además aquellos rasgos culturales considerados paraguayos que han sido asimilados por argentinos y brasileños. En este contexto, cabe recordar hechos sociales-político-económicos que contribuyen a explicar las proximidades y contraposiciones en este espacio, que incluyen su música, y que vienen ocurriendo por los menos desde el siglo XIX, y se inscriben desde los embates bélicos de la Triple Alianza, Guerra del Chaco, la economía de la yerba mate, entre otros aspectos histórico-geográficos, los cuales trato a lo largo de los capítulos 2 y 3.

brasileños, en donde estos comparten una identidad cultural. El concepto de identidad cultural aquí trabajado es aquel que se desprende de la identidad puramente nacional, -constituida en el mundo moderno como una de las principales fuentes de identidad cultural- como parte de un proceso más amplio de cambios (HALL, 2005, p. 47-49). Y porque entendemos que este proceso está sujeto a cambios, es que finalmente comprendemos la identidad cultural "como un proceso de construcción en el que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas" (LARRAIN, 2003, p.31). En este caso, esas otras personas son paraguayos, argentinos y brasileños, que encuentran en este espacio cultural simbólico aquellas similitudes identitarias que no caben en sus identidades estrictamente nacionales. Consecuentemente, el Paraguay y sus fronteras con Argentina y Brasil son concebidos como partes integrantes de un lugar que no sugiere la necesidad de la separación de los países. Entonces las fronteras no constituyen un límite o fin, sino el inicio de una transición que, en vez de dividir, las transforman en un lugar de encuentro e integración (HISSA, 2006, p. 34-35), concepto este que adoptaremos -aún conscientes también de las fronteras y su demarcación en sentido geopolítico- y sobre el cual discurro en subcapítulo 2.

La **hipótesis** estudiada se basa en tres puntos: el primero, que existe un contexto social, cultural, histórico y geopolítico que viabilizó el flujo de estas canciones en este espacio cultural simbólico; el segundo, que hay elementos culturales compartidos en relación con este contexto; el tercero, de que los seres que lo habitan comparten un repertorio cultural compuesto por elementos arquetípicos, miscigenados, y/o dominantes en los cuales despierta, además, sus aspectos sensibles. Es importante apuntar que dentro de las hipótesis aquí exploradas, entendemos que los elementos culturales analizados pasan por procesos de resignificación. Estos procesos son constantes y dinámicos e incluyen formas de resistencia cultural, ostensiva o disimulada, a la dominación de los pueblos conquistados (SEIXAS, 2016). Por eso y por tratarse de un trabajo que pone su atención en aspectos musicales y culturales pero sobre todo humanos, las hipótesis de esta investigación fueron exploradas, sin perseguir el objetivo de ser comprobadas, sino que se limitaron a identificar tales elementos culturales (arquetípicos, miscigenados o dominates) y realizar reflexiones a partir de aquellos que fueron detectados (SEIXAS, 2016).

Para Seixas (20016) los elementos culturales arquetípicos son aquellos entre los cuales pueden inscribirse, las leyendas, mitos y cosmovisiones de los pueblos nativos.

Así mismo, aquellos considerados miscigenados son los resultantes de las influencias culturales tanto de los pueblos nativos como de los pueblos colonizadores. Por fin, los elementos culturales dominantes son los que se refieren a los colonizadores o conquistadores. Estos elementos de tipo arquetípico, miscigenado y/o dominantes fueron explorados en las canciones que componen el corpus de esta investigación. Dichos elementos, considerados como un amplio conjunto de aspectos que integran el espacio cultural-simbólico investigado, son observados a partir de elementos simbólicos, culturales, geográficos, históricos y lingüísticos y comunes a los países estudiados en sus fronteras. Por ello, a partir de una delimitación de temas relacionados a estos elementos, luego de esta introducción, los **capítulos 2 y 3** de esta disertación son dedicados a presentar algunos de estos aspectos. En ambos capítulos se incluye también el testimonio de artistas, compositores y cantantes entrevistados, los cuales a su vez dialogan con las experiencias vividas por mí en los tres países, intentando de esta manera establecer relaciones entre estos elementos y los saberes, conocimientos y vivencias que -aun siendo de nacionalidades distintas nos identifican- culturalmente. En cuanto a la selección de elementos presentada, es importante decir que la misma obedece a la necesidad de realizar un recorte temático, temporal y espacial preliminar y más o menos aproximado que, sin embargo, lejos de agotar las perspectivas de exploración de los mismos, pretende solamente sugerir un punto de partida posible que desde nuestros países –en este caso Paraguay, Argentina y Brasil- nos lleve también hacia sus fronteras buscando comprender la compleja naturaleza del tema que nos convoca, es decir, la música como resultado de una identidad cultural que puede contener estos y muchos otros elementos.

El **objetivo principal** es examinar diferentes aspectos de este contexto cultural que se traducen en la musicalidad de la guarania. De este se desprenden los **objetivos secundarios** que siguen conforme: reconocer posibles características simbólicas, culturales, geográficas, históricas y lingüísticas, que influyen en el intercambio cultural entre Paraguay, Argentina y Brasil; y realizar un mapeo de canciones, más específicamente guaranias, -paraguayas, argentinas y brasileñas- que presentan algunos u varios de estos elementos en común. Cabe resaltar sin embargo que, además de la guarania, otros géneros y melodías relacionadas al espacio cultural simbólico propuesto (el que abarca Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil) serán citados a lo largo de este trabajo. Entre ellos, la polca paraguaya y el chamamé, el primero considerado como precursor de la guarania y el segundo como género cultivado sobre todo en Argentina, teniendo ambos una estrecha semejanza musical y cultural con el género guarania,

analogía esta que es referenciada bibliográficamente y ejemplificada, sobre todo en el **capítulo 4** dando ejemplos, además, de la manera en que los elementos identitarios (presentados previamente en los capítulos 2 y 3) son abordados en canciones -principalmente guaranias, pero no solamente- que parecen componer el repertorio musical de dicho espacio. En este contexto, serán además introducidos otros géneros como el gualambao, rasguido doble, y milonga, géneros que – aunque no se asemejan rítmica o melódicamente a las guaranias, pertenecen al mismo espacio cultural simbólico por las temáticas sugeridas en sus letras o por las características lingüísticas comunes que también serán explicitadas más adelante. Con todo, resalto que el enfoque analítico del trabajo es acerca de la guarania, la cual es presentada en los **capítulos 4** y **5.**

De forma congruente a lo que plantea, esta investigación es exploratoria y cualitativa, y la **metodología** se basa primeramente en mi observación-experiencia, como mujer paraguaya y migrante con años de vivencia en Argentina y Brasil, específicamente, cuatro en el primero y ya ocho transcurridos en el segundo correspondientemente, tiempo a lo largo del cual adquirí los conocimientos musicales relacionados con esta música y a partir de los cuales se han desarrollado las indagaciones y premisas principales direccionadas en esta investigación, planteadas, además, como resultado de una experiencia humana. Se ampara metodológicamente, en un primer momento, en las preocupaciones de la Etnomusicología, buscando estudiar y reflexionar de forma contextualizada la música de determinados grupos sociales, y, además, incorporar procedimientos identificados como Autoetnografía, en la medida en que incluyo mis propias vivencias musicales en la dinámica de estudio, motivo por el cual me tomaré la licencia de relatar y escribir en primera persona en los momentos que así se requiera. En 1979 el antropólogo David Hayano define la Autoetnografía como el estudio de la cultura a la que pertenece el propio investigador (LÓPEZ CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 138). Las estrategias empleadas en el uso de este método buscan describir y analizar de forma sistemática la experiencia personal del investigador a fin de comprender aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que este pertenece o en los que participa (ELLIS, ADAMS y BOCHNER apud LÓPEZ CANO y SAN CRISTÓBAL, 2014: 138). Es importante, sin embargo, resaltar que, en conformidad con lo aseverado por Scribano y Sena (2009: 6) al describir el carácter reflexivo del método autoetnográfico, la decisión de incluir los conocimientos por mí adquiridos durante el mencionado periodo vivido en los tres países, no se centra en mis cualidades personales, ni como artista ni como investigadora, sino en el hecho de que soy parte de la comunidad y del fenómeno que

estudio. Por lo tanto, no se trata de una autobiografía, sino de la autoetnografia empleada para el fin que esta metodología explora. Por la visión no fragmentalista sino integrada que sugiere, el trabajo investigativo se apoya en conceptos de Edgard Morin (2005) acerca del pensamiento complejo para la comprensión de los fenómenos, y de Antonio Damásio (2012) quien discurre sobre la inteligencia compleja e intuitiva, más allá de la estricta racionalidad práctica. Damásio expone acerca de los límites de la razón pura y denota la importancia de las formas de razonamiento relacionados a las dimensiones personales y sociales que no se limitan solamente a factores biológicos. Consecuentemente, esta investigación se caracteriza por adoptar un carácter trans e interdisciplinario con inserciones que parten de la música como enfoque de estudio, pero se atreve a transitar libremente entre la geografía, historia, lingüística y las ciencias sociales, para una comprensión más amplia no solamente del fenómeno musical en sí, sino de las vivencias de aquellas personas que forman parte del mismo. En ese sentido, este estudio "refuerza el diálogo entre los saberes científicos con el saber cotidiano, el saber local, el sentido común, el saber mítico, religioso y artístico". (MEDINA, 2006, p. 12, traducción nuestra).

El **corpus de la investigación**, presentado en el **capítulo 5** está compuesto por seis canciones consideradas como guaranias (letra y música), dos de cada país; seleccionadas y transcriptas a partir de grabaciones. Su análisis de carácter exploratorio y cualitativo es realizado por medio del método de la lectura cultural[2] y análisis musical del mismo. Medina (2007, p. 32) se refiere a la lectura cultural como un método para el ejercicio del reportaje autoral en el periodismo, pero extiende esta forma de análisis metodológica a otras narrativas de la contemporaneidad cuyos repertorios y contextos culturales contribuyen a la comprensión de los fenómenos de la investigación. La docente valoriza la búsqueda de una narrativa polifónica y polisémica, esto es, de múltiples voces y significados y ve justamente en el arte la posibilidad de explorar esas vertientes epistemológicas verbales y no verbales (MEDINA, 2006). Esta lectura cultural se apoya en cuatro puntos principales: contextualización, diagnósticos y protagonismo anónimo, y prognósticos. En la contextualización, es presentada el contexto en que se sitúa el fenómeno. Seguidamente, es realizado un diagnóstico de la situación estudiada. Luego,

[2] Por ser estudiante del PROLAM-USP, el carácter inter y transdisciplinario de dicho programa me ha permitido -a pesar de tener formación específica en música- participar de una disciplina del área de periodismo a la que asistí incentivada por mi tutor quien, desde el inicio, recomendó direccionar mi investigación, aliada a referencias teóricas, pero basada en una lectura propia de la Triple Frontera. Fue así como llegué a las clases con Cremilda Medina, docente de la ECA (Escola de Comunicação e Artes – USP) creadora de dicha metodología.

el investigador -como sujeto implicado en el fenómeno estudiado- actúa como mediador de los significados intertextuales y busca el protagonismo anónimo captando la polifonía y la polisemia de los actores sociales relacionados al fenómeno. Finalmente, se realizan prognósticos acerca de la evolución del fenómeno investigado. De esta forma, la lectura cultural valoriza el contexto social, la historia, y la cultura de los sujetos y su realidad colectiva, y considera también lo anónimo en lo cotidiano para llevar a cabo un análisis pluralista. Con el fin de posibilitar criterios de comparación entre música y letra de las canciones, la metodología aplicada también busca examinar de qué manera son construidas o reconstruidas las identidades culturales del espacio simbólico y los sujetos participantes del mismo. Para ello, a partir de la lectura cultural, busca apuntar cuáles serían los elementos culturales arquetípicos, híbridos y dominantes que son comunes a estas canciones y las distinguen como manifestación cultural del grupo social que representan.

A pesar de las características específicas musicales y poéticas de cada una de las canciones seleccionadas para integrar el corpus de esta investigación, estas fueron elegidas poniendo énfasis en aquellos aspectos que, a partir de cierto grado de generalización, podrían contener un conjunto de elementos comunes que se manifiestan como expresión de una identidad cultural compartida en el amplio espacio cultural-simbólico comprendido por Paraguay y las fronteras con Argentina y Brasil los cuales, divididos entre elementos poéticos (es decir en las letras de las canciones) y, musicales (aquellos sobre todo en las melodías e interpretaciones), son identificados en las canciones seleccionadas. Debido al amplio espectro que comprende, esta investigación exploratoria y cualitativa, no cuantitativa. Es decir, no busca realizar un levantamiento del número de guaranias compuestas, o la cantidad de veces que estas hayan sido reproducidas dentro de un determinado tiempo. Por lo tanto, el marco temporal de las guaranias elegidas data desde 1925, mencionado como el año de su creación como género (CARDOZO OCAMPO, 2005). Sin embargo, se extiende a lo largo de las décadas posteriores y hasta la actualidad. Se considera sobre todo su vigencia en los espacios culturales simbólicos que abarca, hecho que se corrobora no necesaria o solamente en la cantidad de veces que determinada canción haya sido grabada o ejecutada por tal o cual renombrado artista, o vehiculada por los medios de comunicación masivo, sino por la capacidad que parecen aún tener estas guaranias de producir sentidos de pertenencia e identidad en la gente que habita estos lugares simbólicos, sean de Paraguay, Argentina o

Brasil. O, aún más allá, ¿por qué no?, en otras naciones, latinoamericanas,[3] pero, tampoco restringiéndose a estas, teniendo en cuenta el mundo cada vez más globalizado en que vivimos, en el cual las múltiples formas de consumir música superan cada vez más los límites físicos impuestos y, por lo tanto, también sobrepasan la posibilidad de realizar aquí un estudio que registre en su totalidad cuántas personas y dónde están siendo reproducidas estas canciones.

Además de la presencia de elementos poéticos y musicales comunes encontrados en las canciones, la decisión de seleccionarlas radica en que las dos primeras guaranias (las guaranias India y *Kerasy*) fueron compuestas por el músico José Asunción Flores (1904-1972), y el poeta Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), ambos paraguayos y referenciados como uno de los dúos compositivos más representativos del género, siendo Flores considerado el creador mismo del género (SZARÁN, 2004, p.5-6). El segundo compositor seleccionado es Ramón Gumercindo Cidade, más conocido por su nombre artístico: Ramón Ayala. Hijo de madre paraguaya y padre brasileño, Ayala nació en el año 1937 en Garupá, Misiones-Argentina, provincia vecina al Paraguay y desarrolla hasta el presente una obra musical y artística que -según sus propias palabras mencionadas en entrevistas e incluidas lo largo de este trabajo- está íntimamente vinculada a la influencia de los géneros de música paraguaya, y, por consecuencia, también a la guarania. Además, por el hecho de ser oriundo de una provincia fronteriza y de ascendencia paraguayo-brasileña, sus canciones presentan aquellos elementos poéticos y musicales comunes al espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil. Ambas, letra y música de las canciones 'Mi pequeño amor' y 'Dulce Paraguay', fueron compuestas por Ayala, siendo estas la tercera y cuarta canciones analizadas en el capítulo 5. Del Brasil, fueron seleccionados los compositores Almir Sater y Paulo Simões, nacidos en las ciudades de Campo Grande y Río de Janeiro, respectivamente, en los años de 1956 y 1953. Es importante notar que Campo Grande es una ciudad del estado de Mato Grosso do Sul, estado brasileño fronterizo con el Paraguay, y que Sater, es nacido de padre paraguayo. Por su parte, Simões a pesar de nacido en Río de Janeiro, residió desde la adolescencia en Campo Grande donde desarrolló una importante parte de su obra que, según sus propias palabras presenta una afinidad cultural con la musicalidad presente en dicha ciudad, que –también según testimonio registrado en entrevistas- recibe vasta influencia cultural del Paraguay. Según ambos, Sater y Simões, esta influencia-aunque de

[3] Considerando que este estudio se inscribe dentro un programa de pos graduación que vincula sus indagaciones e intereses en la integración de América Latina.

modo peculiar y distinto a la musicalidad esencialmente paraguaya- se manifiesta en la tarea compositiva de ambos. Las canciones de este dúo de compositores brasileños seleccionadas para este trabajo son *Semente* y *Sonhos guaranis.* De este modo, la selección de dichas obras mencionadas de los compositores paraguayos José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero, el argentino Ramón Ayala, y los brasileños Almir Sater y Paulo Simões, nacidos en generaciones sucesivas, denota, además, la posible presencia del legado de la guarania, que parece permanecer en el espacio investigado a pesar del paso del tiempo y de las características individuales que cada uno de ellos le han dado a sus canciones.

El análisis musical de las canciones mencionadas fue realizado por destaque temático enfatizando especialmente algunos elementos musicales e interpretativos presentados en el capítulo 4, que distinguen a la guarania como género musical, es decir el patrón de acompañamiento y tempo, la presencia o no del llamado 'sincopado paraguayo', la instrumentación, forma musical y algunos aspectos melódicos de las canciones que a su vez recreados por medio del empleo de recursos interpretativos empleados por los cantantes.

Paralelamente, resalto que, además de las guaranias elegidas por los aspectos comunes que comunican- elegí dar voz a protagonistas que dan también su testimonio en este trabajo en entrevistas del tipo estructurada y no estructura como instrumentos de pesquisa. Ellos son músicos, compositores, cantantes y poetas, que nacieron y/o residieron por un periodo en Paraguay y regiones de frontera política con Argentina y Brasil, importante tiempo en el cual desarrollaron el arraigo cultural que afirman tener a este espacio cultural simbólico, el cual se manifiesta de una forma u otra en las preferencias musicales y artísticas expresadas en sus obras o interpretaciones, a pesar de sus respectivas experiencias como artistas migrantes que se dislocaron más tarde a otros lugares, conservando sin embargo aquellos símbolos comunes traídos de las vivencias primeras.

Una entrevista estructurada -desarrollada a partir de una relación fija de preguntas (GIL, 2008, p. 113) y elegida a modo de poder comparar respuestas que son dadas a las mismas preguntas- fue hecha con ocho artistas argentinos y brasileños. Entre los primeros, el guitarrista correntino[4] Rudi Flores, el pianista misionero Chungo Roy y las cantantes Florencia Bobadilla y Cecilia Pahl, ambas también oriundas de la provincia

[4] Aquí me refiero al gentilicio de Corrientes, provincia argentina que también hace frontera con Paraguay y con Brasil.

fronteriza al Paraguay, Misiones-Argentina. Entre los brasileños, entrevisté al compositor, *violeiro*[5] y cantante Almir Sater, al poeta y compositor, Paulo Simões,[6] y a la cantante Thamires Tannous,[7] también nacida en Campo Grande, capital del estado brasileño de Mato Grosso do Sul, MS, Brasil. A modo de viabilizar la aplicación de esta entrevista, cada uno de los artistas tuvo la libertad de optar por enviar sus respuestas por escrito, vía correo electrónico, o responder por medio de una llamada telefónica grabada. Todas las entrevistas fueron integralmente agregadas al final de esta disertación y pueden ser consultadas en los apéndices, donde son además especificadas las opciones de los artistas por responder de forma escrita o verbal y las fechas de realización de las mismas.

A la entrevista estructura realizada con los ocho artistas previamente mencionados, se suma la entrevista de tipo no estructurada realizada con el compositor, guitarrista, cantante y pintor también argentino y misionero Ramón Ayala. La elección de aplicar este tipo de entrevista con Ayala se basa en que, habiendo sido posible agendarla y realizarla presencialmente en Buenos Aires, y, sobre todo porque la primera pregunta que hice al entrevistado fue suficiente para que a partir de ella, y sin seguir una lista de preguntas fijas, el mismo discurriera de forma muy amplia sobre su relación afectiva y ancestral con el Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, y sobre cómo esta relación se manifiesta en su obra. De esta forma, propongo una conversación entre mí y estos artistas, en la que me sitúo no sólo como investigadora, sino como artista que forma parte del quehacer musical investigado, en una rica experiencia que se intercala con las canciones fronterizas como hilo conductor que nos convoca al diálogo.

Finalmente, esta investigación se ampara en la revisión bibliográfica que intenta abarcar algunos puntos principales que tañen al enfoque interdisciplinario de la misma. Comprendiendo, sin embargo, que la diversidad de aspectos contenidos y apuntados en el cancionero propuesto, más que proponer respuestas definitivas, pueden venir a constituir el punto de partida para otras investigaciones específicas en cada área de estudio, es decir, sociología, geografía, historia, lingüística, y la música misma, amparándose en las bibliografías especializadas de cada una de estas ciencias según corresponda.

---

[5] Aquí hago referencia a la condición de instrumentista de Almir Sater quien ejecuta además la viola caipira, instrumento utilizado en la interpretación de guaranias brasileñas, tema sobre el cual discurro en el capítulo 4.

[6] Para más informaciones visitar la página web del artista disponible en: <http://www.paulosimoes.com.br/o-artista>. Acceso en 26 de nov. 2017.

[7] Para más informaciones visitar la página web de la artista disponible en: <https://www.thamirestannous.com.br/>. Acceso en: 23 de feb. de 2018.

2 ELEMENTOS SIMBÓLICOS, CULTURALES Y GEOGRÁFICOS

Iniciamos esta jornada con algunas preguntas que me he planteado a lo largo de la misma, y que, desde la identidad nacional como concepto y su singularidad sujeta a un país y su territorio en sentido estricto, me ha llevado cuestionarme si no estarían, más bien, en las pluralidades aquellas identidades culturales que no caben en las representaciones del carácter nacional, y que, por lo tanto, se desprenden desde este hacia la búsqueda de otros caracteres, o, como elegí llamar aquí, elementos, en que habitantes de países distintos se identifican, sin embargo, culturalmente parecidos. ¿Por qué?

Sin tener una respuesta fija a la indagación, es importante todavía mencionar que los elementos aquí presentados y organizados– por un lado, en elementos simbólicos, culturales y geográficos y, por otro, en elementos históricos y lingüísticos (en el capítulo 3)- fueron seleccionados porque los mismos parecen ser mencionados en algunos géneros musicales cultivados en el espacio cultural simbólico investigado: Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil,[8] especialmente en canciones del género guarania. Estos elementos pueden estar presentes en la letra y música de las canciones.[9]

2.1 ¿IDENTIDAD O IDENTIDADES?

Al referirse sobre el concepto de identidad, Larrain aclara que no alude "a una especie de alma o esencia con la que nacemos", sino más bien a un proceso que los individuos construyen definiéndose a sí mismos necesariamente por medio de la interacción simbólica con otras personas (2003, p.32, marcación nuestra). Congruentemente con la idea de que la identidad no nos adviene expresamente al nacer, Hall afirma que también "las identidades nacionales no son cosas con las cuales nosotros nacemos, sino que son formadas y transformadas en el interior de la representación". De esto "se deduce que la nación no es apenas una entidad política sino algo que produce sentidos – *un sistema de representación cultural*". Es decir, las personas participan de la *idea* de nación como representada en su cultura nacional. (HALL, 2005, p. 48-49, itálicos del autor, traducción nuestra). Sin embargo, ¿será que dicho sistema de representación

[8] El cual presento en un mapa aproximado en el subcapítulo 2.4.
[9] Para ver ejemplos de cómo estos elementos parecen reflejarse en la letra y música de guaranias y canciones de otros géneros, verificar el capítulo 4 o, capítulo 5, donde seis guaranias son analizadas.

cultural nacional abarca de forma unificada aquellos sentidos con los que nos identificamos?

Este tipo de indagaciones instigadas por los propios autores que discurren sobre el complejo tema de la identidad cultural, nos conducen, no propiamente en dirección a un concepto fijo que mejor la defina, sino más bien hacia la búsqueda de cómo podría darse la construcción de dicha identidad si la misma no se atuviera únicamente a una identidad nacional. De esta forma, es como si nos dirigiésemos a escudriñar las diversas piezas que componen un rompecabezas y pensar la identidad cultural como resultado de las varias partes que la integran, conforme a continuación nos sugiere nuevamente Larrain:

> La identidad, (…) es la capacidad de considerarse a sí mismo como objeto y en ese proceso ir construyendo una narrativa sobre sí mismo. Pero esta capacidad sólo se adquiere en un proceso de relaciones sociales mediadas por símbolos. La identidad es un proyecto simbólico que el individuo va construyendo. Los materiales simbólicos con los cuales se construye ese proyecto son adquiridos en la interacción (LARRAIN, 2003, p.32).

Siendo entonces la identidad una construcción que se da en una relación simbólica con otras personas, consideraremos que esas personas son, en este caso, paraguayos, argentinos y brasileños que interaccionan en sus fronteras,[10] en donde el otro, siendo de nacionalidad distinta no es otro completamente diferente sino otro con quien comparte ciertos elementos culturales en común. De esta forma, en un amplio contexto, comprendemos por identidad cultural aquella que está formada por un conjunto de elementos en los que – a partir de cierto grado de generalización- los seres humanos de este lugar se reconocen semejantes, cruzando los límites de sus nacionalidades. Estos incluyen aspectos simbólicos, culturales, históricos, geográficos históricos y lingüísticos, algunos de los cuales presento en el primer y segundo capítulos de esta investigación.

Es importante, por otro lado decir que al iniciar esta investigación además de desconocer la bibliografía que trata al respecto, y, a pesar de la multiplicidad de elementos que se combinan en su enfoque de estudio -una vez que trata sobre música como manifestación cultural de un determinado espacio simbólico que incluye tres países- como investigadora no sólo carecía de fundamentos teóricos para situarlo dentro del tema principal de la misma, sino que concebía la identidad, como palabra y concepto,

[10] Es importante decir que, de forma congruente con la pluralidad sugerida al pensar en identidades y no identidad, la frontera es vista no como límite, sino como inicio de un espacio de transición que transforma las fronteras en un espacio de encuentro (HISSA, 2006), tema sobre el cual discurro más ampliamente en los subcapítulos 2.2, 2.3 y 2.4.

solamente en singular. Fue así hasta percibir que no sólo los territorios físicos sobre los que me debruce están en constante cambio, sino que los sujetos del quehacer musical que investigo tuvieron o tienen una trayectoria que incluye agentes de grandes mudanzas, como consecuencia del tiempo y lugar en donde desarrollaron su obra, en este caso, sus canciones. De esta forma, y porque la mayoría de los compositores y cantantes que forman parte de este trabajo han necesariamente migrado de sus lugares de origen a otro u otros lugares donde trazaron y trazan su camino artístico, no se podría hablar aquí solamente de identidad como concepto, sino de los varios sujetos y la pluralidad de identidades que los componen.

Al ingresar a este programa de post grado, uno de los primeros materiales bibliográficos que cayeron a mis manos fue el del sociólogo polonés Zygmunt Bauman titulado, en singular, 'Identidad'. Luego de empezar a leerlo, varias veces la palabra que lo titula hacía eco en mi mente debido a la estrecha identificación que encontré en la manera en que relata sus experiencias de vida para crear a partir de ellas los conceptos que rodean el tema. Por el hecho de que esta maestría constituye uno de mis primeros acercamientos académicos a las ciencias humanas, y de que aún una de las primeras identidades para cuyos roles busco constantemente establecer una relación en mi doble rol de cantante e investigadora, y, además, con la constante duda de no saber cuál de estos roles antecede el uno al otro, he encontrado en las palabras de Bauman un direccionamiento y he experimentado en ellas la libertad de reflexionar que, quizás, ninguno de estos roles debe, necesariamente, obedecer a un orden jerárquico, sino más bien a una motivación o a las motivaciones que me voy planteando a lo largo de la vida. Dentro del amplio espectro de investigación e investigadores que han estudiado el tema de la identidad, en el contexto de este trabajo cito, además de los previamente mencionados, al autor que afirma lo que sigue:

> Tornamo-nos conscientes de que o "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade". Em outras palavras, a ideia de "ter uma identidade" não vai ocorrer às pessoas enquanto o pertencimento" continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começara a ter essa idéia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN, 2005: 17-18).

Mientras reflexiono sobre las motivaciones que han llevado a elegir el asunto de investigación propuesto para este trabajo, percibo que es justamente en ellas en donde encontré mi identidad o identidades, al percibir que estas se manifiestan -en congruencia con lo aseverado por el citado autor- en la forma de una tarea a ser realizada y de cuyo proceso hago parte como cantante e investigadora latinoamericana, primeramente. Por otro lado, me deparo con el hecho de que entre mis documentos actuales de identidad poseo, además de mi Cédula de Identidad como paraguaya (C.I.), el Documento Nacional de Identificación (DNI) que permite residencia permanente en Argentina, y además la *Cédula de Identidade de Estrangeiro* o RNE, cuyo número apuntado en el *Registro Nacional do Estrangeiro* me permite residencia temporaria en Brasil. Dentro de este contexto he cuestionado diversas veces mi propia identidad nacional y, de nuevo, he vuelto a las palabras de Bauman al percibir que, sí, tengo un profunda identificación con mi país pero, el sentido de comprometimiento que tengo con Paraguay, no se dado simplemente por el hecho de haber nacido dentro de su territorio, sino que más bien se ha ido construyendo paulatinamente, justamente por medio de contacto con otras culturas, a saber, especialmente la brasileña y la argentina al percibir, en un primer momento, en qué se diferencian y, más tarde, sobre todo al darme cuenta que, por otro lado, existe un espacio simbólico-cultural en el que las culturas de los países se asemejan. Desde mis afectos hacia la música, desde la música hacia el canto y desde el canto hacia la pregunta: ¿qué canciones tiene sentido para mí cantar?, he pasado por la zamba argentina[11], el *samba* brasileño,[12] y sin embargo he regresado a las guaranias y polcas paraguayas que, en medio de mis viajes, seguían despertando en mí un profundo sentido de pertenecimiento. Fue justamente en ese retorno que encontré aquellas canciones que no

---

[1111] En este contexto, me refiero al género argentino llamado Zamba cultivado en el Noroeste argentino, o, área de influencia peruana, según clasificación del etnomusicólogo argentino Bruno C. Jacovella, a quien presento en el punto 2.3.2 de este capítulo). Se trata de un género del tipo coreográfico y con forma fija, esto es, con una coreografía marcada por un número de compases determinado para uno de los versos que a su vez acompañan a la danza y la coreografía establecidas, y, por lo tanto siguen también una forma musical establecida (FALÚ, 2011, p. 32-33). La zamba es particularmente representativa, en particular, de la provincia de Tucumán, de donde la cantante Mercedes Sosa (1935-2009) es oriunda. Durante mi estadía en Brasil he presenciado que, por algún motivo que desconozco, una de las zambas más a menudo interpretadas por músicos brasileños, en general, es la zamba llamada "Alfonsina y el mar", composición de Ariel Ramírez (1921-2010) y Félix Luna (1925-2009) que cual homenajea a quien fuera en vida la poeta argentina Alfonsina Storni (1892-1938), cuya muerte fue resultado de su suicidio en el mar. Una versión de la canción interpretada por la cantante Mercedes Sosa, está disponible en: https://youtu.be/cNMhgC1yg_U >. Acceso en: 19 ene. 2018.

[12] Aquí me refiero al género brasileño *samba,* del cual aprendí algunas canciones principalmente durante mi estadía en Florianópolis/SC, en los años de graduación en música de la Universidade do Estado de Santa Catarina (2005-2009). Una interpretación del *samba A Rita* (composición del compositor brasileño Chico Buarque) ensayada y grabada a partir de aquella experiencia, está disponible en: <https://soundcloud.com/romymartinezmusica/a-rita>. Acceso en: 19 ene. 2018.

estaban lejos de ser guaranias, aunque hubieran tenido origen en la otra orilla y que podrían ser tan paraguayas como argentinas como brasileñas porque, al menos a mí, aunque de forma diferente, parecían decirme lo mismo. Y es entonces en ese lugar donde nos permitimos usar otras palabras o notas distintas, para entonar una canción que desemboca en el mismo río, donde encontré una tarea a ser realizada, no de una sola vez, sino continuamente hacia el destino de seguir escribir y cantando sobre este espacio cultural-simbólico que decidí llamar de Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil.

FIGURA 1 – Identidades: C.I. paraguaya, DNI argentino y RNE *brasileiro*

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE LA INVESTIGADORA

Al respecto del tema relacionado a la 'identidad' y en relación con el contexto de esta investigación, los músicos instrumentistas y cantantes, brasileños y argentinos, que forman parte de la misma[13] han dado también su testimonio y sus puntos de vista para el tema abordado.

Ramón Ayala (2017) se refiere a uno de los eventos artísticos en los que participaría durante 2017 -año en que cumplió 90 años de edad- y afirma que -en su rol

[13] Compositor argentino oriundo de Garupá, Misiones-Argentina, provincia fronteriza al Paraguay conforme presentado en la introducción de esta disertación, cuya obra musical es mencionada a lo largo de la misma y, analizada especialmente en el capítulo 5, subcapítulo 5.2

de músico, poeta y pintor- encuentra la necesidad de enfatizar en estos encuentros la importancia de cultivar una identidad relacionada con la tierra de uno mismo. De esta manera, es enfático al enunciar cuál sería su actitud en dicho evento que tuvo lugar en la Universidad Nacional del Litoral, en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina:

> Y yo voy a poner el acento en la necesidad que debe tener el habitante de una región, de un lugar, de su tierra que lo ha parido, ¿te das cuenta?, de no darle la espalda. No ser un extranjero en un cuerpo de un lugar determinado. Un cuerpo argentino con contenido extranjero.
>
> No debe haber algomás desgraciado, algo más lamentable que prestar su cuerpo a una **identidad** extranjera que, además, es pirata, es avasallante y lo fenestra. Con esa actitud te estás borrando a vos mismo, un tipo que lo utiliza lo está borrando como entidad. No, yo no… Con todo respeto (marcación nuestra).

Por su parte, el pianista argentino Agustín 'Chungo' Roy (2017), nacido así como Ayala, en tierra misionera y argentina, al ser interrogado sobre cuál sería la tierra con la que encuentra identificación, responde:

> La tierra que me identifica es acá la Argentina y también un poco Paraguay, pero en Posadas, es donde yo… Es mi lugar en el mundo. Sobre todo Misiones ahí, me encanta. Me encanta toda esa parte. Eso me identifica y necesito estar ahí. Extraño mucho cuando no estoy.

Al ser inquirido sobre el tema relacionado a la identidad y la tierra con que se siente identificado, el guitarrista y compositor argentino, nacido en la capital de la provincia de Corrientes, Rudi Flores responde sin titubear que, a pesar de los 25 años que estuvo radicado en Francia, continua siendo su ciudad y provincia natal el lugar al que tiene apego.

Por otro lado, el compositor brasileño Paulo Simões (2017),[14] explica que su identidad se encuentra dividida de la siguiente forma:

> Me sinto dividido entre meu lado carioca, por ter nascido, e vivido alguns anos por lá, e, meu lado mato-grossense e pantaneiro, que está nas minhas memórias de infância, e na minha atividade adulta, como artista com vários anos de estrada.[15]

---

[14] Compositor nacido en Río de Janeiro y criado en Campo Grande-MS, conforme presentado en la introducción de esta disertación, cuya obra musical es también mencionada a lo largo de la misma, y analizada especialmente en el capítulo 5, subcapítulo 5.3.

[15] En el Brasil, decir que un artista tiene 'varios anos de estrada' indica que el mismo tiene una larga trayectoria como tal.

Las cantantes Cecilia Pahl (2017) y Florencia Bobadilla (2017) ambas nacidas en Misiones, Argentina, describen parte de los temas más adelante tratados en este trabajo y nos introducen a ellos. Pahl manifiesta cuánto sigue:

> Me identifico con Misiones, provincia de tierra roja, selva, agua y humedad. En su geografía particular, en su condición de cuña entre dos naciones, de intercambio vecinal, triple frontera; en su pueblo guaraní y sus inmigrantes de tantas naciones que vinieron a habitarla hacia fines del siglo XIX, nuevos pobladores que se fundieron con su tierra.

Conversando, sin saber con la respuesta de Pahl, Bobadilla afirma que se identifica:

> …con la zona, con la región. Siento verdaderamente que Paraguay, el noreste de Argentina y el sur de Brasil, más allá de los límites políticos son parte de la misma canción, de la misma historia. Me identifico con la tierra colorada y la humedad.

Finalmente, el guitarrista argentino, Abel Tesoriere (2017) oriundo de la ciudad de Formosa, ciudad vecina y cercana a la capital paraguaya, nos recuerda la complejidad de este tema relacionado a la identidad, que por lo tanto podría extenderse por varias páginas más. Según nos dice: "Es complejo, pero uno se adapta, siempre están nuestros paisajes y costumbres amalgamados con las nuevas tierras que habitamos. Vivo en Buenos Aires pero soy **litoral**" (marcación nuestra).[16]

2.2 ¿FRONTERA O FRONTERAS?

Por medio de la reflexión suscitada a partir del concepto de 'identidad', y comprendiendo que es un conjunto de elementos que tienen como resultado no sólo una identidad sino muchas identidades, he cuestionado si también es adecuado pensar en la 'frontera' entre Paraguay y Brasil, o Brasil y Argentina, o Argentina y Paraguay. Propongo entonces también debatir sobre las fronteras, en plural, por todo lo que implica, no sólo geográficamente sino histórica, política, social y culturalmente, en una amplitud que va mucho más allá de los territorios, ríos y/o puentes que los dividen como naciones o, de los territorios que ni siquiera tienen una frontera natural que los separan

[16] En este contexto, el músico se refiere al litoral como el espacio territorial argentino relacionado con los ríos, principalmente el Paraná. Es importante notar que, para designar este mismo espacio, Bobadilla lo denomina como 'noreste de Argentina'. Los aspectos que dan nombre a estos lugares que incluyo en el espacio cultural simbólico Paraguay, y fronteras con Argentina y Brasil, son tratados más adelante especialmente en los subcapítulos 2.3 y 2.4.

naturalmente.[17] Consecuente, llegaremos al consenso de que esas fronteras son muchas y comprenderlas sobrepasa los límites geopolíticos. En este contexto, pareciera ser acertado, pensar la frontera no como fin, sino como el lugar de otro inicio que se da justamente a partir de las fronteras, conforme asevera el geógrafo brasileño Cássio Eduardo V. Hissa, cuyo enfoque sobre frontera adoptaremos conforme sigue:

> O limite, visto do território, está voltado para dentro, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está voltada para fora, como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. (HISSA, 2006, p. 34).

2.2.1 La frontera como límite político-geográfico

Este trabajo direcciona sus indagaciones más bien hacia posibles maneras de reflexionar sobre las fronteras comprendiéndolas como el inicio de un trayecto en el cual se buscan aspectos fronterizos de la cultura, el arte y la música, como manifestación de los encuentros propiciados en sus espacios. Sin embargo, no ignoramos la existencia de la frontera que es comprendida como un límite subordinado al gobierno y al poder geopolítico que este representa. En ese sentido, -a partir de los conceptos de Foucault- Hissa insta a comprender que "el límite es apenas una manifestación de la manutención del control, del gobierno, del dominio y de la propiedad" (HISSA, 2002, p. 39, traducción nuestra). Aquí el autor destaca las palabras; poder, frontera y gobierno, y pregunta: Pero, ¿qué se gobierna? Y entonces cita la respuesta que da Foucault a la pregunta que plantea: "Se gobiernan cosas" (FOUCAULT, 2001, p. 82, traducción mía). Hissa llama la atención al concepto de Foucault quien afirma que el territorio y la propiedad no son fundamentales sino que son variables, a lo que añade que "aquello a lo que el gobierno se refiere es no a un territorio y si a un conjunto de hombres y cosas" (FOUCAULT, 2001, p. 282, traducción nuestra). Hissa está de acuerdo con Foucault en el hecho de que el poder incide en gobernar y, en controlar cosas y personas. Sin embargo, Hissa no resta importancia a la cuestión territorial pues para él es a través del territorio –y no sobre el territorio como aparenta pensar Foucault- que las sociedades construyen su mundo y su cultura. Por lo tanto, para Hissa el territorio no es un dato circunstancial y variable, sino que es parte

[17] Como es el caso de las ciudades de Pedro Juan Caballero, Paraguay, y, Ponta Porã, Brasil, separadas por una frontera seca, esto es, sin un río o cerro de por medio.

integrante de la dinámica de las colectividades. Y con las siguientes palabras Hissa nos acerca al concepto de espacio cultural simbólico, que próximamente presento:

> A vida não é um movimento desterritorializado. Entendido como espaço produzido pela sociedade, o território é obra coletiva e, em si mesmo, manifestação de poderes. A construção do território, através de relações sociais, por si só, passa a significar o estabelecimento de fronteiras de natureza variada – entre pessoas e coisas" (HISSA, 2002: 40, grifo nosso).

2.2.2 Las fronteras como espacio cultural simbólico

Conforme indica Hissa (2002), el territorio es comprendido como un espacio producido por la sociedad en cuya construcción se establecen fronteras de naturaleza variada entre personas y cosas. Partiendo del concepto anterior, nos dirigimos hacia el de espacio cultural simbólico que parece adecuarse a las premisas de esta investigación y comprende que, aunque existe un territorio demarcado por una frontera geopolítica, existen, sin embargo, aquellas fronteras que son traspasadas por los seres humanos que las habitan por medio de las manifestaciones culturales y simbólicas que ellos mismos crean y recrean en una relación de constantes cambios asociados a este espacio.

Del mismo que entendemos las fronteras como un lugar de transición que, en vez de establecer un término, puede inaugurar –en un sentido cultural y simbólico- un espacio de interrelación, nos animamos a transitar desde la música hacia temas histórico-geográficos comprendiendo que, a pesar de las fronteras interdisciplinarias entre ellos, podría existir una relación contigua entre los sonidos expresados en las canciones y el paisaje geográfico que representan. No ignoramos los efectos positivos de la especialización en los campos de estudios que tienen como resultado el perfeccionamiento teórico, metodológico y técnico a servicio de la producción del conocimiento. Pero, el hecho de estar estudiando un tema relacionado al arte de tres naciones y sobre las posibilidades de interacción cultural de estas entre sí, nos impulsa hacia el desafío de intentar también diluir algunas fronteras científicas con el intuito de poder reflexionar de manera integrada acerca del fenómeno musical que nos convoca (HISSA, 2002, p. 209-216). Por ese motivo, a partir a del próximo subcapítulo – referenciando también autores que han utilizado herramientas de representación visual o del campo de la geografía a fin de situar los cancioneros que han estudiado como representación cultural y sonora de un lugar- propongo percibir los mapas y figuras que

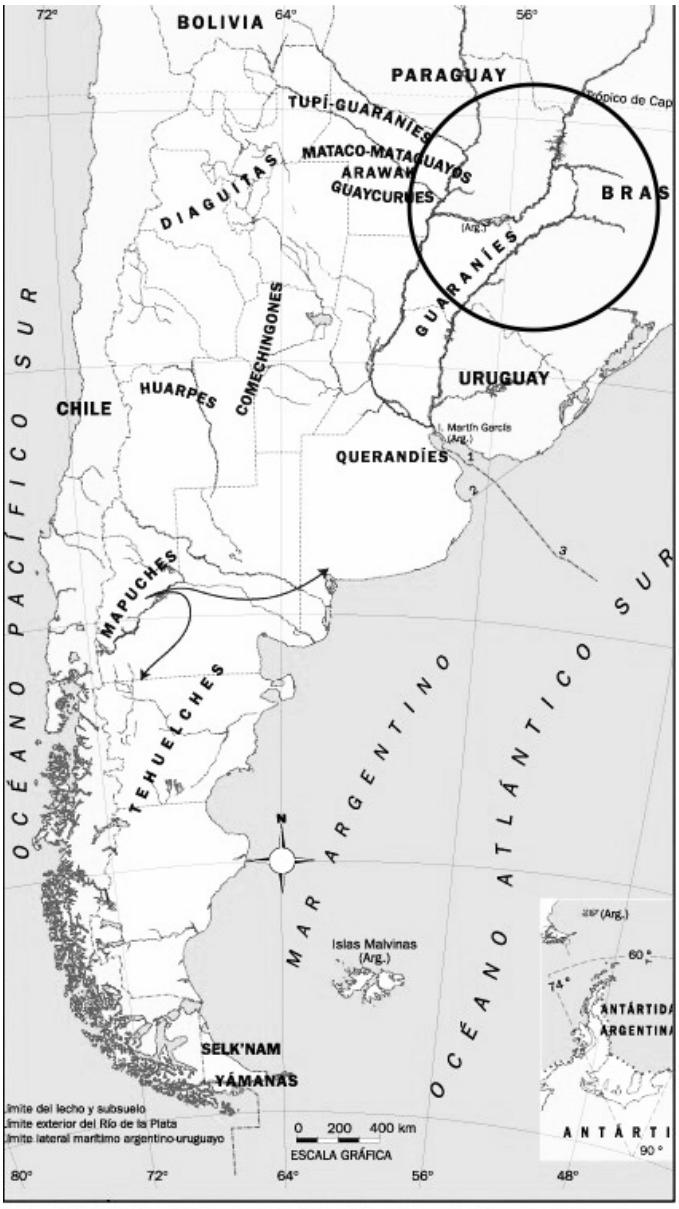
presento a continuación no como un límite fijo, sino, más bien, como una representación aproximada que favorece la observación del espacio o espacios simbólico-culturales propuestos.

2.3 EL ESPACIO GEOGRÁFICO COMO ESPACIO CULTURAL SIMBÓLICO

El objetivo de esta investigación no profundiza en todos los elementos que componen las manifestaciones culturales del espacio simbólico estudiado (gastronomía, artesanía, danza y otros) sino que enfoca más precisamente en la música. Sin embargo, es necesario apuntar uno de los factores esenciales para la formación de estas culturas como son aún hoy son conocidas, no sólo en el espacio cultural simbólico que en este trabajo investigo, sino más ampliamente en toda América Latina. En ese sentido es importante apuntar la existencia y/o posterior permanencia o extinción de los diferentes pueblos originarios del continente latinoamericano como un importante factor dejó un legado en sus tierras. El mapa a continuación denota, aunque de forma bastante general, las áreas aproximadas donde dichos pueblos vivían antes de la llegada del colonizador y que poblaron el territorio que es actualmente Argentina; pueblos estos que también se esparcieron entre Chile, Bolivia, Paraguay y Brasil. En la figura a continuación podemos observar a los guarani[18] situados en la zona donde actualmente está la provincia de Misiones-Argentina, fronteriza con el Paraguay y Brasil.

FIGURA 3 - Mapa de los pueblos originarios antes de la colonización en el Cono Sur

[18] En toda la extensión de la disertación optaré por utilizar el término 'guarani', y no guaraníes, para referirme a dicho pueblo originario. Esto se debe a que en el idioma nativo el sufijo 'es' o la 's', como consonante no es utilizada para pluralizar las palabras como sí se utilizada ambos en el español. Además, el nombre guarani por sí indica que, en el sentido de pueblo, es un sujeto colectivo, tampoco siendo necesario por lo tanto el uso del sufijo 'kuera' del guarani utilizado para sujetos en plural. Ejemplo: perro = *jagua*, perros = *jaguakuera*



FUENTE: MAPAS HISTÓRICOS Y POLÍTICOS[19]

Los pueblos originários dejaron una influencia definitiva en el arte del continente americano, a pesar de los violentos intentos de los conquistadores de destituir muchas de estas culturas casi completamente (JACOVELLA, 1959; VEGA, 2010; FALÚ, 2011).[20] Con la colonización, se inició el proceso de extinción de casi toda la música original del

[19] Mapa disponible en: <https://marcebarthe.wordpress.com/2010/03/17/mapas/> Acceso en: 20 ene. 2018.
[20] Bruno Jacovella (1910-1996) fue un escritor argentino, estudioso de la cultura popular argentina. Por su parte, Carlos Vega (1898—1966) fue un etnomusicólogo, compositor y poeta argentino. La primera edición de la obra de Vega aquí referenciada, fue publicada por primera en 1944, siendo la de 2010 una reedición hecha por el Instituto Nacional de Musicología que lleva actualmente su nombre. Por otro lado, al referirnos a Falú, lo hacemos mencionando al guitarrista, compositor y docente argentino Juan Falú, nacido en 1948, quien hasta la fecha realiza su labor educativa y musical. Esta aclaración es válida para indiciar que no nos referimos a Eduardo Falú (1923-2013), tío de Juan, quien fuera en vida también un renombrado guitarrista y compositor.

continente dominada por los estratos culturales europeos.[21] Con la colonización y la llegada de los españoles a la ciudad de Cuzco en 1534, la caída del Imperio y después de varios enfrentamientos entre los conquistadores, en 1542 se crea el Virreinato de Perú que cubría toda la franja de tierra ilustrada en el siguiente mapa y que fue esencial para la formación cultural de todo el espacio simbólico que comprende.

FIGURA 3 - Mapa del territorio de extensión del Virreinato del Perú antes del Virreinato del Río de la Plata

FUENTE: MAPAS HISTÓRICOS Y POLÍTICOS[22]

[21] Según el etnomusicólogo argentino Carlos Vega (2010, p. 153), los cancioneros Tritónico y Pentatónico son los dos únicos parcial o totalmente aborígenes que subsisten. En esta clasificación el autor incluye géneros musicales como las bagualas y los huaynos pre-colombinos, los cuales obedecen a una escala de tres notas musicales (separados por terceras mayores o menores, en el caso del cancionero Tritónico) y cinco grados (en el caso del cancionero Pentatónico). El tema que aquí nos convoca no parece advenir de este cancionero, motivo por cual no adentraremos en él. Sin embargo, incluimos esta nota referenciando al mencionado autor por considerar un asunto importante que podría encaminar futuras investigaciones sobre la música en América Latina.

[22] Mapa disponible en: <https://marcebarthe.wordpress.com/2010/03/17/mapas/> Acceso en: 20 ene. 2018.

Según los autores anteriormente referenciados, este hecho histórico pudo haber tenido influencia en la manera en que, desde el Alto Perú, las manifestaciones culturales se irradiaron en toda esa extensión de tierra, que incluía el Perú, Bolivia, Norte de Argentina y de Chile, generando características comunes y, también peculiares, en la medida en que fue cada nación o región, iba logrando también cierta independencia política, económica y cultural. Luego, en 1776 es creado el Virreinato del Río de la Plata que influye en la cultura difundida en Buenos Aires, en el Uruguay, Sur del Brasil y hasta Asunción en el Paraguay (JACOVELLA, 1959; VEGA, 2010; FALÚ, 2011).

2.3.1 Clasificación Carlos Vega

Entendemos que la clasificación de Vega, que presentaré a continuación es bastante amplia y condicionada a las investigaciones hechas por él y publicadas por primera vez ya en 1944 (2010, p.3), las cuales buscaban sinterizar de manera histórica algunos aspectos que influyeron en el desarrollo de la música argentina y latinoamericana. Sin embargo, presento estas clasificaciones por las figuras ilustrativas sugeridas por Vega, porque ellas han servido como punto de partida inicial para componer este subcapítulo y para comprender la importancia de una representación visual, que no podría ser graficada en una partitura, pero que, por medio de la utilización de mapas podría contribuir a la comprensión -al menos a grandes rasgos- acerca de posibles distribuciones de la vasta diversidad de géneros musicales latinoamericanos compuestos en compases ternarios y binarios, así como las distintas fusiones que posteriormente pudieron haber ido componiendo las particularidades de cada género. En este punto es importante apuntar que nos referirnos a 'fusiones' en el sentido musical, y lo hacemos a partir del concepto propuesto por Néstor García Canclini (2013, p.28) quien discurre sobre los procesos de hibridación de las culturas y que sucede en las religiones, en las artes, gastronomía y en la comunicación, y que, al aludir a la música, la llama fusión.[23]

Partiendo de este presupuesto, presento a continuación los conceptos de Vega, quien haciendo un análisis de los virreinatos en la colonización española y la portuguesa (Brasil), y la influencia que pudieron haber tenido en su formación cultural, Vega (2010, p. 155-265) divide el cancionero latinoamericano en dos grandes grupos:

[23] Este mismo concepto de hibridación de Canclini (2013), es retomado en el capítulo 3, subcapítulo 3.3 y, más específicamente en capítulo 4, subcapítulo 4.2.2 donde presento distintos usos del guarani, español y portugués en la composición de las letras de canciones, especialmente guaranias.

a) Cancionero Occidental: que constituye la principal unidad de América hispánica y que por su vez se sub-divide en:

- Ternario[24] colonial: rico en especies líricas y variadas coreográficas, fue primor de los salones coloniales y saraos cultos, de las clases humildes en grande parte de la América española. Incluyó una variedad de especies de cantares y danzas "y, aunque muchos nombres distintos se aplicaron a una misma canción o una misma danza varios rótulos corrieron con su baile o su cantar por casi toda Hispanoamérica". Entre estas especies se menciona la Zamacueca y Gato, Triste o Yaraví, que fueron comunes en Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Paraguay,[25] y Uruguay.
- Criollo occidental: Fusión con el ternario colonial

A partir de dicha clasificación a partir del primer grupo a), Vega (2010) sugiere en la siguiente figura una posible distribución del Cancionero Ternario Colonial y Criollo Occidental en dos áreas cuyas leyendas se indican en ángulo inferior derecho de la misma.

FIGURA 4 – El cancionero ternario colonial: clasificación Carlos Vega

[24] Nos referimos aquí a las canciones de compás ternario, cuya fórmula de compás es 3/4.

[25] La presente investigación no enfoca la presencia de las especies mencionadas por el autor en Paraguay (como por ejemplo, el Gato o la Zamacueca), debido a que, aunque pudieron haber sido cultivados durante los periodos coloniales, no tenemos conocimiento de que actualmente tengan vigencia en las prácticas musicales y culturales paraguayas. Sin embargo, es un dato importante a ser mencionado en caso de que pueda servir para futuras investigaciones dedicadas al estudio de la música latinoamericana de los periodos coloniales. Además, es importante observar que Vega (2011) se refiere a las 'especies' (y no géneros musicales) ya que, en este caso, describe no solamente la música (con sus característica rítmicas, melódicas y armónicas), sino también las danzas que pueden tener coreografías fijas o libres, por lo cual, consecuente, tendrían formas musicales fijas o libres según la danza que estas formas acompañan. También podrían ser especies líricas, en el caso de no tener una danza o coreografía, y ser música para ser escuchada esencialmente y no bailada, concepto este que retomo en el subcapítulo 4.5.1 en relación a la guarania, como género musical lírico, específicamente.

FUENTE: PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA, CARLOS VEGA (2011, p. 157)

Luego, en un segundo espacio Vega (2010), observa la presencia de compases binarios en y la clasifica según sigue como área del Cancionero Oriental.

b) Cancionero Oriental: el que se enraizó en la América portuguesa (Brasil) y cuyo centro continental fue la ciudad de Río de Janeiro.

- Binario colonial: Su centro continental es la ciudad de Río de Janeiro y posee géneros como el *lundu*, *modinha* y *samba*. El binario colonial ejerció una importante influencia sobre la conformación rítmico melódica de muchos géneros posteriores como la *habanera*, *maxixe* y mismo el tango argentino.
- Criollo oriental: Fusión con el binario colonial

Consecuente, a partir de su clasificación del segundo grupo b), Vega (2011), sugiere en la siguiente figura una posible distribución del Cancionero Oriental y Binario Colonial en las áreas indicadas.

FIGURA 5 – El cancionero Oriental y Binario Colonial: clasificación Carlos Vega

FUENTE: PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA, CARLOS VEGA (2010, p. 225)

Probablemente si clasificáramos a la guarania según la sugerida por Vega, diríamos que se trata de un género criollo occidental, por tratarse de un género ternario cuyo acompañamiento armónico, esto es, aquel ejecutado generalmente por la guitarra o piano, es, por lo general en 3/4, observando además el área aproximada sugerida en la figura 4.[26] Sin embargo, aún necesitaríamos seguir tras el rastro de más elementos que nos permitieran caracterizar dicho género musical.

Seguidamente pasamos a conocer la clasificación de otro autor argentino cuya investigación acerca de la cultura argentina también hizo uso de representaciones

[26] Es importante notar, sin embargo, que aunque el acompañamiento armónico puede ser en ¾, la melodía puede estar escrita en 6/8. De esta forma, presenta la birritmia característica en diversos géneros musicales del cancionero latinoamericano, y en particular en la música paraguaya, tema sobre el cual discurro en el capítulo 4, subcapítulo 4.3.2.

gráficas, dividiendo su país en lo que denomina como 'regiones culturales argentinas', concepto que retomaremos al final de este subcapítulo y que dará inicio más adelante al subcapítulo 2.4. Pero, primeramente, conozcamos la clasificación de Bruno C. Jacovella.

2.3.2 Clasificación Bruno C. Jacovella

La sociedad argentina y su formación histórica, en un aspecto geográfico (aquí en sentido geopolítico estricto), se funda sobre la idea de una unidad: compuesta por un solo pueblo la raza caucasoide, "una sola cultura y una sola lengua, sin trasplante de los regionalismos de España" como si todo se hubiera fundado desde arriba,[27] con las mismas instituciones y religión. Sin embargo, según afirma Jacovella dicha unidad ha sido inevitablemente dividida por la población argentina que vivía en regiones diferenciadas por "un paisaje de ásperas montañas y desiertos intermedios, o por una influencia cultural profunda de poblaciones indígenas muy distintas y más o menos dominantes".

Resulta llamativa la manera en que las aseveraciones de Jacovella dialogan con los conceptos de Hall (2005, p. 50) cuando este último afirma que la "cultura nacional es un discurso – un modo de construir sentidos" narrando la nación como una comunidad imaginada que luego es desconstruida en función de las diferencias culturales que pueden estar presentes en una misma nación.

De la misma forma Jacovella parece traer a reflexión las palabras de José Luis Romero (2009, p. 7) que en "*América Latina: As ciudades as idéias*" interpreta la historia del continente desde la fundación de las ciudades como materialización primera del dominio colonial, ciudades estas proyectadas en un nuevo continente de la sociedad feudo-burguesa que la conquistó. Según Jacovella dicha fundación a base de ciudades, desde Perú y el Alto Perú, y previas a las aldeas y puestos rurales, tuvo influencia en los rasgos señoriales, en las costumbres y cantares del campesino criollo latinoamericano.

A partir de dicha síntesis el mencionado escritor argentino, Jacovella, hace un análisis de la posible formación histórica de las culturas en determinadas regiones argentinas y las naciones vecinas con las que estas comparten características comunes. De esta forma, divide las regiones folklóricas[28] de Argentina en:

---

[27] En este contexto, al decir 'desde arriba' el autor se refiere a los centros principales de Perú y Alto Perú a partir del Virreinato (JACOVELLA, 1959, p. 85-86).

[28] En el contexto de este trabajo tomaremos el concepto de Vega cuando se refiere al folklore como un conjunto de bienes materiales o espirituales de una cultura (leyendas, cuentos, tradiciones, arte, rituales, costumbres, etc.) y lo define como una ciencia que es también histórica (2010, p. 22).

a) Región de la cultura peruana (o Noroeste argentino): que incluye Bolivia, el norte de Chile y el noroeste argentino. Este espacio es también llamado de noroeste argentino y abarca las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero, Córdoba (especialmente la zona serrana y del monte) e inclusive parte de San Juan. Son comunes en esta región géneros musicales como la Zamba, Chacarera, Escondido, Bailecito, Cueca, siendo que esta última se diferencia de la cueca cuyana, de la región de influencia chilena (JACOVELLA, 1959; FALÚ, 2011).

b) Región de influencia chilena: que fue independizándose económicamente gracias a la industria de las uvas y del vino, y de la ganadería. Este espacio geográfico en la Argentina es también llamado de región cuyana o Cuyo y abarca las provincias argentinas de San Juan, San Luis y Mendoza. Entre los géneros musicales presentes en esta región se cita la tonada cuyana (especie lírica, por lo tanto no coreográfica)[29], la Cueca cuyana y el Gato cuyano (JACOVELLA, 1959; FALÚ, 2011).

c) Mesopotamia, o Litoral (o Noreste argentino): espacio geográfico aproximado donde los guaraníes y jesuitas se instalaron desarrollando un núcleo cultural que comprende las fronteras de Argentina y Paraguay. Se destacan en esta región géneros el Rasguido doble, la Chamarrita,[30] el Chamamé, género posterior y semejante a la polca paraguaya, y, la llamada 'canción litoraleña', con características similares a la guarania (marcación nuestra).[31]

d) Región Pampeana: es el área que recibe influencias del Brasil y de Europa, llega a través de la llamada Banda Oriental del Uruguay. Del territorio argentino, se incluyen en la región pampeana las provincias de La Pampa y Buenos Aires. Son comunes de esta región géneros musicales como la cifra y la huella y la milonga.[32]

---

[29] Es decir, género musical que no posee una danza con forma coreográfica fija o libre, siendo entonces música para audición solamente. En ese sentido, es importante apuntar que tanto la tonada cuyana como la guarania se caracterizan por ser géneros líricos y no coreográficos, concepto este que retomo en el capítulo 4 distinguiendo a la guarania como género lírico y urbano.

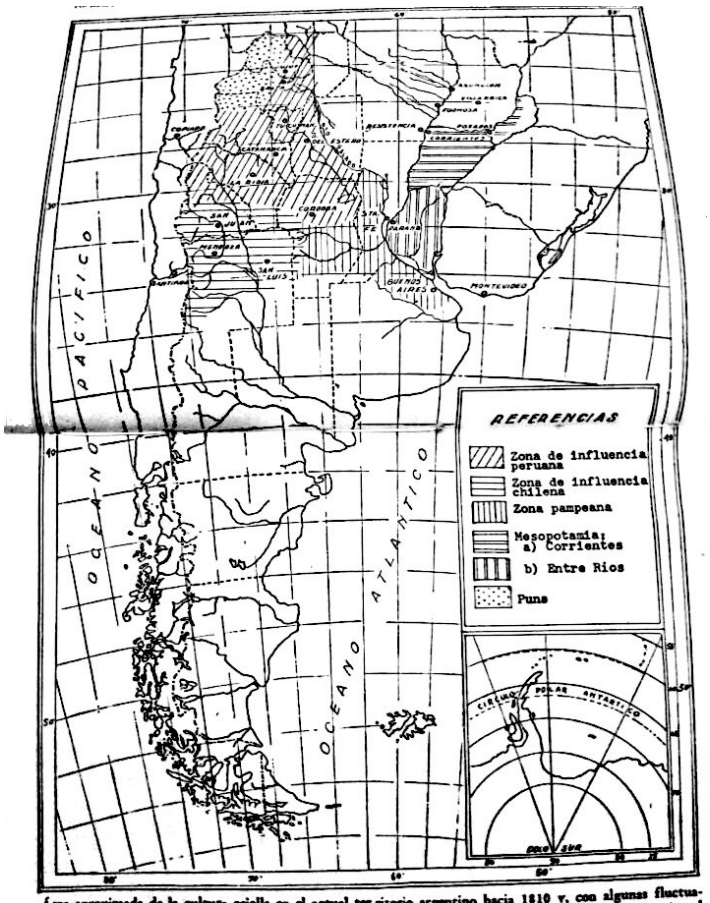
[30]Género musical también cultivado en Uruguay.

[31] Conforme veremos en el capítulo 4.

[32] Siendo que la milonga puede ser milonga campera, cuando nos referimos a aquella que es lenta y no es bailada, constituyendo, por lo tanto, también una especie lírica y característica del interior de la provincia de Buenos Aires. Sin embargo, a este contexto se suma la milonga ciudadana, cuando hablamos de la milonga que es anterior al tango y está relacionada a la música de Buenos Aires capital. En este último caso, la milonga sí tiene una danza de pareja tomada, con coreografía y forma musical libres.

En la figura 6 a continuación, Jacovella sugiere una posible división geográfica de las culturas argentinas en áreas aproximadas, según la clasificación previamente presentada.

FIGURA 6 – Áreas aproximadas de la cultura criolla argentina entre 1810 y 1880: Clasificación Bruno C. Jacovella



Área aproximada de la cultura criolla en el actual territorio argentino hacia 1810 y, con algunas fluctuaciones, hasta la guerra contra el indio en el Sur y en el Chaco (1880). Los límites meridional y oriental corresponden a las líneas de fortines.

FUENTE: LAS REGIONES FOLKLÓRICAS ARGENTINAS, BRUNO. C JACOVELLA (1959, p. 88-89)

Al igual que la clasificación de Vega, quien -a partir de aspectos bastantes generales- propone una clasificación para la música latinoamericana apuntando como marcos históricos la creación de los dos virreinatos, Jacovella parece haber tomado características más o menos frecuentes en determinadas provincias argentinas, estableciendo una sistematización aproximada de las regiones geográficas y culturas argentinas que se manifiestan distintas entre sí, aun siendo parte de una misma nación. A pesar de tratarse de una clasificación bastante amplia, la incluimos en el contexto de esta investigación debido a que la región denominada por él de Mesopotamia o Litoral, se muestra aún vigente siendo utilizada por sus habitantes para referirse justamente al

espacio geográfico y cultural conformado entre Argentina y sus fronteras con Paraguay, el cual es enfocado en este trabajo, extendiéndolo también a las fronteras con Brasil.[33]

2.4 EL ESPACIO CULTURAL SIMBÓLICO: PARAGUAY Y FRONTERAS CON ARGENTINA Y BRASIL

Partiendo de las clasificaciones de Carlos Vega y de Bruno Jacovella y del concepto de identidad cultural (mencionado en el subcapítulo 2.1) pasamos a adoptar el de **espacio cultural simbólico** para denominar un **espacio geográfico** aproximado y sus elementos históricos (y lingüísticos), elementos estos que no están estrictamente limitados a una identidad y cultura nacionales sino, más bien, a regiones del continente que, a su vez, están ligados a un paisaje natural, compuesto por condiciones climáticas propias, así como por las características de su suelo, de sus ríos, montañas, su fauna y flora. En este contexto destacamos especialmente el área denominada por Jacovella como Mesopotamia o Litoral que dialoga con las siguientes aseveraciones de Falú (2011):

> El litoraleño es habitante de selvas, montes, ríos, y esteros. Los fantásticos Paraná, Uruguay, Pilcomayo, y Paraguay bañan cuatro países con sus aguas.[34] La relación con una naturaleza que genera vitalidad en exuberancia y también muerte y desarraigo cuando las aguas se desbordan,[35] es aceptada por el litoraleño como parte esencial de su propia condición y por ello se identifica con el paisaje y hace suya la condición dramática de la existencia (FALÚ, 2011, p. 14).
>
> Desde las características demográficas que muestran una fuerte presencia paraguaya actual o de antecesores de la actual población misionera, hasta las identidades históricas, sociales y geográficas, todo contribuye a considerar como unidad cultural paraguayo-argentina a buena parte de esta región que incluye para el caso a Misiones, Formosa y zonas chaqueñas y correntinas (FALÚ, 2011, p. 12)
>
> A pesar de ciertas posiciones irreductibles de un provincianismo no siempre objetivo, puede afirmarse que un importante grupo de especies musicales regionales argentinas son formas re elaboradas de especies originales de países vecinos, que fueron a su vez adaptaciones de músicas y danzas introducidas por los conquistadores y otras corrientes; pudiendo ser estas otras corrientes europeas de procedencia no española o africanas (FALÚ, 2011, p. 12).

---

[33] Un ejemplo de la vigencia del término Litoral para denominar a este espacio geográfico y sus manifestaciones culturales, es el Festival Nacional de la Música del Litoral, evento realizado en 2017 en su 48ª edición con presencia de artistas argentinos y paraguayos invitados. Más información disponible: <http://misionesonline.net/2017/11/09/festival-nacional-la-musica-del-litoral-2017-turismo-misiones-los-mejores-precios-hoteles/> Acceso: 20 feb. 2018.

[34] En este contexto, se incluye -además de Paraguay, Argentina y Brasil- al Uruguay, país que también comparte de algunas expresiones culturales con los mencionados países, a pesar de no ser incluido en el recorte temático que fue necesario hacer para esta investigación.

[35] Un ejemplo de canción que habla de este tipo de desarraigo debido a la crecida del río es la guarania 'Soy de la chacarita', del compositor paraguayo Maneco Galeano, mencionada también en el capítulo 4.

En vista a lo expuesto por Falú, y en base a la investigación de Higa (2010) que discurre sobre la presencia de la guarania en el Brasil (específicamente en el estado de Mato Grosso do Sul), y, considerando la guarania como género musical que es cultivado en todo el Paraguay, y en las provincias argentinas de Misiones, Formosa, Corrientes, propongo el mapa que presento a continuación el cual, incluyendo además los estados brasileños de Mato Grosso do Sul y Paraná,[36] busca representar aproximadamente el espacio cultural-simbólico donde las tres naciones **confluyen** musicalmente en la guarania como expresión sonora del mismo. Dichas áreas, pintadas el color marrón más oscuro son llamadas de área de **confluencia** del género guarania debido a que son aquellas en que la guarania es adoptada como género musical que ilustra el paisaje de la también llamada 'tierra roja o colorada',[37] motivo por el cual el tono marrón enrojecido fue elegido para representarla. Las áreas de marrón más claro son aquellas que intentan ilustran las áreas contiguas a la de confluencia del género guarania, siendo denominadas consecuente como área de influencia del género guarania. La misma incluye las provincias argentinas de Chaco, Santa Fé y Entre Ríos, y, los estados brasileños de Río Grande do Sul, Santa Catarina y São Paulo, siendo estos los lugares donde la guarania llegaría aunque por **influencia** y de forma menos directa que en los estados y provincias de frontera del área de confluencia.

Es importante reiterar que el recorte presentado en el mapa pretende ser aproximado y que el objetivo del mismo es intentar exponer de forma visual la existencia de un espacio cultural-simbólico que a su vez es indisociable de un paisaje que es retratado en canciones, tanto en las letras como en la composición musical. En este caso, nos referimos particularmente al género musical guarania, aunque comprendemos que el mismo paisaje es también descripto en otros géneros musicales del espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil que parecen ser la expresión

[36] En este contexto incluimos el estado de Paraná, Brasil que por proximidad geográfica podría también adoptar a la guarania entre sus expresiones musicales.

[37] Un ejemplo de la tierra colorada o roja descripta en canciones es la polca paraguaya 'Tierra Colorada' de Carlos Federico Abente y César Cataldo. Una versión interpretada por el grupo *Ñamandu* de Paraguay está disponible en: <https://youtu.be/rDb9mZWsI_Y> Acceso en: 08 de mar. 2018. Así también el chamamé 'Posadeña linda' de Ramón Ayala, que incluye versos declamados que preguntan: "Qué tienes mi tierra roja que a todas partes te llevo..." Una versión interpretada por el cantante (Santafesino, criado en Misiones) Jorge Suligoy se encuentra disponible en: <https://youtu.be/_IRZbdefNFw> Acesso en 08 de mar. de 2018.

sonora de los ríos Paraná, Paraguay, Pilcomayo y las cataratas del Yguazú, y sus orillas rodeadas de un suelo predominantemente rojo, la selva y la humedad.

En base a lo expuesto presento a continuación en la figura 7, mapa aproximado del Espacio cultural simbólico del género musical guarania: Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil.

FIGURA 7 – Espacio cultural simbólico del género musical guarania: Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil

Espacio cultural-simbólico del género musical guarania: Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil

Leyenda

- Área de confluencia del género musical guarania
- Área de influencia del género musical guarania

Convenciones cartográficas

- Ríos
- Fronteras nacionales
- Límites provinciales (Argentina) y estatales (Brasil)
- Capital nacional
- Ciudades de referencia

Fuentes: DGEEC/Paraguay, Esri, IBGE, IGN/Argentina, USGS, NOAA

Proyecto: Canciones a orillas del río: Música e identidad en Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil. Disertación de Maestría - Programa de Posgrado Interunidades en Integración de América Latina – PROLAM/USP - 2018.
Autor: Romy Martínez
Organizador: Willian Santos

2.5 ¿TOMÁS MATE O TERERÉ?

Una de las costumbres más populares del espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, parece ser el consumo del mate y del tereré, consumidos como bebida que se adecua a los diferentes momentos del día o según el clima del año o de la zona donde se encuentre un individuo, o, mejor, el grupo de personas que se reúnen, una vez que ni el mate ni el tereré se consumen, por lo general, solo. Tanto el primeiro como el segundo, se preparan teniendo como ingrediente principal la yerba mate colocada en una guampa -especie de vaso especial donde se coloca dicha yerba- y agua. El agua, que en el caso del terere es fría, y, en el caso del mate es caliente, es cebada sobre la yerba y bebida por medio de una bombilla con la cual el agua pasando por la yerba es ingerida.

Tanto el mate como el tereré llevan en su preparo la yerba mate o *Ilex paraguariensis* como es denominada científicamente. La yerba mate es una planta nativa de la flora sudamericana y posee varias denominaciones, entre las que destacamos: *matin* o *mati* en la lengua quéchua, erva-mate, té del Paraguay, té de los jesuitas, y, sobre el nombre, *ka'â* en idioma guaraní (INSTITUTO EUVALDO LODI apud DANIEL, 2009: 19). El uso de la yerba mate se remonta a las poblaciones precolombinas y por los múltiples beneficios para la salud que le son atribuidos se difundió prácticamente por todo el mundo. Despertó el interés tanto de pueblos nativos como de los colonizadores europeos que llegaron al Brasil desde el siglo XVI. Según el Instituto Euvaldo Lodi, la yerba mate se caracterizaba por tener propiedades como: atenuadora del hambre, rica en alcaloides, diurética, responsable por levantar fuerzas y descansar los músculos. Es decir, se destacaba como estimulante. Además tendría poder afrodisiaco y las hojas tornaban al aborigen "dueño de la selva", de espíritu altamente belicoso (DANIEL, 2009: 19).

Algunos estudios indican que fueron los nativos guarani los que enseñaron su uso a los españoles durante la ocupación castellana del Paraguay. Pareciera ser que alrededor de 1670 los jesuitas iniciaron el cultivo de la yerba mate y consecuente se volvió económicamente dependiente del producto. Con la expulsión de los jesuitas en 1767 la historia de la plantación de la yerba mate sufrió un atraso como producto de mercado, una vez que se retornó a las actividades basadas en la extracción en la que las poblaciones eran explotadas exclusiva e inadecuadamente. Más adelante, alrededor de 1820, el declive del cultivo de la yerba mate por nativos cristianizados, paralelamente a la política de aislamiento y control del mercado ejercida por José Gaspar Rodríguez de Francia, primer

presidente del Paraguay independiente, hizo que el Brasil iniciara la explotación de poblaciones nativas en la producción de la yerba (DANIEL, 2009: 20).

Cada vez que tomamos algún producto que se lleva la yerba mate en su composición, es posible leer su denominación científica *Iles paraguariensis* y, al lado, las siglas *St. Hil*. Alguna vez habré cuestionado sobre el porqué de estas iniciales que acompañaban al nombre de la yerba mate y he encontrado a lo largo de la realización este trabajo una respuesta. En su exhaustiva investigación sobre la yerba mate y su sistema de producción Osmar Daniel relata que en el inicio del siglo XIX, el naturalista francés emprendió una serie de viajes al Brasil, tiempo durante el cual estuvo en Rio Grande do Sul y Curitiba. Al regresar a Francia en 1823, presentó descripciones acerca de los yerbales del sur del Brasil a la Academia de Ciencias de Instituto de Francia y entonces propuso el nombre *Iles paraguariensis*, que, por lo tanto lleva al lado sus iniciales, *St. Hil.* (SAINT HILARIE apud DANIEL, 2009: 20).

En el Brasil, cerca de Curitiba-PR, es donde fueron instaladas las primeras áreas de exploración de la yerba, las cuales, más adelantes, fueron substituidas por otras áreas de cultivo implantadas principalmente hacia el oeste de este Estado. Las condiciones del suelo necesarias para su cultivo fueron investigadas con la intención de extender los cultivos hacia otros estados de Brasil como Rio Grande do Sul, Santa Catarina y Mato Groso. Sin embargo, el suelo paraguayo parecía ser todavía más propicio para el cultivo de la yerba mate, por lo que el producto brasileño fue considerado de calidad inferior y conocido como "mate paranagua". Pero, luego de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870),[38] la yerba mate paraguaya fue siendo suplantada (CORRÊA FILHO apud DANIEL, 2009: 21)

La yerba mate pasó a ser llamada más de 'oro verde' por su importancia para la economía brasileña ocasionando el desarrollo de empresas de extracción entre las cuales se destacó la *Companhia Matte Larangeira* en el estado de Mato Grosso y cuyo origen se remonta al periodo de postguerra de la Triple Alianza. Luego de que el embate bélico tuviera fin, Francisco Mendes y Tomaz Larangeira tomaron como objetivo desarrollar un emprendimiento comercial que explorara el intercambio de productos agrícolas y extractivos entre los tres países: Brasil, Paraguay, Argentina (COMPANHIA MATTE LARANGEIRA apud DANIEL, 2009: 22).

[38] En el contexto de esta investigación, la Guerra de la Triple Alianza es tratada en el capítulo 3, subcapítulo 3.2.2

En 1882 el Imperio Brasileño concedió a Thomas Larangeira por primera vez el permiso para extraer la yerba mate en escala comercial al sur del estado de Mato Grosso. Un importante documento como era el proceso de la explotación en estos yerbales cuyos productos iban, en un primer inicio, solamente desde Paraguay. Poco después, y habiendo participado de la *Comissão Demarcadora de Limites* entre Paraguay y Brasil, pasó a enviar sus productos a Buenos Aires, en pesadas carretas de bueyes que pasaban por desiertas tierras *matogrossenses* y paraguayas, que luego serían desembarcadas en puertos del río Paraguay con destino final en el río de la Plata.

Al momento de proponer la pregunta ¿Tomás mate o tereré? a cada uno de mis entrevistados, a lo que todos han respondido que toman mate o terere, o ambos, según el clima del día, no he pensado -conscientemente, de antemano y en profundidad- en la variedad de aspectos en común relacionados a la producción y explotación de la yerba mate, que comparten nuestros países Paraguay, Argentina y Brasil. Pareciera ser, sin embargo, que las páginas inevitablemente nos llevan a pasear por capítulos históricos en los cuales no encontramos deleite sino, más una vez, dolor y, otra forma de esclavitud que tuvo lugar en nuestras tierras en las plantaciones de yerba mate.

Aunque este tema podría, de por sí, extenderse a varias páginas más en esta disertación por la riqueza narrativa que posee, pero, por no ser el enfoque principal de esta investigación se extenderá solamente hasta aquí. No sin dejar antes un llamado de atención a este asunto que es también una muestra de potencial temático que se encuentra en nuestra historia, la historia de los países latinoamericanos para la creación de todo tipo de arte, y que también se traduce en canciones.[39]

2.5 LAS LEYENDAS GUARANI

Conforme vimos en el subcapítulo 2.3, Vega (2011), Jacovella (1959) y Falú (2011) concuerdan en que todo el continente ha heredado una profunda influencia de los pueblos originarios que estaban en América Latina antes de la llegada de los colonizadores pese a los intentos de estos de abolir las manifestaciones culturales de dichos pueblos. Esta aseveración parece ser congruente con la presencia de ciertos rasgos de la cultura guarani todavía presentes en el espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil.

[39] Conforme veremos en el subcapítulo 4.2.1, donde presento ejemplos de canciones que tomaron la temática del mate, el terere o la producción de la yerba mate en la composición de sus letras.

Luego de realizar un levantamiento temático y bibliográfico de algunos de los aspectos históricos que marcaron la vida de los habitantes del espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil,[40] intuimos que, además de los acontecimientos políticos y/o bélicos que constan en su historiografía oficial, existen otros sucesos que circundan a estas tierras y que son formados por narraciones transmitidas de generación en generación, por lo general, de forma oral. Son leyendas y mitos que podrían provenir de la ancestral mitología guarani, en un contexto social en el que los relatos son contados directamente de abuelos a nietos o de padres a hijos.

Los mitos, por lo general, describen personajes fantásticos que pueden ser animales monstruosos (como el *Taheréi*, *Ao ao*, Moñai y otros) o, seres humanos con características sobrenaturales *(como el Jasy Jatere, el Pombero, la Pora y otros)*. Por otro lado, las leyendas están pobladas por las divinidades guarani, como *Tupâ* (Dios), los propios seres humanos, los animales, plantas y flores, que, en el contexto de los relatos adquieren un protagonismo especial aunque no desvinculado de sus características naturales. De esa forma, algunas de las leyendas explican a partir de elementos de la fauna y flora, porqué según la visión de los guarani, por ejemplo, tal flor o planta posee tal color, forma, o aroma. Y otro lado, el porqué del comportamiento de ciertas criaturas de la selva, el motivo del canto de los pájaros y el hábitat de los mismos (CARDOZO OCAMPO, 2005, v. 2).

Por considerar que la temática del canto e -indirectamente la de la danza- se relaciona muy cercanamente con el tema de esta investigación, hemos extraído del compendio **Mundo Folklórico Paraguayo** (2005, p. 37, v. 2) del músico paraguayo Mauricio Cardozo Ocampo (1907-1982) una leyenda que, según el autor, relata en sus líneas acerca del origen de: "La danza, la risa y el canto" de scuerdo los guarani, y que cuenta lo siguiente:

> A fin de perfeccionar sus obras, *Tupã* (Dios) regresó cierto día a la tierra. Le salieron al encuentro los pájaros más pequeños y rodeándolo se quejaron por carecer de alas potentes para volar por el cielo como el *yryvu* (buitre) el *taguato* (gavilán), el *chahã* (aruco) y otros más que son dueños del espacio. Atendió *Tupã* y en compensación equiparando privilegios, dio a estos pequeños pájaros la facultad de cantar, ofreciéndoles además el refugio de las selvas como morada y defensa.

[40] Algunos de estos aspectos históricos son presentados en el tercer capítulo, subcapítulo 3.2.

Siguió caminando *Tupã* y encontró a *kuimba'e* (el hombre), escondido en una cueva que era su guarida y de dónde salía muy brevemente nada más que para buscar alimentos. Viéndolo desplazarse como los cuadrúpedos *Tupã* le dijo:

- *Eñembo'y* (Ponte de pie). *Kuimba'e* obedeció y desde ese instante y para siempre adquirió la posición vertical para desplazarse sobre la tierra.

Viendo que *kuimba'e* era torpe en sus desplazamientos, *Tupã* le ordenó:

- *Ha agã ejeroky* (Y ahora baila), - dando así al hombre el atributo de la danza como función física y estética para desarraigar definitivamente en él el hábito de andar en "cuatro patas", encontrando *kuimba'e* en la danza un extraordinario deleite físico y espiritual.

Tupã (Dios) no satisfecho aún con esto, inquirió a *kuimba'e (el hombre)* por qué él siendo su máxima obra no gozaba de la tierra, sus encantos, viviendo oscura y temerosamente en una cueva, cuando que toda la tierra había sido hecha para él. *Kuimba'e* señalando a unos monos que lo miraban le dijo:

- *Kai che ra'ãha ha oñembohory cherehe* (El mono me remeda y se burla de mí)

Y *Tupã* le contestó:

- *Epuka hese* (Ríete de él), - concediéndole el atributo de la risa.

Es por eso que el hombre hasta hoy se ríe de las "monadas" y desde entonces usa la risa para estar alegre, para combatir la adversidad y para distinguirse de los demás seres vivientes.
Ya se iba *Tupã* cuando preguntó a *kuimba'e*:

- *Mba'epa reipotave?* (Qué más deseas?) y *kuimba'e* asombrado al escuchar por primera vez cantar a las aves, le respondió:

- *Apurahéise umi guyrakuéra ko'ãga opuraheiháicha* (Quiero cantar como están cantando ahora los pájaros)

Y Tupã satisfaciendo su deseo, le dijo:

- *Nde háma raha'ã chupekuéra* (Ahora te toca a ti imitar a ellos).

Por eso el hombre canta y es emulador de las aves.

Así fue como *Tupã*, perfeccionando su obra, concedió al *kuimba'e (el hombre)* tres gracias más: la danza, la risa y el canto. Tiempo después, viendo que *kuimba'e* utilizando esos dones progresaba en la tierra y era feliz con ellos, decidió que la danza, la risa y el canto fueran siempre atributos del hombre y lo acompañaran durante su tránsito en la vida. Y *kuimba'e* - que desde esa visita de *Tupã* dejó la cueva que tenía de morada - anda, ríe, danza y canta por el mundo, agradecido por esas tres gracias que lo elevan, lo alegran y acompañan siempre.

Esta leyenda constituye solamente un ejemplo de los varios relatos de origen guarani que suelen ser pasados de generación en generación y que, en este caso, Cardozo Ocampo (2005) parece haberse ocupado de pasar de la oralidad a la escrita a fin de que la leyenda permanezca para la posteridad. Paralelo al proceso de legitimación del idioma

nativo, declarado como segunda lengua oficial del Paraguay en la Constitución Nacional de 1992,[41] estas otras historias, cuentos y leyendas parecen haber tomado cada vez más su lugar en las páginas de literatura, la música y en la propia enseñanza del idioma en las escuelas paraguayas una vez que, bajo la ley número 68/90 también se declaró obligatoria su enseñanza en la educación primaria y secundaria.[42]

Este tipo de leyendas que forman parte de la cultura paraguaya, parecen ser otro ejemplo de su transcendencia a tierras contiguas con la Argentina y el Brasil, debido al legado guaraní que en estas permanece. Sin saber que este tema sería abordado como parte de esta investigación -y mientras discurre sobre su ascendencia mitad paraguaya y mitad brasileño, a pesar de nacido en suelo argentino- Ayala (2017) cita a dos personajes mitológicos guaraní que forman parte de sus recuerdos de infancia, memorias estas que, según integran su obra:

> Y a mí siempre me atraían los colores, me atraía la magnitud del suelo misionero rojo y el verde, y también las leyendas los *pomberos*, los *Jasy Jateré,* (...). Todos los duendes misioneros de la tierra me atraían y entonces yo vivía un poco (…) como ese cazador secreto que tenemos adentro, y que está siempre dispuesto para aprovechar la imagen que venga de a donde venga, ¿no? Y poder transformarlo en una canción, en un cuadro, en una poesía.

Guiada por la intuición y por el hecho de que yo misma he escuchado durante toda la infancia sobre los *pomberos* y el *Jasy Jatere*, decidí preguntar a mis entrevistados si ellos habrían escuchado relatos, cuentos, leyendas o mitos, presuntamente de origen guarani.

Con su respuesta Pahl (2017) nos hace saber que esta memoria, la del *Jasy Jatere*, también forma parte de su historia y así lo describe:

> …recuerdo el del *Jasy Jatere*, que cuando era niña mi tía no nos dejaba salir a la hora de la siesta pues el *Jasy*, ese niño-duende rubio, dorado al rayo del sol, vendría con su varita de oro y su silbido, y nos haría seguirlo hasta perdernos. ¡Qué miedo nos daba!

---

[41] Dicha declaración acerca de idiomas oficiales del Paraguay, consta en el Artículo número 140 de la Constitución Nacional de 1992. Disponible en: <https://www.oas.org/juridico/spanish/par_res3.htm> Acceso en: 24 ene. 2018.

[42] Dicha ley consta públicamente en la página web oficial de la Secretaría de Cultura de Paraguay. Disponible en: <http://www.cultura.gov.py/marcolegal/ley-que-declara-obligatoria-la-inclusion-de-los-dos-idiomas-nacionales-el-espanol-y-el-guarani-en-el-curriculum-educativo-n%C2%BA-6890/> Acceso en: 24 de ene. 2018.

Me sumo a la afirmación de la entrevistada al recordar mi proprio miedo infantil, ya que, debido a que me costaba mucho dormir la siesta, solía escuchar una y otra vez que tarde o temprano me encontraría con el *Jasy Jatere*.[43] Flores (2017), cita además del *Jasy Jatere*, al *Pombero,* que, según él sería el mito guarani más conocido en la provincia de Corrientes, por la proximidad de esta con el Paraguay:

> …sí, me hace acordar de algunas cosas. Bueno, primeramente están los *Pomberos.* Y está el *Jasy Jatere* que es un poco lo mismo también, no? (…) Bueno, Anahí,[44] por ejemplo, es cierto que eso es también una leyenda escrita por… un argentino es. (…) Osvaldo Sosa Cordero, sí. Y bueno, hay varias, por supuesto. (…) Porque más allá de que entre el Paraguay y Corrientes tenemos los mismos rasgos culturales, sobre todo en Corrientes, porque Corrientes es la provincia que estás más cerca de todo el resto, está más cerca del Paraguay. Entonces, la más conocida siempre fue la del *Pombero.* Esa siempre fue la que nosotros crecimos escuchando, de que era personaje que andaba por el campo en la siesta, por el monte.

Recordando su infancia, cuando era 'chiquito, Roy (2017) cita también al Jasy Jatere y al *Pombero*. Además recuerda la leyenda de *Naipi y Tarobá* que fue tema de una guarania compuesta por él y el misionero Federico Colombo y grabada por mí:

> Bueno, de chiquito, obviamente, la del *Jasy Jatere* y la del pomberito, que... yo creo que es… Guaraní es. Y después la que me contó Federico, la del *Naipí y Tarobá*, que juntos hicimos el tema y después vos cantaste.

Por su lado, Simões (2017) dice: "Lembro de ter ouvido algo sobre a criação do mundo segundo os guaranis". Y Tannous (2017) dice recordar, aunque sin assegurar que pueda ser de origen guarani, la siguiente leyenda:

> Lenda da Sereia Iara, que vive em rios do Norte, com seu corpo metade mulher e metade peixe, e seus longos cabelos, os quais fica penteando com seu pente de ouro. Seu canto atrai homens, que são levados para o fundo das águas e nunca mais retornam.

Algunas de estas leyendas y mitos son tema de canciones del espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil,[45] y otras, al parecer, permanecen

---

[43] Más información sobre el personaje del Jasy Jatere se encuentra disponible en: <http://www.portalguarani.com/967_ramon_elias/8887_jasy_jatere__escultura_del_museo_mitologico_ramon_elias.html> Acceso en: 08 de mar. 2018.

[44] Al referirse a 'Anahí', el entrevistado cita una leyenda cuyo origen sería guarani y que es retratada en la guarania del compositor correntino Osvaldo Sosa Cordero, sobre la cual discurro en el capitulo 4, subcapítulo 4.2.1.

[45] Conforme veremos ejemplificados en el subcapítulo 4.2.1.

en su forma oral o, escrita, a medida que los relatos van también formando parte de la literatura y los materiales didácticos acerca de esta cultura que es paraguaya, sin embargo, también compartida parcialmente con los países vecinos mencionados. Al respecto del potencial narrativo presente en estos relatos, consideramos las aseveraciones de Cardozo Ocampo (2005, p. 34, v. 1):

> En los hechos históricos, la fe y el ideal, celebran el más feliz de los connubios. La tarea del recopilador de tradiciones y leyendas, no es simplemente la de un tropero literario, que hunde el pincho en un montón de las viejas y gastadas fantasías, sino que lleva aparejada otra más difícil, cual es la de refrescar la hermosura de tales antiguallas, por medio de nuevas significaciones.
>
> Volver a los tiempos de las fábulas; poblar nuevamente de voces misteriosas y solemnes la inmensidad de la naturaleza, conceder a los seres y a las cosas la facultad de pensar y sentir, que trae a esta época nuestra, el egoísmo práctico y de preocupación positivista, este lenguaje nuevo, capaz de sugestión sobre los espíritus más escépticos.
>
> El folklore es primitivo y moderno a la vez; primitivo por lo que cree y moderno por lo que sueña. El nuestro, casi inexplorado aún, guarda un tesoro imponderable de fábulas, leyendas y mitos, que nos llega desde las más remotas fuentes indígenas, cumpliendo así el proceso de transmisión que da el carácter de tradicionalidad a estos hechos.

Finalmente, encerramos este capítulo con las palabras de Cardozo Ocampo (2005) que parece también llamarnos la atención hacia el rol que puede tener el artista o educador, y, ¿por qué, no?, el investigador, como compilador y reproductor de toda la riqueza presente en la cultura latinoamericana.

3 ELEMENTOS HISTÓRICOS Y LINGUÍSTICOS

3.1 ¿HISTORIA O HISTORIAS?

Fue ayer no más lo que hoy está marchito.
No importa que un caudal a otro suceda
Pues como el tiempo frente a lo infinito
Las aguas pasan pero el río queda.
(Horacio Rega Molina)[46]

Muchas historias en común rodean también el espacio elegido como foco de este trabajo, Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, más allá de que, por lo general, en tiempos escolares las hayamos estudiado a partir de un enfoque más nacional y menos vinculado a un panorama continental latinoamericano. En su 'Ensayo sobre la ciencia del Folklore', Vega, conforme vimos anteriormente, (2011, p. 22) define como hechos folklóricos a un conjunto de bienes no materiales y costumbres dentro de cual se incluyen la música, la danza, gastronomía, artesanía, mitos, leyendas. A esto, el autor añade, además, que el folklore es una ciencia histórica.[47] Sin embargo, probablemente pocos de nosotros talvez recuerde haber aprendido en la escuela o colegio sobre como este folklore se fue estableciendo históricamente, o, de haber visto mapas que nos mostrasen la distribución de géneros musicales, comidas, indumentarias, danzas o artesanías, del continente latinoamericano (FALÚ, 2011, p. 3)

Seguido del capítulo 2 -en el que hemos tratado también de los aspectos geográficos- este capítulo 3 parte de un contexto histórico, pues entendemos que- relacionado a las demás disciplinas en las que incursionamos- la cultura, el arte y, en particular, la música, constituye también una expresión histórica de los acontecimientos acaecidos en esta tierra. Desde el periodo colonial, pasando por los conflictos bélicos (Guerra de la Triple Alianza y Guerra del Chaco) y revoluciones (Guerra Civil de 1947 en el Paraguay), hasta los periodos de dictadura en concomitantes en los tres países investigados; cada uno de estos eventos históricos parecen mostrar factores que influyeron a su vez esencialmente en la formación y desarrollo cultural de Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil. De esta forma, entendemos que estos hechos no solamente fueron preponderantes en su construcción política y económica, sino que estos

[46] Fragmento extraído de nota del diario **Página 12**, de Argentina. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/14-34657-2004-01-17.html> Acceso en: 10 Ene. 2010.

tuvieron influencia en el legado común de este espacio, comprendido también como espacio histórico y lingüístico.[48], y que reúne en sí, muchas historias.

3.2 UNA BREVE RETROSPECTIVA DE ALGUNOS ASPECTOS HISTÓRICOS

3.2.1 Siglo XVII: Las misiones jesuíticas en Paraguay, Argentina y Brasil

En este subcapítulo 3.2.2 me atengo a discurrir sobre algunos acontecimientos históricos en los tres países, identificando en el periodo colonial la institución de las misiones jesuíticas en estos territorios como un importante marco histórico. [49]

El historiador argentino Jorge Abelardo Ramos (1921-1994) destaca que "la organización de las misiones, (…) proporcionó a los guarani en estado de naturaleza inmediatas ventajas materiales y técnicas" (traducción nuestra). (2014, p. 126). Sobre el tipo especial de sociedad que constituyeron las misiones, afirma que podría ser descripta de la siguiente forma:

> …la tierra estaba dividida en dos partes –una era el "campo de Dios" y la otra, el campo del hombre". Separado en lotes, este último era explorado individualmente por los indígenas, para satisfacer sus necesidades. El capital acumulado en el "campo de Dios" era invertido en obras de interés general: instrumentos mecánicos, edificios, semillas, vestidos, etc. Los instrumentos de producción (…) eran de propiedad pública. La transformación de las costumbres y hábitos indígenas en la actitud productiva fue estudiada magistralmente por los jesuitas y estimulada por los más diversos métodos. (RAMOS, 2014, p. 127, traducción nuestra).

En este contexto la música constituyó un instrumento de encantamiento para que los guarani se aproximaran de ellos y el autor enuncia que de la multiplicación de oficios y técnicas diversas, de las escuelas y oficinas "los indios se transformaron en músicos, artesanos, agricultores, relojeros, tejedores, fundidores, pintores, artistas de teatro y cantores" (RAMOS, 2014, p. 127, traducción nuestra).

Por otro lado Barnadas (1990, p. 185-187) nos habla del papel de la iglesia católica en el periodo de colonización instituido como instrumento de conquista religiosa y cultural e indica factores a considerar para una mejor comprensión de las condiciones en que se encontraba la Península Ibérica en la época. El mencionado autor afirma que: "Para

---

[48] Conforme veremos en los subcapítulos 3.3, 3.4 y 4.2.2

[49] Las misiones jesuíticas se expandieron también hacia otros países de América Latina, como Bolivia, por ejemplo. Sin embargo, este trabajo se limita a discurrir sobre aquellas instituidas en los territorios de Paraguay, Argentina y Brasil.

muchos el Nuevo Mundo era la oportunidad ofrecida por la Providencia para establecer el verdadero "reino evangélico" o "pura cristiandad", y añade además que:

> Los mismos conquistadores estaban llevados, en parte, por el fervor religioso al realizar sus hazañas. Estaban convencidos de que al subyugar unas poblaciones, desconocidas hasta entonces, servían por igual a la cristiandad y su monarca como vasallos; a su fe, como misioneros; a sí mismos, como hombres de honor. Una vez que se hubo establecido la autoridad española, entraron en escena las órdenes misioneras para evangelizar a los pueblos conquistados. A su vez, los frailes estaban respaldados por la espada represiva de la autoridad. De este modo, primero vino la conquista militar y política, a la que siguió después la conquista "espiritual". Tanto la iglesia como el estado se vieron necesitados de unos servicios que se prestaban mutuamente.

Pero, esta conquista espiritual no era solamente de orden religioso, sino que la misma se alastraba a otros aspectos culturales, como la lengua, la música, y oficios aprendidos; conquista esta que podría propagarse, inclusive, por medios militares, conforme nos expone Lafaye (1990):

> La religión era la base espiritual y filosófica de la cultura española y que los miembros del clero tenían el monopolio del cuidado y educación de los indios, la cristianización y la latinización (es decir, el aprendizaje del español como punto de partida de la asimilación cultural) de los indios formaban dos aspectos de una empresa cultural común. Los evangelizadores eran simultáneamente profesores de idiomas (español y latín), de música y de canto (litúrgico) y de educación técnica (agricultura y oficios) (LAFAYE, 1990, p. 237).

Sin embargo -aunque los cantos litúrgicos y obras musicales encomendadas por la iglesia católica y la corona española fueron asimilados por ellos- no encontramos evidencias de que los guarani, como pueblo originario, hayan adoptado culturalmente aquel repertorio aprendido durante el periodo de las misiones luego de la expulsión de los jesuitas. La misma afirmación es también aplicable para los géneros musicales gestados posteriormente en el Paraguay, la polka paraguaya y la guarania, los cuales, en un principio, no parecen denotar características advenidas como influencia de la música de las misiones. Con todo, hemos incluido, aun brevemente, a las misiones jesuíticas como en el contexto de esta investigación por tratarse de un marco cultural importante para la historia de la música en América Latina.[50]

---

[50] Como cantante paraguaya, e integrante del Coro Polifónico de la Itaipú Binacional, entre los años de 1990 y 1997 he tenido la oportunidad de interpretar la Misa en Fa del compositor italiano jesuita Doménico Zipoli (1688-1726), a cuya obra e investigación se ha dedicado el maestro paraguayo Luis Szarán. De esta valiosa experiencia, recuerdo dos oportunidades en las que -junto a la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción bajo la misma dirección de Szarán- hemos interpretado dicha Misa en Paraguay y en Brasil, en las Misiones de la Santísima Trinidad en Encarnación, y, en el teatro del Memorial de América Latina en São Paulo, respectivamente. Así mismo como intérprete de guaranias y polkas paraguayas, creo distinguir en estas características musicales sumamente distintas a aquellas presentes en la Misa en Fa de Doménico

No es posible afirmar si, una vez expulsados los jesuitas, las prácticas musicales jesuitas fueron abandonadas por los indígenas, debido al poder coercitivo empleado durante las misiones en la conquista espiritual y cultural -poder este en que la música fue también situada como medio de atracción. Pero, citamos la reflexión de Pereira (2011, p. 18) quien enuncia que "el llamado 'mestizo', despojado de su inicial cultura nativa, (…) tampoco asimila y por el contrario, rechaza los valores culturales impuestos por los colonizadores españoles", esto, pese a que "por mucho tiempo, confundido entre el uno y otro, van lentamente ingresando (…) a su personalidad algunos elementos impuestos por la metrópolis". Ante lo expuesto, al discurrir sobre los posibles orígenes de la música popular paraguaya, el autor insta a recordar que el mestizaje no fue producto de lo comúnmente se suele llamar, al menos en Paraguay, como "encuentro de dos culturas" sino que este fue más bien una alternativa para la producción de mano de obra esclavista, una vez que "los españoles no vinieron con el objeto de producir un intercambio cultural, sino con un propósito exclusivamente especulativo, que era la búsqueda del oro" (PEREIRA, 2011, p. 18-23).

3.2.2 La Guerra *Guazu,* o Guerra de la Triple Alianza, o *Guerra do Paraguai* (1864-1870)

> Nuestra música ha seguido todas las vicisitudes e infortunios propios de un pueblo eternamente dispuesto a sobreponerse a todas las caídas que la historia le ha deparado. Estrechamente ligado a todo lo que es expresión nacional su primera constancia histórica nos llega ya cargada del sentido heroico que necesitó nuestro pueblo para sobreponerse a la hecatombe del sesenta. Desde allá, desde esos recuerdos ensangrentados pero inmortales llegan los sonidos metálicos de la 'Diana Mbaya' y del '**Campamento Cerro León'** y otras enérgicas formas de nuestra expresión musical (PEREIRA apud CAMPOS CERVERA, 2011, p. 16, marcación nuestra).

No hemos encontrado el material bibliográfico que contiene la citación de Campos Cervera, sin embargo, la incluimos conforme citada por Pereira, pues ilustra la influencia que pudo haber tenido la Guerra de la Triple Alianza en la formación cultural, y, en este caso, específicamente en la música paraguaya mencionando específicamente dos canciones del acervo paraguayo 'Diana Mbaya'[51] y 'Campamento Cerro León', que pudieron haber tenido origen durante la guerra.

Zipoli, comenzando por el idioma latín, empleado como idioma principal en toda la misa. Para más información sobre la obra de Zipoli, consultar el material bibliográfico "Doménico Zipoli: una vida, un enigma" de Luis Szarán (2005).

[51] Szarán sugiere que Diana Mbaya es un "toque guerrero surgido durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Los soldados paraguayos ejecutaban los 'tururus' – especie de trompas fabricadas de astas de buey y toques musicales cuando se producían ataques a las tropas enemigas". Más información, se

Pero, aunque el autor se limite a referirse a la manera en que el mencionado conflicto ha marcado un hito en la historia y en la música del Paraguay, entendemos que los acontecimientos históricos han tenido definitivas consecuencias también en las fronteras con los países vecinos Argentina y Brasil. Por eso, reflexionar sobre dicha guerra, conocida en el Brasil como *Guerra do Paraguai* (DE MIRANDA BORGES, 2012, p. 13) o sobre la *Guerra Guazu,* conforme es referida en el idioma guarani, nos parece esencial para comprender el contexto histórico dichas naciones y su conformación actual en un espacio simbólico-cultural.

El conflicto que sucedió en un decisivo momento da la historia de todos los países de la región, envolvió a Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay. "No es un exagero decir que fue un marco importantísimo para la definición del carácter nacional de los Estados del Cono Sur" (PENNA FILHO, 2012, traducción nuestra). A esto, Da Mota Menezes añade que "en el comercio por el río, en la comida, en la música, en la etnia, casi siempre hay un dato que talvez haya ayudado a moldar parte del comportamiento regional" (2012, p. 8, traducción nuestra), e indica que el estado brasileño de Mato Grosso tiene parte de su historia relacionada a este evento político y militar por el hecho de ser limítrofe con el Paraguay y por dividir intereses de navegación en el río que lleva su mismo nombre, el Río Paraguay.[52]

En esta trama, es necesario resaltar que una de las causas principales del conflicto bélico fue desde antes de su inicio la falta de límites geográficos establecidos marcadamente entre los países participantes del mismo. Esto significa que algunos de los territorios que pertenecieran en aquella época al Paraguay, luego de la guerra pasaron a formar parte tierras brasileñas y argentinas. En este panorama político-geográfico se incluyen, en el Brasil, parte del estado de Mato Grosso do Sul y, en la Argentina, la provincia de Misiones y parte de las provincias de Formosa y Corrientes, los cuales fueron antes tierra paraguayas (RUBIANI, 2001, p. 7-10); espacios geográficos estos en que hasta hoy día manifestarse ciertas transferencias culturales paraguayo-argentino-brasileñas que advienne, entre otros factores, también de la Guerra de la Triple Alianza.

---

encuentra disponible en: <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=229> Acceso en: 14 de mar. de 2018.

[52] Esta observación parece estar relacionada al subcapítulo 2.4, donde el río Paraguay es señalado en el mapa del espacio cultural-simbólico de la guarania, por su importancia histórico-geográfica en la relación de ambos países.

Paralelamente, Boettner (2008, p. 105) destaca también el papel que tuvo la música durante la guerra y el Mariscal López,[53] bajo cuya dirección el Paraguay luchó contra una enorme superioridad numérica formada por los tres países aliados, en una campaña que duró 5 años y dejó a la población y la economía del país textualmente aniquilada. El autor relata que "el Mariscal estableció un gran campamento de entrenamiento de tropas", siendo que en febrero de 1864 "estableció un campamento militar en Cerro León, distrito de Pirayú donde era instruidos 30.000 hombres comprendidos entre 16 y 50 años". Al detenerse en este punto, menciona que lo hace porque la canción 'Campamento Cerro León', -nacida de este episodio y citada también Pereira (2011) – es considerada como himno popular del Paraguay, sin banderas políticas, cuyo autor permanece el anonimato y que habría sido compuesta durante 1865 después de la batalla de Uruguayana.[54] A esto, Boettner añade que "el Mariscal buscaba con todos los medios crear un ambiente de optimismo bélicos. Funciones, bandas de música fuegos artificiales, serenatas eran frecuentes en Asunción en los primeros meses de guerra" (2008, p. 106). Esta aseveración se muestra congruente con lo expuesto por el historiador paraguayo Jorge Rubiani (2002, p. 407) quien indica que:

> Pareciera un sarcasmo afirmar que en la Guerra de la Triple Alianza no faltaron las diversiones y, mucho la música. Esta fue el amable contrapeso a tantas desgracias y la única forma de evadirse de las tribulaciones de la guerra; pero también servía para festejar los pocos acontecimientos felices que pudieran sustraerse a aquellos tiempos de continuado luto.
>
> Si en las derrotas el Mariscal inundaba los esteros con aires de victoria, de forma que el campamento enemigo a engaño sobre el estado de ánimo de los paraguayos, podrá imaginarse el estrépito musical que se generó tras la victoria de Curupaity.[55]

De este adverso panorama histórico, es también producto la obra, también literaria, del músico argentino Ramón Ayala, que, al ser inquirido sobre la relación de sus canciones con el Paraguay, narró en entrevista no sólo el origen de su libro **Las**

---

[53] Esta investigación no se atiene a analizar en profundidad la figura del Mariscal López en el contexto de la guerra. Sin embargo, diversos historiadores de distintas nacionalidades, incluyendo paraguayos, brasileños y argentinos, debaten positiva o negativamente sobre su rol como presidente y militar y el de Inglaterra como país que habría, o no, impulsado la guerra en defensa de los intereses económicos que tenía en los países beligerantes. Para más información consultar las obras de Chiavenatto (1979), Doratioto (2003), Williams (1979), Rubiani (2001 y 2002), Assunção (2012), De Miranda Borges y Peraro (2012), entre otros, autores estos listados en las referencias bibliográficas de esta investigación.

[54] Más información sobre esta canción, la letra y una versión de la misma es presentada en el subcapítulo 4.4.2, donde a partir de esta presento otras canciones cuya temática versa sobre la Guerra de la Triple.

[55] El autor se refiere a la batalla llamada de Curupaity que tuvo durante 1866, en la que Paraguay salió victorioso antes las tropas brasileñas y argentinas (RUBIANI, 2001).

trincheras del Paraguay- Canto popular sobre la Guerra Grande sino el de su historia misma como hombre nacido de madre paraguaya y padre brasileño, venidos del aquel contexto bélico. Por considerar que esta historia, relatada en las propias palabras de Ayala, tiene un valor que amerita mencionarla textualmente, lo hago a continuación:

> Te voy contar un poco como vino esta onda, mirá… Resulta que había un tipo francés, un joven francés que se llamaba Jean Morel. Juan Morel es. Juan Morel. Atraído por el oro de la América, por el dorado ese famoso que tenemos: el enriquecimiento, simultáneo. Bueno, y atraído por las bellezas, digamos del Paraguay, las criollas, las mujeres aborígenes del Paraguay. Siempre tuvo fama el Paraguay de tener linda gente, vos sos testigo. Y se vino el tipo, tendría, no sé, más o menos treinta años, veintiocho, treinta años. Se vino al Paraguay en 1800 y poco. Ponele ahí en 1860 por ahí. Bueno, se viene el tipo, y se enamora de una paraguaya. Y tiene un hijo. Le pusieron de nombre Juan de Dios Morel. Bueno, y el chico creció y en eso, ¡estalla la guerra entre las tres naciones, Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, inspirada por la 'Pérfida Albión', así le llamaban a Inglaterra. Bueno, y sigue toda esa barbarie, y, no tenía que haber ocurrido nunca eso. ¡Es una barbaridad! Este libro es una denuncia de esa guerra, ¿entendés? (…) Entonces yo "le "doy leña" aquí a Mato Grosso, como dijo aquel, que quiere decir "a groso modo". Entonces este libro es una defensa, como debíamos decir, bueno…
> Y este chico fue a la guerra, con el padre, se crio entre sonidos de truenos, de cañones y de una cantidad de cosas y en el frente de batalla andaba el chico. Y tenía un amiguito que se llamaba *'Kambacho'*. *Kamba*, que significa negro.[56] Y entonces vinieron unos chicos que estaban llenos de las armas, de las balas. Entonces le dice: "Che, le dice nos van a matar cualquier día de estos, ¿por qué no huimos?". Le dice: "A Paraguay no podemos huir porque ahí están ellos, a Argentina menos, entonces vamos a esta parte de arriba de Alto Paraná. Y entonces cuando hubo una refriega muy grande los tipos se metieron por un costado y encontraron… Viste que a orillas del río, esta es la barranca, y aquí hay unas plantas que caen sobre sí mismas, así graciosamente y adentro había un hueco y ahí encontraron una chalana, una canoa, los chicos (sic). Y se escaparon con esa canoa, remando medio heridos, sí, y cruzaron el río Paraná. Y había una bandera y los que estaban allí los recibieron, los curaron, los cuidaron; y el chico pensando que en cualquier momento podría venir alguien de allá de en frente, de las filas del Mariscal López y llevarlos de nuevo. Entonces se escaparon a Misiones. Y cerca de Posadas hay un pueblo que se llama Loreto, bueno, y se fueron a Loreto. Y en Loreto, crecieron ahí, los cuidaron, que sé yo, a los chicos y este conoció, Juan de Dios Morel conoció a una paraguayita y se casó con ella y nacieron cinco, cinco hijos y una mujer. Y esa mujer era mi madre. ¿Qué me decís vos? Así que por una remota causalidad yo estoy hablando con vos sobre esa situación. ¿Qué me decís vos? O sea, soy hijo de esa historia. Y yo aparecí con este libro sin saber que yo era prácticamente una consecuencia de este libro, una consecuencia de la guerra, de esa guerra.

Porque la Guerra de la Triple Alianza constituye en sí un tema sumamente extenso y apasionante para ser estudiado en profundidad, pero, por no ser este el enfoque principal de esta investigación, considero el peso de la narración de Ayala que abarca esencialmente la temática y objetivos propuesto para este subcapítulo 3.2.2, cuál era el de

[56] En idioma guarani, *Kamba* significa negro.

denotar que dicho embate bélico tuvo también influencia producción artística y musical de la época y, posteriormente también en los compositores cuya obra es dedicada al espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil. Lo encerramos, por lo tanto, dejando a reflexión del lector estas líneas que parecen ser muestra cabal de que los sucesos trágicos de la *Guerra Guazu,* continúan en la identidad y la memoria de un pueblo que la expresa también por medio de sus canciones y poesías, conforme veremos en ejemplo en subcapítulo 4.2.

3.2.3 La Guerra del Chaco: Paraguay-Bolivia (1932-1935)

Luego de la Guerra de la Triple Alianza en 1932 se inicia otro enfrentamiento bélico que, esta vez, llevaría al Paraguay a guerrear contra Bolivia hasta 1935. Según Chiavenato (1979, p. 9) en este conflicto guerrearon dos países de entre los más pobres del mundo en la época, los cuales lucharon con el más moderno armamento y anticiparon las técnicas y la estrategia de la II Guerra Mundial. De acuerdo a las estadísticas oficiales, en la Guerra del Chaco, -donde paraguayos y bolivianos lucharon por intereses económicos vinculados principalmente al petróleo- murieron 90.000 hombres y, según observadores internacionales 150.000, aunque tuviesen ambos poblaciones muy pequeñas.

Al igual que en el subcapítulo anterior, no adentraremos en las causas y consecuencias que tuvo, en este caso, la Guerra del Chaco en la política y la economía de los países envueltos. Sin embargo, dentro de la trama de esta investigación, nos detenemos a discurrir también sobre este conflicto bélico al observarlo inscripto en las biografías de músicos paraguayos quienes, en edad de combatir y muchas veces abandonando sus carreras musicales, se alistaron en las tropas paraguayas para pelear en defensa de su país. Talavera (1987, p. 27) apunta el corto lapso de tiempo del término de la Guerra de la Triple Alianza a sólo medio siglo atrás, e indica que si antes habían sido las músicas 'Diana Mbaya' y el 'Campamento Cerro León' los símbolos de la intrepidez del pueblo paraguayo, ahora, durante la Guerra del Chaco serían Boquerón, Chaco Boreal, Nanawa y Fortín Toledo;[57] batallas estas cuyos aires marciales se intercalarían con la

[57] Nanawa y Fortín Toledo son, además de nombres de batallas de la Guerra del Chaco, el título de canciones paraguayas inspiradas en el contexto histórico del embate bélico del Chaco. Más información al respecto se encuentra disponible en los siguientes links: <http://www.portalguarani.com/453_carlos_miguel_jimenez/12178_nanawa__letra_de_carlos_miguel_gimenez_.html>

polka [paraguaya] de ribetes heroicos. En este contexto se encontraron algunos músicos paraguayos que guerrearon en el Chaco, entre los que destacamos a José Asunción Flores, Herminio Giménez (1905-1991), Teodoro Móngelos (1914-1966) y Julián Alarcón (1888-1957) experiencia esta que es también traducida en la temática de algunas sus obras musicales (SZARÁN, 2004; TALAVERA, 1987) [58] Acerca de la experiencia de los músicos paraguayos en combate Talavera (1987, p. 81) asevera cuanto sigue:

> Como es de imaginar, el esfuerzo ciudadano estuvo primordialmente orientado a defender el patrimonio territorial paraguayo y significó una interrupción casi total delas faenas culturales y artísticas que tan alentador resurgimiento habían tenido en años anteriores. También el poeta y el músico se hicieron soldados, ora combatiendo en la línea de fuego, ora derramando el bálsamo de las canciones nativas para mitigar la inhumanidad de la guerra y hacer más amenas las pausas que, no muy a menudo se imponían aquellos denodados guerreros.

Talavera (1987, p. 88) destaca así mismo lo positivo de la permanencia de Herminio Giménez, aseverando que esta "le permitió consustanciarse más aún con la Patria. Allí aprendió a conocer mejor al paraguayo, a valorarlo en toda su dimensión, a penetrar las intimidades de su alma". El mencionado autor dice además que de esta experiencia nacieron algunas de sus canciones que, entre polkas paraguayas y guaranias, evocan distintos sentimientos y ánimos; a veces una batalla en que el ejército paraguayo conquistó uno de sus lauros, otras describe las costumbres festivas de la época, o "el dolor de una madre que ha entregado su hijo a la patria".

3.2.4 La revolución de 1947: Guerra civil en Paraguay

Tanto subcapítulo 3.2.4 como el siguiente -que trata sobre las dictaduras en Paraguay, Argentina y Brasil- son incluidos en esta investigación porque dichos hechos históricos parecen mostrar una influencia en la labor creativa de artistas, músicos e intelectuales paraguayos en general, muchos de los cuales, debido a uno ambos eventos, (revolución o dictadura) se vieron obligados a emigrar desde su país de origen hacia la Argentina o Brasil, países estos donde posteriormente desarrollaron parte importante de sus obras, conforme veremos en los subcapítulos 3.2.6 y 3.2.7.

La Guerra Civil paraguaya o Revolución de los *Pynandí*, es decir, del guarani, Revolución de los pies descalzos, fue un conflicto armado sucedido entre marzo y agosto

---

<http://www.portalguarani.com/1081_herminio_gimenez/12420_fortin_toledo_obra_de_herminio_gimenez_.html> Acceso en: 14 de mar. 2018.

[58] Conforme veremos también en el subcapítulo 4.2.1

del año 1947 en Paraguay. Según Flecha (2011), dicha guerra, conocida además como Revolución del ’47, marca la historia del Paraguay por tratarse de la más violenta de todas las que se menciona en sus páginas, plena de guerras civiles, levantamientos y sonadas militares. Además es la primera, en el marco de la Guerra Fría (1947-1991)[59] que obtuvo intervención internacional, siendo decisiva para organizar el futuro del país. El mencionado autor nos dice además que, aún luego de su terminada la contienda, se dispuso un régimen bajo el cual se perseguía no sólo a los combatientes vencidos, sino a todo aquel que fuera opuesto al gobierno. Es decir, como nunca antes se cumplió a cabalidad la consigna de ‘quien no está con nosotros, está contra nosotros’. En este contexto, un gran porcentaje de paraguayos se exilió, llegando a una tercera parte de la población, marcando el comienzo de la división de la sociedad paraguaya, cuya unidad fue reestablecida solamente en 1989, al final de la dictadura; motivo por cual constituye un relevante hecho histórico nacional. Muchos de esos que estaban ‘con ellos’, es decir, con el gobierno, eran artistas paraguayos que, consecuentemente, también emigraron.

El inicio de la guerra se dio con un ataque de grupos de civiles, excombatientes de la Guerra del Chaco, los *pynandi,* quienes fueron el cuartel de policía en Asunción, en marzo de 1947, acto que fue seguido de una sublevación de la región Militar de la ciudad de Concepción, al norte del país el día 8 del mencionado mes. Dicho enfrentamiento sucedió entonces entre una parte del ejército paraguayo, autoproclamado institucionalista, y el gobierno dictatorial del presidente Higinio Morínigo, quien, además de movilizar al restante de las fuerzas armadas, lo hizo también incluyendo un ejército de civiles del Partido Colorado, todos con experiencia militar adquirida durante el embate acaecido en el Chaco (FLECHA, 2011).

El desenlace de la Revolución del ’47 supone “la imposición del terror como relación estado-civil-sociedad”, cuya población en su tercera fue exiliada y explica, la larga dictadura bajo la cual vivió después el Paraguay al mando del general Stroessner, uno de los periodos históricos sobre el cual discurriremos en el subcapítulo a continuación.

3.2.5 Los periodos de dictadura en Paraguay, Argentina y Brasil[60]

[59] Ver subcapítulo 3..2.5

[60] En este punto tampoco adentraremos en cuales fueron causas de la concomitancia de dichos regímenes, sino que, más bien, nos atendremos a reflexionar sobre las consecuencias que las dictaduras tuvieron en el desarrollo cultural del Paraguay, Argentina y Brasil, en el marco de esta investigación.

El tema que rodea la instauración de regímenes militares en diferentes países de América Latina a partir de mediados del siglo XX se presta en sí a muchos planos de análisis. Uno de los más comunes, sin embargo, es el que lo observa desde el contexto de la Guerra Fría, en que Estados Unidos y grupos estratégicos de las elites nacionales latino-americanas, temiendo que los regímenes comunistas se expandieran internacionalmente en 'efecto dominó', apoyaron intervenciones militares en la esfera política. Esta amenaza se volvió más real en el continente latinoamericano en 1959, delante del éxito de la Revolución Cubana y posteriormente en 1961 con el alineamiento de Cuba al Bloque Socialista (PRADO e PELEGRINO, 2014, p. 167). De la misma forma que las causas este marco histórico y sus consecuencias pueden ser pasivas de diversos análisis, entendemos que, específicamente, sus consecuencias en la cultura de los países latinoamericanas no están ajenas a ser vistas de distintas formas.

En el contexto de este trabajo consideramos al menos dos aspectos históricos en común advenidos de los periodos dictatoriales que, intuimos, pudieron haber influido en las manifestaciones culturales, artísticas y, particularmente, musicales de Brasil y Argentina, pero, sobre de Paraguay: la dura represión aplicada a todo ciudadano que fuera contra el gobierno y el exilio al que se vieron obligados aquellos que lo escogieron como opción de sobrevivencia en otro país. Aunque una historia de gobiernos igualmente represivos e inestables que se sucedieron en el poder fue la constante en todos los países latinoamericanos que sufrieron la dictadura, el factor tiempo parece haber pesado particularmente en algunos, por la larga duración de años en que la violencia fuera practicada en estos. Este es el caso de Paraguay, país que vivió bajo régimen militar durante 35 años (1954-1989), siendo la más larga dictadura de América Latina, juntamente con Chile (PRADO e PELEGRINO, 2014, p. 182). Consecuentemente, luego de la Guerra del Chaco y la Revolución de 1947, encontramos en la dictadura de Alfredo Stroessner (1912-2006) uno de los principales motivos para la migración de músicos paraguayos quienes se exiliaron principalmente en Argentina y Brasil, siendo que en los mencionados países los regímenes dictatoriales iniciarían recién años más tarde; entre 1964 y 1985 en Brasil y, entre 1976 y 1983 en Argentina. Este hecho parece haber desembocado en parte de la obra y carrera musical de paraguayos que la desarrollaron posteriormente en las ciudades Buenos Aires y São Paulo, principalmente; aspecto sobre el cual discurriremos a continuación en los subcapítulos 3.2.6 y 3.2.7.

3.2.6 Buenos Aires: una ciudad anfitriona de artistas paraguayos

> Tras la muerte de su entrañable amigo y coautor, Manuel Ortiz Guerrero,[61] y con un contrato en la mano, Flores emprende su viaje en barco a Buenos Aires el 9 de mayo de 1933. Su misión principal es difundir la nueva forma de expresión musical, defender sus derechos inscribiendo sus obras en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC)[62] y realizar la grabación de varias de ellas, ya que la casa 'Viladesau' de Asunción le había proporcionado un contrato para grabar con el famoso sello Odeón. Obtenido el permiso –ya que el país estaba en guerra luego de varios días de viaje, Flores arriba a la gran urbe cosmopolita, donde se hallaban afincados ya varios compatriotas, como Julián Alarcón, Juan Escobar, Agustín Barboza, Samuel Aguayo. El dúo Pucheta-Giménez[63] se hallaba grabando desde 1928 en adelante temas del folklore local con gran éxito.
>
> En el puerto lo esperaba el guaireño Diosnel Chase y otros. (…) A los pocos días la noticia había transcendido al ámbito de la colectividad paraguaya radicada y se organizó un gran recibimiento. La guarania ya era conocida por los músicos compatriotas, ya que estaba siendo interpretada por varios de ellos (...) (PECCI, 2016, p. 83)

El párrafo que introduce este subcapítulo ilustra no solamente el primer viaje de José Asunción Flores (1904-1972) -considerado el creador de la guarania- a Buenos Aires, sino que nos da muestra de que su 'nueva forma de expresión musical', es decir, la guarania, ya había llegado a la ciudad porteña, incluso antes que él. Allí lo esperaba por lo tanto un considerable grupo de músicos paraguayos que ya conocía y admiraba su obra, grupo este que, a su vez, se destacó no solo por ser numeroso, sino por su distinguida labor compositiva e interpretativa desarrollada, en gran parte, también en el exterior; siendo la capital argentina una de las mayores anfitrionas de esta música: la paraguaya. Al discurrir sobre estos músicos paraguayos por Pecci (2016) y otros -como Herminio Giménez y Mauricio Ocampo -Pereira (2011) indica que no parece ser una exageración

---

[61] El autor se refiere al fallecimiento debido a la lepra, enfermedad que había tomado al poeta Manuel Ortiz Guerrero (1897-1993). Con Ortiz Guerrero -el considerado creador de la guarania- José Asunción Flores (1904-1972) había creado también la guarania 'India', que analizaremos en el subcapítulo 5.1.1

[62] SADAIC es la Sociedad de Autores y Compositores en Argentina, vigente hasta hoy. Flores formó parte como de sus más destacados compositores al punto de que, al fallecer en 1972, su cuerpo fue depositado por 20 años en el Panteón de SADAIC, hasta que en 1991, luego del término de la dictadura, fuera trasladado al Paraguay (TORALES, 2005).

[63] Más información acerca de los dúos: <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=239>

afirmar que podrían ser ellos algunos de los más prolíficos compositores que tuvo hasta hoy día el Paraguay, los cuales compusieron, durante las décadas de 1920 hasta 1960 y en medios de las más diversas situaciones políticas y económicas del Paraguay, las canciones o composiciones más bellas y representativas del sentir paraguayo. Al mencionar al dúo Pucheta-Giménez, Pecci se refiere al que fuera integrado por Justo Pucheta y Herminio Giménez, quienes conformaron uno de los más populares dúos de esta característica forma interpretativa vocal paraguaya, es decir, el canto a dos voces que luego conquistara también al público bonaerense (SZARÁN, 1997).[64] Al respecto de la 'Casa Viladesau' esta hace referencia a la que fuera en Asunción la primera casa de música en Paraguay, pionera en el campo editorial y discográfico (SZARÁN, 1997) de que había ido Flores con un contrato para grabar también posteriormente en sello Odeón de Buenos, que- junto al sello RCA Victor y la Philips CBS[65]- fuera uno de los que registró sonoramente un significativo número de canciones paraguayas, muchas de ellas guaranias (PECCI, 2016; SZARÁN, 1997).

En este contexto, la guarania, también exiliada, parece haberse dislocado desde su lugar de origen hacia varios otros cielos, el de Buenos Aires por ejemplo, bajo el cual durante décadas estos músicos paraguayos se dedicaron a difundirla, tocarla y ser, a la vez, tocados por ella. Ella, la guarania, pareciera todas las veces llevarlos en sus cadenciosas melodías y acordes, desde el Paraguay a la Argentina, y de retorno, siempre al terruño querido, al cual describían en sus voces cantoras que nunca terminaban de hablar de ese amor al Paraguay.[66] También dentro de este panorama se forjaron desde entonces, aquellas colectividades paraguayas que, integrándose culturalmente a la Argentina, construyeron en tierras bonaerenses un nuevo hogar que acogió e incorporó algunas tradiciones paraguayas.[67]

Al referirse al exilio de Herminio Giménez, Talavera nos dice que no cabe hablar solamente del de Giménez, sino de **los exilios** Esto es, los de todos aquellos que –pasando

---

[64] El canto a dúo es un elemento musical-interpretativo característico de la guarania al que también nos referimos en los capítulos 4.3.7 y 5.1.1

[65] Para más información acerca de una retrospectiva histórica de la industria fonográfica en Paraguay y acerca de los sellos internacionales que grabaron música paraguaya, visitar el link sugerido. Disponible en: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/a-la-busqueda-de-las-raices-de-la-musica-paraguaya--769019.html> Acceso en: 17 mar. 2018.

[66] En este contexto, hago mención de la letra de *Kerasy* que en uno de sus versos enuncia lo que podríamos traducir como: 'Yo soy la guarania, cuya lengua no tiene remedio y nunca termina de hablar de este amor'. La letra y traducción de Kerasy serán presentadas en el subcapítulo 5.2.1.

[67] Dentro de este panorama, me refiero a la polka paraguaya 'Rincón guarani' de Mauricio Cardozo Ocampo, que describe uno de los espacios en Buenos Aires en que la colectividad paraguaya solía reunirse, cuya letra completa presentaré en el subcapítulo 4.2.1

por la misma experiencia que Giménez- se vieron "en la necesidad de hacer vidas errantes" (…) "porque sus simpatías le malquistaron con detentadores del poder surgidos en distintas épocas", lo cual condujo "casi siempre a una férrea disyuntiva: prisión o destierro" (1987, p. 93, marcación nuestra).

A esto, Talavera, añade una descripción sobre la influencia del exilio en la obra de Giménez, descripción esta que podría ser aplicada, conforme antes expuesto, a la vida de los otros músicos paraguayos exiliados:

> El exilio aceró en Giménez la voluntad de superación, aguijoneando su afán de aprender; instándolo en suma, a proveerse del instrumental que le permitiera dar forma a sus concepciones musicales, para convertirlas en expresión legítima del alma paraguaya.
>
> Como antes en la guerra,[68] nuestro artista halló, en el nuevo infortunio, motivo para afirmar su calidad de paraguayo. Antes, la consigna fue evitar que pereciera la patria; ahora, era preciso hincar raíces en el propio suelo, por mucho que a ellos se opusieran quienes lo compelían a transponer fronteras. Ni leyes retorcidas, ni presiones autoritarias pueden abolir la ciudadanía, cuando la patria vive en el corazón del hombre (TALAVERA, 1987, p. 93).

No es posible prever hacia que caminos distintos habría transitado la música paraguaya de no haber sido por las guerras y dictaduras por las que tuvo que pasar durante su gestación. Sin embargo, parece ser innegable que, lejos de extinguir completamente sus identidades y memorias, la experiencia del exilio instó a los compositores paraguayos a desembocar en la música "todos los años de zozobras, de ansiedades, de añoranzas. Tiempos sucesivamente optimistas, depresivos, y exasperantes", según puntúa Talavera (1987, p. 94).

3.2.7 São Paulo: otra ciudad anfitriona de músicos paraguayos

Otra de las ciudades que consta en la bibliografía como una de las que más abrigó a músicos paraguayos entre las décadas del 30 y 90, fue la capital del estado de São Paulo. En este contexto, destacamos al compositor y considerado creador de otro género musical – la avanzada- quien desarrolló su obra en dicha ciudad por cerca de 30 años, habiendo también vivido en otras ciudades del Brasil. Nos referimos al maestro Oscar Nelson Safuán (1943-2007).[69]

---

[68] Se refiere a la Guerra del Chaco (1932-1935) presentada anteriormente en el subcapítulo 3.2.3

[69] Más información sobre el Maestro Oscar Nelsón Safuán y su legado a la música caipira, surgida después como música sertaneja está disponible en: <http://www.recantocaipira.com.br/duplas/oscar_nelson_safuan/oscar_nelson_safuan.html> Acceso en: 17 de mar. de 2018.

Según las propias palabras de Safuán (2004, p. 21), él había llegado a São Paulo a mediados de 1964 con su conjunto 'Los tres soles', después de haber vivido en Curitiba-Paraná durante año y medio aproximadamente. Cuenta que en los restaurantes y 'churrascarias' en que solían tocar, a menudo aparecían algunos artistas o 'arregimentadores' *caipiras* que –al haber escuchado sus canciones- iban luego a hablar con él proponiéndole grabar en dúos propios o de otros, ya que él ejecutaba el arpa y el requinto.

Ya en São Paulo, en 1969, forma -en compañía de un compañero anterior, el cantante paraguayo Raúl Achón- una escuela de música totalmente gratuita para músicos profesionales paraguayos radicados en São Paulo, así como también para brasileños interesados en estudiar, igualmente sin costo (SAFUÁN, 2004). Dicha escuela se llamó EMA (Coral Paraguaio da Escola de Músicos Amigos) y estaba localizado en el tradicional barrio paulistano de Bela Vista (Bixiga) onde Safuán enseño a otros paraguayos a leer solfeo, dicción, interpretación y canto. Un dato que nos llama la atención es el importante número de cantantes e instrumentistas que hicieron parte de dicha escuela, grupo este que además grabó varias canciones paraguayas en São Paulo. Hicieron parte de la EMA, las voces solistas de Raúl Achón y Victoria Valiente; las voces femeninas de Judith Obrit, Lila Prado y Elena Queiroz; las voces masculinas de Lidio Ortiz (también requintista), Rubén Bobadilla, Rufi Gonzalez, Raúl Achón, Carlos Achón, Cesar A. Britez, Tomás Acosta, Teodosio Cabañas, Carlos Bobadilla, Carlos Romero, Félix Acosta, Marcos Monges, Javier Sanabria, Esteban Britez, Vidal Paniagua. Entre los instrumentistas se menciona a los intérpretes del arpa paraguaya Juan Carlos Herrera, Sebo Guarani, Frogita González; y el contrabajista Daniel Salinas.

Acerca de la difusión de la guarania en São Paulo y en el Brasil, Safuán –que escribió en portugués su libro 'A verdadeira história da música sertaneja'[70]- afirma lo siguiente:

---

[70] De la misma forma que la guarania iba paulatinamente ocupando un espacio entre las expresiones latino-americanas, Safuán (2004, p. 15) afirma que "havia um grande protagonismo dos ritmos internacionais e, em particular, da música e músicos latinos no mercado artístico brasileiro chegada a década de 60". Dentro de los mencionados ritmos se incluíam géneros musicales como el tango, bolero, guarania, polca paraguaya, chamamé, canções rancheiras, son, huastecos, corridos, huapangos mexicanos, cueca chilena ou carrilhão, cha-cha-cha, mambo, rumba, calipso, merecumbé. Según Safuán, como producto de esto, habrían surgido nuevos duos que surgían cada cual con un estilo característico pero con algo en común: la inclusión de los ritmos latinos." (SAFUÁN, 2004, p.27). Como consecuencia, y a partir de la directa influencia de los mencionados ritmos latinoamericanos, vendría a emerger en Brasil la llamada música caipira y, luego la denominada música sertaneja, durante los años 70 "gênero que chegaria a ser, sem dúvida nenhuma, a maior revolução musical do Brasil em toda sua história." (SAFUÁN, 2004, p.10).

> a divulgação maior deste ritmo se deu através dos conjuntos paraguaios, que entre as décadas de 30 e 40 visitavam esporadicamente o Brasil, para ir aumentando na de 50, chegando a se contar uma boa quantidade deles a começos da década de 60, entre os quais estava o meu próprio conjunto." (SAFUAN, 2004, p.13)[71]

Además de Safuán y los músicos paraguayos que formaron parte del grupo de la escuela de música que formara en São Paulo, mencionamos a como Hilarión Correa (1921-1982) quien residió en dicha ciudad por casi una década, retornado al Paraguay en 1950. La carrera artística de Correa tuvo destaque en escenarios de cosmopolita ciudad en la que presentó durante dicho periodo con su trío 'Los paraguayitos'. Luego de algunos años, el trío incorporó también al destacado compositor Emigdio Ayala Báez (1917-1993), quien desde 1947 ya había también estado exiliado en Buenos Aires y optó por desarrollar también parte de su carrera en Brasil (SZARÁN, 2004 p. 12).

No cabe en esta investigación realizar un levantamiento en su totalidad de los músicos paraguayos que emigraron hacia el Brasil y la Argentina, y los periodos que estos pasaron en dichos países. Sin embargo, al hojear la biografía de un importante número de ellos, es posible ver que casi ninguno tuvo la posibilidad de quedarse en Paraguay, principalmente entre las décadas de 1930 hasta 1990. La ciudad que más recibió artistas paraguayos parece haber sido Buenos Aires y la segunda São Paulo, metrópolis estas en las que ellos dejaron un importante legado cultural. Allí donde a su vez, fueron influenciados por el nuevo terruño que los adoptaba y en un lugar común proporcionado por la música que reunió alrededor ella, indistintamente, a paraguayos, argentinos y brasileños.

3.3. ¿IDIOMA O IDIOMAS? BILINGUISMO O TRILINGUISMO EN LAS FRONTERAS

De la misma forma que hemos adoptado reflexionar sobre las identidades y fronteras, en plural, que componen el espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, optaremos por concebir la diversidad lingüística que lo conforma como uno de los importantes aspectos que se manifiestan social y culturalmente, sobre todo en la comunicación oral que se da en este espacio, en donde el español y el portugués,

[71] Por otro lado, acerca del género musical polka paraguaya añade posibles motivos porque, a diferencia de la guarania, demoró más tiempo para ser asimilada por los brasileños, tema el sobre discurro brevemente en subcapítulo 4.4.

heredados de los colonizadores, se amalgaman con el guarani nativo. En Paraguay, donde es idioma oficial desde 1992, el guarani es empleado por más del 50% de la población del Paraguay. Según datos oficiales, 35% de la población a partir de los 5 años de edad habla solamente guaraní, 25,9% habla solamente español y 35% es bilingüe, es decir, se comunica indistintamente en español o en guaraní.[72] (fontes dessas estatísticas?)

Por ser oriunda de Ciudad del Este, Paraguay, ciudad fronteriza con Foz do Iguaçu, y, al otro lado de río Iguazú, con la ciudad de Puerto Iguazú, Argentina, puedo dar testimonio de que entre estas ciudades lo común no es solamente comunicarse en el idioma local según el país a cuyo suelo corresponde. Más bien, sus habitantes, principalmente en el ámbito comercial y turístico hacen uso del español y portugués, indistintamente. En Ciudad del Este, principalmente, los paraguayos pueden, a veces, hacer del uso del guarani para comunicarse entre sí sin ser necesariamente comprendidos por los extranjeros.[73] Es difícil aseverar con seguridad si los extranjeros (en su mayoría brasileños, argentinos, asiáticos, árabes e hindúes, y, en menor cantidad europeos) hacen el esfuerzo de aprender el guarani o no. Podría ser que algunos no lo hacen debido a su natural dificultad, aunque muchos de ellos, sí, se ocupan de aprender, al menos, unas pocas palabras que les escuchamos decir. Otros extranjeros, sin embargo, al parecer no solamente no se esfuerzan por aprenderlo sino que han llegado a menoscabar al guarani abiertamente, combatiendo su uso a los paraguayos empleados de extranjeros.[74]

---

[72] Dados obtenidos por la Secretaría de Políticas Lingüísticas e pela Dirección General de Estadística, Encuesta y Censos del Gobierno de Paraguay. Disponible en: <http://www.spl.gov.py/> Acceso en: 25 set. 2015.

[73] En este contexto, recuerdo una historia personal. Resulta que debido a comportamiento inquieto de niña mi madre, además de tener la sabiduría de enviarme a estudiar música más tarde, decidió enviarme a la escuela bilingüe en la permanecería largas horas, desde las 7:30 de la mañana hasta las 15 horas de la tarde. Un día, al regresar a casa, encontré a mis hermanos que estaban en la sala jugando a los videojuegos, sería el conocido "*atari*" en la aquella época, final de los 80. Cuando uno de los juegos llegó a su fin, uno de mis hermanos exclamó: ¡No, *game over*, no! Pronunciando la frase en inglés pero con sonidos del español. Yo que estaba aprendiendo el idioma anglosajón, no dude en corregirlo exhibiendo cierto aire superior: "No se pronuncia, ga-me o-ver", dando cátedra seguidamente de la que sería la correcta. Mi madre, quizás disgustada con la escena, y con su particular sabiduría me llamó a un dormitorio de la casa y sus palabras fueron más o menos: "Quiero explicarte que estás estudiando inglés para aprender a comunicarte con extranjeros, pero no para que seas uno de ellos. Ellos no conocerán tu idioma pero vos sí el de ellos. Pero aquí en esta casa tu abuela te seguirá hablando en guaraní y tus hermanos en español. ¿Entendiste?" "Sí, mamá", fue mi respuesta, y esta memoria infantil jamás se borró de mi mente, de mi corazón y todavía permanece en mi identidad para recordarme quien soy (y quien no).

[74] Un ejemplo es el caso ocurrido en 2014, en un periodo del año en el que, por coincidencia yo estaba en Ciudad del Este. Recuerdo que la noticia comentada en las calles era: "en el Shopping Bonita Kim están prohibiendo que los funcionarios paraguayos hablen en guaraní". Se trata de un centro comercial de dueños de origen asiático quienes habrían emitido un aviso interno a los funcionarios que advertía que aquellos que hablaran guarani dentro del horario laboral en las intermediaciones del shopping, podrían ser multados o inclusive despedidos. Tras las denuncias hechas por grupos de trabajadores, dicho establecimiento recibió un exhortación oficial de la Secretaría de Políticas lingüísticas del Paraguay, cuyos dueños se vieron obligados a retirar la medida. Más información puede ser encontrada en nota del diario ABC color, fechada

Es importante además decir que la señal de ciertas radioemisoras y de televisión brasileñas llega hasta Ciudad del Este, Paraguay. Consecuentemente, una gran mayoría de paraguayos tiene contacto con el portugués a través de estos medios de comunicación lo cual estimula el aprendizaje del idioma, principalmente por medio de programas televisivos.[75]

Tan común es la comunicación bilingüe o trilingüe en estas ciudades que recuerdo haber oído una frase dicha por paraguayo que sonaba como: "*Petêi* clavo *ofura che pneu*", que, intercalando palabras y fonemas del guarani, español y portugués, y querría decir: "Un clavo perforó la rueda (de mi vehículo)".

Otra anécdota que cabría en este contexto, hace referencia a un comerciante que se encontraba vendiendo comidas y ofrecía sus productos cerca de la puerta hablando a voces. Yo que estaba en la tienda de al lado, lo escuchaba ofrecer sus productos a los transeúntes. En cierto momento, comenzó a exclamar: "*Espetinho*, *espetinho*", mientras pasaba dos señoras conversando en portugués. Más tarde, una pareja hablando en español con acento marcadamente argentino lo escuchó decir: "Asadito, asadito". Al darse cuenta que yo lo observaba, y habiéndome antes escuchado hablar en español con acento paraguayo, no dudó en enunciar: "*ha ja* vendé *arâ ningo*, patrona. *Reipota piko peteî avei*?, que quiere decir: "y tenemos que hacer la venta, patrona. ¿No querés uno también? Refiriéndose al "asadito", o, el también llamado *brochete* de carne, que ofrecía al público.

El músico argentino y misionero Agustín "Chungo" Roy (2017) menciona, de cierta manera jocosa y al recordar su infancia, otro importante aspecto que tañe al acento al hablar el español característico de los habitantes de la frontera: "(…) desde chiquitito al estar ahí en Posadas, obviamente, nosotros tenemos más cultura paraguaya que argentina en muchos aspectos. La comida, la música, **la manera de hablar, "punto com punto ar"**.[76] Todo" (marcación mía). Al citar este punto el músico hace referencia al acento empleado en la comunicación oral de su ciudad y provincia natal, Posadas-Misiones, que hace frontera con la ciudad de Encarnación, del departamento de Itapúa, Paraguay. Según él, el español de los misioneros, que se distingue claramente del acento porteño, es decir, el de la ciudad de Buenos Aires, se debe a que su provincia adopta una

---

en 20 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/interior/repudian-actitud-de-empresario-asiatico-1217558.html> Acceso en: 21/01/2018

[75] Algunos de los canales de televisión cuya señal llega a Ciudad del Este son la Globo, SBT, Rede Record y más recientemente también Paraná Educativa.

[76] Roy (2017) alude de esta forma a la pronunciación ".com.ar' que emplearía un paraguayo al enunciar una página web argentina.

forma de hablar que se asemejaría más al acento paraguayo. La frase “punto com punto ar” que cierra la citación, hace referencia al sonido de la consonante “rr”, que, por lo general, es pronunciado de manera marcada y característica por los paraguayos.

3.4 EL IDIOMA GUARANI Y ALGUNOS DE SUS ASPECTOS HISTÓRICOS

> Merece elogios la lengua guaraní por razones varias: porque es digna de admiración en sí misma, por la historia y la cultura de las sociedades, pueblos y personas que la han hablado y en ella se han hablado; y porque ha sido vituperada y despreciada sin razón ni sentido y debe ser rehabilitada (Elogio de la lengua guaraní, MELIÁ, 1995, p. 7)

Para comprender mejor la manera en que el legado guarani – sea como idioma y/o cultura autóctona – se muestra en las canciones que hacen parte de esta investigación, es importante citar algunos de los principales factores histórico-lingüísticos que son reflejados en las letras de esta producción musical. Para eso, introduzco un breve panorama de algunos de los relevantes acontecimientos durante el periodo colonial y los primeros gobiernos independientes del Paraguay, Argentina y Brasil; hechos históricos estos pudieron, posteriormente, haber influenciado en el uso de los idioma español y portugués no solamente en la comunicación general sino además en su literatura, y, -haciendo hincapié en el enfoque de esta investigación- en su cancionero como manifestación cultural y artística de este espacio cultural simbólico propuesto: Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil.

3.4.1 En Paraguay

Aunque ya desde antes de la independencia del país el guaraní estuviese alojado como el idioma hablado por la mayor parte de la población, además de los pueblos indígenas que mantenían sus lenguas autóctonas, y, habiendo solamente una ínfima parte que hablaba solamente español, fue en la lengua castellana que la independencia paraguaya se hizo. Durante el gobierno de José Gaspar Rodríguez de Francia (1811-1840), primer gobierno independiente del país desde 1811, la educación fue desarrollada en español, a pesar de que cerca de 90% de la población solamente hablaba guaraní.

Como consecuencia, el empleo del idioma se mantuvo en la oralidad, y este factor se prolongó durante el posterior gobierno de Carlos Antonio López (1844-1862) que mantuvo esta política educativa. El antropólogo español radicado en el Paraguay,

Bartomeu Meliá afirma que: "La castellanización del Paraguay como política de Estado, comenzó con el presidente Carlos Antonio López que impulsó la prensa, la literatura y la enseñanza del castellano."(MELIÀ, 2012, p. 45).

Pero fue en el gobierno posterior de Francisco Solano López (1862-1870) y la Guerra de la Triple Alianza el hecho histórico que instituyó nuevamente el guaraní como "símbolo y cifra de la identidad nacional". Según Meliá este fue el paréntesis de la honorabilidad del guaraní, una vez que los periódicos de campaña lo transformaron en vehículo de secreto y reservas militares, y al mismo tiempo también como distintivo nacional.

La figura del presidente Solano López fue primordial en este contexto, pues aún en sus discursos públicos incluía el uso del idioma. Meliá indica que es posible atribuir a él el mérito de restaurar el guaraní y afirma que: "Desde el tiempo de los jesuitas por primera vez se imprimió prosa y poesía en guaraní. Fue el guaraní uno de los más resortes de la épica resistencia." (MELIÁ, 2012, p. 45).[77]

Durante el periodo de postguerra el idioma guaraní fue prohibido en las regiones de frontera, tanto brasileñas cuanto argentinas, aplicándose las políticas educativas de Faustino Sarmiento por las cuales se adoptaba el español o portugués, como lenguas nacionales. Acerca de esto, Melià afirma conforme sigue:

> Después de la guerra grande el 70, aunque el Paraguay mantuvo su soberanía formal tuvo sus gobiernos sometidos a políticas de ocupación que seguían los dictámenes de Brasil y en cuestión cultural los de Argentina. En la época que se abre con la postguerra, que tiene no pocas características de un neoliberalismo implacable, se reedita la política contra la lengua guaraní, vista de nuevo como problema para el desarrollo moderno del Paraguay: el castellano es la civilización contra la barbarie del guaraní, conforme a la ideología argentina de la época. Ideas que se afirmaron cuando al Paraguay vino en 1887 el (...) político y educador, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), autor de "Facundo" (1845), quien a pesar de viejo todavía tuvo una notable influencia en material educacional antes de su muerte (...).
>
> Los maestros que completaron su educación en la Argentina trajeron con las ideas modernas el desprecio por las lenguas indígenas; no en vano se habían dado en esa misma Argentina las guerras genocidas "del desierto"78 que

[77] Uno de los ejemplo de estas publicaciones que empleaban el guaraní en la comunicación es el periódico *Cabichui* (nombre en guaraní que nombra una especie de abeja), que circuló durante la Guerra de la Triple Alianza. Ejemplares digitalizados en acervo pueden ser localizados introduciendo el nombre *Cabichui*, en: <http://bibliotecanacional.gov.py>, o, <www.brasiliana.usp.br>.

[78] En este contexto el autor parece referirse a la llamada "Conquista del Desierto" encabezada por Julio Argentino Roca en 1879, cuyo rostro apareció en los billetes de 100 pesos de la moneda local argentina al ser homenajeado por este hecho histórico y cuyos detalles pueden ser vistos en: <https://www.urgente24.com/215862-emision-descontrolada-fracasaron-los-billetes-evita-y-los-roca-tendran-2-letras>.

> diezmaron la población indígena. Llama la atención la permeabilidad con el Ministerio de Educación del Paraguay acepta y adhiere a las reformas de educación llegan sucesivamente del exterior, y que son trabajados como aquella trama siempre inconclusa (…) que deshace de noche lo avanzado durante el día" (MELIÀ, 2012, p. 46).

Posteriormente sucedió la Guerra del Chaco donde el guaraní se transformó nuevamente en una estrategia de guerra.[79] Sin embargo, solamente en 1967 la Constitución Nacional reconoció el uso del guaraní, pero el español continuó siendo el idioma oficial. En 1989, y con el fin de la dictadura de Alfredo Stroessner, la Constitución Nacional de 1992 declaró oficialmente el Paraguay como país bilingüe. A partir de entonces, la enseñanza pasó a ser obligatoria en las escuelas (VERÓN, 2017).

En 2010 fue aprobada en Paraguay la denominada Ley de Lenguas y posteriormente creada la Secretaría de Políticas Lingüísticas, organismo estatal encargado de la preservación y difusión del guarani y otras lenguas autóctonas del país.[80] Actualmente, además de hacer de diversas manifestaciones culturales paraguayas, su uso es también vehiculado en las comunicaciones comerciales.[81]

3.4.2 En Argentina

Así como en el Paraguay y Brasil, Argentina tuvo en su territorio grupos de aldeas indígenas administradas por padres jesuitas. Llamados de misiones jesuíticas, estos tenían por objetivo "civilizar" y principalmente evangelizar a los pueblos nativos, intención

---

En 2011, durante mi estadía de estudios en la capital argentina, tuve la oportunidad de ver el documental "Tierra Adentro" de Ulises de la Orden, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, cuyo *trailer* oficial está disponible:
<https://youtu.be/TKmzLHBCO6A>.
"Tierra Adentro" trata sobre la "Campaña del Desierto" y recuerdo haber salido de la sesión con preguntas relacionadas a la figura de Julio Argentino Roca como líder de esta sangrienta campaña bélica. Coincidentemente, sin embargo, a partir del año siguiente, en 2012, el rostro de Roca fue sustituido por el de la figura de la Eva Perón (1919-1952), primera dama desde 1946 hasta el año de su muerte del gobierno del presidente argentino Juan Domingo Perón (1895-1974). Más información disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1510458-los-billetes-de-100-pesos-de-evita-como-reconocer-su-autenticidad> Acceso en: 07 de ene. 2018.

[79] En nota publicada el día 28 de mayo de 2016, la Secretaría de Políticas Lingüísticas de Paraguay destaca la importancia del idioma guaraní durante la Guerra del Chaco (1932-1935). Más información puede ser obtenida en:
<http://www.spl.gov.py/es/index.php/noticias/un-dia-como-hoy-se-declaraba-al-guarani-como-idioma-oficial-durante-la-guerra-del-chaco> Acceso en: 07 de ene. 2018.

[80] Marco normativo de la Secretaría de Políticas Lingüísticas disponible en: <http://www.spl.gov.py/es/index.php/institucion/marco-normativo> Acceso en 07 de ene. 2018

[81] Ejemplo de propaganda televisiva de empresa de telecomunicaciones, cuyo lema principal expresa "*Ore sasô iñepyrû ñe'ê guaranime*" que se traduce "Nuestra independencia comienza en el idioma guaraní". Disponible en: <https://youtu.be/-d7pR3m0wN4> Acceso en: 11 de ago. de 2017.
.

dentro de la cual el guaraní era uno de los principales vehículos de comunicación y que debería ser aprendido por las autoridades eclesiásticas.

Con la expulsión de los jesuitas –de la América lusa, esto es, del Brasil, en 1759, y de la América hispánica en 1767 (CARVALHO, 2015, p. 1)- vinieron posteriormente también los primeros gobiernos independientes que priorizaron el uso del idioma español aboliendo cualquier tipo de uso del guaraní. Los gobiernos de la capital, Buenos Aires, fueron todavía más enfáticos en esta política. Después de la Guerra de la Triple Alianza, o Guerra del Paraguay, como es comúnmente conocida en el Brasil, se inicia una época que tiene característica de un colonialismo implacable y son emitidas nuevas medidas con el guarani (MELIÀ, 2012, p. 8).

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) -intelectual e político que ejerció cargos públicos como senador, ministro y presidente durante la segunda mitad del siglo XIX- es conocido como uno de los fundadores de la escuela pública en la Argentina. Él aseguraba que la construcción de su país como nación era un objetivo que superaba los intereses e identidades particularidades de cada lugar. Para eso, era necesario prohibir cualquier uso, costumbre o manifestación cultural que fuese contra ese interés (SARMIENTO, 1845).[82]

Sin embargo, hasta hoy el guarani es una lengua utilizada –aunque solo informalmente- en las provincias argentinas de Formosa, Misiones, Chaco y Corrientes; todas estas fronterizas al Paraguay (FLEITAS LECOSKI, 2014). Es importante destacar la provincia de Corrientes, cuyo senado provincial aprobó y promulgó en 2004 la ley nº 5598 que establece el guaraní como idioma oficial alternativo en su territorio, además de promover la incorporación del guarani en el sistema educativo provincial.[83] Sin embargo, según en nota de periódico publicada en el día 01 de octubre de 2016, luego de doce años de su firma, la citada ley todavía no fue reglamentada, y, consecuentemente no fue implementada.[84] Además de esta, pueden ser encontradas digitalmente otras notas que tratan el tema.

---

[82] Publicado por primera vez en 1845, en 'Facundo: civilización y barbarie', el autor expone –a partir de la crítica al militar y político miembro del Partido Federal Juan Facundo Quiroga- su visión sobre el proceso de modernización, desenvolvimiento económico y diversidad cultural de Argentina. Disponible en: <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/DomingoF.Sarmiento-Facundo0.pdf>. Acceso en 5 de ene. 2017.

[83] Conforme documento de la ley nº 5598. Disponible en: <http://lenguawichi.com.ar/uploads/media_items/ley5598-lenguaoficialguarani-corrientes-2004.original.pdf>. Acceso en: 08 de agos. 2017.

[84] Más información sobre la implementación y reglamentación de la ley número 5598, se encuentra disponible en:

3.4.3 En Brasil

Hablar solamente en portugués hasta mediados del siglo XVIII era insuficiente para comunicarse (FRUHALF GARCIA, 2007, p. 1) en tierras brasileñas. País multilingüe desde su origen, una gran parte de su población se caracterizó por emplear el idioma nativo conocido como *Língua geral*, traído de la gran familia lingüística *Tupi*.[85] El misionero de la Compañía de Jesús, el Padre José de Anchieta, hizo uso del idioma para la catequización de los indígenas y es autor de la primera gramática escrita del tupi, en la segunda mitad del siglo XVI, la cual fue utilizada en la enseñanza del idioma desde 1556, a pesar de haber sido impresa solamente en 1595.[86]

Conforme vimos anteriormente en el subcapítulo 3.2.1, en su labor en las misiones, los jesuitas no solamente aseguraban la propagación de la fe católica cristiana sino que también administraban los bienes y servicios producidos por los indígenas bajo su tutela (RAMOS, 2014, p. 127). Según Coelho (2005), este sobrepeso de poderes de gobierno que eran ejercidos por los jesuitas no sólo en cuanto a lo religioso, sino en cuanto a lo económico, condujo a las tensiones que comenzaron a ser generadas con los portugueses, cuyo poder sobre los indígenas se fue debilitando en manos de los jesuitas. Consecuente, en 1757 es propuesta la llamada 'Lei do diretório' que proponía que el poder temporal, es decir el poder económico-administrativo, ya no sería ejercido por los jesuitas

---

<http://diarioepoca.com/627870/piden-la-reglamentacion-de-la-ley-que-establece-al-guarani-como-idioma-oficial-alternativo> Acceso en: 08 de agos. 2017.

[85] La presente investigación no trata en profundidad aspectos linguísticos relacionados al guarani, el tupi, *língua geral*, ñeêngatu y otras lenguas indígenas que hacen parte de la gran diversidad linguística de los tres países investigados Paraguay, Argentina y Brasil. Su aporte en ese sentido es más bien levantar posibles preguntas para futuras investigaciones específicas dentro del área de la lingüística que podrían incluir, incluso, estudios comparativos entre dos o más lenguas autóctonas, por ejemplo, el tupi y el guarani. Sobre la posible semejanza entre estos dos idiomas, principalmente en lo que respecta a sus sonoridades, el ex-presidente e intelectual paraguayo Manuel Gondra discurrió en 1897, apoyado en los trabajos de lingüistas e historiadores como Alfredo M. Du Graty, Daniel G. Brinton, Francisco Adolfo de Varnhagen e Bartolomé Mitre, quienes encontraron similitudes en los fonemas del tupi y el guarani, aunque tuviessen una escrita diferente entre las comarcas de Brasil y Paraguay (GONDRA, 1942: 59). Por otro lado, en su trabajo *Os falantes do Tupi Antigo: origem, história e distribuição geográfica no passado (s.d)* -el linguista brasileño también autor *do Método moderno de Tupi Antigo*- Eduardo Navarro, discurre sobre los grupos indígenas que en el Brasil hablaban específicamente el tupi antiguo. Sin embargo, llama la atención la citación que Navarro incluye del segundo capítulo *História* del Frei Vicente do Salvador y que finaliza diciendo: *"saíram dois irmãos por cabos desta gente, um chamado Tupi e outro Guarani; este último deixando o Brasil, passou a Paraguai com sua gente…"* (NAVARRO, E. apud DO SALVADOR, F., s/d: 1). Disponible en: <http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/Os%20falantes%20do%20tupi%20antigo.pdf> Acceso en: 07 de ene. 2018.

[86] Dicha obra de Anchieta llamada "Arte de Grammatica da Lingva Mais Vsada na Costa do Brasil" está disponible digitalmente en: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aanchieta-1595-arte/anchieta_1595_Arte_de_Grammatica.pdf> Acceso en: 07 de ene. 2018

sino que estos se limitarían a dirigir la vida espiritual de los indígenas, mientras que el poder temporal sería practicado por un laico, portugués, no vinculado a la iglesia católica cristiana; llamado de 'diretor'. La 'Lei do diretório' que entró en vigencia desde 1758 y se extendió por un periodo de 40 años hasta 1798, garantizaba la mano de obra indígena a los colonos, en un contexto en que los indígenas podrían verse 'libres' de la tutela de os jesuitas, siempre y cuando respondiesen a la autoridad de los portugueses.[87]

En 1759, con la expulsión de los jesuitas de América lusa, las autoridades portuguesas fueron eliminando el uso de los idiomas nativos con el objetivo de 'civilizar' a los indígenas y erradicar todos los rasgos de su cultura autóctona. Uno de los representantes de esta política por la cual se prohibía el uso de lenguas autóctonas, entre ellas el guarani, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), también conocido como Marqués de Pombal (FRUHALF GARCIA, 2007). Desde entonces el portugués pasa a ser la lengua oficial del Brasil, en contraposición a la todavía persistente diversidad lingüística vigente en ciertas regiones del país, principalmente en la Amazonia brasileña.[88]

---

[87] Esto por medio de la 'ley de la libertad de los indios' instituida en 1755.

[88] Más información acerca de este tema puede ser encontrada en la tesis de doctorado de José Ribamar Bessa Freire (2003). En su trabajo, mencionado investigador presenta un análisis de la trayectoria de las lenguas en la Amazonia brasileña y la situación de contacto entre ellas, con una propuesta de periodización de las diferentes políticas de lenguas, destacando la expansión de la *Língua Geral*, y su declive en el siglo XIX, cuando fue desplazada por la hegemonía de la lengua portuguesa. Disponible en: <http://www.taquiprati.com.br/producao-academica/rio-babel--a-historia-social-das-linguas-na-amazonia-rio-atlantica-eduerj-2004> Acceso en: 29 nov. 2017.

4 EL GÉNERO GUARANIA

4.1 JOSÉ ASUNCIÓN FLORES (1904-1972) Y UNA RETROSPECTIVA HISTÓRICA DE LA GUARANIA

Basado en referencias bibliográficas -además de entrevistas que sostuvo con periodistas y escritores, sumadas a sus propias palabras del compositor- el periodista paraguayo Alcibiades González Delvalle relata la biografía de José Asunción Flores, músico considerado el creador del guarania (2013, p. 11). Contada en primera persona, como si fuera narrada por el mismo Flores, las páginas de González Delvalle nos remiten a los lejanos antecedentes de la guarania. De esta manera, es como si el músico nos dijera de su propia historia, citada aquí directamente por considerar relevante la riqueza de detalles que nos cuenta:

> Tuve "la suerte de la mala suerte" de haber sido un niño de la calle. Mi madre Magdalena Flores, me tuvo de un señor Juan Volta, quien aunque pertenecía a una familia pudiente, era un bohemio empedernido, serenatero[89] y conocedor de las madrugadas asuncenas. En una de esas se topó con la joven Magdalena, que vivía en la Chacarita,[90] de profesión empleada doméstica o sirvienta, como se decía entonces. La consecuencia de ese encuentro fui yo. Después mi padre desapareció para siempre, nunca más se supo de él.
>
> Mi madre fue a trabajar con la familia de uno de los políticos más importantes de su tiempo, el doctor Manuel Gondra,[91] dos veces presidente de la república. Él era muy considerado conmigo las veces que yo aparecía por su casa acompañando a mi madre quien tuvo la feliz idea de darme por padrino a un hombre de su talla intelectual y moral. Me bautizó con el nombre de José Agustín, yo lo cambiaría más tarde por el de José Asunción.
>
> Yo tenía trece años cuando me encuartelé, y nueve o doce entramos en la policía, pues me había escapado de casa. Solía dormir en el portal de la iglesia de San Roque. (...) Vivía espantado de mi hogar. Mi padrastro me pegaba mucho (...) Buscaba cualquier pretexto para pegarme, a pesar de que yo era

---

[89] Se refiere a un hombre que por llevar serenatas, era considerado 'serenatero'.

[90] Chacarita se refiere a una localidad situada en la capital del Paraguay, localizado a orillas del río Paraguay. 'Soy de la chacharita' es la guarania dedicada al barrio, cuyo autor es Maneco Galeano y menciona la constante crecida del río a raíz de las lluvias, lo que hace que sus habitantes emigren, y sin embargo, luego vuelvan a sus hogares cuando el nivel de las aguas disminuye. Una versión de esta guarania, interpretada por 'Sembrador', grupo vocal paraguayo, está disponible en: <https://youtu.be/ZtONc6zEorw> Acceso en: 14 feb. 2018.

[91] 'Manuel Gondra' es también nombre de una polca paraguaya instrumental que Flores compuso en su homenaje, antes de comenzar a componer guaranias. Una versión está disponible en: <http://www.portalguarani.com/1082_jose_asuncion_flores/22486_manuel_gondra__jose_asuncion_flores.html> Acceso en: 14 feb. 2018

> quien llevaba plata a la casa. (...)Terminó por acobardarme. Empecé por no ir más a casa.[92]
>
> En la calle tenía amigos de mi misma y corta edad con quienes pasaba el día jugando. En tales condiciones era previsible que nos convirtiéramos incluso en rateritos.[93] Los alrededores de la iglesia de San Roque eran nuestro dominio donde nos sentíamos enteramente libres. (...) Cansado del maltrato que recibía de mi padrastro, un día no pude más y me fui al puerto con la intención de alejarme lo más posible de mi casa. Tuve la suerte de encontrar al patrón de una lancha que se iba al Norte. Me llevó con él y luego, a mitad de camino, me presentó a una señora que vivía en Puerto Guarani[94] donde desembarcamos y me llevó a vivir en su casa. Al poco tiempo me consiguió un trabajo en la taninera donde tuve trato con algunos indígenas que habrían de tener una feliz influencia en mi futuro. Mientras tanto, mi madre me buscaba afanosamente hasta que tuvo noticias de mi paradero. Fue hasta Puerto Guarani para traerme de regreso a Asunción (GONZÁLEZ DELVALLE, 2013, p. 19-23).

Acerca de las primeras incursiones de José Asunción Flores en el arte de la música ya desde la infancia, parece que estas estuvieron relacionadas a sus malas relaciones con el padastro, hecho que inevitablemente lo llevó a escapar de casa nuevamente e ingresar más tarde a la Banda de Policía donde actuaría primeramente como instrumentista, según cuenta su biografía:

> Continuaron las malas relaciones con mi padrastro, así que de nuevo busqué la calle y la compañía de mis amigos. En fin, mi libertad se acabó cuando mi madre y la Policía me pusieron límites. Junto con otros compañeritos fuimos a parar en la Guardia Cárcel y luego, por orden del comandante del cuartel, a la Banda de Policía.
>
> En los estudios de la música y del instrumento me adelanté muy pronto a mis compañeritos. (...). De la noche a la mañana nos convertimos, los bandiditos incorregibles, en unos buenos incipientes en el arte de la música. Empecé a actuar en la Banda como segundo bombardino. (...) Después pasé a desempeñarme como trombón solista. Mi papel como músico iba progresando de a poco y de a poco también me iba preocupando por la música nativa (GONZÁLEZ DELVALLE, 2013, p. 19-23).[95]

---

[92] Este párrafo ha sido extraído de la autobiografía de José Asunción Flores y fue incluído aqui literalmente ya que no tuvimos acesso a la autobiografia escrita por el propio compositor (GONZÁLEZ DELVALLE apud FLORES, 2013, p. 20). Sin embargo, la obra adaptada de González del Valle incluye párrafos

[93] 'Raterito' es una designación coloquial utilizada (quizás no sólo en el Paraguay) para referirse a un pequeño ladrón.

[94] Según nota publicada el 27 de diciembre de 2004, en el del diario paraguayo ABC Color, el Puerto Guarani, estaría localizado sobre el río Paraguay, a unos 750 kilómetros de Asunción, en el departamento de Alto Paraguay, y habría sido uno de los puertos más prósperos durante los años sesenta debido a la extracción de los árboles de quebracho, los cuales eran utilizados para posterior elaboración de taninos. Dicho departamento que limita con Brasil y Bolivia, está además localizado en la región llamada occidental o Chaco, es decir, al norte del país, lo cual indicaría que –el por entonces niño- José Agustín Flores realizó a esa edad un largo viaje por dicho río, jornada que lo alejaría de su tierra natal por primera vez. Nota disponible: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/interior/puerto-guarani-comunidad-olvidada-del-alto-paraguay-804358.html> Acceso en: 14 de feb. de 2018.

[95] Este párrafo ha sido extraído de la entrevista que el escritor y periodista Armando Almada Troche mantuviera con José Asunción Flores (GONZÀLEZ DELVALLE apud ALMADA, 2013:22).

Las primeras inquietudes de Flores acerca de la música paraguaya parecen haberse dado en un inicio debido al restringido lugar que tenía el repertorio nacional en los conciertos, hecho que para él como parte de la Banda de Polícia era sumamente perceptible. Flores menciona también la influencia que tuvieron las guerras y distintos conflictos políticos por los que pasó el Paraguay y sus grandes impactos en el desarrollo del arte en el país, cuyo escenario no parecía ser el más propicio también para sus creacione musicales, conforme expresa:

> Me llamaba la atención que en las retretas, los conciertos, la Banda ofrecía casi en la exclusividad músicas foráneas, de alto nivel desde luego, pero descuidaba lo nuestro. (...) Quería saber por qué nuestro repertorio era tan reducido, por qué nuestra música tenía un horizonte muy pobre en momentos en que los pueblos latinoamericanos se vigorizaban cada día con su rico folklore.
>
> Acababa de finalizar la desastrosa guerra civil de 1922[96] que tantas vidas y hacienda costara a la nación, a más de la otra consecuencia: la desunión de los compatriotas expresada en mutuas desconfianzas que paralizaban la fuerza creadora de los hombres y de las mujeres.
>
> Esta atmósfera material y espiritual no era la más propicia para las creaciones artísticas. Esta habría sido una de las causas – agravadas por otras guerras anteriores con iguales y trágicos resultados - que impedían el desarrollo de nuestra música cuyo estancamiento era muy notorio.
>
> Llegué a las conclusiones concretas de que nuestra música folklórica carecía de derrotero y navegaba en un riacho sin salida y sin perspectiva. Esta especie de indiferencia en que vivía la música del pueblo fue uno de los motivos que me indujeron a hacer lo que hice. Por otro lado, la otra conclusión fue que en nuestros intérpretes y compositores poco o nada se preocuparon por los sonidos de nuestra tierra. Nuestros compositores vivían de espaldas a la música nativa y sus problemas. Mis reflexiones me llevaron hacia la idea de que talvez esta música paraguaya fuera distinta de otras músicas y que no tuviera los elementos necesarios para darle estructuración (GONZÁLEZ DELVALLE, 2013, p. 19-23).[97]

Los sucesos anteriormente expuestos son una muestra del contexto social y cultural del que venía José Asunción Flores, así como cuales fueron las motivaciones que lo llevarían a desembocar en el desarrollo y creación de la guarania y toda la obra que desarrolló hasta el año de su muerte (SZARÁN, 2004, p. 4-7). El legado del compositor se destaca por su contribución a la música paraguaya y de América Latina por dos motivos. El primero, el haber dotado de una escrita correcta a las expresiones musicales populares de su país, y, el segundo, más importante por el tema abordado en este trabajo:

---

[96]Más información acerca de la guerra civil de 1922 en el Paraguay se encuentra disponible en: <http://www.portalguarani.com/1974_ricardo_caballero_aquino/20130_la_guerra_civil_de_1922__por_ricardo_caballero_aquino__ano_2013.html> Acceso en: 20 de feb. 2018.

[97] Este párrafo ha sido extraído de la entrevista que el escritor y periodista Armando Almada Troche mantuviera con José Asunción Flores (IDEM, IBIDEM, 2013, p. 23).

la creación, a mediados del año 1925, del género musical guarania (SÁNCHEZ HAASE, 2002, p. 32). En este punto, es importante discurrir sobre la polca paraguaya, género musical de tempo más rápido que la guarania que, sin embargo, habría servido de base para su ritmo surgido a partir de la misma polca ejecutada en tempo más lento (BOETNNER, 2008, p. 209-210). En cartas intercambiadas con Boettner durante 1955, Flores afirma sobre la guarania que: "Naturalmente, antes de haberse logrado encontrar la forma adecuada, tuvo que pasarse previamente por un proceso de experimentación y estudio, de tentativas y examen detenido" (BOETTNER apud FLORES, 2008, p. 210). Este proceso pudo haberse iniciado cuando el compositor tendría 21 años y buscaba encontrar respuestas sobre el por qué de la separación entre la manera de interpretar la polca paraguaya y su escritura musical. La escrita de la polca paraguaya hecha inicialmente en ritmo binario de dos por cuatro, representaba un problema, ya que impedía otorgar a la interpretación el aire característico de su ritmo sincopado.[98]

Los 'Álbumes de toques populares del Paraguay' publicados por primera vez en 1874 por la editorial A. Demarchi de Buenos Aires -Argentina, fueron reeditados dos veces en 1875 y 1877, a pesar de haber sido criticados por los errores técnicos de transcripción relacionados a la representación del ritmo. No obstante, estos álbumes constituyen la más antigua colección de música popular paraguaya al reunir canciones y danzas del siglo XIX, cuya recopilación estuvo a cargo del músico de origen italiano Luis Cavedagni.[99] Este material es estudiado en detalle por Flores que, en consulta con sus profesores de la Banda de la Policía de la que hacia parte, y, luego de sus propias investigaciones, trae como resultado una nueva escrita para las expresiones musicales paraguayas sustituyendo la escritura en compás de 2/4 por la de 6/8. Como consecuencia de esas experiencias habría surgido la guarania. En 1925, estudiando la canción popular y anónima *Maerapa reikuaase,*[100] él transforma su movimiento rápido en uno más lento y cadencioso que el de la polca paraguaya (SÁNCHEZ HAASE, 2002, p. 32).

---

[98] Para saber más sobre el denominado 'sincopado paraguayo' característico de la música paraguaya ir al subcapítulo 4.3.2: "La birritmia en el cancionero latinoamericano y el sincopado paraguayo".

[99] Según Szarán (1997: 4) Cavedagni habría sido contratado durante el gobierno del presidente paraguayo Juan B. Gil (1840-1877), presidente del Paraguay desde 1874 hasta el año de su muerte. Como continuación de la obra de Cavedagni en el campo de la recopilación y edición de la música paraguaya, el pianista y recopilador Aristóbulo Domínguez edita en 1928, la más importante colección de música popular paraguaya en transcripciones para piano, bajo el nombre de "Aires nacionales paraguayos" (SZARÁN, 1997, p. 26). Para mayores detalles sobre esta colección consultar el material bibliográfico "Polca paraguaia, guarânia e chamamê: Estudos sobre três géneros musicais em Campo Grande – MS" del etnomusicólogo brasileño Evandro Higa, quien la clasifica detalladamente discriminando los nombres de los géneros, frecuencia de las fórmulas de compás (en 2/4, 3/4 o 6/8) y sus patrones rítmicos dominantes (HIGA, 2010, p. 107-113).

[100] *Maerapa reikuaase?* cuja tradução ao português significa "Pra qué você quer saber?".

Como resultado, Flores compone *Jejuí*[101] su primera composición instrumental del género que todavía no tenía denominación. Para dar nombre genérico a su creación, Flores consulta con personalidades, poetas y amigos de aquella época a fin de hallar una denominación que fuera consonante con el espíritu paraguayo. De esta forma llega a las palabras del poeta Molinas Rolón, que reza: "Y fue también Guarania, la región prometida como tierra de ensueño, de ilusión y de vida, tierra donde nacieron las flores santuarias de robustas pasiones y gestas fabularias…"; optando entonces por la palabra 'guarania' para dar nombre a su creación musical (CARDOZO OCAMPO, 2005, v. 1, p. 184).[102]

4.2 ELEMENTOS POÉTICO-LINGUÍSTICOS

Conforme expuesto anteriormente en la introducción (o capítulo 1), los elementos culturales que posiblemente son compartidos en el espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, pueden ser arquetípicos, híbridos y/o dominantes. A partir de la identificación de algunos elementos comunes, en el capítulo 2 pasamos a adoptar el concepto de **espacio cultural simbólico** para denominar a un espacio geográfico aproximado, siendo este un lugar que, a su vez, posee elementos históricos y linguisticos característicos comunes a los países investigados. Conforme vimos, las identidades culturales que se desprenden de su carácter estrictamente nacional, presentan elementos que son compartidos por los mencionados países en determinadas regiones. Entre estos elementos, destacamos algunos aspectos culturales, simbólicos, geográficos los cuales fueron expuestos en el capítulo 2. Posteriormente, en el capítulo 3, fueron apuntadas ciertas características históricas y lingüísticas comunes a las mencionadas naciones en sus fronteras.

Por lo tanto, a continuación, en los subcapítulos 4.2.1 y 4.2.2, trato sobre aquellos elementos comunes encontrados en el espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, ejemplificandolos con canciones. En estas canciones busco mostrar la manera en que algunos de los elementos citados son encontrados, principalmente, en las letras de las composiciones musicales.

---

[101] La canción bautizada como *Jejuí* hace referencia a un río paraguayo (CARDOZO OCAMPO, 2005, v. 3, p. 184).

[102] Aunque por entonces desconocía Flores que el biólogo Moisés Bertoni ya había empleado el nombre "guarania" en su libro "Civilización Guaraní" (CARDOZO OCAMPO, 2005, v. 3, p. 184)

Entre los elementos geográficos resalto aquellos que aluden constantemente al paisaje de este espacio, describiendo los ríos que lo circundan y, el calor y la humedad como sus condiciones climáticas preponderantes. Al referir los elementos culturales y simbólicos destaco, por un lado, la presencia de la yerba mate, y la costumbre de beber el mate y el terere. Por otro lado, presento además las leyendas y personajes mitológicos, presumiblemente, de origen guaraní. Cerrando este sub-capitulo, presento elementos históricos descriptos directamente o indirectamente en las poesías. Para ello, hago una breve referencia a los embates bélicos y/o acontecimientos políticos que, directa o indirectamente, ejercieron una influencia en el proceso creativo de las canciones, los cuales se revelan en las letras que hablan de las migraciones y despedidas, como una derivada consecuencia de las guerras y conflictos políticos -nacionales o internacionales- que tuvieron lugar en Paraguay, Argentina y Brasil y sus fronteras.

Finalmente, el subcapítulo 4.2.2, presento formas del uso de los tres idiomas empleados en la construcción de las letras de las canciones, dada la diversidad lingüística que caracteriza a este espacio, en el que sus habitantes intercalan cotidianamente el uso del guaraní con el español y el portugués en su comunicación. Para ello, doy ejemplos la manera en que esta característica se muestra especialmente en las letras del género guarania, pero además en las de otros géneros que forman parte de su acervo cultural, es decir, la polca paraguaya, *el chamamé*, el rasguido doble, el gualambao, los cuales también parecen inscribirse en el repertorio musical del espacio simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil.

4.2.1 ¿Qué nos dicen las canciones? Acerca de las temáticas de las guaranias

Conforme hemos visto en el subcapítulo 2.3, el espacio cultural-simbólico de la guarania que incluye el Paraguay y sus fronteras con Argentina y Brasil está también íntimamente relacionado a un **paisaje** y una **geografía**, cuyo suelo tiene características específicas, siendo bañado principalmente por los **ríos Paraná, Paraguay, Iguazú y Pilcomayo**. En este contexto presentamos a continuación las letras de canciones de los tres países que los mencionan y cuyo entorno describen. Para llamar la atención hacia palabras clave, las marcaremos en negritas sugiriendo a partir de ellas una breve interpretación acerca de las mismas.

La primera es la guarania '**Alto Paraná'**

, con música del paraguayo Herminio Giménez y letra escrita por la poeta argentina de Corrientes, Marily Morales, la cual, como muchas guaranias es introducida por un primer verso recitado, siendo que los siguientes serán cantados:

LETRA MUSICAL 1 – 'Alto Paraná' de Herminio Giménez y Marily Morales[103]

[Recitado]

Paraná, de eterna estirpe arisca,
de **canto y tiempo futuro**,
en tu cauce se preñó el estampido
el sol hecho barranco
y solidario azul de cielo.

[Cantado]

Matiza el sol con oro el barrancal
alza su canto el **Alto Paraná**
con el vigor de su salvaje y largo andar
las nubes se desatarán y el aire sangrará
su ofrenda del azul en tan grandioso altar.

Bridas de luz surgirán de la luna
por detener tu ansiosa libertad
y así rebelde, crines de plata se alzará
mezcla de luna y aluvión
y el **Alto Paraná** eterno correrá
su cuerpo **rumbo al mar**

Conforme percibimos en la letra, esta describen el Alto Paraná refiriéndose al gran río y al camino que este finalmente emprenderá hacia el mar, desembocando en el Río de la Plata, cuyo camino está rodeado de un paisaje descripto en la canción.[104] A continuación, presento la letra acompañada de un glosario de los términos en guarani incluidos en la galopa 'Arriero de peces' de Ramón Ayala. En la letra, el río Paraná no

[103] Notemos además en este ejemplo, que, de por sí, la canción reúne a dos artistas de nacionalidades distintas, paraguayo y argentina, los cuales, sin embargo, se reúnen alrededor del mismo paisaje y sonoridad descriptos en la canción. Este mismo es el ejemplo de canciones como 'Recuerdos de Ypakarai', 'Tus lágrimas', 'La canción del mimby' siendo todas estas guaranias que ilustran elementos del espacio simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil y que fueron compuestas, por lo general, por músicos paraguayos y poetas argentinos, durante el exilio de los primeros.

[104] Más información sobre la la guarania Alto Paraná, se encuentra disponible en: <http://www.portalguarani.com/1081_herminio_gimenez/15348_alto_parana__musica_herminio_gimenez__letra_marily_morales.html> Acceso: 17 mar. 2018. Una versión interpretada por el cantante paraguayo Oscar Gómez, puede ser escuchada en: <https://youtu.be/tSJKNdBMiBw> Acceso en: 17 mar. 2018. Además una partitura de la canción se encuentra disponible en el Anexo 1 de esta disertación.

sólo es temática central de la canción, sino que adquiere vida hablándonos en primera persona y diciéndonos cuanto sigue:

LETRA MUSICAL 2 – 'Arriero de peces' de Ramón Ayala[105]

Soy el Paraná cuerpo de tormenta y sol
siglos del andar recorriendo el **clima azul**
Por el misterio que me lleva al mar
volveré, cerrazón, litoral.
Grito en el fragor, los caballos del amor en mi

Oh! Oh! Oh! Oh!
arreando peces voy
ojos *manguruyú*
dorado en el temblor.
Oh! Oh! Oh! Oh!
un dios de barro y miel
de obraje y padecer
me muerde el corazón.

Remolinos, correderas, pedregales sumergidos
las gargantas de la muerte en mi

Soy el Paraná, va en mi lomo el pescador
Escamado de pez, le cuelgo en el espinel;
de mis entrañas, vuelan pájaros
cielo añil, náufragos, libertad.
Murallas no habrán que pudieran detener
mi andar.

Oh! Oh! Oh! Oh!
Del trópico hacia el sur
en la profundidad
con mis manadas voy.
Oh! Oh! Oh! Oh!
El hombre en su valor
no puede comprender
lo que hay en mi de Dios

Remolinos, correderas, pedregales sumergidos
las gargantas de la muerte en mi

Soy el Paraná, horizonte que va hacia el mar...
hacia el mar... hacia el mar...

[105] Una versión de 'Arriero de peces' interpretada por la cantante Cecilia Pahl y el guitarrista (de Formosa, Argentina) Matías Arriazu, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/V8in9tKEdtk>Acceso en: 17 de mar. 2018. Además, una partitura de la canción, se encuentra en el Anexo 2 de esta disertación y en línea, disponible en: <http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=obras&accion=descargar_partitura&idobras=799#0 > Acceso en: 17 de mar. 2018.

Al igual que la guarania 'Alto Paraná' cuyo verso final hablaba del camino del río hacia el mar, el gualambao 'Arriero de peces' menciona este trayecto, al presentarse en este caso, en el primer verso, diciendo en primera persona: 'Soy el Paraná' y, continuando 'por el misterio que me lleva al mar, volveré'. En los próximos versos enuncia, consciente de su importancia, que es él, el río Paraná, el que, siendo generoso, le da sustento al pescador ofreciendo sus peces. Por otro lado, destaca la potencia de su caudal que esconde 'remolinos, correderas' y, las propias 'gargantas de la muerte'. Más adelante, seguro de su fuerza, el Paraná afirma que 'murallas no habrán que pudieran detener' su andar, en un contexto, en que podríamos interpretar dichas murallas como aquellas construidas sobre su cauce para represar sus aguas.[106] Por otro lado, podríamos pensar que las murallas transpuestas son aquellas cruzadas por las fronteras, donde el río sigue su andar, independientemente de la orilla o país que vaya recorriendo en su trayecto.

Finalmente, para incluir también una canción brasileña que incluye uno de los ríos presentes en el espacio cultural-simbólico que investigamos, presento la letra de la canción *Chalana,* que en sus palabras menciona a río Paraguay.

LETRA MUSICAL 3 – 'Chalana' de Mário Zan y Arlindo Pinto[107]

Lá vai uma **chalana**
Bem **longe se vai**
Navegando no remanso
D**o rio Paraguai**

Oh! Chalana sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vai levando meu amor

Compuesta por el compositor y acordeonista Mário Zandomeneghi (1920-2006) (nacido y criado en Italia hasta los 4 años de edad, y luego en el Brasil) y letra de Arlindo Pinto (1906-1968). Acerca del origen de la canción el periodista brasileño José Hamilton Ribeiro (2014),[108] relata lo que el propio Zan le relató:

---

[106] Una de estas represas es la hidroeléctrica binacional Yacyreta, construida entre en los gobiernos de Paraguay y Argentina sobre el río Paraná. Más información, disponible en: <https://www.eby.gov.py/> Acceso en: 17 de mar. 2018.
[107] Una versión de 'Chalana' interpretada por el, también cantante, Almir Sater se encuentra disponible en:
[108] Más información sobre la entrevista, se encuentra disponible en: <http://www.correiodecorumba.com.br/index.php?s=noticia&id=15265>Acceso en: 17 de mar. 2018. Además el documental que fue producto de dicha entrevista, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/jQBaOJnqthc> Acceso: 17 de mar. 2018.

> Em '43, '44, Mário Zan veio a Corumbá numa série de shows que fazia em cinemas, primeiro passava um filme e depois vinham os artistas, não havia avião nem estrada para Corumbá nessa época [sic] a pessoa ia de trem até Porto Esperança, ali pegavam um navio veterano da Guerra do Paraguai e subiam o rio até Corumbá [sic] a viagem durava um dia e uma noite, o navio seguia rio acima e só voltava dias depois. Nessa viagem de agora ele foi procurar o hotel onde havia ficado, o lugar é o mesmo, o hotel mudou de nome, mas a visão que se tem do quarto é a mesma daquele tempo, com a mesma curva do rio. Mário relembra que naquela viagem, conheceu uma moça com quem acabou mantendo um namorico, até hoje guarda uma foto dela (...). A letra da Chalana conta o fim do caso, quando a moça vai embora rio acima sem se despedir de mim, como diz a música

En la entrevista, que fue también documentada en video, y al encontrarse en el lugar donde habría compuesto la canción Mario Zan recuerda: "É desse hotel aqui, dessa janela é que eu fiz Chalana olhando e apreciando essa beleza do Rio Paraguai'. Cuenta además que eligió el nombre 'Chalana', palabra de origen español, influenciada en Corumbá por la frontera con Paraguay y Bolivia, que originalmente se usaba para nombrar una embarcación de tabla cerrada, "hecha de una sola madera, (…) sólo escavada en el tronco de un árbol', diferente de la canoa".

Al respecto de la importancia de la canción y acerca de la hibridación (CANCLINI, 2013) denotada en 'Chalana', en entrevista con Ribeiro (2014), Sater es categórico al decir que: "...foi a primeira fusão da música brasileira com a música paraguaia, é uma síntese histórica, muita gente pensa que essa música é minha, quem dera". Por su parte, en la misma entrevista el cantante Tonico (del dúo brasileño Tonico y Tinoco), afirma: "É a música mais importante do Pantanal".

En este contexto, la palabra 'pantanal'[109] utilizada para denominar al espacio que comprende los estados de Mato Grosso y Mato Grosso do Sul, nos llama la atención pues parece relacionarse de alguna manera a la denominación 'litoral' -conceptuada por Jacovella (1959) y Falú (2011), y mencionada, así mismo por Ayala (2017), Tesoriere (2017) y Bobadilla (2017). Así como el litoral, el paisaje del 'pantanal' brasileño parece estar íntimamente ligado mucho más al panorama de los ríos que del mar. Sin embargo, aunque aparentemente estas canciones describen un paisaje parecido, las nomenclaturas utilizadas son diferentes. Al respecto de la relación de su música con el paisaje ribereño, inquirí a Sater (2017) quien respondió lo que sigue:

> Então, eu estou muito longe do mar. As minhas músicas são de águas silenciosas, de água doce, de água do interior. Nosso som é um som mais do interior do Brasil. E por estar na fronteira aqui com países de língua latina, de língua espanhola temos uma influência, temos uma "latinidade" muito forte,

[109] Más información acerca del bioma del pantanal brasileño, se encuentra disponible en: <https://www.infoescola.com/biomas/pantanal/> Acceso en: 17 de mar. 2018

> mas o nosso som é mais do interior. Língua latina, é mais essa língua espanhola. Temos duas fronteiras: Bolívia e Paraguai. Então nosso som tem mais influência dessas águas do interior e dessa latinidade.

Ante la respuesta del entrevistado, le sugerí que dichas aguas serían entonces mucho más relacionadas al litoral de los ríos, a lo que Sater (2017) respondió: "Litoral é mar, nós somos mais do interior. Litoral central como falava Geraldo Roca..." Con el intuito de no dejar dudas, le expliqué que mi pregunta se debía a que: "na Argentina eles falam de litoral quando é a música que está justamente relacionada com as fronteiras do Paraguai. Então, para eles, o litoral é um litoral que é de rio". Y pontualmente, Sater finalizo: "Para nós, litoral já é mar..."

Aunque sin llegar a una conclusión sobre las denominaciones dadas por argentinos y brasileños a este espacio cultural-simbólico y geográfico, llamado de 'litoral' y 'pantanal', correspondientemente, cerramos esta temática ribereña mencionando títulos de otras canciones llamadas de litoraleñas en la Argentina como: 'Oración del remanso', 'Canción del Jangadero', Acuarela del río, 'Pedro Canoero', entre otras.[110]

Desde los elementos geográficos presentes en las guaranias y otras canciones, pasamos ahora a otro relevante elemento, esta vez, considerado cultural-simbólico presente en las temáticas de las letras cual es el de la **yerba mate,** utilizados en el **terere o el mate**, que según el momento del día o estación del año, acompaña distintos momentos de los seres humanos que acostumbran beberlo.

Un ejemplo de la mención, en este caso, del mate, como temática compositiva se encuentra en la canción "El matecito de las siete" del compositor de la provincia de Chaco-Argentina, Coqui Ortiz.[111] La letra relata el ritual cotidiano de un hombre que toma su mate a las siete de la tarde, cerca de una puerta. Desde allí, en secreto, ve pasar a una mujer que no sabe que el horario diario de su mate está relacionado con el de su paso por ese lugar, cada tardecita.

---

[110] Versiones de dichas canciones 'litoraleñas', cuya temática y ciertos elementos musicales parecen estar relacionados con la guarania, se encuentran disponibles en:
'Oración del remanso' interpretada por Jorge Fandermole (compositor) y Juan Quintero < https://youtu.be/9MwNcWwwi6k> Acceso en: 17 de mar. 2018
'Canción del jangadero' de Eduardo Falú y Jaime Dávalos, interpretada por Los fronterizos < https://youtu.be/1kM-UNFcE6c> Acceso en: 17 de mar. 2018.
'Acuarela del río' de Abel Montes, interpretada por Ramona Galarza. <https://youtu.be/9f_Ltg4CTXg> Acceso en: 17 de mar. 2018.

[111] Más información sobre la trayectoria del compositor Coqui Ortiz puede ser encontrada en: <http://www.corrienteschamame.com.ar/nuevo/vernota.asp?id_noticia=419#.WmN1c66nHIU> Acceso en: 20 ene. 2018.

LETRA MUSICAL 4 – 'El matecito de las siete' de Coqui Ortiz[112]

Aspiro el aire de tus pasos, tan sólo eso,
Y emprendo ciego un leve abrazo, olor a viejo,
Si no pasaras esta tarde, tan sólo eso,
Seguramente moriría tras tu silencio.
Donde alza vuelo tu figura, vuela mi pecho
Si en cada uno de tus pasos, ya no hay consuelo
Las tardecitas en la puerta, me tienen preso,
El mate amargo de las siete guarda el secreto

Al recordarlo, mis manos al escribir y mis oídos al oír internamente recurriendo a la memorias, traen a este párrafo la citación de dos canciones, una guarania paraguaya y, la otra, un chamamé argentino. La primera, compuesta por José Asunción Flores (1904-1972) y letra de Rigoberto Fontao Meza (1900, 1936) [113] se llama *Ka'aty*[114] que significa justamente yerbal, y cuyos versos que intercalan los idiomas guaraní y español dicen lo expuesto en la letra musical 2, acompañada de su traducción y glosario[115] de dos términos en guarani, en la columna a la derecha.

LETRA MUSICAL 5 – '*Ka'aty'* de José Asunción Flores y Rigoberto Fontao Meza, con traducción y glosario[116]

Amo mombyry cerromi kupépe
ka'aguy mbytépe che valle okañy
sapy'amirâicha ka'aty pe aju
apyta ko'âicha ku techaga'u (1)

Tras de aquellos montes, arroyos y cerros
yo imito doliente al *urutaú**[117]

---

[112] La canción fue grabada en 2006 en el disco que lleva por título el nombre de la canción, interpretada por el dúo formado por la cantante Luna Monti y el guitarrista Juan Quintero, ambos argentinos. Disponible en: <https://youtu.be/8-liB8arZWk>. Acceso en: 20/01/2018

[113] Antes de su encuentro con el poeta oriundo de Guaira, Manuel Ortiz Guerrero, el considerado creador de la guarania, José Asunción Flores compuso con el poeta Rigoberto Fontao Meza, canciones como Arribeño *resay*, primera guarania con letra, y la guarania *Ka'aty* que es aquí presentada. (SZARÁN, 2004). Más información sobre la vida y obra de José Asunción se encuentra en el capítulo 4, subcapítulo 4.1.

[114] Partitura (cifrado y melodía) transcripta por la autora de la guarania *Ka'aty ,* disponible para consulta en Anexo 2

[115] Es importante apuntar que todas las traducciones y glosarios son de mi autoría.

[116] Dos versiones de la canción están disponibles para ser escuchadas en línea: <http://www.portalguarani.com/1025_rigoberto_fontao_meza/15671_kaaty__letra_rigoberto_fontao_meza__musica_jose_asuncion_flores.html>Acceso en: 21 ene. 2018

[117] Es también nombre del ave que ha originado una leyenda guaraní que lleva su nombre. El canto del *urutau* semejante a un llanto, ha sido también citado en la poesía del argentino Guido y Spano. Más información sobre esta obra y la poesía misma puede ser leída en: <http://www.paraguaymipais.com.ar/mitos-y-leyendas/llora-llora-urutau-las-ramas-del-yatay-ya-no-existe-paraguay/>. Acceso en 21 ene. 2018

y mi lindo pueblo de largo destierro
lleva la nostalgia del *mbarakapu***

Aniveangána che compañero
ore korasô reikytî'asy
ore aveiko orekuéra entero
ore symimi ha ore valle hovy (2)

Aniveangána che compañero
ore korasô reikytî'asy
anive angana che compañero
ore korasô reikytî'asy (3)

(traducción)

1 Allá lejos, detrás del pequeño cerro
En medio del monte mi valle se escondió
De repente vi, del yerbal vine
Y me quedé así, con añoranza

*ave nocturna de canto quejumbroso

**sonido de la guitarra

2 Por favor, no más, mi compañero,
Nuestro corazón no dilaceres más
Nosotros también,
Todos tenemos a nuestra madrecita
Y nuestro terruño azul

3 Por favor, no más, mi compañero,
Nuestro corazón no dilaceres más,
Por favor, no más compañero,
Nuestro corazón no dilaceres más

La canción *Ka'aty* parece expresar el dolor de un 'mensualero', nombre que se le daba al trabajo realizado por aquellos hombres que trabajaban en los yerbales por una suma mensual. Esta misma imagen regresaba a las memorias del compositor Ramón Ayala que, en sus andanzas por suelos misioneros "se había empapado de las vivencias y las escasas ilusiones de esos restos de seres humanos que cortaban y transportaban la yerba mate en medio de soledades y penurias" (AYALA apud ÁLVAREZ, 2006).

En la entrevista realizada con Ayala, el compositor relató sobre su relación con su hermano Vicente Cidade, con quien compuso la canción 'El Mensú'. Clasificada por Ayala como una galopa misionera, la composición posee características rítmicas de los

géneros cultivados en el espacio simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil. Pero el aspecto que deseo resaltar aquí tiene que con la temática que en su letra destaca la figura del Mensú. Acerca del proceso compositivo de la canción Ayala afirmó lo que sigue:

> Sí, y entonces yo le dije a Vicente, mirá… Esos tipos que van ahí como la hormiga llevando un bulto que es tres veces más ancho que él y lo va llevando así. Parecieran unas hormigas que van llevando algo enorme, ¿viste vos? (…) Y lo le dije: mirá eso es un cuento vivo, eso es parte de la historia de Misiones, ahí van, explotados vilmente por unos pocos. ¡Qué tristeza!
>
> (…) y tenemos que hacer entonces una canción para este… Tenemos que denunciar esto. Entonces veníamos un día de la Boca, ¿conocés? Cruzando el río, es la villa y un poco más allá… Y entonces le digo: Vicente, le digo, hay que hacer una canción ejecutiva, digamos… (…) Afirmativa, denunciante de esta barbarie. No hay una canción que hable del Mensú. En Paraguay creo que habría, ¿no? Hay una canción que dice, (cantando): "*Peteî ko'etîvá… purahéi, pipu, pipu". Minero sapukai* creo que es… Entonces yo le digo tenemos que hacer una canción misionera, porque este territorio es tan paraguayo como es nuestro, o fue paraguayo y ahora es nuestro. El Paraguay, es una región, es una nación guaraní. Entonces hay que hacer una canción para este Mensú. Y nos veníamos en un colectivo, y me dice: ¿Qué te parece esto, Ramón? Murió lamentablemente. Pero venía…

En ese momento Ayala detiene los diálogos de la entrevista y entona la melodía 'El Mensú' silbándola con llamativa habilidad, incorporando a su interpretación, además, sonidos que parecieran ser de pájaros.[118] El músico culmina su testimonio sobre la canción hablando de la importancia que tuvo esta composición y el personaje 'El Mensú' para la creación de otras canciones suyas:

> Él escribió la música.[119] Y como al otro día le habíamos puesto el nombre, que no era 'El Mensú', era un nombre *Che* algo así… Porque queríamos darle a un trabajador de la tierra entonces le dije: No, hay que ponerle 'El Mensú', porque El Mensú es un nombre genérico que abarca 'El irû', 'El jangadero'[120], 'El cosechero' [121] todos…

---

[118] Al culmina su interpretación imitando cantos de aves que podrían pertenecer a este espacio simbólico, Ayala me recuerda que la onomatopeya es también empleada en la creación de melodías de la música del espacio simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, aspecto que trato y ejemplifico en el capítulo 4, subcapítulo 4.2.2.

[119] "Él" en este caso, es el hermano de Ayala, Vicente Cidade.

[120] Es importante notar que tanto "El jangadero", como "El cosechero" son también canciones del compositor Ramón Ayala. Una versión de "El jangadero" interpretada en vivo por las cantantes Cecilia Pahl, -entrevistada en este trabajo- y María Ledesma con acompañamiento en guitarra del músico, también misionero, Diego Galeano, puede ser escuchada en: <https://youtu.be/e6gdAa50FNU> Acceso en 21 ene. 2018

[121] Facundo Gómez y el guitarrista Germán Arriazu son músicos argentinos ligados a la escena musical de la polca paraguaya, la guarania, el chamamé, y, en este también el rasguido doble como uno de los géneros musicales que componen el espacio cultural simbólico que investigamos. Con estos músicos radicados en Buenos Aires grabé durante mi estadía la versión de la canción El cosechero (rasguido doble), disponible en:

A continuación presento la letra de la canción 'El Mensú'[122] y un glosario con las palabras de origen guarani encontradas en la letra:

LETRA MUSICAL 6 – 'El Mensú' de Vicente Cidade y Ramón Ayala, con glosario[123]

Selva, noche, luna, pena en el yerbal
El silencio vibra en la soledad
Y el latir del monte quiebra la quietud
Con el canto triste del pobre mensú
Yerba, verde yerba en tu inmensidad
Quisiera perderme para descansar
Y en las hojas frescas encontrar la miel
Que mitigue el surco del látigo cruel.

Néike, *néike!**
El grito del *capanga*** va resonando
Néike, *néike!*
Fantasma de la noche que no acabó

Noche mala que camino
Hacia el alba de la esperanza.
Día bueno que forjarán
Los hombres de corazón.
Río viejo que bajando vas
Quiero ir contigo en busca de hermandad
Paz para mi tierra cada día más
Roja con la sangre del pobre mensú

* Vamos, vamos!
** Se refiere al capataz encargado de controlar la producción y el trabajo de los mensú

Ka'aty y 'El Mensú' son solamente dos ejemplos, pero en ellas es posible percibir que las letras nos hablan también de una historia que cuesta mirar, pero, que quizás merecen un tiempo de reflexión mientras tomamos nuestro *mate* o *tereré*, solos, o, en compañía de aquellos seres que comparten con nosotros sus alegrías, y, ¿por qué no?, también posibles tristezas, a medida que el *mate* o *terere* en pasado a la mano del otro.

Para concluir esta parte, cito las palabras del periodista paraguayo Mario Rubén Álvarez que a mi entender sintetiza el mensaje de las canciones presentadas: "Cuando se escucha no sólo se piensa en el 'mensú' misionero argentino" sino en todos los 'mensú'

<https://youtu.be/0GMClIPxLxc> Acceso en: 21 ene. 2018.
[122] Partitura de "El mensú" para piano, disponible en Anexo 2
[123] Una versión de la canción interpretada por su compositor puede ser escuchada en: <https://youtu.be/8xBTzgjCaEY> Acceso en: 21 ene. 2018

de la región. Es la historia común de hombres que dejaron sus vidas en los yerbales" (ÁLVAREZ, 2006).

Desde la singularidad del universo mitológico donde nuestros cuerpos se mecen al sonar de aquellas mismas músicas, que alegran nuestros corazones, y generan un sentido de pertenencia e identidad más allá de las fronteras, pasamos ahora a la temática de las **leyendas y mitos guarani** –que también pueblan las letras de las canciones del espacio cultural-simbólico que investigamos. Conforme fue presentado en el subcapítulo 2.6, los mitos pueden describir personajes fantásticos o verdaderos monstros que pueblan los relatos guarani. También están las leyendas compuestas por divinidades, seres de la fauna y flora y humanos que en los cuentos adquieren aspectos sobrenaturales en los cuentos. A continuación presentaré la letra y una breve lectura cultural de canciones que describen algunas de ellas.

La primera de ellas el mito del Jasy Jatere, o, escrito a veces, Yasy Yatere, aunque tratándose del mismo personaje. Primeramente presentamos, la letra del rasguido doble[124] de Cardozo Ocampo (2005, p. 50, v. 2):

LETRA MUSICAL 7 – '*Jasy Jatere'* de Mauricio Cardozo Ocampo[125] y glossário de términos en guarani

Hay un niñito rubio allá en la selva
su bastoncito de oro tiene *payé** *hechizo
Es el rey de la siesta de la floresta,
este pequeño mago, temor de la niñez.
Nadie se le resiste cuando se acerca,
dice su propio nombre: Yasy Yateré.

Quisiera tener conmigo
ese bastoncito de oro
para poder conquistar tu corazón.
Quisiera tener conmigo
ese bastoncito de oro
para poder conquistar tu corazón.

La selva guaraní guarda en sus entrañas
a este pequeño mago *póra asayé*** **fantasma de la siesta
¡Quién pudiera tener su bastón de oro!
que la leyenda dice: «tiene extraño poder».
Nadie se le resiste cuando se acerca,

[124] El rasguido doble es un género musical también cultivado en el espacio cultural-simbólico que aquí investigamos. Sin embargo, no adentramos en sus características musicales.
[125] No hemos encontrado una versión grabada de la canción, hecho al que llamamos la atención a interpretes que quieran hacerlo, a partir de la lectura de la partitura del propio compositor, disponible en el anexo 5 de esta disertación.

dice su propio nombre: Yasy Yateré

La letra parece describir con detalles el recuerdo que tengo del mito del *Jasy Jatere* que también me contaban cuando era niña y que fue comentado en subcapítulo 2.6 por Pahl (2017), Bobadilla (2017) y Roy (2017).[126] A quienes conocemos el mito la letra nos lleva de nuevo a la infancia en que madres, tías y abuelas nos hacían dormir la siesta, bajo el aviso de que, de lo contrario, seriamos llevados a la selva por el *Jasy Jatere.* Del mito a la leyenda, a continuación paso a presentar la letra de la considerada polca paraguaya, fue aunque compuesta por el argentino Guilhermo Breer, cultor y amante de la cultura paraguaya aunque porteño.[127] La canción nos relata una leyenda la del 'Pájaro Chogui', cuya melodía es además onomatopéyica, es decir, imita el canto del mencionado pájaro.

LETRA MUSICAL 8 – 'Pájaro Chogui'de Guillermo Edmundo Breer[128]

Cuenta la leyenda que en un árbol
Se encontraba encaramado un indiecito guaraní
Que sobresaltado por un grito de su madre
Perdió apoyo y cayendo se murió.
Y que entre los brazos maternales
Por extraño sortilegio en chogüí se convirtió.

Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí
Qué lindo está mirando allá,
Mirando allá, volando se alejó.
Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí
¡Qué lindo es, qué lindo va!
Perdiéndose en el cielo azul guarani.

Y desde aquel día se recuerda al indiecito
Cuando se oye, como un eco, a los chogüí.
Es el canto alegre y bullanguero
Del precioso naranjero que repite su cantar.
Canta y picotea la naranja que es su fruta preferida,
Repitiendo sin cesar:

Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí

---

[126] Sobre el mismo mito el compositor argentino, contrabajista y docente Willy González ha compuesto y grabado una canción considerada litoraleña. Su versión interpretada con la cantante argentina Micaela Vita se encuentra disponible en: <https://youtu.be/Cy7B5jGMhto> Acceso en: 17 de mar. 2018.

[127] Más información sobre el compositor de 'Pájaro Chogui', Guillermo Breer se encuentra disponible en: <http://www.portalguarani.com/1776_guillermo_breer/14062_pajaro_chogu_i_letra_y_musica_de_guillermo_breer_.html> Acceso en: 17 de mar. 2018.

[128] Una versión de 'Pájaro Chogui', en guitarra, voces y arpa paraguaya interpretada por el 'Trío Los soles del Paraguay', se encuentra disponible en: <https://youtu.be/A3X_8DKHjMQ> Acesso en: 17 de mar. 2018. Además una partitura de referencia se encuentra disponible, transcripta por Lombardo (2010, p. 171), se encuentra disponible en el anexo 6 de esta disertación.

Qué lindo está mirando allá,
Mirando allá, volando se alejó.
Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí
¡Qué lindo es, qué lindo va!
Perdiéndose en el cielo azul guarani

La letra retrata al pájaro chogui y su característico canto evocado en los refranes de la canción. Según la leyenda, el pájaro tuvo origen a partir de la muerte de un niño que misteriosamente se transformó en ave y que desde entonces canta, picoteando, especialmente las naranjas en su árbol preferido.[129] Otras de las leyendas, en este caso, extraídas de la flora presente en el espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, es la cuenta que cuenta sobre el posible origen de la flor del ceibo, florecida a partir del sacrificio de Anahí, la 'indiecita'[130] fea que fue quemada por hombres de los que intentó defender la selva. La letra (y música) de la guarania compuesta por Osvaldo Sosa Cordero (1906-1986) nos la cuenta de la siguiente manera:

LETRA MUSICAL 9 – 'Anahí' de Osvaldo Sosa Cordero[131]

Anahí, las arpas dolientes hoy lloran arpegiosque son para ti
Anahí, ¿recuerdan acaso tu inmensa bravura reina guaraní?
Anahí, indiecita fea de la voz tan dulce como el aguaí.
Anahí, Anahí tu raza no ha muerto, perduran sus fueros en la flor rubí.

Defendiendo altiva tu indómita tribu fuiste prisionera;
condenada a muerte, ya estaba tu cuerpo envuelto en la hoguera,
y en tanto las llamas lo estaban quemando
en roja corola se fue transformando.
La noche piadosa cubrió tu dolor
y el alba asombrada miró tu martirio hecho ceibo en flor

La versión que recuerdo haber escuchado es la que cuenta que Anahí era una indiecita fea pero fuerte y de dulce canto que solía hacerlo para deleitarse en la selva. Un día llegó a la selva un grupo de hombres que amenazaron la tribu y su libertad. Anahí intentó luchar con ellos, pero cayó prisionera. Cierto día, logró soltarse de las amarras, pero al intentar escapar fue nuevamente atrapada por un capataz. Como castigo por audacia al querer libertarse, Anahí fue condenada a morir en una hoguera. Así como como

[129] Más información acerca de la canción y la leyenda del 'Pájaro Chogui' se encuentra disponible en: <http://sentimientoandinolatam.blogspot.com.br/2014/02/el-pajaro-chogui-simbolo-musical-del.html> Acceso en: 17 de mar. 2018.
[130] 'Indiecita' es el diminutivo de índia.
[131] Una versión de 'Anahí' interpretada por la cantante argentina de Corrientes, Ramona Galarza se encuentra disponible en: <https://youtu.be/9Qto3UJPi70> Acceso en: 18 de mar. 2018. Además una partitura dicha guarania está en el Anexo 7 de esta disertación.

su cuerpo fue sacrificado en el fuego, mientras ella no emitía queja. Sin embargo, al día siguiente, se operó un milagro. Misteriosamente en el mismo lugar donde ella había sido incinerada hasta la muerte, nación una hermosa planta de verdes hojas y flores rojas: la flor del ceibo.[132]

Una canción brasileña que parece también relatar una leyenda o relato de origen guarani, es 'Serra de Maracaju' de Almir Sater y Paulo Simões, cuya letra cuenta lo que sigue:

LETRA MUSICAL 10 – 'Serra de Maracaju' de Almir Sater y Paulo Simões[133]

Lembro de um velho índio contando histórias
De glórias e tragédias que não vivi
Quando das estrelas vieram deuses
E seus sinais estão por aí
Depois de um certo tempo eles foram embora
Deixando para trás um povo feliz
Mas os portugueses e os espanhóis
Invadiram a terra dos Guaranis
Então vieram os bandeirantes
E os retirantes lá das Gerais.
Por muito tempo não houve paz
Sofreu demais quem te ama
Bela Serra de Maracaju
Seus mistérios quero traduzir
Descobrir as lendas e memórias
De cada légua que te percorri
Eu cheguei aqui com os meus próprios pés
E hoje tenho minha raiz
Dos antigos lados dos Xaraés
Toco chamamés que eu mesmo fiz
De hoje em diante somos iguais
Quem de nossa terra te chama
Bela Serra de Maracaju

Simões (2017) nos cuenta en el subcapítulo 2.6 que cree haber escuchado una leyenda sobre el origen del mundo según los guarani, pero aunque no podemos asegurar que esta canción ha sido fruto de esa leyenda, sí sabemos que hay muchas otras que todavia podrían ser retratadas en canciones y otras manifestaciones artísticas, labor hacia la que nos insta Cardozo Ocampo (2005), cuyo trabajo como recopilador incluye varias

[132] Un relato similar de la leyenda de 'Anahí' se encuentra disponible en: <http://abuelajubilada.blogspot.com.br/p/leyenda-pajaro-campana-eyenda-del.html> Acceso en: 17 de mar. 2018.
[133] La canción interpretada por Almir se encuentra disponible en: <https://youtu.be/CkOU0y2zbwg> Acceso en: 18 de mar. 2018.

otras leyendas y mitos que por factores de limitación de tiempo y espacio no alcanzaríamos a citar todas en esta investigación.

Al encontrarme finalizando este subcapítulo -que intentó responder a la compleja pregunta: ¿Qué nos dicen las guaranias?- recuerdo un texto que escribí años atrás, un día 16 de agosto, fecha en que paraguayos celebran el día del niño en homenaje al término de la batalla de Acosta Ñu[134] (ocurrida 16 de agosto de 1869); por lo cual solíamos cantar la canción de Federico Riera (1890-1976) y Emilio Biggi (1910-1969) que inicia conforme menciono.

"Yo quisiera cantarte tu heroico pasado la gran epopeya de un pueblo viril. Pedacito de tierra color de esperanza reliquia de gloria y honor guaraní". Así cantábamos al salir de la escuela mientras nos íbamos con la sola y tierna esperanza de que papá ya estuviera afuera para llevarnos a casa. Claro. ¿Qué idea podíamos tener a esa edad de que la canción no ilustraba un mito guaraní sino lo que realmente había sucedido?, si nuestra percepción infantil estaba todavía iluminada (o nublada) por la inocencia que simplemente canta para anunciar un futuro mejor. Tampoco entendíamos cuan viriles habían sido **Ellas**, con mayúscula. Pero así crecimos, sabiendo que el día del niño en Paraguay se celebra cada 16 de agosto, recordando el fin de la batalla de Acosta Ñu. Un poco perplejos entre regalos, tortas de las abuelas y la historia que nos contaban las professoras en tan dulces tonos que por arte pedagógico nos legaba al final el deseo de ser buenos. Porque eso era lo que había que ser, ¿verdad?

Sí, fue aquella la batalla donde no habiendo sido suficiente matar a 90% de los hombres paraguayos, tuvieron que guerrear también cientos como fuimos nosotros. Y sí, los latinoamericanos nos hemos maltratado entre nosotros mismos y no es de ahora. Pero, sí, también hoy tenemos la esperanza iluminada por el sol de nuestras mentes buscando aprender a amar lo que somos. Así sea por todo lo que tuvimos que perder para valorarlo.

A partir de esta memoria infantil, finalmente, pero muy importante, presento, sobre todo, guaranias cuyas letras vienen de un trasfondo histórico de guerras (Guerra de la Triple Alianza, Guerra del Chaco o Guerra Civil del '47), o regímenes dictatoriales, conforme fue presentado en el subcapítulo acerca de **elementos históricos** y, ahora ejemplificado en canciones.

Antes, sin embargo, presento nuevamente las palabras de Hérib Campos Cervera (1905-1953), mencionadas esta vez por Talavera (1987, p. 92). Esta citación se justifica

---

[134] Una versión de la canción 'Acosta ñu' interpretada por coro de niños, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/7-o6Ydj4WnI> Acceso en: 18 de mar. 2018.

porque creemos que contextualiza históricamente una de las temáticas de la guarania que, originándose a partir de la polca paraguaya, parece expresar en su letanía, tanto la tristeza como la esperanza de saberse parte de un lugar marcado por embates bélicos, conforme nos dice el poeta:

> El amor y la guerra, con sus poderosas referencias a la sangre y al destino, irrumpieron luego con fuerza invencible. De allí, nos viene esa doble tendencia a la melancolía y al grito de muerte; de allí el romance tierno para la serenata al pie de la reja –costumbre que nos entregó España pero que adoptamos como cosa propia-; de allí el grito inmenso que desde los cobres de la 'Diana Mbaya' convocó nuestros soldados espectrales, ya casi fantasmas, a la batalla homérica y final de Cerro Corá. De esa doble vertiente, surgen la '**polca' romántica'** y ese otro contrapunto que llama la atención. Hoy, una nomenclatura más objetiva ha sellado esas dos expresiones con los dos nombres, a mi juicio genialmente exactos, de 'guarania' y 'kyre'y',[135] con que nuestro José Asunción Flores lanzó al mundo algunas de sus melodías más perennes. De esa cantera de lo popular y lo legendario, ha extraído sus materiales más nobles, tanto Flores como ese otro creador que es Herminio Giménez (TALAVERA apud CAMPOS CERVERA, 1987, p. 92, marcación nuestra).

De este contexto vienen la 'polca romántica', como aquí llama Campos Cervera a la guarania. Del mismo también la polca paraguaya épica compuesta por Herminio Giménez en 1931 con letra compuesta en 'yopara'[136] por Félix Fernández (1897-1984). Sus versos ilustran la batalla de Cerro Corá, la última del Mariscal López, que con su muerte el 1 de marzo de 1870 daría fin a la Guerra de la Triple Alianza; dos versos de los cuales veremos seguidamente acompañados de su traducción:

LETRA MUSICAL 11 – Dos versos de 'Cerro Corá' de Herminio Giménez y Félix Fernández[137]

---

[135] La palabra 'kyre'y' en guarani significa 'arrastrada'. Polca kyre'y es un tipo de polca paraguaya que denomina algunas composiciones de José Asunción Flores, de las cuales mencionamos 'Gallito cantor' y 'Choli', aunque no discurriremos específicamente sobre dicho género musical por no constituir el enfoque de esta investigación. No obstante versiones de las mencionadas obras pueden ser escuchadas en: <https://youtu.be/wkPT7RIgWjs> 'Gallito cantor' interpretada por Orquesta Ortiz Guerrero <https://youtu.be/xmQhzFAJc3s> 'Choli' interpretada por Oscar Cardozo Ocampo. Acceso en: 17 de mar. 2018.

[136] 'Yopara' es uma forma verbal de comunicación, empleado también en las composición de letras, y que reúne palabras en guarani y español, tema sobre el cual discurriremos en el subcapítulo 4.4.2

[137] Una versión de la polca épica interpretada por la cantante brasileña Helena Meirelles, está disponible en: <https://youtu.be/LnVUJOuHeHE> Acceso en: 18 de mar. 2018.

Campamento, campamento, amoite Cerro Corápe
pyhareve ko'êtî rire ñande guerra opahague
henda ári Mariscal ijespadami okápe
vencer o morir he'ihápe ohuguaiti umi kamba (1)
Osyry pe Aquidabán culantrillomi apytépe
Iñe'ême omombe'u ñanderu omano hague
ha yvyra iru tîníre erro hû pa'û mbytépe
ysyrýpe omoirûvo ojahe'o umiguaiguingue (2)

[traducción]

1 Campamento, campamento allá lejos en **Cerro Corá**
Una tardecita, casi al anochecer nuestra guerra había terminado
Sobre el cuerpo del **Mariscal** con pequeñas espadas desenvainadas
Vencer o morir dijeron esos morenos mientras oscurecía
2 Goteaban los helechos sobre el Aquidabán[138]
En sus palabras contaban que **nuestro padre** había muerto
Y el calor del árbol compañero se rodeó de oscuridad
Los arroyos se hicieron amigos del llanto de las ancianas

Es curioso, percibir que la canción Cerro Corá, compuesta el año anterior al inicio de la Guerra del Chaco, se refería a una guerra pasada sin saber que podría ser premonitoria de otra que se avecinaba, cuando en 1932 inició la Guerra del Chaco. Declarada en 1943 como 'Canción Nacional' por el Poder Ejecutivo –declaración esta también aplicada a la guarania 'India' de José Asunción Flores (SZARÁN, 2004, p. 7), 'Cerro Corá' "es un homenaje a varones indómitos que supieron sin arriar su pendón (...). Es el canto a las hazañas de un pueblo que tiene pocos pares en el arte de hacer la guerra pero que ama la paz". Al respecto de la figura del Mariscal López situada en la obra citado como 'padre nuestro' -de los paraguayos'- Talavera (1987, p. 78-79) afirma que aun siendo "arquetipo de grandeza para unos y cubierto de oprobio por otros, no puede ser arrancado de ese drama al que asistimos sobrecogidos como a la representación de un misterio bíblico", sensación esta que es comprensible al escuchar 'Cerro Corá' por todos los que aman la música y, especialmente, sentida por los paraguayos.

[138] Se refiere al rio que baña la Cordillera del Amambay en Paraguay, a orillas cual el cual Mariscal López fue muerto (RUBIANI, 2002).

De otro adverso y bélico panorama también adviene la guarania 'Purahéi paha' o 'Canto final'. Otro, porque en este punto nos referimos ya a la Guerra del Chaco que iniciaría cuando sólo habían pasado 50 años de la anterior, la de la Triple Alianza. Al respecto del origen de 'Purahéi paha' Pecci (2016, p. 74) cuenta lo siguiente:

> Ínterin, en 1932, sin avisar a nadie, Flores se presenta en el estadio de la Liga Paraguay de fútbol, en Sajonia, y se alista como soldado raso ante la inminencia del enfrentamiento bélico con Bolivia. En el barco que navega hacia el norte viaja con Victor Montórfaro y, ante la posibilidad de la muerte en el campo de batalla, ambos elaboran la obra 'Purahéi paha'.

A continuación presento versos y traducción de la mencionada guarania, que inicia con un verso recitado:

LETRA MUSICAL 12 – 'Purahéi Paha' de José Asunción Flores y Victor Montórfaro[139]

[recitado]

Péina ipahaite aro purahéita ndeve che yvoty
sapy'areíntemo aha amano ha ndajerevéi
pyharepyte rehendu ha ara ko musikapu
eremikena oikomi va'ekue che mo akanundu (1)

[cantado]

Pytumby jave nde angue mombyry ojehechauka chéve
ohekyi haguâ ko che Korasôgui mba'e mbyasy
mombyry guive ahêsayjo ñande mborayhu
oîpova haguâ nde mborayhupape purahéi paha (2)

No olvides mujer mi nombre y mi amor
te llevo en la cruz de un hondo dolor

[traducción de los versos en guarani]

1 He aquí para despedirme voy a cantarte a ti mi flor
Por si vaya, me muera y no vuelva más
Y cuando de noche escuches ahora sonidos de esta música
Dime por favor que sucedió, que me dio fiebre

2 Cuando en el crepúsculo tu alma de lejos aparezca
Y saque de mi pecho esta angustia
En la distancia florecerá nuestro amor
Para hilar con todo tu amor este canto final

[139] Una versión de 'Purahéi paha' interpretada por el grupo paraguayo 'Los Troveros de América' se encuentra disponible en: <https://youtu.be/p6xuJD3lHDg> Acceso en: 18 de mar. 2018.

Otra guarania que relata la angustia de un amor vivido en tiempos de la Guerra del Chaco es 'Reservista Purahéi' con música de Agustín Barboza y poesía de Félix Fernández. En sus versos la guarania cuenta la historia de un soldado que deja su hogar y su mujer a causa de la guerra, en este caso, la del Chaco. Angustiado, al terminar el conflicto bélico, el hombre retorna con vida a su hogar y con ansias de verla, aunque compañero le dijo que quizás ella ya no lo esperaría. Sin embargo, el reencuentro tiene un desenlace improbable pero largamente esperado por ambos. A continuación presento la letra y traducción:

LETRA MUSICAL 13 – 'Reservista purahéi' – de Agustín Barboza y Félix Fernández

Tekove vai ndajeko hosâva
ha upére ha'e anga namanói
Chacore he'i che irûngue ohasáva
ndéje haimete ndachera'arô (1)

Karia'y ñaña nemomorâséva
je oguahê nde rópe ka'aru pytû
haupei haimete remombo che réra
ha remondoho ñane mborayhu (2)

Nanemandu'áipa ra'e upépe
ku pyharevépe santomi rovái
eréramo chéve nde páy ha nde képe
nde rekoviarâ ndajuhu vaerãi (3)

Ha upe ne ñe'ê ahypÿi ysapýpe
ha che corazõme aipyhy añotÿ
araha che pýri ñu ha ka'aguýre
ha âga ajerévo ajuhu ipoty (4)

Kóina rojuhu jepivérô guáicha
rasa nde rory ha akói cherayhu
ha ere aipo jaguápe nde reikuaaháicha
oumaha ijára anive oguahu (5)

Opáma la "guerra" haime ndaroviái
ha ñaime jevýma ñande oñondive
ñande rogamíme santomi rovái
ñañopê ojuehe ñande rekove (6)

La canción del reservista (soldado)
[Traducción]

1 La vida dura se dice que tiene resistencia

y es por eso que no muero
Por el Chaco dice mi ex compañero
que tú por poco ya no me esperas

2 Un joven malo que te quiso conquistar
dice, vino a tu casa en el crepúsculo
y que tú a punto de desechar mi nombre
casi desgarras nuestro amor

3 ¿Acaso no te habías acordado
de aquella mañana, delante del Santo?
cuando me dijiste: "Ni en sueños ni despierta encontraré a quien ocupe tu lugar

4 Y esas palabras tuyas las salpiqué con rocío y las planté en mi corazón,
las llevé a cuestas por campos y selvas,
y ahora que vuelvo las encuentro florecidas

5 He aquí que te encuentro como de costumbre muy alegre y siempre amándome
y le dices al perro en ese modo que tú sabes
que ya vino su dueño y que no aúlle más

6 Se acabó la guerra casi no lo creo
y de nuevo estamos juntos en nuestra casita, delante del Santo enlazando nuestras vidas

Por otro lado, de las vivencias de José Asunción Flores y Mauricio Cardozo Ocampo durante el exilio ya sea por las guerras o, posteriormente por la dictadura de Stroessner, ellos nos legaron canciones como 'Buenos Aires, ¡salud!' y 'Rincón guarani'. La primera, 'Buenos Aires, ¡salud!' es una guarania con música de Flores, cuyos primeros versos fueron escritos por Manuel Ortiz Guerrero, los cuales fueron, posteriormente, ya en Buenos Aires, finalizados por Mauricio Cardozo Ocampo, a saber por los siguientes motivos.

Cuenta Almada Troche (1984) que, a pedido de Ortiz Guerrero -quien escribió una carta explicando que Flores podría ser mucho más útil al país fuera de los campos de batalla- Flores obtuvo del Mayor Lorenzo Medina el permiso necesario para regresar a casa. En la despedida, en la que también saludaría a su madre, Flores le contó a Ortiz Guerrero que pronto estaría partiendo hacía Buenos Aires. Ortiz Guerrero sugirió entonces que escribiría un poema que le sirviera de presentación al llegar a dicha ciudad. Según Álvarez (2006) el día 7 de mayo de 1933 comenzaron a elaborar los versos, siendo que al día siguiente fallecería finalmente Ortiz Guerrero, aquejado ya hacía años por la enfermedad de Mal de Hansen o lepra. Tiempo después, la obra sería concluida con las palabras de Mauricio Cardozo Ocampo, quien ya se encontraba en Buenos Aires y esperaba a Flores

A continuación la letra compuesta con los versos de ambos, Ortiz Guerrero y Mauricio Cardozo Ocampo.

LETRA MUSICAL 14 –[140] 'Buenos Aires, ¡salud!' de José Asunción Flores, Manuel Ortiz Guerrero y Mauricio Cardozo Ocampo

El ave parlante que canta y solloza de noche y de día
la Guarania alada de la melodiosa selva guaraní,
presa en seis por ocho como un homenaje de agreste armonía
traigo la Guarania, bella Buenos Aires, traigo para ti.

Tu gorgeo arpado te trae la cadencia de nuestra floresta
que amarán tus niños, tus músicos vagos, tu pueblo gentil,
cruzará llorando tu calle Florida y entrará en tus fiestas
a dejar los ecos de alguna silvestre romanza en tu atril.

Son versos y gemidos de un poeta que adora
tus flores del Plata, tu cantar de la Pampa.

Buenos Aires, ¡salud!
Buenos Aires, ¡salud!
¡Salud!

Ya en relación a la polca paraguaya 'Rincón Guarani', el proprio Cardozo Ocampo (1980, p. 17) relata que la canción debe su nombre al 'Club Folklórico Rincón Guarani' que él mismo fundara en la ciudad de Buenos Aires, el cual era un centro social, artístico-cultural por el que habían pasado decenas de músicos paraguayos y argentinos que se reunían para hacer música, danzar, comer y beber. Los eventos allí realizados constituyeron una verdadera fiesta de la cultura paraguaya, también amada y, luego adoptaba, por los artistas argentinos que allí congregaban, en un contexto cultural en que, por supuesto, cabían también las expresiones artísticas de Argentina y otros países latinoamericanos.

En entrevista concedida al periodista paraguayo Mario Rubén Álvarez (2009) Aníbal Cardozo Ocampo, hijo de Cardozo Ocampo relata que:

> 'Rincón Guarani' funcionaba en un amplio salón de fiestas llamado 'Príncipe'. Estuvo primero sobre la calle Sarmiento. Luego se mudó a un local, más pequeño, sobre Salta. Comenzó por 1948 más o menos y estuvo abierto hasta el '53 porque al año siguiente nos mudamos a Asunción donde papá hizo una réplica de aquel llamándola 'Solar Guaraní' (…).

En congruencia con el espíritu festivo de los eventos que tenían lugar en dicho club, la carta de presentación del lugar supo la ser polca paraguaya compuesta por Cardozo Ocampo y Virgilio Centurión (1914-1996) quien era también integrante de su

[140] Una versión de 'Buenos Aires, ¡salud!' interpretada por 'Los cantores del Paraguay' se encuentra disponible en: https://youtu.be/m9ODa_uXAnM Acceso en: 18 de mar. 2018.

orquesta. La obra, cuya letra presento seguidamente, era símbolo de la identidad del local en el que el público, rodeado de costumbres paraguayas, olvidaba por unos instantes el exilio económico o político, como si nunca hubiera salido del Paraguay.

LETRA MUSICAL 15 – 'Rincón Guarani' de Mauricio Cardozo Ocampo y Virgilio Centurión[141]

Rincón alegre que florece en Buenos Aires
Pequeño solar guaraní aquí en el Plata gentil.
Las mariposas de mi tierra paraguaya
Lucen su donaire sin par en mi 'Rincón Guaraní'

En ti se escucha el cantar de la patria amada
En ti se aprende a olvidar penas y dolores.
En ti nace la paz de los corazones
En ti 'Rincón Guaraní' vibra el Paraguay.

Las tradiciones de mi tierra paraguaya
En ti se cultiva con fe el arte de un pueblo viril
Es el espíritu vibrante de la raza
Que aunque lejana ya estás, nunca podrás ya morir.

Por último y encerrando este subcapítulo 4.2.1, hacemos mención de canción brasileña 'Para não dizer que não falei das flores', curiosamente clasificada por el maestro brasileño Lindolfo Gaya (1921-1987) como guarania, y, en las palabras de su propio compositor, oriundo de Paraíba, Geraldo Vandré como rasqueado de beira de praia (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1968). Presentada en el 'III Festival Internacional da Canção' en 1968, la canción claramente contestaba a la férrea dictadura que en aquel tiempo imperaba también en el Brasil. A continuación, presento la letra de la mencionada canción:

LETRA MUSICAL 16 – 'Pra não dizer que não falei das flores' Geraldo Vandré[142]

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem, vamos embora, que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Vem, vamos embora, que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

[141] Una versión de 'Rincón Guarani' interpretada por el conjunto folklórico Perurima del propio Cardozo Ocampo se encuentra disponible en: <https://youtu.be/tOb1GhqhR18> Acceso en: 18 de mar. 2018
[142] La canción 'Pra não dizer que não das flores' interpretada por su compositor Geraldo Vandré se encuentra disponible en: <https://youtu.be/A_2Gtz-zAzM> Acceso en: 18 de mar. 2018.

Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão

[Vem vamos embora que esperar não é saber…]

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão

[Vem vamos embora que esperar não é saber…]

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

[Vem vamos embora que esperar não é saber…]

No es posible realizar conjeturas sobre por qué el ritmo ternario de la guarania, y no otro ritmo o género brasileño, fue elegido para acompañar las palabras de esta canción que se volvería un himno político-revolucionario en el contexto histórico que se vivía en Brasil. Sin embargo, nos llama la atención la temática que describe un entorno político-social común en la época para ambos países, las dictaduras en Paraguay y Brasil, contexto este en el que talvez también la guarania ya habría sonado en Brasil, ilustrando con su letanía la sensación de impotencia que querría ser vencida con los versos incesantemente repetidos al decir en las letras: 'Vem, vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer.

4.4.2 ¿Cómo nos dicen las canciones? Acerca de los diferentes usos del guarani, español y portugués en las letras de las guaranias

En **Mundo Folklórico Paraguayo** material bibliográfico compuesto por tres volúmenes, Cardozo Ocampo (2005) discurre sobre diversos aspectos que forman parte, no sólo de la música, sino de la cultura paraguaya en general. En el primer volumen de dicho material, inicia su recorrido buscando posibles orígenes y definiciones para el nombre, *Paraguay*, en guaraní, y el origen del mismo. De esta manera, introduce al lector

a una de las importantes particularidades del guaraní, caracterizado por ser un idioma polisintético. Una lengua polisintética es aquella cuyas palabras se caracterizan por estar construidas por morfemas que son sílabas con significado en si mismas y constituyen la unidad mínima de significado de una lengua (CENTURIÓN, 2013, p. 75. vol.1). Entre las distintas descripciones dadas por escritores y ensayistas al nombre *Paraguay*, menciona la etimología dada por el cartógrafo español que aportara en Paraguay, Félix de Azara (1742-1821) quien -según Cardozo Ocampo - definió *Paraguay* como 'agua de los p*ayaguás*', contexto en el cual Azara destaca la habilidad de los aborígenes *payaguás*, quienes habrían sido habilidosos en cuestiones de navegaciones y que habitaban la costa del Río Paraguay. Cardozo Ocampo cita, además, al padre jesuita peruano Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), que también desarrolló parte de su labor misionera en Paraguay y que dice *Paraguay* significa 'río coronado'; en donde *para* significa variedad, *gua*, engalanar (siendo esta palabra síntesis de *jegua* que significa adorno), e *y* que -siendo en guaraní una vocal- significa por sí sola agua o río. Cardozo Ocampo, sin embargo, discrepa de las definiciones dadas por Azara y Ruiz de Montoya, encontrando más acertada la descripción sugerida por del periodista y presidente paraguayo entre 1948 y 1949, Juan Natalicio González (1897-1966), quien indica que Paraguay viene de la síntesis de *para* que significa mar, *gua* morador o oriundo de e, *y*, que se refiere a agua o río. Siendo así, el significado de *Paraguay* más adecuado sería "río de los moradores del mar" (CARDOZO OCAMPO, 2005, p. 21, v. 1).

En el contexto de este trabajo, la intención de abrir este capítulo con la etimología de *Paraguay*, no radica en el interés de destacar el nombre de una nación, sino que, más bien, se apoya en el objetivo dar muestra del potencial descriptivo que tiene la sola presencia del idioma guaraní en las canciones, cuyos múltiples significados pueden estar de distintas formas en las letras de guaranias y, a veces, en una sola palabra.

Anteriormente, en el subcapítulo 3.3, discurrimos acerca de la diversidad lingüística como uno de los elementos que no sólo forma parte del espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, sino que se manifiesta en sí mismo como uno de sus rasgos distintivos más sobresalientes, donde sus habitantes pueden comunicarse indistintamente en guaraní, español o portugués. Esa misma diversidad lingüística presentada sobre todo en la comunicación oral, pero también en la escrita, se traduce en la música de este espacio por medio de las letras en canciones, que pueden ser:
a) Completamente en guaraní;

b) Bilingües (guarani-español, español-guarani, intercalando versos completos de un idioma y el otro);

c) En 'jopará';

d) En español con inserción de palabras en guaraní, o viceversa;

e) En portugués;

f) Versiones; hechas a partir de la letra original traducidas o versionadas al portugués, español o guaraní, esto es, dependiendo del idioma en que fuera escrita por su autor

A continuación presento ejemplos de cada uno de estos usos, con su traducción a fin de mostrar el significado de las palabras en guarani, cuando sea necesario. El primer ejemplo es una guarania 'Nde ratypykua' compuesta por José Asunción Flores y letra de Félix Fernández, cuya letra, escrita íntegramente en guarani, describe metafórica y detalladamente, los hoyuelos de la mujer destinataria de la canción. En este punto, es importante aclarar que hablamos de guarania en guarani, o, canción en guarani, y no'canción guarani, una vez que, en las guaranias, el único elemento propiamente autóctono es el idioma.[143]

LETRA MUSICAL 17 – 'Nde ratypykua' de José Asunción Flores y Félix Fernández, y traducción[144]

Epukavymína mitãkuña, che mborayhujára
tahecha jey nde juru mboypýri nde ratypykua,
nde rova yképe ikuãme oikutu vaekue Ñandejára
ha ipyko'ẽmíva opyta opupu mborayhu ykua (1)

---

[143] Por otro lado, la designación 'canción guarani' alude a canciones cuyos elementos y formas musicales también están basados en la música nativa del pueblo originario guarani, además de sus letras. No es el caso de la guarania. Es decir, no es lo mismo decir: 'canción en español' que 'canción española', o, 'canción en portugués', que 'canción portuguesa', y así sucesivamente. Hago esta aclaración porque soy testigo de que estas denominaciones usualmente no son claras en lo que respecta a las guaranias y a la música paraguaya en general escrita en guarani.

[144] Durante el año de 2010, tiempo en que iniciaba intuitivamente esta investigación, lo hice con la transcripción de la melodía y cifrado de 'Nde ratypykua' que se encuentra en la figura 10 de esta disertación. Esta transcripción me ha posibilitado compartir y cantar la canción con músicos brasileños y argentinos con los cuales, desde entonces, he tomado la libertad de interpretarla aun sabiendo que la misma vendría impregnada de las características musicales brasileñas o personales que cada uno le daría en su interpretación. Como resultado, una versión de la canción interpretada por mí y el pianista brasileño Gustavo Zago puede ser escuchada en: <https://youtu.be/dfnocE_ey5c> Acceso en: 20 fe. 2018.
Más allá, y en el contexto de una integración musical propiciada por festivales de música y la internet, pude conocer a la cantante Thamires Tannous y el instrumentista João Triska, ambos brasileños, quienes decidieron incluir 'Nde ratypykua' en sus repertorios durante el año de 2017 y 2015, respectivamente. La versión interpretada por Tannous está disponible en: <https://youtu.be/ffFXEr_I_-c> Acceso en: 20 de feb. 2018. Por otro lado, interpretación de João Triska y su grupo se encuentra en: <https://youtu.be/0yZr8AxdPlQ> Acceso en: 20 de feb. 2018
Una versión anterior interpretada por el paraguayo Rafael Costa Lovera puede ser escuchada en: <https://youtu.be/dfnocE_ey5c> Acceso en: 20 de feb. 2018y

Ka'aru pytũjasy tomimbi nde rova mbytére
ha tory rupápe toñoañuãñane mborayhu
tuka'ẽra'ãvo oñondivete tojeity ojoapére
tojahu hikuái nde ratypykuápe upe ka'aru (2)

Epukavymína mitãkuña, che py'a ra'ãva,
hoy'umisete ko ipepo paráva upe ñahatĩ,
nde ratypykuápe guare ymínte oipy'a jukáva,
ha ipepo akãmínte omoakỹsete mokõi panambi (3)

Nde rova yképe ikuãme oikutu vaekue Ñandejára
ha ipyko'ẽmíva opyta opupu mborayhu ykua
epukavymína mitãkuña che mborayhu jára
taropurahéi nde juru mboypýri nde ratypykua (4)

1 Sonríe, te pido, muchacha dueña de mi amor
Para que pueda ver otra vez al lado de tu boca tus hoyuelos en tus mejillas vino a hincar su dedo, Dios Nuestro Señor
y en el hueco leve quedaron bullendo fuentes de amor

2 Que al atardecer la luna alumbre en medio de tu rostro y en lecho de gozos se busquen, se abracen tu querer y el mío
a las escondidas, jugando vivaces, se tienten y rueden y se bañen juntos en tus hoyuelos al poniente aquel.

3 Sonríe, te pido, muchacha, que me aturde el pecho
sedientas te buscan con alas polícromas las raudas libélulas, pues de tus hoyuelos borbotea un agua que las desatina
y dos mariposas sólo quieren mojar sus codos alados

4 En tus mejillas vino a hincar su dedo Dios Nuestro Señor y en el hueco leve quedaron bullendo fuentes de amor
Sonríe, te ruego muchacha, dueña de mi amor
que quiero cantar esos tus hoyuelos al lado de tu boca

Otras guaranias cuyas letras fueron escritas en idioma guarani son: 'Reservista Purahéi' 'Ñasaindýpe',[145] 'Nde rendápe aju',[146] entre otras. Todas estas canciones fueron compuestas por músicos y poetas paraguayos denotando la existencia de un importante número de guaranias en guarani.[147]

El segundo tipo de poesía es la bilingüe, es decir, aquella que intercala versos en guarani y español, o viceversa. Un ejemplo es la canción *Ka'aty*, citada también en el

[145] Una versión de 'Nasaindype' interpretada por el grupo Contrapunto se encuentra disponible en: <https://youtu.be/JSLLSJueVRc>
Acceso en: 20 de mar. 2018
[146] Una versión de 'Nde rendape aju' interpretada por el grupo Surgente se encuentra disponible en: <https://youtu.be/fEoFCIzZtIE> Acceso en: 20 de mar. de 2018.
[147] No fueron encontradas guaranias compuestas en idioma guarani por argentinos o brasileños, siendo este tipo de poesía completamente en guarani encontrada solamente en el repertorio compuesto por paraguayos.

subcapítulo 4.2.1, cuya letra inicia con verso en guarani, seguido de otro verso en español (con inserción de dos palabras en guarani) y concluye con dos versos en guarani[148]. Observemos la letra nuevamente a continuación:

LETRA MUSICAL 5 – '*Ka'aty*' de José Asunción Flores y Rigoberto Fontao Meza, con traducción y glosario de términos en guarani

Amo mombyry cerromi kupépe
ka'aguy mbytépe che valle okañy
sapy'amirâicha ka'aty pe aju
apyta ko'âicha ku techaga'u (1)

Tras de aquellos montes, arroyos y cerros
yo imito doliente al *urutaú**[149]
y mi lindo pueblo de largo destierro
lleva la nostalgia del *mbarakapu***

Aniveangána che compañero
ore korasô reikytî'asy
ore aveiko orekuéra entero
ore symimi ha ore valle hovy (2)

Aniveangána che compañero
ore korasô reikytî'asy
anive angana che compañero
ore korasô reikytî'asy (3)

1 Allá lejos, detrás del pequeño cerro
En medio del monte mi valle se escondió
De repente vi, del yerbal vine
Y me quedé así, con añoranza

*ave nocturna de canto quejumbroso

**sonido de la guitarra

2 Por favor, no más, mi compañero,
Nuestro corazón no dilaceres más
Nosotros también,
Todos tenemos a nuestra madrecita
Y nuestro terruño azul

3 Por favor, no más, mi compañero,
Nuestro corazón no dilaceres más,
Por favor, no más compañero,
Nuestro corazón no dilaceres más

[148] Notar que estos versos en guarani incluyen, a su vez, las palabras de origen español 'entero' y 'compañero'.

Otro ejemplo de este uso bilingüe de los idiomas guarani y español en la composición de letras se encuentra en la canción 'La voz del monte',[150] un gualambao compuesto por Ramón Ayala (ambos argentinos) cuya letra y traducción presento a continuación.

LETRA MUSICAL 18 – 'La voz del monte' de Ramón Ayala, con traducción

Purahéi, ka'âguype amoite pe korochire
Purahei ka'âguype amoite pe korochire
Yvytu che retâme mboraihu che ndive (1)

Viento de la tierra que en el monte se hace estrella en el mensú[151]
Ha mbarakapu, ha che korasô (2)

Purahéi, ka'âguype amoite pe korochire
Purahei ka'âguype amoite pe korochire
Yvytu che retâme mboraihu che ndive

Y en el monte el pájaro campana
Canta, sueña, la pena del indio perdido
Que busca su antiguo país

Purahéi, ka'âguype amoite pe korochire…

Y en el monte el pájaro campana
Es una fiesta
Y aquí en mi corazón que siente tu dolor
Tus ojos tierra que me hablan de amor

1 Canción en el monte, allá lejos ese zorzal
Canción en el monte, allá lejos ese zorzal
Viento por mi país, el amor está conmigo

2 Y el sonido de la guitarra y mi corazón

Acerca del bilingüismo, distinguido como una de su señas de identidad más resaltantes, Pecci (2016, p. 63) indica que "la guarania llega a caballo del bilingüismo, desafiando las prohiciones que el modelo educativo desde la posguerra de la Triple Alianza le había impuesto al idioma popular proscribiéndolo del aula hasta bien entrado el siglo XX".[152]

---

[150] Una versión de la canción interpretada por la cantante Cecilia Pahl está disponible en: <https://youtu.be/KtzLrVvM3Eg> Acceso en: 20 de feb. 2018.
[151] Notemos que nuevamente la canción menciona al 'mensú', figura descripta en los subcapítulos 2.5 y 4.2.1
[152] Conforme vimos en el subcapitulo 4.3

Otro de los usos más comunes del guarani en las letras de canciones, es el 'jopara', es decir, aquel que intercala indistintamente palabras del guarani y el español en una misma frase, presentado una utilización criolla de ambas lenguas. Canclini (2013, p. 28) discurre sobre los procesos de hibridación de las culturas que sucede en las religiones, artes y gastronomía, así como en la comunicación. De esta forma, denomina como 'criollización' a la mezcla intercultural por variaciones de una lengua básica y otros idiomas. Según Lustig (sin fecha, p. 1), "bajo esta forma accede a la literatura el jopara, lenguaje entremezclado de español y guaraní en el cual gran parte de los paraguayos se comunican día a día". A esto el mencionado autor afirma que el 'jopara' se ha caracterizado como la tercera lengua del Paraguay, a pesar de que en sentido estricto no posee las condiciones para ser distinguido como lengua, motivo por el cual es mejor concebirlo como una mezcla de lenguas y no como lengua mezclada. Además nos advierte que "el jopara se nos presenta como una zona de interferencia de borrosos límites, difícil de captar y de describir". A partir de dicho aviso, sin embargo, presentamos a continuación la polca paraguaya 'Lucerito alba' que, al aglutinar palabras tanto del guarani como del español en una misma frase a lo largo de los versos que la componen, es un ejemplo del uso del 'jopara' cuyo normalmente más verbal se extiende también a las composición de letras de canciones.

LETRA MUSICAL 19 – 'Lucerito alba' de Eladio Martínez y traducción[153]

Mombyrygui niko aju ahendu gallo sapukái
/ajahe'óta mante querida che korasõ ko no aguantái/ (1)

Adió lucerito alba adiós lucero porâ
porque nde pingo repytama otroite rembi gosarâ
adiós lucerito alba adiós lucero porâ (2)

A escribi ndéve una carta ha nde ne recontestái
re rekogui otro ne amante che hegui nde resarái (3)

[Adió lucerito alba…]

Ha upéva upe ne amante ne conseguítaro kuatuete
ojopymína ne korasô ha ne mandu'a anga che rehe (4)

[Adió lucerito alba…]

El día que che amendá ta ipu triste la campana
/porque che ningo ja ahama hasta la tumba ay de mi alma/ (5)

[153] Una versión de 'Lucerito alba' interpretada por Purahéi Trio del que hago parte, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/y8cqa4UuIGs> Acceso en: 18 de mar. 2018.

[Adió lucerito alba…]

[traducción]

1 Desde lejos vine, escuché el grito del gallo
/Voy a lamentar únicamente mi querida, mi corazón no aguanta/

2 Adiós lucerito alba, adiós lucero lindo
Porque vas a quedarte y alegrarte con otro
Adiós lucerito alba, adiós lucero lindo

3 Te escribí una carta y tú no contestaste
/Debe ser que ya tienes otro amante y de mí te olvidaste/

[Adiós lucerito alba…]

4 Y ese amante que seguro vas a conseguir
/Pero cuando te apriete el corazón, te ruego, acuérdate de mí/

[Adió lucerito alba…]

5 El día que yo me case que suene tristemente la campana
/Porque así me iré yendo hacía la tumba de mi alma/

[Adiós lucerito alba…]

Conforme leemos en la traducción, 'Lucerito alba' es una polca paraguaya cuya letra describe el desenlace triste de una historia de amor, relatado en tono casi jocoso sin embargo.

Del 'jopara' a otro uso del español mezclado al guarani o viceversa que encontramos en la composición de canciones del espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil. Se trata de aquel cuyas frases están casi completamente escritas en un idioma, insertando no obstante una o dos palabras de otro. El ejemplo a continuación ilustra una letra en español, que incluye sin embargo vocablos de origen guarani, conforme indico en las palabras en itálico, traducidas en el glosario que acompaña.

LETRA MUSICAL 20 -'La canción del mimby' de Emilio Bobadilla Cáceres y Cristóbal Balbi, con glosario de terminos en guarani[154]

Ceñida a la frente radiante corona, la reina morena
de la selva viene, con regio atavío *jepe ipynandi* (1)

[154] Una versión de la canción interpretada por Purahéi Trio, agrupación de la que hago parte se encuentra disponible en: <http://www.puraheitrio.com/copia-cd-yrupa-purahei-1> Acceso en: 18 de mar. de 2018.

En sus labios trae el canto soberbio que en noches serenas
fluye de las sierras, muros gigantescos indo-guaraní

Sobre una mullida gramilla verdosa, la reina se sienta,
y una dulce cuita conjuga en el verbo de su *purahéi* (2)
La lira exquisita dormida en su alma despierta, se agita
y exhala eufonía de un raro instrumento creación de *tejy* (3)

Su música alada es canto y es llanto que en las alboradas
Brotaron suaves, en notas sedantes de su *takuapi* (4)
Copió de natura rumores de selvas murmullos de aguas
Que en graves arpegios evocan nostalgias de indo-guaraní

Trasluce en su rostro profunda tristeza, signo de su raza,
y en su musa vibra al son de su alma *ndo vy´ai hagué* (5)
Padece tortura porque le dijeron que está esclavizada
la tierra del indio y preso el cacique petei ko´ê (6)

Es india en su sangre, la reina morena de cuerpo flexible,
Cubierto con plumas de garza, *gua´á y* (7) *kuarahy mimby* (8)
Su herencia de arte traduce arrancando canto inconfundible,
del raro instrumento de sedantes notas que llaman *mimby* (9)

(1) aunque descalzos
(2) canto
(3) sol
(4) bambú, o *takuara*
(5) porque no se alegra
(6) en un amanhecer
(7) guacamayo
(8) garza (especie de)
(9) flauta

Conforme pudimos observar en esta letra compuesta completamente en guarani incluye, sin embargo, un número de palabras o expresiones en guarani, fueron incluidas. Nos parece que, dentro de la escena que describe, dichas palabras proveen de aquellos símbolos culturales de origen guarani-criollo únicamente retratables haciendo referencia al idioma nativo, por medio de los vocablos insertados.

'La canción del mimby' es otro ejemplo de aquellas canciones que nacieron en Argentina, durante el exilio de los compositores. Esta hermosa guarania, sin embargo, tiene una anécdota particular, ya que, hasta la fecha, no se puede afirmar si el autor de la letra, Juan Cristóbal Balbi, era argentino o paraguayo, la que fuera posteriormente fue musicada a ritmo de guarania por Emilio Bobadilla Cáceres (1907-1979). Al respecto Àlvarez (20009) afirma que:

> Su espléndida letra revela un dominio de los dos instrumentos que maneja: el castellano y el guaraní. La pertinencia de los vocablos que utiliza -en ambas

> lenguas- lo muestra como alguien versado en el oficio de escribir (…) Su tono es solemne y se abre a ratos a la denuncia. La indígena toca el mimby -flauta de takuapi, una variedad de bambú de nuestro país- y en torno a esa acción gira cuanto expresa Juan Cristóbal.

En entrevista concedida a Álvarez, este cuenta que el investigador de música paraguaya Elpidio Alcaraz Segovia, afirma que nadie, ni el propio Bobadilla conoció de veras al autor de dicha poesía, sino que en una reunión en Buenos Aires "el poeta le entregó el poema y desapareció del lugar. Nunca más volvieron a verse". Este casi 'no encuentro' dio origen a la música compuesta a mediados de la década de 1940 por Bobadilla Cáceres, quien en dicha época desarrollaba su carrera en la capital argentina, y tomado por la belleza de los versos comenzó a inmediatamente luego de recibirlos. ¿El escritor era paraguayo ó argentino, del área lingüística guaraní como Misiones o Formosa? Es la pregunta planteada, aunque al parecer "…tuvo que haber sido paraguayo por lo bien que maneja [el] idioma autóctono", (ÁLVAREZ apud ALCARAZ SEGOVIA, 2009).

Por otro lado, y finalizando este subcapítulo, presento ejemplos de guaranias brasileñas compuestas en portugués y guaranias paraguayas que fueron versionadas al portugués, siendo ampliamente difundidas y grabadas en el Brasil, principalmente dentro del ámbito de la llamada música 'caipira' y, posteriormente 'sertaneja'.[155] Además de 'Chalana', presentada anteriormente en el subcapítulo 4.2.1, otras canciones brasileñas parecen venir del universo de la guarania, entre las cuales mencionamos 'Cabecinha no ombro', cuya letra es en portugués y es clasificada como guarania en el álbum Jubileu da Guarânia. Acerca del lugar que ocupó la guarania en el universo de la denominada música sertaneja en el Brasil y la importância del mencionado álbum de guaranias, Higa (2013, p. 259), assevera lo siguiente:

> A guarânia paraguaia e suas versões (...) foi reservado também um espaço singular no repertório de música romântica que remete ao sentimento de perda e de nostalgia. E foi nessa condição que a Editora Fermata do Brasil publicou – provavelmente em 1977 – um álbum de partituras intitulado Jubileu da guarânia 1927-1977 – 20 melhores guarânias de todos os tempos, que, ao consagrar esse gênero musical paraguaio, nos deixou um valioso documento que atesta sua importância no campo da música popular brasileira.

Del mencionado álbum fueron extraídas las letras y versiones cuyas letras presento a continuaciación, comenzando primeiramente por la guarania Cabecinha no ombro.

---

[155] Géneros sobre cuyo origen discurre Safuán (2004), conforme presentado en el subcapítulo 3.2.7.

LETRA MUSICAL 21 – '*Cabecinha no ombro'* de Paulo Borges[156]

Encosta a tua cabeçinha no meu ombro e chora
E conta logo tua mágoa toda para mim
Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora
Que não vai embora, que não vai embora.
Amor,
Eu quero o teu carinho
Porque eu vivo tão sozinho

Não sei se a saudade fica ou se ela vai embora
Ou se ela vai embora
[repite tres veces]

Encerrando este capitulo presento la letra de Lejanía que, en su versión original presenta versos en español con inserción de términos en guarani, o, completamente en guarani para el caso del coro que se repite entre los versos. La letra de la mencionada guarania es presentada con la traducción de los términos y versos del guarani a español conforme expongo a continuación:

LETRA MUSICAL 22 – Letra de 'Lejanía' de Herminio Giménez, glosario y traducción[157]

Lejano amor primero de mi niñez *rohechaga'u* (1)
lejano amor sublime ensueño azul *mamópa reime* (2)
distante queda el recuerdo de aquellas tardes del *mborayhu* (3)
que acuden a mi memoria como bandadas de p*ykasu (4)*
recuerdos que queman mi alma porque hoy es triste *che rekove* (5)
por eso voy entonando este triste canto *guaraniete* (6)

Rohechaga'u che mborayhumi mamópa reho che reja guive
ani ne ñaña mitâkuñami ejumi jeýna che consola
ha ko ka'aru che rejá guive che añó tyre'y aipykui tape
ñuatî che kutu che piru che kâ
che py'a okái che rejá guive ako ka'aru (7)

Quisiera volver a ver tus risos de oro cual *Tupâsy* (8)
que Dios por verte hermosa enjoyó con rayos de *kuarahy* (9)
por eso vuela hasta ti esta mi canción de *techaga'u* (10)
impregnada de dolor porque ya no vienes *che mokunu'û (11)*
evoco en la lejanía tu infantil figura *Tupâsymi (12)*
y mi almas pide a tu alma que vuelvas pronto juntito a mí.

Mi lejano amor, donde hoy estará, desde aquel día que me abandonó
ella no sabrá que sufro en silencio este gran vacío que al ir me dejó

---

[156] Una versión de '*Cabecinha no ombro'* interpretada en vivo por la cantante brasileña Inezita Barroso (1925-2015), Almir Sater y familia Sater se encuentra disponible: <https://youtu.be/4tTy-rQ7IJU> Acceso en: 18 de mar.

[157] Una versión de 'Lejanía' interpretada por Betty Figueredo se encuentra disposibile en: <https://youtu.be/DRFLgvO28I8> Acceso en: 19 de mar. 2018. Otra versión interpretada por el cantante Ramon Cáceres acompañando por Herminio Gimenez y su orquesta Paraguay y Brasil, es incluida en el álbum 'Guarania - La Cancion sin Fronteras', probablemente grabado en la década de 1970. Disponible en: <https://youtu.be/o2ZDDGyZToI> Acceso en: 19 de mar. 2018.

y a pesar del tiempo yo vivo esperando ese día feliz en que volverá
entonces mi fe será hermosa luz
que irá alumbrando esas noches largas de mi orfandad

[glosario y traducción]

(1) te añoro
(2) ¿dondé estás?
(3) amor
(4) paloma
(5) mi vida
(6) en verdadero guarani

(7) Te añoro mi pequeño amor, ¿a dondé será que te fuiste que así me abandonaste?
No seas mala, pequeña mujer, vuelve a consolarme,
Y en este noche, porque me dejaste estoy solo al costado del camino,
La espina me hinca, me marchito, me seco,
Mi pecho se quema esta noche porque me dejaste

(8) Virgen
(9) sol
(10) añoranza
(11) a darme cariño
(12) virgencita

LETRA MUSICAL 23 – 'Meu primeiro amor' versión en portugués de 'Lejanía' por José Fortuna e Pinheirinho Júnior[158]

Saudade, palavra triste quando se perde um grande amor,
Na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor
Igual a uma borboleta vagando triste por sobre a flor
Teu nome sempre em meus lábios irei chamando por onde for
Você nem sequer se lembra de ouvir a voz desse sofredor
Que implora por seus carinhos só um pouquinho do seu amor

Meu primeiro amor tão cedo acabou, só a dor deixou nesse peito meu
Meu primeiro amor foi como uma flor que desabrochou e logo morreu
Nesta solidão, sem ter alegria que me alivia são meus tristes 'ais'
São prantos de dor que dos olhos caem
É porque bem sei quem eu tanto amei não verei jamais

De esta manera, hemos visto ejemplos de la diversidad temática y linguística presente en el espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil; característica esta que también se manifiesta en los distinos usos del idioma español, portugués y el idioma nativo guarani empleados en la construcción de letras de canciones y, guaranias en especial, que componen el repertorio de dicho espacio. Parece ser que así como en la comunicación oral cotidiana los idiomas se mezclan más allá de las nacionalidades, sucede también en las canciones

[158] Una versión interpretada por Cascatinha e Inhana en vivo para la TV Cultura de Brasil en la década de 1970 se encuentra disponible en: <https://youtu.be/Yb-JhV7sDNQ> Acceso en: 19 de mar. de 2018.

que pueden ser: a) Completamente en guaraní, b) Bilingües, c) En 'jopará', d) En español con inserción de términos en guaraní, o vice-versa, e) En português, o f) Versiones.

4.3 ELEMENTOS MUSICALES E INTERPRETATIVOS

En este subcapítulo trataré acerca de algunos aspectos musicales e interpretativos encontrados en la guarania. En lo que respecta a su cualidad lírica y urbana, retomaremos los conceptos vistos en subcapítulo 2.3 de Vega (2010) y Falú (2011), quienes observan no solamente a los géneros musicales como tal, sino la manera en que estos pueden o no estar relacionados a una danza y/o forma musical predeterminada o libre. Brevemente, además, discurriré sobre la instrumentación empleada en la ejecución de guaranias y algunos patrones rítmicos de acompañamiento de la guarania, es decir, aquellos rasgueos que son ejecutados principalmente por la guitarra, para acompañar la melodía de la canción. En este punto, es importante decir que, por ser cantante de formación, resaltaré especialmente algunos aspectos melódicos, es decir, aquellos que están relacionados a la construcción de las melodías en las guaranias; aspectos estos que, a su vez, adquieren características particulares en la interpretación de cantantes, ya sean paraguayos, argentinos o brasileños.

4.3.1 La guarania como género lírico y urbano

Partiendo del principio de que las músicas en general se estructuran en partes distintas, en el contexto de este trabajo llamaremos de forma musical a la manera en que una composición está diseñada con el objetivo de sonar coherente.[159] A su vez, conforme presenté brevemente en el subcapítulo 2.3, los géneros musicales pueden ser referidos como 'especies musicales' (Falú, 2011) debido a que, además de la música propiamente dicha, se observa que estas pueden estar o no vinculadas a una danza y, por medio de esta, a una coreografía y forma musical.[160] A esto agrega además que:

---

[159]Más información sobre conceptos acerca de forma musical, disponible en: <https://www.iesforamontanos.es/index.php/forestal/item/270-la-forma-musical> Acceso en: 30 de mar. 2018.

[160] En esta investigación llamaremos de forma musical a la sucesión de períodos o partes que normalmente pueden ser identificadas como A y B, que componen las formas musicales de las guaranias, siendo que A corresponde a los versos y B a los estribillos que son repetidos. Según Herrera (1995, p. 72) "la forma más simple de agrupación de frases musicales es el denominado 'binario simple' que está formado por dos frases que se va repitiendo alternativamente. Cada una de estas recibe varios nombres; los más usuales son los de verso y estribillo".
Adoptaremos también el concepto de Falú (2011) que define al período musical como aquel que corresponde a una estrofa a copla poética.

> Esta forma es más clara y definida en las especies coreográficas (...) aun cuando persistan más en la forma de canción que en la forma de danza. Esto ocurre por una simple correspondencia con sus orígenes de danzas y un largo proceso de sedimentación de esas formas ya regionalizadas (FALÚ, 2011, p.15).

Conforme vimos en el subcapítulo 2.3, los factores históricos y geográficos tuvieron también consecuencia en la cantidad de formas y géneros musicales presentes en toda América Latina; géneros y formas musicales estas que, a su vez eran danzadas (FALÚ, 2011; VEGA, 2010; JACOVELLA, 1959). Por lo tanto, según Falú (2011, p. 38) además de pertenecer a una determinada región, los géneros musicales pueden ser observados como géneros líricos o coreográficos. De esta forma el autor los define conforme sigue:

a) Géneros líricos: Son aquellos que no poseen danzas y cuyas formas musicales y poéticas son libres.

b) Géneros coreográficos: Son aquellos que poseen una danza con coreografía fija, generalmente, o libre en algunos casos. Pueden ser individuales, colectivas, de pareja separada con coreografía fija o de pareja suelta con coreografía libre.

Acerca de los géneros líricos Falú (2011) asevera que "también (…) resguardan aspectos formales pero, por su independencia respecto de coreografías preestablecida, pueden coexistir diversas formas para un mismo género (…)."

Entre los géneros líricos presentados por Falú, Vega y Jacovella se encuentra el género musical principal aquí investigado, es decir, la guarania, que se caracteriza por no poseer una danza, y, por lo tanto, ser por excelencia música auditiva. Además, la guarania presenta algunas formas musicales más comunes,[161] sin embargo, sus formas poéticas son más bien libres. A su vez, la guarania es derivada de un género musical cuya coreografía es libre: la polca paraguaya.

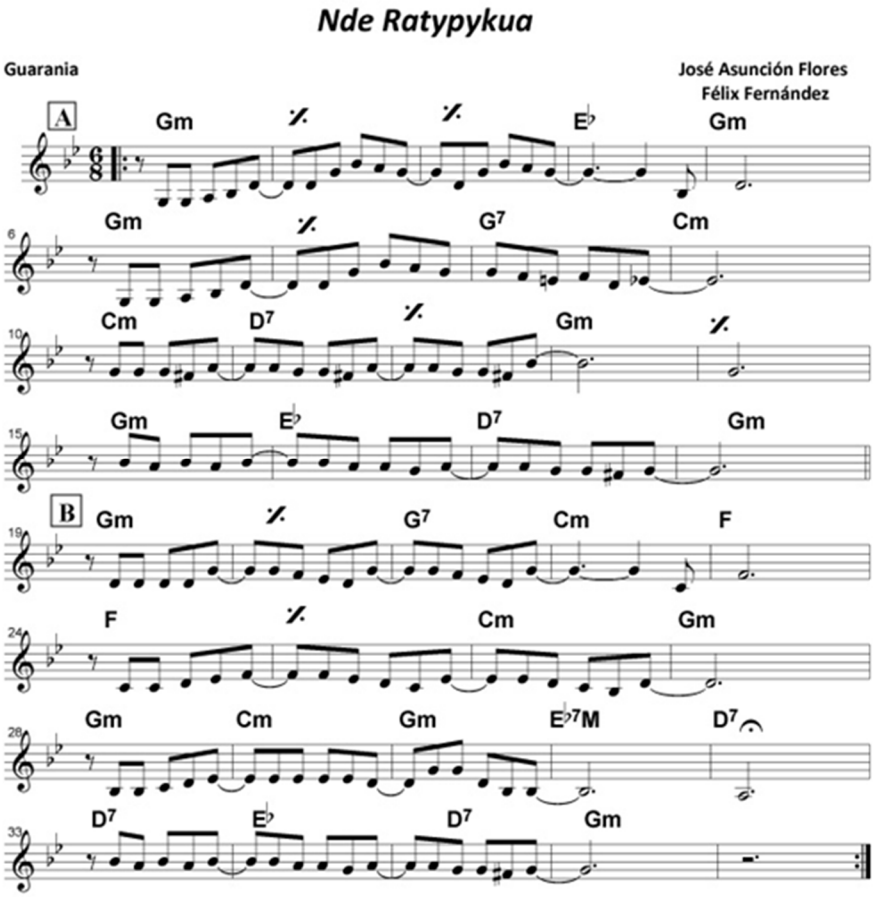
En relación a su carácter urbano, así la denominamos ya que la guarania habría sido gestada en la ciudad de Asunción, mientras que su antecesora, la polca paraguaya, habría tenido origen en las zonas rurales del Paraguay (CARDOZO OCAMPO, 2005). De esta forma, por lo tanto, concebimos a la guarania como un género musical lírico y urbano.

4.3.2 Formas y bimodalidad

[161] Conforme veremos en el próximo subcapítulo 4.3.2

Conforme presentado en el subcapítulo anterior, la forma musical de la guarania se caracteriza por ser, en un principio, libre. Sin embargo, encontramos un considerable número de guaranias con forma AB. A continuación expongo partituras de las guaranias, *Nde ratypykua* y Anahí que ejemplifican lo aseverado.

FIGURA 8 – Partitura *Nde ratypykua* – Ejemplo 1 de guarania con forma AB acompañado de la letra[162]



A (verso)

Epukavymína mitãkuña, che mborayhujára
tahecha jey nde juru mboypýri nde ratypykua,
nde rova yképe ikuãme oikutu vaekue Ñandejára
ha ipyko'ẽmíva opyta opupu mborayhu ykua

B (estribillo)
Ka'aru pytũjasy tomimbi nde rova mbytére
ha tory rupápe toñoañuãñane mborayhu
tuka'ẽra'ãvo oñondivete tojeity ojoapére
tojahu hikuái nde ratypykuápe upe ka'aru

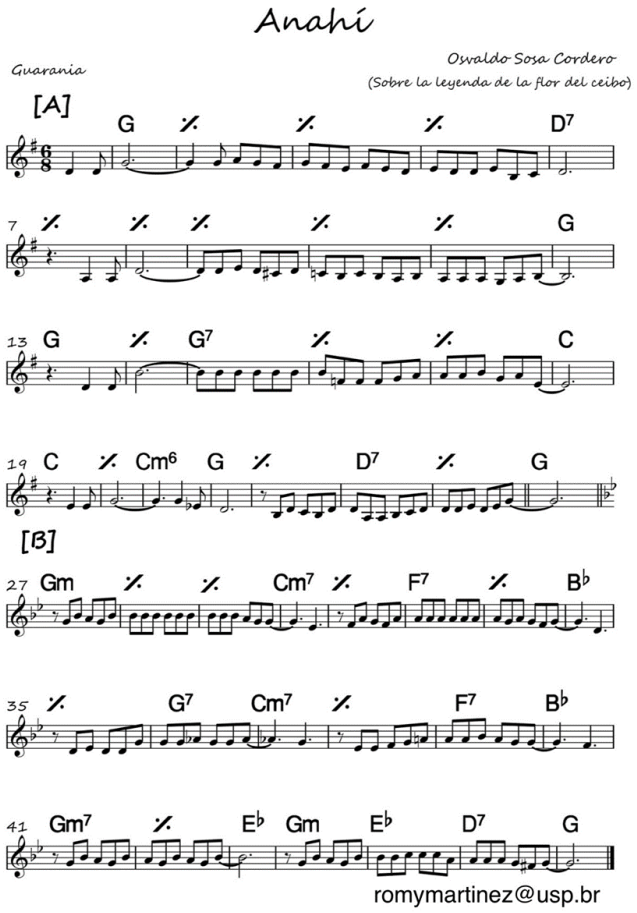
[162] Partitura de *Nde ratypykua* transcripta por la autora a partir de melodia aprendida e interpretada en la tonalidad sugerida de Gm (sol menor).

A (verso)
Epukavymína mitãkuña, che py'a ra'ãva,
hoy'umisete ko ipepo paráva upe ñahatĩ,
nde ratypykuápe guare ymínte oipy'a jukáva,
ha ipepo akãmínte omoakỹsete mokõi panambi

B (estribillo)
Nde rova yképe ikuãme oikutu vaekue Ñandejára
ha ipyko'ẽmíva opyta opupu mborayhu ykua
epukavymína mitãkuña che mborayhu jára
taropurahéi nde juru mboypýri nde ratypykua

Vale aclarar que el periodo A corresponde a los versos y el periodo B al estribillo que se repite, de la misma forma que sucede en Anahí, cuya partitura sugiero a continuación:

FIGURA 9 – Partitura de Anahí – Ejemplo 2 de guarania con forma AB y letra A (versos) B (estribillo) [163]



[163] Partitura de Anahí transcripta por la autora a partir de melodía aprendida e interpretada en la tonalidad sugerida de G (sol mayor).

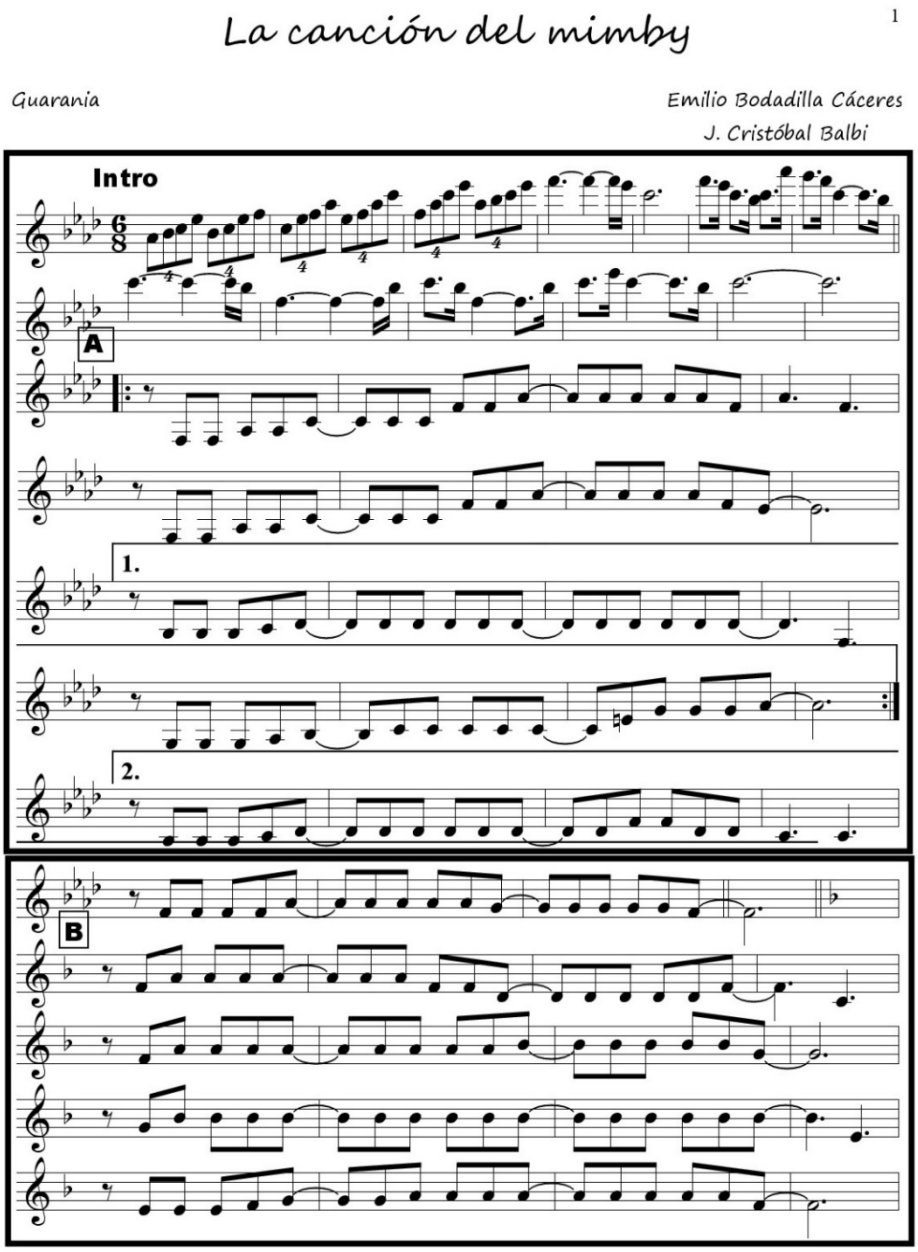
A (verso)
Anahí, las arpas dolientes hoy lloran arpegios que son para ti
Anahí, ¿recuerdan acaso tu inmensa bravura reina guaraní?
Anahí, indiecita fea de la voz tan dulce como el aguaí.
Anahí, Anahí tu raza no ha muerto, perduran sus fueros en la flor rubí.

B (estribillo)
Defendiendo altiva tu indómita tribu fuiste prisionera;
condenada a muerte, ya estaba tu cuerpo envuelto en la hoguera,
y en tanto las llamas lo estaban quemando
en roja corola se fue transformando.
La noche piadosa cubrió tu dolor
y el alba asombrada miró tu martirio hecho ceibo en flor

A partir de la guarania Anahí, observamos otra característica de las guaranias que consiste en la bimodalidad presente en algunas de ellas. Según Giménez (1997, p. 123) la bimodalidad (…) es "la que se presenta con su giro melódico en tonalidades menores con el objetivo fijo de desembocar en una segunda parte a tonalidad mayor. Esto es casi normal en la guarania como la polca". [paraguaya]. Siendo así, este pasaje de tonalidad menor[164] a mayor, es un cambio que sucede normalmente desde la parte A en modo menor hacia la parte B, que pasa a modo mayor. Otro ejemplo es también 'La canción del mimby' que vimos en el subcapítulo 4.2, y que se caracteriza por ser bimodal conforme presento en la partitura a continuación:

FIGURA 10 – Partitura de La canción del mimby– Ejemplo 1 de guarania con forma AB bimodal[165]

[164] En esta investigación adoptamos los conceptos de Lacerda (1961, p. 63) que define a la escala como una serie de notas sucesivas, separadas por tonos o semitonos y, el modo como una manera en que los tonos y semitonos se distribuyen en una escala. A partir de dichos conceptos, el autor define el modo o tonalidad mayor como aquel en que los semitonos se encuentran entre los grados III-IV y VII-VIII. Ya en relación al modo menor, este se caracteriza por presentar semitonos entre los grados II-III y V-VI de la escala.
[165] Partitura de La canción del mimby transcripta por la autora a partir de melodía aprendida e interpretada en la tonalidad sugerida de G (sol mayor).



A (verso)
Ceñida a la frente radiante corona, la reina morena
de la selva viene, con regio atavío *jepe ipynandi* (1)
En sus labios trae el canto soberbio que en noches serenas
fluye de las sierras, muros gigantescos indo-guaraní
A' (verso 2)
Sobre una mullida gramilla verdosa, la reina se sienta,
y una dulce cuita conjuga en el verbo de su *purahéi* (2)
La lira exquisita dormida en su alma despierta, se agita
y exhala eufonía de un raro instrumento creación de *tejy* (3)
B (estribillo 1)
Su música alada es canto y es llanto que en las alboradas
Brotaron suaves, en notas sedantes de su *takuapi* (4)
Copió de natura rumores de selvas murmullos de aguas
Que en graves arpegios evocan nostalgias de indo-guaraní

A (verso 3)
Trasluce en su rostro profunda tristeza, signo de su raza,
y en su musa vibra al son de su alma *ndo vy´ai hagué* (5)
Padece tortura porque le dijeron que está esclavizada
la tierra del indio y preso el cacique petei ko´ê (6)
B (estribillo 2)
Es india en su sangre, la reina morena de cuerpo flexible,
Cubierto con plumas de garza, *gua´á y* (7) *kuarahy mimby* (8)
Su herencia de arte traduce arrancando canto inconfundible,
del raro instrumento de sedantes notas que llaman *mimby* (9)

Conforme es posible observar en la partitura el cuadrado superior corresponde a la introducción y parte A (versos) en tonalidad de Fm (Fa menor). El cuadrado inferior corresponde a la parte B o estribillo, que desde la tonalidad en Fm de la parte A pasa a la tonalidad de F (Fa mayor) en la parte B. Es importante notar que la forma musical cantada corresponde a Introducción AA'B A'B de forma correspondiente a las letras diferentes escritas para los 3 versos y 2 estribillos, aunque la melodía se conserva igual.

4.3.3 La birritmia en el cancionero latinoamericano y el sincopado paraguayo

Según el guitarrista, compositor y docente de música argentina Falú (2011) una gran variedad no solamente en Argentina, sino en toda la América Latina hispana, pertenece al sistema birrítmico de compases en 3/4 y 6/8. Falú indica que tal característica pudo haber sido heredada de influencias musicales hispánicas. Afirma también que, desde México hasta la América Austral –región de dispersión hispana a partir de la conquista del territorio- pueden ser encontrados géneros musicales birrítmicos. La yuxtaposición, en este caso, se da con la predominancia de melodías en 6/8 sobre una base de acompañamiento rítmico marcado en 3/4 (FALÚ, 2011, p. 28). Complementando lo expuesto por Falú, el músico paraguayo Florentín Giménez cita ritmos como el Huapango en México, el Joropo en Venezuela y Colombia, la Marinera en el Perú, la Cueca y la Tonada chilenas (géneros estos también cultivados en Argentina con algunas características semejantes), la Zamba y la Chaya en la Argentina, entre otros, todos estos géneros birrítmicos en 3/4 y 6/8, presentes en América Latina (GIMÉNEZ, 1997, p. 38-54).

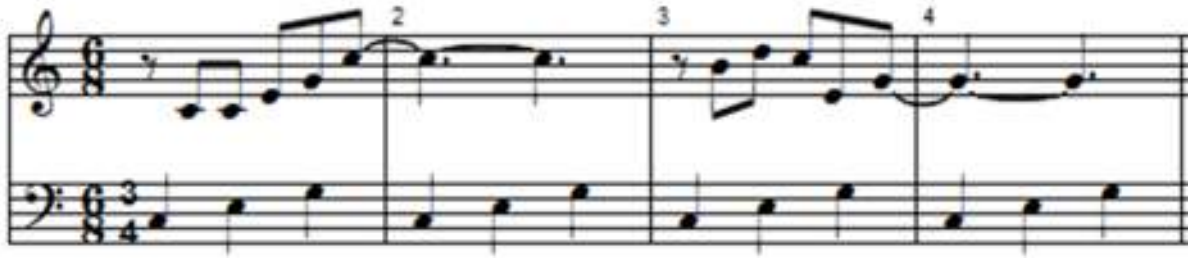
La característica birrítmica descripta por Falú y Giménez está también presente en la guarania, cuyo patrón de acompañamiento es ejecutado normalmente por la guitarra. Dicho patrón rítmico admite diversas variaciones conforme, veremos en el próximo subcapítulo. Sin embargo, puede ser condensado en la siguiente representación:

FIGURA 11 - Patrón rítmico básico de la guarania

FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE LA INVESTIGADORA

El patrón rítmico sugerido en la figura 11, puede ser interpretado en compás de 6/8 o en 3/4, denotando la característica birrítmica presente en los géneros de la música latinoamericana, y de forma particular en la música paraguaya. Juan Max Boettner (1956, p. 205) designa como sincopado paraguayo a la característica específica de los géneros musicales paraguayos en que la melodía, generalmente en compás de 6/8, presenta un adelanto o un atraso de una corchea en el ritmo. Añadiendo a lo expuesto por Boettner, el compositor paraguayo Florentín Giménez (sin fecha, p. 166), afirma que la contribución lingüística es fundamental para la construcción de melodías y fluctuaciones rítmicas características de polcas paraguayas y guaranias, y el uso de síncopas se da generalmente ligando la última corchea en compás de 6/8 (con una línea de bajo en 3/4) con el tiempo fuerte del siguiente eliminando este acento, conforme ejemplo indicado en la figura 12.

FIGURA 12 - Ejemplo sincopado paraguayo



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE LA INVESTIGADORA

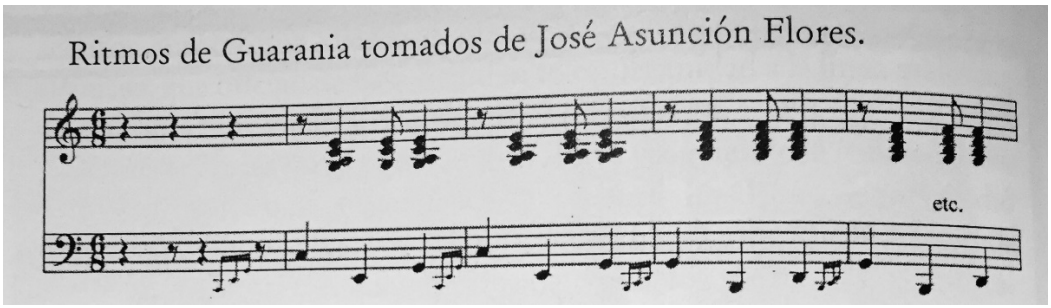
4.3.4 Patrones rítmicos de acompañamiento y tempo aproximado

A partir del patrón rítmico básico de la guarania presentado en la figura 11, muestro a continuación algunos patrones de acompañamiento[166] los cuales son

[166] Como ex-estudiante del curso de Música Folklórica y Tango del Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires, he podido aprender que en Argentina normalmente se usa la palabra 'rasgueo' para denominar al patrón de acompañamiento.

generalmente ejecutados por la guitarra o piano para acompañar la melodía.[167] Según Mauricio Cardozo Ocampo (2005, p. 188, v. 3), a partir de ritmos tomados de José Asunción Flores, el acompañamiento de la guarania sería el que se muestra a continuación en la figura 15:

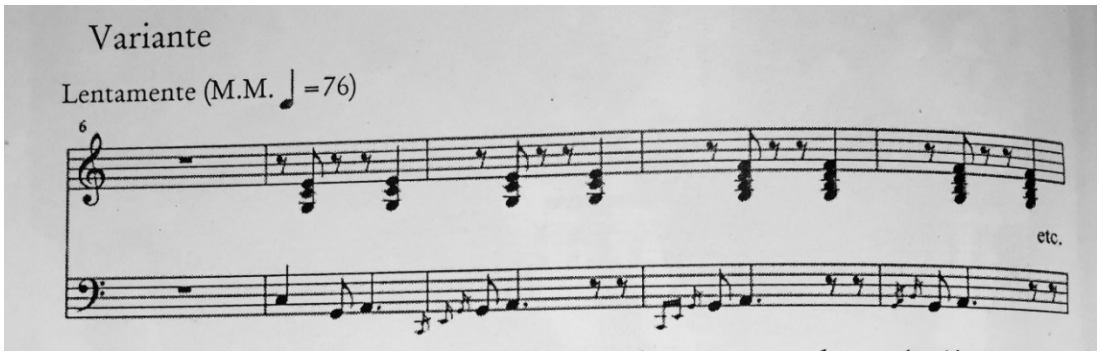
FIGURA 13 – Patrón de acompañamiento de la guarania



FUENTE: CARDOZO OCAMPO, 2005, p. 188, v. 3

A partir del patrón o ritmo de acompañamiento sugerido para la guarania, Cardozo Ocampo (2005, p.188, v. 3) propone una variante conforme expuesta en la próxima figura:

FIGURA 14 – Variante del patrón de acompañamiento de la guarania



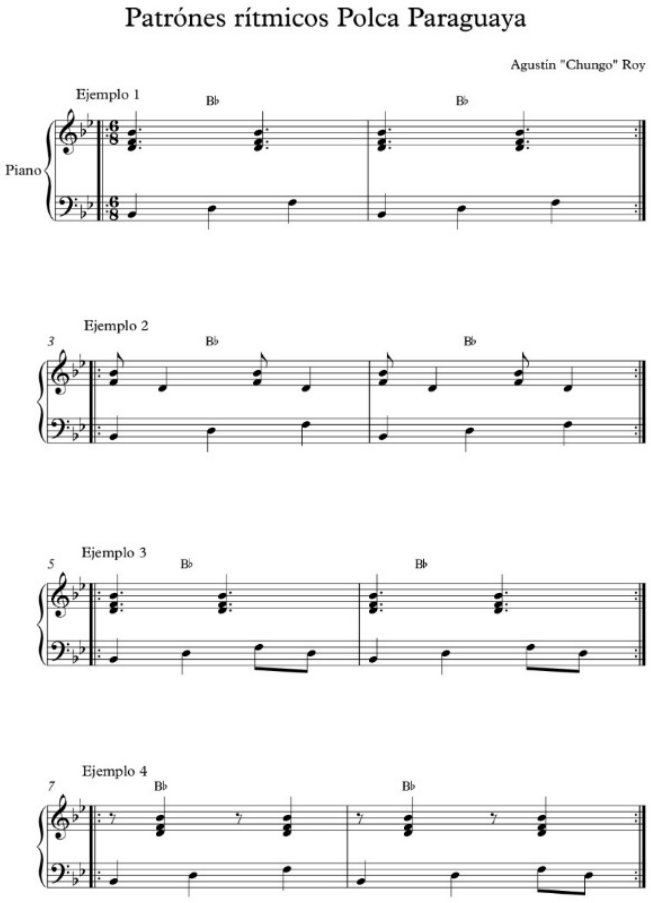
FUENTE: CARDOZO OCAMPO (2005, p. 188, v. 3)

Es posible además percibir que el mencionado autor apunta un tempo[168] aproximado para la ejecución de tal acompañamiento, que será lento teniendo como medida la negra, equivalente a 76bpm en compás de 3/4 (CARDOZO OCAMPO, 2005). El tempo se muestra como una importante característica de la guarania, cuya lentitud parece contribuir con carácter lírico y melancólico, y lo diferencia del ritmo más rápido

[167] En este trabajo adoptamos el concepto de melodía de Lacerda (1961, p. 79) que designa como melodía a la sucesión de sonidos de alturas y valores diferentes, que obedece a um sentido lógico musical.
[168] En este punto, adoptaremos el concepto de Lacerda (1961, p. 32) que define el tempo como la velocidad de la música.

del género musical que la antecedió, es decir, el de la polca paraguaya.[169] Por otro lado, el pianista argentino Agustín 'Chungo' Roy (2017) apunta la semejanza entre la polca paraguaya y la guarania, y señala los siguientes patrones rítmicos de acompañamiento escritos a partir del material didáctico audiovisual producido para acompañar esta investigación. Desde un patrón básico y sus variantes, conforme Roy (2017) presentamos primeramente el de la polca paraguaya en la siguiente figura 15.

FIGURA 15 – Patrones de acompañamiento de la polca paraguaya por Agustín 'Chungo' Roy[170]



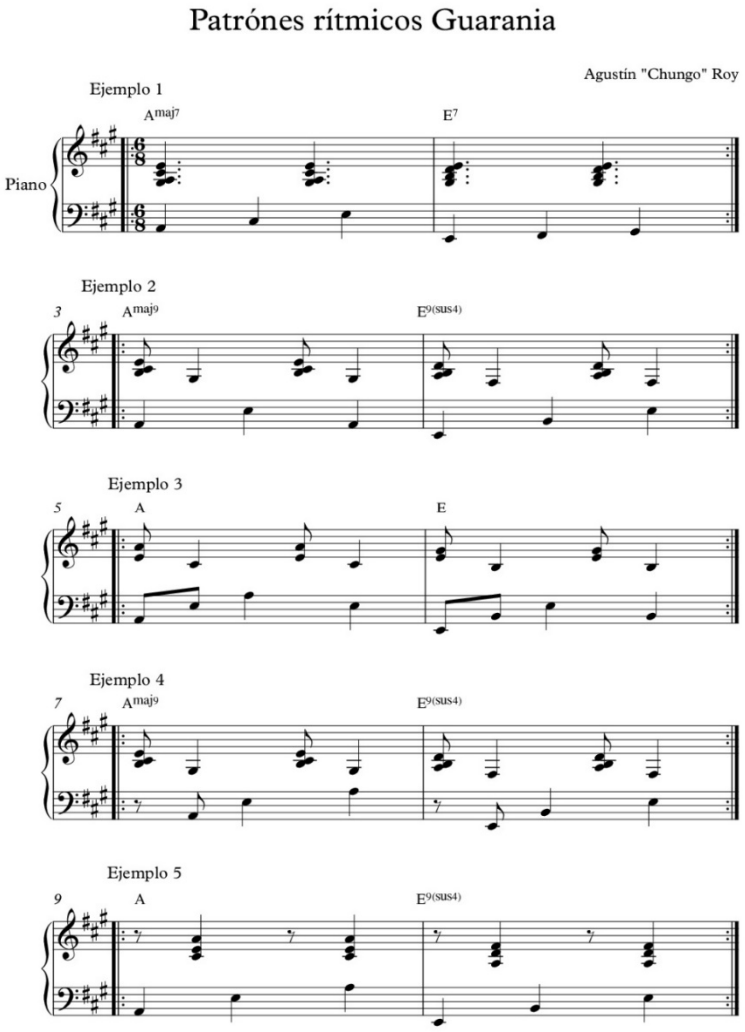
FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE AGUSTÍN 'CHUNGO' ROY

[169] En el capitulo 5 dedicado a la análisis de 6 canciones, presento variaciones del tempo de la guarania que puede oscilar desde 70pbm hasta 100 bpm, en interpretaciones más rápidas de guarania, teniendo como medida la negra en compás de 3/4.

[170] Sugerimos ingresar el link para acceso al material audiovisual sobre la polca paraguaya, patrón de acompañamiento y variaciones sugeridas por Agustín 'Chungo' Roy. Disponible en: <https://youtu.be/7i_rO7J_BqY> Acceso en: 20 de mar. 2018.

A continuación, es posible ver que el ejemplo 1 de patrón rítmico de polca paraguaya presentado en la figura anterior 15, es igual al ejemplo 1 de la guarania que muestro en la figura 16 con posibles variaciones para la guarania.

FIGURA 16 – Patrones de acompañamiento de la guarania por Agustín 'Chungo' Roy[171]

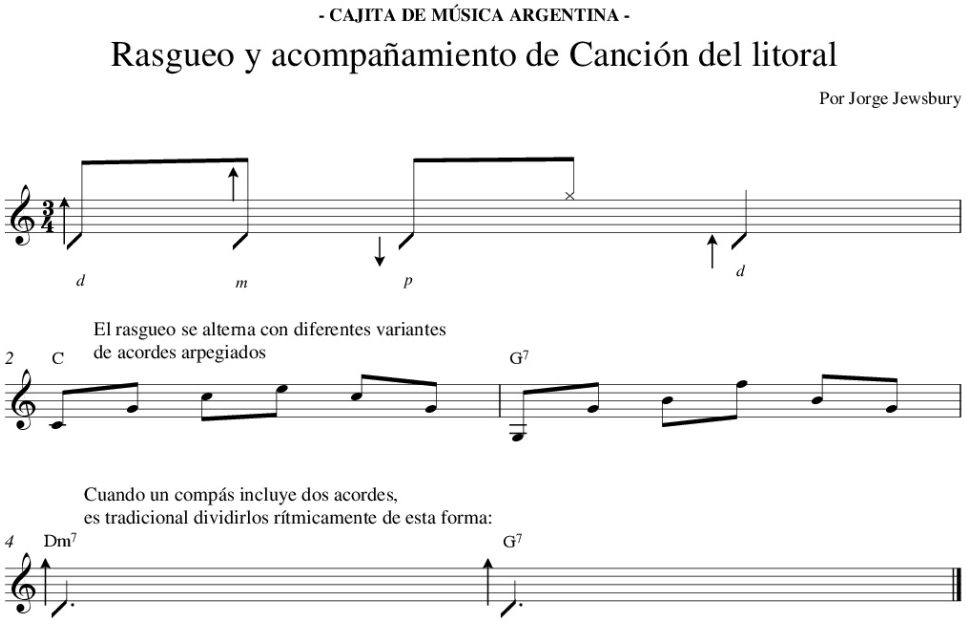


FUENTE: TRANCRIPCIÓN DE AGUSTÍN 'CHUNGO' ROY

En el material didáctico Cajita de Música Argentina organizado y producido por Falú (2011), el guitarrista y docente argentino Jorge Jewsbury apunta la semejanza entre la guarania, y la llamada 'canción litoraleña' en Argentina. Sugiere entonces los siguientes patrones rítimicos de acompañamiento escritos para la guitarra, conforme muestro en la figura 17.

[171] Sugerimos ingresar el link para acceso al material audiovisual sobre la guarania, patrón de acompañamiento y variaciones sugeridas por Agustín 'Chungo' Roy. Disponible en: <https://youtu.be/6sOP9i7cctk> Acceso en: 20 de mar. 2018.

FIGURA 17– Patrones de acompañamiento de la guarania por Jorge Jewsbury[172]



FUENTE: CAJITA DE MÚSICA ARGENTINA, FALÙ (2011)[173]

De esta forma, presentamos ejemplos de patrones rítmicos de acompañamiento para la guarania tanto para la guitarra cuanto para el piano, instrumentos comúnmente utilizados en la interpretación de guaranias. Y, siguiendo, a propósito, en el próximo subcapítulo, vemos algunos de los instrumentos musicales usualmente empleados en dicho género musical.

4.3.5 Instrumentación

En cuanto a la instrumentación empleada en la interpretación de las guaranias, se destacan la voz, la guitarra, arpa paraguaya, el requinto, acordeón y/o bandoneón, y el contrabajo, siendo este último más utilizado en las llamadas 'orquestas típicas' 'o 'grupos folklóricos' que buscan incluir otros instrumentos. A continuación, presento breves informaciones sobre los mencionados instrumentos,[174] según sigue:

---

[172] Material audiovisual explicativo acerca de la guarania, la canción del litoral y sus patrones rítmicos de acompañamiento sugeridos por Jorge Jewsbury, se encuentra disponible en: <https://www.educ.ar/recursos/112236/rasgueo-de-cancion-del-litoral-video?coleccion=108972> Acceso en: 20 de mar. 2018.

[173] Disponible en: <https://www.educ.ar/recursos/104662/rasgueo-y-acompanamiento-de-cancion-del-litoral-partitura?coleccion=108972> Acceso en: 20 de mar. 2018.

[174] A excepción de la voz que será tratada **en** el subcapitulo 4.3.7

a) Guitarra (Violão, en Brasil): Se clasifica como un cordófono compuesto, laúd, de mango (RUIZ, PEREZ BUGALLO, GOYENA, 1980, p. 42). En el contexto del espacio cultural simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil, es también llamado en lengua guarani como *mbaraka.* Según Szarán (1997, p. 242) la guitarra "llegó al Paraguay con los conquistadores españoles y comenzó su difusión masiva hacia el año 1600, hasta convertirse en el instrumento más popular en los ambientes campesinos". Para Giménez (1997, p. 202) la guitarra es el instrumento que le da peculiaridad a los ritmos de la música paraguaya y es fundamental para expresar la identidad musical paraguaya por medio de ellos.[175]

b) Arpa paraguaya: Se clasifica como un cordófono compuesto, de marco**.** (RUIZ, PEREZ BUGALLO, GOYENA, 1980, p. 42). Habría sido introducida al continente por el Río de la Plata en el final del siglo XVII y adoptado por el guaraní en las misiones jesuíticas. En el Paraguay constituye uno de los instrumentos más populares al adquirir características diferentes en su construcción a la originalmente traída de Europa. Pasa entonces a ser denominada arpa paraguaya (CARDOZO OCAMPO, 2003, p. 237, v.1). Según Sánchez Haase es un instrumento símbolo de la música paraguaya difundido amplia e internacionalmente por destacados intérpretes, especialmente desde la década de 1930; época en que también el instrumento pasa por modificaciones en su estructura (2002, p. 53).[176]

c) Requinto: "Cordófono de forma idéntica a la de la guitarra, pero de longitud menor (entre 85 y 90 cm)". Consta de seis cuerdas afinadas una cuarta justa más aguda que la guitarra. Es ejecutado con un plectro o pajuela y posee la función de destacar la línea melódica en un conjunto de varias guitarras, siendo que algunas de estas pueden complementar su punteo y otras realizan el acompañamiento (RUIZ, PEREZ BUGALLO, GOYENA, 1980, p. 43). Según Szarán (1997, p. 411) el requinto comenzó a ser difundido en el Paraguay en los inicios del siglo XX y a partir de la década de 1950 especialmente con el auge de los tríos vocales.[177]

---

[175] Al discurrir sobre la guitarra y su rol en la música argentina, los etnomusicólogos argentinos Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Goyena destacan que particularmente en las províncias de Corrientes y Misiones, la guitarra se integra em conjuntos con acordeones y/o bandoneón; y en Misiones y Formosa con arpa en suvariante, es decir, el arpa paraguaya (1980, p. 42-45).

[176] En el contexto de esta investigación no será posible adentrarnos en el amplio tema que rodea al arpa paraguaya, su desarrollo y sus destacados intérpretes. Sin embargo, para más informaciones sugerimos consultar la investigación del etnomusicólogo paraguayo Alfredo Colmán titulada *The paraguayan harp: from colonial transplant to national emblem* (2012).

[177] '*Vya'y jave'* es el nombre de una conocida obra del compositor paraguayo Carlos Ramírez, ejecutada usualmente en guitarra y requinto. Una versión interpretada por la guitarrista Berta Rojas y el requintista

d) Acordeón: Es un instrumento "aerófono de lengüetas libres en juegos, contenidas en dos cajas armónicas rectangulares, verticales, unidas por un fuelle" (RUIZ, PEREZ BUGALLO, GOYENA, 1980, p. 46). El acompañamiento es ejecutado por la mano izquierda que utiliza un número variable de botones. Algunos de estos botones permiten obtener notas sueltas y otros acordes, salvo ciertas excepciones, y la melodía es ejecutada por la mano derecha. Dependiendo si la mano derecha acciona una botonera o teclado el instrumento se llama acordeón, solamente, o acordeón a piano. En la región llamada litoral o mesopotámica (FALÚ, 2011; JACOVELLA, 1959) el acordeón a botones fue ampliamente popularizado hasta desalojar virtualmente al arpa y convertirse en el instrumento por excelencia de dicha región. Llamado también de verdulera (cuando los bajos tienen hasta ocho botones), o de acordeona, el acordeón se integra a distintas agrupaciones que ejecutan *chamamés,* polcas, chotis, etc. Por su lado, el acordeón a piano se caracteriza por la caja armónica derecha que tiene un teclado similar al piano (RUIZ, PEREZ BUGALLO, GOYENA, 1980, p. 47-48).

e) Bandoneón: Es un instrumento aerófono de lenguetas libres cuyas botoneras se encuentran situadas en plano paralelo al fuelle. La característica que diferencia al modelo utilizado en Argentina es que las notas están distribuidas de otra forma. Otra particularidad que lo distingue es la capacidad de cada botón de emitir sonidos distintos al abrir o cerrar el fuelle. En el género musical tango,[178] los bandoneonistas lo ejecutan solamente abriendo el fuelle, mientras que los intérpretes de música de regiones rurales, en especial los de la mesopotámica lo hacen abriéndolo y cerrándolo (RUIZ, PEREZ BUGALLO, GOYENA, 1980, p. 47-48). De acuerdo con Szarán (1997, p. 78) la presencia del bandoneón en el Paraguay remonta a la década de 1920 cuando el primer ejemplar del bandoneón fue introducido al país por el instrumentista Juan Barreto, siendo popularizado posteriormente por conjuntos de música paraguaya durante las décadas de 1940 a 1960.

Al margen de lo discurrido acerca del uso del arpa paraguaya, acordeón a botones y a piano, y el bandoneón, llamo la atención a lo expuesto por el guitarrista correntino Rudi Flores (2017):

> …yo creo que lo que diferencia también tiene mucho que ver con la instrumentación, de la instrumentación en cada género. En el *chamamé* está el bandoneón y el acordeón, y en la música paraguaya es el arpa el instrumento

---

Juan Cancio Barreto se encuentra disponible en: <https://youtu.be/9-AzO18Htj8> Acceso en: 20 de mar. 2018.

[178] Notemos que el género musical tango es considerado urbano o ciudadano por haber sido gestado en la ciudad de Buenos Aires.

> que le dá el color a la música paraguaya, más allá de que también se toque acordeón en Paraguay, ¿no es cierto? Pero en el Paraguay se toca el acordeón a piano, más que nada. Entonces, pero sin embargo, hay también bandoneonistas en Paraguay, y (…) tocan de una forma distinta que el chamamecero.

De esta forma, Flores destaca la importancia de la instrumentación que le da características peculiares a instrumentistas argentinos de Corrientes y paraguayos cuando ejecutan los géneros musicales de su espacio simbólico cultural.

f) Contrabajo: Giménez (1997, p. 204) lo define como un cordófono de cuerda y arco siendo este el más grave en cuanto a la sonoridad entre los instrumentos de cuerdas frotadas.[179] Aclara además que al hablar del contrabajo en el contexto rítmico latinoamericano es necesario discriminar las particularidades de su función, que, coincidentemente es utilizado con cierta similitud en los ritmos de carácter ternario. Tanto Giménez (1997) cuanto Falú (2011) concuerdan en el que contrabajo es uno de los instrumentos que marcan la birritmia en diversos géneros musicales latinoamericanos en donde el contrabajo se marca por general en 3/4 y la melodía en 6/8.

4.3.6 Algunos aspectos melódicos

Son diversas las peculiaridades que parecen distinguir a las guaranias en su construcción melódica, escrita, por lo general, en 6/8, aunque algunos músicos puedan preferir escribirla en 3/4, en función del acompañamiento, marcadamente más ternario. Conforme vimos en el subcapítulo 4.3.2, la característica birritmica parece estar presente en un considerable número de géneros musicales latinoamericanos de influencia hispánica, y así también en la música paraguaya, que, en este caso, es llamada de sincopado paraguayo. Entre los aspectos que distinguen a las melodías de las guaranias en su construcción, destacaremos algunos de ellos, a saber:

a) El uso de arpegios;[180]

b) La utilización de grados conjuntos;[181]

c) La presencia de notas largas en los inicios y finales de frases;

d) La formación de frases en número de compases irregulares (impares) y;

---

[179] Es importante notar que en la música popular, por lo general, el contrabajo es tocado apenas con los dedos y no con el arco.

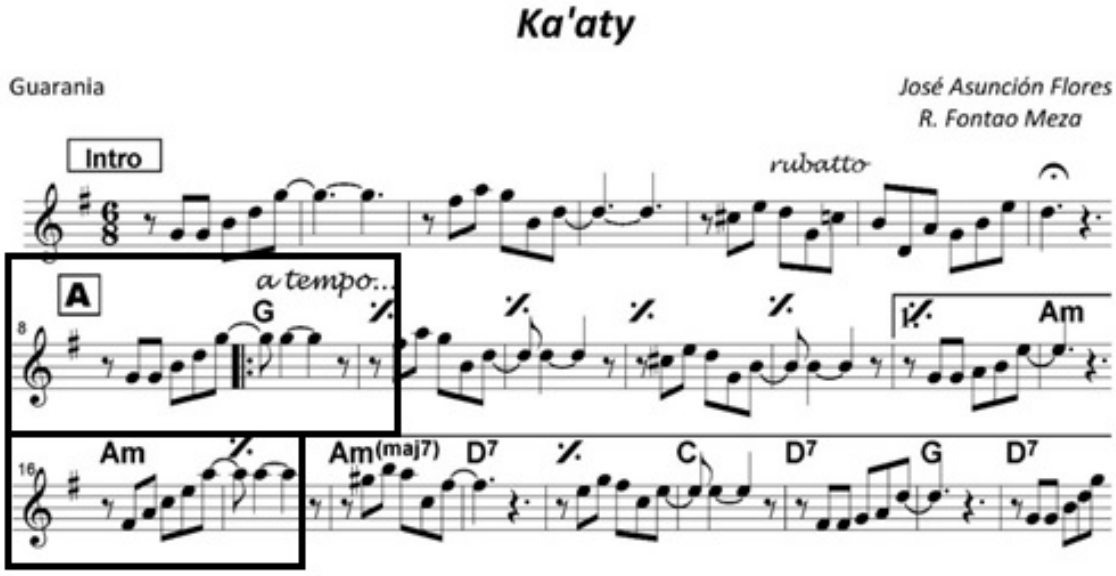
[180] Conforme Lacerda (1961, p. 117) llamaremos de arpegio a la ejecución sucesiva de notas de un acorde.

[181] Conforme Lacerda (1961, p. 63) llamaremos de grados a las notas de la escala, numeradas a partir de la nota inicial. Consecuente un grupo de grados conjuntos se caracteriza por presentar una determinada sucesión consecutiva de dichos grados numerados.

e) Los modelos de ataque de las melodías (anacrúsico, acéfalo, tético)

Primeramente veremos un ejemplo de melodías compuestas con arpegios conforme se presentan en los siguientes compases de la guarania *Ka´aty.*[182]

FIGURA 18 – Ejemplo de construcción melódica de guarania con arpegios



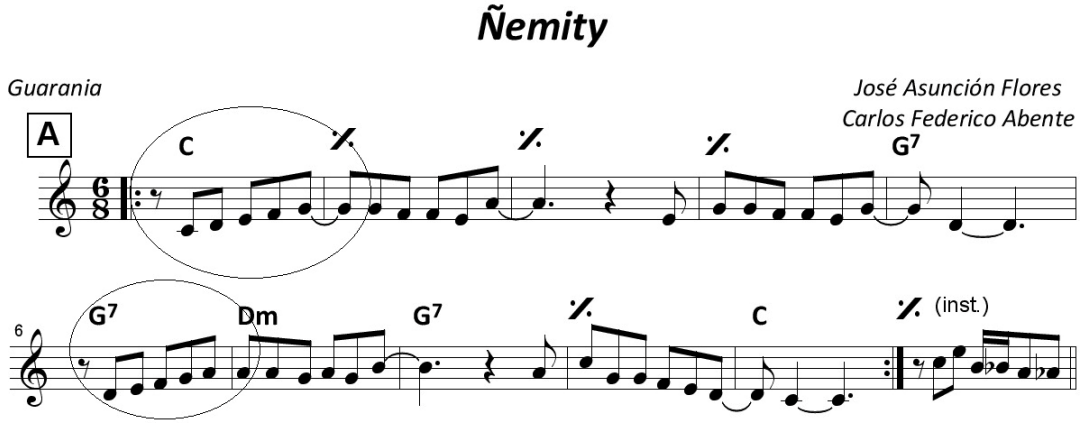
FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE LA INVESTIGADORA

Conforme podemos observar en el rectángulo superior indicado las notas utilizadas son sol, si, re, sol, correspondientes al acorde de G (sol mayor), siendo, por lo tanto la melodía compuesta en base al arpegio, en este caso ascendente, de dicho acorde. Ya en el segundo rectángulo marcado en la partitura referida encontramos en los compases 16 y 17 las notas fá#, la, dó, mi, lá, correspondientes al acorde de Am/F# (La menor con bajo en fa sostenido).

Seguidamente para ejemplificar una melodía compuesta en base a grados conjuntos destaco los siguientes compases de la guarania Ñemity, conforme figura 19.

FIGURA 19 – Ejemplo de construcción melódica de guarania con grados conjuntos

[182] *Ka'aty* es la guarania cuya letra fue presentada en los subcapítulos 4.2.1 y 4.2.2. Para ver partitura completa ir a la sección de Anexos de esta disertación.

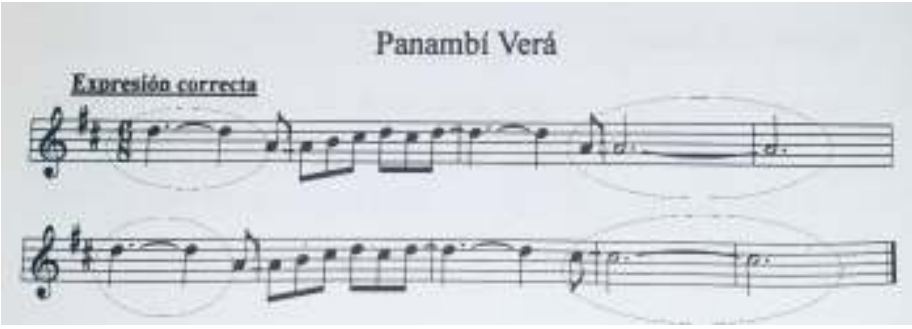


FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE LA INVESTIGADORA[183]

Conforme se puede ver en el primer círculo indicado destacando los compases 1 y comienzo del 2, las notas de grados conjuntos consecutivos son do, re, mi, fa, sol (siendo estas cinco notas los grados I, II, III, IV y V de la escala de C - Do mayor). Luego, en el segundo círculo marcamos el compás 6 e inicio del 7, en que aparecen las notas *re, mi, fa, sol y la* consecutivamente.

A continuación presento otra de las características que parece estar presente con frecuencia en la composición rítmico-melódica de guaranias, esto es, el empleo de notas largas en los inicios y finales de frase.[184] Para ello muestro algunos compases de la canción Panambi Vera de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero.

FIGURA 20 – Ejemplo 1 de notas largas en inicios y finales de frases



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN FLORENTIN GIMÉNEZ (1997, p. 86)

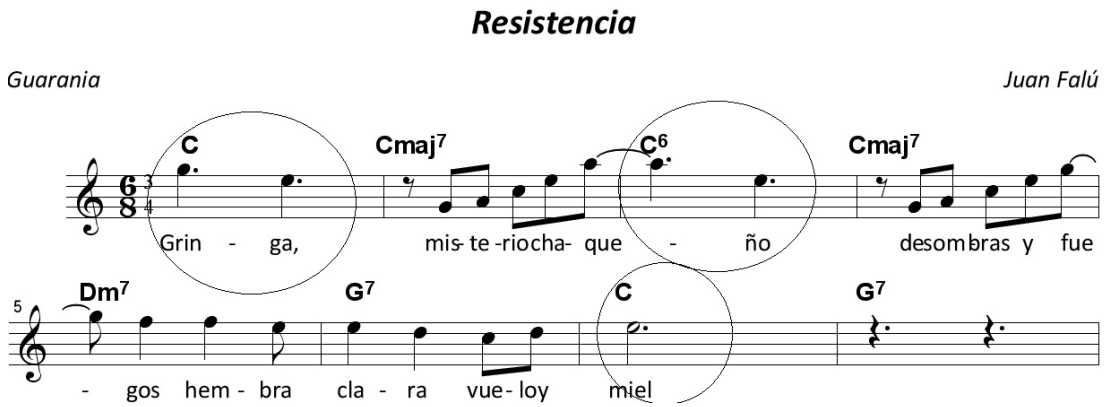
En los cuatro círculos es posible ver la presencia de notas largas en los inicios y finales de las frases, notas estas que parecen contribuir al carácter cadencioso y lento de

[183] Para ver partitura completa de 'Ñemity' ir la sección de Anexos de esta disertación.
[184] Utilizo aquí la definición de Schoenberg (1991) que define frase como una especie de molécula musical constituida por algunas ocurrencias musicales unificadas. Es la unidad básica de sintaxis musical, una idea musical completa que finaliza con una cadencia.

las guaranias. Es importante decir que notamos que, a veces estas notas largas en los finales de frases pueden ser libremente prolongadas en su valor rítmico por los cantantes, dotando de cierto virtuosismo a sus interpretaciones y proporcionando al mismo más espacio aún entre las frases al prolongar las notas finales de estas.

Otro ejemplo se muestra en la guarania del compositor argentino Juan Falú, 'Resistencia' de cuya obra destaco los siguientes compases indicados en la figura 21.

FIGURA 21 – Ejemplo 2 de notas largas en inicios y finales de frases



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DEL COMPOSITOR JUAN FALÙ[185]

Florentín Giménez (sin fecha, p. 166), afirma que la contribución lingüística es fundamental para la construcción de melodías y fluctuaciones rítmicas características de polcas paraguayas y guaranias, y el uso de síncopas se da generalmente ligando la última corchea en compás de 6/8 (con una línea de bajo en 3/4) con el tiempo fuerte del siguiente eliminando este acento, conforme ejemplo indicado en la figura 12.

En el subcapítulo 4.3.2, Giménez (sin fecha, p.166) nos llamaba la atención a la contribución lingüística del guarani en la construcción de melodías y fluctuaciones rítmicas características de polcas paraguayas y guarania, aseveración esta que retomamos porque intuimos que también puede tener relación con la elaboración de melodías con frases irregulares y números de compases impares.[186] En la siguiente figura muestro los primeiros cinco compases de la polca paraguaya Ndeve guarã Santani, cuya frase puntua irregularmente en dicho número de compases.

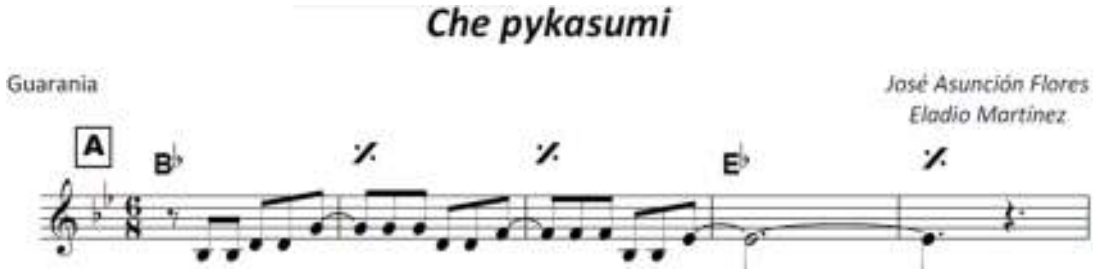
[185] Para ver partitura completa de 'Resistencia' ir a la sección de Anexos de esta disertación.
[186] Destacamos esta característica una vez que normalmente las frases musicales Suelen estar compuestas de um determinado número de compases pares, por ejemplo, 4, 6 u 8 compases.

FIGURA 22 – Ejemplo 1, frase de número de compases irregular (impar)

FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE ARCHIVO DE LA INVESTIGADORA[187]

El mismo caso parece ser verdad en la guarania Che pykasumi, cuya primera frase cierra en número impar de compases, esto es cinco, conforme vemos en la siguiente figura.

FIGURA 23 – Ejemplo 2, frase de número de compases irregular (impar)



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE ARCHIVO DE LA INVESTIGADORA[188]

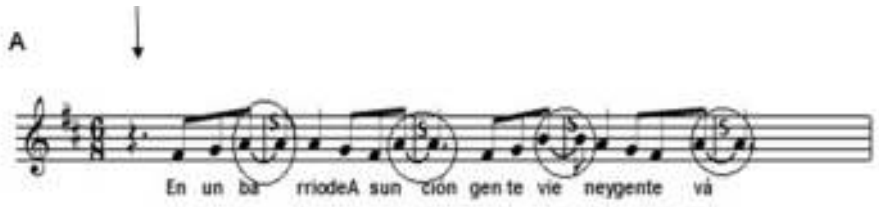
Finalmente apuntamos una de las características destacadas por Giménez (1997) que llama la atención hacia un patrón rítmico de las melodías y su uso recurrente de sincopas, conforme ya mencionamos anteriormente, en la construcción rítmica de melodías escritas en compás binario de 6/8. El autor indica que aunque la música paraguaya posee también división ternario en 3/4, su expresión característica es siempre "a destiempo", utilizando la sincopa o "remarcando los tiempo del 6/8 en contraposición del contrabajo que se disloca con tres figuras sueltas o sincopadas produciéndose un contraste rítmico natural integrado o inseparable". A partir de esta consideración, delimita

[187] Para ver partitura completa de '*Ndeve guarã Santani'* ir a al sección de Anexos de esta disertación.
[188] Para ver partitura completa de '*Che pykasumi'* ir a al sección de Anexos de esta disertación.

tres fórmulas características en las frases formales y las ejemplifica y clasifica en los modelos principales que presento a continuación (GIMÉNEZ, 1997, p. 58-87):

a) Anacrúsico: aquel en que se antecipa el ictus inicial. O sea, tomando el característico rasgueo [189]característico de la guitarra se debe iniciar la pulsación o ataque de la melodía con el último toque del rasgueo de cada compás. A continuación presento un ejemplo de ataque anacrúsico presente en la polca paraguaya Galopera de Mauricio Cardozo Ocampo. Las síncopas son indicadas con la letra s en los círculos y el ataque con la flecha.

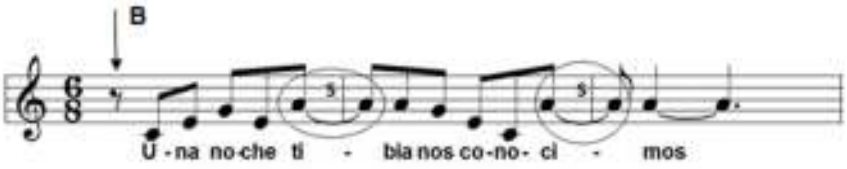
FIGURA 24 – Ejemplo modelo a) ataque anacrúsico de la melodía



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE ARCHIVO DE LA INVESTIGADORA

b) Acéfalo: Aquel cuyo ataque o pulsación sucede inmediatamente luego del *ictus* inicial, o luego del valor de una corchea del compás de 6/8.

FIGURA 25 – Ejemplo modelo b) ataque acéfalo de la melodía

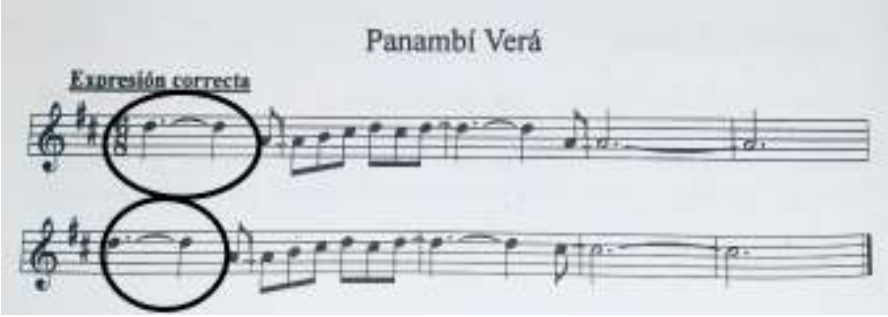


FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE ARCHIVO DE LA INVESTIGADORA

c) Tético: Aquel que se inicia en el *ictus* o tempo fuerte. Para ejemplificar el modelo de ataque tético vuelvo a presentar los siguientes compases de la guarania *Panambi Vera*, que, conforme vemos inicia su ataque en el tiempo fuerte.

[189] Conceptuamos el rasgueo o rasguido también como patrón de acompañamiento rítmico-armónico de la melodía.

FIGURA 26 – Ejemplo modelo c) ataque tético de la melodía



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN FLORENTIN GIMÉNEZ (1997, p. 86)

4.3.7 El uso de la voz y algunos recursos interpretativos

Cerrando este capítulo discurriré brevemente sobre el uso de la voz como instrumento en la interpretación de guaranias y algunos recursos interpretativos[190] que parecen ser empleadas recurrentemente en la actuación vocal de los cantantes.

Primeramente destacamos que, además de ser utilizada como instrumentos solista, la voz uniéndose a otra constituye "una de las formas características (…) en la interpretación de la música popular del Paraguay" que es el canto a dúo. Los cantantes se ubican comúnmente frente a frente, pegado el uno al otro, en una modalidad conocida en guarani como *purahéi joyvy.* Su difusión se hace masiva a lo largo de Paraguay desde 1920 en adelante con la aparición de los medios modernos de comunicación por medios de los cuales logra establecer su fama y popularidad. En 1926 el dúo formado Herminio Giménez y Justo Pucheta Ortega, conocido como dúo Giménez Pucheta, realizaron las primeras grabaciones de música paraguaya tornándose pioneros en esta categoría. Posteriormente, en la década de 1930, el canto a dúo lograría más adeptos como los dúos formados por Eladio Martínez y Mauricio Cardozo Ocampo, Los Hermanos Cáceres, entre otros (SZARÁN, 1997, p. 174).

Una de las características que encontramos en el canto a dúo es que las voces son cantadas paralelamente en intervalos de terceras o sextas en relación a la melodía principal, peculiaridad que se presenta en las interpretaciones de dúos paraguayos y también de dúos brasileños de la llamada música *caipira* o *sertaneja.*[191]

---

[190] En el contexto de esta investigación llamamos de recursos interpretativos a aquellas herramientas empleadas, en este caso, por los cantantes para dotar de un carácter particular a su manera de cantar tal o cual canción.

[191] Aquí nos referimos a la música caipira o sertaneja segundo conceptuada por Safuán (2004).

Otra de las características que observamos, de modo general, en el uso de la voz en la interpretación de guaranias, principalmente por cantantes paraguayos y argentinos, es cierta influencia del canto lírico o *bel canto*[192]. Parece ser recurrente el uso de recursos interpretativos como el *portamento* y *vibrato.* De acuerdo con Fucito (1995, p. 175, traducción nuestra) *portamento* "es cargar la voz muy suavemente de una nota a otra. Es un recurso muy efectivo y expresivo cuando empleado de manera correcta".[193] Por otro lado Donington (1980, p. 697-698, traducción nuestra) define al *vibrato* como "una leve y más o menos rápida fluctuación de la altura de una nota, empleada para propósitos expresivos. El término puede referirse también a la fluctuación de intensidad".[194]

Otro recurso utilizado observado en las interpretaciones de cantantes e instrumentistas que los acompañan es el uso de *rubatos* y *calderones* para enfatizar inicios y finales de frases. De acuerdo a la *Encyclopedia Brittanica*, *rubato* viene del italiano *rubare*, que significa robar en música, sutil manipulación rítmica y matiz en el rendimiento. Para una mayor expresión musical, el intérprete puede prolongar ciertos ritmos, medidas o frases y compactar otros. La técnica rara vez se indica en una partitura musical, pero puede utilizarse de acuerdo con la discreción del intérprete. El *rubato* puede afectar solamente la melodía o la textura musical completa (traducción nuestra).[195] Al respecto del calderón, adoptaremos la definición de Lacerda (1961, p. 13) que lo define como "una señal que se escribe sobre la nota o pausa para sustentarla por un tiempo que corresponde aproximadamente al doble de su valor" (traducción nuestra).

A continuación presento una parte de la guarania Regalo de amor de Mauricio Cardozo Ocampo, cuyo periodo A entero es normalmente interpretado en rubato, esto es sin respetar una métrica rítmica exacta sino aquella sugerida por el cantante en su interpretación.

---

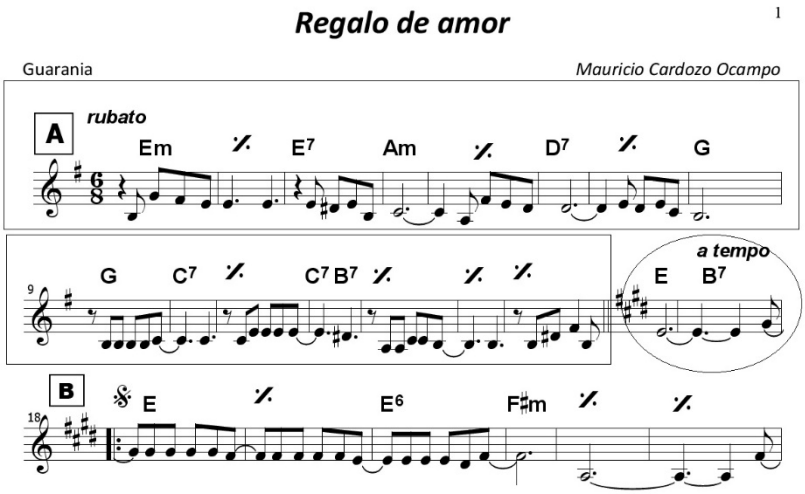
[192] Designamos como bel canto (del italiano: canto bello) al estilo de canto operístico originado en el canto polifónico en italiano durante el final del siglo XVI y desarrollado posteriormente en el siglo XVII, XVIII y en la entrada del siglo XIX (traducción nuestra). Más información disponible en: <https://www.britannica.com/art/bel-canto> Acceso en: 28 de mar. 2018.

[193] El autor hace dos afirmaciones pertinentes sobre el modo en que el *portamento* debe ser aplicado. En primer lugar, declara que el cantante deberá tener cuidado de no parar en ninguna de las notas intermediarias entre las notas de ataque y de llegada, de modo que el *portamento* sea liso e ininterrupto. Además, a no emplear o *portamento* muy frecuentemente ya que esto podrá afectar la regularidad y limpieza en su cantar *legato* o ligado (FUCITO, 1995, p. 175).

[194] Refiriéndose al uso del *vibrato* en la voz, el autor afirma que muchos profesores de canto recomiendan una variación de la intensidad, en vez de una fluctuación de la altura de una nota. Con todo, concluye que tanto la altura como la intensidad serán onduladas en el *vibrato* del cantante (DONINGTON, 1980, p.697-698)

[195] Definición original en inglés de *rubato* disponible en: <https://www.britannica.com/art/rubato> Acceso en: 20 de mar. 2018.

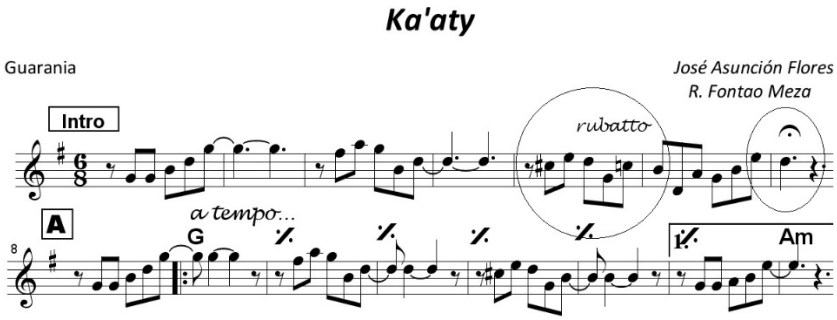
FIGURA 27 – Ejemplo uso de *rubatos* en la interpretación de guaranias[196]



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE LA INVESTIGADORA[197]

Conforme se puede observar desde el compás 1 hasta el 15, la interpretación es marcada en *rubato* conforme indico en los rectángulos de la figura 27. Recién a partir del compás 16 en adelante, es decir, desde el inicio del periodo B, la interpretación continua *a tempo*, o sea, con una velocidad estable sin 'robar' el tiempo de las figuras rítmicas. Para ejemplificar el uso *de rubato y calderón* que puede ser utilizada también en las introducciones instrumentales de las guaranias presento a continuación nuevamente un fragmento de la guarania *Ka'aty*.

FIGURA 18 – Ejemplo uso de *rubato* y calderón en la interpretación de guaranias[198]



FUENTE: TRANSCRIPCIÓN DE LA INVESTIGADORA

[196] Una interpretación de la guarania Regalo de amor se encuentra disponible en: <https://youtu.be/7D3_aGtpK1A> Acceso en: 20 de mar. 2018.
[197] Para ver partitura completa de 'Regalo de amor' ir a al sección de Anexos de esta disertación.
[198] Una interpretación de la guarania Regalo de amor se encuentra disponible en: <https://youtu.be/7D3_aGtpK1A> Acceso en: 20 de mar. 2018.

Conforme indico dentro de los círculos en los compases 5 y 7, vemos el uso de *rubato* y del calderón para enfatizar la nota *re*, que culmina la frase musical. De esta manera encerramos este capítulo para a continuación identificarlos en las canciones elegidas para ser analizadas en próximo capítulo 5.

5 ANÁLISIS POÉTICO Y MUSICAL DE SEIS CANCIONES

En los capítulos de acuerdo a la metodología de la lectura cultural hemos presentado un contexto y diagnóstico en que se sitúa el fenómeno estudiado, en este, las guaranias como expresión musical del espacio cultural-simbólico Paraguay y fronteras con Argentina y Brasil.

A partir de dicho diagnóstico fueron identificados algunos de los elementos simbólicos, culturales, geográficos, históricos, lingüísticos en los capítulos anteriores 2 y 3, los cuales fueron ejemplificados en canciones en el capítulo 4. Seguidamente del proceso previo es el que desemboca ahora en este capítulo 5 dedicado a apuntar algunos de estos elementos encontrados en seis canciones consideradas guaranias, o similares a la guarania de tres compositores. Entre dichos compositores o dúo de compositores (músico-poeta), uno de ellos es paraguayo, otro argentino y otro brasileño de cada uno de los cuales hemos elegido dos canciones. Como investigadora que forma parte del fenómeno estudiado, y, a partir del contexto previo presentado, el análisis de las canciones fue hecho buscando los significados intertextuales, el protagonismo anónimo, a fin de captar la polifonía y polisemia presente en la obra de los compositores elegidos que, más allá ser sólo música y letra, son vistos como manifestaciones de un contexto social, su historia y su cultura como parte de una realidad colectiva.

Conforme expuesto previamente, en este capítulo 5 serán presentadas las guaranias elegidas con su letra y sus respectivas traducciones, especialmente en el caso de los versos y palabras en guarani presentes en sus poesías. Luego es presentado un análisis poético y musical, es decir me vuelvo a apuntar en la letra y música de estas canciones aquellos elementos identificados, siendo por lo tanto un análisis por destaque temático. Por lo tanto cada análisis estará dividida en dos partes a) y b), siendo que en la parte a) se presenta la letra y aspectos de la poesía y en la parte b) aspectos musicales observados en a partir de la transcripción de las guaranias seleccionadas.

5.1 JOSÉ ASUNCIÓN FLORES - MANUEL ORTIZ GUERRERO[199]

De este dúo de compositores presento a continuación el análisis de las guaranias *India* y *Kerasy,* siendo que de la primera de ellas lo haré a partir de tres grabaciones diferentes. La primera versión de India corresponde a la interpretación de la cantante paraguaya Lizza Bogado grabado en 1991 en su álbum titulado ’15 años de canto’. La

[199] Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), oriundo del departamento de Guairá, Paraguay.

segunda versión elegida de la cantante argentina de la provincia de Corrientes, Ramona Galarza, grabada en el año 1961 y recopilada en 1995 de su álbum 'Ramona Galarza canta al Paraguay'. La tercera y última versión pertenece al dúo brasileño Cascatinha e Inhana, de Brasil, grabada en 1952 para el álbum que lleva el nombre del mencionado dúo. A continuación presento primeramente la letra original en español a partir de la cual será presento un análisis temático de los sus aspectos poéticos.

5.1.1ndia

LETRA MUSICAL 24– 'India' de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero y glosario

A (verso 1)
India, bella mezcla de diosa y pantera,
doncella desnuda que habita el *Guaira (1)*
Arisco remanso curvó sus caderas
copiando un recodo de azul Paraná.
Interludio
Montaraz india manceba
De la raza virgen
Eva *guayaki (2)*
B (estribillo)
De su tribu la flor,
montaraz *guayaki*,
Eva arisca de amor
del edén Guarani.

A (verso 2)
Bravea en las sienes su orgullo de plumas,
su lengua es salvaje panal de *eirusu (3)*
Collar de colmillos de tigres y pumas
enjoya a la musa de *Yvytyrusu* (4)
Interludio
Montaraz india manceba
De la raza virgen
Eva *guayaki*
B (estribillo 2)
La silvestre mujer
que la selva es su hogar
también sabe querer
también sabe soñar

(1) región de Villarrica, departamento de Paraguay
(2) parcialidad indígena guarani
(3) miel
(4) cordillera, serranía

a) Aspectos poéticos y lingüísticos de 'India':

La letra en español escrita por el Manuel Ortiz Guerrero, incluye sin embargo algunos términos distintos al idioma principal. De esta forma, según la clasificación presentada en el subcapítulo 4.4.2, esta guarania corresponde al tipo d) en español con inserción de palabras en guarani. En este contexto, la 'doncella desnuda que habita el Guairá' es también oriunda del lugar de origen del poeta.

Compuesta poco después del año 1925, considerado el de la gestación de la guarania, en 1928 esta letra fue publicada en la revista *Ocara Poty Cue mi* en su número 53. Esta edición traía la poesía escrita por Rigoberto Fontao Meza (1900-1936), así como la de Ortiz Guerrero que posteriormente substituiría a la de Fontao Meza. Por este motivo Fontao Meza habría retirado de Flores su amistad poniendo fin además a sus trabajos en la composición de canciones (ÁLVAREZ, 2009). Acerca del motivo de inspiración de la canción India, según Álvarez (2009) existen dos conjeturas. Una sugiere que podría haber nacido como producto del contacto de Flores con los indios *Maká*[200] en la región del Chaco, con los que el compositor habría compartido una temporada. El regreso de esta experiencia cruzando el río Paraguay, podría haber dado inicio a la melodía de 'India'. Otra conjetura sugiere que habría tenido inicio en el contacto de Flores en el Guiara, con los nativos de la etnia o parcialidad *Guayaki*.

No es posible afirmar que la letra haya tenido origen en la experiencia con la primera o segunda etnia guarani, aunque la biografía de Flores incluye relatos de sus encuentros con etnias guarani del Paraguay. La temática no hace referencia a ninguna leyenda guarani específicamente, pero evoca su raza y cierta nostalgia de aquella india, fuerte, bella y que una vez fuera 'la silvestre mujer' cuyo hogar era la selva. A continuación, presento la versión en portugués hecha por el brasileño José Fortuna.

LETRA MUSICAL 25– Versión en portugués de 'India' de José Fortuna

A (verso 1)
Índia, seus cabelos nos ombros caídos,
Negros como a noite que não tem luar;
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice desse seu olhar
Interludio
Índia da pele morena,
Sua boca pequena
Eu quero beijar.
B (estribillo)
Índia, sangue tupi,
Tens o cheiro da flor.

[200] Parcialidad indígena guarani.

Vem, que eu quero te dar
Todo meu grande amor!
A (verso 2)
Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer adeus,
Fica nos meus braços só mais um instante;
Deixa os meus lábios se unirem aos seus.
Interludio 2
Índia, levarei saudade
Da felicidade que você me deu
B (estribillo 2)
Índia, a sua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração,
Flor do meu Paraguai.

Conforme expuesto también en el subcapítulo 4.2.2, las guaranias pueden también ser cantadas en portugués por medio de versiones. La versión de José Fortuna que aquí presentamos se habría hecho célebre en el Brasil en el año 1952, cuando fue grabada por el dúo Cascatinha e Inhana, en el disco Todamérica TA- 5179; disco este que además incluyó la versión de 'Lejanía' de Herminio Giménez también versionda por José Fortuna bajo el título de 'Meu primeiro amor'. Ambas guaranias versionadas y grabadas por el referido dúo marcarían un marco temporal importante para la amplia difusión y aceptación de la guaranias en el Brasil, las cuales fueron, en la época, una de las mayores novedades del mercado fonográfico y grabadas posteriormente además por muchos otros artistas brasileños (HIGA, 2013, p. 101-130).

Higa (2013, p. 122) nos llama la atención hacia el carácter simbólico de 'India' para la manutención de un sentido de identidad en el Paraguay y estamos de acuerdo con el mencionado investigador en que dicho simbolismo parece no haber sido representado en la versión escrita por José Fortuna. La letra original en español de Manuel Ortiz Guerrero, a diferencia de la versión hecha por José Fortuna, parece hablarnos de una mujer indígena que 'también sabe querer, también sabe soñar' pero cuyo hogar es la selva, donde ella es una regia 'mezcla de diosa y pantera'. De esta manera, parece diferir de las palabras de José Fortuna que enfocan los labios rosados de la india sorriendo y la 'doce meiguice desse seu olhar'. Nos llama la atención además lo apuntado certeramente por Higa (2013, p. 131) que menciona el cambio de la raza guarani por la raza tupi "revelando una acción deliberada de 'nacionalizar esas guaranias al dar preeminencia al tupi en detrimento del guarani" (traducción nuestra). Se mantiene sin embargo la reminiscencia

del origen paraguayo de la canción cuando al finalizar el segundo estribillo se menciona a la india que 'flor do meu Paraguai'.[201]

Sin embargo, a pesar de estas distinciones e singularizaciones, la canción 'India', no deja de ser, probablemete, la mayor referencia que existe de una manera de expresarse lirica y sonoramente que, de hecho, congregra a vasta región común entre paraguayos, argentinos y brasileños.

b) Aspectos musicales e interpretativos de 'India' a partir de tres grabaciones:[202]

Luego de discurrir acerca de la letra en sus dos versiones, español y portugués, en esta sección presentamos de forma separada algunos aspectos de la composición musical 'India' como así algunos de los aspectos interpretativos empleados por los cantantes en mencionadas grabaciones de tres artistas, una paraguaya, una argentina, y un dúo brasileño. Primeramente identificamos algunos elementos musicales conforme sigue, partiendo de la transcripción aproximada de la interpretación de la cantante paraguaya Lizza Bogado.

En sus aspectos estructurales, 'India' es una canción cuya forma musical básica es AB con repetición. Sin embargo, entre ambos periodos o partes A y B, posee un interludio[203] de nueve compases, conforme presento en la figura 28:

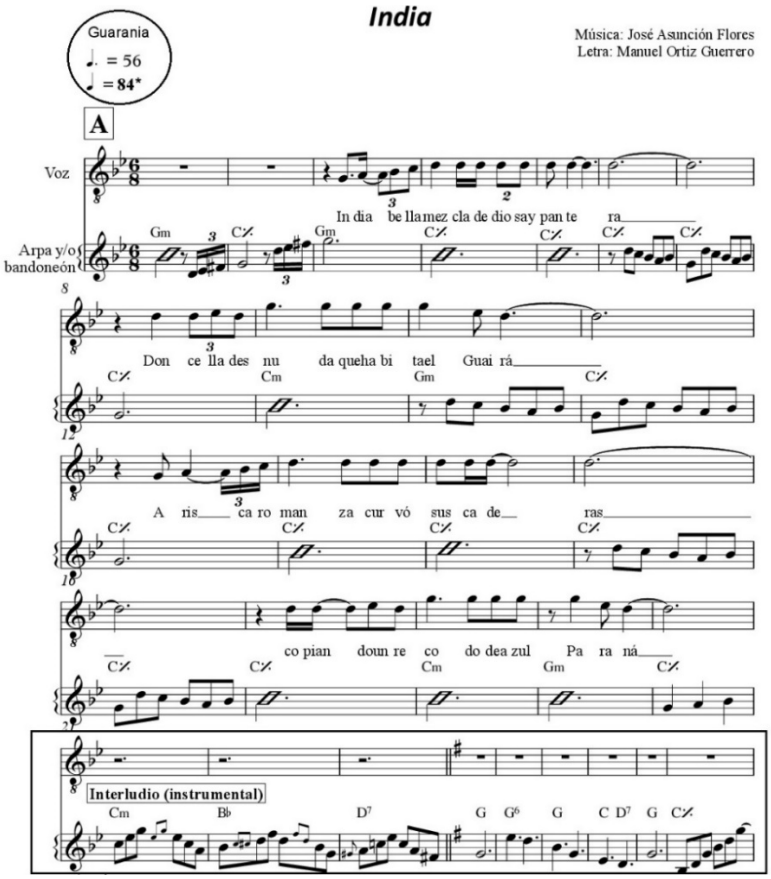
FIGURA 28 – 'India' Parte A en Gm (sol menor) e interludio – por Lizza Bogado[204]

---

[202] Es importante decir que todas las transcripciones para análisis cuentan con tempo sugerido en compás de 3/4 para la figura negra y 6/8 para la corchea, indicados con asterisco, aclaración que es hecha además en las transcripciones completas agregadas en los anexos de esta disertación. Esta inclusión del tempo marcado en dos formas, se debe a que, en mi experiencia como cantante he presenciado que muchos instrumentistas cuentan el tempo en 3/4, mientras que otros prefieren hacerlo en 6/8.

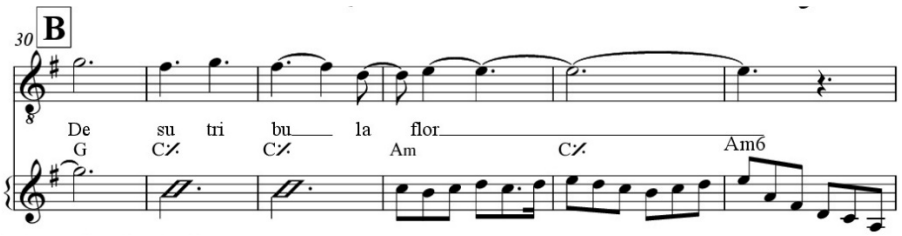
[203] Llamaremos de interludio a un pequeño pasaje instrumental (o vocal) destinado a llenar el espacio entre dos periodos o partes de una composición.

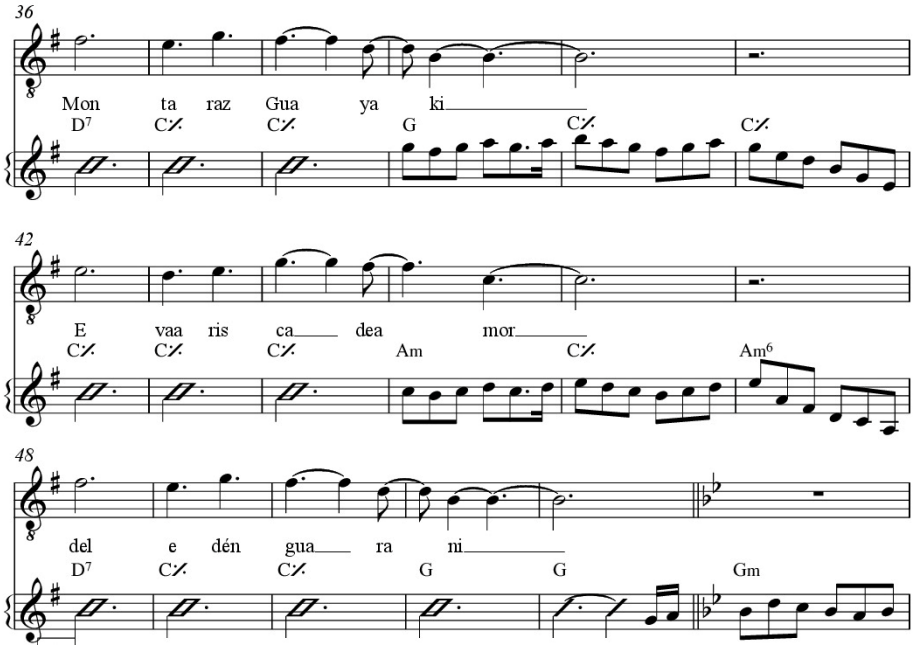
[204] Para ver transcripción completa ir a la sección de anexos. La grabación de 'India' por Lizza Bogado se encuentra disponible en:<http://www.portalguarani.com/503_manuel_ortiz_guerrero/11555_india__letra_manuel_ortiz_guerrero__musica_jose_asuncion_flores.html> Acceso en: 18 de mar. 2018.



Conforme vimos la parte A de ‘India’ en esta versión interpretada por Lizza Bogado es cantada en Gm (Sol menor). Seguidamente en el rectángulo inferior marcado apunto como interludio nueve compases, cuatro de los cuales son usualmente cantados con la letra del verso: ‘Montaraz india manceba de la raza virgen eva Guaraki’, seguido de cuatro compases con una melodía sugerida por el acordeón o arpa en negras con puntillo; melodía esta que antecede la parte B que, presentando la característica bimodal de ciertas guaranias pasará a G (sol mayor). En esta grabación en particular, la intérprete no canta el verso ‘montaraz india manceba de la raza virgen eva guayaki’, motivo por cual lo apunto como ‘interludio instrumental. A continuación presento la parte B en G mayor.

FIGURA 29 – ‘India’ Parte B en G (sol mayor) – por Lizza Bogado





En relación al patrón de acompañamiento ejecutado por los músicos que acompañan a la cantante, este se muestra muy similar a los sugeridos por Mauricio Cardozo Ocampo (2005) y Agustín 'Chungo' Roy, conforme expuesto en el subcapítulo 4.3.3., conservándose además el carácter birritmico del sincopado paraguayo definido también previamente por Boettner (1956, p. 205). El tempo, es decir, la velocidad en que la guarania es interpretada, corresponde a la figura de negra en 84bpm en compás de 3/4, conforme indicado en el círculo superior de la figura 21. De esta forma, este tempo se muestra levemente más rápido a aquel sugerido por Cardozo Ocampo (2005, p. 188, v. 3) donde la negra en el compás de 3/4 equivalía a 76bpm.[205]

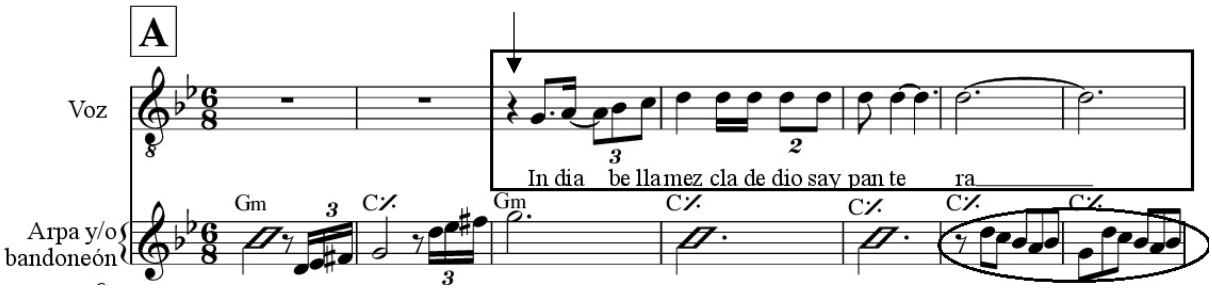
La instrumentación de la grabación está formada por el arpa paraguaya, guitarra, requinto y bandoneón; encuadrada dentro de instrumentación presentada en el subcapítulo 4.3.5.

En cuanto a los aspectos melódicos presentados en el subcapítulo 4.3.6, observamos en 'en la construcción melódica de 'India' la presencia de grados conjuntos en los compases tres y cuatro que canta 'India bella mezcla de...' con las notas *sol, la, si, do y re* y, cuyo modelo de ataque según clasificación de Giménez (1997, p. 58-87) corresponde al de ataque anacrúsico, una vez que la melodía inicia en la tercera corchea (contando en compás de 6/8) o, segunda negra (contando en compás de 3/4) (ver indicación con flecha). Además apuntamos la existencia de notas largas en los finales de

[205] Según figura 16 presentada en el subcapítulo 4.3.3.

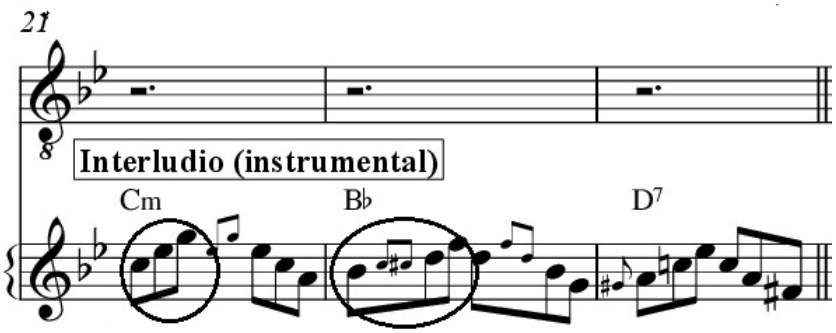
frases. En la interpretación de Lizza Bogado la última nota re de la primera frase es prolongada por un compás, transformando la frase de cuatro compases en una de cinco compases, y, por lo tanto, en una frase de duración de número impar; esto en función de la interpretación de cantante (ver rectángulo). Esta nota larga (re) al final de la primera frase es acompañada por un contrapunto[206] ejecutado en esta grabación, a veces, por el arpa paraguaya doblando con el bandoneón, o, a veces solamente uno de los instrumentos (ver círculo), conforme vemos en la figura 30.

FIGURA 30 – 'India' Parte A y primera frase – por Lizza Bogado



La construcción de la melodía con el uso de arpegios se muestra en el interludio entre los compases 21 y 22 compuesto sobre las notas do, mi bemol y sol del acorde de Cm (Do menor); si bemol, re y fa de Bb (Si bemol mayor), en las primeras tres corcheas, conforme apuntamos en la figura 31.

FIGURA 31 – 'India' interludio – uso de arpegios

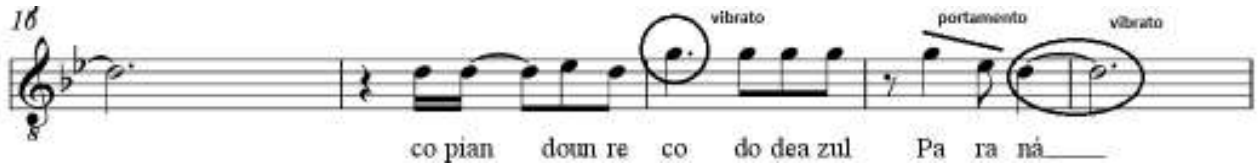


Finalmente, antes de pasar al análisis de la próxima grabación, observamos algunos aspectos interpretativos presentes en la grabación de Lizza Bogado, quien utiliza el *vibrato* y *portamento* como recursos en su interpretación. Para ello llamamos la

[206] Se habla de *contrapunto* cuando un compositor coloca dos melodías distintas pero simultáneas en un segmento de su producción musical. Más información disponible en: <http://www.pianomundo.com.ar/teoria/contrapunto.html>. Acceso en: 20 de mar. 2018.

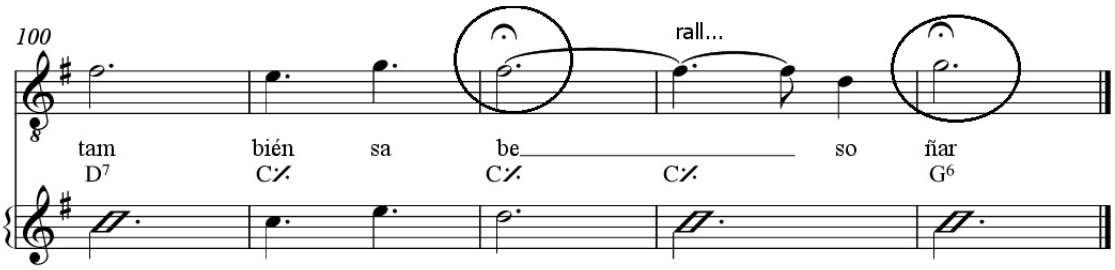
atención a los compases 17, 18 y 19 en donde puede percibirse el uso de los mencionados recursos conforme indico en la figura 32.

FIGURA 32 – Uso de *vibrato* y *portamento* en 'India' – por Lizza Bogado



Por otro lado, el final de la interpretación es enfatizado con el uso de calderones, entre los compases 102 y 103, conforme vemos en la figura 33.

FIGURA 33 – Uso de calderones[207] en 'India' – por Lizza Bogado



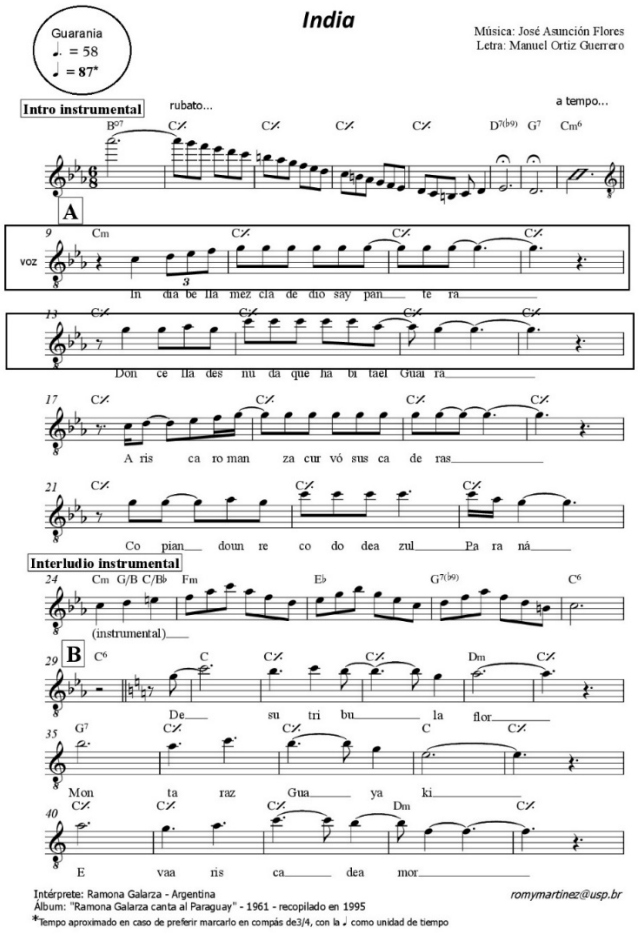
A continuación, y, habiendo ya apuntado aspectos musicales de la composición 'India' desde la interpretación de Lizza Bogado, pasamos a enfocar en los aspectos interpretativos encontrados en la grabación de la misma guarania, cantada por la cantante argentina y correntina Ramona Galarza.

Es importante que, a diferencia de la interpretación de Lizza que contaba con una introducción[208] tocada en tempo *rubato* por el arpa paraguaya, guitarra y bandoneón con el destaque del primer mencionado instrumento, la grabación de Galarza cuenta con una introducción de melodía descendente (*en rubato*) ejecutada por un órgano. En dicha interpretación la forma musical A B con repetición es mantenida, además del interludio entre ambos periodos que, también en vez de ser cantado, es ejecutado instrumentalmente. La grabación fue hecha en tonalidad de Cm (Do menor) que, pasa a tonalidad de C (Do mayor) en el periodo B. Es importante notar que, a diferencia de la interpretación de Lizza Bogado, en las primeras frases cantadas por Ramona Galarza, la intérprete canta cada una

[207] En portugués el calderón lleva el nombre italiano de fermata.
7 Esta introducción normalmente ejecutada en todas las versiones paraguayas de 'India' no ha sido incluida en la transcripción por la dificultad de escribirla debido al constante uso de *rubatos* en todos los compases.

de las frases de la parte A en cuatro compases, sin prolongar la última nota. De esta forma, evitar que las frases tengan números de compases impar, es decir cinco, como vimos en la interpretación de Lizza Bogado. En tempo, en la interpretación de Ramona Galarza es de aproximadamente 87bpm para la negra, contando en compás de 3/4 o 58bpm haciéndolo en compás de 6/8, siendo diferente del sugerido por Cardozo Ocampo (2005) pero similar al de la interpretación de Lizza Bogado. La instrumentación empleada cuenta con órgano, guitarra, piano y contrabajo, además, claro, de la voz. De esta forma, el órgano se destaca como instrumento distinto a aquellos expuestos en el subcapítulo 4.3.5, incluido, al parecer, sin embargo, por ser un instrumento novedoso en la época de su lanzamiento, es decir, alrededor de 1960, década en que fue hecha esta grabación.[209] Según lo expuesto, veamos en la siguiente figura.

FIGURA 34 – 'India' - Parte A, Interludio – Primera y segunda frases de parte B - por Ramona Galarza[210]

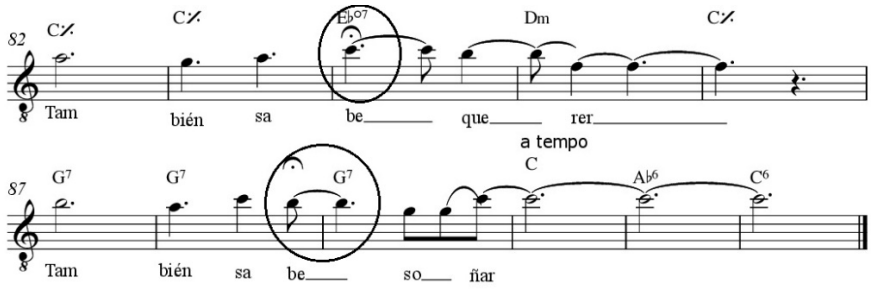


[209] Más información acerca del desarrollo de instrumentos electrónicos de teclado se encuentra disponible en: <http://electroinstrumentos.blogspot.com.br/2010/07/1970-brio-synthesisers-raymond-scott.html> Acceso en: 18 de mar. de 2018.

[210] La grabación de 'India' interpretada por Ramona Galarza se encuentra disponible en: <https://youtu.be/DkmnH6492kM> Acceso en: 18 de mar. 2018.

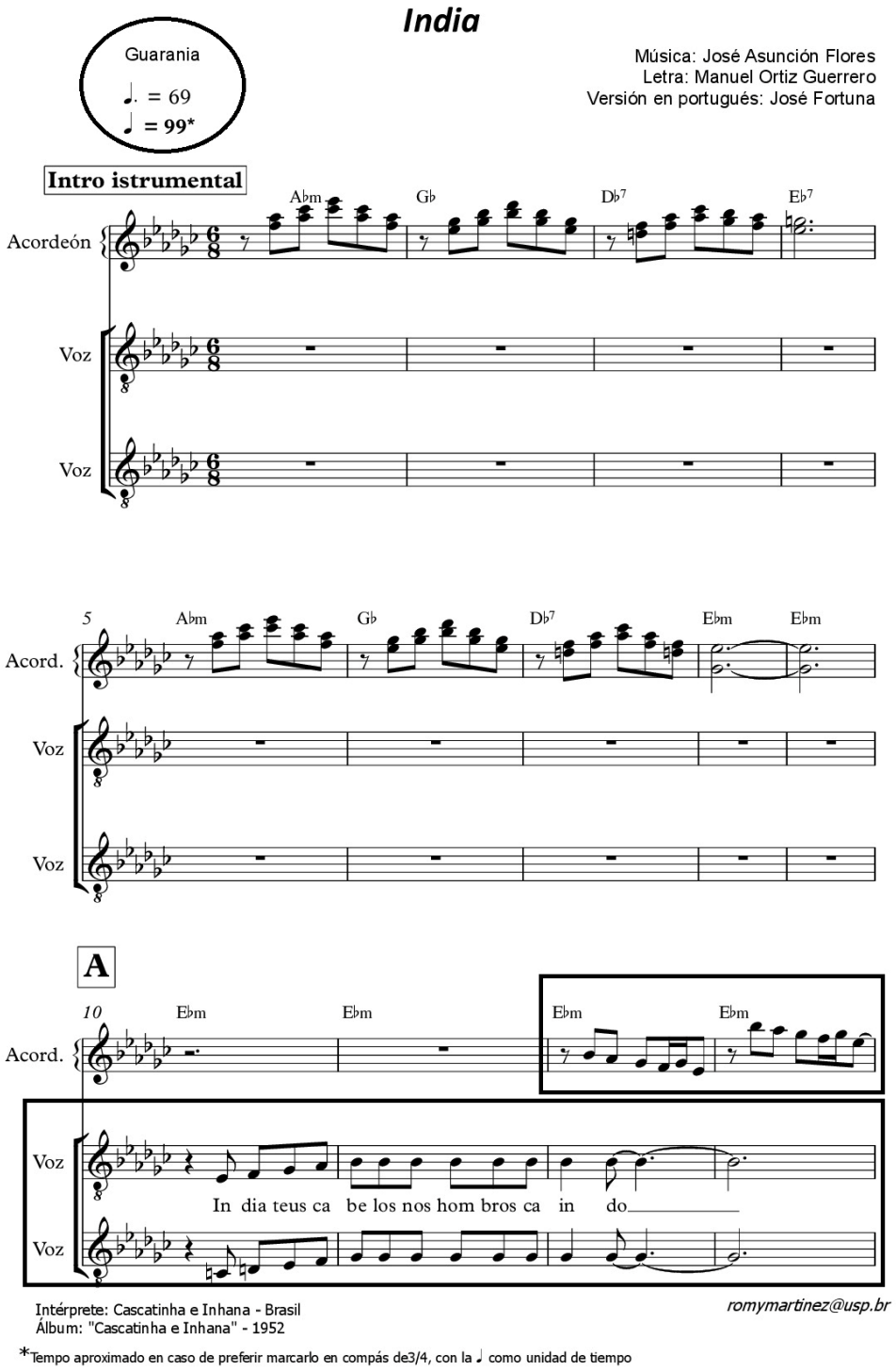
Así como la intérprete Lizza Bogado, la cantante Ramona Galarza, hace uso de recursos interpretativos como *vibrato* y *portamento* a lo largo de toda su interpretación, que finaliza igualmente con el uso de calderones en el final de la misma, conforme vemos en la siguiente figura.

FIGURA 35 – 'India' - Uso de calderones en el final de la interpretación de Ramona Galarza



Cerrando este subcapítulo, veremos a continuación un análisis sobre aspectos interpretativos de la grabación de 'India' por el dúo brasileño Cascatinha e Inhana, que, a diferencia de las dos grabaciones ya presentadas, inicia con una introducción a tempo, esto es, sin oscilaciones en la velocidad, que consta de nueve compases. En estos, la misma melodía del interludio es mencionada, sin embargo, con algunas variaciones. La melodía de dicha introducción es ejecutada por el acordeón, que, junto a las dos voces (masculina y femenina), integra la instrumentación de la interpretación a la que se suman a la guitarra y el contrabajo. El tempo, se diferencia a su vez por ser un poco más rápida, donde la negra equivale a 99bpm. Así mismo el acompañamiento, marcadamente en 3/4, parece eliminar las negras con puntillo del compás en 6/8 que le confieren al rasgueo el carácter birritmico del llamado sincopado paraguayo (BOETTNER, 1956, p.205). Lo mismo se observa en la interpretación de la melodía que elimina el uso de sincopas en toda la primera parte A, primer interludio y primera parte B. Es importante apuntar, además, que las mencionadas partes son cantadas a dos voces, siendo que la voz femenina entona la melodía y la voz masculina canta una voz paralela una tercera abajo. La interpretación fue grabada en tonalidad de Ebm para la parte A (Mi bemol menor), que pasa a Eb (Mi bemol mayor) en la parte B. Los interludios son cantados con las letras para los estribillos 1 y 2 de la versión en portugués de José Fortuna, y no son instrumentales como en las interpretaciones anteriores. Un contrapunto ejecutado por el acordeón acompaña las notas largas al final de las frases.

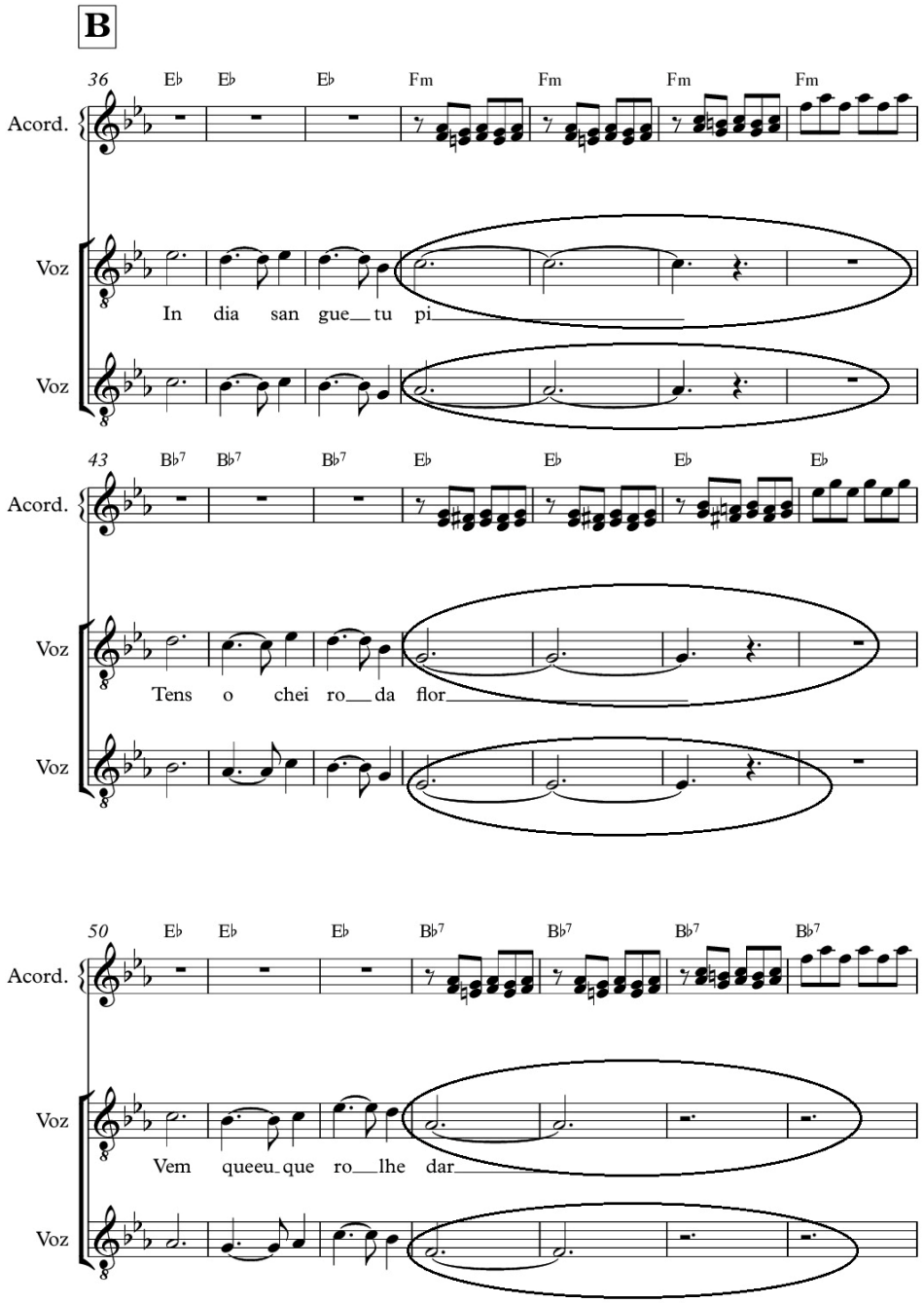
FIGURA 36 – ‘India’ Introducción y primera parte A – por Cascatinha e Inhana[211]



[211] La interpretación de ‘India’ por Cascatinha e Inhana se encuentra disponible en: <https://youtu.be/awqFLVsV80I> Acceso en: 15 de mar. 2018.

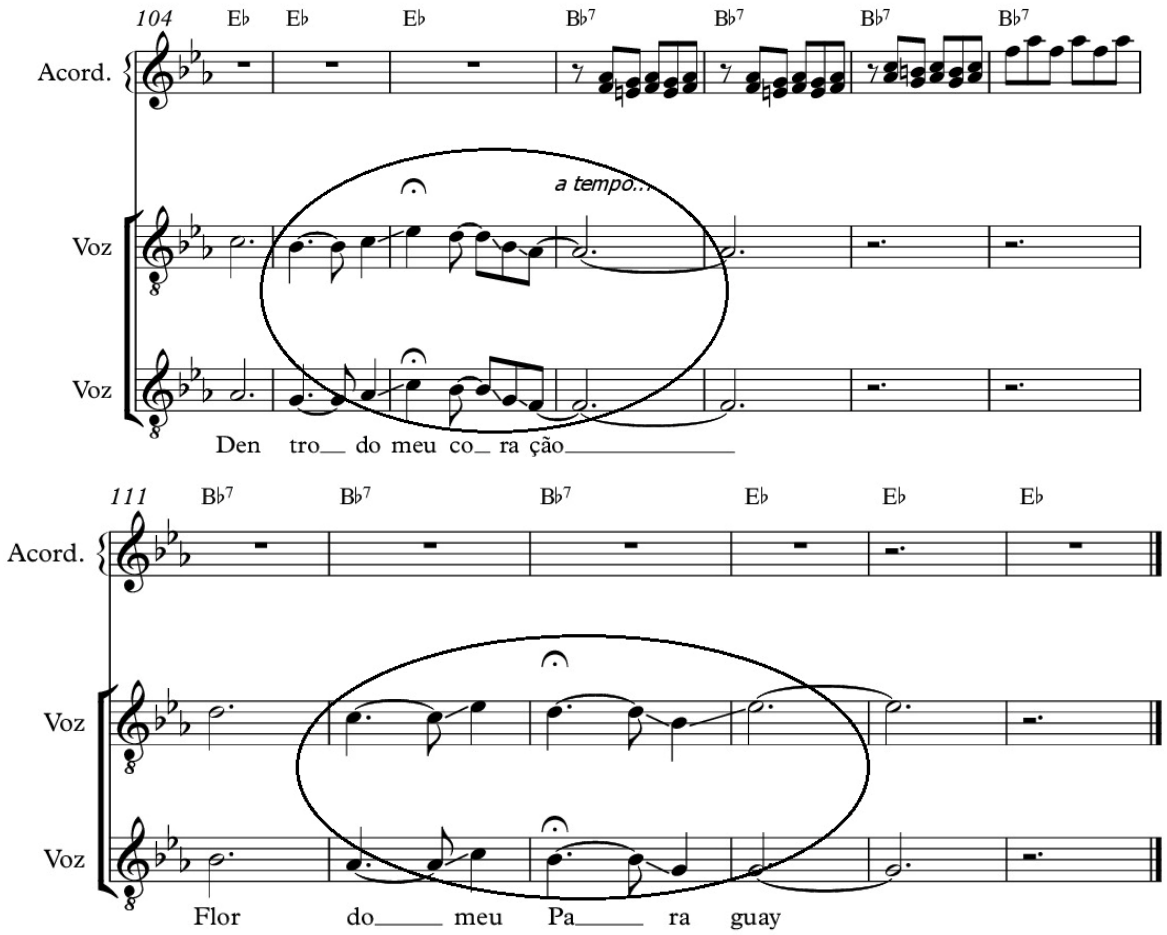
Otro de los aspectos que nos llama la atención se hace evidente en las frases de la partes B de la interpretación de Cascatinha e Inhana, una vez que, a diferencia de las grabaciones de Lizza Bogado y Ramona Galarza, el mencionado dúo extiende la duración de las notas largas al final de las frases, transformando de esta forma las frases de cinco o seis compases, en otras de siete compases (número impar), conforme vemos en la siguiente figura.

FIGURA 37 — ‘’India’ - Prolongación de notas largas en los finales de frases por Cascatinha e Inhana



Finalmente, apuntamos en la interpretación de Cascatinha e Inhana el uso de *vibratos, portamentos* y calderones, principalmente para enfatizar el final de la misma entre los compases 105 hasta 107, y desde 110 hasta 112, conforme vemos en la figura a continuación.

FIGURA 38 – 'India' uso de *vibratos, portamentos* y calderones – por Cascatinha e Inhana



5.1.2 *Kerasy*[212]

Desde la 'India', pasamos ahora a analizar la 'Kerasy', cuya letra y traducción vemos a continuación en la próxima letra musical, seguida de un análisis poético-lingüístico a partir de la misma.

LETRA MUSICAL 26 – 'Kerasy' de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero, y traducciónYo soy la primaveral
guarania inmortal que resucitó
Ha akói karia´y ñaña ahy´ó porâ,
che mbo jahe´ó (1)

Sollozo de gloria que lanza el amor
y cruza la historia de un pueblo cantor
Soy música errante que ríe al pasar
y se oye distante de noche llorar

Yo soy armonioso ¡ay!
que en el Paraguay clama urutaú
Ha akói, na che ku pohâi,
Nda´epa vaerâi ko che mborayhu (2)

Kuarahy reiképe, pykazu rasê,
omosúva ikepe ñane avá ñe´ê,
Che mbaraka kuera ko´ê ra´arô,
oñopuva ikera pe ne korasõ (3)

1 Y como es de costumbre un señor malvado de buena voz me hace lamentar

2 Y como es de costumbre, mi lengua no tiene remedio,
Nunca terminaré de hablar de este amor

3 Al caer el sol, el llanto de la paloma
Conjuga en su sueño nuestro idioma guarani
Mis guitarras te esperan
Cuando en sueños lastiman ese tu corazón

a) Aspectos poéticos y lingüísticos de *Kerasy*

La guarania *Kerasy* presenta en sus versos el uso del guaraní, empleando muy comúnmente, sobro todo en el cancionero paraguayo conforme vimos ya en el subcapítulo 4.2.2. En este caso, el idioma nativo se intercala con versos en español, teniendo como resultado una poesía bilingüe. La palabra guarani que da título a la canción significa 'pesadilla', y se compone de las palabras *kera*: sueño; y *asy*: dolor o doloroso. Es decir, literalmente, sueño doloroso. *Pesadelo,* en portugués.

---

[212] La canción *Kerasy* interpretada por el cantante paraguayo Oscar Gómez, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/YYPnR4Gi2BU> Acceso en: 13 set. 2017.

En el verso inicial "Yo soy la primaveral guarania inmortal" en primera persona, es como si la guarania hiciera referencia a sí misma. Es ella misma cantándole al oyente. La canción parece manifestar el dolor y la resistencia de un país que, delante de sus guerras y tragedias, todavía tiene la osadía de mantenerse idéntico a sí mismo, reivindicando dentro de este contexto el idioma guaraní como una genuina expresión de esta identidad. Es como si *Kerasy,* dijese: Yo soy el sueño que despierta de una noche mal dormida. Yo soy la guarania, la canción que responde con dulzura a las gargantas afiladas de hombres malvados que me han gritado. Yo soy la voz primaveral que resiste uniéndose a todos los corazones que sienten esta música y al sonido de las guitarras que la tocan. Parece, sin embargo, haber aquí una esperanza futura que por medio de la canción una a aquellos que pelearon batallas unos contra otros, reemplazando sonidos de balas por las notas musicales de guaranias.

b) Aspectos musicales e interpretativos de *Kerasy:*

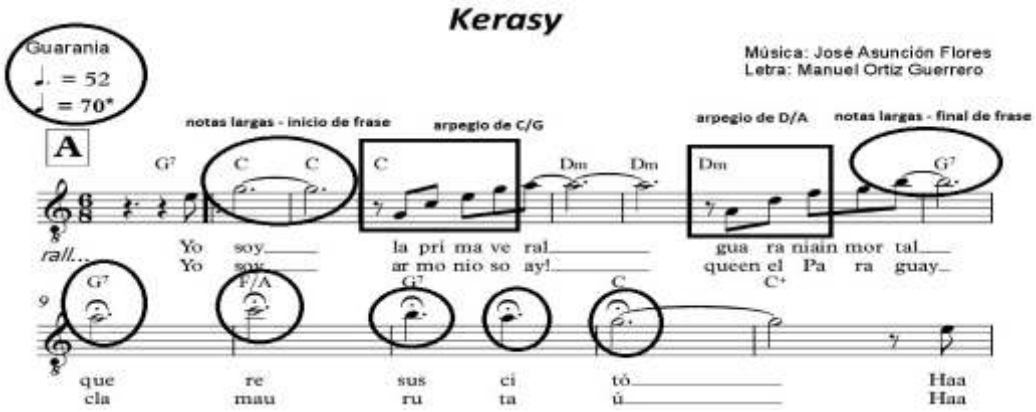
En la versión de 1976 que fue seleccionada para este trabajo, el cantante paraguayo Oscar Gómez interpreta esta guarania en tonalidad de C (Do mayor), cuya forma musical es AB con repetición. Una breve introducción[213] de siete compases antecede esta interpretación que desde su inicio muestra el patrón de acompañamiento de la guarania según sugerido en el subcapítulo 4.3.4. El sincopado paraguayo según Boettner (1956, p. 205) se mantiene así mismo entre este acompañamiento y el uso de sincopas de la composición respetados en la interpretación del cantante, que la hace a un tempo de 70bpm para la negra en compás de 3/4. De esta forma, esta interpretación es inclusive un poco más lenta que la velocidad referida por Cardozo Ocampo (2005) de 76bpm para la negra en la misma fórmula de compás. En cuanto a la instrumentación, cabe resaltar que el cantante solista Oscar Gómez es acompañado por una orquestra sinfónica, incorporando de esta forma otros instrumentos no mencionados en el subcapítulo 4.3.5.

Entre los aspectos melódicos a resaltar, encontramos el empleo de notas del arpegio de los acordes para la construcción de la melodía, que sucede en los compases 4 y 7. En el compás 4, las notas *sol, do, mi y sol,* sugieren el acorde de C/G (Do con bajo en sol), invirtiendo el acorde de C (Do mayor) en la melodía. De la misma forma en el compás 7, las notas la, re y fa, forman el acorde de Dm/F (Re menor con bajo en lá),

[213] Observamos que la introducción de *Kerasy* parece hacer de la misma introducción en *Ka'aty*, ver anexo 3.

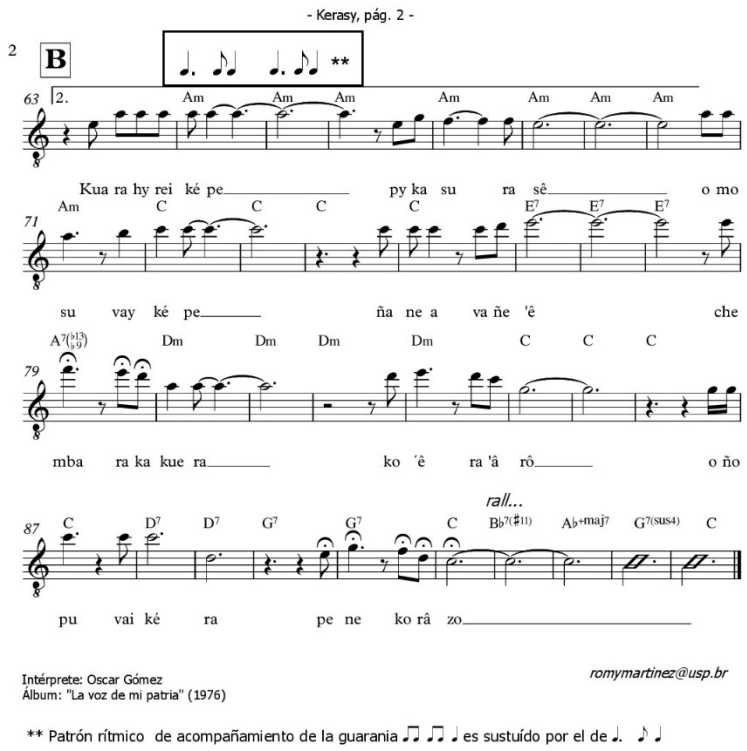
invirtiendo el acorde de Dm de la armonía. En la misma primera frase vemos además el uso de notas largas en los inicios y finales, así como el modelo de ataque de la misma que es anacrúsico. Además ya desde la primera parte A el cantante utiliza de calderones para enfatizar los finales de las frases, característica interpretativa esta que es acompañada por el acompañamiento y arreglo de la orquesta. A continuación observamos dichos aspectos en la figura 39.

FIGURA 39 – '*Kerasy*' - Modelo de ataque anacrúsico, empleo de arpegios en la composición de melodías, uso de notas largas en el inicio y finales de frase, y calderones – por Oscar Gómez



Un particular aspecto que nos llama la atención en esta grabación es la variación del patrón de acompañamiento de la guarania en las partes B de la grabación. Este patrón es ejecutado por toda la orquestra, con un patrón que indicamos sobre la primera frase de la parte B conforme muestro en la figura 40.

FIGURA 40 – *'Kerasy'*- Variación patrón de acompañamiento – por Oscar Gómez



La canción hace parte de su primer disco grabado en Buenos Aires en conmemoración de los 50 años que, en la época, cumplía la guarania como género.[214] El referido cantante emplea recursos interpretativos comunes al género musical guarania desde el inicio al final de la grabación. Entre ellos los *portamentos, vibratos y rubatos*, siendo estos *rubatos* empleados principalmente en los finales de frase de los períodos A y A'. En el año 2014, grabé también esta canción con Purahéi Trio, grupo del cual hago parte y que en dicho año lanzó el álbum Paraguay Purahéi.[215] El disco reúne canciones del repertorio popular paraguayo arregladas para la formación de voz, piano y flauta traversa.

5.2 RAMÓN AYALA

En este subcapítulo presento un análisis de dos canciones del compositor, pintor y escritor, también entrevistado para esta investigación. A continuación presento la letra

[214] Según nota publicada en el portal de noticias digital el Paraguay. Disponible en: <http://tvinteractivo.blogspot.com/2016/03/nacia-en-la-fecha-el-cantante-paraguayo.html> Acceso en: 13 de set. 2017

[215] El disco reúne canciones del repertorio popular paraguayo en este grupo que reúne músicos del Paraguay, Argentina y Brasil conforme corresponde a cada instrumento. Disponible en: <http://www.puraheitrio.com/copia-cd-yrupa-purahei-1>. Acceso en: 13 set. 2017.

de la primera canción elegida, la guarania 'Mi pequeño amor', seguido del análisis de algunos de sus aspectos poético-lingüísticos identificados en la letra.

5.2.1 Mi pequeño amor[216]

LETRA MUSICAL 27 – 'Mi pequeño amor' de Ramón Ayala

Mi pequeño amor, todo vive en ti
y la tierra es en tu cuerpo fruta madura.
Me viene de ti con tu aliento todo el misterio
que enciende la vida y vuelve a mis ansias ternura y pasión.

Mi pequeño amor es un río azul,
es como una flor que abre su corola en mis manos.
Todo vive en ti: el junco y la estrella que muere
y en tus ojos negros la noche siembra su eternidad.

Y el Paraná le dio su luz, el litoral su ensoñación
y la magnolia de tu piel una isla de sol.
Yo te siento latir muy dentro de mi ser
como aquellas cosas que siempre vuelven a florecer

a) Aspectos poéticos y lingüísticos de 'Mi pequeño amor':

Curioso pensar que aprendí esta guarania de niña y, -no sólo por cantarla tantas veces sino porque le canta al mismo río que crecí viendo, o sea el río Paraná- crecí creyendo de que se trataba de una guarania paraguaya más. Y esto fue así hasta poco antes de mudarme en 2011 a Buenos Aires, donde pude conocer más sobre la obra de Ramón Ayala, y al artista mismo que, con puntualidad casi franciscana, estaba en casi todos los eventos que en el capital argentina convocaba a paraguayos y amantes de su cultura.

Según el periodista paraguayo Mario Rubén Álvarez quien entrevistó a Ramón Ayala (2009), [217] la canción habría surgido en 1964, cuando el compositor se encontraba internado en el Hospital Lomas de Zamora de Buenos Aires, a lo que añade que:

> De padre brasileño y madre paraguaya, el niño había bebido de su progenitora la cultura guarani y la atmósfera de su espíritu estaba más vinculado a las realidades de nuestra tierra que a los aires de su patria de origen.

En una de las noches de vigilia en el hospital, Ayala escuchaba la radio, logrando sintonizar uno de esos programas que eran retransmitidos por los paraguayos en Buenos

[216] La guarania 'Mi pequeño amor' interpretada por el dúo paraguayo 'Vocal Dos' se encuentra disponible en: <https://youtu.be/sP6sZwPvey0> Acceso en: 20 de feb. 2018.
[217] Ver tomo IV.

Aires. Era la radio ZP 5, Radio Encarnación (ciudad fronteriza paraguaya, con Posadas, Misiones, Argentina) y el locutor era el Artemio Vera. Cuenta Ramón Ayala que:

> Entonces, pedí una guitarra y empecé a componer una canción acerca de un amor que por pequeño se vuelve grande. La llamé Mi pequeño amor. No tiene una destinataria con nombre y apellido. Ella no tiene identidad, es idílica. Es la mujer que buscamos o, acaso, la que ya encontramos en las encrucijadas de nuestras vidas (ALVÁREZ apud AYALA, 2009).

Luego de que la canción estuviera terminada las primeras en cantarla fueron, junto con Ramón Ayala, las enfermeras del hospital. Nos llama la atención el hecho de que el oír una emisora paraguaya que transmitía a orillas del río Paraná, transportó al artista a ese paisaje que en su interior latía, mientras estaba físicamente en un hospital pero simbólica y culturalmente allá, cerca del caudaloso Paraná.

Ayala recuerda que de niño se había familiarizado con la música y, como en Posadas en la década de 1940 difícilmente podían distinguirse los límites entre Paraguay y Argentina, su repertorio musical incluía indistintamente polcas paraguayas, *chamamés* y guaranias (ÁLVAREZ, 2009).

En la entrevista realizada en su residencia Ayala (2017) me contó de su relación con músicos paraguayos desde la década de 1940. En especial, habló de José Asunción Flores, quien lo llamaba de Ayalita, en una época en que Flores tendría como cincuenta o sesenta años y él, Ayala, poco menos de veinte años. Añadió también que fue amigo de Herminio Giménez, del poeta Elvio Romero (1926-2004), del escritor Augusto Roa Bastos (1917-2005) y de cómo esta relación artística y afectiva nutrió sus inspiraciones. Entre muchas otras canciones que haber venido de esa afinidad con la cultura paraguaya, se encuentra ‘Mi pequeño amor’, que, a ritmo de guarania, desembocó en el mismo río que comparten paraguayos y argentinos, en una canción que representa dicho sentir común.

b) Aspectos musicales e interpretativos de ‘Mi pequeño amor’:

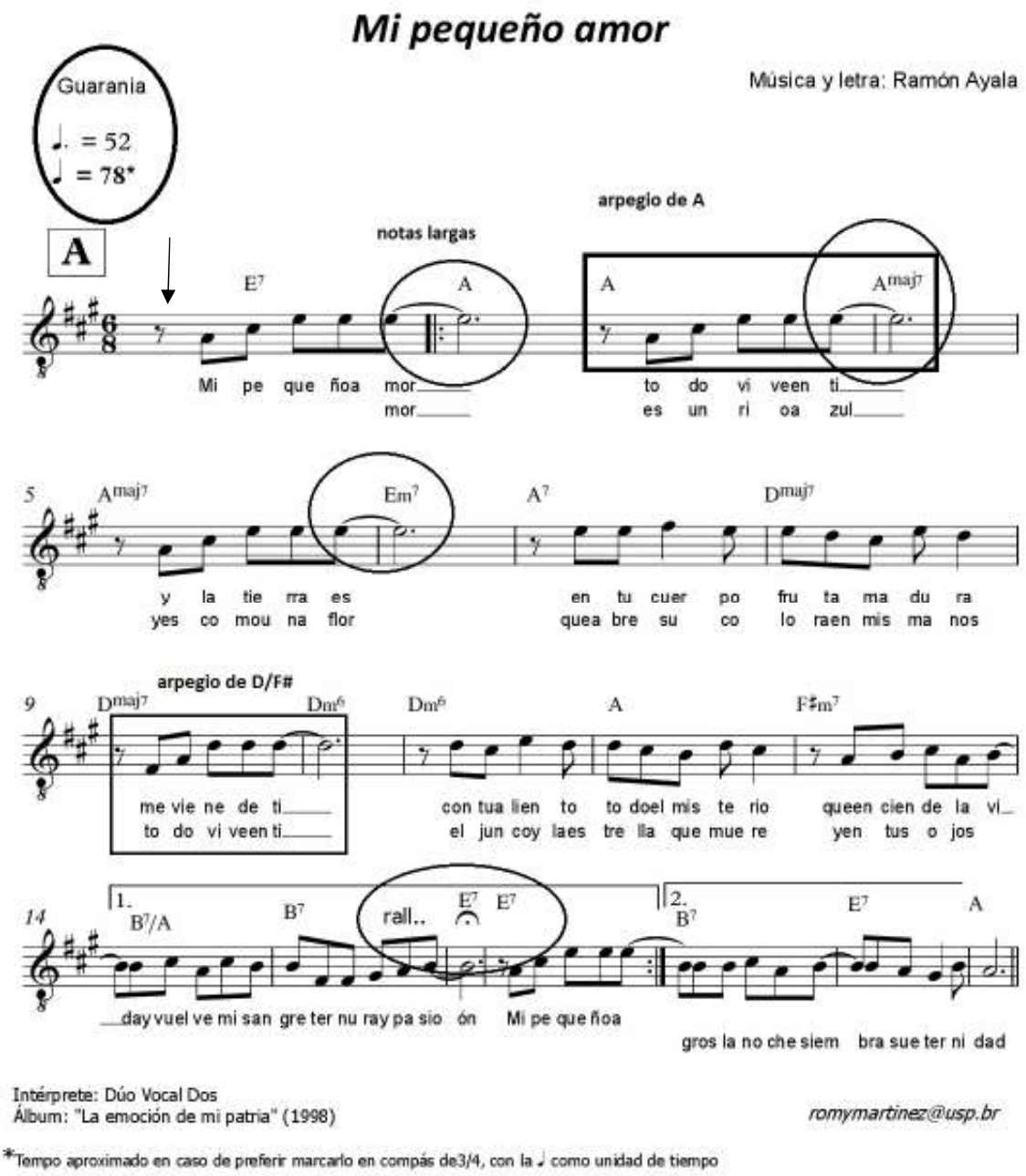
Su forma musical es AA’B. En la interpretación de Vocal Dos, la canción es cantada en tonalidad de A (La mayor) en la que permanece hasta el final de la misma, no siendo, por lo tanto, bimodal. El carácter birrítmico y el sincopado paraguayos son mantenidos tanto en lo que dice respecto del patrón de acompañamiento rítmico-armónico como en las sincopas de la melodía. Es importante decir que el rasgueo es marcado recién a partir de la parte B, siendo apenas arpegiado en las partes A y A’. En este punto es importante apuntar la novedad, señalada inclusive por el compositor, es respecto al tempo

que entre las partes AA y la B, sufren una significativa alteración, siendo la parte B más rápida. De esta forma, las partes AA' son cantadas en tempo de 70bpm para la negra. Sin embargo, la parte B es cantada en 90bpm para la negra, habiendo entre las partes AA' y B un *rallentando*[218] que prepara esta variación de tempo. Acerca de esta característica que distingue a 'Mi pequeño amor', Ayala (2017) afirma que: "…es una guarania muy particular porque tiene una parte lenta y otra rápida". La instrumentación utilizada incluye, además de las voces masculinas del dúo, una voz femenina que canta en vocalices una introducción. En esta introducción se cita la melodía de la parte A que luego empieza. Se escuchan además la guitarra, el contrabajo y violines.

En cuanto a los aspectos melódicos, encontramos ya en la primera frase de la parte A, en el compás 3, las notas musicales la, do# (do sostenido) y mi, siendo estas las del arpegio del acorde de A (La mayor). Además en los compases 9 y 10 apuntamos la presencia de las notas fa# (fa sostenido), lá y re, del acorde de D (Re mayor) invertido con el bajo en fa#. También apuntamos la presencia de notas largas en los finales de frases y el modelo de ataque de la melodía que es, en este caso, acéfalo. En el compás 16 identificamos el uso de un calderón para enfatizar en final de esta parte A. Vemos en la figura a continuación:

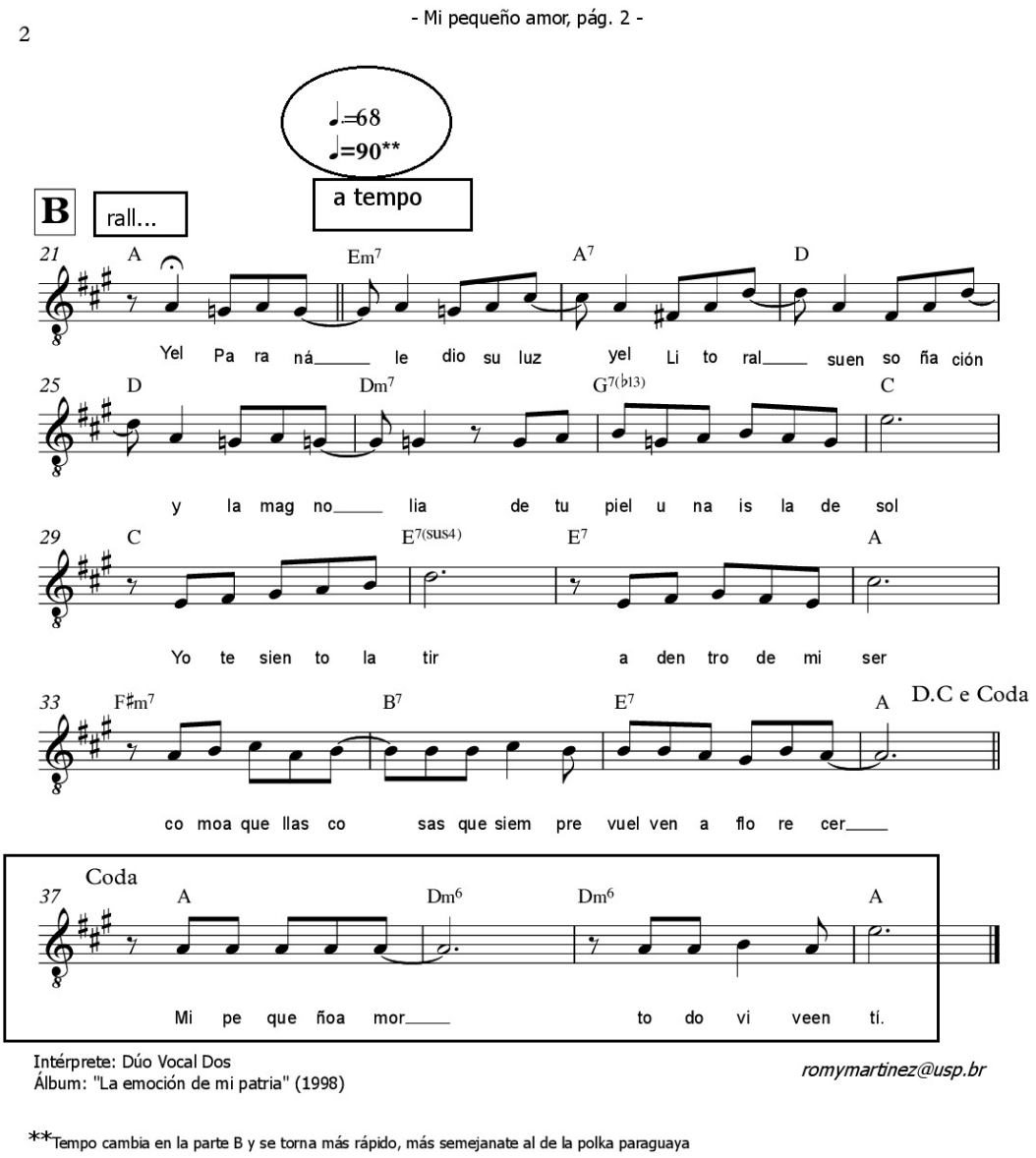
FIGURA 41 – 'Mi pequeño amor' Modelo de ataque acéfalo, empleo de arpegios en la composición de melodías, uso de notas largas en los finales de frase– por Vocal Dos

[218] La palabra italiana *rallentando* en música se refiere a una variación de tempo o velocidad que gradualmente se torna más lento.



Finalmente presento la parte B de la transcripción para apuntar la variación en el tempo que sucede luego del *rallentando*. Así mismo, es posible ver que la composición tiene un final, indicado con el nombre *coda*, conforme figura a continuación:

FIGURA 42 – ‘Mi pequeño amor’ - Variación de tempo en la parte B por Vocal Dos



Cabe destacar que la interpretación del dúo Vocal Dos al igual que los intérpretes anteriormente mencionados en esta investigación hacen uso principalmente del vibrato como recurso interpretativo enfatizando las notas largas de la melodía.

Habiendo identificado algunos aspectos poéticos y lingüísticos, además de los musicales e interpretativos, presento a continuación la letra de la próxima canción de Ramón Ayala elegida para ser analizada en este subcapítulo.[219]

5.2.2 Dulce Paraguay

LETRA MUSICAL 28 – 'Dulce Paraguay' de Ramón Ayala[220]

---

[219] Para ver transcipción completa de 'Mi pequeño amor', ir a la sección de anexos

[220] La interpretación de la guarania 'Dulce Paraguay' por el Trio los magníficos se encuentra disponible en: <https://youtu.be/7tKWfiPUSmE> Acceso en: 15 de mar. 2018.

Dulce Paraguay
Divino rincón
Canto para ti, con emoción
Mi Paraguay
Dulce Paraguay, tierra de leyendas
Sos una caricia que envuelve el alma de ensoñación
Tienes la nostalgia de las cosas viejas
Y un ritmo caliente recorre las calles de tu corazón

Dulce Paraguay, perfume de azahares
En tu lengua india yo quiero decirte che *mborayhumi (1)*
Y en tus noches claras, perladas de estrellas,
Con tus serenatas, vivir un romance de amor guaraní

Dulce Paraguay
Divino rincón,
Yo te dejo aquí con mi canción
Mi corazón

(1) mi pequeño amor

a) Aspectos poéticos y lingüísticos de 'Dulce Paraguay':

Al pensar en la letra de esta canción recuerdo primeramente la pregunta que le hice al compositor: ¿Usted tiene una música que compuso para el Paraguay?, a lo que Ayala (2017) me responde directamente cantando esta guarania.

La letra compuso casi enteramente en español, cuenta con la inserción de una sola expresión que proviene del guarani la cual es '*che mborayhumi'*, es decir, 'mi pequeño amor', como es el título de la canción anteriormente analizada. En esta canción-homenaje en que amorosamente Ayala declara su amor al Paraguay, parecen acercarse las naciones como si no hubiera fronteras más que aquellas que las unen por medio de la música y el amor a una misma tierra.

En nota para el diario 'ABC color'[221] titulada 'Ramón Ayala' habla sobre su gran amor al Paraguay, el compositor afirma acerca de su relación con el país y algunas de sus canciones, diciendo lo que sigue:

> Yo siempre fui un amador del Paraguay. Desde niño aprendí a gozar con la obra de José Asunción Flores, Nenín Alvarenga, Emilio Bigi, Florentín Giménez y otros maestros. Por ende, mi estructura interior obedece a ese amor y al ámbito de la música guaraní. Así nació El mensú, El jangadero, El cachapecero, Mi pequeño amor, El cosechero, Dulce Paraguay, conjuntamente con obras del sentir argentino.

[221] La nota publicada en fecha 08 de marzo de 2006, se encuentra disponible en: <http://www.abc.com.py/espectaculos/ramon-ayala-habla-sobre-su-gran-amor-al-paraguay-890255.html> Acceso en: 10 de ene. 2018.

Como investigadora puedo decir que esta afirmación es positiva pues complementa algunas de mis intuiciones. Pero, mucho más importante, puedo decir como paraguaya que despierta regocijo al leer en las palabras del compositor un reconocimiento público de la fuente de inspiración que emana de la cultura paraguaya y la hermana con la argentina.

Desde estos aspectos explorados en la letra de 'Dulce Paraguay' presento a continuación algunos aspectos musicales e interpretativos encontrados en la música y en el cantar del dúo paraguayo Vocal Dos.

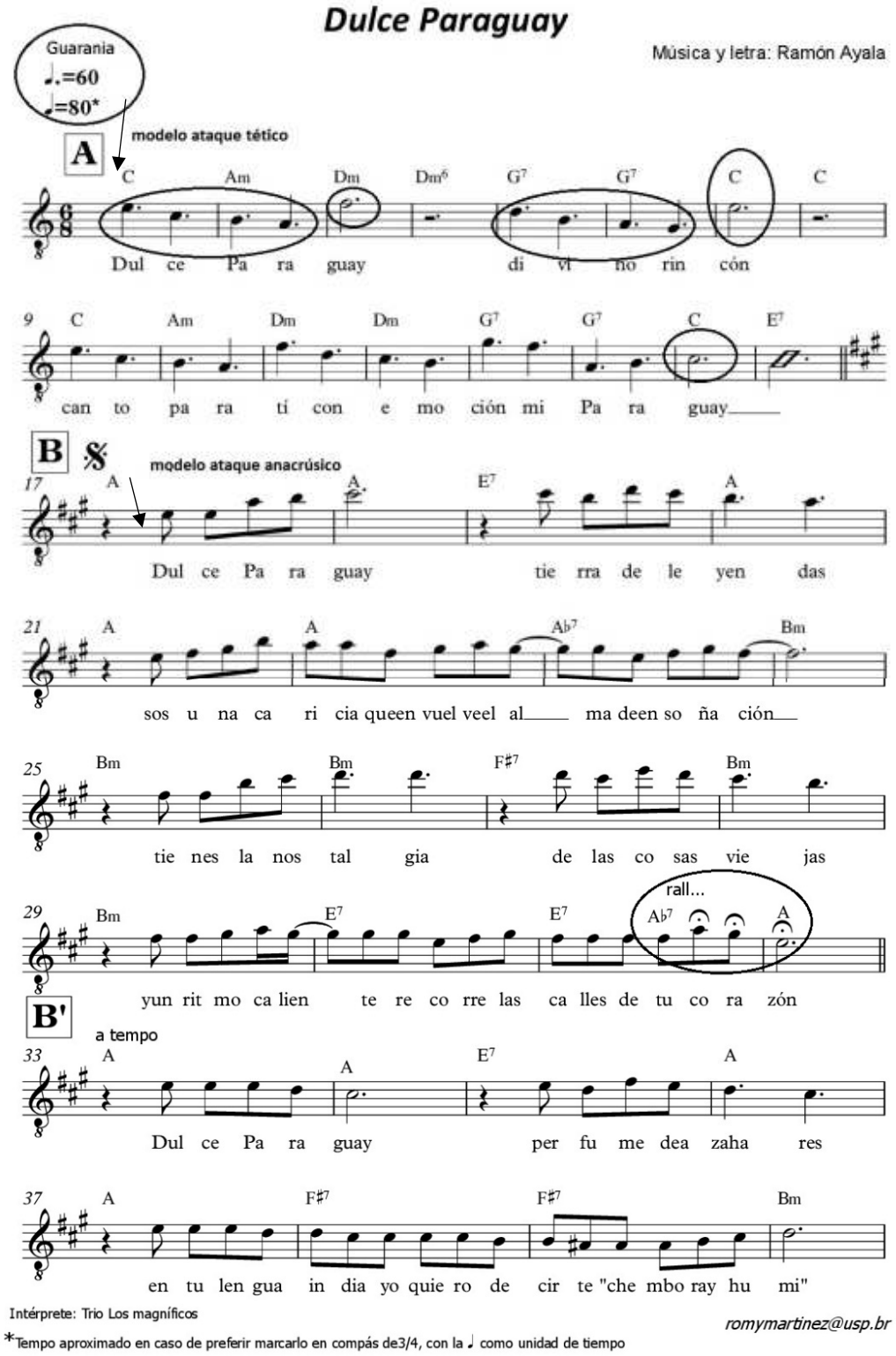
b) Aspectos musicales e interpretativos de 'Dulce Paraguay':

Formalmente esta guarania se distingue de las anteriores en su forma que es ABBA. La partes A son cantadas en tonalidad de C (Do mayor) y las partes B en la tonalidad de A (La mayor), presentándose de esta forma una modulación, característica esta que también la diferencia de las demás canciones analizadas. La melodía no presenta el uso de sincopas, sin embargo, el sincopado paraguayo parece permanecer en el patrón de acompañamiento rítmico-armónico que dialoga con las negras con puntillos que aparecen en toda la parte A, marcando el compás de 6/8 contrapuesto al de 3/4. El tempo es muy próximo al sugerido por Cardozo Ocampo para tempo de guarania, siendo ejecutada por el Trio Los Magníficos, con la negra a 80bpm contando en 3/4. La instrumentación empleada en la interpretación cuenta con guitarras, voces masculinas, contrabajo y requinto realizando contrapuntos a la melodía.

Entre los aspectos melódicos resaltamos el uso de notas largas en los finales de frases y el uso de negras con puntillos que enfatizan la letra que reza 'Dulce Paraguay, divino rincón…'. Acusamos además el uso de calderones en el final de la primera B. El modelo de ataque de la melodía es tético en las partes A, y anacrúsico en las partes B. Cabe agregar que también el Trio los Magnificos, hace uso de los recursos interpretativos anteriormente mencionados, es decir, *vibrato* y *portamento*. Veamos algunos de estos aspectos en la figura a continuación:

FIGURA 43 – 'Dulce Paraguay' - Uso de notas largas y calderones por Trio Los Magníficos[222]

[222] Para ver transcripción completa de 'Dulce Paraguay', ir a la sección de Anexos



Finalizando este subcapítulo presento a continuación dos canciones del dúo de compositores brasileños y las canciones que fueron elegidas para ser analizadas en esta investigación.

5.3 ALMIR SATER – PAULO SIMÕES

5.3.1 Semente[223]

LETRA MUSICAL 29 – 'Semente' de Almir Sater y Paulo Simões

Atirei minha semente na terra onde tudo dá
Chuva veio de repente carregou, levou pro mar
Quando as águas foram embora, plantei sonhos no chão
Mais demora minha gente ter na hora um verde puro
Ou dar fruto bem maduro num pomar

Meu adubo foi amor esperança, o regador
Bem na hora da colheita
Lá se vai a ilusão

Foi geada e a seca
Me queimando a floração
Foi geada e a seca
Me queimando a floração

Me doeu a impotencia diante da sorte má
Então eu fiz paciencia bem maior do que o azar
Convoquei os meus duendes pra fazer mutirão
Logo um toque de magia passou de mão em mão

Esse ano com certeza desengano vai ter fim
Natureza tem seus planos mas não sabe ser ruim
Tão seguro quanto o ar ser mais quente no verão
/Da semente sai futuro sem que seja temporão/[224]

a) Aspectos poéticos y lingüísticos de 'Semente':

La letra completamente en portugués no guarda en sus aspectos lingüísticos ninguna relación con el guarani. Sin embargo, el tema rural de la canción que hace referencia al campo, a la siembra transita dentro del universo de la guarania. Para hablar de esta poesía nos queda resaltar la belleza y esperanza de cosecha en ella reflejadas. Curioso recordar que, en mensaje de voz,[225] el compositor Paulo Simões me relató que esta fue la primera canción que compusiera con Sater entre 1979 y 1980, marcando el inicio de la fecunda labor compositiva de ambos que se inició en la aquella singular noche

[223] La canción 'Semente' interpretada por uno de sus compositores Almir Sater, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/rAxyG53iOMM> Acceso en: 15 de feb. de 2018.
[224] La frase marcada con las barras se repite
[225] Mensajes enviado el día 12 de enero de 2018, vía celular.

en que la canción quedó lista sin demorarse; canción que posteriormente fue grabada en el primer disco de Almir Sater lanzado en el año 1981.

A pesar de la letra que no está relacionada directamente con el espacio cultural-simbólico de la guarania, percibí principalmente en el patrón rítmico y la instrumentación elementos que advienen de la cultura paraguaya y que son indirectamente expresados también en 'Semente'. Acerca de estos y otros elementos que se manifiestan en la canción y relacionan culturalmente a ambos países, pregunte a Simões sobre su parecer, a lo que compositor respondió lo siguiente:

> É a manifestação de uma alma, porque o Almir é filho de um paraguaio com raízes libanesas, com uma moça de ascendência grega, talvez armênia. Mas o pai dele nasceu no Paraguai, na fronteira, Ele foi criado num ambiente fronteiriço entre o Brasil e o Paraguai e o Almir absorveu isso de uma maneira muito mais funda do que pra mim. Mas eu mesmo que fui criado assim entre Campo Grande e Rio de Janeiro com raízes nordestinas, eu também pelo fato de ter sido criado em Campo Grande, em Mato Grosso do Sul eu absorvi a atmosfera, vamos chamar assim, a área é muito rarefeita, a atmosfera cultural, cultural no sentido de música, dança, costumes, religiosidade, festas, roupas, comportamento, palavras, tudo isso. Aqui na fronteira entre o Paraguai e o Mato Grosso do Sul isso é muito, muito 'transpassante' sobre a fronteira física, não dá pra você... não consegue limitar só botando um posto de fronteira e pedindo passaporte de estrangeiro, você não estanca o trânsito de pessoas, de estórias, imagina quantos paraguaios vieram para Campo Grande, casaram aqui, namoraram aqui, sabe? E outros daqui foram pra lá. É um entrelaçamento muito grande de estórias. E a nossa música tem, entre outras funções, a de expressar isso, de dar voz a isso. E de vez em quando a gente consegue.

De esta forma, aunque no pueda ser clasificable como guarania, vemos que esta canción parece venir del mismo universo, según comenta Simões. A continuación presento un análisis musical de algunos de los aspectos encontrados en la canción, apuntando en que se aproxima de la guarania y en que podría diferenciarse.

b) Aspectos musicales e interpretativos de 'Semente':

El primer aspecto a ser resaltado es la forma de esta canción que, pasando por diversas modulaciones armónicas [226]que no analizaremos en esta investigación, posee varias partes o periodos los cuales indiqué en la transcripción como: ABA'CA''CD. Es decir, ya desde la forma 'Semente' se presenta bastante incomún. En cuanto al patrón de acompañamiento y el sincopado paraguayo, también sufre variaciones siendo mucho más marcado en 3/4 y menos evidente la birritmia con el compás en 6/8. Apuntamos sin

[226] Cabe decir que no fue realizado un análisis armónico de la canción por no ser uno de los aspectos que enfocamos en el destaque temático de los elementos apuntados en esta investigación. Sin embargo, aclaramos que la transcripción completa con los acordes se encuentra disponible en la sección de Anexos.

embargo la presencia de algunas sincopas en la melodía que marcamos en los círculos de los finales de frases de la primera parte A y el modelo de ataque anacrúsico en todas partes de la canción a excepción de la parte B, que es tético. En relación al tempo, observamos que se muestra significativamente más rápido que el de la guarania, sugerido por Cardozo Ocampo (2005) a 76bpm para la negra. 'Semente' es interpretada a 112bpm para la figura de negra en compás de 3/4 conforme indico en la transcripción. La instrumentación está compuesta por varios de los instrumentos mencionados en el subcapítulo 4.3.5, e incluye el arpa paraguaya, guitarras, contrabajo y viola caipira, uno de los instrumentos que parecen ser muy comunes en el universo de llamada música *caipira* o *sertaneja* (SAFUÁN, 2004). En la parte C, apuntamos la presencia de una voz femenina cantando una tercera arriba de la melodía paralelamente con Almir Sater.

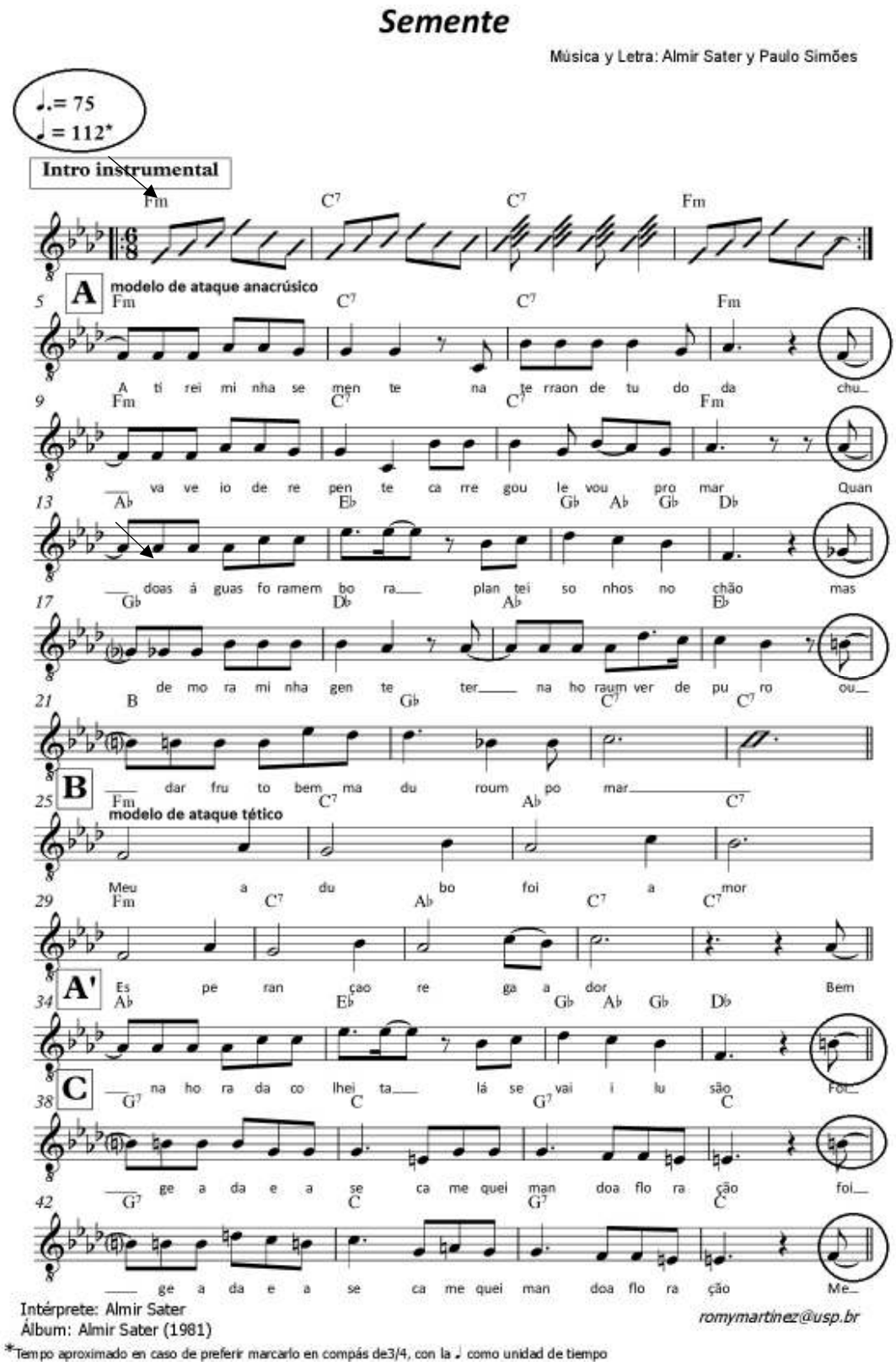
Acerca de la presencia del arpa paraguaya en la instrumentación, Simões relata sobre el proceso de grabación y las elecciones de Almir Sater para la composición del arreglo y su grado de desafío, según afirma:

> O Almir gravou no primeiro disco dele com uma roupagem luxuosa. A gravadora se empolgou com o potencial dele que era obvio, e para um artista iniciante sem retorno garantido deram a ele assim o máximo de condições. E ai na gravação da música ele convocou até um harpista, na concepção dele. Mais uma harpa numa música que muda de tonalidade... naquela época não tinha essas chaves, não tinha afinador eletrônico, não tinha nada disso. E eu não lembro se foi o, eu acho, eu acho que chamou o Luis Bordón, mas acho que ele estava ocupado, mas se eu não me engano foi o Oscar Nelson Safuán ou Nelson Safuán que era, além do Bordón, o nome mais gabaritado em gravações de harpa no Brasil.

En este contexto se destaca nuevamente el nombre de Safuán como uno de los destacados arpistas y músicos que grababan con artistas de la escena de la escena musical caipira en el Brasil, además de Luis Bordón (1926-2006) otro músico paraguayo muy solicitado para las grabaciones en la época.

A continuación veamos en la figura 38, algunos aspectos destacados en las partes ABA'y C, conforme sigue:

FIGURA 44 – 'Semente'- Modelos de ataque, uso de sincopas por Almir Sater



En cuanto a la interpretación vocal, el también cantante, Almir Sater, hace uso de la voz de la forma descripta por Campos (1986, p. 35), esto es, un modo de cantar que parece suceder de forma casi natural a la voz hablada y evita el uso de recursos como

portamentos y vibratos. No encontramos variaciones en el tempo, y, por lo tanto, son también ausentes los *rubatos* y calderones empleados en la interpretación de guaranias. De esta manera, el canto de Almir Sater, difiere de las formas de interpretar de los demás cantantes anteriormente presentados.

A continuación, encerrando este capítulo 5, presento la última canción analizada en esta investigación.

5.3.2 *Sonhos guaranis*[227]

LETRA MUSICAL 30 – 'Sonhos guaranis' de Almir Sater y Paulo Simões

Mato Grosso encerra em sua própria terra sonhos guaranis
Por campos e serras a história enterra uma só raiz
Que aflora nas emoções e o tempo faz cicatriz
Em mil canções lembrando o que não se diz

Mato Grosso espera esquecer quisera o som dos fuzis
Se não fosse a guerra quem sabe hoje era um outro país,
Amante das tradições de que me fiz aprendiz
Em mil paixões sabendo morrer feliz

E cego é o coração que trai a
Aquela voz primeira que de dentro sai
E as vezes me deixa assim ao revelar que eu vim
Da fronteira onde o Brasil foi Paraguai

a) Aspectos linguisticos de '*Sonhos guaranis':*

En el año 2017, en que me encontraba grabando el disco 'Yrupa Purahéi' en el que se incluiría esta canción, solicité al etnomusicólogo brasileño Evandro Higa que redactase acerca de esta guarania y los sentimientos encontrados que suscita en los habitantes de aquella tierra fronteriza que describe la poesía. Según él, la canción:

> ...fala da região sul-mato-grossense assolada pela Guerra da Tríplice Aliança (1864/70), cujos limites fronteiriços incertos à época, levou a disputas territoriais entre o império brasileiro e o governo paraguaio.

Además estamos de acuerdo con Higa en que, desde el título de 'Sonhos guaranis' parece ser que el alma guarani es referenciada y parece llevarnos hacia la búsqueda de la llamada *yvy marane'y*, que del guarani se traduce como 'tierra sin mal', y constituye un lugar mitológico idealizado por los guarani, donde no habría hambre, ni guerras, ni

[227] La canción interpretada por el músico compositor Almir Sater se encuentra disponible en: <https://youtu.be/iZeuc9gn_0k> Acceso: 15 de set. 2017

enfermedades. De esta manera, aunque expresada completamente en portugués, la letra de esta canción, nos lleva a paraguayos y brasileños en ritmo de guarania hacia aquel lugar donde inevitablemente compartimos un legado.

Neder (2014, p. 220-221) afirma que varios son los motivos que justifican la importancia de esta canción para la memoria de Mato Grosso do Sul. Uno de ellos sería que es una de las primeras en la intención de vincular la historia de dicho estado al Paraguay, haciendo referencia al país derrotado que no habría merecido antes cualquier connotación meritoria. La canción parece además proponer una aproximación entre paraguayos y brasileños contestando "el heroísmo asociado al proyecto nacional" y aquellas producciones que "contribuyen para reforzar a inestabilidad local motivada por las alianzas con los pueblos vecinos, causa de preocupaciones estratégicas militares de largo plazo".

Al enunciar 'Mato Grosso encerra em sua própria terra sonhos guaranis, por campos e serras a história enterra uma só raiz', las palabras parecen llevarnos también a mirar la tierra colorada de aquel suelo que esconde sus raíces que, por ser una sola, vuelven de alguna manera a nacer por medio de canciones y nos obligan a mirar mucho más a aquellos elementos que tenemos en común, que a aquellos que diferencian a ambas. naciones. Esto parece ser verdad también desde el punto de vista de Higa, que afirma que:

> 'Sonhos Guaranis' é quase um libelo pela afirmação da identidade cultural regional, marcada pela fragmentação, pela dicotomia arcaico/moderno, e, principalmente, por um sofrido e desconcertante sentimento de 'desfronteiramento" que o Brasil "oficial", à [sic] despeito de estar situado na América do Sul, insiste em não enxergar, negando-se a se aceitar como integrante da comunidade latino-americana.

Además de la obra compuesta por Sater-Simões, esta letra obtuvo una versión hecha en idioma nativo por esta investigadora. A continuación presento versión con letra en guarani y su respectiva traducción al español.

LETRA MUSICAL 31 – 'Sonhos guaranis' versión en guarani y traducción al español

Paraguay akói imanduá umi tembiasakué asy
upévare ânga oñemyatâma guarani tajy
ko ñe'ê ñahenduvo ñane â ipirîmba
pumbyasy ha puraheipe ñemyrô opa (1)

Mato Grosso hesaráise yma mbokapu ryapukue
aveí oikua'a ñorairô'yrire hetâ ambue ramo'a

ahaihúgui teko ymaguaré upéicha aveí che asê
che remiandure oguata pe tekote'ê (2)

Che korasô ndo kirîrî,
ñe'ê ñepyrû omyañáva purahéi,
ha upéi opa che hegui,
añaduvo mávapa che,
Paraguay ha Brasil mbytépe, tetâpypegua (3)

1 Paraguay aún recuerda aquellas historias dolorosas
Pero hasta ahora resiste como un fuerte lapacho
En una lengua que si escuchamos hace el pecho estremecerse
Entre pesares y canciones, el rencor se acaba

2 Mato Grosso quisiera olvidar el antiguo sonido del fuzil
Sabe también que sin la guerra hoy seria tierra de otra nación
Siendo amante de tradiciones en las que nací
En los sentimientos caminan aquella identidad

3 Mi corazón no calla
Aquella voz que de lejos surge al cantar
Pero a veces me deja así
Al recordar que yo soy
Del límite entre Paraguay y Brasil, fronterizo

La versión incluida en esta investigación, se sitúa metodológicamente como objeto de estudio dentro del campo de la investigación artística y de la autoetnografía por el hecho de estar relacionada con el tema investigado, y coincidiendo con la afirmación de López Cano (2014, p. 132):

> La práctica musical se integra a las tareas de investigación en primer lugar, con la puesta en marcha del bucle práctica-reflexión: hacer y reflexionar sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer para modelar ese hacer que, después de llevarse a cabo, debe quedar sujeto a otro proceso de reflexión y así sucesivamente.

Buscando contribuir a los cuestionamientos propuestos en este trabajo investigativo también en mi rol de cantante, he compuesto esta versión en guaraní con la intención de crear un diálogo que respondiera a los versos en portugués del brasileño fronterizo. En este diálogo imaginado concibo al paraguayo que, por ser ciudades fronterizas como Ciudad del Este (mi ciudad natal), o Pedro Juan Caballero, se siente también identificado con una identidad fragmentada inevitablemente vinculada al país vecino. Y porque también el guaraní hace parte de la historia del Brasil, me parece que el paraguayo se siente a gusto al expresar sus sentimientos en este idioma, que aunque no pueda ser comprendido cabalmente, parece hablar al corazón que comprende lo dicho.

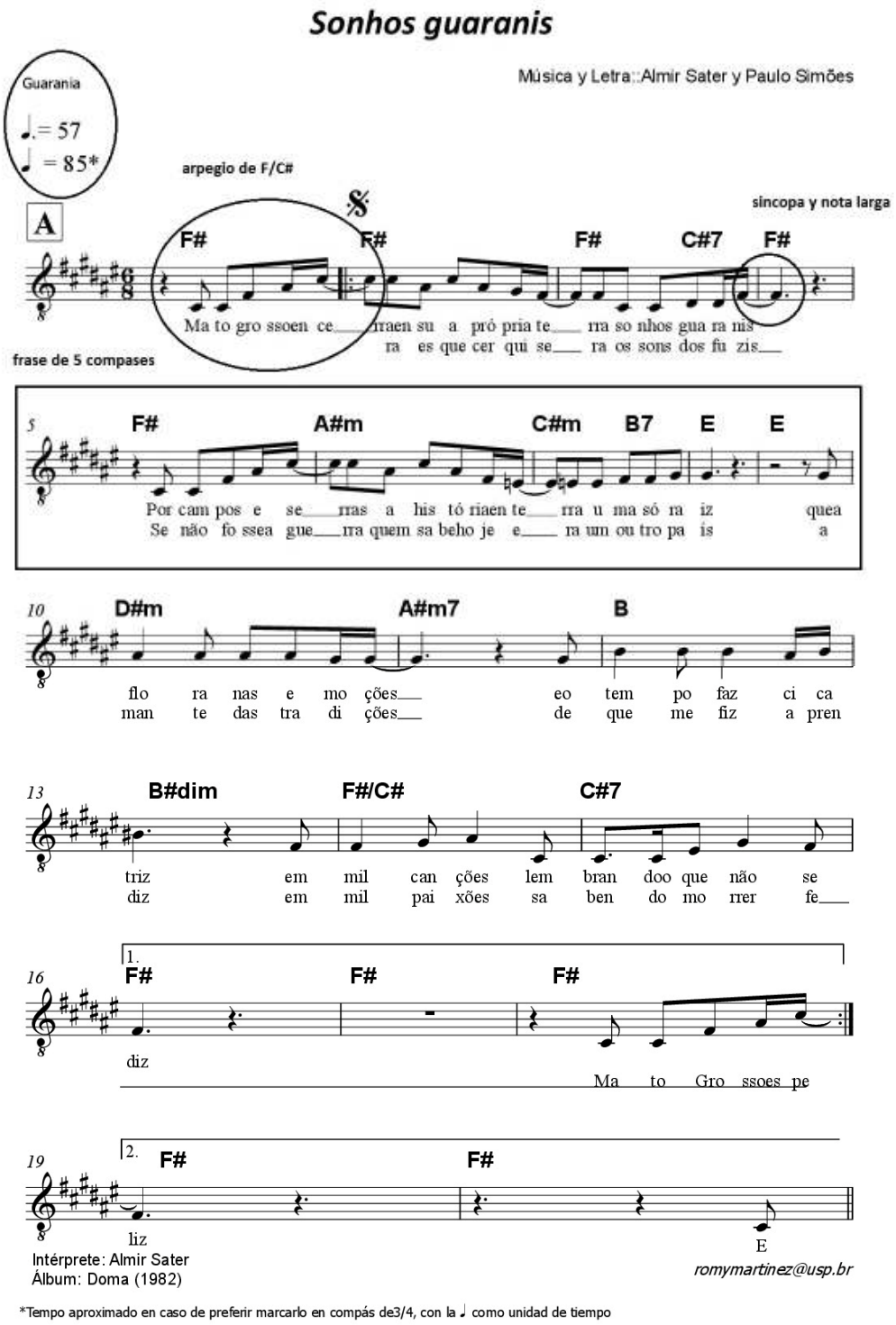
b) Aspectos musicales

La forma de la canción es AAB. Esta forma es repetida, siendo la primera A un interludio instrumental y la segunda A y B cantados nuevamente con la letra que corresponde. El patrón rítmico de acompañamiento para guitarra de Almir Sater, se mantiene semejante al sugerido para la guarania, aunque más marcado en 3/4, modificando el sincopado paraguayo. Sin embargo, algunas sincopas son utilizadas en la composición de la melodías, las cuales marcan la presencia del compás en 6/8. La instrumentación utilizada es también típica del género guarania e incluye guitarras, contrabajo, y en este caso, en particular la viola caipira y la voz del cantante, y este caso también compositor. En la repetición de la forma, una voz femenina canta una melodía vocalizada sobre la misma armonía del periodo A. Se destaca en toda la grabación el uso de la viola caipira, instrumento que, en el Brasil, suele ser incorporado a la interpretación de guaranias, conforme también vimos en la canción anterior analizada.

En cuanto al tempo se muestra levemente más rápido que el sugerido por Cardozo Ocampo (2005), sin embargo, todavía muy próximo al tempo de la guarania. En este caso, la negra corresponde a 85bpm en compás de 3/4.

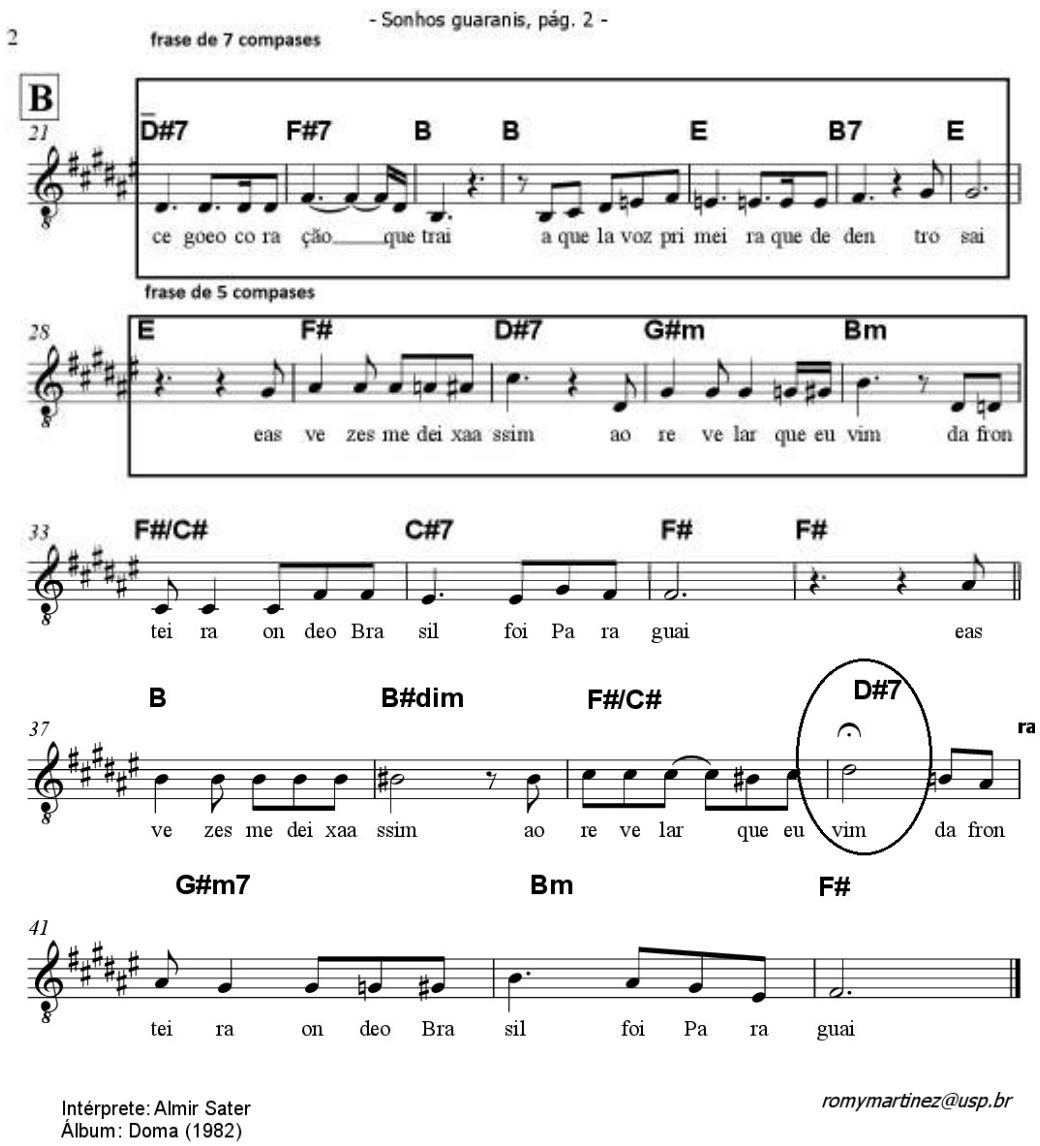
Entre los aspectos de la melodía que lo acercan al género guarania, destacamos la presencia de arpegios desde el primer compás con las notas do# (do sostenido), fa# (fa sostenido), la, y do# octava arriba, de esta forma ejecutando las notas del acorde de F# (fa sostenido), en este caso con el bajo en do#. El modelo de ataque de la melodía es anacrúsico, conforme clasificación de Giménez (1997) y las notas largas en finales en finales de frases son frecuentes. Además, conforme presentado en el subcapítulo 4.3.6, acusamos varias frases con número de compases impares, característica esta también recurrente en la composición de guaranias. Observemos según apuntado en la figura a continuación.

FIGURA 45 – ‘Sonhos guaranis’ – Uso de arpegios, notas largas, modelo de ataque anacrúsico y frases con número de compases impar – por Almir Sater



También en la parte B de la canción apuntamos la incidencia de frases con número de compas impar y el uso del calderón para enfatizar el final de la interpretación. Acerca de la interpretación, así como en la canción anterior 'Semente' su voz se distingue de intérpretes por no hacer uso de recursos interpretativos como *portamento* y *rubato*.

FIGURA 46 – ‘Sonhos guaranis’ – Parte B- frases con número de compases impar y calderón al final de la interpretación – por Almir Sater



En la versión por mi interpretada con el grupo Purahéi Trio, la formación instrumental es la voz, piano y flauta transversal. Ambas letras, versión en guarani y original en portugués son cantadas, siendo la versión en lengua nativa presentada en la forma AAB de la canción. La versión original en portugués es cantada en la repetición luego del interludio, con la letra del segundo período A seguido del período B final. Por el largo tempo viviendo en el Brasil y las experiencias musicales en el país, es inevitable la influencia de este en mis interpretaciones. Llegué a escuchar: “Romy, cantas guarania al estilo bossa nova. Pero si antes era un conflicto, hoy para mi es una característica que asumo como natural consecuencia de esta vivencia.

6 CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo partió de la hipótesis de que existe un contexto cultural, simbólico, histórico, geopolítico y lingüístico que posibilitó la circulación de la guarania como género musical adoptado indistintamente por paraguayos, argentinos y brasileños, y de que hay elementos compartidos en relación este contexto. Su objetivo principal fue realizar un levantamiento de los aspectos simbólico-culturales, históricos, geográficos y lingüísticos manifestados en la musicalidad de la guarania, los cuales influyen en el flujo de estas canciones en Paraguay, Argentina y Brasil. Esto fue hecho a partir de un mapeo de canciones, específicamente guaranias, paraguayas, argentinas o brasileñas, que presentan algunos o mucho de estos rasgos en común. A partir de la metodología empleada que reunió las herramientas de la autoetnografía, lectura cultural y análisis musical por destaque temático, mostramos que esta música es cultivada no solamente en el Paraguay, sino en parte de Argentina y Brasil, principalmente en el espacio cultural simbólico recortado para el desarrollo de esta investigación. En la investigación discurrimos sobre el espacio cultural simbólico como un lugar aproximado también relacionado a una geografía y los elementos históricos y lingüísticos que reflejan su identidad o identidades. En este lugar que abarca Paraguay, Argentina y Brasil apuntamos una dinámica presencia de la guarania, como género musical en las localidades apuntadas en el mapa aproximado del espacio cultural simbólico presentado. Esto se manifiesta en la difusión por los medios de comunicación de guaranias consideradas ya 'clásicas' del repertorio, además presentaciones artísticas donde son interpretadas y, sobretodo, por la continua creación de nuevas composiciones, lo que demuestra su presencia pujante como referencia sonora y cultura de esta representación.

En el capítulo 2, presentamos algunos de esos elementos simbólicos y culturales que acercan a los tres países mencionados los cuales, más allá de sus nacionalidades, pertenecen a un paisaje en que el sobresalen los ríos Paraná, Paraguay e Yguazú, la tierra colorada, el calor y la humedad como condiciones climáticas preponderantes. Además las personas que allí viven comparten una narrativa común que se muestra en los mitos y leyendas guarani, regados de cuentos que buscan darle explicación al comportamiento, el canto, la danza, la risa y las diferentes expresiones sonoras y silenciosas que habitan ese lugar. Además, costumbres como el beber mate o tereré acompañan una jornada cotidiana ligada desde antaño a la cultura de la yerba mate, que tiñe de verde las mañanas y las tardes de aquellos que se reúnen a beberlo.

Sumados a los aspectos presentados anteriormente, en el capítulo 3 identificamos algunos de los factores históricos que también contribuyen a la identificación de paraguayos, argentinos y brasileños. Ellos comparten memorias que vienen desde el periodo de la institución de las misiones jesuíticas en el siglo XVII, pasando por el mayor embate bélico de América Latina, es decir la Guerra de la Triple Alianza, o 'Guerra do Paraguai'. Además percibimos aquellos conflictos políticos posteriores como la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia y la Revolución de 1947 como hechos que tuvieron significativa influencia en la migración de paraguayos hacia la Argentina y Brasil donde desarrollaron gran parte de su obra compositiva. En el mismo capítulo, observamos el trilinguismo como una característica de la región donde el español y el portugués se unen además al idioma nativo guarani, sobre todo en la comunicación oral. Sumado a esto, vimos algunos de los hechos históricos que influyeron en la persistencia del guarani o su posterior desaparición en los países mencionados. El escritor francés George Steiner (1929) afirma que: "cuando una lengua muere, una manera de comprender el mundo muere con ella, un modo de ver el mundo" (OLAZIREGI apud STEINER, 2014. P. 13, traducción nuestra).[228] Todo indica que sería este el motivo por el cual unos combatieron incisivamente el uso del guaraní, esto es, para devastar uno de los trazos más importantes de esta cultura que es su lengua. Vimos que los tres países albergaron en sus territorios misiones jesuíticas que –paralelo al proceso catequizador- contribuyeron a la conversión y vehiculación del guarani como principal idioma de comunicación. Con la expulsión de los jesuitas el uso de los idiomas comenzó a ser perseguido en la Argentina, en el Brasil y también en el Paraguay, por los primeros gobiernos independientes. Sin embargo, fue delante de la desavenencia de la Guerra, que al menos en Paraguay, el idioma adquirió otro sentido, instituyéndose como símbolo de resistencia de todos los paraguayos. Queda la indagación que no podrá ser respondida aquí, pero que tiene gran interés especulativo: si la Guerra no hubiese sucedido, la fuerza del guaraní hubiera permanecido? O, el Paraguay también seguiría en la misma dirección de los países vecinos, combatiendo el uso del idioma hasta que cayese en desuso? Todo indica que fue en el embate bélicos donde el guarani se volvió también motivo de la lucha por mantenerlo vivo.

En el capítulo 4 presentamos a José Asunción Flores, considerado el creador de la guarania y una retrospectiva histórica del género que habría tenido origen en la polca paraguaya. Luego, ejemplificando su uso en canciones, vimos de qué manera aquellos

[228] "When a language dies, a way of understanding the world dies with it, a way of looking at the world" (OLAZIREGI apud STEINER, 2014: 13).

elementos simbólicos, culturales, históricos y geográficos que fueron presentados en los capítulos 2 y 3 se traducen en las canciones que describen el paisaje, los ríos, las costumbres, las danzas y las historias que circundan el espacio cultural simbólico de la guarania. En este mismo capítulo, vimos también en canciones las formas en que el trilinguismo se traduce en las letras que pueden ser indistintamente en español, portugués, guarani o denotar usos criollos que combinan el uso de estos idiomas. Cerrando este capítulo distinguimos algunos elementos musicales e interpretativos que caracterizan a la guarania. Entre estos, identificamos que la guarania es un género lírico ya que no posee danza y es por lo tanto música auditiva por excelencia. Apuntamos la birritmica como un aspecto que destaca a una variedad de géneros musicales latinoamericanos y el sincopado llamado paraguayo en la guarania; característica que, sin embargo, se muestra en canciones argentinas y brasileñas consideradas guaranias. Así mismo los patrones de acompañamiento rítmico, con algunas variaciones se mostraron similares para las guaranias ejecutadas en los tres países. La instrumentación compuesta por guitarras, contrabajo, requinto, arpa paraguaya, bandoneón y acordeón se mostró también común a los grupos musicales paraguayos, argentinos y brasileños. Las formas y la bimodalidad, esto es, el pasaje de tonalidad mayor a menor desde la parte A la B de las guaranias, se mostró como una característica bastante corriente a ellas, así como la velocidad de ejecución de la guarania, normalmente lenta, marcada alrededor de 76bpm para la figura de negra en compás de 3/4, pudiendo ser ejecutada a veces un poco más rápida. Entre los aspectos melódicos encontramos el uso de notas largas en los inicios y finales de frases, las cuales por ser vez pueden ser prolongadas en la interpretación del cantante. Además vimos el uso de arpegios y de grados conjuntos en la construcción de melodías cuyos ataques pueden ser anacrúsico, acéfalo o tético, según la clasificación de Giménez (1997). Cerrando este capítulo observamos algunos recursos interpretativos empleados por los cantantes, que, trayendo directa o indirectamente influencias del canto lirico, lo aplican en su canto que presente el uso de *vibratos, portamentos y rubatos* en la interpretación.

Finalmente, en el capítulo 5 por medio del análisis de 6 canciones hemos apuntado los elementos previamente vistos en las canciones de José Asunción y Manuel Ortiz Guerrero de Paraguay, Ramón Ayala de Argentina y Almir Sater y Paulo Simões del Brasil. La primera canción fue India, elegida por ser una de las guaranias que independientemente de la versión en que es cantada, parece traducir sonora y líricamente un sentimiento de pertenencia ancestral ya sea en paraguayos, argentinos o brasileños que le cantan a esa ‘India’ diosa y pantera, con ‘cabelos nos ombros caindo’. Esto parece ser

verdad para las tres interpretaciones que escuchamos, la primera, por la cantante paraguaya Lizza Bogado, la segunda por la cantante argentina Ramona Galarza y la tercera por el duo Cascatinha e Inhana de Brasil. Posteriormente, observamos la guarania *Kerasy*, cuya letra se destaca por mostrar un tipo de poesía de la región, es decir, aquella que es bilingüe e intercala naturalmente versos en español y guarani, como una característica común de este cancionero. Pasando a la obra del compositor argentino Ramón Ayala, vimos en 'Mi pequeño amor' el retrato del río Paraná que es el mismo desde una orilla o la otra, motivo por el cual esta canción permanece indistintamente en la memoria e identidad de argentinos y paraguayos que simplemente la distinguen como guarania. Por otro lado, en 'Dulce Paraguay', Ayala hace explicito su amor hacia el país vecino en una guarania en la que homenajea las noches, la lengua india y las leyendas, con las que él también se identifica y siente como argentino. En su interpretación, el Trio Los Magníficos le da el ropaje musical que emociona indistintamente a cualquiera que conozca de las tradiciones del lugar. Entonces, este 'Dulce Paraguay' se torna simplemente un lugar simbólico que reúne a todo aquel que por amar su cultura, se siente inclinado a cantar en sus serenatas y 'vivir un romance de amor guarani'. Por otro lado, la canción 'Semente' parece pintar la siembra y la cosecha de cualquier trabajador que, con el sonido de las arpas y el rasgueo de las guitarras a ritmo de guarania, se siente identificado con esa tierra donde se planta. Una tierra colorada, cercana, vecina, donde el fruto crece como el sentimiento paraguayo- sur-matogrossense que los identifica. Finalmente, la canción 'Sonhos guaranis' nos llega como un himno en el que un brasileño expresa ciertos dolores antaños que no saben de donde le vienen, pero que sin embargo se expresan en una canción que busca en su letra, acordes y melodías, reconocer que más allá del tiempo y las diferencias, existe entre ambos una raíz e historia comunes. Y porque soy una convencida de que ese legado puede todavía hoy ser transformado y extendido es que he querido escribir una versión desde el portugués al guarani, al percibir que, aunque no sea racionalmente comprendido, el idioma nativo, me parece, continua siendo la lengua que habla a nuestros corazones cuando el sonido que se siente es aún más importante que lo que se entiende. Es mi anhelo continuar en este trabajo, que por medio de la creación de versiones y el desarrollo de investigaciones como estás pueda también acercar nuestras historias musicales y lingüísticas y traer al menos por medio de canciones, aquellos fonemas que una vez también poblaron la comunicación oral en el Brasil, quitados a fuerza por los conquistadores. Los distintos caminos trans e interdisciplinarios abiertos en esta disertación se extendieron desde la música a la

etnomusicología, geografía, lingüística e historia, y guardo el deseo de que pueda servir de apunte inicial para otras investigaciones acerca del tema presentado.

De todo lo que hemos investigado podemos concluir que estas tres naciones latinoamericanas trajeron una herencia. Pero, que vamos a hacer hoy en día con esa ancestralidad? Me parece que es una de las grandes preguntas del arte. Es también la indagación de la ciencia, en la medida que nos indica un camino de regreso hacia esas raíces, buscando comprender en ellas lo que tenemos en común para poder ver – mucho más allá de los mapas geográficos – aquellas manifestaciones culturales que, no ateniéndose a los límites territoriales, nos estimulan a creer que hay motivos para cantar sobre el legado cultural que estas naciones comparten en la triple frontera y sus espacios simbólicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELARDO RAMOS, Jorge. **História da nação latino-americana**. 3ª ed. Florianópolis: Ed. Insular, 2014.

ALMADA ROCHE, Armando. **José Asunción Flores, pájaro musical y lírico**. Asunción, Paraguay: Ed. El del pez, 1984.

ASSUNÇÃO, Moacir. **Nem heróis, nem vilões: Curepas, caboclos, cambás, macaquitos e outras revelações da sangrenta Guerra do Paraguai.** Río de Janeiro, Brasil: Editora Record, 2012.

ÁLVAREZ, Mario Rubén. **Las voces de la memoria – Tomo VI: Historias de canciones populares paraguayas.** Asunción, Paraguay: Ed. Litocolor, 2006.

_____. **Las voces de la memoria – Tomo X: Historias de canciones populares paraguayas.** Asunción, Paraguay: Ed. Litocolor, 2009

AYALA, Ramón. **Las trincheras ardientes del Paraguay: Canto popular sobre la Guerra Grande.** Buenos Aires, Argentina. Editado por Ministerio de Cultura de la Nación, 2015.

_____. [28 de marzo de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

BARNADAS, Josep M. La iglesia católica en la Hispanoamérica colonial: el establecimiento de la iglesia católica en el Nuevo Mundo. In: BETHELL, Leslie (ed.) **Historia de América Latina: América Latina colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII y XVIII.** v. 2. Barcelona, España: Editorial Crítica, 1990. p. 185-187

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEILISON, Federico; GINDRE, Pablo; ZAIMAN, Joaquín. **El libro de la** . 1 ed. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional, 2014.

BESSA FREIRE, José Ribamar. **Da língua geral ao português: Para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia.** Rio de Janeiro: Universidade do Estado de Rio de Janeiro/UERJ, Instituto de Letras, 2003 (tese de doutorado). Disponible en: <http://www.taquiprati.com.br/producao-academica/rio-babel--a-historia-social-das-linguas-na-amazonia-rio-atlantica-eduerj-2004> Acceso en: 29 nov. 2017.

BOBADILLA, Florencia. [23 de octubre de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

BOETTNER, Juan Max. **Música y músicos del Paraguay**. 4ª.ed. Asunción, Paraguay: BGS/Fa-Re-Mi Paraguay, 2008.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva 1986.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 4ª. ed. São Paulo: Ed. Edusp, 2013.

CARDOZO OCAMPO, Mauricio. **Mundo Folklórico Paraguayo**. v.1, 2, 3. Asunción: Atlas Representaciones, 2005.

CARVALHO, Marieta P. **A expulsão dos jesuítas da América colonial ibérica: um estudo comparado dos Colégios de Córdoba e do Rio de Janeiro**. Disponible en: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/viewFile/htu.2015.191.06/4588>. Acceso en: 08 de ago. 2017.

CHAMORRO, Graciela. **Teología guarani.** Disponible en: <http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=abya_yala > Acceso en 15 de ene. 2018.

CHIAVENATO, Julio José. **Genocídio americano: A Guerra do Paraguai**. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, 1979.

_____. **A Guerra do Chaco: leia-se pretóleo.** São Paulo, Brasil. Editora Brasiliense, 1979.

CENTURIÓN SERVÍN, Celsa y DÁVALOS ARCE, Juana. Gramática Guarani. Vol. 1,2,3. Asunción, Paraguay: Barcelbaires Ediciones, 2013.

COELHO, Mauro Cézar. **Do sertão para o mar - m estudo sobre a experiência portuguesa na América, a partir da colônia: o caso do diretório dos índios (1751-1798).** São Paulo: Universidade de São Paulo/USP, Departamento de História, 2005 (tese de doutorado). Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08062006-085817/pt-br.php> Acceso en: 29 nov. 2017

COLMÁN, Alfredo. **The Paraguayan harp: From national transplant to national emblem.** New York, USA: Music Word Media Group, Ltd., 2012.

DAMASIO, António R. **O Erro de Descartes**. São Paulo*:* Companhia das Letras, 2012.

DA MOTA MENEZES, Alfredo. Prefácio. In: DE MIRANDA BORGES, Fernando Tadeu. PERARO, Maria Adenir (orgs.) **Brasil e Paraguai: uma releitura da Guerra.** Cuiabá, Mato Grosso: Ed. UFMT, 2012.

DANIEL, Omar. **Erva-mate: Sistema de produção e processamento industrial**. Dourados-MS: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2009. Disponible en: <http://200.129.209.183/arquivos/arquivos/78/EDITORA/catalogo/erva-mate-sistema-de-producao-e-processamento-industrial-1.pdf > Acceso en: 21 ene. 2018

DE ANCHIETA, Pe. José. **Arte da gramática da lingua mais usada na costa do Brasil**. Acervo digital da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/node/70>. Acceso en: 10 jan. 2017.

DE MIRANDA BORGES, Fernando Tadeu. PERARO, Maria Adenir (orgs.) **Brasil e Paraguai: uma releitura da Guerra.** Cuiabá, Mato Grosso: Ed. UFMT, 2012

DONNINGTON, Robert. “Interpretation” in **GROVE, George. The new Grove Dictionary of Music and Musicians.** Volume 9. Londres: Macmillan Publishers, 1980.

_____. “Vibrato” in **GROVE, George. The new Grove Dictionary of Music and Musicians.** Vol. 19. Londres: Macmillan Publishers, 1980.

DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guera: Nova história da Guerra do Paraguai.** São Paulo, Brasil: Companhia das letras, 2002.

FALÚ, Juan. **Cajita de Música Argentina**. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011.

FLECHA, Victor Jacinto. **La Guerra Civil de 1947: Ñorairõ paraguaigua apytépe 1947-pe.** In: Cultura Paraguay. Disponible en: <http://www.cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-civil-de-1947/> Acceso en: 15 de mar. 2018.

FLEITAS LECOSKI, Dionisio. **El guaraní como fenómeno sociolingüístico transnacional: Actitudes y prácticas lingüísticas en las zonas fronterizas Paraguay-Argentina.** Revista sobre estudios e investigaciones del saber académico. Asunción, Paraguay, 2014. Disponible en: <http://publicaciones.uni.edu.py/index.php/eisa/article/view/25>. Acceso en: 5 de ene. 2017.

FLORES, Rudi. [19 de setiembre de 2017]. Buenos Aires, Argentina**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FUCITO, Salvatore**. Caruso and the art of singing.** New York: Dover, 1995.

FRUHALF GARCIA, Elisa. **Guarani: a lingua proibida**. Revista de História da Biblioteca Nacional. 2007. Disponible en: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/guarani-a-lingua-proibida>. Acceso en: 6 de ene. 2017.

GIMÉNEZ, Florentín. **La música paraguaya.** Asunción: Ed. El lector, 1997.

GONDRA, Manuel. **Hombres y letrados de América.** Buenos Aires: Ed. Guarania, 1942.

GONZÁLEZ, Emilio. **Identidades, memorias e sujeitos: A produção de sentidos na música popular regional da fronteira Brasil/Paraguai/Argentina (1960-2010).** Congreso Internacional de História UEPG – UNICENTRO, 2015. Disponible en: <http://www.cih2015.eventos.dype.com.br/resources/anais/4/1433024021_ARQUIVO_Emilio_Gonzalez_Texto_Completo_UEPG.final.pdf> Acceso en: 07 de ene. 2018.

JACOVELLA, Bruno C. **Las regiones folklóricas argentinas: Introducción histórica y antropogeográfica**. In: Folklore argentino. Buenos Aires. Editoral Nova, 1959.

JAPA NUHA, Danilo (org.). **Sonhos guranis: A poesia de Paulo Simões.** Campo Grande, MS. Editora UFMS, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERRERA, Enric. **Teoría musical y armonía moderna. Vol 2.** Barcelona, España. Ed. Antoni Bosch, 1995.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé:** estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS. Campo Grande: Editora da UFSM, 2010.

_____.**"Para fazer chorar as pedras":** o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes, 2013 (tese de doutorado).

HISSA VIANA, Cássio Eduardo. **A movilidade das fronteiras: Inserções da geografía na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

HUNTINGTON, Samuel. **O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

LÓPEZ CANO, Rubén, SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música**. Escuela Superior de Música de Catalunya, 2014. Disponible en: <http://www.esmuc.cat/content/download/18867/158298/file/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAsica.pdf> Acceso en: 10 de jul. 2017.

LAFAYE, Jacques. Literatura y vida intelectual en la América española colonial: Política cultural española. In: BETHELL, Leslie (ed.) Historia de América Latina: **América Latina colonial: América Latina colonial. Población, sociedad y cultura**. v. 4. Barcelona, España: Editorial Crítica, 1990. p. 237-241

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano.** São Paulo: Summus Editorial, 2003.

_____ . **O Signo da Relação: Comunicação e pedagogia dos Afetos.** São Paulo: Editora Paulus, 2006.

_____. (org.) Bahia de perfil – narrativas de todos os santos. Salvador – BA: Faculdades Jorge Amado, 2007.

MELIÀ, Bartomeu: **El guaraní desde que el Paraguay es independiente**. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 744, junio 2012. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. p. 39-54, 2012. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-guarani-desde-que-el-paraguay-es-independiente/>. Acceso en: 10 ene. 2017.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

NEDER, Álvaro. **Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central: Música popular urbana, latino-americanismos e conflitos sobre a modernização em Mato Grosso do Sul**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

OLAZIREGI, Maria José (Org). **An anthology of basque short stories.** Nevada, Estados Unidos: The Centre for Basque Studies, 2004.

PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de Canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

PAHL, Cecilia. [25 de setiembre de 2017]. Buenos Aires, Argentina**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

PENNA FILHO, Pio. Contracapa. In: DE MIRANDA BORGES, Fernando Tadeu. PERARO, Maria Adenir (orgs.) **Brasil e Paraguai: uma releitura da Guerra.** Cuiabá, Mato Grosso: Ed. UFMT, 2012.

PEREIRA, Arturo. **Origen social de la música popular paraguaya**. Asunción: Ed. Fondec, 2011.

ROMERO, José Luis. **América Latina: As ciudades as idéias.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ROY, Agustín 'Chungo'. [25 de noviembre de 2017]. Buenos Aires, Argentina**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

RUBIANI, Jorge. La guerra de la Triple Alianza. Asunción, Paraguay: Ed. Azeta, 2001, v.1

_____. **La guerra de la Triple Alianza**. Asunción, Paraguay: Ed. Azeta, 2002, v.2.

RUIZ, Irma; PEREZ BUGALLO, Rubén; GOYENA, Héctor Luis. **Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina**. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología, 1993.

SAFUAN, Oscar Nelson. **A verdadeira história da música sertaneja**. Ed. do autor, 2004.

_____. **En tres tiempos: memorias.** Asunción, Paraguay: Ed. El lector, sin fecha.

SARMIENTO, Faustino. **Facundo: Civilización y barbarie**. Buenos Aires, Argentina. Ed. El Aleph. Disponible en: <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/DomingoF.Sarmiento-Facundo0.pdf>. Acceso en: 5 de enero, 2017.

SATER, Almir. [24 de setiembre de 2017]. São Paulo, Brasil**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras.** 6ª. São Paulo, Brasil: Editora 34, 2006, v.2

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SIMÕES, Paulo. [23 de noviembre de 2017]. São Paulo, Brasil**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

SZARÁN, Luis. **Diccionario de la Música en el Paraguay**. Asunción, Paraguay: Ed. del autor, 1997.

_____. **Sonidos de mi tierra**. Asunción, Paraguay: Editorial Azeta. 2004

_____**. Doménico Zipoli: una vida, un enigma**. Nurenberg, Alemania: Ed. Fundación Paraquaria Missions Prokur S. J., 2005.

_____. **Archivos y fondos musicales en el Paraguay**. In: Seminario de Investigación en el Escuela Superior de Bellas Artes. Ciudad del Este, Paraguay: Ed. Del autor, sin fecha.

TALAVERA, José Fernando. **Herminio Giménez**. Asunción, Paraguay: Editorial Histórica, 1987.

TANNOUS, Thamires. [03 de octubre de 2017]. São Paulo, Brasil**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

TESORIERE, Abel. [02 de diciembre de 2017]. São Paulo, Brasil**. Entrevista concedida a Romy Angélica María Martínez Garay**. Disponible en el apéndice de esta disertación.

TORALES, Ivani Amambay; TORALES, Daniel. Creadores del alma guarani: Historias de los grandes compositores y poetas nacionales. Asunción, Paraguay: Ed. Vidalia Sánchez, 2005.

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina – con un ensayo sobre la ciencia del folklore.** 2ª ed. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2011.

VERA, Roberto. **Canciones con partituras, poemas dibujos y reportajes: Ramón Ayala, El Mensú, desde la selva y el río.** Buenos Aires, Argentina: Editorial Roberto Vera, 1986.

VERÓN, Miguel Ángel. **Paraguay: una nación pluricultural con dos lenguas oficiales**. *Revista de Llengua i Dret*, *Journal of Language and Law,* núm. 67, 2017, p. 106-128. Disponible en: <http://revistes.eapc.gencat.cat/index.php/rld/article/view/10.2436-rld.i67.2017.2948> Acceso en: 21 ene. 2018

WILLIAMS, John Hoyt. **The rise and fall of the Paraguayan Republic 1864-1870.** Austin, Texas: University of Texas press, 1979.

WOLF LUSTIG, Mainz. **Mba'éichapa oiko la guarani? Guaraní y jopara en el Paraguay.** Disponible en: <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/jopara.pdf> Acceso en: 19 de mar. 2018.

APÉNDICES

APÉNDICE A – ENTREVISTA NO ESTRUCTURADA: RAMÓN AYALA, músico, poeta y pintor argentino, oriundo de Misiones, provincia fronteriza con Paraguay. Compositor de las canciones "Mi pequeño amor" y "Dulce Paraguay"
Fecha: 28/03/2017 (entrevista presencial en la residencia de Ayala en la ciudad de Buenos Aires).

Mirá que lindo, que hermosa edición... Y este libro son... (Yo hojeando el libro). Ah, son todas poesías.
Por primera vez una obra de esta magnitud se lleva a la poesía, acá en el río de la Plata, por ejemplo. Ni en Paraguay, creo que no hay tampoco.

¿Este libro dónde puedo conseguir?
Este libro te lo regalo yo en este momento.

¿En serio? No le estaba pidiendo de todos modos. Sólo si de verdad me puede dar…
Ramón, me indica con un pedido de silencio y un generoso gesto, como diciéndome: "es tuyo".

¡Qué hermoso, esto para mí es una perla! Yo le contaba que justamente sobre lo que yo quiero escribir es principalmente esta historia. La que tenemos en común los tres países, de la guerra de la Triple Alianza, que esa historia también creo que influyó mucho en la música y en todas las creaciones artísticas de la región…

Te voy contar un poco como vino esta onda, mirá… Resulta que había un tipo francés, un joven francés que se llamaba Jean Morel. Juan Morel es. Juan Morel. Atraído por el oro de la América, por el dorado ese famoso que tenemos: el enriquecimiento, simultáneo. Bueno, y atraído por las bellezas, digamos del Paraguay, las criollas, las mujeres aborígenes del Paraguay. Siempre tuvo fama el Paraguay de tener linda gente, vos sos testigo. Y se vino el tipo, tendría, no sé, más o menos treinta años, veintiocho, treinta años. Se vino al Paraguay en 1800 y poco. Ponele ahí en 1860 por ahí. Bueno, se viene el tipo, y se enamora de una paraguaya. Y tiene un hijo. Le pusieron de nombre Juan de

Dios Morel. Bueno, y el chico creció y en eso, ¡estalla la guerra entre las tres naciones, Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, inspirada por la "Pérfida Albión", así le llamaban a Inglaterra. Bueno, y sigue toda esa barbarie, y, no tenía que haber ocurrido nunca eso. ¡Es una barbaridad! Este libro es una denuncia de esa guerra, ¿entendés? Es un canto a la vida. Yo soy un tipo enamorado de la vida. Defiendo a la vida. Porque la vida es el único bien material o capital del planeta tierra y de todas las galaxias que debe ser concebido y conservado. Porque gracias a la vida vos podés tener un amor, tener un amigo, valorar la plata, el oro, el plomo, todo lo que vive y lo que se mueve lo podemos tener gracias a la vida. Sin la vida no sos nada. Sos una carroña que te van a comer los gusanos cualquier día de estos, ¿entendés? Bueno, entonces pero eso no lo comprende el hombre civilizado si no habría menos crímenes y menos matanza de gente, de género. Como ocurre ahora con las mujeres como sucede ahora. Una cosa increíble. Entonces yo "le "doy leña" aquí a Mato Grosso, como dijo aquel, que quiere decir "a groso modo". Entonces este libro es una defensa, como debíamos decir, bueno.

Y este chico fue a la guerra, con el padre, se crió entre sonidos de truenos, de cañones y de una cantidad de cosas y en el frente de batalla andaba el chico. Y tenía un amiguito que se llamaba "Kambacho". Kamba, que significa negro. Y entonces vinieron unos chicos que estaban llenos de las armas, de las balas. Entonces le dice: "Che, le dice nos van a matar cualquier día de estos, ¿por qué no huimos?". Le dice: "A Paraguay no podemos huir porque ahí están ellos, a Argentina menos, entonces vamos a esta parte de arriba de Alto Paraná. Y entonces cuando hubo una refriega muy grande los tipos se metieron por un costado y encontraron… Viste que a orillas del río, esta es la barranca, y aquí hay unas plantas que caen sobre sí mismas, así graciosamente y adentro había un hueco y ahí encontraron una chalana, una canoa los chicos y se escaparon con esa canoa, remando medio heridos, sí, y cruzaron el río Paraná y había una bandera y los que estaban allí los recibieron, los curaron, los cuidaron, y el chico pensando que en cualquier momento podría venir alguien de allá de en frente, de las filas del Mariscal López y llevarlos de nuevo. Entonces se escaparon a Misiones. Y cerca de Posadas hay un pueblo que se llama Loreto, bueno, y se fueron a Loreto. Y en Loreto crecieron ahí, los cuidaron, que sé yo, a los chicos y este conoció, Juan de Dios Morel conoció a una paraguayita y se casó con ella y nacieron cinco, cinco hijos y una mujer. Y esa mujer era mi madre. ¿Qué me decís vos? Así que por una remota causalidad yo estoy hablando con vos sobre esa situación. ¿Qué me decís vos? O sea, soy hijo de esa historia. Y yo aparecí con este libro sin saber que yo era prácticamente una consecuencia de este libro, una consecuencia

de la guerra, de esa guerra. Bueno, entonces yo ni sabía de eso. Ahí dice. Bueno. El libro es… está bien construido, está bien respetada la poesía, sin que sufra la poesía y sin que sufra el nervio conductor que es la historia. Está intacta la historia, la de la guerra, ¿no? Con todas sus consecuencias.

¿Y cuánto tiempo le llevó componer esta obra?
Y que sé yo, treinta año por ahí. Porque yo no lo hice de golpe. Yo dejé estar un rato, seguía, anduve viajando por aquí por allá, volvía a retomarlo otra vez y ahí está. Salió.

Por qué hay una cuestión, según lo que usted me relata, hay una cuestión biográfica, de su vida, ¿no? Y la otra es una fuerte intuición también para recopilar eso…
Intuición, claro. Porque yo estaba en Paraguay, en la casa de María Teresa, cuando cayó Stroessner en el año 1989. ¿Cuánto hace de eso?

Yo nací en 1983 y tengo treinta y cuatro, entonces hace veintiocho años…
Entonces, ¿qué me decís vos? ¿Qué me decís? Y entonces aparezco yo con este libro, sin saber antes que yo era parte de este libro y que esto es parte de mi historia también. Así que me venía haciendo ruido y barbaridades yo antes de nacer.

Y eso está relacionado a la primera pregunta que le iba a hacer. Porque me pasa con tu obra que, como paraguaya, me siento muy identificada, es casi como fuera…
Un paraguayo que la escribe…

Claro, como si fuera parte de mi identidad como paraguaya. Yo me siento así. Es más la primera canción que conocí que es suya la conocí cuando era niña que usted cantó ahora que es Mi pequeño amor…
Cantada por Vocal Dos, ¿no?

Sí, de hecho, sí, justamente conocí por medio de ese disco. Entonces ni sabía que no era una canción paraguaya porque en mi percepción era una guarania.
Claro, y El Mensú… [Ayala canta la canción antes de seguir con la entrevista]

Y claro, porque la figura del mensú es también…

Es paraguaya. Claro, porque es una sola nación esa. Es una sola región, así amalgamada. Uno no puede establecer una frontera, ¿no? Esa frontera no existe, invade el corazón de uno. Ahora, el gualambao es el que viene a poner una figura distinta en todo el ámbito guaranítico porque vos tenés el ritmo de la polca, que se yo… (El músico percute la birrtmia de la música paraguaya). Y el gualambao hace… El músico realiza en percusión vocal el ritmo del gualambao. El músico canta la canción (Río Uruguay, de su autoría).

Se nota una cierta herencia negra en esa música, aunque en Paraguay no hubo muchos negros…

En Misiones, sí, hay y en Paraguay también los Kambakua…

Y entonces su relación con Paraguay viene por varios lados…

Viene por el Brasil, viene por el contrabando también… **[risas]**

Pero, ¿Cómo podría usted definir, aunque suene un poco difícil la palabra, su relación con el Paraguay, del punto de vista de su historia, como persona, y luego cómo eso se refleja en su obra?

Y bueno, yo lo defino así mirá, hay cosas que están impregnadas más en el acto físico que en lo intelectual y yo tengo recuerdos de mi infancia… En principio, tenía un… un repartidor de pan, mi padre era panadero, tenía panadería también que se llamaba *Seu Vitel.* Bueno*, Seu Vitel.*

Era brasileño.

Sí, brasileño. Y yo me iba con el temprano a repartir el pan a la mañana. Y yo era un chiquito que tendría, no sé cuatro o cinco años. Y yo me iba con él. Me encaramaba en la carre… En el coche y nos íbamos a repartir el pan. Y mi otro amigo se llamaba *Kafuncho.* Así que todas esas cosas las he mamado yo, sin saber si era brasileño o si no era, era un tipo, era un habitante de allí en San Tomé, en Corrientes. Y también en Posadas. Y mi música y mis canciones todas tienen esas reminiscencias un poco. Y después conocí a Dorival Caymmi, por ejemplo, la música de Dorival Caymmi, ¿no? ¿Conocés vos?

Sí, sí…

Bueno, en toda en esa vida siempre también fui un enamorado del Brasil. Y mi madre "*falava muito bem a língua brasileira, a minha mãe. E eu também e fiz muitos*

contrabandos no Alto Paraná *também, e fui muito* requerido *pelas autoridades aduaneiras. Também*". Bueno, y entonces son esas cosas que se le han pegado a uno físicamente y no te las podés sacar porque es parte de tu sangre, parte de tu tiempo, parte de lo vivido. Y en Paraguay, también mi madre paraguaya, hija de paraguaya, mi abuela era paraguaya. Entonces yo soy un ejemplar típico de la región. Hijo de madre paraguaya, hijo de padre brasileño y nacido en Argentina.

¿En dónde nació usted?

En Garupá nací yo. Pero no había ese tiempo registro civil, no sé ni si se había inventado todavía (risas). Allá lejos y hace tiempo. Así que yo era un tipo que estaba integrado al paisaje. Y soy una consecuencia de ese paisaje. Además me enorgullezco de ello y también de mi actitud latinoamericana. Yo soy un tipo que propicia la unión de los países latinoamericanos. Si hubiéramos estado unidos nosotros no hubiera ocurrido lo que en Paraguay, porque íbamos a salir nosotros a pelear, no a atacar sino a defender al Paraguay. Entonces, ¿qué te voy a decir? Yo soy un tipo profundamente argentinista y profundamente latinoamericanista, y paraguayo. La mitad de mi ser es paraguayo, es guaraní, es paraguayo.

Así se siente usted.

Sí, así me siento.

Y en relación a las migraciones que usted hizo… Porque usted nació en Garupá, después vivió en Posadas…

Me anotaron en Posadas porque no había registro civil ahí.

Claro.

Y bueno después nos fuimos a Posadas ya a vivir, ¿no? Ahí murió mi padre de un mal que todo amarillo se ponía, creo que era del hígado, algo así. Ictericia se llamaba. Ictericia y en Paraguay creo que le llaman así también y en Misiones le dicen "Tiricia". Después me enteré que era Ictericia. Bueno, nosotros tenemos nuestras leyes tenemos nuestros idiomas. Bueno, y entonces descubrí que nosotros estamos en el centro de vertientes, contrarias, que se juntan y se separan y la historia se va construyendo a través de esas movilizaciones, ¿no? ¡Qué grande, qué grande es todo esto!

Entonces quedó bastante tiempo en Posadas…

Bastante tiempo en Posadas, sí. Y después murió mi padre y nos vinimos para Buenos Aires. Y había un señor…

¿En qué año más o menos vinieron para Buenos Aires?

Y sería ponele en el año 1935, por ahí, 1937, 38…

Ya vinieron para Buenos Aires.

Para Buenos Aires. Vos no habías…Ni soñabas nacer todavía.

Ni era un proyecto.

Era un proyecto.

Ni era todavía.

Bueno, y ahora estamos aquí nosotros hablando de estas situaciones geográficas, geopolíticas, sentados en esta mesa. Viajando en el tiempo y en un vehículo llamado tierra que va alrededor del sol a once kilómetros por segundo. ¡Qué bárbaro! ¡Qué cosa maravillosa esto que nos pasa! ¿Y lo maravilloso sabés que es? Darse cuenta. Eso es lo que vale. Porque las cosas pasan, las cosas físicamente pasan, por leyes de la naturaleza. Pero darse cuenta que vos sos protagonista de eso te pone la piel de gallina así.

¿Y luego de ese tiempo usted volvió a vivir en Misiones, no?

Fui. Iba y venía yo. Porque tengo parientes allá. Y fue entonces que… Recuero que una vez íbamos con mi hermano caminando porque mi hermano, se quedó mi hermano Osvaldo y Vicente Cidade. Nosotros somos Cidade por parte de padre, Morel por parte de madre, hija de aquel mozo Juan de Dios Morel, ese que se escapó con el amiguito. Y a mí siempre me atraían los colores, me atraía la magnitud del suelo misionero rojo y el verde, y también las leyendas los pomberos los Jasy Jateré, Ka'â jary…Todos los duendes misioneros de la tierra me atraían y entonces yo vivía un poco, como te puedo decir, como ese cazador secreto que tenemos adentro, y que está siempre dispuesto para aprovechar la imagen que venga de a donde venga, ¿no? Y poder transformarlo en una canción, en un cuadro, en una poesía.

Y también la consecuencia de ellos para los logros: el conocimiento, el proveerse de los medio para crecer y poder estar a la altura de ese hecho físico, no intelectual. Y bueno, y aquí estamos.

Pero, ¿usted volvió desde aquel tiempo alguna vez, desde 1935, o permaneció en Buenos Aires?

Volví alguna vez. Iba con mi hermano que vivía en Santana.

¿Santana do Livramento?

No, no, Santana de Misiones. Porque estos curas han llenado Latinoamérica con los nombres de sus santos que pertenecen a sus… a sus iglesias. Así que vos tenés Santana do Livramento, Santana de Misiones, Santana que no sé de donde… Después podían inventar otros nombres, que sé yo, es terrible, ¿no? Bueno, eso ya es harina de otro costado, como dicen… Dejémoslo ahí. No nos adentremos dentro de esa vertiente que para algunos es fatal y es caótica. Y para otros es la consecuencia de la ignorancia también. Para mí es eso. Porque el hombre se somete por falta de tener, por falta de recibir crecimiento interior, se somete a cualquier tipo que te viene a embadurnar o ensuciar la mente con acontecimientos que a lo mejor ni han ocurrido… ¡Y el pobre Dios soporta todo eso desde arriba! ¡Tendría que bajar un día Dios y ponerlos en cola y cagarlos a palo a todos! Yo si fuera Dios sabes cómo los echo, mirá… De aquí a otro planeta, a un satélite.

Que no sea la luna, ¿no? Que no sea la nuestra…

Si, sí. Le he hecho un poema a la muerte hace poquito, te lo voy a leer más tarde…

Y entonces, usted iba y volvía, iba y volvía…

Sí, y entonces yo le dije a Vicente, mirá… Esos tipos que van ahí como la hormiga llevando un bulto que es tres veces más ancho que él y lo va llevando así. Parecieran unas hormigas que van llevando algo enorme, ¿viste vos?

En Misiones.

Sí, en Misiones. Y lo le dije: mirá eso es un cuento vivo, eso es parte de la historia de Misiones, ahí van, explotados vilmente por unos pocos. ¡Qué tristeza!

Otra forma de esclavitud…

Claro, y tenemos que hacer entonces una canción para este… Tenemos que denunciar esto. Entonces veníamos un día de la Boca, ¿conocés? Cruzando el río, es la villa y un poco más allá… Y entonces le digo: Vicente, le digo, hay que hacer una canción ejecutiva,

digamos… esteee… Afirmativa, denunciante de esta barbarie. No hay una canción que hable del Mensú. En Paraguay creo que habría, ¿no? Hay una canción que dice, (cantando): "*Peteî ko'etîvá… purahéi, pipu, pipu". Minero sapukai* creo que es… Entonces yo le digo tenemos que hacer una canción misionera, porque este territorio es tan paraguayo como es nuestro, o fue paraguayo y ahora es nuestro. El Paraguay, es una región, es una nación guaraní. Entonces hay que hacer una canción para este Mensú. Y nos veníamos en un colectivo, y me dice: ¿Qué te parece esto, Ramón? Murió lamentablemente. Pero venía… [Ayala silva la canción El Mensú]

¡Cómo silva usted!

El escribió la música. Y como al otro día le habíamos puesto el nombre, que no era El Mensú, era un nombre *Che* algo así… Porque queríamos darle a un trabajador de la tierra entonces le dije: "No, hay que ponerle El Mensú, porque El Mensú es un nombre genérico que abarca El irû, El jangadero, El cosechero, todos…

Todos los personajes…

Claro, porque viene de mensual. Y bueno, y ahí nació El mensú. Y la canción ya tiene cincuenta y pico de años, casi sesenta y está en voga siempre. Es una columna, es una columna de la cultura guaraní: Argentina, Paraguay y Brasil.

Así es, así es…

Mucha gente no se dá cuenta.

Y sí, es por eso que estoy escribiendo sobre ese tema, porque creo que justamente no saber eso es lo que hace que pensemos que somos diferentes.

Claro, sí, yo, yo tengo ese misterio. Ahí me llamó por teléfono hoy, antes que viniéramos, estuvimos como una hora hablando por teléfono con gente de la Universidad Nacional del Litoral, está en Rosario. Bueno, y me invitan a participar de una muestra de pintura, quieren que yo lleve también mis cuadros, ellos van a venir a buscar todo. Está Peteco Carabajal, ¿lo conocés?. Peteco Carabajal y también otras personas, va a ser una muestra de pintura y me han citado y a ellos también. Y yo voy a poner el acento en la necesidad que debe tener el habitante de una región, de un lugar, de su tierra que lo ha parido, ¿te das cuenta?, de no darle la espalda. No ser un extranjero en un cuerpo de un lugar determinado. Un cuerpo argentino con contenido extranjero. No debe haber algo más

desgraciado, algo más lamentable que prestar su cuerpo para una entidad extranjera que, además, es pirata, es avasallante y lo fenestra. Con esa actitud te estás borrando a vos mismo, un tipo que lo utiliza lo está borrando como entidad. No, yo no…Con todo respeto.

Y cómo fue… si usted vino a Buenos Aires durante la década del '30 o '40, ¿verdad?
Ya no me acuerdo de eso.
¿Cuál fue su relación con músicos paraguayos? ¿Ha tocado con muchos de ellos?
Mirá yo siempre me relacioné más con los paraguayos que con ninguno…

¿Músicos y no músicos?
Yo fui amigo de Asunción Flores y caminábamos con él de noche. Veníamos…

Aquí en Buenos Aires…
Sí, aquí en Buenos Aires. Bueno, José Asunción Flores. Vivía en Flores él, por casualidad. Y él venía y caminaba en tiempo de guarania. (Ramón percute vocalmente el rasgueo básico de la guarania). Y así caminaba el tipo. Y hablaba con los perros, por ahí se paraba y hablaba con perros. Era un tipo así, místico. Místico, digamos, natural, ¿no? Me decía, Ayalita me decía a mí. Claro, y yo era un tipo, un pendejo era yo, imagínate que él era un hombre ponele de cincuenta, sesenta años y yo era un chico que tenía como dieciocho…

Pero estaba ahí con él…
Sí, y era amigo también de Herminio Giménez toqué con él. Y teníamos un trio vocal. Uno era hijo de paraguayos Monges. Sánchez, Monges, Ayala se llamaba el trio. Y Sánchez era nacido acá en Buenos Aires, hijo de un gallego. Y yo Misionero.
¿Y Monges? Porque dijo que el trio era Monges, Sánchez, Ayala…
Ah, sí. Y Monges era hijo de una paraguaya. Pero no había ahí en la familia de Monges mucha raíz paraguaya. Pero igual, igual… Ahí Monges, el verdadero apellido de él era… Creo que era yugoslavo, algo así. Monges era el nombre de la mujer. Por primera vez escuché que llevara primero el apellido de la mujer. Y un tipo así, macanudo Monges, buena persona, muy buena persona…

Entonces fue amigo de Flores, de Herminio, tenía ese trío… ¿A Agustín Barboza lo conoció?

Sí, claro. Y a Alberto de Luque y a Demetrio Ortiz también lo conocí.

Todos acá en Buenos Aires.
Todos, sí, todos acá en Buenos Aires.

Y todos empezaron a venir más o menos en esa época, ¿verdad? Década de '30, '40…
Claro, creo que era por esos desbordamientos políticos.

De la revolución del 47 también…
Y después de Stroessner, ¿no?

Y después de Stroessner. Y una de las cosas que me llaman la atención es justamente que, bueno, yo viví en Paraguay bastante tiempo hasta los dieciocho años, después me fui a Brasil y mi curiosidad siempre fue como… Porque en Brasil yo empecé a estudiar samba, sus compositores, ¿no? Dorival Caymmi, pero era como que para mí, yo no me sentía identificada con eso. Después al cabo de un tiempo que estuve viviendo en Brasil, que mi formación musical formal digamos fue en Brasil. Y yo decidí venir a Buenos Aires porque hice un trabajo con un músico argentino para una película y entonces me contaron que acá había el Conservatorio Manuel de Falla donde se estudiaba música argentina. Entonces vine para estudiar ahí. Pero, yo no me había dado cuenta cuan importante había sido Buenos Aires para la música paraguaya. Y cuando vine acá, me dije… Bueno, capaz que si Buenos Aires no hubiese sido una ciudad que tanto abrigo la música paraguaya y a los músicos que vinieron de allá porque… Después empecé a estudiar los años de las grabaciones de Flores, por ejemplo y muchísimo se grabó acá… Entonces su obra prácticamente desarrollo mucho más acá.
Seguro, sí, los intelectuales y músicos y todo. Y este, como se llama Elvio Romero, por ejemplo. Roa Bastos, también.

A todos ellos, usted los conoció.
Siii…

¿Y llegó a grabar con ellos alguna cosa o componer?

No sé si componer, pero yo estaba inmerso en ellos. Recibía todas las ondas, que fueron para mí importantísimas para yo… Bueno, aprendí a ver, aprendí a ver una cantidad de cosas y aprendí a no repetirlas también, ¿no? Porque cuando uno quiere ser original. Si el tipo hace tata tata ta, vos tenés que hacer tata tata tá…

Entonces al mismo tiempo como beber de esa fuente y recrearla…
Y emplearla, pero con tu mirada. Porque la naturaleza está en todos lados y vos sos el eje de la naturaleza pero si vas imitar vas a hacer igual que todos. Tenés que tomar la naturaleza y con las leyes de la naturaleza crear tu propia naturaleza.

Así que ese tiempo fue para usted muy importante para…
Muy importante si.

Desde el punto de vista generacional habría algo como diferente, a pesar de que ustedes convivió mucho con ellos. Pero yo veo en su obra elementos de la música paraguaya, transformados con otra…
Sí, claro, con otra óptica.

¿Usted clasifica Mi pequeño amor como una guarania?
Sí, pero es una guarania muy particular porque tiene una parte lenta y otra rápida.
(Ramón canta)

Y usted tiene una música que compuso para el Paraguay…
Dulce Paraguay… [Ramón canta…]

¿En qué año más o menos compuso esa canción?
Esa canción. Ando un poquito mal con las edades. ¿Eso pasa sabés por qué? Por tener muchos años. ¿Sabes cuantos años tengo yo?

Supe en estos días porque fue cumpleaños…
Noventa años tengo yo. No podés creer. Y bueno, yo tampoco. Es increíble, yo me siento un tipo de cuarenta, cincuenta años. En ese tiempo yo me sentía así como me siento ahora. Claro que no tenía la experiencia ni la calma interior, no tenía el manejo de la mente.

Mirá yo no sé por qué he tendido siempre a estar cerca del Paraguay, en todas sus manifestaciones. Porque mirá que yo podía haber estado cerca del Brasil de Chile…

Pero usted se siente más cerca al Paraguay que al Brasil…

Sí, ni hablar…

APÉNDICE B – ENTREVISTA ESTRUCTURADA: FLORENCIA BOBADILLA, cantante y actriz argentina, oriunda de Misiones, provincia fronteriza con Paraguay, y residente actualmente en Buenos Aires, capital.

Fecha: 23/10/2017 (respuestas enviadas de forma escrita, vía correo electrónico).

1- ¿Recordás algún mito guarani que te hayan contado? ¿Y alguna historia, leyenda, cuento de la Guerra de la Triple Alianza?

Ninguna leyenda escuché de la guerra de la triple alianza. Pero si tuve la oportunidad de escuchar de niña algunas músicas de la Cantata a Francisco Solano López, de Fermín Fierro y Daniel Larrea, realizada por el grupo vocal Enarmonía, donde se encontraba un chamamé que relata parte de este suceso nefasto que se llama ¨Incendio en Tuyuti.

2- ¿Tu música se relaciona más con el paisaje de los mares o el de los ríos? ¿Cuáles y por qué?

Mi música se relaciona principalmente con el río Paraná. Nací en Posadas, Misiones y asistía a los festivales de la provincia cuando mi padre cantaba con su grupo vocal, desde muy pequeña. Los paisajes coloridos, las familias, la infancia libre, las siestas, el interior profundo y sus historias latieron siempre golpeando la inocencia cegada por la belleza y el tiempo. Mis padres me mostraron, lo mejor y más bello, a pesar de la realidad. Realidad que no se tarda en visualizar cuando los caminos los elige uno mismo. Lo que digo es que, a pesar de que no se me fue mostrado el mal que aqueja en mi provincia, y en toda la region mesopotámica, la tierra se encarga de llevarte a ver esa realidad. En Posadas, la costa con sus ranchitos y familias humildes, fueron transformadas y desplazadas a una modernidad indiscutible por la intervención de la represa Yacyretá, y se vive ahora una costanera gigante, de material que no convive con el verano y las familias fueron llevadas a casitas en barrios lejanos al río: de qué vive esa gente que pescaba y dormía frente al río?... En la música que canto está ese lamento, esa nostalgia, esa inocencia dolida, y esa búsqueda de amor. Están también las canciones de amor y de trabajo, y personajes que suman vida a un paisaje en constante movimiento.

3- ¿Tomás mate o tereré?

Tomo mate amargo y tereré helado con perejil o cocú.

4-¿Cómo vives tu condición de artista migrante? Cuál es la tierra con la que te identificas?

Me identifico con la zona, con la región. Siento verdaderamente que Paraguay, el noreste de Argentina y el sur de Brasil, mas allá de los límites políticos son parte de la misma canción, de la misma historia. Me identifico con la tierra colorada y la humedad.

5-¿Tienes alguna relación con el Paraguay? Cuál?

Mis abuelos paternos son paraguayos.

7-¿De qué manera esa relación se refleja en tu música?

Lo entiendo como una conexión ancestral, como una necesidad de curar heridas ajenas, de llorar lo que no se permitieron otros, de contar lo que quedó dormido.

8- ¿Conoces el género guarania? Lo incluyes en tu repertorio? Cómo y por qué?

Conozco sí el género guarania, y lo incluyo en mi repertorio cantando guaranias ya existentes, combinando canciones latinoamericanas a ritmo de guarania, y componiendo guaranias canción.

APÉNDICE C – ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURADA: RUDI FLORES, guitarrista y compositor argentino, oriundo de la capital de Corrientes, que es provincia fronteriza con Paraguay (al sur) y con Brasil (estado de Río Grande do Sul). Reside actualmente en Buenos Aires, capital.

Fecha: 19/09/2017 (respuestas transcriptas a partir de entrevista telefónica grabada, via internet)

¿Recordás algún mito guaraní que te hayan contado? Y alguna historia o cuento de la Guerra de la Triple Alianza?

Eh, en este momento no recuerdo pero puedo llegar a acordarme. Así en este momento no te puedo contar pero puedo llegar a acordarme. Pero sí, me hace acordar de algunas cosas. Bueno, primeramente están los Pomberos. Y está el *Jasy Jatere* que es un poco lo mismo también, no? Qué sé yo. Bueno, Anahí, por ejemplo, es cierto que eso es también una leyenda escrita por… un argentino es. ¿No era un correntino? Osvaldo Sosa Cordero, sí. Y bueno, hay varias, por supuesto. No sé si varias pero la más conocida para nosotros allá en Corrientes hablo, ¿eh? Porque más allá de que entre el Paraguay y Corrientes tenemos los mismos rasgos culturales, sobre todo en Corrientes, porque Corrientes es la provincia que estás más cerca de todo el resto, está más cerca del Paraguay. Entonces, la más conocida siempre fue la del Pombero. Esa siempre fue la que nosotros crecimos escuchando, de que era personaje que andaba por el campo en la siesta, por el monte. Y bueno, después habrán otras leyendas, por supuesto, que yo en este momento exactamente no me estoy acordando, pero hay, hay más.

¿Vos sentís que tu música se relaciona más con el mar, con el río? Cuáles y por qué?

Bueno, primeramente con el río. Y sobre todo porque… Yo principalmente crecí en Corrientes capital, estee, que justamente la capital, la ciudad está al lado del Río Paraná que es un elemento natural que siempre estuvo ligado a nuestra vida ya sea artística o no. No hace falta que sea un artista para poder aprovechar la presencia de un elemento así tan majestuoso como el Río Paraná, por decirlo. Sino que también es un elemento que está presente en la vida de todos los correntinos principalmente en ese lugar porque el río pasa justo al lado. Y por supuesto, es un río que viene desde allá arriba, y que dejando su influencia en todas las ciudades [por] donde pasa. Yo te digo así, estee, en general lo que

vos me preguntás, así para la cuestión artística, el río yo creo que es de gran importancia y de una gran influencia inspiradora para el momento de que uno agarra su instrumento y empieza a querer cantarle al paisaje, por ejemplo. Este, el río Paraná es un punto que está siempre presente, pero más allá, más allá del río Paraná, Corrientes está rodeada y está atravesada por muchos, por mucha agua, no? Por mucha agua. Brazos de ríos, pequeños riachos que cruzan por ahí y más allá de que sean ríos o no, hay lagunas, hay esteros. En toda la provincia es así. Este, sin embargo, bueno, el Río Paraná para mí es el más importante para nosotros, para los de Corrientes norte. Y después bien, está el río Uruguay en el otro costado de la provincia que también, seguramente que el río Uruguay influyó muchísimo en la gente que estaba más cerca del Río Uruguay. Pero para mí, en mi caso, el río Paraná es el que siempre estuvo más presente en mi vida, ¿no? Siempre. Así que, bueno, hay mucha gente que le canta al río Paraná. Incluso hay una canción muy linda que se llama Paraná, justamente, que habla del río como dueño y señor un poco de la región, no? Y además hay una cosa que yo aprendí no hace mucho, estee, que resulta que Litoral, estee, el Litoral es un región que esta comprendida de los ríos, entre los ríos y el mar, ¿no es cierto? Esa es la parte que le dicen Litoral. Una parte que está entre el río, uno o dos ríos así, y entre el mar. Pero excepcionalmente, a la Argentina, en esa parte de la Argentina, Litoral argentino, le dicen también Litoral, y eso está en el diccionario, ¿no? En el diccionario. Que no tendría que ser litoral porque no está rodeada por el mar y por un río, sino que está rodeada por ríos, por eso le dicen el Litoral argentino, la Mesopotamia sería un poco, no? La Mesopotamia argentina. Pero te digo que para nosotros es más el río que el mar. Incluso yo conocí el mar después que era grande. Después de que tuve, no sé, veinte [años], recién conocí el mar.

¿Vos Rudi, tomás mate, tereré?

Yo soy más del mate, pero en Corrientes hay mucha gente que toma tereré, eh? También, como en Paraguay. Pero eso ya es una cuestión un poco de gustos, no, ¿viste? En el Paraguay yo sé que hay gente que también toma mate. Pero es cierto que es más el tereré, en el verano es más el tereré, ¿no? Pero en Corrientes también se toma tereré, pero está más arraigado el mate, ¿no? El mate normal, el mate caliente.

¿Pero es bien común culturalmente?

Sí, sí, sí claro. Estee… El mate es un… cómo te puedo decir, es un símbolo de unión, ¿no? El mate para nosotros. Y sobre todo para la región porque es de ahí de donde viene toda esa cultura es de ahí, donde nacen las plantas de la yerba mate. Yo no sabía tampoco que, por ejemplo, la yerba mate sale solamente en una región específica que es la nuestra allá. En Paraguay, que se yo, también un poquito en el Uruguay, un poquito en Brasil pero hay una región donde crece la yerba mate. Saliendo un poco de esa región, incluso llegando a Corrientes Norte ya, eh? Allí [en mi ciudad] ya es difícil que la yerba mate crezca porque los minerales que tienen la tierra ya no son los que necesita la yerba mate para crecer. Yo ya traje varias plantas de yerba mate para poner en mi casa, [se refiere a su casa en Buenos Aires] pero no crecieron nunca. Yo quería tener una yerba mate en mi casa y nunca pude hacer crecer. Eh… No solamente es una costumbre del Litoral argentino, es una costumbre argentina ya prácticamente, ya es un símbolo argentino. Viste vos que los jugadores de fútbol, por ejemplo, yo estoy seguro que deben conocer el Litoral, quizás muchos, los que están en el exterior, esteee, el mate es como estar más cerca de nuestra cultura, estar cerca de nuestros países. Claro, cerca de nuestra gente, ¿no?

Rudi, vos sos un músico bastante migrante también, ¿verdad?

Sí, sí.

Entonces vos viviste en Francia, bueno, ahora en Buenos Aires, pero la tierra con la que te identificas es?

Es Corrientes. Sabes lo que pasa es que, en realidad, sí, como vos decís yo soy un poco migrante, pero no sé si, porque yo soy naturalmente así, o porque yo siento ir a viajar. Yo creo que la vida, sin querer, me llevó a adoptar este tipo de rumbo de vida y de viajes, ¿no es cierto? Si en la época en que yo tendría que haber salido de mi provincia, cuando yo salí de mi provincia me dieran a elegir entre quedarme e irme, yo hubiese elegido quedarme. Yo hubiese elegido quedarme. Pero después la cuestiones musicales, laborales, el deseo de crecer, de conocer otras cosas, de aprender, nos llevó a mi y a mi hermano a salir de Corrientes, llegar en Buenos Aires. Después la vida de nuevo, nos tenía preparado cosas, nos llevó a Francia, por ejemplo, en donde nosotros fuimos solamente para probar y estar un par de años y finalmente nos quedamos 25 años en Franci. Y estee, bueno, como dicen que el hombre es un animal de costumbres, 25 años en los que yo iba y venía a Francia, y a Argentina y a Corrientes, hizo que yo me acostumbrara a estar forma de

vivir, ¿no? Entre dos países. Y, después de haber pasado tanto tiempo en Francia es cierto que yo también aprendí a querer mucho ese país, a agradecerle de alguna forma por habernos abierto las puertas en un momento en que nosotros llegamos en Francia, que nos haya dado la oportunidad de poder seguir tocando nuestra música desde otro país. Además que hice muchos amigos latinoamericanos, argentinos, principalmente, pero también latinoamericanos y de otros países. Me acostumbré al paisaje también , me acostumbré a la comida, me acostumbré al idioma, estee, entonces Francia pasó a ser también un poco mi segundo país. Pero, sin embargo, la Argentina está siempre presente en mi corazón, principalmente Corrientes, porque en Corrientes fue donde viví todas las alegrías grandes de mi vida en donde yo pasé una época feliz en mi vida, que quedó grabada en mi mente y en mi corazón para siempre. Entonces por más que yo haya salido de mi provincia, casi sin querer, yo la tengo muy presente vaya a donde vaya. Y ahora que estoy aquí en Buenos Aires viviendo la tengo a Corrientes un poquito más cerca, también a mi madre que está viviendo ahí en Corrientes. Pero es cierto que estar en Buenos Aires también me dá un poco más de tranquilidad porque es estar más cerca de Corrientes y poder hacer de Buenos Aires mi centro de operaciones, ¿no? De aquí yo puedo irme si quiero a casa, a Corrientes, estoy en mi tierra [se refiere a la Argentina] y estoy más cerca de mis seres queridos, ¿no?

Claro, y de ahí te vas de nuevo a Europa cuando te llaman por allá…

Y sí, porque eso es lo que estoy haciendo últimamente. En realidad yo estaba viviendo los últimos años, yo estaba viviendo mitad y mitad. Mitad en Europa, mitad en Argentina. Pero después, después empecé a sentir la necesidad de quedarme más tiempo en la Argentina, ¿no? Cuando los años pasan y uno va teniendo más necesidad de quedarse más en su tierra, más al lado sobre todo de mi madre. Porque uno nunca sabe lo que la vida te depara y quizás en algún momento la lleve y después yo voy a arrepentirme toda mi vida de no haber venido a estar un poco más de tiempo con ella. Por suerte, yo tengo la suerte de tenerla todavía conmigo y estoy más cerca de ella y la veo cuando quiero. Pero lo que quería decirte es que antes estaba mitad y mitad en Francia en los últimos años y ahora ya vine a quedarme prácticamente en la Argentina más tiempo. Así que me voy por veces por año a Francia y cada vez que me voy me quedo un mes o dos meses, pero estoy instalado prácticamente en Argentina.

¿Cuál es tu relación con el Paraguay, si tenés alguna relación, y cómo eso se refleja en tu música?

Sí, sí, sí sí. Bueno, primeramente que para nosotros los correntinos, yo podría decir que Paraguay es nuestra madre patria. Así como para todos los países de habla hispana es España, ¿no? Los españoles influenciaron a toda la cultura latinoamericana. Dejaron su sello, dejaron su idioma y también dejaron signos culturales ante la lengua, el idioma, dejaron muchos otros… otras influencias culturales en toda esta tierra. Y para nosotros los correntinos, que para mí, yo como correntino, Corrientes es mi patria chica para mí nuestra madre patria así culturalmente sería el Paraguay. Porque es el Paraguay el centro más importante guaranítico existente ¿no es cierto?. Y entonces, lo nuestro en Corrientes, nosotros estamos, estee, cómo te puedo decir, estamos muy marcados culturalmente con el guaraní y con sus costumbres. Bueno, guaraní digo con la lengua y con las costumbres guaraníticas. Y el Paraguay para mí es el país, estee, guaranítico por excelencia. No hay otro. Y además estamos tan cerca geográficamente, siempre cuando se habla del origen del chamamé, del que hasta ahora todavía no hay una teoría definiti…. [va] No hay una teoría, como te puedo decir, no hay una conclusión definitiva con respecto al origen del chamamé tanto en la cuestión como en el significado de su palabra. Esteee, de repente parece que no sería tan loco imaginarse, o afirmar, o afirma, eh? Que el chamamé es un desprendimiento de la música paraguaya, o que tuvo su influencia ahí en el Paraguay, que tuvo mucha influencia el Paraguay para que nosotros podamos hacer nuestra música, que tiene muchísimas cosas en común con la polca paraguaya, que es la música de ustedes, el Paraguay. Así que, bueno, para mí primeramente, yo quería dejarte un poco mi opinión con respecto a eso. Y, más allá de que entre el chamamé y la polca paraguaya exista diferencias, porque cada uno tiene sus características propias, uno no puede negar que hay una raíz en común, hay una raíz en común, hay muchísimas cosas en común. Y si bien es cierto que, bueno, como te dije recién que el chamamé adquirió identidad propia y una personalidad propia y tiene sus propias características, no podemos estee, no podemos, como te puedo decir, no podemos negar que la música de Paraguay tuvo muchísima influencia en la gestación de nuestra música regional en Argentina que es, por referencia la provincia de Corrientes. El chamamé es de ahí de Corrientes, ¿no?, entonces. Pero yo especialmente, porque esto nos pasa con todo, y esa pregunta que vos me hiciste recién me parece muy acertada y muy difícil para mí de responder porque, resulta que mi

padre, mi padre no es correntino, pero él es un apasionado, él es un chamamecero[262] pero además es un apasionado de la música paraguaya. Él es un fanático de Emiliano R. Fernández, por ejemplo, de… este cómo se llama… Félix Pérez Cardozo, de los grandes poetas, de Manuel Ortiz Guerrero, de José Asunción Flores, de toda esa gente que creó la música del Paraguay. Y resulta que, bueno, esa pasión que él siente por la música del Paraguay, también se trasladó a nosotros [se refiere a su hermano Nini y a él]. Yo soy un apasionado de la música paraguaya y pido casi siempre cuando estamos en una guitarreada por ahí. Si yo a tengo alguien que acompañe y que conozca yo siempre quiero tocar una música paraguaya, siempre quiero tocar una polca paraguaya, siempre tengo ganas de tocar una polca paraguaya. Porque también tiene una cosa tan profunda, una cosa tan profunda su música que por supuesto que está muy cerca de la mía también. Pero siempre tengo un gran deseo de poder acercarme a esa música [la del Paraguay] no solamente interpretándola, sino que también haciendo algunas composiciones. Con mi hermano hicimos algunas polcas sin necesidad de que sean exactamente paraguayas, pero nosotros tratamos de acercarnos lo bastante a lo que es la verdadera, la verdadera, polca paraguaya. Pero quiero decirte, que la polca paraguaya tiene en mi vida y, en mi mente y en mi corazón un gran lugar. Primeramente porque conozco y admiro a esa cantidad de grandes poetas y creadores y cantores que tiene el Paraguay. Y que soy un correntino, como te dije recién y que estamos viviendo, y estamos compartiendo un poco también las mismas raíces no puedo dejar de reconocer el talento y la dulzura, y la estee… cómo te puedo decir, la gran riqueza que tiene la música del Paraguay.

Gracias Rudi, es muy bueno, escuchar eso, de tu parte. Y aquí ya te respondo no cómo investigadora sino como paraguaya.

Y además otra cosa que me olvidé de decirte, es que resulta que yo cuando llego al Paraguay, cuando llego al Paraguay no me siento un extranjero. Si yo me voy al Brasil, por ejemplo, sí. Si me voy al Uruguay, también. Pero resulta que cuando yo me voy al Paraguay me siento como en mi casa, como en mi país. Para mí el Paraguay es mi tierra. No es porque, bueno, ahí ya te dije todas las cosas en común que tenemos hace que yo me sienta como en mi casa cuando voy a visitar el Paraguay. Y me parece, eso es más, eso ya es otra cuestión aparte de la cuestión musical y ahí ya te hablo este como ciudadano

[262] Avelino Flores, padre de Rudi es nacido en Santa Fé, provincia, 1934 y radicado en Corrientes.

guaraní. No sé si existe esa palabra, pero esa condición… Yo me encontré esa definición para detallar un poco lo que quiero decir.

Un ciudadano guaraní es una buena definición me parece porque ahí nos identificamos todos, me parece, paraguayos, argentinos, brasileños…

Sí, así es, exactamente.

Vos me decías que la polca paraguaya y el chamamé están bastante relacionados. Pero que el chamamé tiene sus peculiaridades. ¿En qué te parece que están esas peculiaridades?

Resulta que, bueno, esa es una pregunta bastante difícil de responder. Te digo por esta cuestión. Pero te voy a dar un ejemplo para que entiendas lo que quiero decir. El chamamé y la polca se acompañan bastante parecido, ¿no? No es exactamente lo mismo, pero es bastante… El rasguido es prácticamente casi el mismo. Solamente que hay algunas acentuaciones que están quizás más marcadas en el chamamé, con respecto a la rítmica del chamamé. Por ejemplo, cuando uno dice, un vals. El vals, y no el peruano, es un vals también, ¿no? Pero resulta que vos escuchás un vals vienés y escuchás un vals peruano y vos te dás cuenta de la diferencia que hay, ¿no es cierto? Uno sabe que aquel es un vals vienés y que el otro es un vals peruano. Pero estamos hablando en este caso de estilos musicales que están muy marcados, bien marcados, ¿no es cierto? El vals vienés y el peruano, por darte un ejemplo así, son dos cosas que tienen sus diferencias bien marcadas. Pero si uno hace escuchar una polca paraguaya y un chamamé por ejemplo, a alguien que no conozca ni la polca ni el chamamé quizás vá a decir que las dos, que son lo mismo, ¿entendés? Para alguien que escucha desde afuera vá a decir: "bueno, este es el mismo género musical". Entonces yo tendría que responder tu pregunta… para mí la diferencia que hay es primeramente en las acentuaciones del acompañamiento de la guitarra y también del espíritu musical que tiene cada género. Más allá de las raíces en común creo que el chamamé logró identificarse porque se gestó en otro lugar con los mismos elementos de la polca paraguaya, pero, que esta región de la Argentina, en Corrientes, supo tener otros elementos que lo identifiquen. Otras, estee, cómo te puedo decir, otros puntos de desarrollo, otras posibilidades de desarrollo musical.. Entonces, yo creo que más que nada está en las acentuaciones, tanto de la polca como del chamamé está en las acentuaciones, la diferencia está en las acentuaciones. Primeramente para mí, del

acompañamiento, del acompañamiento y de la guitarra, ¿no?. Del acompañamiento de guitarras. Y después, la forma de composición que tiene la polca paraguaya y que tiene el chamamé, que son dos cosas, no muy distintas pero que tienen sus diferencias y yo creo que esa diferencia está en eso que te decía recién justamente, en las acentuaciones y el espíritu musical que uno se da cuenta escuchando un poco eso. Hay unos temas en los que uno no puede darse cuenta exactamente porque son muy parecidos. Pero yo creo que lo que diferencia también tiene mucho que ver con la instrumentación, de la instrumentación en cada género. En el chamamé está el bandoneón y el acordeón, y en la música paraguaya es el arpa el instrumento que le dá el color a la música paraguaya, más allá de que también se toque acordeón en Paraguay, ¿no es cierto? Pero en el Paraguay se toca el acordeón a piano, más que nada. Entonces, pero sin embargo, hay también bandoneonistas en Paraguay, y, estee, tocan de una forma distinta que el chamamecero. ¿por qué? Porque justamente ahí está lo que te decía, es… las acentuaciones, los recursos musicales que tiene el chamamé y los recursos musicales que tiene la polca que no son los mismos. Porque, porque bueno, resulta que yo creo que más que nada la polca paraguaya tuvo siempre como instrumento básico al arpa. Y el arpa no tiene los mismos recursos musicales que el bandoneón y el acordeón, por ejemplo, ¿no es cierto? Entonces es normal que se haya creado un lenguaje musical distinto para cada género. Porque eso ya viene de las posibilidades técnicas que te brinda cada instrumento. Y bueno, eso es lo que te puedo decir, más o menos, de las diferencias entre la polca paraguaya y el chamamé, ¿no? Después tendría que haber unos ejemplos musicales, escuchar un poquito para que quizás pueda quedar un poco más clara la respuesta.

Entonces, ¿tu relación es más con la polca paraguaya que con la guarania?

No, no, no… Yo creo que no… Me gustan las dos, por igual. Pero creo que la polca es más típica del Paraguay, la guarania ya es creación de un estilo, ya es un cambio de estilo de la polca paraguaya. Viste así como en la música brasileña, por ejemplo, está el samba tradicional, después el cambio de estilo, y en el cambio de estilo que para mí ya es un… Que en Brasil dijeron que es un género nuevo, que es la Bossa Nova, ¿no es cierto? La Bossa Nova para mí es un desprendimiento del Choro y del samba canción y del… que se yo. Esteee, la Bossa Nova salió de ahí, del samba. Así como la guarania en Paraguay, yo creo que también salió de la polca, de la polca paraguaya.

O sea, vos lo que estás diciendo es que así como también quizás la Bossa Nova se desprende del samba, en Paraguay la guarania se desprende a partir de la polca paraguaya…

Sí, de la polca paraguaya. Así como lo de Piazzolla, así como la música de Piazzolla que se desprendió del Tango tradicional porque si Piazzolla no hubiese pasado su vida tocando Tango tradicional él no hubiese podido hacer lo que él hizo con su música, ¿entendés? La música de Piazzolla salió también del Tango tradicional tuvo como base ese Tango tradicional y después él le dio un color nuevo a lo que él aprendió. Así como Tom Jobim le dio su impronta nueva a su música, pero esa música vino de otra, es decir, no es una cosa que él inventó, ¿entendes? Así como en el Paraguay dicen que Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero son los creadores de la guarania. Bueno, yo creo que es una forma de decir que, bueno, ellos fueron los primeros que hicieron un tema así, lento y con una característica propia. Así con una identificación propia que, bueno, la guarania no es una polca. La guarania es una cosa más romántica más íntima, así como la *Bossa Nova* no es un *choro* de Jacob do Bandolim. Ni así como la música de Piazzolla no es un Tango de Troilo, por ejemplo. Entonces para mí son cambios que habría que resumir un poco, creo que sería eso, son cambios de estilos. Viste que van cambiando… Lo que es que bueno, hay que entender que estilo uno puede decirle a la forma que uno tiene de tocar un género, ¿no es cierto? Y que a vos te reconozca la gente porque sabe como vos tocás, entonces dicen, bueno, este ya es el estilo de fulano de tal, el estilo de fulano de tal. Pero están un poco los estilos del género en sí, de cambiar un poco el ADN del género, no el ADN sino el… cómo te puedo decir, la… Cambiar un poco la carta de presentación de lo que antes tenía, es como le vamos a cambiar un poquito el ritmo y vamos a hacerlo de esta forma. Pero cada uno tiene su forma de ver, yo pienso así.

Interesante eso que me decías, para mí también ese es un poco el proceso que toma lugar en la recreación de los géneros…

Tradicionales. El público conservador del Tango y yo te digo que para mí tampoco es Tango lo de Piazzolla. Y entonces habría que buscarle otra denominación, ¿me entendés? Qué sé yo… Para que le vas a llamar Tango si no es un Tango, por ejemplo. Así como en Brasil a la Bossa Nova no le llaman Choro, porque no es *Choro*, es *Bossa Nova*, es otro género.

Claro, como pasa con la guarania también…

Exactamente, como la guarania en el Paraguay, está bien que le hayan cambiado el nombre porque entonces si tal dice que eso es polca paraguaya, por ejemplo, porque hay mucha gente que va a decir: "No, esto no es polca". Esto no es una polca, esto es una guarania y tiene un distinto y tiene otra música. Tiene un… Está bien. Bueno, es una cosa. Porque la música de Piazzolla, por ejemplo, hasta ahora no tiene un nombre, por decir… Acá se dice Piazzolla nomás, "vamos a tocar Piazzolla"…

En los otros lugares en donde se originó una nueva música, teniendo como base la música tradicional de ese país, se cambió de nombre, ¿me entendés? Al género se le cambió un poquito el nombre, o sea, porque no es exactamente lo mismo que era antes. Pero acá en Argentina, por ejemplo, la música de Piazzolla no tiene un nuevo nombre. Me entendés. Viste acá le siguen diciendo Tango, algunos… Y otros dicen, no, eso no es Tango. Y bueno, qué se yo.

APÉNDICE D – ENTREVISTA ESTRUCTURADA: CECILIA PAHL, cantante argentina, nacida en Costa Rica, pero criada en Misiones, provincia fronteriza con Paraguay. Reside actualmente en Buenos Aires, capital.

Fecha: 25/09/2017 (respuestas enviadas de forma escrita, vía correo electrónico)

1-¿Recordás algún mito guarani que te hayan contado?

Un mito, recuerdo el del *Jasy Jateré*, que cuando era niña mi tía no nos dejaba salir a la hora de la siesta pues el *Jasy* ese niño-duende rubio, dorado al rayo del sol, vendría con su varita de oro y su silbido, y nos haría seguirlo hasta perdernos. ¡Qué miedo nos daba!

2-¿Y alguna historia, leyenda, cuento de la Guerra de la Triple Alianza?

Muchas historias oídas de la Guerra de la Triple Alianza, de los hombres exterminados, de un pueblo azotado, de abuelos y sobre todo abuelas que lo contaron. Lo que he leído recientemente es el libro "Las trincheras ardientes del Paraguay" (canto popular sobre la Guerra Grande) de Ramón Ayala, escrito en décimas, y para citar solo una:

‘Va por su alma el recuerdo
del querido padre Juan,
huido en su mocedad
de las aldeas en fuegos;
un Paraguay en desvelo
acosado en sus trincheras
por la inteligencia artera
de tres naciones en marcha
que ocultas en sendas máscaras
sembraban muerte y miseria”.

3-Tu música se relaciona más con el paisaje de los mares o el de los ríos. Cuáles y por qué?

La relación directa es con los ríos, el Paraná y el Uruguay, límites naturales de Misiones, los que he visitado y disfrutado en verano para refrescarme en sus aguas, o navegarlos en cualquier momento del año, cruzarlos y visitar los países vecinos, o contemplarlos por gusto nomás. Claro que ambos se unen en su desembocadura en el Rio del Plata,

volviéndose mar. Siempre me atrajo esa imagen, a su vez que realidad, majestuosa visión poética.

4-¿Tomás mate o tereré?

Ambos, mate en la mañana, tereré en las tardes calurosas.

5-¿Cómo vives tu condición de artista migrante? Cuál es la tierra con la que te identificas?

Me identifico con Misiones, provincia de tierra roja, selva, agua y humedad. En su geografía particular, en su condición de cuña entre dos naciones, de intercambio vecinal, triple frontera; en su pueblo guaraní y sus inmigrantes de tantas naciones que vinieron a habitarla hacia fines del siglo XIX, nuevos pobladores que se fundieron con su tierra.

6-¿Tienes alguna relación con el Paraguay? ¿Cuál?

Tengo una relación afectiva y una relación de vecindad fronteriza. Es como una relación familiar, cada cual con sus padres pero unidos en el ADN.

7-¿De qué manera esa relación se refleja en tu música?

Claramente hay una influencia sonora, que tiene que ver con la región, más que con los países.

8-¿Conoces el género guarania? Lo incluyes en tu repertorio? Cómo y por qué?

Conozco el género, me interesa particularmente en su melodía y en su poesía. Lo incluyo en mi repertorio, y proyecto seguir haciéndolo.

APÉNDICE E – ENTREVISTA ESTRUCTURADA: CHUNGO ROY, pianista y compositor argentino, hijo de ambos padres paraguayos. Roy es oriundo de la ciudad de Posadas, provincia de Misiones. Posadas es fronteriza con Encarnación, Paraguay. Reside actualmente en Buenos Aires, capital.

Fecha: 25/11/2017 (respuestas transcriptas a partir de mensajes de voz enviados para cada pregunta, vía celular).

1- ¿Recordás algún mito guaraní que te hayan contado? Y alguna historia o cuento de la Guerra de la Triple Alianza?

Bueno, de chiquito, obviamente, la del Jasy Jatere y la del pomberito, que... yo creo que es… Guaraní es. Eso de chiquito me acuerdo. Y después la que me contó Federico, la del Naipí y Tarobá, que juntos hicimos el tema y después vos cantaste, que le tiraste magia ahí. Y bueno, esas historias... De historias que me contaron de la Triple Alianza, sí, mi abuela me acuerdo que se emocionaba cuando hablaba del Mariscal López, que parece que es medio pariente de ella… Que me contaba que el tipo peleó hasta las últimas consecuencias y se emocionaba ella cuando hablaba… Después también me contaba que la gente enterraba el oro, enterraba el oro ahí cuando se escapaban de los soldados.

Y también me contaba eso que te comentaba yo de los mártires de Acosta Ñu, que era esos de los nenitos, ¿te acordás vos? Que se pintaban, que se ponían con la savia de los árboles, que se ponían el pelo, ¿creo que era eso? Tipo bigote, para pelear porque ya no había más hombres. Y después no me acuerdo el nombre, eso tendría que averiguar, del cura que se encargo de… Porque hubo un cura que parece que se encargó de volver a poblar el Paraguay. Eso también.

2- ¿Tu música se relaciona más con el paisaje de los mares o de los ríos? ¿Cuáles y por qué?

Obviamente se relaciona con el río, con el paisaje de allá, del Litoral, obviamente. Tanto en Paraguay o en Argentina, o sea, Misiones, más que nada porque Corrientes y Chaco viste que es distinto. Pero obviamente yo me relaciono con el río. Yo hace poco, me fui a Santa Fé y hace rato que no iba a Posadas y me detuve… Vi el río Paraná ahí, en Rosario, y me agarró una añoranza así tremenda y casi me largué a llorar. Y el río es muy groso como estira. Y después siempre yo, cuando voy a Posadas en el colectivo siempre pongo chamamé o guarania pongo en el… Me pongo en el "molecular"… Y ahí voy viendo el camino así que va, que voy llegando así por la ruta y es impresionante cómo se siente.

Pero me pasa con toda la música, cada lugar que voy es como que la música identifica mucho el lugar donde estoy.

3- ¿Tomás mate o tereré?

Bueno, obviamente que tomo tereré. Y bueno, hace varios años ya, muchos años ya, que descubrí la yerba canchada que cortan más gruesa, ¿viste? Entonces no tiene polvo. Y de vez en cuando, cuando me voy a Posadas hay una señora que trabaja en la placita (pequeña plaza), en el mercado ahí, que era niñera de mi mamá la señora y es re buenita. Ella me hace siempre un mix de hierbas ahí para… Entonces tomo con agua nomás, más rico todavía y así, bien Paraguay el tereré. Obvio, el tereré. Mate tomo poquito cuando salgo, cuando me invita alguien que no toma terere pero, terere con jugo de naranja exprimido es un placer de los dioses.

4- ¿Cuál es la tierra con la que te identificas?

La tierra que me identifica es acá la Argentina y también un poco Paraguay, pero en Posadas, es donde yo… Es mi lugar en el mundo. Sobre todo Misiones ahí, me encanta. Me encanta toda esa parte. Eso me identifica y necesito estar ahí. Extraño mucho cuando no estoy.

5- ¿Tenés alguna relación con el Paraguay?

¿Alguna relación con el Paraguay? Y no sé... Familiares tengo un montón, porque mis abuelos… Mis tatarabuelos vinieron de España a Concepción y de ahí se fueron a Asunción y de ahí se vinieron para Buenos Aires y después se fueron para Misiones. Y nada, desde chiquitito al estar ahí en Posadas, obviamente, nosotros tenemos más cultura paraguaya que argentina en muchos aspectos. La comida, la música, la manera de hablar, "punto com punto ar". Todo. Todo.

6- ¿De qué manera esa relación se refleja en tu música?

Bueno sigo, ¿de qué manera se relaciona con la música? En todo. En todo porque es la primera música que yo escuché de chiquito y todas las amistades, mi abuela y de haber estado mucho allá y… Es como curtir, más que la tierra, la gente, yo me siento muy identificado con eso. Y en la música, o sea yo siempre, vos sabés como yo soy, yo siempre respeto muchos los géneros pero trato de darle todo lo que se pueda sin que se pierda mucho la esencia, para mí, ¿no? En mi locura, por ahí. Pero yo creo que, yo creo que no

se pierda, ¿no? Pero bueno, yo trato de ser sincero y que… Y siempre respetar eso. Influyó mucho porque en toda la música que yo hago en algún momento aparece una figura de polca o alguna cosa de guarania. (Chungo se ríe pícaramente al recordarlo). Siempre aparecen cosas. Siempre aparecen cosas. Como que hay una añoranza escondida ahí que siempre surge en el momento en que estoy componiendo o que estoy arreglando, o lo que esté haciendo, siempre por ahí, "tuc, tuc" me toca la puerta.

7- ¿Conocés el género guarania? ¿Lo incluyes en tu repertorio? ¿Cómo y por qué?

El género guarania, obviamente, lo conozco. Y claro, lo tengo presente en la música porque es uno de los géneros más importantes más de la música paraguaya, como vos sabés. Y aparte tiene unas composiciones impresionantes, increíbles, hermosas, y que siempre me traen recuerdos, siempre que tocamos, yo siempre pienso y recuerdo en un montón de cosas.

APÉNDICE F – ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURADA: ALMIR SATER, compositor, cantante, guitarrista y "violeiro" brasileño, hijo de padre paraguayo. Sater es oriundo de la ciudad de Campo Grande, estado de Mato Grosso do Sul, fronterizo con Paraguay (al noreste). Reside actualmente en el interior del estado de São Paulo, Brasil.

Fecha: 24/09/2017 (respuestas transcriptas a partir de grabación de llamada telefónica)

Você tem parentes paraguaios?

A pesar da minha avô paraguaia, meu pai paraguaio, eles vieram já muito adaptados à cultura brasileira. Meu pai sempre gostou de Bossa Nova, sempre gostou de futebol. Aí meu pai ficou bem... Gostava mais de *Bossa Nova* do que de guaranias assim. Engraçado isso. Veio muito novinho do Paraguai mas se adaptou à cultura brasileira, né? Então o meu é mais por gosto mesmo. Na verdade, é mais por influencias da música de fronteira. Em Campo Grande, em shows com música ao vivo, 80% era dos paraguaios, né? E eram grupos assim, grupos sofisticados, tinham harpa, requinto, violões, excelentes cantores. Então a minha relação com a cultura paraguaia é mais musical mesmo, é mais de gostar do som bonito deles. E depois foi se estendendo um pouco pro lado da Argentina, do Paraguai ali com a Argentina, aquela região de Corrientes, Santa Fé, que é a região do chamamê, né? Também que... que tem um pouco essa... É um som parecido assim com a música paraguaia, só que com sotaques diferentes, mas no som são parecidos.

Outra pergunta que eu queria fazer: você acha que a sua música se relaciona mais com a paisagem do litoral ribeirense ou marítima? E por quê?

Então, eu estou muito longe do mar. As minhas músicas são de águas silenciosas, de água doce, de água do interior. Nosso som é um som mais do interior do Brasil. E por estar na fronteira aqui com países de língua latina, de língua espanhola temos uma influência, temos uma "latinidade" muito forte, mas o nosso som é mais do interior. Língua latina, é mais essa língua espanhola. Temos duas fronteiras: Bolívia e Paraguai. Então nosso som tem mais influência dessas águas do interior e dessa latinidade.

Entendo. Então seria muito mais para o litoral dos rios...

Litoral é mar, nós somos mais do interior. Litoral central como falava Geraldo Roca...

É uma questão que eu te pergunto do litoral, porque na Argentina eles falam de litoral quando é a música que está justamente relacionada com as fronteiras do Paraguai. Então, para eles, o litoral é um litoral que é de rio.
Para nós, litoral já é mar...

É mar...
A gente nunca usa essa expressão para falar... A gente pode falar litoral, mas é uma coisa simbólica, é uma licença poética. Nosso som é de águas do interior, dos rios, de águas silenciosas. A viola caipira é um instrumento de corda de aço e o mar enferruja as cordas.

Claro. É um ponto bem particular, bem interessante que você citou. Você toma mate e toma tererê?
Eu sou mais tomador de mate, mas no calor também aceito um tererê. Eu acho que o hábito de tomar o mate para mim é mais gostoso, mais saboroso. Ainda mais quando estou na Cantareira, que é um lugar frio, a gente toma sempre mate aqui. Na fazenda eu tomo mate à noite...

Sim...
Fim de tarde...

Minha avó é paraguaia... Meu pai nasceu no Paraguai... Ele nasceu em "Itacurubi". Eu acho que é um município perto de San Pedro... Isso me falava meu pai e minha avó. Vieram de carro de boi até Ponta Porã na época. Meu pai disse que veio a pé, que ele andava mais rápido que o carro de boi. Então essa relação fica e minha avó só falava em espanhol com a gente. O espanhol para mim é natural. Guarani ela nunca falou com a gente. Eu sempre achei muito bonito o guarani cantado. Uma pena que ela nunca exercitou a gente, porque criança tem facilidade de aprender idiomas. Gostaria de ter aprendido guarani. Hoje nem me arrisco.

Mas eu acho que está no sangue viu, eu acho que aprende...
Aprendi "mbaeichapa la porte"...

Você sente que essa relação com o Paraguai se reflete na sua música?

Eu não tenho uma relação com o Paraguai... Nunca toquei aí, acho que estive há muito tempo atrás. Não tenho uma relação. Minha relação é musical, eu não ouvi no Paraguai, eu ouvi em Campo Grande isso. Então para mim era o som da fronteira, o nosso som. Os paraguaios cantavam lá e para gente era muito comum isso aí. Então é a música que transcende. A minha relação com o Paraguai é mais Ponta Porã, aproveitar esse comércio na fronteira. Eu nunca tive uma relação mais profunda com o Paraguai não. Nunca tivemos contato direto.

Entendi...

Nunca fizemos esse intercâmbio musical, nunca houve esse encontro do nosso som. Quem sabe um dia rola, mas eu acho que...Essas belas canções paraguaias já são boas para gente.

Você não vai muito para o Paraguai então?

Não. Só vou à Ponta Porã ali de vez em quando, porque eu tenho um lugar ali... Não é uma relação com o Paraguai, é uma relação mais de compra ali na fronteira.

Você gosta de pescar também então?

Eu gosto de pescar.

Todo paraguaio gosta de pescar também.

Eu gosto muito de pescar, gosto muito do Rio Paraguai, acho o rio muito lindo. Única vez que eu fui à Assunção, eu peguei um barco e fui pescar lá. Peguei um peixe e ainda pedi para o dono do hotel fazer pra gente. Ele muito gentilmente fez o peixe pra gente.

Foi pescar no Rio Paraguai então?

É, falei: "vou pescar aqui em Assunção." O pessoal falou: "está louco." Aluguei um barco, eu e um outro músico (Pedro Ortale), que também tem descendência paraguaia. Fomos nós dois pescar. Mas era a época do Stroessner... Na época que era mais estreita a noite paraguaia, tinha toque de recolher. Isso para artista nunca é bom, o toque de recolher.

Você foi para lá na época do Stroessner também?

Foi a única vez que fui à Assunção. Acredito que deve ter melhorado...

Sim, está bem diferente Assunção. Eu imagino em relação àquela época... A ditadura terminou em 1989...

Não tinha nada explícito. Era muito leve, muito suave lá em Assunção. Só o fato de ter o toque de recolher que não foi bom. Porque você acabava de fazer o show e tinha que dormir, era obrigado a ficar no hotel. Isso para músico nunca é bom.

Com certeza...

A gente gosta da noite... Era só isso, o resto estava tranquilo.

Entendi. Era um pouco isso que eu queria...

Agora a música paraguaia foi muito importante para nossa formação em Campo Grande, principalmente em Campo Grande. Você ia para Corumbá e não tinha essa influência paraguaia tão explícita. Agora em Campo Grande toda a música que a gente ouvia lá era música paraguaia. E tinham excelentes instrumentistas, excelentes cantores, harpistas, acordeonistas, tocador de baixo, contrabaixo de pau, de requinto. Requinto que é o nome?

Sim, requinto. Contrabaixo de pau você falou...

Aquele de três cordas. Sabe aquele rabecão de três cordas? Muito bonito o som daquilo e ia muito longe. E não tinha microfone, era tudo acústico. Então era um som muito bonito. Isso aí a gente ouvia muito, e eu sinto nas minhas músicas muito essa influência. A gente é o que a gente ouve, principalmente compositor. Muito do que a gente faz são as coisas que vamos ouvindo, armazenando. E aí se mistura tudo e surge às vezes outra coisa.

Tem algum compositor paraguaio que você se lembra?

Compositor paraguaio... Um dos paraguaios que mais me encanta chama Agustín Barrios...

O violonista?

O violonista. Para mim ele é diferente. Têm alguns outros que não conheço muito, eu conheço as músicas tradicionais. Eu conheço aquelas que tocavam para mim na minha infância e adolescência em Campo Grande. Durante muito tempo eu ouvi lá. Dos paraguaios mesmo, o que me encanta muito é o Agustín Barrios. Eu acho que para mim, aqui do hemisfério sul, da América do Sul é o grande gênio, o grande instrumentista.

É um grande compositor, realmente ele...

São lindas as músicas dele, e dentro dessas coisas que eu gosto. Eu não tenho talento para tocar Barrios, mas eu obrigo meus filhos a estudarem.

Para tocar o quê?

Barrios. Meu filho mais velho, por exemplo, já toca muito bem Barrios...

"La Catedral"...

É ele toca também. São músicas muito difíceis, muito bonitas, muito melódicas...

Sim...

Eu mesmo só gosto de ouvir, não tenho essa... A viola é mais difícil.

O que você ouvia eram mais guaranias, polcas?

Guaranias e polcas praticamente tocavam lá. Depois de um tempo começamos a ouvir mais na região de Corumbá o chamamé, que parecia ser uma mistura da música paraguaia com a música argentina. E com alguns nuances... parecia uma música da região do meio termo ali, aquela região de Corrientes. Porque Corrientes parece que já foi Paraguai, depois voltou para a Argentina. Então a música ficou ali também nesse... Ficou entranhada essa mistura da música paraguaia com a argentina. O chamamé é muito bonito também, ultimamente a gente tem escutado muito chamamé.

E lá se tocava muita harpa e acordeão também, então o acordeão acabou entrando bem forte em Campo Grande...

Acordeão menos era muito violão, harpa. Dois violões, harpa, baixo de pau e vocais. Sempre dois cantando. O acordeão foi chegando quando começou a aparecer o chamamé com o Zé Corrêa, que foi entrando o acordeão para poder imitar o bandoneón.

Com o Zé Corrêa você falou?

A primeira vez que eu ouvi chamamé foi com o Zé Corrêa, que era um grande instrumentista e que trouxe essa... Esse som do chamamé, a primeira vez que eu ouvi foi com o Zé Corrêa. Na verdade, a primeira vez que eu ouvi chamamé foi numa praça lá em Corumbá. Eu ainda falei: "puxa, que bela essa guarania." E aí falaram: "não é guarania, isso é chamamé." Me corrigiram. É cantada em guarani...

Chamamé em guarani?

É. Porque o guarani cantado é muito bonito, é muito musical o som. Ela timbra muito. Guarani que é sempre cantado em duas vozes é muito bonito. Eu fiquei encantado quando ouvi os dois cantores... Era muito bom o acordeonista, e os cantores. E os caras cantavam muito.

O guarani realmente é um idioma...

É muito mais bonito que o espanhol para se ouvir cantando, mesmo que a gente não entenda nada. Mas tem gente que também escuta música americana e não entende nada e se emociona: música inglesa. Então a gente escutava mesmo sem entender nada, mas o som, o timbre das vozes, a vibração, a afinação, eram muito bonitas.

É outro som mesmo, realmente...

E o guarani quando cantado em duas vozes é muito bonito, ele é mais bonito do que com uma voz só. Acho que é por ser uma coisa mais nasal, então vibra o batimento e a afinação e provoca uma... Eu nunca esqueci essa noite... Na praça de Corumbá a gente escutando os caras cantar chamamé em guarani.

Pois é. Tinha que ter mais esses entornos...

Essas coisas não podem acabar. São coisas inesquecíveis... Dois violões, um acordeão, e o cara fazendo o som em uma praça. E sem nada, sem microfone, sem nada. Tinha um monte de gente os ouvindo tocando.

Você tem alguma música sua que você pensou em um desses gêneros, por exemplo, para compor?

Minhas músicas são muito intuitivas, nunca pensei em nada para fazer uma música. Parece que ela vem sozinha.... Você começa a tocar e vem. E é fruto dessas coisas que a gente ouve, minhas músicas são muito parecidas, são muito simples: três acordes. E música de três acordes o que manda muito é a melodia, as minhas músicas são cheias de melodias. E as melodias que eu ouvi são essas melodias mais típicas das guaranias, das polcas, das músicas caipiras brasileiras. Somado à música pop mundial, eu sempre gostei muito da música inglesa. Essa mistura... Quando a gente toca guaranias, a gente é diferente: a gente é mais "pop" de tocar. Não é uma coisa tradicional, a gente a toca diferente, a gente é mais roqueiro. Toda a moçada de Campo Grande da minha geração

era roqueira, blues, folk. A gente gostava muito da música folk americana, música inglesa. Aí quando misturava com as guaranias dava um resultado legal, combinava.

É engraçado, porque eu estou te perguntando...
A diferença da gente e dos paraguaios é que temos uma pitada de pop. Os paraguaios são mais tradicionais, mais conservadores.

Acho que a gente normalmente tem mais um conservadorismo, uma coisa mais tradicional...
E aqui a gente já misturava tudo...

Entendi. Então o teu pai ouvia mais bossa nova?
Eu nunca escutei meu pai escutando guarania e polca. Ele gostava de *samba*, *samba,* de violão, de *bossa nova*. Meu pai era um cara que gostava de futebol e jogava. Parecia que tinha nascido no Rio de Janeiro...

Olha só...
Só que meu pai falava bem guarani...

Teu pai falava bem guarani?
Meu pai veio com cinco anos do Paraguai, mas já falava.

Com cinco anos você já...
Já falava...

Já ouvia as avós falarem...
Eu gostava de ir à Ponta Porã com ele porque o pessoal falava em guarani e ele entendia tudo. Ele até gozava disso, ele ficava rindo e entendia tudo o que o pessoal falava.

E você ficava só ouvindo?
Meu pai que ficava ouvindo. Ele nunca falava em Ponta Porã que ele entendia. E os paraguaios gostam de falar em guarani quando tem muitos brasileiros, porque é uma privacidade, é um momento de eles terem uma privacidade entre eles. E o meu pai entendia tudo.

Verdade, a gente... É outra sensação pra gente, o guarani é outra...

O guarani é uma coisa única de vocês. Não é um dialeto, é um idioma, mas é um idioma que só vocês conseguem manejar. Espanhol não, qualquer brasileiro entende espanhol. Mal ou bem, mas entende. Você sabe quando o cara está falando alguma coisa para você. Agora o guarani é sem chance.

Guarani sem chance... É bem isso. Era mais ou menos isso, Almir, que eu queria te perguntar.

APÉNDICE G – ENTREVISTA ESTRUCTURADA: PAULO SIMÕES, compositor, cantante, guitarrista y poeta brasileño. Simões nació en Río de Janeiro, pero se crió en la ciudad de Campo Grande, estado de Mato Grosso do Sul, fronterizo con Paraguay, frontera seca. Reside actualmente en Campo Grande-MS, Brasil.

Fecha: 23/10/2017 (respuestas enviadas de forma escrita, vía correo electrónico)

1- Você lembra de algum mito guaraní que tenham contado a você?

Lembro de ter ouvido algo sobre a criação do mundo segundo os guaranis.

2- E alguma história, conto, lenda sobre a Guerra da Triplice Alianza?

Li muitos livros de história, era uma das minhas matérias preferidas, em todos os níveis da minha educação. Mas contos e lendas, não. Genericamente, ouvi falar dos enterros, quando criança fantasiava encontrar um, na região de Maracaju, onde minha família tinha parentes.

3-Sua música se relaciona mais com a paisagem dos mares ou dos ríos? Quais e por qué?

Mais com rios, definitivamente. Principalmente o Paraguai, que via em minhas viagens a Corumbá. Quando estudante, fui muitas vezes (de trem) com a fanfarra do Colégio Dom Bosco, participando de desfiles cívicos. Ele sempre me impressionou pelo tamanho, mas também pelos acontecimentos históricos que presenciou.

4- Você costuma tomar mate ou tereré?

Não é costume, mas sempre preferi o tereré. Não consigo tomar nada muito quente.

5- Cómo você vive a sua condição de artista migrante? Qual é a terra com a qual você se identifica?

Me sinto dividido entre meu lado carioca (por ter nascido, e vivido alguns anos por lá), e meu lado mato-grossense/pantaneiro, que está nas minhas memórias de infância, e na minha atividade adulta, como artista com vários anos de estrada.

6- Você tem alguma relação com o Paraguai? Qual?

Apenas afetiva, a partir da forte presença da música paraguaia nas festas que frequentava, desde guri. A primeira música que cantei em público foi Índia, cantei à capela, em uma

festa do colégio Pequenópolis, em Campo Grande. Entrei no palco fora do roteiro, estimulado por minhas irmãs, peguei o microfone e cantei, sem errar a letra (em português).

7- Caso a resposta anterior for positiva: Cómo essa relação se reflete em sua música?
Acho que se reflete no meu gosto por compassos ternários, que utilizo com uma certa frequência, mas não com exclusividade.

8- Você conhece o gênero guarania? O inclui no seu repertório? Se sim, como e por qué?
Como disse, desde a primeira infância a guarânia, junto com a polca e o chamamé, faziam parte do meu universo cultural. Minha música mais conhecida, Trem do Pantanal (com Geraldo Roca), é basicamente uma guarânia, apesar de ter uma estrutura formal próxima do blues. E também ser interpretada com diferentes andamentos e leituras. Como eu disse, a guarânia, e os ritmos ternários, estão no meu sangue. Quando escutamos música na infância, não a racionalizamos, ela se torna parte de nosso DNA sonoro. Muitas vezes, começo uma música pela melodia, assobiando, e quando vou transpor para o violão, geralmente faço uma tentativa pra ver se ela se encaixa no compasso ternário.

APÉNDICE H – ENTREVISTA ESTRUCTURADA: THAMIRES TANNOUS, cantante brasileña. Tannous es oriunda de Campo Grande, estado de Mato Grosso do Sul, fronterizo con el Paraguay. Reside actualmente en la ciudad de São Paulo, Brasil.
Fecha: 03/10/2017 (respuestas enviadas de forma escrita, vía correo electrónico)

1- Você lembra de um algum mito guarani que tenham contado a você?
Lenda da Sereia Iara, que vive em rios do Norte, com seu corpo metade mulher e metade peixe, e seus longos cabelos, os quais fica penteando com seu pente de ouro. Seu canto atrai homens, que são levados para o fundo das águas e nunca mais retornam.

2- E alguma história, conto, lenda sobre a Guerra da Triplice Alianza ou Guerra do Paraguai?
Me recordo das aulas sobre a Guerra do Paraguai, o maior conflito armado entre o Paraguai e a Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina). Mas não me recordo de detalhes da guerra, apenas sei que foi um dos episódios mais triste da história do Paraguai, gerando muitas mortes e transformando o país em um dos mais pobres economicamente da América do Sul.

3-Sua música se relaciona mais com a paisagem dos mares ou dos rios? Quais e por que?
Minha música se relaciona mais com a paisagem dos rios, principalmente dos rios Paraguai e paraná, devido às influências da música da fronteira presente em meu estado natal, Mato Grosso do Sul. As paisagens do rio trazem simplicidade e calmaria para minhas canções.

4- Você costuma tomar mate ou tereré?
Sim!

5- Como você vive a sua condição de artista migrante? Qual é a terra com a qual você se identifica?
Atualmente pesquiso muito a música regional de diversos lugares, principalmente do Brasil, Argentina, Paraguai, Cuba, Cabo Verde, Argélia, Marrocos, Países árabes e Índia. Todas são para mim, músicas que me tocam a alma e me emocionam.

6- Você tem alguma relação com o Paraguai? Qual?

Tenho muita influência da cultura paraguaia. Dizem que o sul mato-grossense é o brasileiro mais paraguaio do país. Em Campo grande, cidade onde nasci e cresci, herdamos muitas coisas da culinária paraguaia, da música e da dança. Comemos sopa paraguaia, chipa, tomamos mate, e tocamos chamamé, guarânia e polca paraguaia.

7- Caso a resposta anterior for positiva: Cómo essa relação se reflete em sua música?

Minha música foi, naturalmente, muito influenciada pelos ritmos ternários como a guarânia, o chamamé e a polca, os quais ouvi desde pequena. Cantar e tocar esses ritmos é algo natural para mim, e faz parte de minha essência. Recentemente desenvolvi um projeto chamado Fronteiras, junto aos músicos Neymar Dias, Sergio Reze e Mateus Porto, no qual fazemos releituras de músicas que fazem parte da cultura fronteiriça do Brasil com o Paraguai e também com a Argentina.

8- Você conhece o gênero guarania? O inclui no seu repertório? Se sim, como e por qué?

Conheço, e no meu projeto Fronteiras, canto algumas guarânias como Nde Ratypykua e Você vai gostar (lá no pé da serra). Incluo no repertório pela forte afinidade que tenho com as guarânias, músicas mais lentas, com grande profundidade emocional, e que me emocionam muito, me levando de volta aos meus tempos de infância.

APÉNDICE I – ENTREVISTA ESTRUCTURADA: ABEL TESORIERE, guitarrista argentino. Tesoriere es oriundo de Formosa, provincia fronteriza con el Paraguay. Reside actualmente en la ciudad de Buenos Aires.

Fecha: 02/12/2017 (respuestas enviadas de forma escrita, vía correo electrónico)

1- ¿Recordás algún mito guarani que te hayan contado?

El mito que recuerdo relatado por mi madre es el del *Jasy Jateré*, quien cuenta que lo vio con sus propios ojos una siesta cerca de su casa en el campo en San Juan de Villa Oliva, departamento de Ñeembucú (Paraguay).

2- ¿Y alguna historia, leyenda, cuento de la Guerra de la Triple Alianza?

Puntualmente no, sí de la guerra del Chaco. Contaba mi bisabuela que iban ella y sus hermanas en carro desde San Juan hacia Asunción, en esa época, llevando verduras y frutas para a hacer trueques por mercaderías.

3- ¿Tu música se relaciona más con el paisaje de los mares o el de los ríos. Cuáles y por qué?

Yo siento que mi música en gran parte es monte y río. En el río encuentro el ritmo incansable y en el monte la armonía.

4- ¿Tomás mate o tereré?

Ambos.

5- ¿Cómo vives tu condición de artista migrante? Cuál es la tierra con la que te identificas?

Es complejo, pero uno se adapta, siempre están nuestros paisajes y costumbres amalgamados con las nuevas tierras que habitamos. Vivo en Buenos Aires pero soy litoral.

6- ¿Tienes alguna relación con el Paraguay? Cuál?

Es mi segunda patria, mi madre, tíos, abuelos son paraguayos, amo su música, costumbres, cultura,cocina.

7- ¿De qué manera esa relación se refleja en tu música?

Se refleja en la composición, compongo polcas, guaranias, galopas, a través de las vivienvias que he tenido.

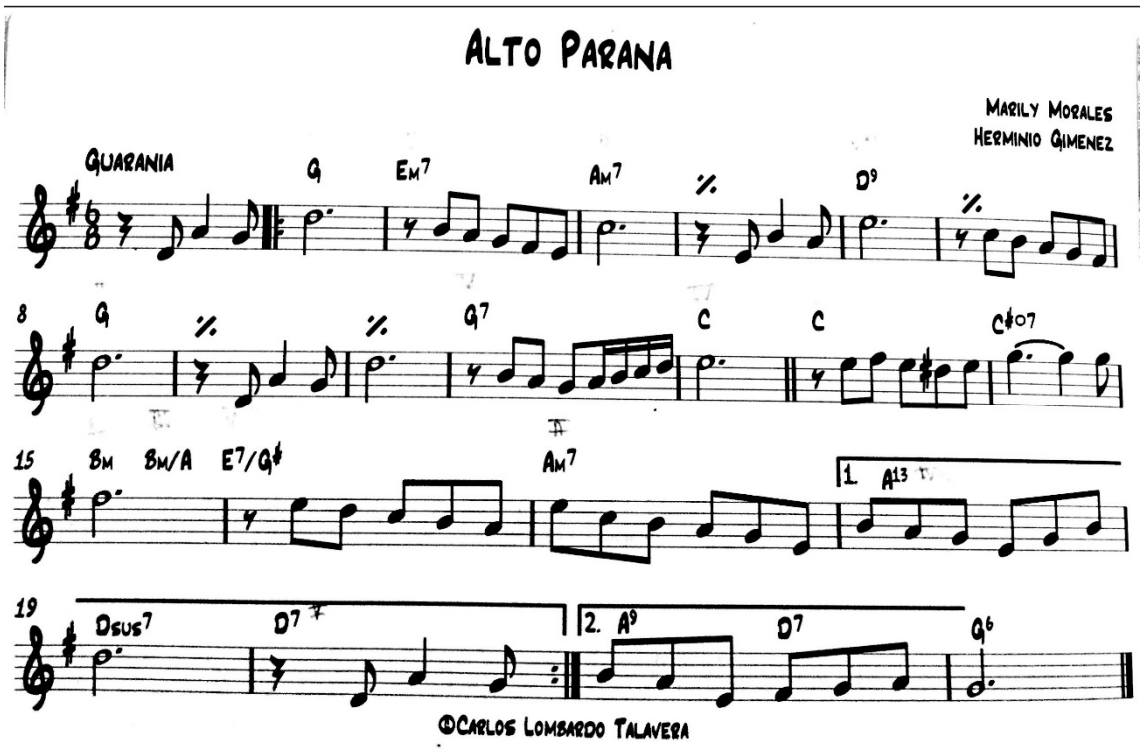
8- ¿Conoces el género guarania? ¿Lo incluyes en tu repertorio? Cómo y por qué?

Si, ¡me encantan! Toco varias, hice dos arreglos para guitarra solista de “Mis noches sin ti” y de “PuebloYvycui”.

ANEXOS

ANEXO 1 – Partitura de la guarania ‘Alto Paraná.

Fuente: Lombardo (2010, p. 45)



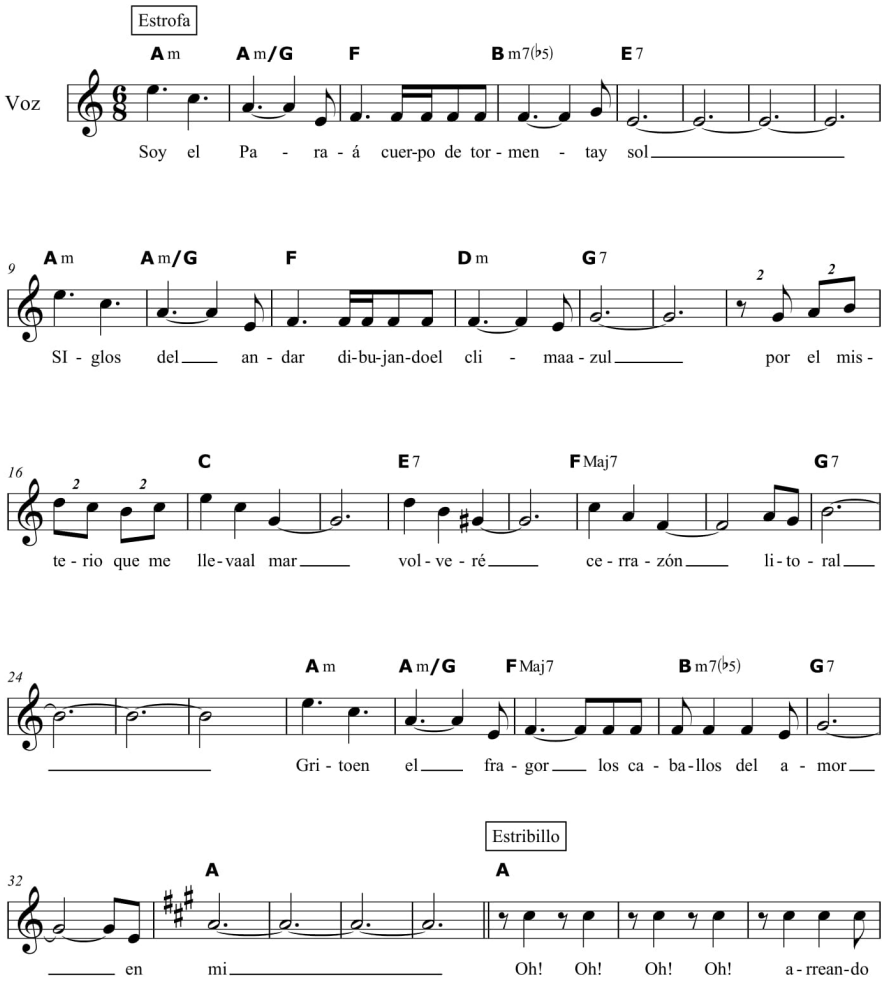
ANEXO 2 - Partitura de la galopa ‘Arriero de peces’.

Fuente: Epsa Publishing[263]

ARRIERO DE PECES

(galopa)

RAMÓN AYALA

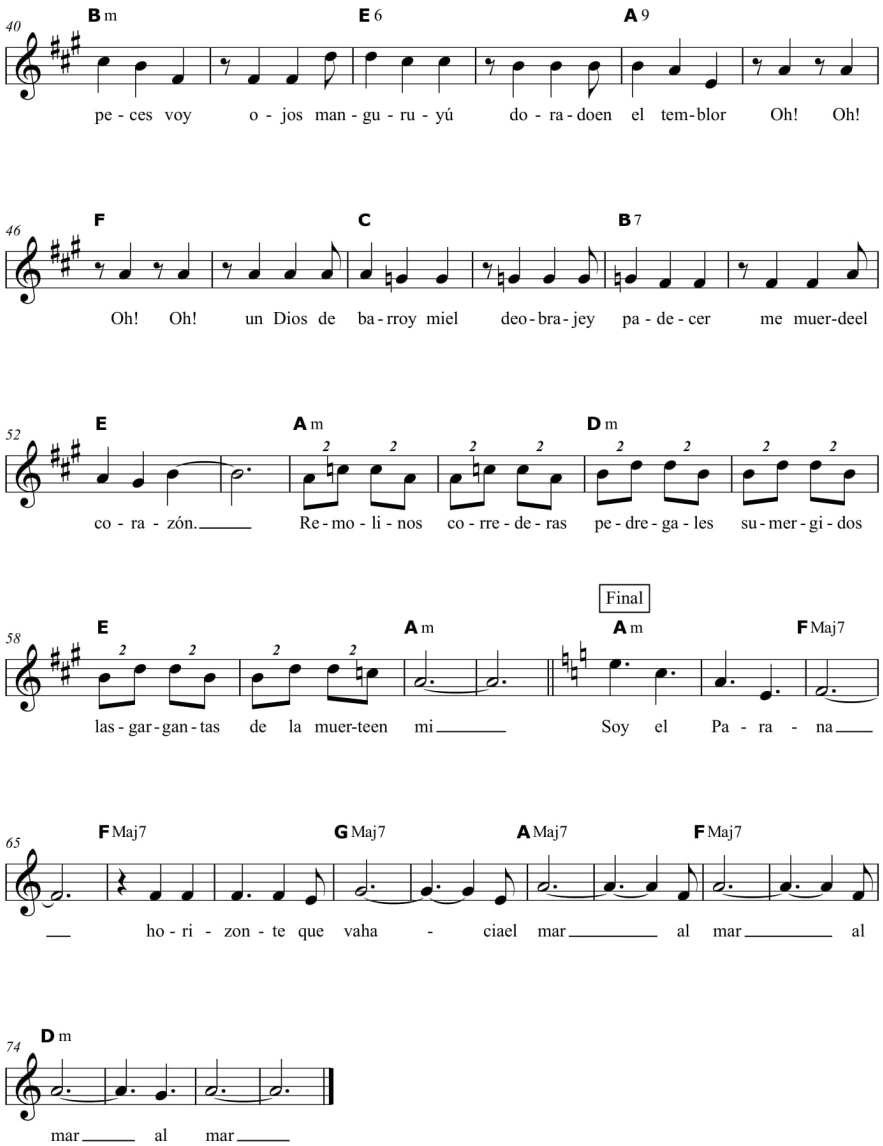


EJEMPLAR DE PUBLICIDAD - PROHIBIDA SU VENTA

© Copyright MMVII **EPSA PUBLISHING S.A.**
México 2835, C1223ABG, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina. **www.epsapublishing.com**
International Copyright Secured - Derechos internacionales Asegurados, Impreso en Argentina - Depositado de acuerdo a la Ley 11.723

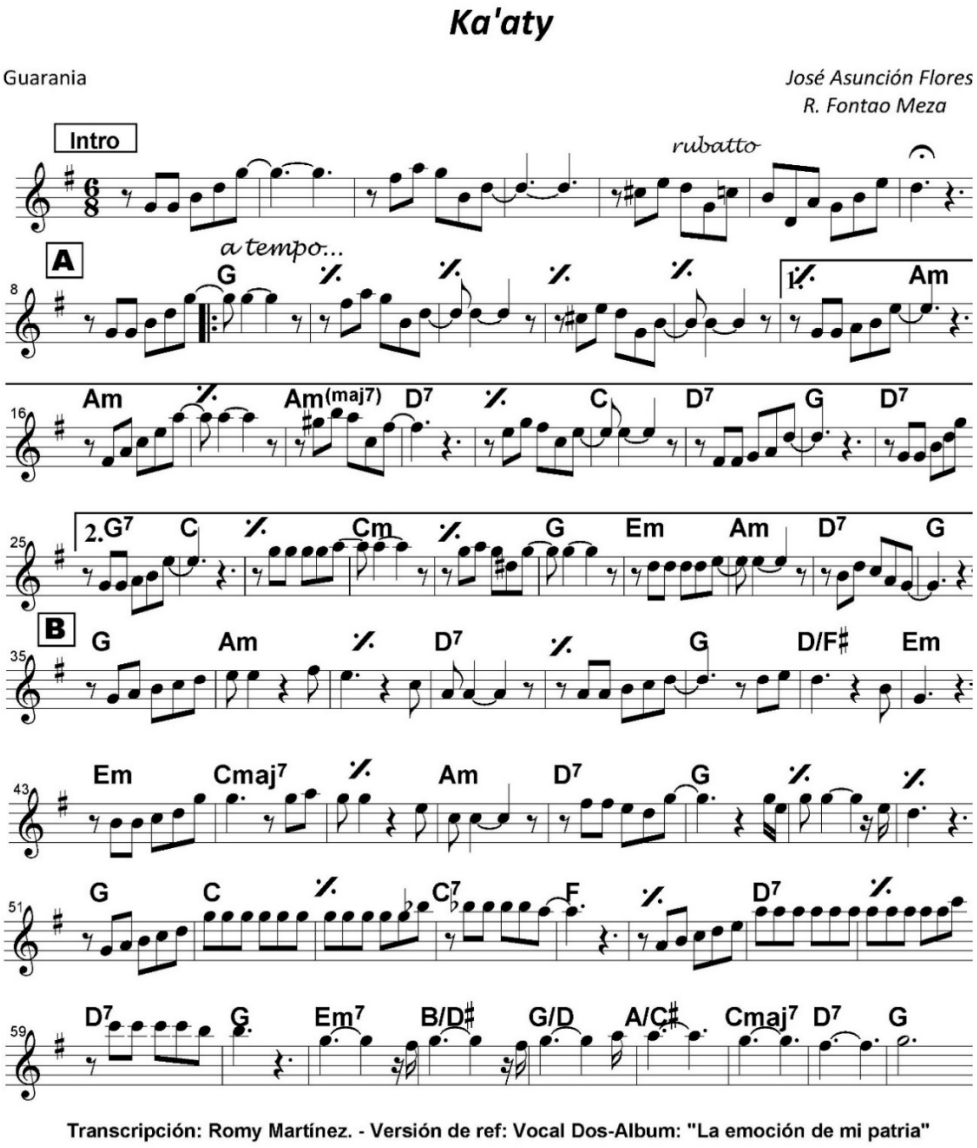
[263] Disponible en línea en: <http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=obras&accion=descargar_partitura&idobras=799#0> Acceso en: 17 de mar. 2018

Ramón Ayala - Arriero de peces - 2



ANEXO 3 – Partitura de la guarania Ka'aty.

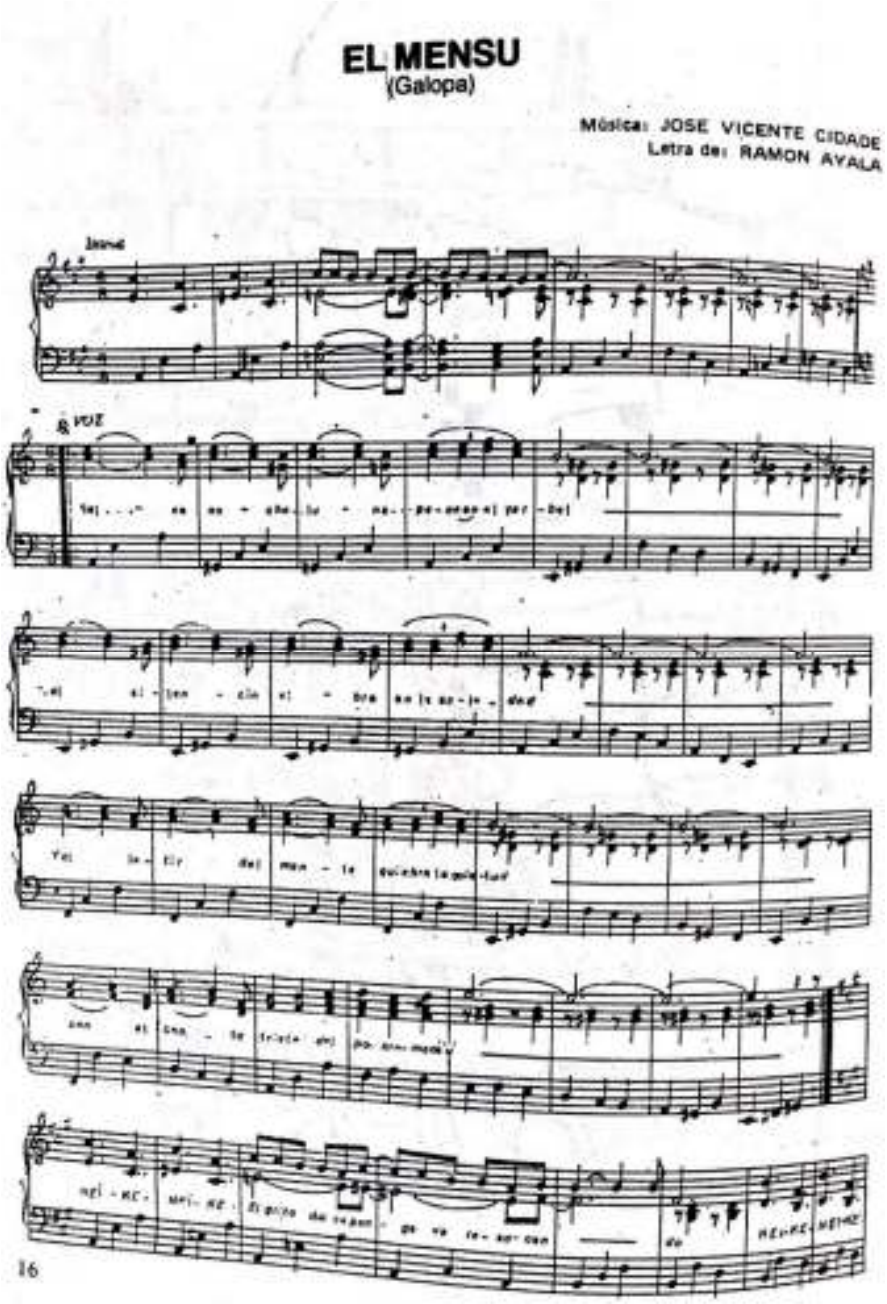
Fuente: Transcripción Romy Martínez[264]

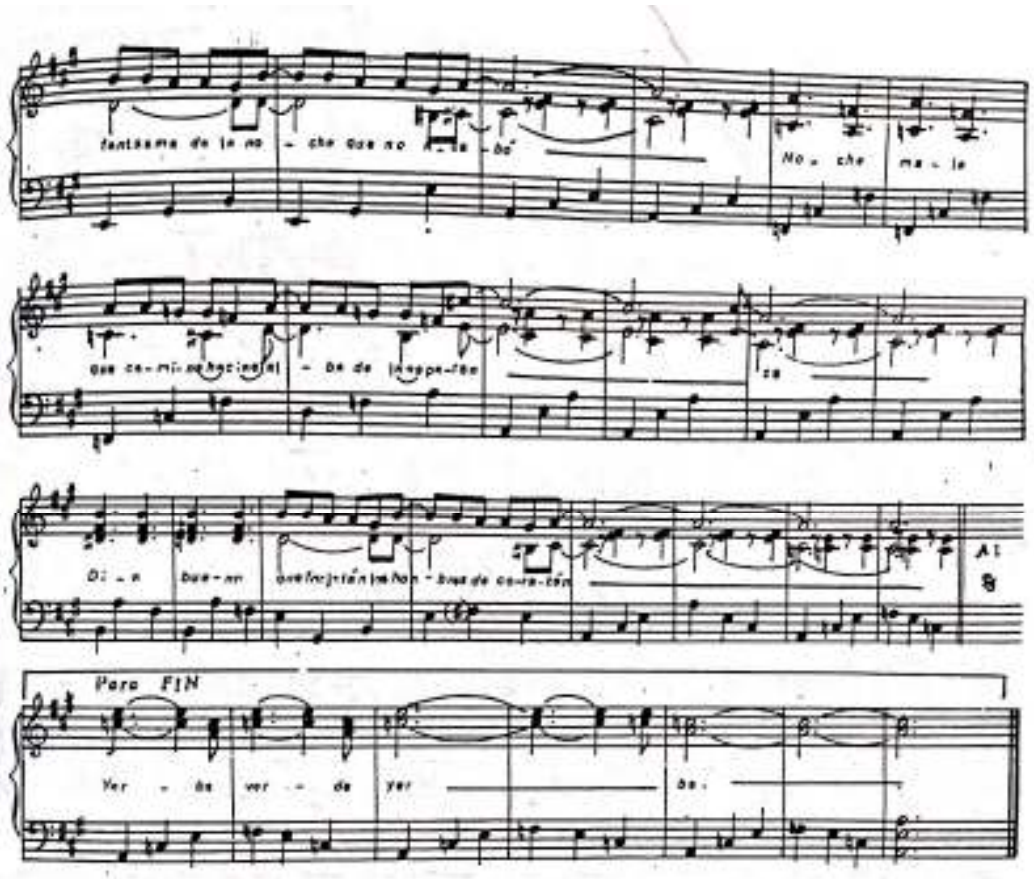


[264] Versión transcripta, a partir de la versión del dúo Vocal Dos, transpuesta al tono de G. Para cantante femenina soprano, considerar cantar octava abajo

ANEXO 4 - Partitura de la galopa ‘El Mensú’

Fuente: Vera (1986)





I

Selva... noche... luna, pena en el yerbal
el silencio vibra en la soledad
y el latir del monte quiebra la quietud
con el canto triste del pobre mensú.

Yerba... verde... yerba... en tu inmensidad
quisiera perderme para descansar
y en tus hojas frescas encontrar la miel
que mitigue el surco del látigo cruel...

ESTRIBILLO

Neike... Neike...
El grito del capanga va resonando
Neike... Neike...
Fantasma de la noche que no acabó.
Noche mala,
que camina hacia el alba de la esperanza
Día bueno
que forjarán los hombres de corazón...

I Bis

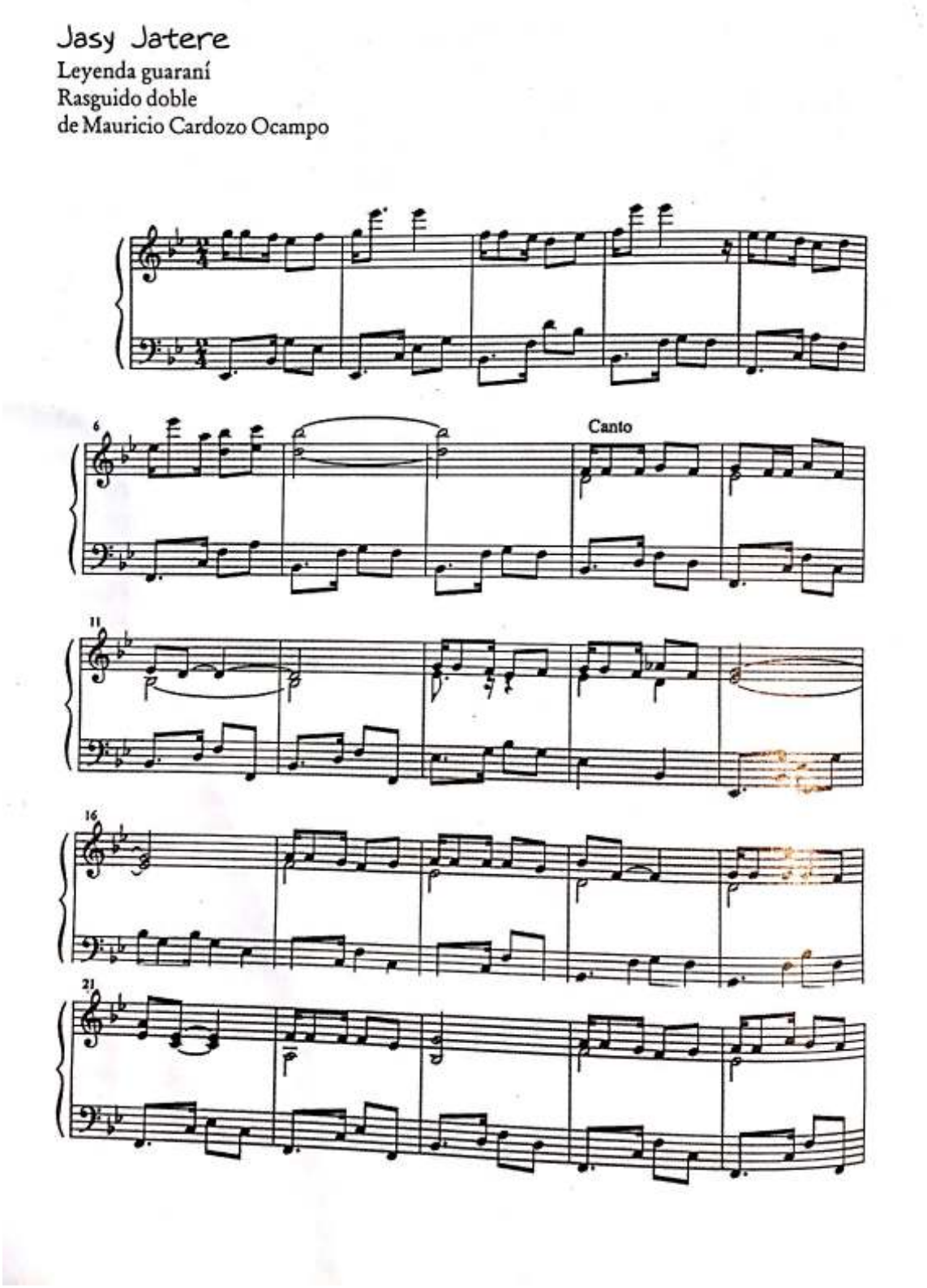
Río... viejo... río... que bajando vas
quiero ir contigo en busca de hermandad
Paz para mi tierra cada día más
roja cón la sangre del pobre mensú...

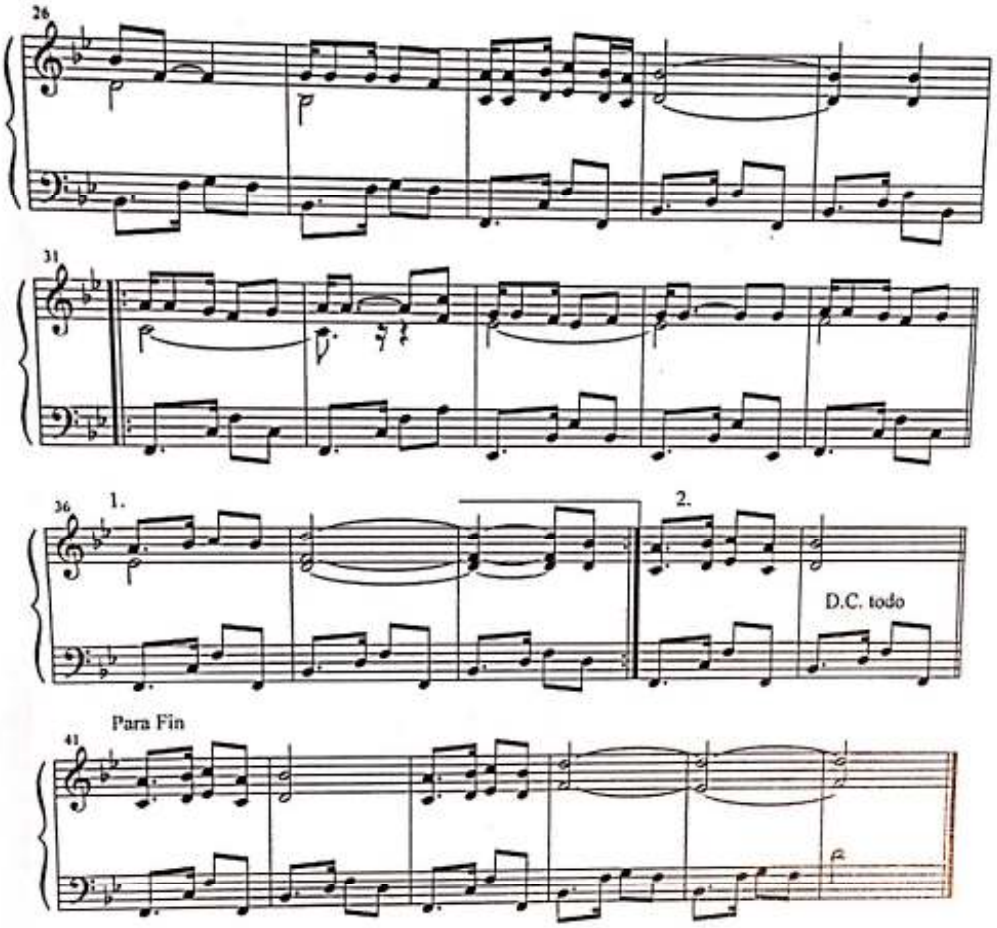
Neike... Neike... etc. etc.

Para fin: Yerba... verde... yerba... etc. etc.

MENSU: Peón del yerbatal
NEIKE: ¡Vamos!
CAPANGA: Capataz

ANEXO 5 - Partitura de Jasy Jatere
Fuente: Cardozo Ocampo (2005, p. 50-51).





I

Hay un niñito rubio allá en la selva
su bastoncito de oro tiene payé (1)
es el rey de la siesta de la floresta
este pequeño mago; temor de la niñez.
Nadie se le resiste cuando se acerca,
dice su propio nombre: "Jasy Jatere"

II

Quisiera tener conmigo
ese bastoncito de oro
para poder conquistar tu corazón.
Quisiera tener conmigo
ese bastoncito de oro
para poder conquistar tu corazón...

I bis

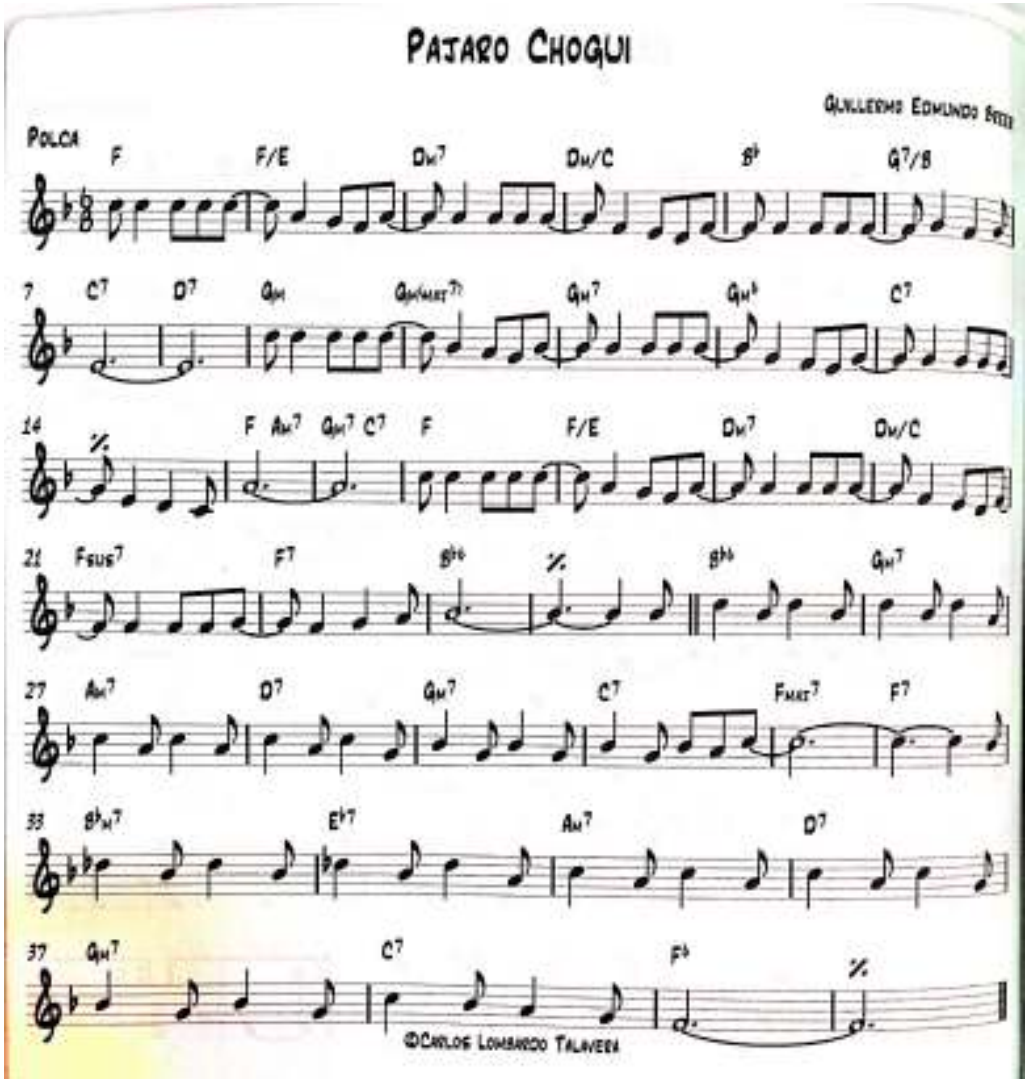
La selva guaraní guarda en sus entrañas
a este pequeño mago para azaya(2)
Quién pudiera tener su bastón de oro
que la leyenda dice: «tiene extraño poder».
Nadie se le resiste cuando se acerca,
dice su propio nombre: "Jasy Jatere"

II bis

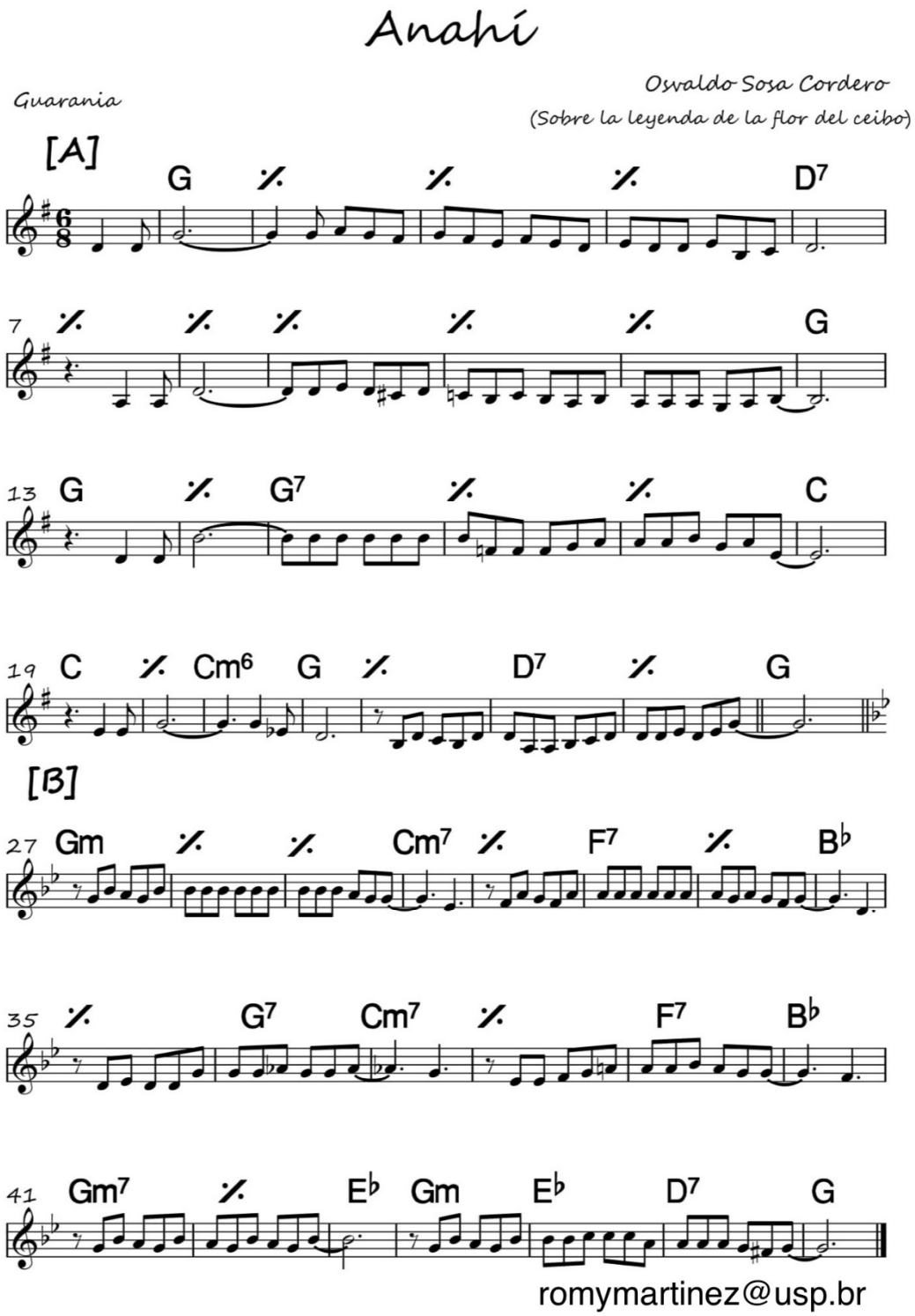
Quisiera tener conmigo
ese bastoncito de oro
para poder conquistar tu corazón.
Quisiera tener conmigo
ese bastoncito de oro
para poder conquistar tu corazón...
"Jasy Jatere... Jasy Jatere"...

(1) magia
(2) fantasma de la siesta

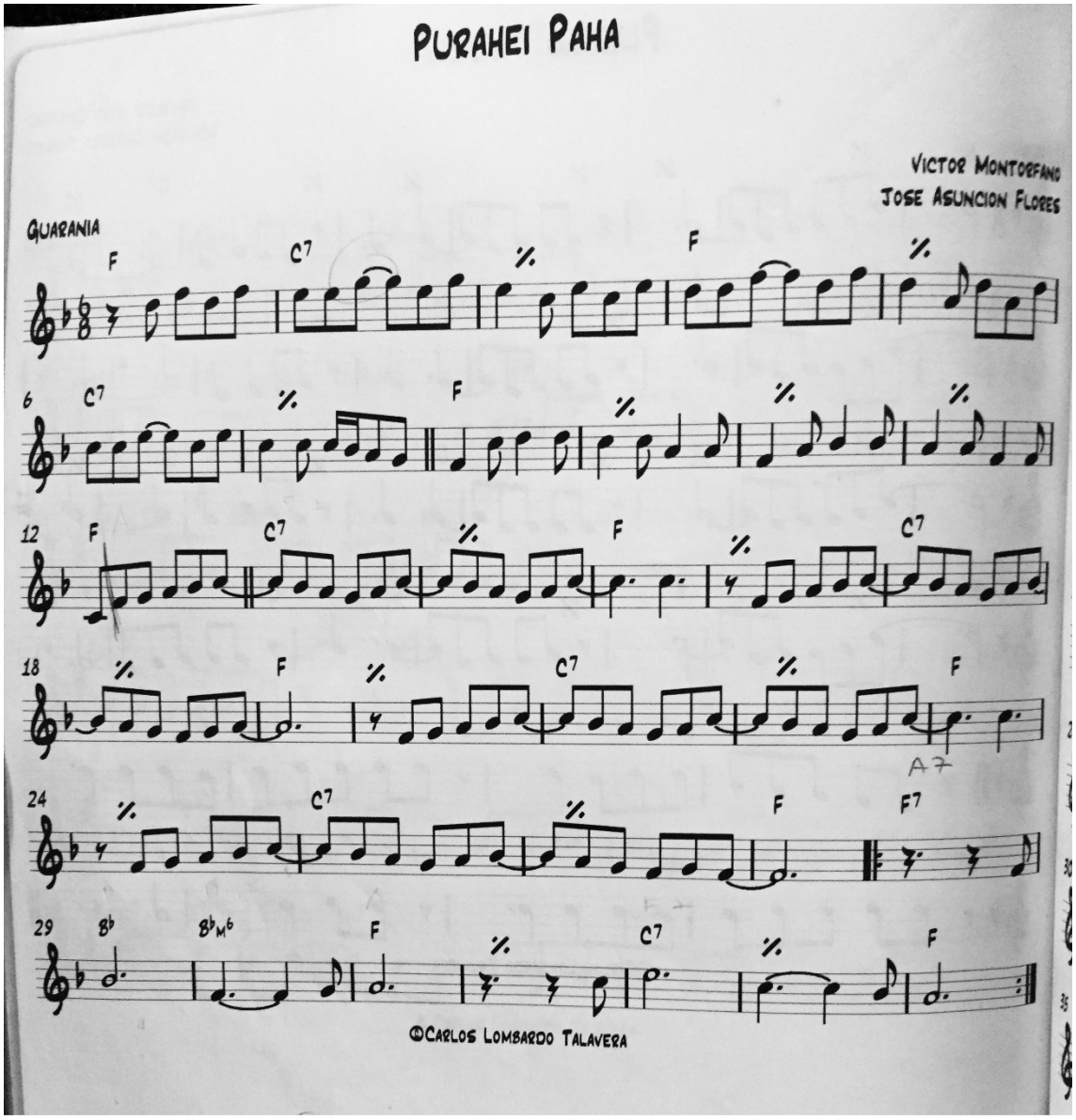
ANEXO 6 – Partitura Pajáro Chogui
Fuente: Lombardo (2010, p. 171)



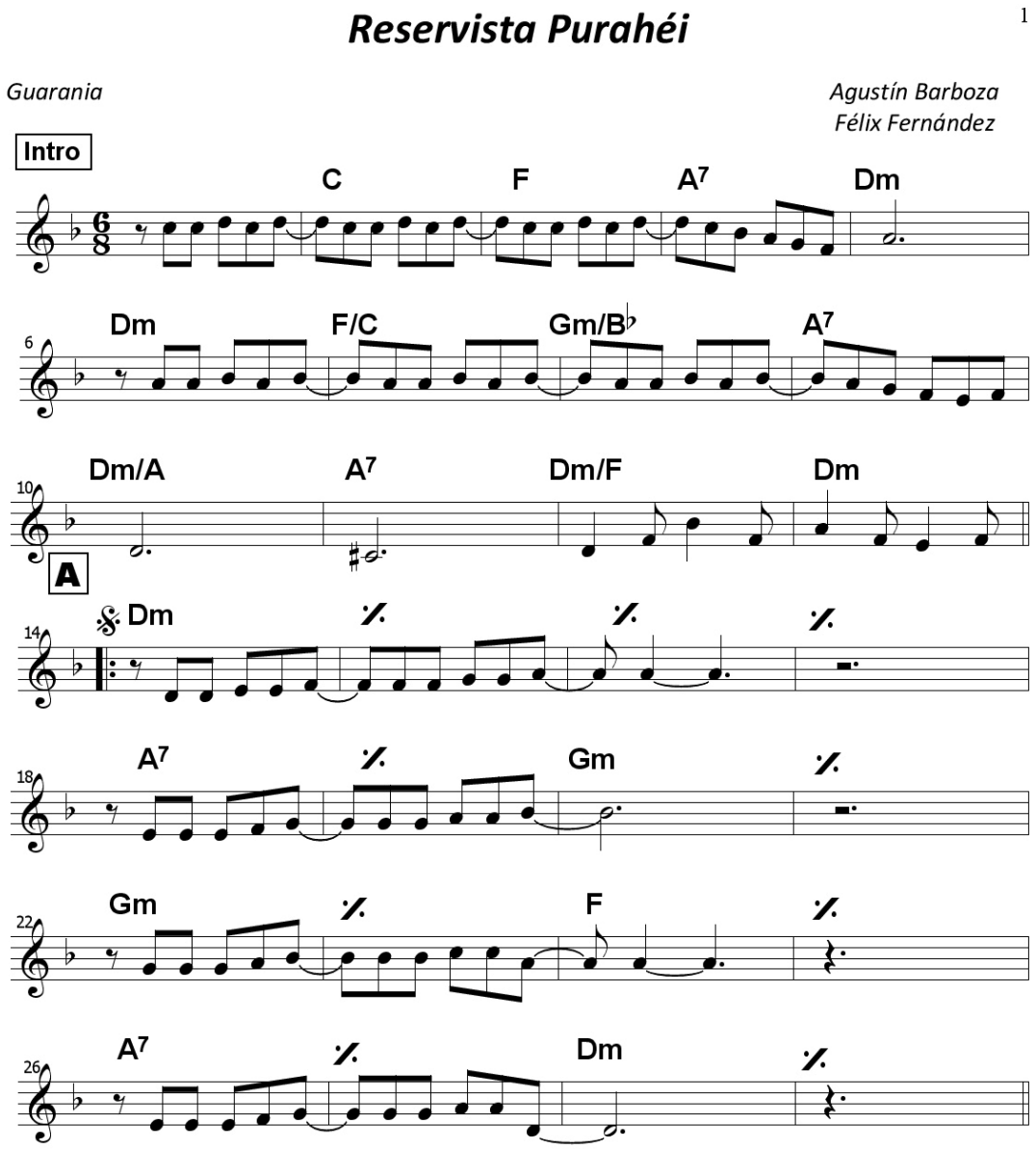
ANEXO 7 – Partitura ‘Anahi’
Transcripción: Romy Martínez



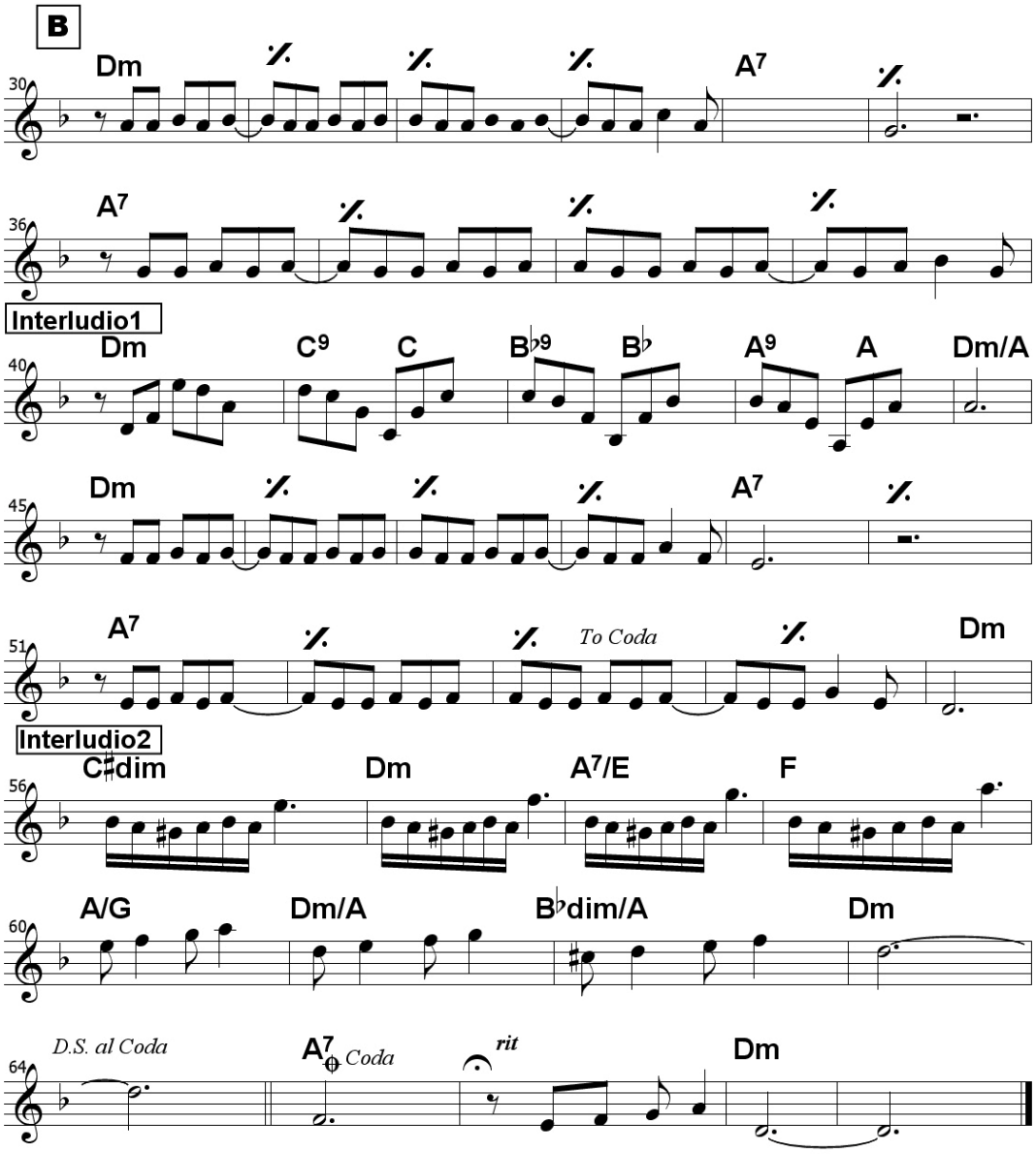
ANEXO 8 – Partitura ‘Purahéi Paha’
Fuente: Lombardo (2010)



ANEXO 9 – Partitura ‘Reservista Purahéi’
Fuente: Transcripción Romy Martínez

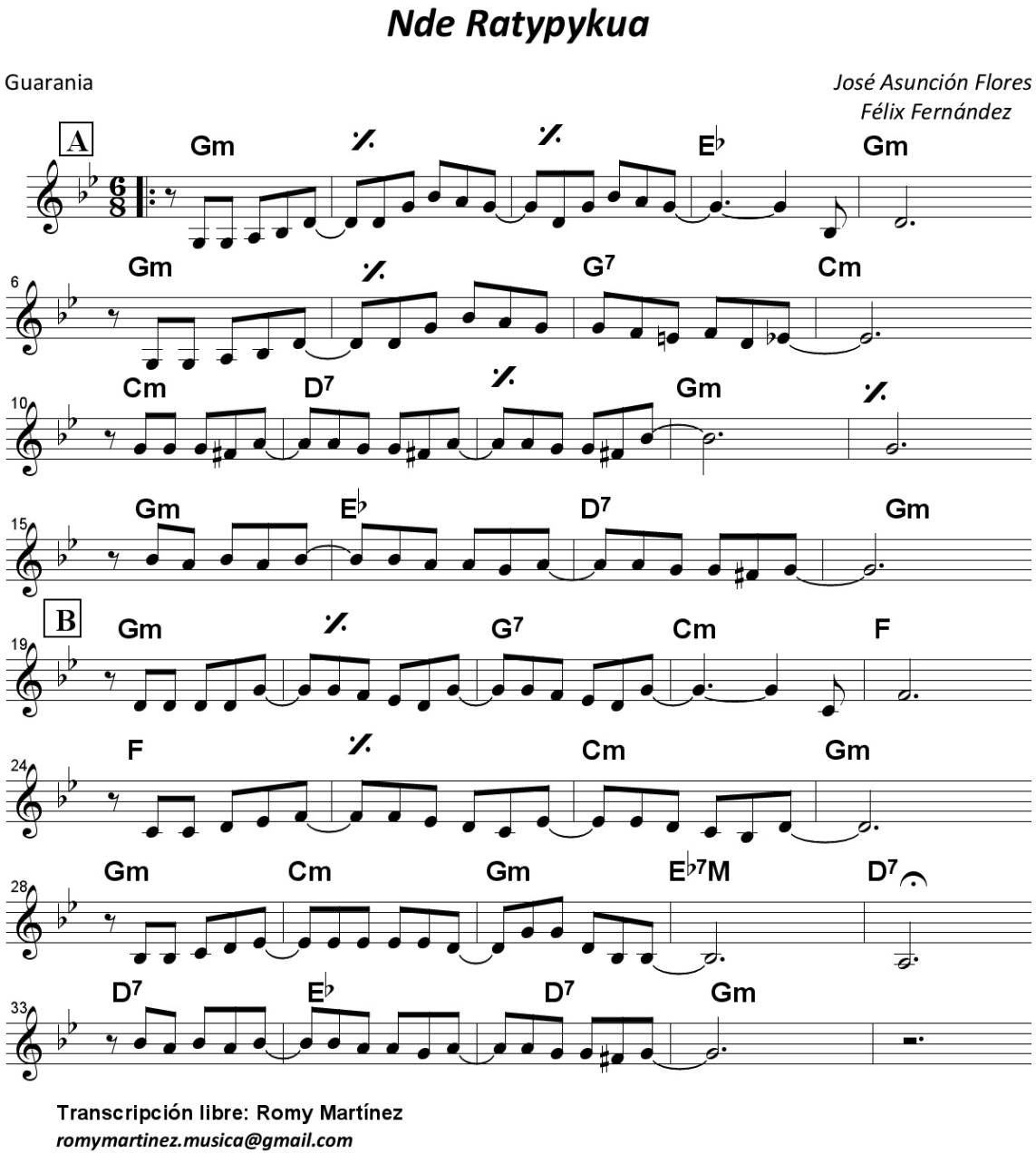


2 **Reservista Purahei**

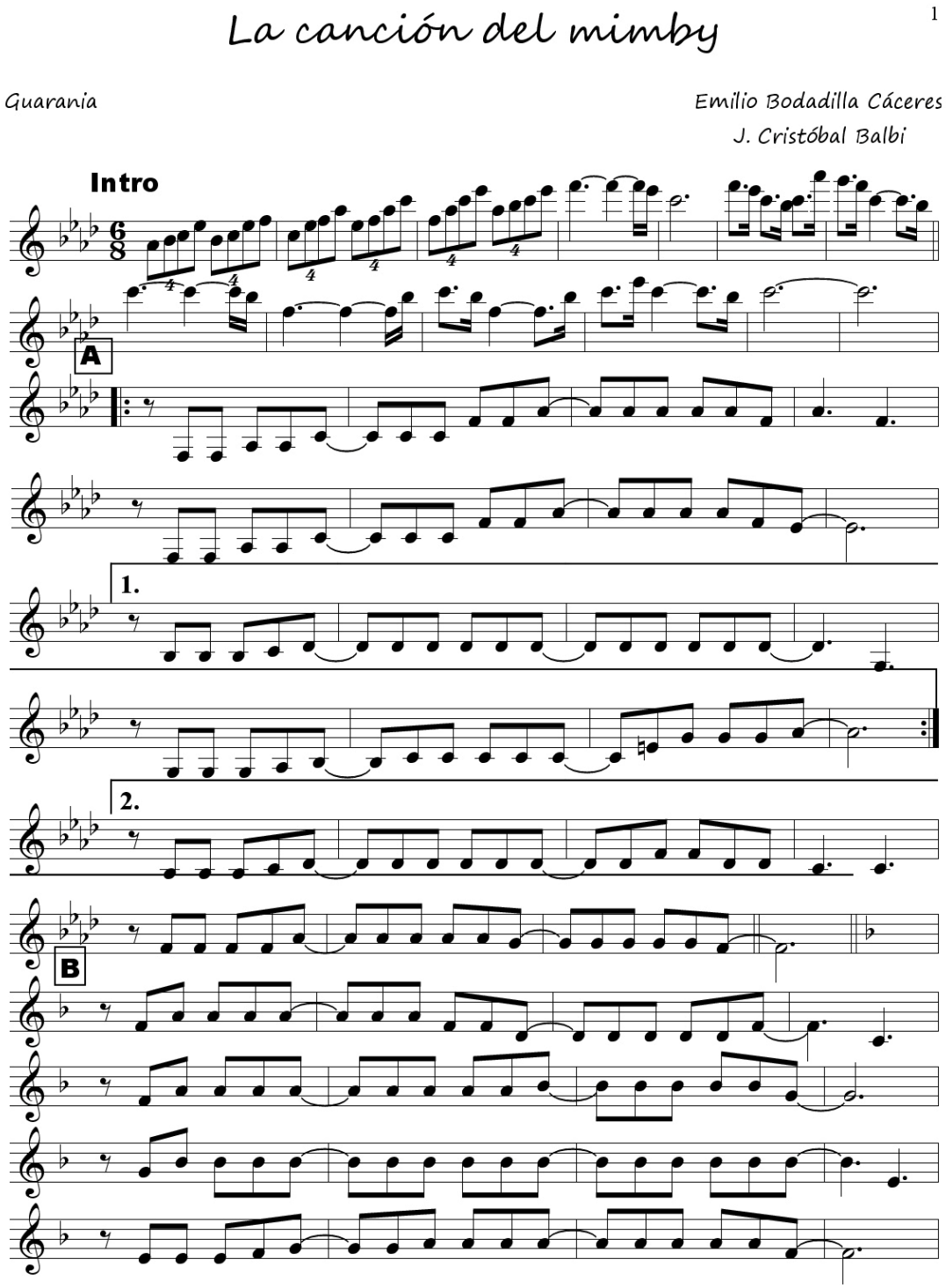


Transcripción: Romy Martínez. Versión del autor. Album: Colección-Sonidos de mi tierra - CD2

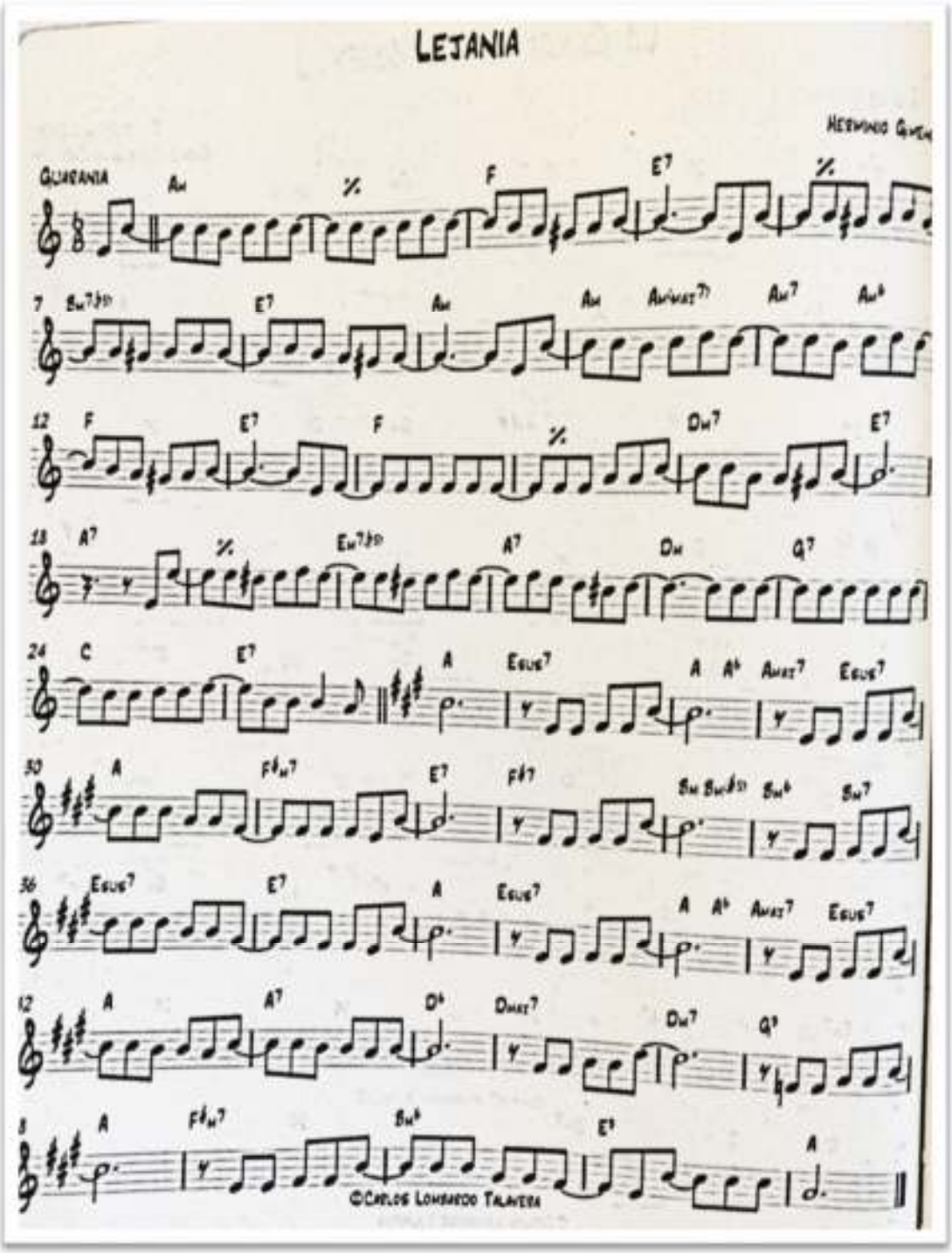
ANEXO 10 – Partitura 'Nde ratypykua'
Fuente: Transcripción Romy Martínez



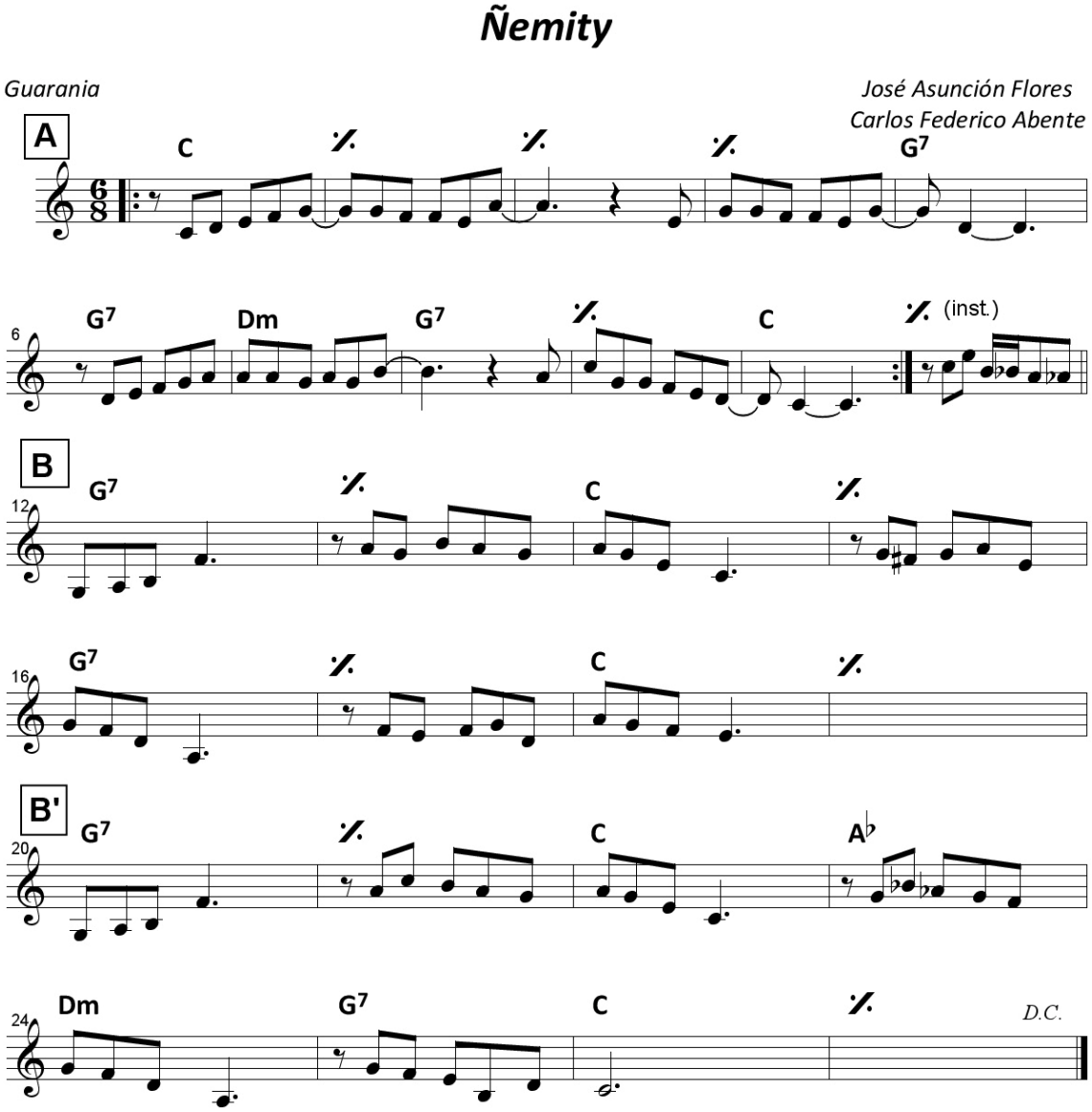
ANEXO 11 – Partitura ‘La canción del mimby’
Fuente: Transcripción Romy Martínez



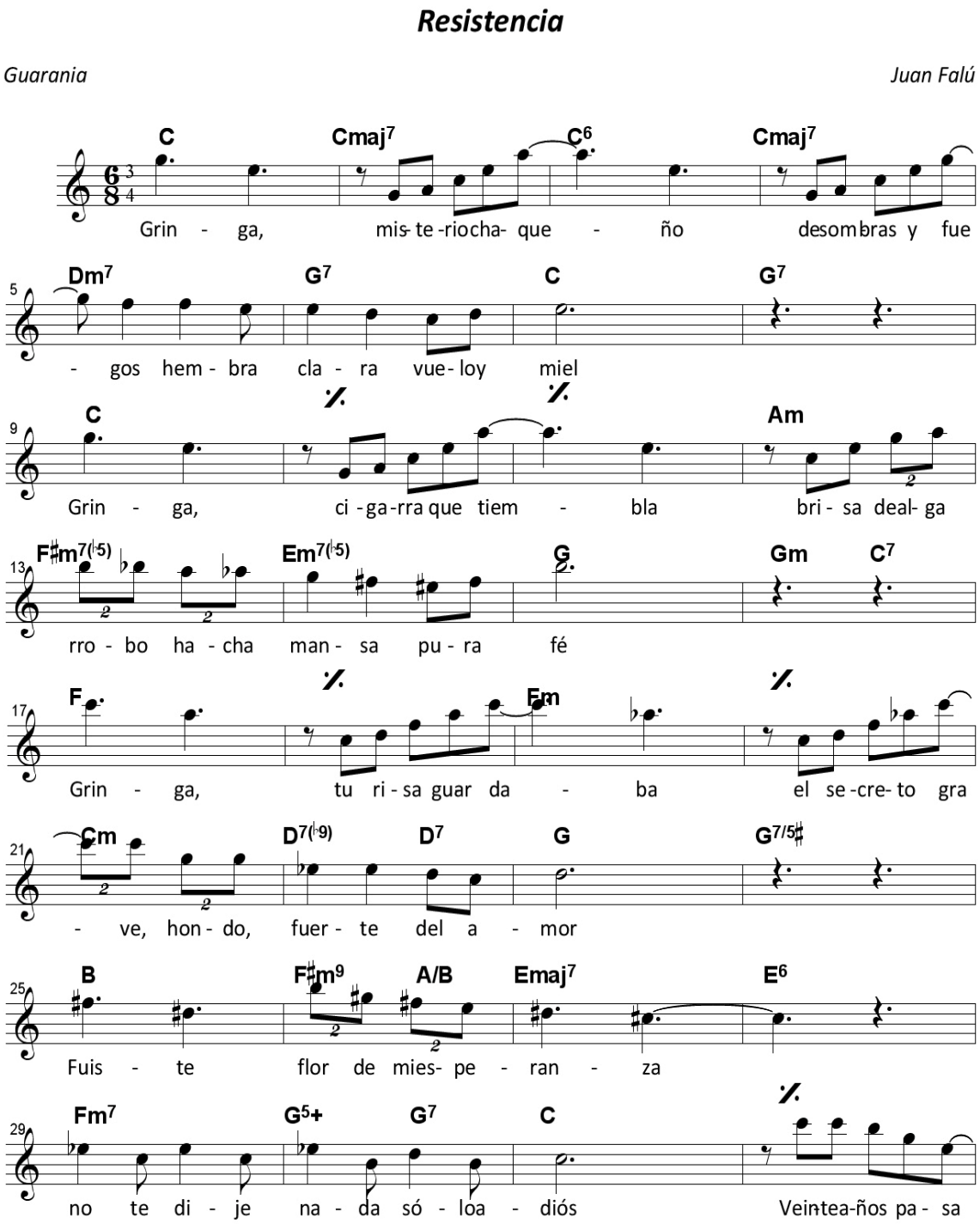
ANEXO 12 – Partitura ‘Lejanía’
Fuente: Lombardo (2010)

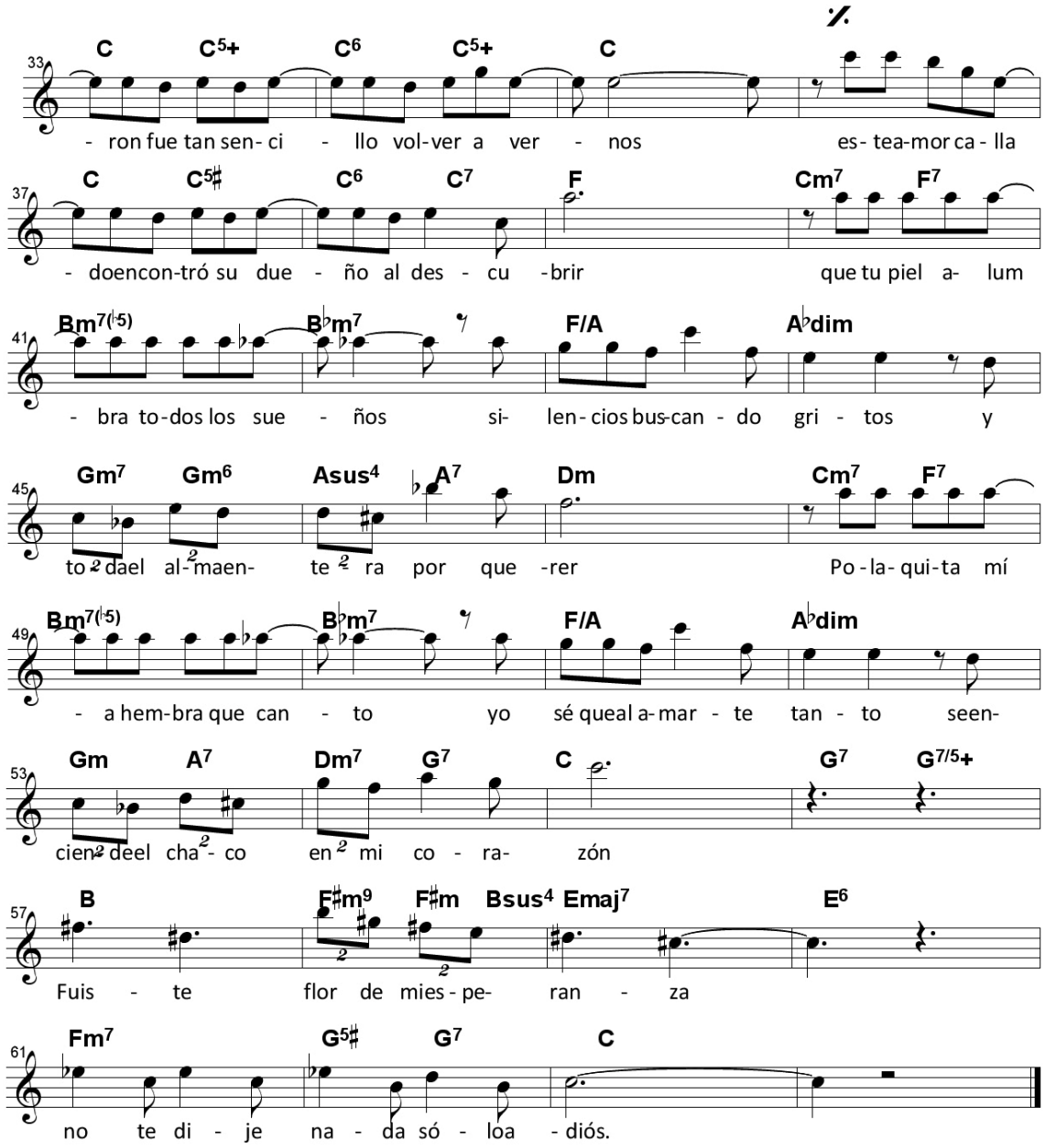


ANEXO 13 – Partitura 'Ñemity'
Fuente: Transcripción Romy Martínez

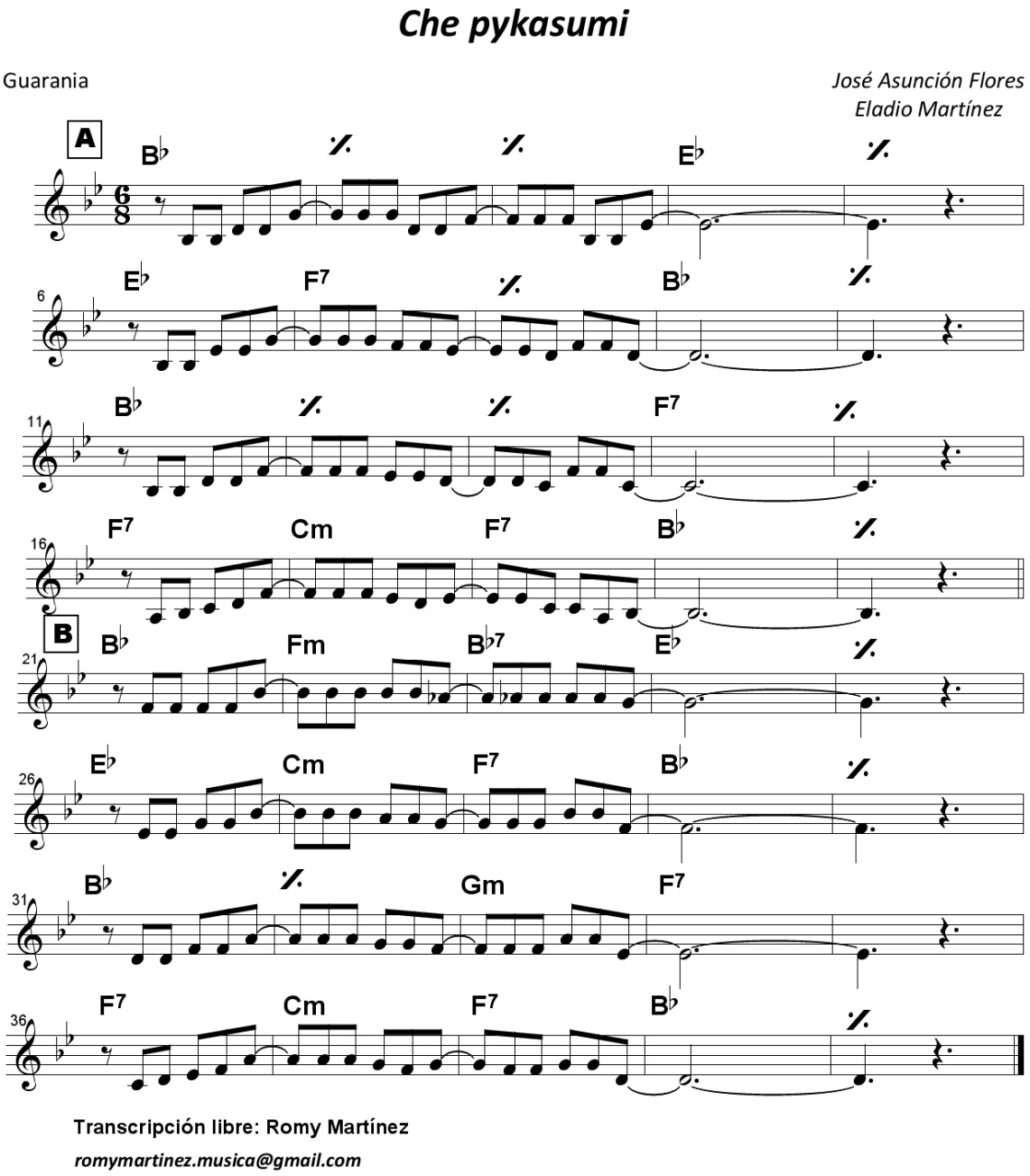


ANEXO 14 – Partitura ‘Resistencia’
Fuente: Transcripción Juan Falú

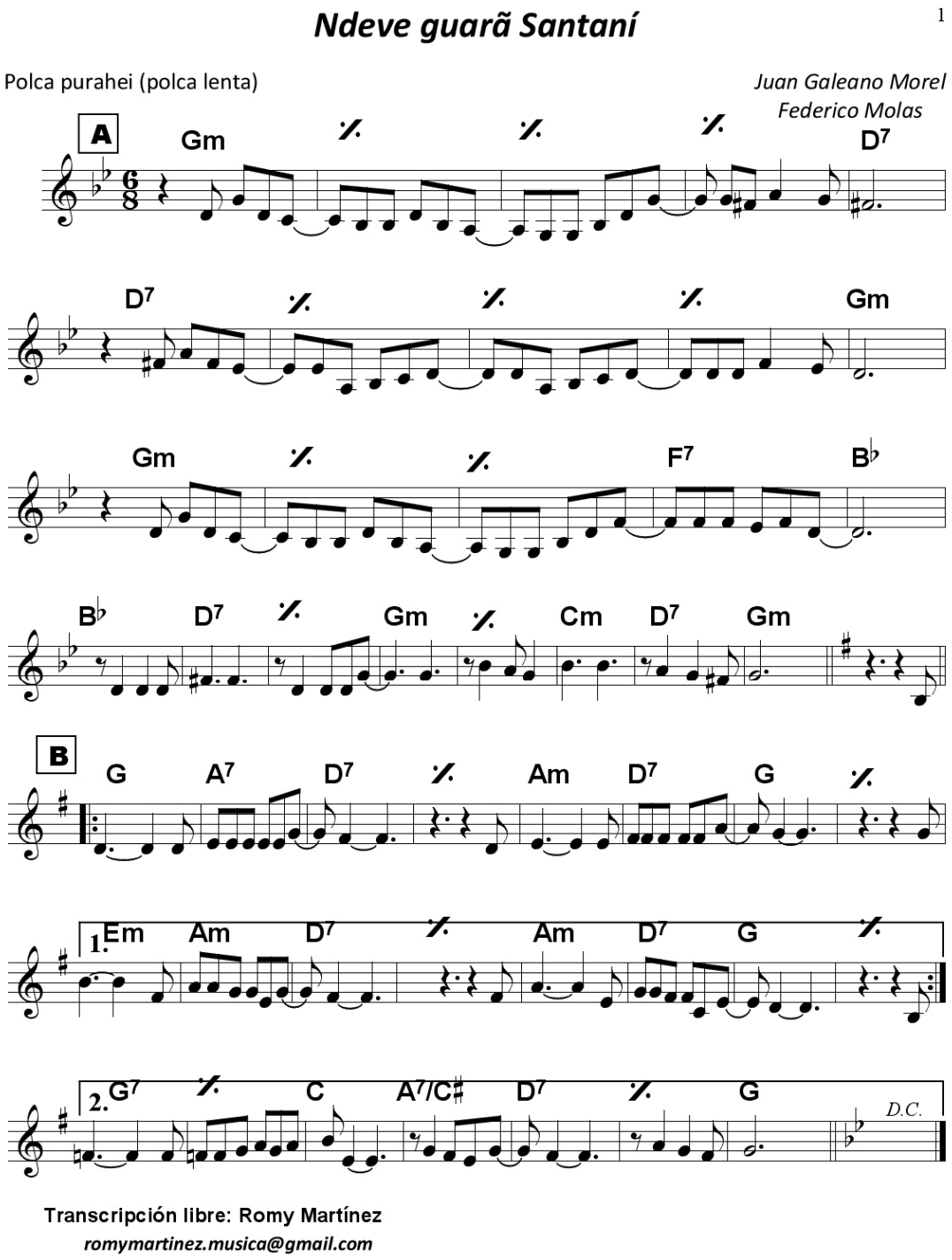



33 C C5+ C6 C5+ C %
- ron fue tan sen- ci - llo vol-ver a ver - nos es- tea-mor ca - lla
37 C C5♯ C6 C7 F Cm7 F7
- doencon-tró su due - ño al des - cu -brir que tu piel a- lum
41 Bm7(♭5) B♭m7 F/A A♭dim
- bra to-dos los sue - ños si- len- cios bus-can - do gri - tos y
45 Gm7 Gm6 Asus4 A7 Dm Cm7 F7
to dael al-maen- te ra por que -rer Po - la- qui- ta mí
49 Bm7(♭5) B♭m7 F/A A♭dim
- a hem-bra que can - to yo sé queal a- mar - te tan - to seen-
53 Gm A7 Dm7 G7 C G7 G7/5+
cien deel cha - co en mi co - ra- zón
57 B F♯m9 F♯m Bsus4 Emaj7 E6
Fuis - te flor de mies - pe- ran - za
61 Fm7 G5♯ G7 C
no te di - je na - da só - loa - diós.

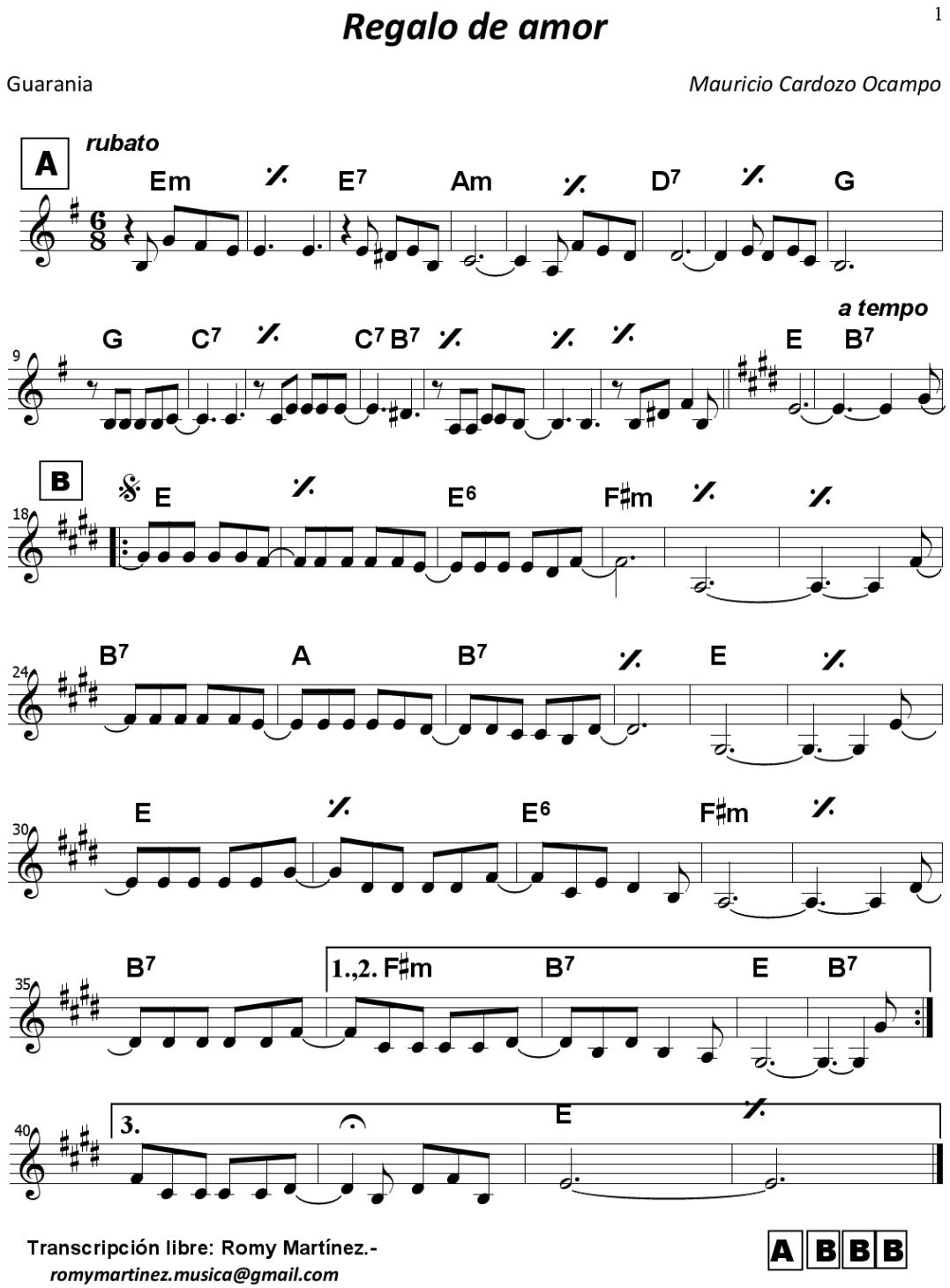
ANEXO 15 – Partitura ‘Che pykasumi’
Fuente: Transcripción Romy Martínez



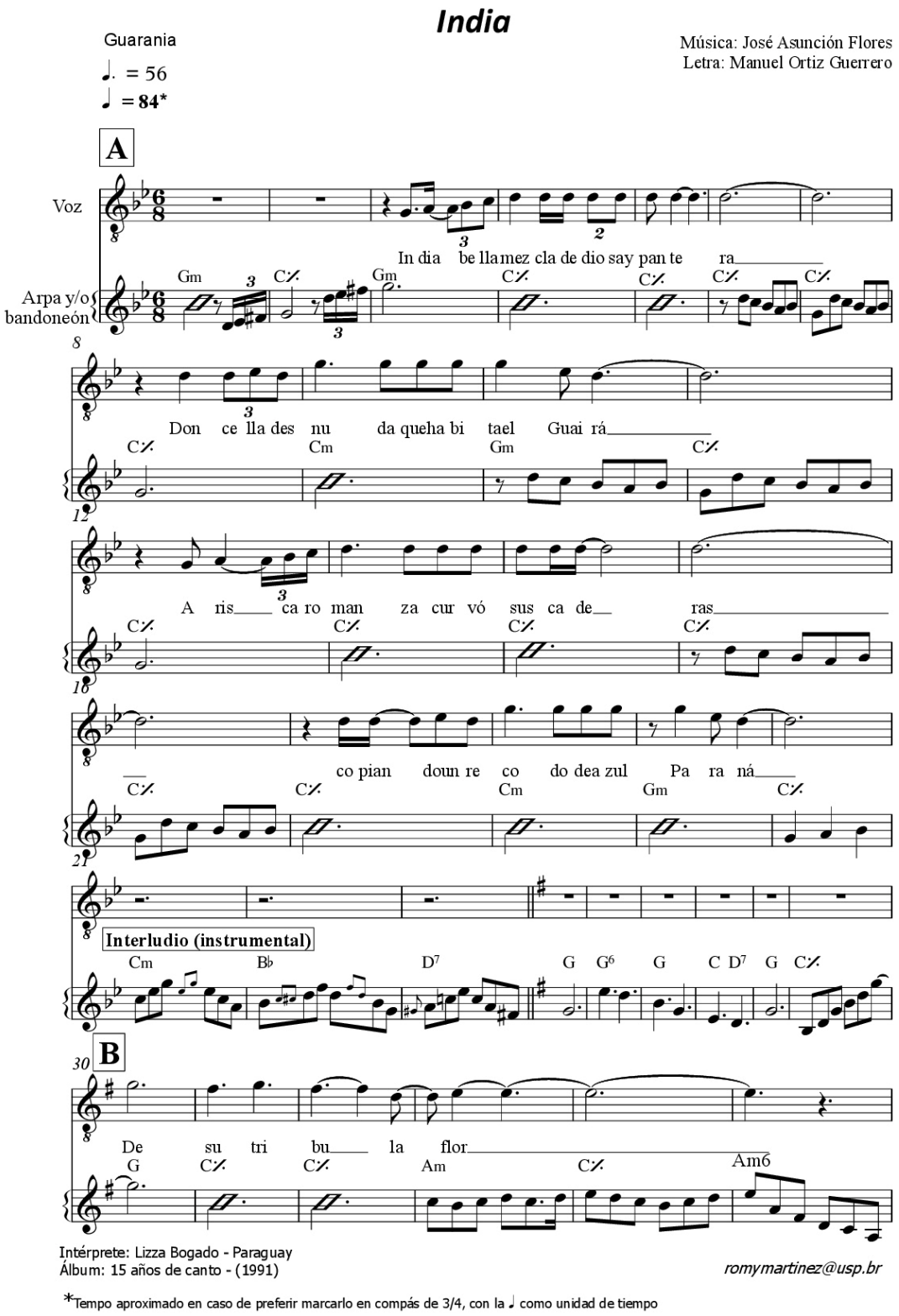
ANEXO 16 – Partitura 'Ndeve guarã Santani'
Fuente: Transcripción Romy Martínez

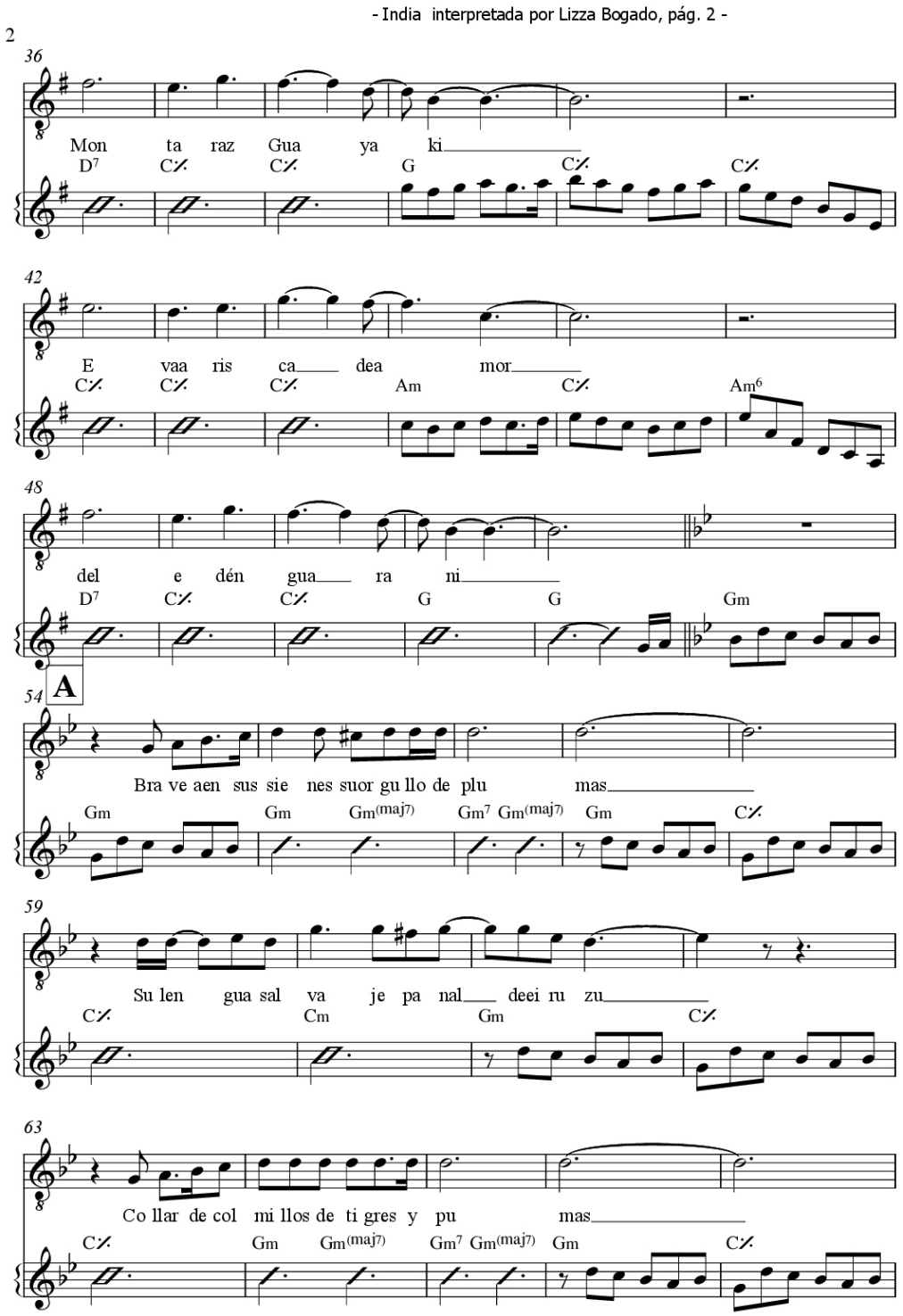


ANEXO 17 – Partitura 'Regalo de amor'
Fuente: Transcripción Romy Martínez



ANEXO 18 – Partitura 'India' interpretada por Lizza Bogado
Fuente: Transcripción Romy Martínez





romymartinez@usp.br

68

en jo ya la mu sa deY vy tu ru zu

C/ Cm Gm Gm

72 **Interludio cantado**

Mon ta raz in dia man ce ba de la ra za vir gen e va gua ya ki

Cm B♭ D7 G G6 G C D7 G G

B

81

La sil ves tre mu jer

C/ C/ C/ Am C/ Am6

87

que la sel vaes suho gar

D7 C/ C/ G C/ C/

a tempo

93

tam bién sa be que rer

C/ C/ C/ G Am C/ Am6

100

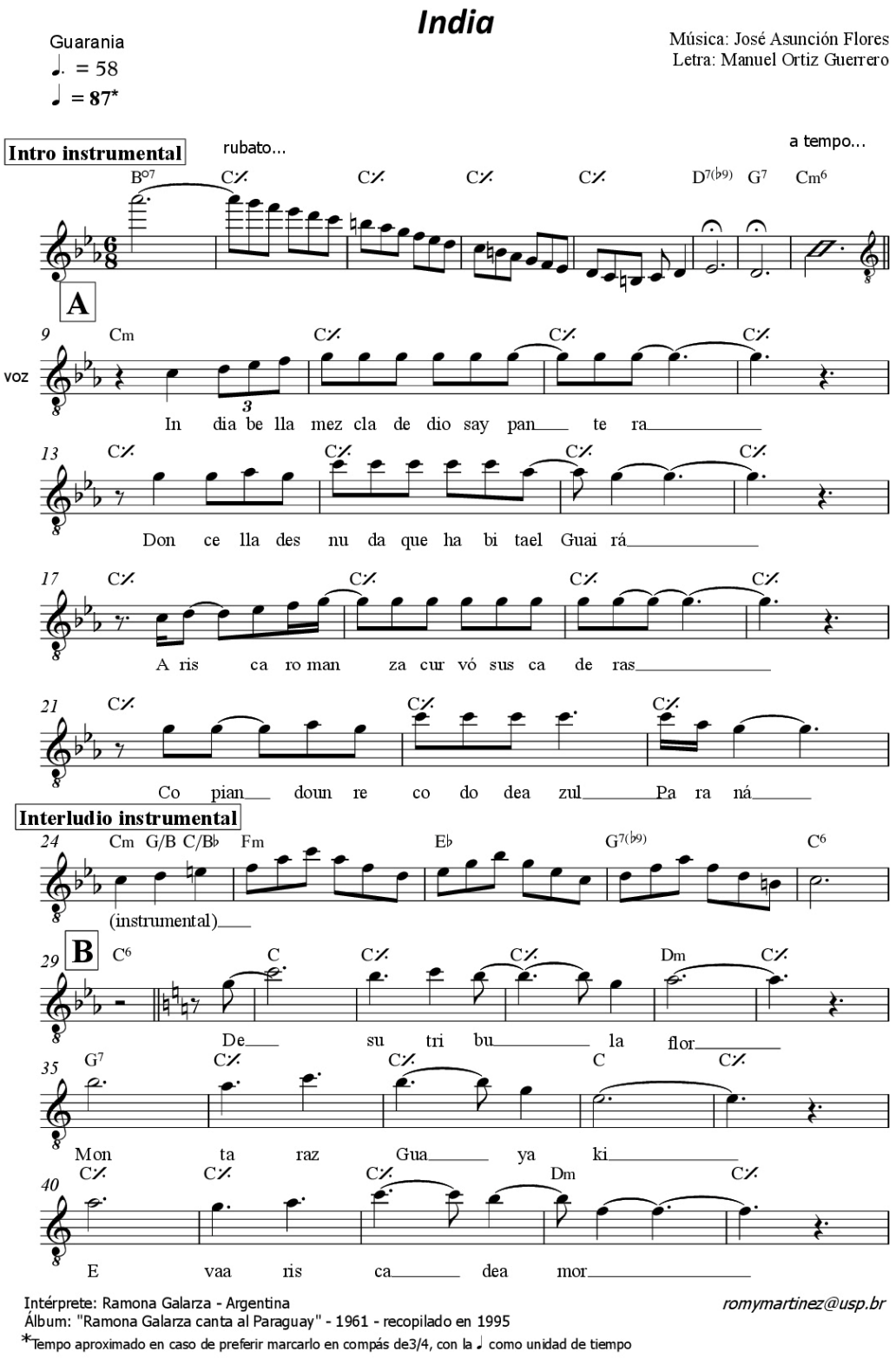
rall...

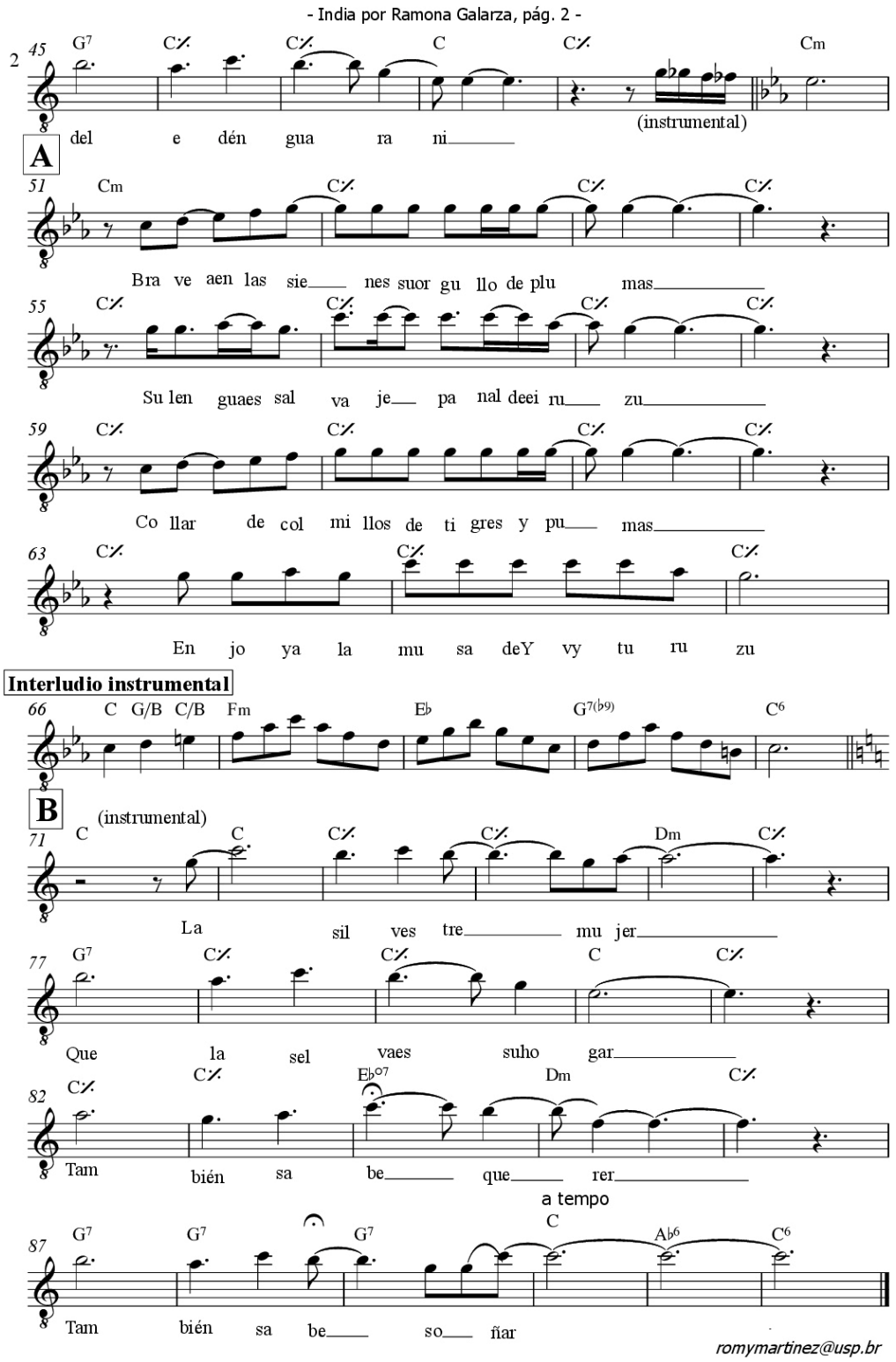
tam bién sa be so ñar

D7 C/ C/ C/ G6

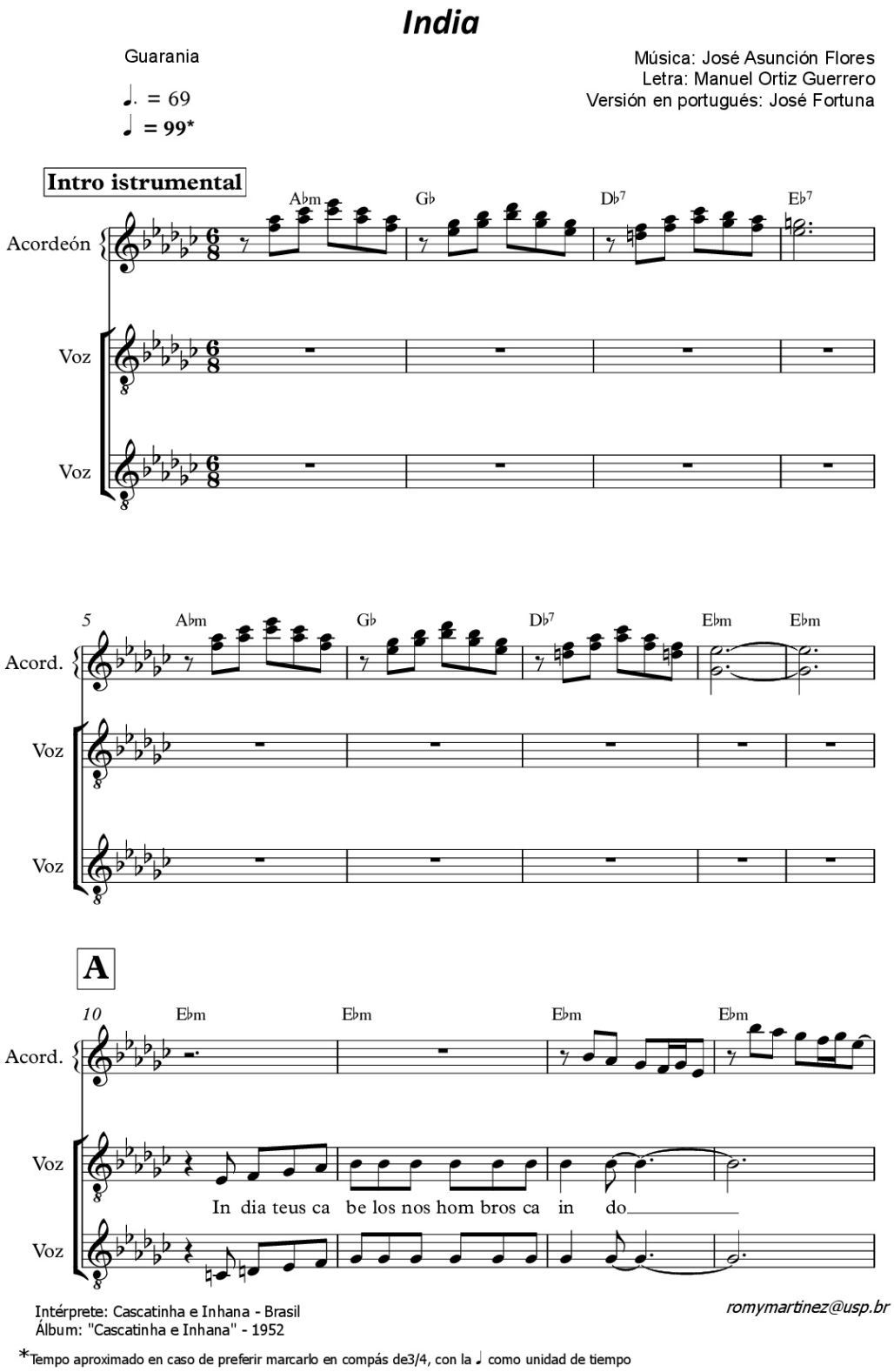
romymartinez@usp.br

ANEXO 19 – Partitura ‘India’ interpretada por Ramona Galarza
Fuente: Transcripción Romy Martínez




- India por Ramona Galarza, pág. 2 -
2
45
G7 C/ C/ C/ C C/ Cm
(instrumental)
del e dén gua ra ni
A
51
Cm C/ C/ C/
Bra ve aen las sie nes suor gu llo de plu mas
55
C/ C/ C/ C/
Su len guaes sal va je pa nal deei ru zu
59
C/ C/ C/ C/
Co llar de col mi llos de ti gres y pu mas
63
C/ C/ C/
En jo ya la mu sa deY vy tu ru zu
Interludio instrumental
66
C G/B C/B Fm E♭ G7(♭9) C6
B
(instrumental)
71
C C C/ C/ Dm C/
La sil ves tre mu jer
77
G7 C/ C/ C C/
Que la sel vaes suho gar
82
C/ C/ E♭o7 Dm C/
Tam bién sa be que rer
a tempo
87
G7 G7 G7 C A♭6 C6
Tam bién sa be so ñar
romymartinez@usp.br

ANEXO 20 – Partitura ‘India’ interpretada por Cascatinha e Inhana
Fuente: Transcripción Romy Martínez



2

14 Ebm B Ebm Ebm

Acord.

Voz

Ne gros co moa noi te que não tem lu ar

Voz

18 Ebm Ebm Ebm Ebm

Acord.

Voz

Teus la bios de ro sa pa ra mim so rrin do

Voz

22 Ebm B Ebm Ebm

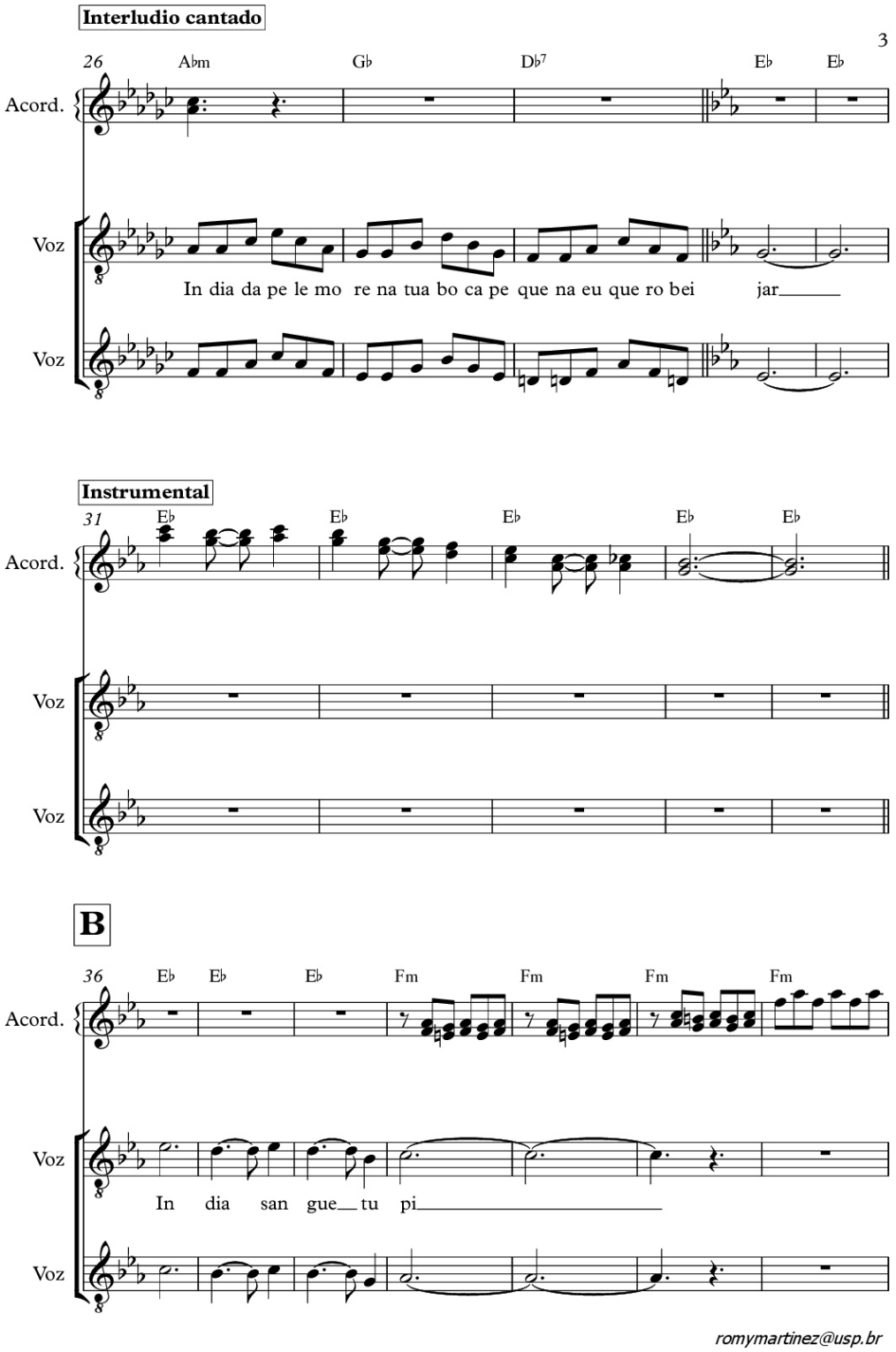
Acord.

Voz

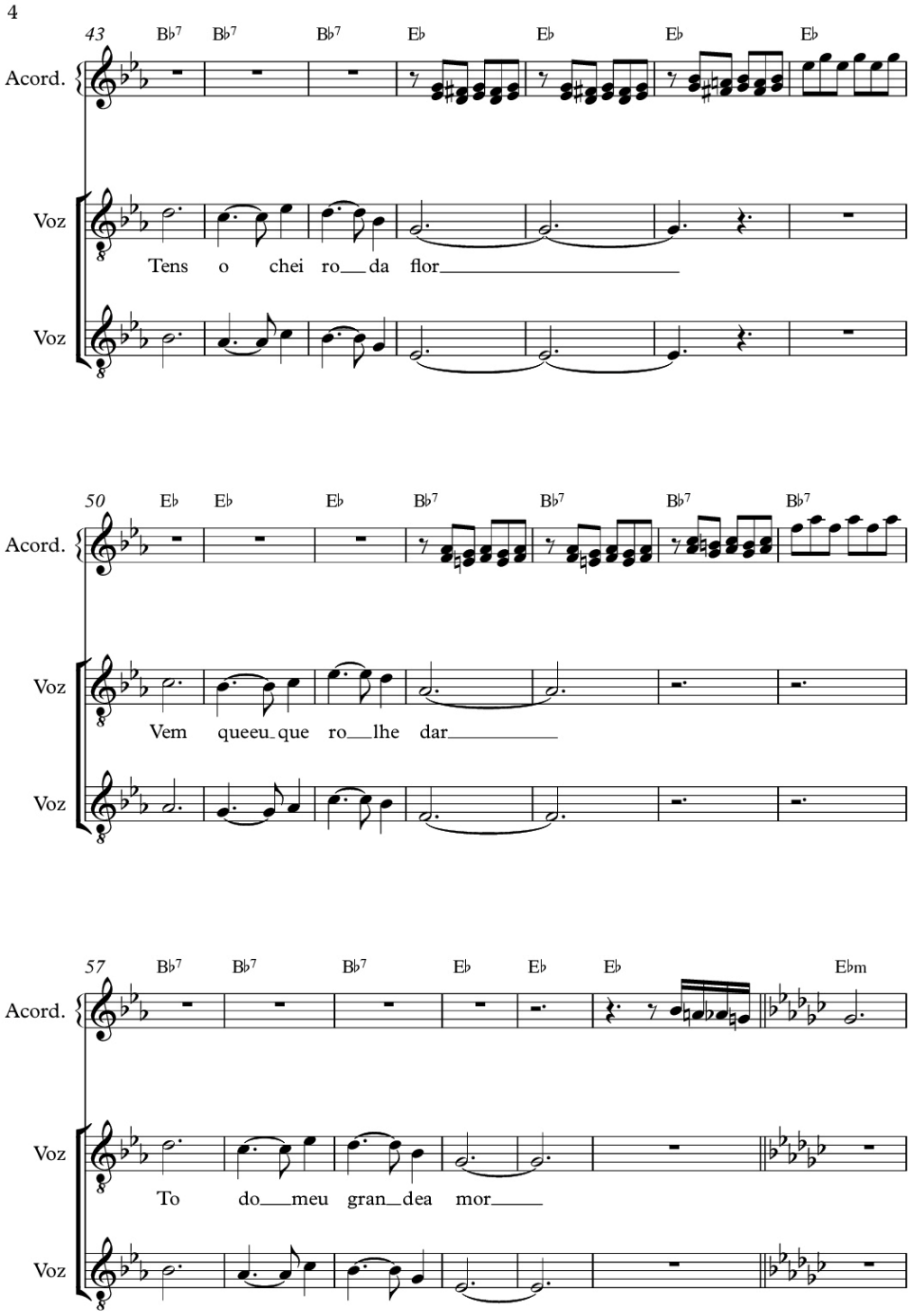
ea do ce mei gui ce de sse seu o lhar

Voz

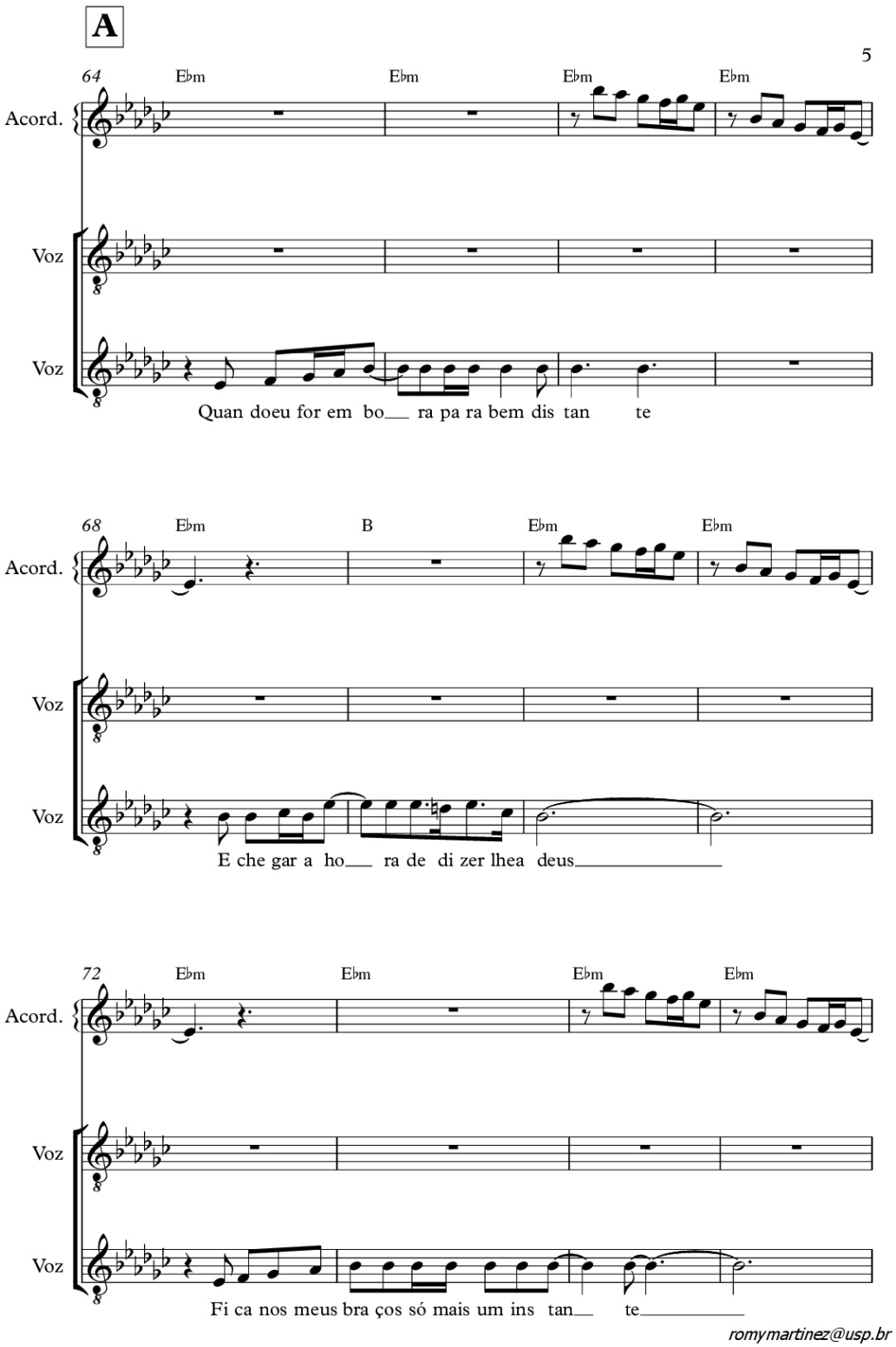
romymartinez@usp.br



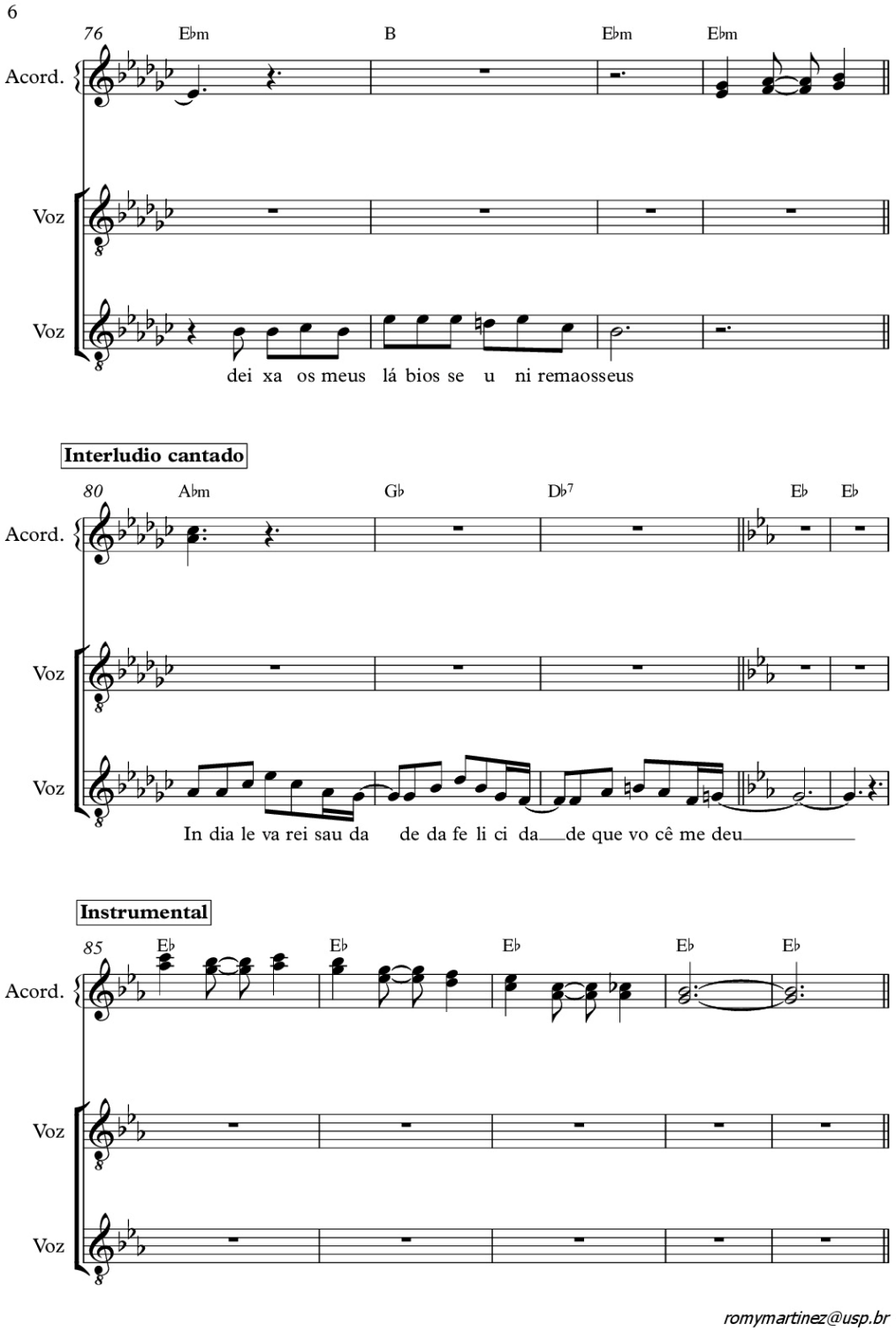
romymartinez@usp.br



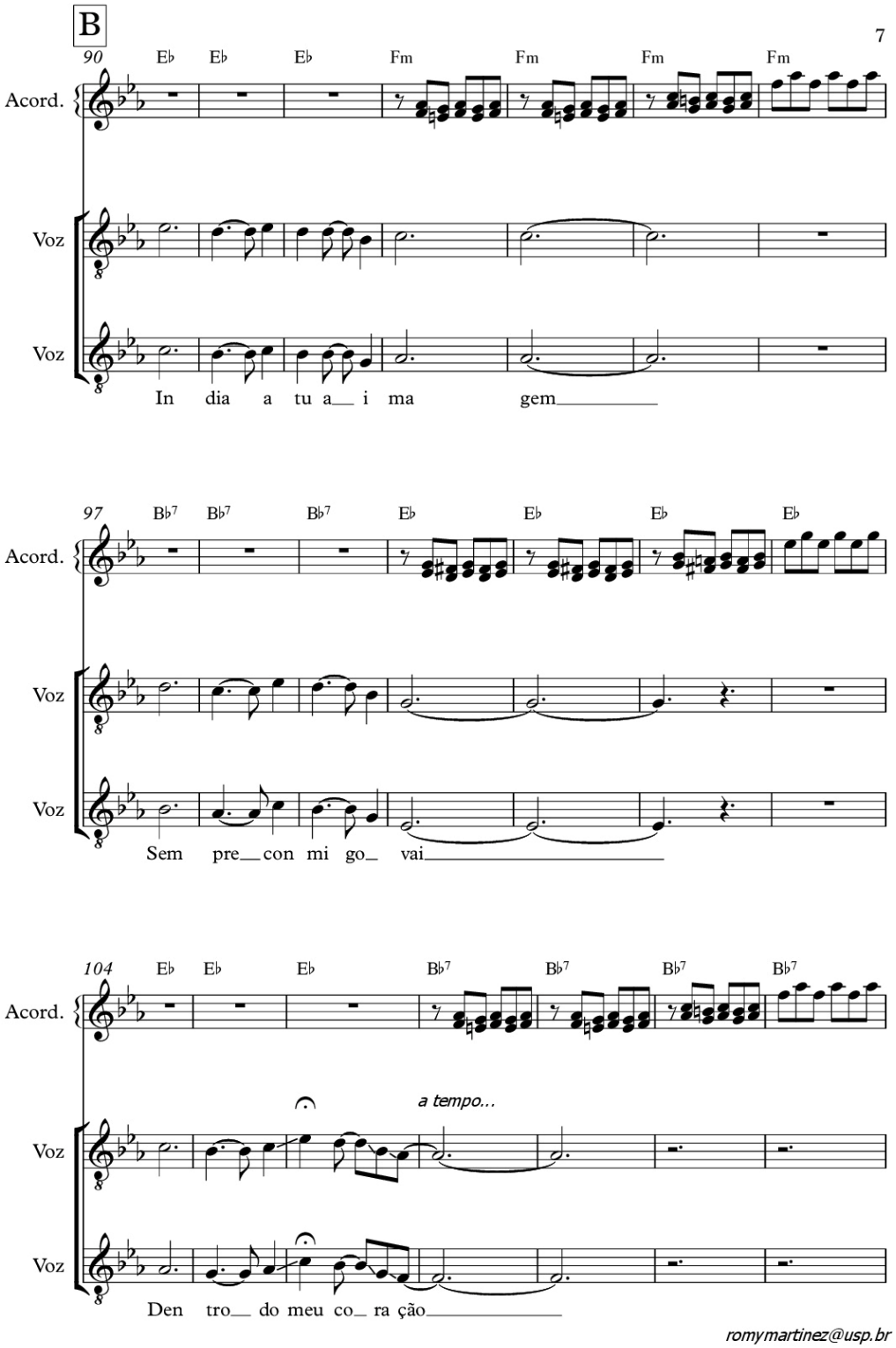
romymartinez@usp.br



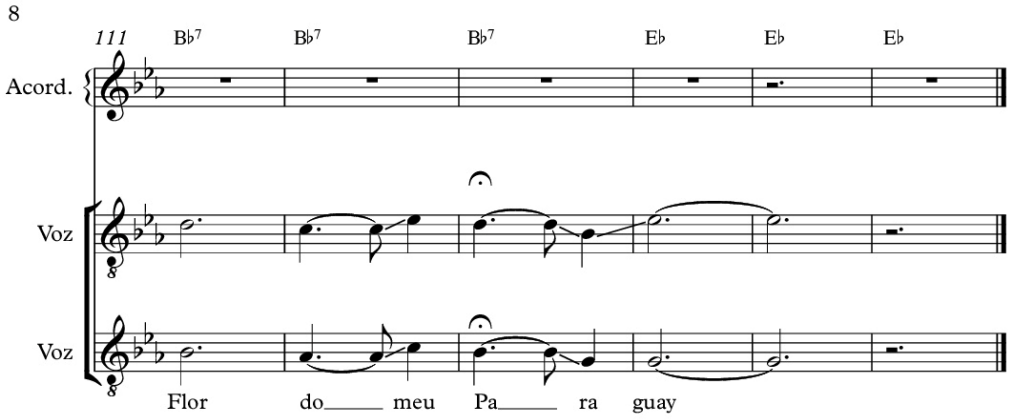
romymartinez@usp.br



romymartinez@usp.br

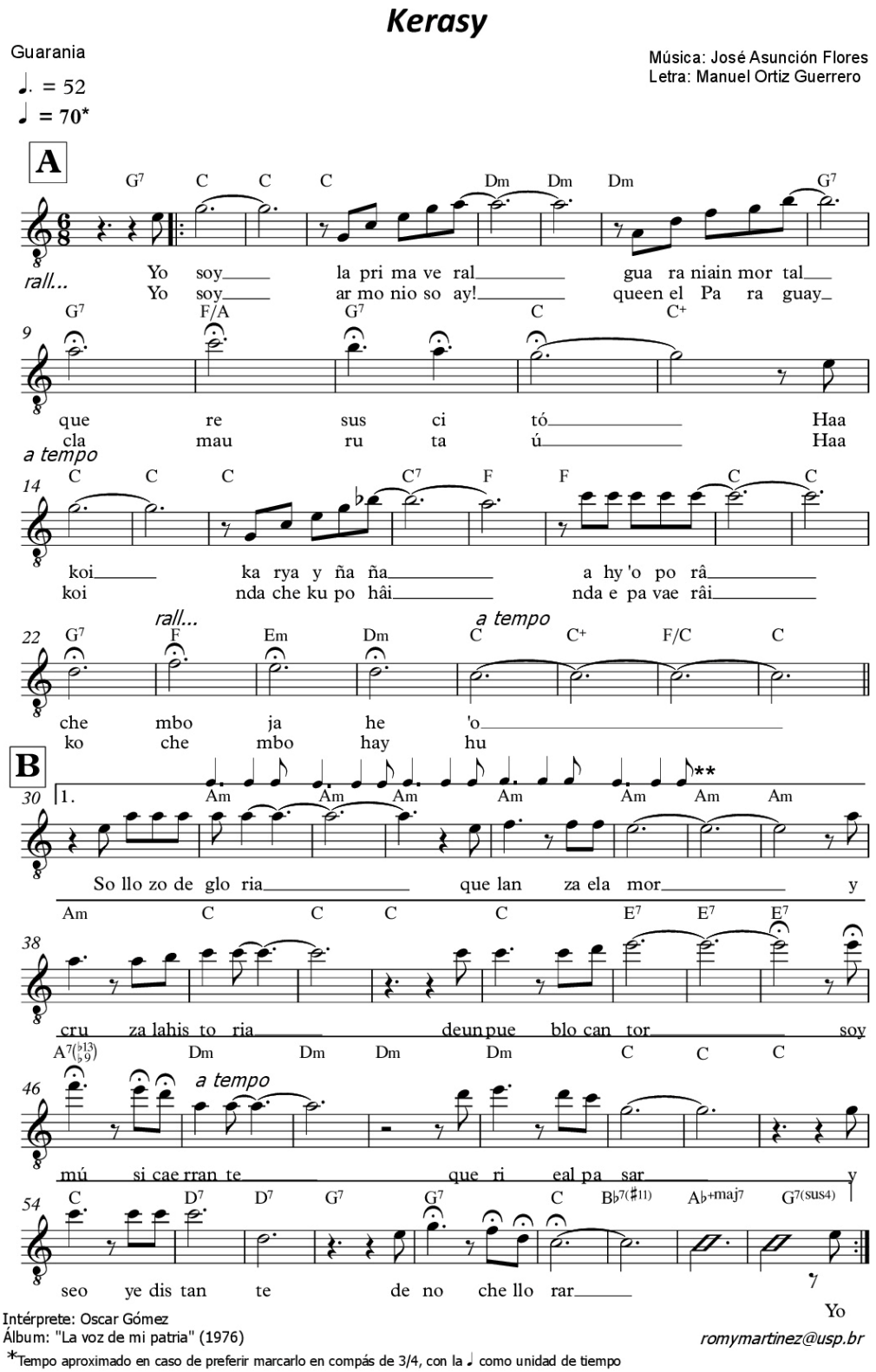


romymartinez@usp.br

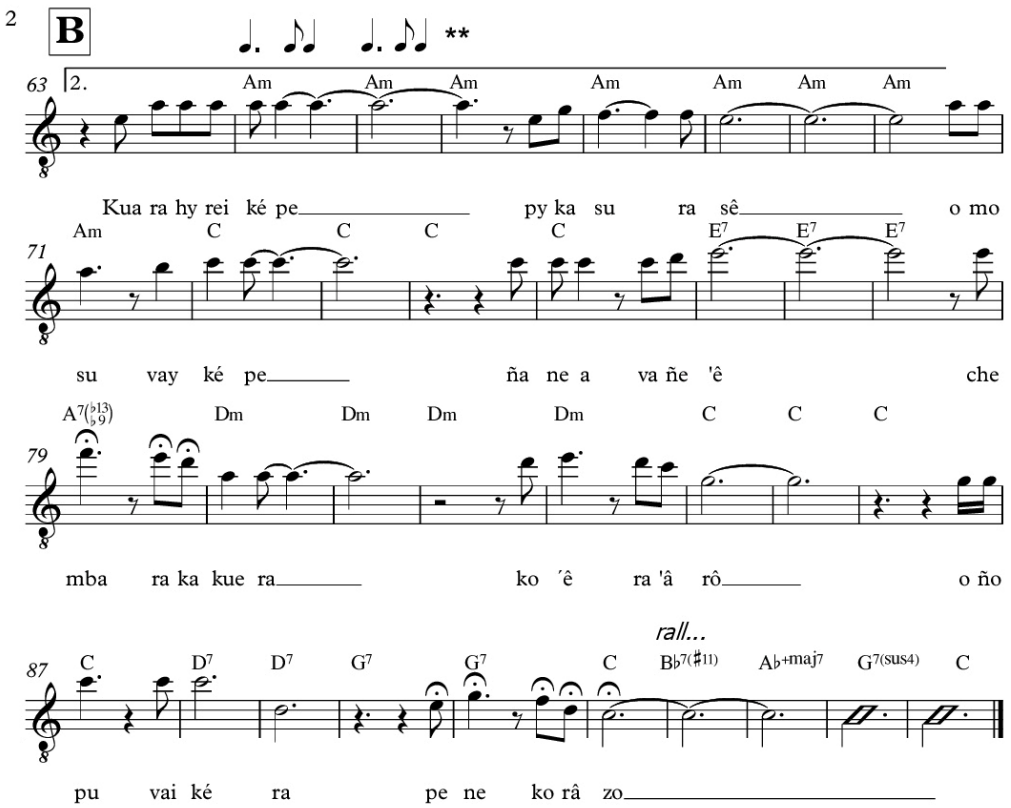


romymartinez@usp.br

ANEXO 21 – Partitura ‘Kerasy’ interpretada por Oscar Gómez
Fuente: Transcripción Romy Martínez



- Kerasy, pág. 2 -

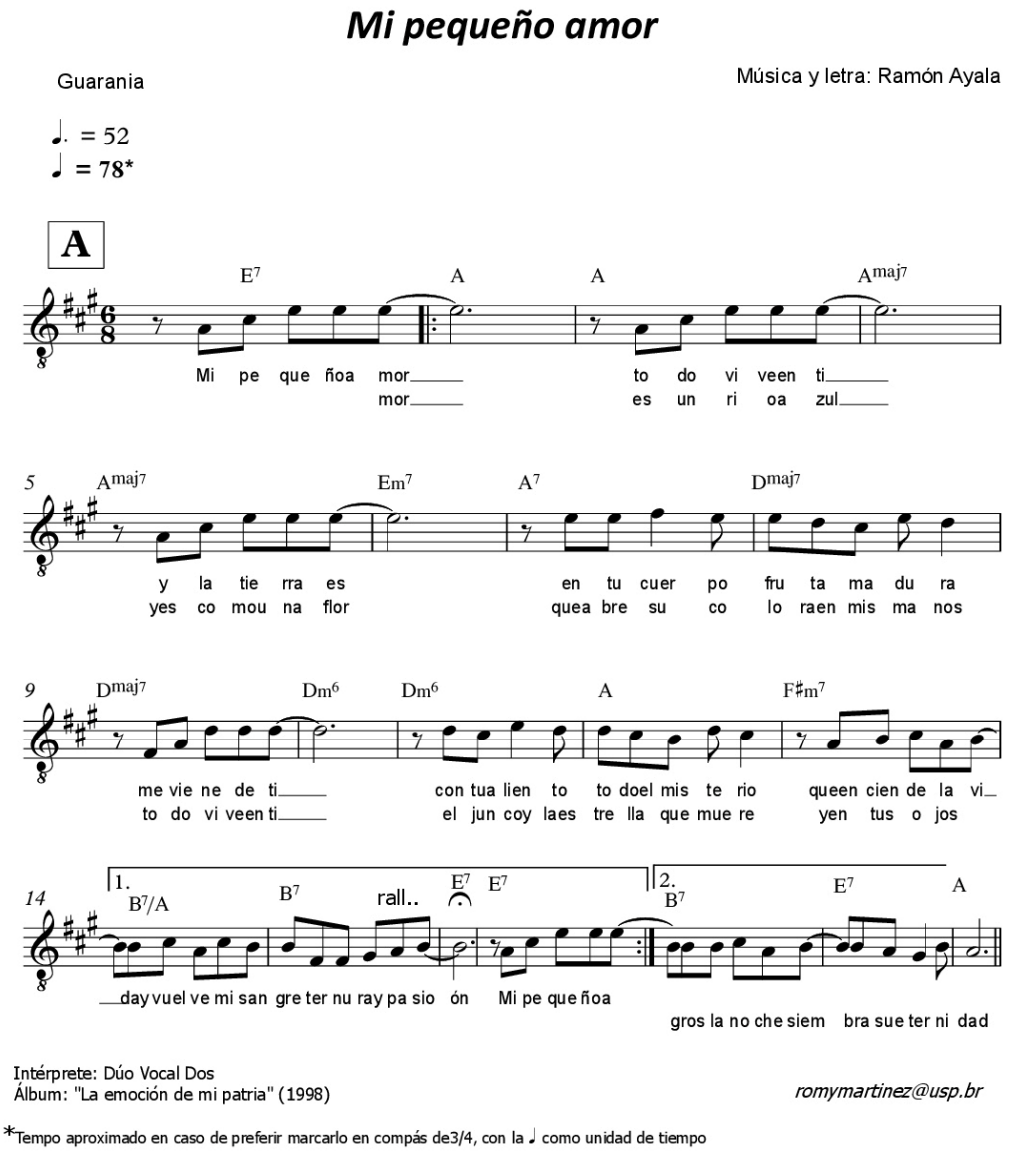


Intérprete: Oscar Gómez
Álbum: "La voz de mi patria" (1976)

romymartinez@usp.br

** Patrón rítmico de acompañamiento de la guarania ♫ ♫ ♩ es sustuído por el de ♩. ♪ ♩

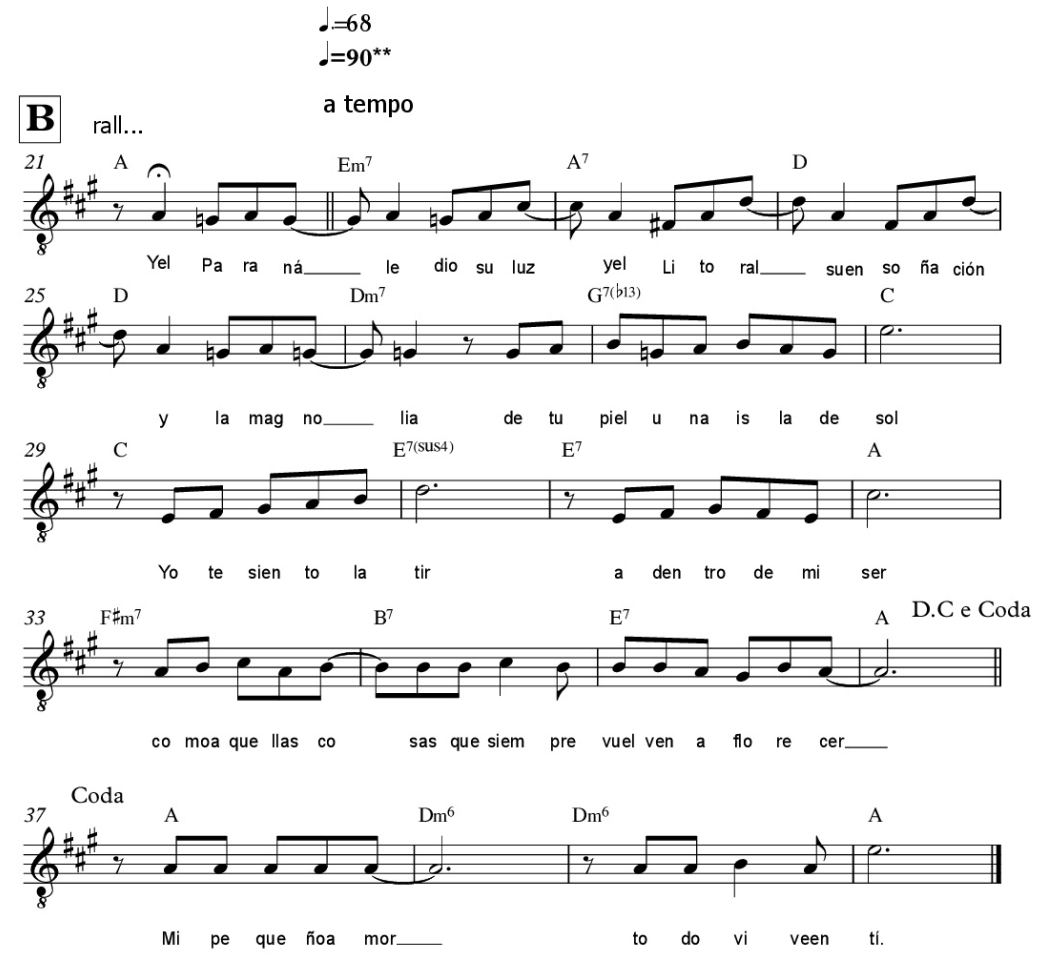
ANEXO 22 – Partitura ‘Mi pequeño’ interpretada por Vocal Dos
Fuente: Transcripción Romy Martínez



Z

2

- Mi pequeño amor, pág. 2 -

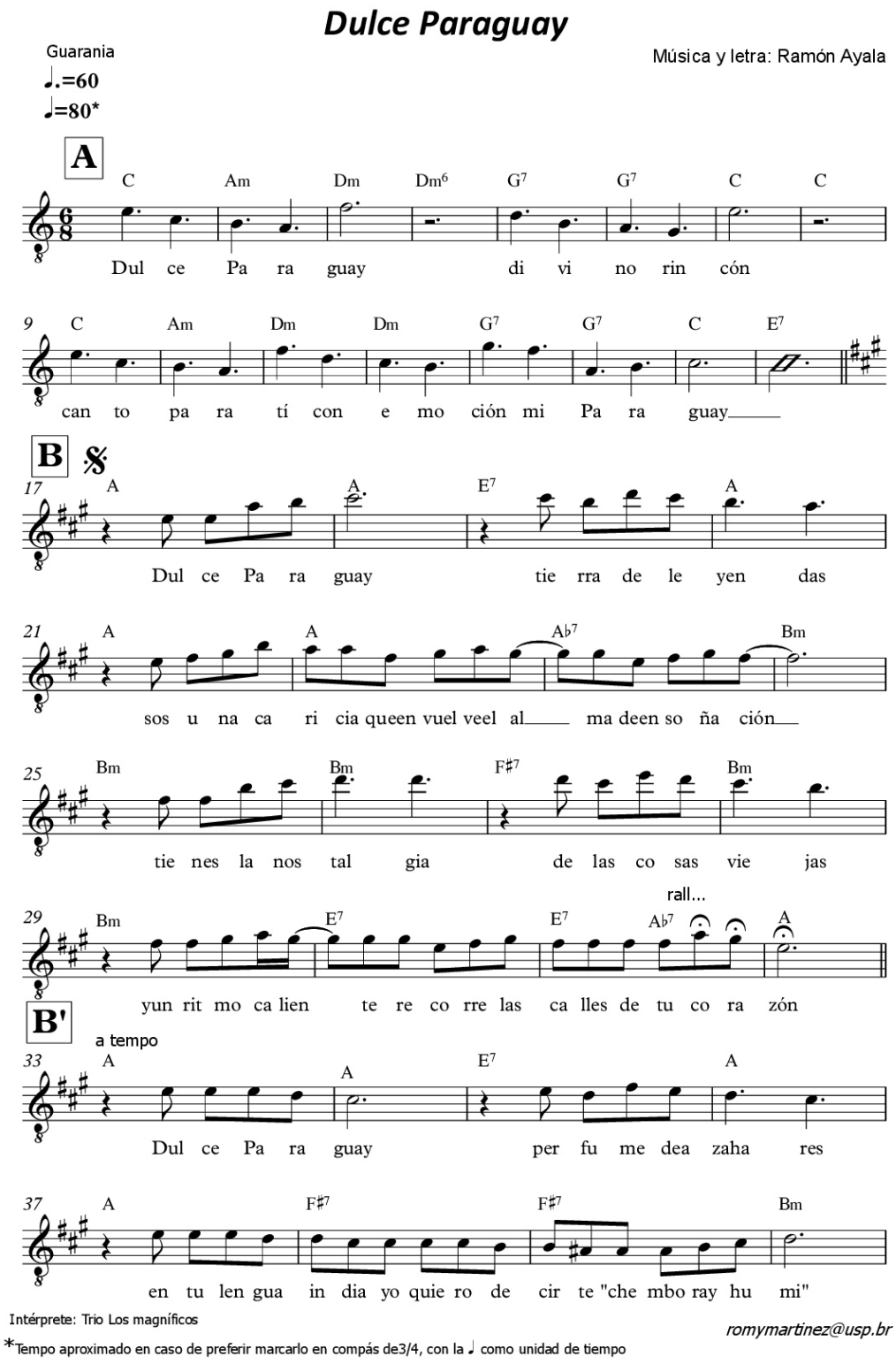


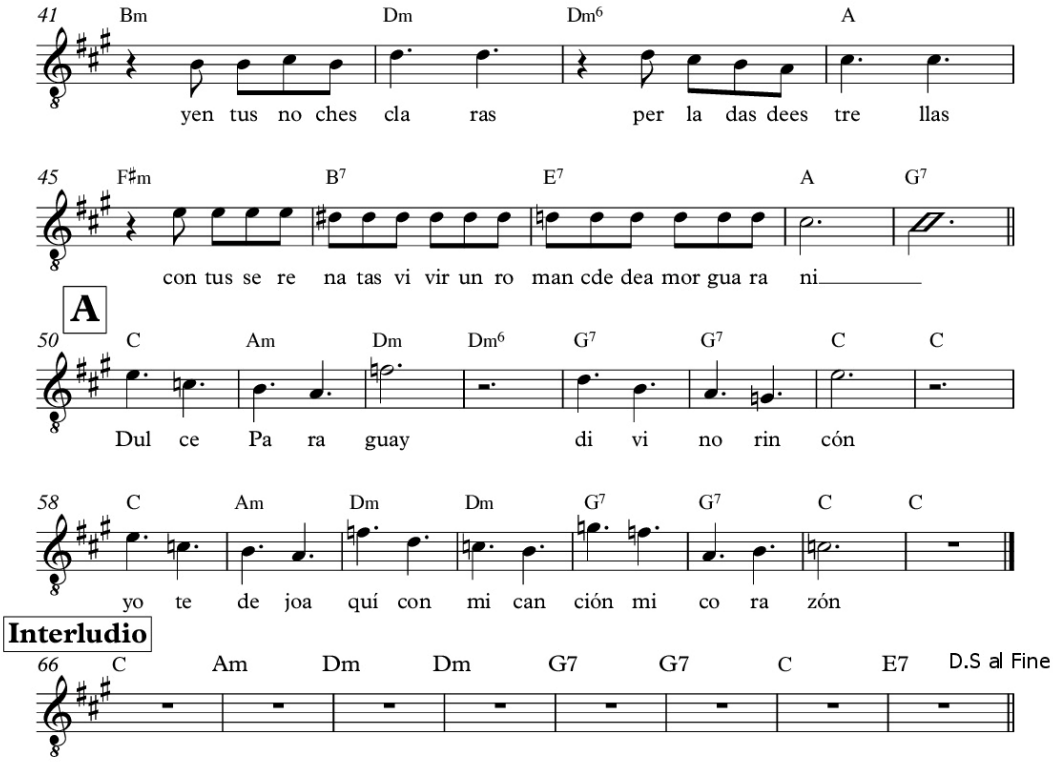
Intérprete: Dúo Vocal Dos
Álbum: "La emoción de mi patria" (1998)

romymartinez@usp.br

**Tempo cambia en la parte B y se torna más rápido, más semejanate al de la polka paraguaya

ANEXO 23 – Partitura ‘Dulce Paraguay’ interpretada por Trio Los Magníficos
Fuente: Transcripción Romy Martínez



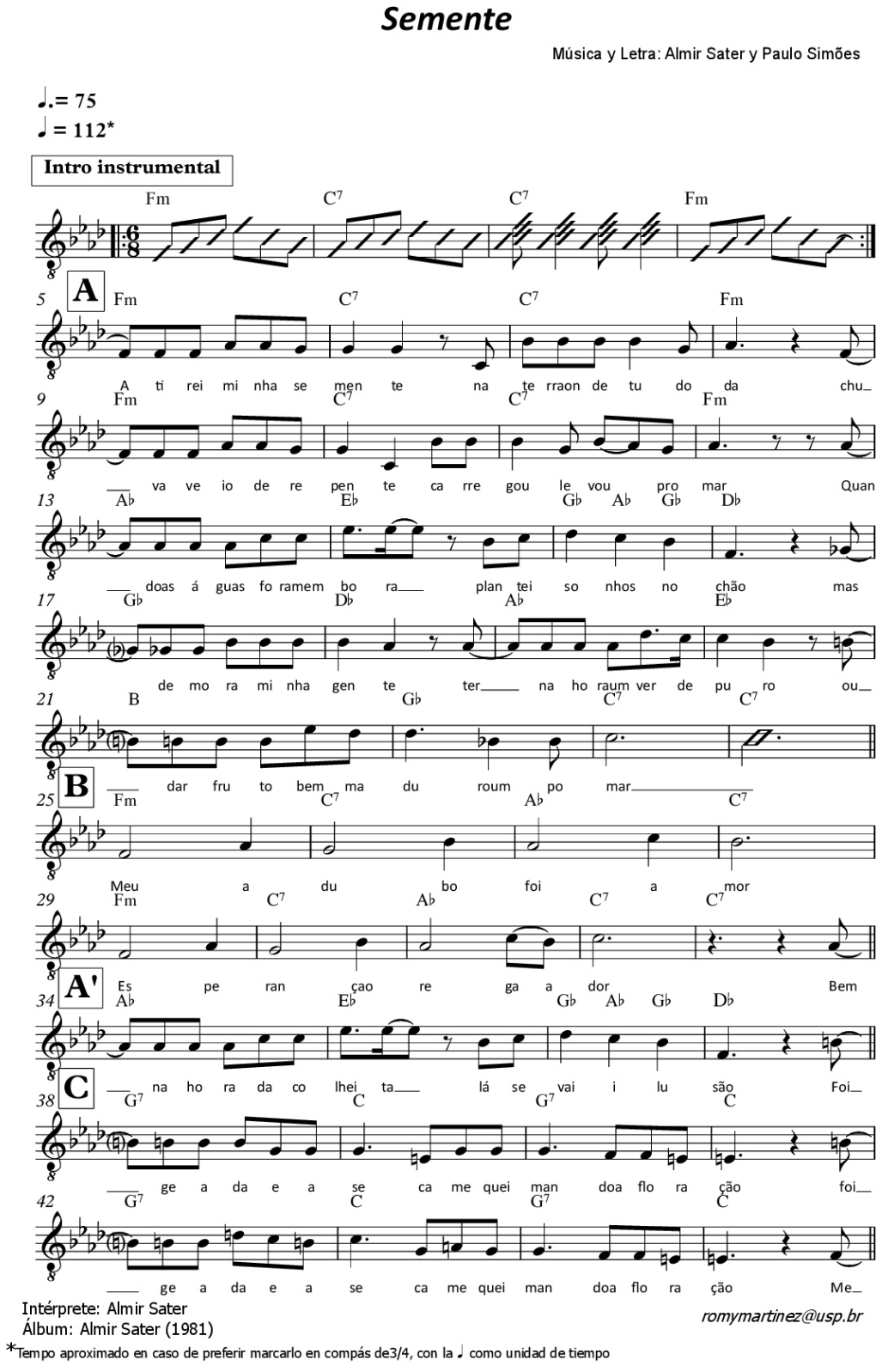


Intérprete: Trio Los magníficos

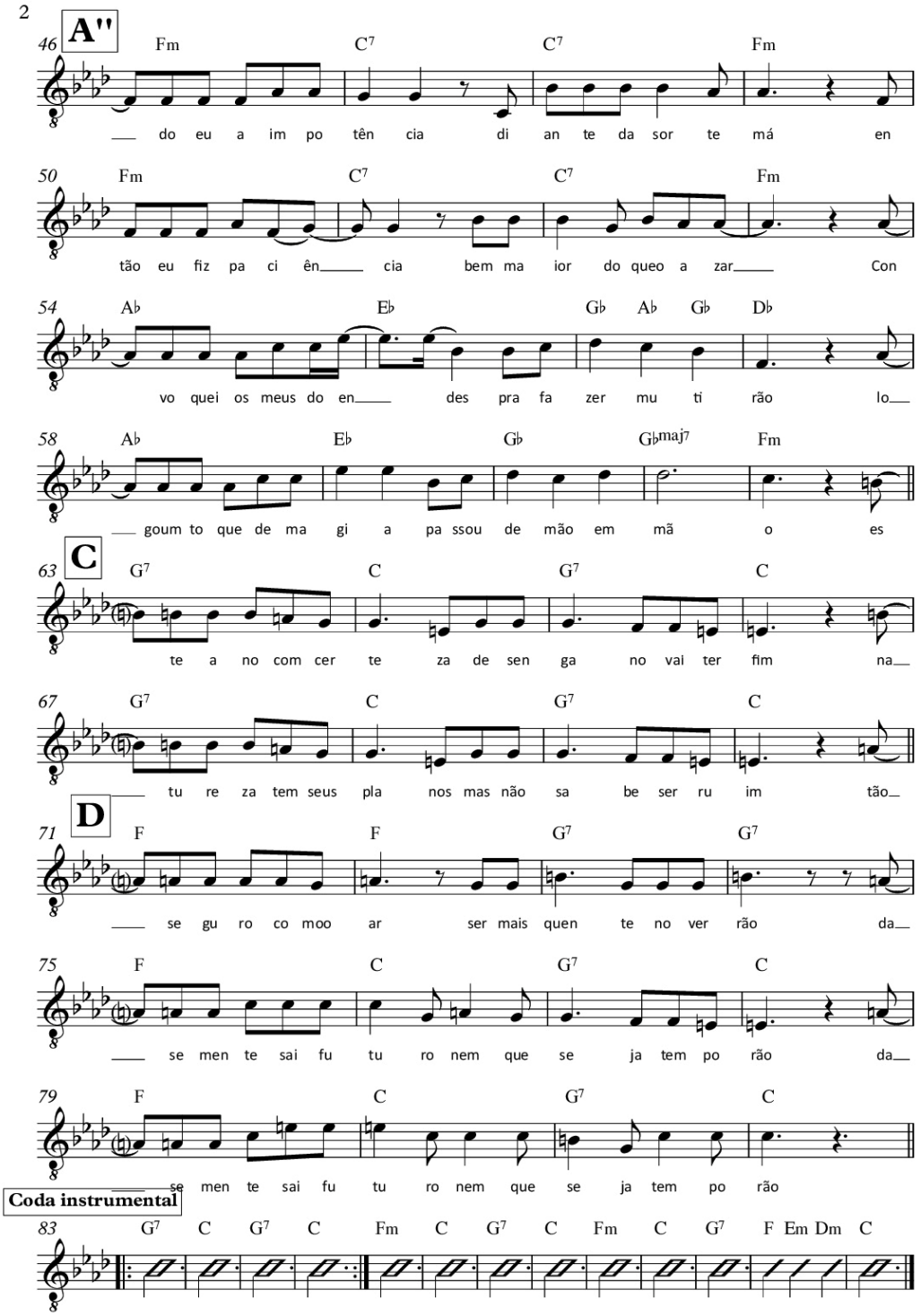
romymartinez@usp.br

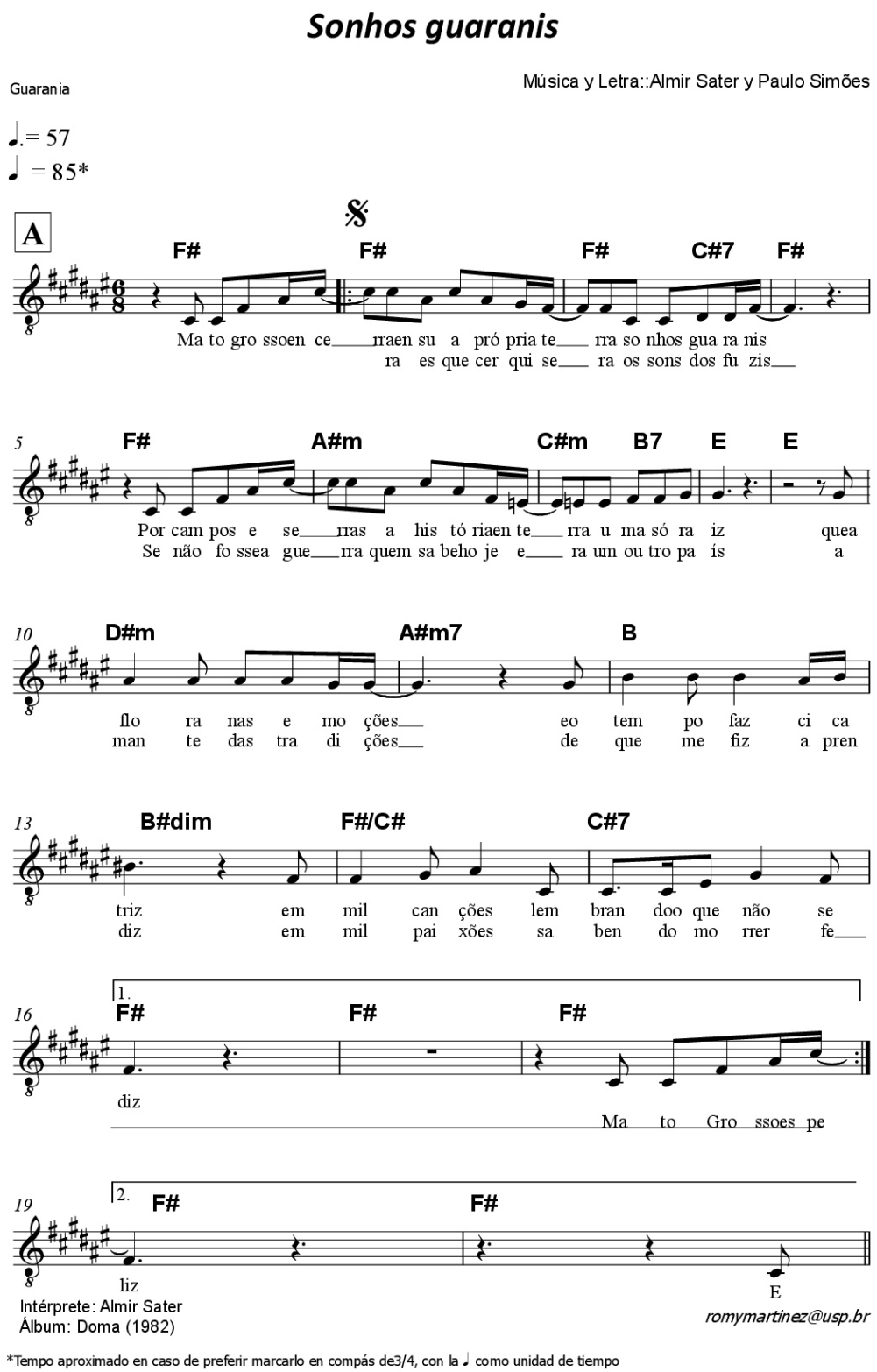
romymartinez@usp.br

ANEXO 24 – Partitura ‘Semente’ interpretada por Almir Sater
Fuente: Transcripción Romy Martínez



- Semente pág. 2-



romymartinez@usp.br

ANEXO 25 – Partitura ‘Sonhos guaranis’ interpretada por Almir Sater
Fuente: Transcripción Romy Martínez