

Ruiz, Irma

*Los instrumentos musicales de los indígenas del
Chaco central*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Nº 6, 1985

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Ruiz, Irma. “Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 6 (1985). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=instrumentos-musicales-indigenas-chaco> [Fecha de consulta:.....]

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS INDIGENAS DEL CHACO CENTRAL*

I

SINTESIS ETNOGRAFICA

Las porciones austral y central de la región conocida con el nombre de Chaco (vocablo de origen quechua que se traduce comúnmente como "territorio de caza") ocupan gran parte del norte de la República Argentina, desde el río Salado hasta el río Pilcomayo. Se calcula que los primeros grupos humanos que la habitaron llegaron hace 8 ó 9.000 años y dieron lugar a la formación de dos familias lingüísticas: la mataco-mataguayo y la mbayá-guaycurú. La zona central, de la que provienen nuestros materiales, abarca la totalidad de la provincia de Formosa y el noreste de la provincia de Salta.

Como resultado de la conquista y colonización por el blanco, varios grupos étnicos se extinguieron y los restantes pierden año tras año un alto número de componentes. En la actualidad, la primera de las fami-

* En el presente trabajo se ha excluido a los Chiriguano —etnia de filiación guaraní— por no ser el Chaco su hábitat original y por su pertenencia a otro estrato cultural. Además, cabe consignar que serán tratados los instrumentos cuya ejecución es calificable de musical y que, por su vigencia, ha podido ser registrada magnetofónicamente por nosotros entre 1966 y 1972. Las grabaciones de referencia pertenecen al Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, entidad que, junto con el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, financió las investigaciones que realizamos, en su mayoría, junto con el Prof. Jorge Novati, fallecido prematuramente en 1980.

Como hemos adoptado el criterio de basarnos en lo recogido en el campo más que en las obras de la literatura etnográfica tradicional, cubrimos el lapso 1973-1981 con los informes de interés proporcionados por la revista *Scripta Ethnologica*, órgano oficial del Centro Argentino de Etnología Americana, que se ha dedicado muy especialmente al estudio de las culturas indígenas del Chaco. Con ello, además de actualizar nuestra información —pues otras etnias nos ocupan en el presente—, nos proponemos demostrar la importancia de los materiales etnológicos para los estudios etnomusicológicos.

Ya que por razones de orden económico no fue posible incluir ilustraciones, remitimos al lector a las obras de organología musical consignadas en la bibliografía. En especial, Ruiz-Pérez Bugallo, 1980 y Vega, 1946.

lias lingüísticas mencionadas está representada por los mataco, chorote y chulupí, y la segunda, por los toba, pilagá y un escaso número de mocoví que habitan en el Chaco austral. En total suman entre 30 y 40.000 individuos, siendo los mataco y los toba los más numerosos y los únicos que se hallan tanto en la zona austral como en la central del ámbito chaquense.¹ Los pilagá habitan en el centro norte de Formosa y los chorote y chulupí en Salta.²

Se trata de grupos cazadores-pescadores-recolectores con horticultura incipiente, que fueron considerados como "chaquenses típicos" porque presentan un cierto grado de homogeneidad, pero que los estudios etnológicos actuales tienden a diferenciar, clasificando a los primeros como cazadores inferiores, y a los segundos como cazadores superiores o esteparios. En otras palabras, si bien se admite que en la actualidad tienen en común cierta cantidad de rasgos culturales, esto sería consecuencia de un empobrecimiento de la capa cazadora-esteparia y de un proceso de aculturación intertribal, pero no es prueba de una homogeneidad inicial de ambas corrientes, pues aún es posible advertir diferencias sustanciales (Cordeu-Siffredi, 1971: 5-11).

En general, conservan su base económica tradicional, especialmente la recolección de frutos silvestres y miel, y la pesca entre los ribereños, ya que las posibilidades de caza son cada vez menores. También trabajan en obrajes madereros o en chacras y efectúan actividades circunstanciales (changas) en los pueblos. Algunos grupos son contratados regularmente para las cosechas de algodón y la zafra azucarera. La convivencia de grupos culturalmente distintos en los grandes ingenios azucareros de Salta y Jujuy, ha sido uno de los múltiples factores que dieron lugar a la aculturación interétnica mencionada.

Respecto de las prácticas religiosas de los chaquenses, cabe decir que la acción llevada a cabo por misioneros —protestantes en su mayoría—, ha dado lugar a la aparición de cultos sincréticos, que no hacen sino reafirmar su renuencia a abandonar sus creencias arcaicas. En las aldeas en que la supervisión misional es permanente, se cumple rigurosamente la prohibición de ejecutar cantos no pertenecientes al culto

¹ Como resultado de las intensas campañas efectuadas a partir de 1969 por los investigadores que desde 1973 se nuclearon en el Centro Argentino de Etnología Americana (de aquí en más, CAEA), hoy sabemos que estas etnias numerosas y de amplia dispersión presentan diferencias culturales según sus emplazamientos. Así, por ejemplo, los Mataco ribereños se diferencian de los montaraces y los toba de Sombrero Negro (Formosa) tienen identidad lingüística y cultural con los pilagá del centro norte de la misma provincia, mientras que presentan notorias diferencias con los toba de oriente y de occidente, y éstos entre sí.

² Dado el exiguo número de chulupí que habitan en territorio argentino y con el objeto de no excluir esta importante etnia de la familia mataco que es numerosa en la margen izquierda del río Pilcomayo (República del Paraguay), aclaramos que los materiales utilizados proceden de esta zona fronteriza con nuestro país.

de adopción, ni danzas.³ Además, algunos religiosos han exigido a los poseedores de instrumentos musicales la entrega de los mismos a la Misión, como significativo acto de renuncia a su tradición musical. Estas restricciones han dado lugar a la canalización, en los nuevos actos culturales, de necesidades expresivas sonoro-musicales que merecen ser estudiadas y que se enraizan con el hecho de que la comunicación con el universo sagrado se ha realizado, desde siempre, casi exclusivamente a través de la expresión musical.

También los grupos que no aceptaron la tutela misional han padecido prohibiciones de parte de las autoridades policiales para realizar sus bailes. En todos los casos, el monte ha servido de refugio para expresarse libremente, en una tenaz y cada vez más débil resistencia a perder su identidad cultural. El material que recogimos en siete viajes de estudio en la zona, entre 1966 y 1972, testimonia la pervivencia de muchas de sus manifestaciones musicales y la pérdida de otras.

II

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLOGICAS

La aplicación de conceptos occidentales en los estudios de culturas etnográficas ha suscitado numerosas polémicas. La actitud etnocentrista —no siempre consciente— de viajeros e investigadores los llevó a calificar y clasificar su objeto de interés o estudio según categorías, criterios y cánones de su propia cultura, sin advertir la inadaptabilidad de los mismos a otra realidad cultural. Si bien hoy el problema del etnocentrismo se puede considerar en gran parte superado, sus huellas aún se observan.

En el tema que nos ocupa, el problema surge de la calificación de *musicales*, muchas veces aplicada al conjunto de instrumentos sonoros. Ya en 1932, Raphael Karsten, en su libro *Indian Tribes of the Argentine and Bolivian Chaco*, critica severamente a Erland Nordenskiöld por considerar, en su trabajo *Indianerleben, El Gran Chaco* (1912), al sonajero de calabaza del shamán como instrumento musical, cuando, a su modo de ver, se trata de un objeto mágico sin connotación alguna que permita tal calificación (Karsten, 1932: 31, nota 1). El autor afirma, además, que no existen instrumentos musicales en las culturas chaquenses. Por supuesto, se refiere a que ninguno de los instrumentos sonoros de su patrimonio responde al concepto occidental de musicales. Sin embargo, en un capítulo posterior, al describir los ritos de curación, dice que el shamán ejecuta "*in a low muttering voice, a monotonous chant...*", y agrega más

³ En la Misión católica de San Leonardo de Escalante (Paraguay), que agrupa a los chulupí estudiados, era total la libertad de expresión y reunión, así como en los ingenios azucareros, una vez concluida la jornada laboral. Las condiciones para la investigación en Escalante fueron óptimas.

adelante: "it is evident that the efficacy of the conjuration is mainly ascribed to the very rhythm of the chant" (Ibídem: 134).

Si bien Karsten evita cuidadosamente utilizar los términos *música* y *musical*, emplea la palabra *canto* y se refiere al *ritmo del canto*, sin advertir que, de existir un error por parte de Nordenskiöld, él en cierto modo lo comparte.

En nuestra cultura no hay disociación entre canto y música⁴; por ende, si es lícito denominar canto a la expresión vocal del shamán durante la terapia, no se puede considerar erróneo referirse al sonajero de calabaza como instrumento musical. Siempre que el shamán hace sonar rítmicamente la maraca, lo hace acompañando el canto, lo que no invalida su carácter de objeto mágico —al decir de Karsten—, o potente —como preferimos llamarlo nosotros—.⁵

Es comprensible que un etnólogo de la talla de Karsten, a quien le debemos —entre otras obras— las mejores páginas sobre las danzas de estos indígenas, incurra en este tipo de contradicciones, pues la confusión terminológica y conceptual aún existe en el campo de la musicología.

Si bien Izikowitz (1935) halla una salida al problema, al diferenciar entre instrumentos musicales y sonoros en el título de su ya clásica obra, en el interior de la misma no aborda el tema.⁶ Estas dos denominaciones se pueden analizar desde varios ángulos.

A partir de la distinción aportada por los físicos entre sonido⁷ y tono⁸, podríamos considerar instrumentos musicales a los que producen

⁴ Es digno de hacer notar, no obstante, un hecho curioso. Más de una vez hemos leído en escritos etnográficos que tal o cual cultura indígena carece de música, ya que sólo posee cantos. Parece ser que la ausencia de instrumentos musicales —en conjunción o no con la expresión vocal—, condujera a quitar al canto su carácter musical. Sin embargo, estamos seguros de que los mismos autores afirmarían, después de un recital de coro a *capella* producido por su cultura, que han oído música.

⁵ Sobre la noción de instrumento musical como objeto potente —categoría válida para las etnias que nos ocupan, pero no extensible a otras—, ver la introducción del punto III. Aclaramos que la observación de Karsten podría ser aceptada para aquellos momentos de la terapia en que el shamán sacude el sonajero por sobre el cuerpo del enfermo, sin cantar. Pero si el sonajero acompaña rítmicamente el canto —y así ocurre la mayor parte del tiempo—, es adscribible a nuestro concepto de instrumento musical y como tal lo consideramos.

⁶ El autor advierte en la Introducción: *Most of the instruments discussed here are hardly musical instruments in our sense of the word. With regard to melodies, rhythm, etc., extensive field work is imperative before any comprehensive study can be attempted*" (p. 6).

⁷ "Sonido: es una alteración en presión, tensión, desplazamiento de partículas o velocidad de las mismas que se propaga en un material elástico" (Fuchs, 1958: 20). El autor remite a Leo L. Beranek: *Acoustic Measurements* (sin más datos).

⁸ "Tono: es un sonido que da sensación definida de altura, intensidad y timbre y que se encuentra dentro de la gama de frecuencias audibles" (Ibíd.: 21).

tonos, y sonoros a los que producen sonidos que no son tonos. Atendemos así al producto sonoro en sí, con exclusión de consideraciones musicológicas. Si en cambio enfocamos la cuestión desde un punto de vista cultural, es decir, según la función que desempeña en la cultura en estudio, un silbato que se usa para señales en la caza o en la guerra sería considerado un instrumento sonoro, a pesar de producir tonos. A la inversa, un sonajero que conforma con el canto una plasmación clasificable de "musical", no obstante producir sonidos sin sensación definida de altura, intensidad y timbre, sería clasificado como instrumento musical. Como se advierte, la distinción entre unos y otros no es fácil de determinar, y con seguridad la posición que adoptamos no contará con la aprobación unánime de los entendidos.

En estas culturas no existe el concepto de música u otro equivalente. Distintas expresiones del lenguaje sirven para nombrar cada una de las manifestaciones vocales, vocales-instrumentales —en algunos casos con especificación del o de los instrumentos que se ejecutan— y coreográfico-vocales, instrumentales o no, pero no se ha acuñado un término que incluya todas ellas, puesto que no se conciben como expresiones parciales de una totalidad conceptual. Además, están adheridas —en muchos casos— a su empleo específico en rituales o ceremonias determinadas. Por consiguiente, y dado que para ello han contribuido los propios informantes, que poseen una noción suficientemente digna de tenerse en cuenta, sobre nuestro concepto de música, los instrumentos que consideraremos son calificables de musicales. Unos, por proveer la base rítmica de manifestaciones vocales o coreográfico-vocales; otros, por su carácter melódico. Es decir, por ser una parte o el todo de expresiones adscribibles a lo que entendemos por música, aunque trasciendan el concepto de lo musical como expresión estética.

Es importante señalar que abordaremos su tratamiento a través de un enfoque fenomenológico⁹, lo cual significa enfrentarse a ellos, no como elementos ergológicos separables de la realidad total en la que se inscriben, sino como hechos culturales cuya complejidad rebalsa los límites de su aparente singularidad para constituirse plenamente con todo lo que se les asocia estructuralmente en la realidad vivida por hombres concretos de culturas concretas. Para ello, es necesario atender tanto a los aspectos formales como a los contenidos vivenciales de los hechos —que se resuelven en actitudes y modos de vivirlos—, así como al conocimiento que el hombre tiene de los mismos. Todo esto implica, como actitud metodológica, partir de situarse en un *no saber radical* hasta lograr aproximarse a la perspectiva del indígena.

El actuar del hombre etnográfico tiene su razón de ser en acontecimientos ocurridos en el tiempo mítico, que constituyen el modelo ejem-

⁹ Su desarrollo en nuestro país, en el campo etnológico, se debe al Dr. Marcelo Bórmida —fundador del CAEA— y sus discípulos. El citado investigador puso énfasis en la *visión tautegórica de la cultura*, propuesta por Schelling.

plar y, en consecuencia, establecen las normas ético-jurídicas positivas y negativas.¹⁰ Es por eso que el sentido y la significación de sus actos deben hallarse en los relatos míticos, así como en otros tipos de narraciones y expresiones que dan cuenta de las más diversas experiencias del vivir y el sentir que integran el conocimiento-acción mítico. Las largas conversaciones sobre los hechos observados u otros testimonios recogidos revelan facetas que definen lo peculiar de cada cultura y permiten arribar a conclusiones que están implícitas en las palabras de los informantes. Lo que se persigue fundamentalmente es minimizar la inevitable interferencia entre el *hecho* cultural, tal como es vivido por sus protagonistas, y el *dato*, o sea, la percepción del mismo por el investigador.

En suma, el enfoque propuesto —del cual lo dicho hasta aquí es una brevísima introducción— no excluye el tratamiento de los aspectos que hacen a la problemática musicológica en general, y a la organológica en particular, sino que adiciona todo aquello que sólo el indígena puede proveer en la relación que establece con el investigador durante el trabajo de campo.

III

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Dijimos antes que la calificación de musicales no invalidaba el carácter de objetos potentes de los instrumentos. Esta condición fundamental, común a todos los tipos chaquenses que trataremos, significa que son eficaces para determinados fines. De allí su razón de ser en rituales y circunstancias específicas y la exclusividad de ejecución por personas de un sexo u otro o por una clase de edad.

Ninguno de los instrumentos tiene por fin el solaz individual o colectivo, aunque eventualmente pueda servir para ello. Aun aquellos que por su escasa fuerza sonora nos han llevado a creer en un comienzo que estaban destinados a ese fin, son ejecutados por el poder de atraer al sexo opuesto.¹¹

Es necesario tener en cuenta que ningún objeto es potente en sí, ni de por sí. Lo es para alguien y a partir del momento en que se revela como algo distinto, diferenciado de la cosa común. Ante el objeto potente, el hombre asume actitudes especiales que suelen ser de carácter precautorio. Pero no todos los instrumentos musicales que nos ocupan deben ser con-

¹⁰ Bórmida, 1969.

¹¹ En un trabajo que realizamos con Jorge Novati en 1966, al referirnos al birimbao, anotamos: "Por su escasa sonoridad, es instrumento personal, íntimo, y su ejecución es ocasional" (p. 9). La intensificación posterior de los trabajos de campo y la consolidación de un marco teórico y una metodología eficaz nos permitieron superar la superficialidad de tales apreciaciones.

siderados por igual, pues manifiestan distintas calidades de potencia. Mientras unos tienen potencia positiva ejecutados por su poseedor, y carecen de eficacia en manos ajenas, o, lo que es peor, pueden dañar a quien no sea su dueño, otros revelan su potencia en determinado ritual u ocasión, sin adherir a una persona exclusivamente. Estas diferencias, que surgen al considerar la relación hombre-instrumento musical-potencia, serán puestas de manifiesto al tratar cada instrumento en especial. Sólo nos resta agregar que su condición de potentes —claramente perceptible a través de los testimonios recogidos— evidencia una vez más la parcialización que del hecho cultural hace quien analiza el objeto y su producto sonoro excluyendo al ser para el cual es un hecho de vida.

a) Sonajero de calabaza

*Denominaciones en lenguas indígenas:*¹²

Toba (zona oriental): *Tegueté*; toba (zona occidental): *poketá*; pilagá: *poketá*; mataco: *kiasicháj*, *chajicháj*¹³; chorote¹⁴: *kiálsie*, *kiasé-sie*; chulupí: *jojanjaté*.

Denominación vulgar regional: porongo.

Descripción morfológica. Consiste en el fruto seco de una enredadera (*Lagenaria siceraria*), denominado calabaza o mate¹⁵, cuyo cuerpo es esferoidal u ovoidal, continuado en una prolongación natural que hace las veces de mango. De acuerdo con Parodi (1966: 4):

“...su presencia en América es prehispánica, pues sus frutos y semillas han sido hallados en muchos sepulcros precolombinos”.

Se construye practicándole un orificio en el extremo opuesto al cabo o en el cabo mismo; una vez extraídas las semillas y la pulpa desecadas, se introducen piedrecillas, trozos de metal y diversas semillas. El orificio es luego obturado con cera vegetal o con un tapón de madera. Algu-

¹² Se ha utilizado la grafía castellana para las voces indígenas, de modo de facilitar su lectura y pronunciación, con la sola excepción del uso de la *k* para evitar la alternancia de *c* y *q*.

¹³ Las denominaciones que no llevan aclaración alguna son las documentadas por nosotros. Cuando agreguemos otro término mencionaremos la fuente en nota al pie. La enumeración de las múltiples denominaciones que se hallan en la amplia bibliografía sobre el Chaco —muchas veces debidas a las diferentes lenguas de origen de los investigadores y a la dispar grafía utilizada— se halla fuera del objetivo de este trabajo. *Chajicháj* (Califano, 1975).

¹⁴ El primer término pertenece al dialecto chorote *iojuája* y el segundo, al *iojúwa*, que corresponden a los antiguos ribereños y montaraces, respectivamente, aunque ahora pueden convivir en una misma aldea. De aquí en adelante conservaremos este orden.

¹⁵ Mate es de origen quechua y se aplica comúnmente al fruto desecado y vaciado, acondicionado para un uso específico, así como a la popular infusión de América del Sur.

nos ejemplares presentan el mango traspasado por un cordel confeccionado en fibras de chagua (*Bromelia fastuosa*), atado de modo que permita suspender el instrumento de la muñeca. Existen piezas que poseen espinas en su interior o varias horquillas de alambre que atraviesan desde fuera la calabaza. Muy pocos presentan decoraciones pirograbadas.¹⁶

Es frecuente en la actualidad encontrar que la calabaza ha sido sustituida por un recipiente de hojalata (envases desechados de procedencia urbana), pues los dominios naturales de las culturas en cuestión se han visto virtualmente reducidos a la nada.

“Por otra parte, la planta es desconocida en estado natural, y la única manera de lograr frutos es por el cultivo o teniendo las plantas en algún lugar donde puedan propagarse naturalmente” (Parodi, op. cit.: 42).

Clasificación. De acuerdo con la clasificación de Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido vibrante, inextensible, de cáscara. Para Hornbostel-Sachs, se trata de un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, de tipo vaso o recipiente.

Desde el punto de vista acústico, el sonido principal lo produce el choque de los elementos que contiene la calabaza, contra ésta; secundariamente, la calabaza vibra al recibir el sonido producido por el roce de los mismos, actuando, por así decir, a manera de resonador adaptable.

Ejecución. Es, sin excepción, instrumento del varón adulto¹⁷; para los mataco, es privativo del shamán. La ejecución consiste en agitarlo con mayor o menor fuerza, ya sea describiendo un círculo pequeño o una línea recta vertical u oblicua. Esta última técnica es la más frecuente. En ambos casos, el movimiento ascendente es preparatorio, y el ejecutante imprime mayor impulso al movimiento descendente para lograr la producción de sonido. Por lo general, apoya el primer sonido de cada pie rítmico de la expresión vocal que acompaña, ya sea éste binario o ternario.

Entre los toba y los chorote se documentó su ejecución en forma conjunta con el tambor de agua, por el mismo individuo, que toma el sonajero con una mano —comúnmente la derecha—, y el palillo del tambor con la otra. Una característica que debemos señalar, es que, se trate o no de una expresión vocal colectiva, el que ejecuta el sonajero siempre canta a la vez.

¹⁶ El ejemplar 102 de la Colección del Instituto Nacional de Musicología adquirido a indígenas angaité por Carlos Vega e Isabel Aretz en 1944 (Pto. Sastre, Chaco paraguayo), es el simple fruto desecado. La sonoridad es mucho menor que la del tipo habitual descrito.

¹⁷ Palavecino (1944: 90) describe una danza fúnebre a cargo de la madre y la esposa del muerto, recién inhumado su cuerpo, que presenció en 1927 en una aldea mataco del Chaco salteño, en la que ambas mujeres cantaban y danzaban acompañándose por sendos sonajeros de calabaza. Es un dato curioso que nunca pudimos corroborar en el campo. La restricción mayor del uso de este instrumento se da, justamente, entre los mataco.

Quizás este instrumento sea uno de los más apropiados para hacer notar la importancia que reviste atender a la significación que posee un bien dentro del patrimonio de una cultura. Probablemente, porque junto con el tambor de agua prevalecieron en el ámbito chaqueño en los tiempos de plenitud de estas empobrecidas y marginadas etnias, señoreando en los acontecimientos más significativos de su vida. Como hemos visto, morfológica y acústicamente, y en cuanto a su técnica de ejecución y producto sonoro, el sonajero de calabaza no presenta características propias en cada grupo étnico; por eso, su clasificación es válida para los cinco que estudiamos. Las diferencias surgirán a medida que dejemos de considerarlo como objeto y lo tratemos como hecho cultural.¹⁸

Es notable la concentración de sacralidad, de potencia, que presenta este sonajero, aspecto que fue advertido y señalado por viajeros e investigadores que recorrieron el área chaqueña a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del actual. Aunque muchas de las interpretaciones consignadas al respecto han quedado desvirtuadas por estudios etnológicos posteriores, es interesante incluir algunas breves referencias a los hechos observados, en las que con frecuencia se insertan juicios de valor que patentizan lo dicho sobre el etnocentrismo.

Guido Boggiani (1900: 27), refiriéndose a los shamanes toba dice:

"Tienen esos sacerdotes un instrumento sacro de mágicas virtudes común á casi todas las tribus sur-americanas. Es una especie de sistro, que los Tóba llaman *tigutté*, formado por una calabaza vacía en la cual ponen unas piedrecillas ó semillas duras que, agitada acompasadamente, produce un ruido monótono que tiene virtudes exorcizadoras muy grandes, según aseguran ellos. Es el mismo instrumento con que acompañan sus cantos y bailes religiosos".

Por su parte, Karsten (1923: 59-60) afirma:

"The principal magical instrument of the Tobas of the present day is the rattle gourd (poketá)" /.../ "The strong magical power which the Indians ascribe to this instrument is probably originally due to the belief that a spirit inhabits the gourd as well as the seeds with which it is filled".

Eric von Rosen (1934: 292), al tratar sobre "Objetos e implementos mágicos" de los chorote, dice:

"Otros medios de protección mágica contra los malos espíritus deben ser considerados los signos y figuras ornamentales hechos por incisión o quemadura en las calabazas de uso doméstico, así como en los sonajeros má-

¹⁸ El lector advertirá cierta fluctuación en los tiempos verbales debida a que algunos rituales han dejado de ser hace largo e indefinible tiempo, y otros estaban vigentes en ciertos asentamientos, al menos hasta 1972. Las diversas situaciones de cada comunidad impiden generalizar en cuanto a pérdidas significativas, pero los testimonios recogidos en la actualidad son elocuentes respecto de la vigencia del pensar y el actuar míticos, así como de la de los instrumentos musicales que tratamos, aunque menguada la utilización de aquellos adheridos a rituales desaparecidos.

gicos hechos en calabazas. La mayoría de tales sonajeros contiene semillas y un gran número de fragmentos de metal, por lo común trozos cuadrados de estaño de 5 a 15 mm de lado, y, en menor cantidad, trocitos de vidrios de colores. Un Choroti me dio en trueque una bolsita de tela roja, de hilo de caraguatá muy apretado, en que me dijo guardaba los objetos que ponía en los sonajeros mágicos...".

Como se puede apreciar, a todo lo concerniente al sonajero: su "ruido monótono", sus decoraciones, sus objetos interiores, su cuerpo de calabaza y semillas como habitáculo de un "espíritu", se le atribuyeron virtudes mágicas y poderes exorcizantes. Hoy sabemos que hay errores y aciertos en esas afirmaciones, pero, lo que es más importante, conocemos el porqué de su potencia a través de las palabras de los protagonistas, cuyas percepciones de, y actitudes hacia, los objetos, tienen fundamento mítico.

"El estar-en-el-mundo del hombre etnográfico es /.../ perfectamente simétrico con el de sus antepasados míticos y de todos los seres que compartían con ellos la vida de esos tiempos" /.../ "El horizonte mítico, entonces, se hace omnipresente en una ontología que tiene sentido tan sólo en la vida vivida" (Bórmida, 1968: 3).

Para los mataco, que como dijimos reservan este sonajero al uso shamánico, fue el héroe mítico *Tokjwáj*¹⁹ quien inició las prácticas terapéuticas, confiadas luego al *jayawú* (shamán). Un relato que da cuenta de este hecho y del que extraemos sólo unas frases, dice así:

"A la noche *Tokjwáj* buscó una *chajicháj* (calabaza) y otras cosas. Y mandó llamar a los enfermos /.../ El los hace acostar y después comienza a cantar. Así fue sanando a todos. *Tokjwáj* les dijo: «Uds. tienen que hacer como yo. Y les voy a enseñar para que puedan cuidarse»." (Califano, 1975: 8).

El autor considera que

"el canto es un lenguaje utilizado por el *jayawú* para comunicarse con los *aját* /demonios/ y para perseguirlos si, reticentes, no se alejan y se ensañan con la víctima".

Asimismo, la maraca, al estar íntimamente vinculada al canto, suma a las funciones de éste la de asustar a los *aját* y atenuar el dolor, cuando es pasada a lo largo del cuerpo (Ibíd.: 46).

Si bien "la *la-ka-'ayaj* /potencia/ de la maraca proviene del contacto con su dueño, el *jayawú*", que es, además, quien la fabrica para su uso exclusivo (Ibíd.), la percepción del sonajero de calabaza como arma poderosa de todo shamán mataco surge del acto fundante protagonizado por *Tokjwáj* y excede, inclusive, el marco de la terapia. Por sobre las virtudes exorcizantes en las que hicieron hincapié los primeros etnógrafos del Chaco y que es admitida por Califano para ciertas circunstancias específicas, se destaca su conjunción con el canto para entablar el diálogo

¹⁹ Sobre este personaje tesmofórico, central en la vida de los mataco, ver Califano, 1973. Acerca del concepto de enfermedad y la idea de potencia de la misma etnia, ver Califano, 1974.

que el shamán —mediador entre el hombre y el universo sagrado— establece con las teofanías cada vez que el bienestar de la comunidad o de alguno de sus miembros peligrá.

Entre otros ejemplos, podemos mencionar los cantos con sonajero de calabaza que entona el shamán en las épocas de sequía para solicitar lluvia, cuyas características sonoro-musicales expresan y transmiten una fluida y apacible comunicación con la deidad.

En la etnia chulupí, los varones se preparaban para el ritual de iniciación, que era también la ceremonia de acceso a la experiencia musical, ejecutando sonajeros especialmente destinados para ese fin. Durante el ritual, los jóvenes cantaban y saltaban cada uno con su *jojanjaté*, alrededor de una parva que formaban con el producto de lo recolectado o cosechado. El instrumento se potenciaba y pasaba a ser de uso exclusivo de su dueño cuando éste lograba hallar un hongo que favorece la creación de canciones con poder de atracción sobre las mujeres. Así lo expresó Walter Flores, un indígena chulupí:

“... ese hongo es casi, digamos, la raíz de donde nacen las canciones para modificar las canciones”.

Se refería a que, una vez hallado el hongo —para lo cual se valen también de canciones específicas—, se les revelan durante el sueño nuevas canciones, que pasan a constituir su patrimonio musical individual. Y luego agregó:

“el porongo es para compás de la canción y uno, teniendo ya ese hongo y teniendo un porongo, tiene que ser uno solo que lo usa, porque al usar ese porongo no es útil para él. Pierde ya la voluntad y pierde ya interés, y hasta con el tiempo ya lo puede perjudicar. Debe ser solamente él quien lo usa y cada uno debe tener su porongo. Hay otros porongos especiales para la juventud que se ensaya a cantar; éstos ya utilizan unos y otros. Pero no están en contacto con ese hongo. Esos puede usarlos cualquiera”.

Pocos testimonios suelen ser tan claros como el que acabamos de transcribir para captar su percepción del sonajero. El instrumento “piede la voluntad y el interés” en manos de quien no es su dueño; por lo tanto, su utilización por otro carece de sentido. Además, hasta puede invertirse el sentido del efecto de su potencia y tornarse así en objeto peligroso. Tal percepción puede comprenderse a través de las siguientes palabras de Bórmida (1968: 2):

“Juntamente con los seres míticos que siguen actuando en la vida cultural pasan al presente las mismas relaciones que los unían entre sí y con el hombre. Del mismo modo que en el tiempo de los mitos, los seres del mundo ‘natural’ pueden ser concebidos como provistos de voluntad y de intención y vincularse entre sí y con el hombre en base a normas de carácter social y jurídico”.

Cuando no había baile²⁰, los jóvenes chulupí solían reunirse a cantar con sus sonajeros casi hasta el amanecer. También lo ejecutaban la noche anterior a las partidas de caza aquellos que durante la iniciación recibie-

ron el poder y el canto para comunicarse con las deidades protectoras de los animales. En este caso, la ejecución tenía lugar dentro de su vivienda y era siempre expresión vocal-instrumental individual.

Entre los toba, era casi siempre el shamán quien realizaba este rito, aunque también algunos otros, a quienes la deidad respectiva se les había revelado, podían hacerlo. Al respecto dijo un informante:

“Los curanderos cantaban con el *tegueté* el día anterior a la mariscada²¹, y si cuando amanece no hay ninguna novedad, se van los mariscadores” (Alejo Palacios).

Para interpretar el sentido y la significación de estas acciones, es necesario conocer la forma en que se articula la compleja relación hombre-animal en las culturas cazadoras, lo cual excede los límites de este trabajo, pero que es imprescindible, al menos, resumir.²²

Las entidades animalísticas constituyen una estructura mítico-religiosa en los grupos cazadores. Mediadores entre hombres y animales, los *Dueños* de cada especie velan por éstos y los preservan de las matanzas excesivas e injustificadas, castigando severamente a los responsables. A su vez, suelen depender de un *Señor* o *Dueño* de los animales de cada región del espacio (monte, campo, etc.). A estas deidades, que en el tiempo originario convivieron con los hombres, es frecuente hallarlas en las narraciones míticas proveyéndoles los medios necesarios para comunicarse con ellas y obtener su ayuda. Por lo general, les entregan canciones, a través de las cuales logran la intervención de la deidad, que les cede los animales imprescindibles para su subsistencia. De allí, el sentido de las expresiones vocales-instrumentales mencionadas.

Con respecto al uso del sonajero de calabaza por los toba, Karsten (1923: 59-62), dedica un párrafo a las “*conjurations with the rattle gourd*” (*poketá danyakkó*). En él se refiere a diversos sucesos de la vida social en los que tenían lugar los cantos con maraca. Así, cuando nacía un niño, su padre o el shamán debían efectuar este rito fuera de la vivienda para proteger al recién nacido y a su madre. También durante la preparación de las bebidas fermentadas se hacía “*poketá danyakkó*” en el cual participaban todos los hombres portando cada uno su instrumento.

²⁰ Las danzas coro-circulares de los jóvenes, comunes a todas las etnias que tratamos, tenían plena vigencia en San Leonardo de Escalante en 1971. Sabemos por información oral de la Lic. Odina Sturzenegger, que las actuales autoridades religiosas incentivan las prácticas culturales tradicionales, hecho que ha dado lugar a la reaparición de manifestaciones musicales que se hallaban en estado latente.

La realización o no de los bailes depende, además, de diversos factores: de la presencia del cantor-guía o “canchero”, de que la luna provea la luminosidad necesaria y de que se congregue un cierto número de jóvenes de ambos sexos.

²¹ “Mariscar”: cazar o recolectar en el monte.

²² Ver Cordeu, 1969.

En todas las etnias que consideramos, sin excepción, el sonajero de calabaza estaba presente en la etapa de fermentación de las diversas bebidas que preparaban o preparan; en especial de la que obtienen del fruto del algarrobo (*Prosopis alba* o *nigra*). Ninguno de los que hemos transitado por el Chaco pudimos dejar de advertir la importancia de la Fiesta de la Algarroba, rito anual celebrado en la época de maduración de los frutos, hoy reducido a su mínima expresión. Ya durante el proceso de maduración se ejecutan canciones para acelerarlo y para que el árbol proporciones buena y abundante fruta. La mujer, luego, inicia la preparación de la bebida, y queda en manos de los hombres velar durante la fermentación, cantando y sacudiendo su sonajero hasta el momento en que el líquido esté listo para beber. Contrariamente a lo que describe Karsten sobre los toba, lo común en el Chaco era que un solo hombre lo hiciera, turnándose entre varios para ello, pues de cesar el canto la bebida no alcanzaría su punto, según numerosos informes recogidos.

Debemos tener en cuenta que la borrachera tiene función ritual y está relacionada con la idea de acceder a lo potente por vía del éxtasis.²³

Es interesante señalar la inclusión del término que da nombre al sonajero, en la denominación de la acción ritual que proporciona Karsten (*poketá* = maraca). Pero no se trata de un hecho aislado; los cantos "para cuidar la aloja", así como los cantos nocturnos de los jóvenes —que se ejecutan con el sonajero de calabaza—, se los nomina, en chulupí, *vat'akjai jojanjatevós* (*jojantaté* = maraca).

Estas expresiones en lengua indígena demuestran la inseparabilidad de la acción instrumental respecto de la vocal, así como su importancia, e inclusive, la preponderancia de aquélla sobre ésta en los casos mencionados.

Las manifestaciones vocales-instrumentales relacionadas con los fenómenos atmosféricos, para que llueva o se detenga el viento, de ejecución individual, siempre fueron parte de la actividad shamánica para los toba, pilagá y matabo. Entre los chulupí, está a cargo de los hombres que tienen poder para ello, lo que no necesariamente coincide con la persona del shamán.

El sonajero de calabaza también se utilizaba en los ritos de iniciación femenina. Los pilagá, colocados en dos hileras, enfrentados, danzaban ininterrumpidamente, avanzando y retrocediendo, guiados por uno de ellos, quien se desplazaba entre ambas hileras sacudiendo su *poketá* y cantando en coro con el resto. Por su parte, los toba y los chorote —etnias culturalmente poco afines— usaban el porongo en simultaneidad con el tambor de agua.²⁴ Es significativo que tanto la danza masculina pilagá como la expresión vocal-instrumental toba y chorote, se desarrollaban a pocos metros y simultáneamente con el canto-danza femenino que constituye el

²³ Ver Cordeu, 1969-70: 93.

²⁴ Ver *supra*.

núcleo del ritual.²⁵ En todos los casos, los informantes se preocuparon por destacar que sus cantos eran distintos de los de las mujeres y, efectivamente, lo son.

En síntesis: de lo arriba expuesto surgen diferencias sustanciales en lo que respecta a la potencia que se le atribuye a este sonajero en los distintos grupos étnicos. En un mismo nivel, pero con diferentes especificaciones, lo encontramos entre los mataco y los chulupí. Para unos y otros, su potencia está en relación con una persona determinada, su dueño, y en ambos casos la conjunción hombre-instrumento-potencia se produce a partir de un acontecimiento de importancia capital: *la iniciación*.²⁶ El shamán mataco y el joven chulupí sólo después de iniciados adquieren su sonajero. También esto ocurre con los shamanes chorote. Durante la iniciación, practican la sencilla técnica de ejecución imitando los movimientos de los ya experimentados, pero no pueden portar el sonajero. Sin embargo, se advierte un menor grado de potencia que en los grupos antedichos en la percepción que del mismo surge de los testimonios recogidos y es menos relevante su desempeño en esta cultura. Los ancianos y también los adultos ya maduros pueden ejecutar el sonajero de calabaza. El informante Pedro Aldana se expresó así:

“Adentro del porongo hay algo que a veces hace que se mueva solo cuando está colgado y eso quiere decir que está apurado por cantar; entonces el curandero /shamán/ lo saca y canta con él”.

Esta significativa frase echa por tierra nuestra noción del sonajero como instrumento de mero acompañamiento; el shamán canta a dúo con él.

En un plano muy distinto del que ocupa en los grupos mataco-mataguayo mencionados —como ya hemos consignado—, hallamos este instrumento entre los guaycurú (toba y pilagá). A juzgar por las fuentes de algunas décadas atrás, se ha producido una pérdida gradual de significación, probablemente debida a la mayor predisposición a aceptar las pautas culturales occidentales que han demostrado éstos respecto de aquéllos. Se ejecuta en muy variadas ocasiones y cualquier hombre puede hacerlo. Lo hemos documentado inclusive en las danzas que los jóvenes realizan para hallar pareja. Si bien la forma más difundida de éstas es coro-circular, cerrada o abierta, cuando, en fila, describen o “barren” un círculo —en este caso, el que se encuentra en el lugar central de la misma hace las veces de eje—, es común que el joven que dirige la danza, ubicado en uno de los extremos, ejecute el *tegueté* o *poketá*.²⁷

²⁵ Ver el acápite correspondiente al sonajero de uñas.

²⁶ Los shamanes acceden a su condición de tales después de un período en el que, a través de experiencias extáticas, sueños y retiros en el monte, reciben el poder de una deidad; además, son instruídos por los viejos shamanes.

²⁷ Otra distinción que surge al comparar a los mataco-mataguayo con los mbayá-guaycurú es que entre los primeros el sonajero de calabaza no se halla nunca asociado a la danza.

Por último, queremos insistir en que hemos enfocado una cierta cantidad de hechos a partir de este instrumento musical, pues es necesario tener presente que es inseparable de la expresión vocal con la cual se integra, tanto como del ser que le da vida y de las circunstancias y el marco en que se desarrolla. En otras palabras, la totalidad del hecho no la constituye la totalidad del instrumento, a pesar de la importancia que pueda tener la calabaza en sí, y en especial su contenido, sino que se establece una relación hombre-instrumento-universo a través de la potencia, muchas veces consustanciada con lo musical hasta tal punto, que es difícil su deslinde conceptual.

b) Tambor de agua

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *katakí*; pilagá: *katakí*; matabaco (zona occidental): *puntáj* (tambor de escasa altura), *jwitsúk* (tambor alto); chorote: 1 *pó om*, *wusiúk*, 2) *pómitok*, *wusiúk*²⁸; chulupí: *tojkisham*.

Denominación vulgar regional: pimpín (zona occidental y central), tambor o bombo (zona central y oriental, aunque también se la utiliza a veces en la zona occidental).

Descripción morfológica. Consiste en un trozo de rama gruesa o de estípite, cortado de manera de obtener una porción tubular de tamaño variado. Los que se construyen para ejecutar de pie tienen una altura media de 85 cm, aproximadamente, mientras que los destinados a ejecutarse en cuclillas, sentado o de pie —pero colocados sobre una orqueta— oscilan entre 30 y 40 cm. Los diámetros varían entre 15 y 40 cm. Lo común es que las dimensiones consignadas sean inversamente proporcionales. Por lo general, se utilizan maderas blandas, en especial el yuchán (*Chorisia insignis*) y la palma (*Acromia sp.*). El cuerpo tubular es ahuecado hasta unos 30 cm, dejando diversos espesores en la madera, tanto de diámetro como de fondo. Se obtiene así el receptáculo que contendrá el agua y actuará como resonador. Cerca del borde, por la parte externa, se practica una garganta o canal, que sirve para que no se deslice la cuerda que fija el parche al extremo abierto. La membrana es —casi invariablemente— de cuero de corzuela (*Mazama simplicicornis*). La atadura, de cuerda hecha con chagua, es muy simple; consiste en pasar ésta dos o tres veces alrededor de la boca del

²⁸ El primer término corresponde al tambor bajo y el segundo al alto. La Dra. Ana Gerzenstein —lingüista especializada en la lengua chorote— registró los siguientes términos: 1) *pó om*, *pómitó*; 2) *pómitok*, *taáskitók*. De los cuatro, sólo el primero también fue documentado por nosotros. Karsten (1932: 157) da como denominación de la "ceremonia de tocar el tambor": *kau'usyúk*. Compárese *usyúk* con nuestro *wusiúk* = palma.

tambor y anudarla con fuerza. El palillo percutor puede tener o no protuberancia en el extremo que cumple tal función.

El cuerpo del instrumento puede estar constituido por un mortero o por un cántaro de cerámica²⁹; circunstancialmente se utilizan recipientes de hojalata .

Clasificación. De acuerdo con Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido extensible, susceptible de tensión, de membrana tensa ceñida, sobre un tubo horadado, de parche único. Según Hornbostel-Sachs, es un membranófono, de golpe directo, tubular, cerrado.

La columna de aire vibrante puede variarse a voluntad —dentro de los límites del tubo— modificando el nivel del agua y, por ende, determinar alturas sonoras distintas. El ejecutante —según lo hemos observado y registrado mediante informes verbales de los protagonistas— busca además la altura deseada variando la tensión del parche.

Ejecución. Con excepción de los toba orientales, que tienen expresiones musicales femeninas y masculinas —no mixtas— con este tambor, en los casos restantes es instrumento privativo de los hombres. Cada ejecutante porta siempre un solo palillo; puede tocarlo una persona, o varias rodeando el tambor.

Los toba y los chorote —como lo consignáramos al tratar el sonajero de calabaza— utilizan ambos instrumentos conjuntamente y los ejecuta un mismo individuo. Entre los pilagá documentamos expresiones musicales en las que varios jóvenes percuten a la vez un mismo tambor y otro, a su lado, hace sonar simultáneamente su maraca.

La ejecución de pie no implica necesariamente que el tambor sea alto, pues la costumbre más difundida dentro del ámbito de nuestro país —en especial en las zonas central y oriental— es la de colocar el tambor de escasa altura sobre una horqueta. En el Chaco paraguayo, en cambio, todos los tambores de agua que hemos visto eran altos.

Si hemos pasado a tratar un membranófono en lugar de continuar con los demás idiófonos, es porque establecimos un ordenamiento que atendió a su importancia en el área, aunque en algunos casos sólo la necesidad de exponer sucesivamente hizo que unos precedieran a otros. Lo que nadie pone en duda es que el tambor de agua y el sonajero de calabaza han sido los instrumentos musicales por excelencia de los grupos étnicos chaquenses, hecho que aún hoy se percibe. La importancia del primero en la

²⁹ El uso del cántaro para este fin fue documentado entre los chorote, los toba y los pilagá, según diversas fuentes bibliográficas. Este tipo es el único de los mencionados que no hemos documentado personalmente.

zona occidental del Chaco central es notoria³⁰; en cambio, en la zona central solamente los pilagá lo poseen y reaparece en la zona oriental en manos de los toba.

La ejecución de pie o sentados (o en cucullas), que puede aparecer como un simple detalle, está relacionada con la significación de la expresión vocal-instrumental y, en consecuencia, con el contexto ceremonial en el que tiene lugar.

Una ceremonia antes común a los chorote y mataco del área occidental, que se desarrollaba durante la época de maduración de la algarroba, consistía en ejecutar el tambor de pie, cantando y dando pequeños saltos para producir el entrecchoque de las uñas de corzuela y trozos de metal que, suspendidos de una tira de fibra vegetal o cuero, llevaban alrededor de la cintura. Este ritual, que tenía por objeto apresurar la maduración de los frutos —según testimonio de varios informantes, también consignado en fuentes bibliográficas— se llevaba a cabo diariamente hasta la medianoche y solía durar un mes o más. Los hombres se turnaban en la ejecución del tambor, ya que el rito estaba a cargo de una sola persona.³¹

Según Mashnshnek (1975: 19), también

“la espera de la fermentación de la bebida /aloja/ es acompañada por el sonar del pimpim, tocado frecuentemente por el shamán /mataco/, quien lo ejecuta sentado cerca del yuchân (palo borracho) en donde aquella se elabora y que rememora el tocar del pimpim de *Tapiatzól* cuando propició el crecimiento del primer algarrobo”.

Es interesante detenernos en este importante personaje mítico de los mataco por su relación con el instrumento que nos ocupa. Su actividad tesmofórica se inicia después de la destrucción del mundo por un gran incendio. A él se le atribuye la creación de los diferentes vegetales del ámbito chaqueño “quien los origina mediante la acción de cantar y tocar el pimpín” (Ibíd.: 18). Pero no sólo los crea sino que acelera su crecimiento.

“*Tapiatzól* /.../ cantaba con el pimpim (*lakatsúk*). Cantaba para que crezca ligero la plantita /.../ A la tarde el árbol era ya grande...”.

En otro relato está explícito que “el poder del canto de *Tapiatzól* atrae la lluvia y ésta produce el crecimiento de los árboles” (Ibíd.: 19).

³⁰ En una excavación arqueológica efectuada en la ciudad prehistórica de La Paya, Valles Calchaquíes, Salta, Ambrosetti obtuvo “un tambor formado por un simple tronco escavado, de sección oval, y de paredes muy delgadas; con el tambor hallamos también el palillo ornamentado con dibujos grabados y partes esculpidas...” (1908).

³¹ Tuvimos oportunidad de presenciar este rito en una comunidad angaité del Chaco boreal (Paraguay), en 1968.

Sin embargo, otra narración deja en claro que no se trata de una mera atracción por el canto.

"Al principio nadie tenía semillas. *Tapiatzól* pensó qué hacer para que la gente tuviese semillas. Pensó hacer un pímpim. Lo hizo y de noche dijo: 'Voy a pedir a mi tío'. Tenía un tío que tenía la casa arriba, en la luna. El tío se llamaba *Kaho'ó*³². El pidió y por eso cantaba: «pi, pipi, piii, pipipi, piii». Entonces vino el tío *Kaho'ó*. Este oía al sobrino que cantaba. *Kaho'ó* era hombre y vino al suelo y conversó con *Tapiatzól* y éste le pidió semillas. /.../ Se fue *Kaho'ó* y le dijo a *Tapiatzól* que a la otra tarde cantara otra vez. Cuando cantó, *Kaho'ó* le contestó que iba a venir la lluvia..." (Ibíd.: 29-30).

Una vez más, surge nítidamente la percepción de las expresiones musicales como el lenguaje de los seres poderosos del tiempo primigenio y como recurso por excelencia de los mismos para manejar a voluntad el ritmo y la dimensión del tiempo y el espacio.

La relación del tambor de agua con los ritos de carácter fúnebre de los mataco de la zona occidental fue señalada desde antiguo, pero no hay datos al respecto en las fuentes bibliográficas de la última década. Nosotros hemos recogido —entre otros— un testimonio por demás elocuente, del que transcribiremos unas frases. Florencia, informante de unos 40 años, residente en Tartagal (Salta), dijo:

"...cantaban /los hombres/, y era una cosa muy triste eso. Cuando ellos tocan, primero suena bien, pero cuando ya hace cuatro días que esa persona se ha muerto, entonces no suena casi ya. Y dicen que la carne del finado se deshace, se pudre. Y después de una semana ya no suena nada /el tambor/".

El instrumento, consustanciado con el muerto, pierde sonoridad, se extingue como potencia sonora, a la par que el cuerpo se descompone. Un ejemplo más de la peculiar relación sujeto-objeto que mencionáramos más arriba, así como de la inserción profunda del tambor en el hecho cultural total.

Previamente, nos habían relatado que cuando fallecía algún componente del grupo, *se preparaba un tambor* para ser ejecutado por cuatro o cinco personas. Lo subrayado es para hacer notar que las singulares características del tambor de agua, hacen que se constituya en totalidad —aun como objeto— solamente momentos antes de su ejecución. Una vez concluída ésta, se le quita el cuero y el agua, por lo que deja de ser como instrumento musical.

Pelleschi (1881: 136) describe el llanto ritual acompañado del pímpin

³² La autora, en nota al pie, dice: "Entre los Mataco de Puesto García /Formosa/ *Kaho'ó* tiene características de héroe salvador". Ver Mashnshnek, 1973a: 115-116. (Ibíd.: 29, nota 12).

"che é /.../ un mortato scavato, con istrumenti o col fuoco, in un tronco, con acqua dentro e coperto d'una pelle strata come in un tamburo. Su questa pelle battono colpi con una zucca vuota, nella quale hanno introdotto grani di maiz o nóccoli di algarroba".

Esta referencia interesa, no sólo por su antigüedad, sino por el dato que proporciona al final, sobre el uso de un sonajero de calabaza para batir el tambor.

Entre los chorote, el tambor tuvo siempre función ritual, se ejecuta de pie o sentado, pues cada una de estas dos formas de ejecución está ligada a ceremonias diferentes. Una ya la mencionamos; la otra tenía lugar durante los rituales de iniciación femenina. El shamán, sentado, tocaba el tambor conjuntamente con el sonajero.

Los chulupí parece ser que antiguamente reservaban el *tojkisham* para la Fiesta de la Algarroba y los ritos de pubertad. En la actualidad, los que residen en el Chaco paraguayo admiten haber adoptado de sus vecinos mascóí (angaité y lengua, especialmente) el uso del tambor para acompañar las danzas de los jóvenes. El tamborero, de pie en medio de la ronda formada por los bailarines, es el que guía el canto y la danza. Estos giran a su alrededor y, al término de cada canción, cesa el coro y la danza, pero no se interrumpe el golpear del tambor y su ejecutante mantiene insistentemente el sonido vocal que sirve de base al discurso sonoro.

Los toba reservan la ejecución de pie para las ceremonias de iniciación femenina, fundamentalmente. Sin separar los pies del piso, flexionan una y otra rodilla en forma alternada y cantan.

Tocar el tambor en cuclillas es para ellos —así como para los pila-gá— tarea de menor compromiso que hacerlo de pie. Por la noche, los hombres jóvenes suelen cantar con el *katakí* para convocar al baile. Si logran su objetivo, dejan el tambor y danzan; de lo contrario, dedican varias horas a esta expresión vocal-instrumental colectiva, en la que también está presente el sonajero de calabaza.

Si atendemos a la resultante sonora de estas manifestaciones, se observan diferencias de carácter entre las canciones para "tambor parado" —como ellos acostumbra decir— y las que son para "tambor sentado". Estas últimas se asemejan a algunos cantos para danza, y son de movimiento más rápido que aquéllas. El golpe de tambor, en ambos casos, coincide con el primer sonido de cada pie rítmico, el cual es invariablemente binario.

En lo que respecta a las mujeres toba, siempre que tocan el tambor lo hacen en cuclillas. Las mismas canciones son ejecutadas individual o colectivamente. Una situación existencial crítica suele dar lugar a este tipo de manifestaciones por la percepción que estos grupos tienen de "lo musical" como expresión potente. Esta información y los registros magnetofónicos correspondientes, proceden de la zona oriental, así como lo

dicho sobre los pilagá proviene de su restringida área de asentamiento en la zona central de Formosa. Pero no hay duda que es la zona occidental la que provee los datos más significativos y en abundancia, como lo hemos visto ya al tratar las etnias de la familia mataco-mataguayo.

La capacidad adivinatoria a través del batir del tambor aparece tanto en el ciclo de *Tankí* —teofanía de cierta relevancia entre los toba de occidente—, como en el de *Ka'o'ó* o *Ajwuntséj ta jwáj* de los mataco, también del oeste chaqueño. Es curioso y destacable que en las narraciones mencionadas, estos personajes míticos que —entre otras acciones— desarrollan actividades propias de los héroes “salvadores” tradicionales, cuentan con la ayuda de sus respectivos hijos, quienes, tocando el tambor de agua, saben lo que sucede a la distancia y advierten a sus padres de los peligros que los acechan a ellos mismos o a los habitantes de tal o cual lugar. Estos avisos dan lugar a la lucha del personaje central con el que provoca los males, de la que casi siempre sale victorioso el primero. En el caso de *Tankí*, esporádicamente él mismo toca el pimpín para saber lo que sucede a la distancia.

“*Tankí* adivinaba, como era adivino, golpeaba el pimpín, y entonces ya supo que había una tribu que tenía el ave grande /.../ que comía gente...” (Tomasini, 1974: 147).

“...Primero el hijo tocaba el pimpín; y ahí le contó al padre: «Fulano tiene ganas de matarte»”. (Ibíd.: 148).

En una de las narraciones de este ciclo, que trata sobre una competencia de *Tankí* con el zorrino, éste toca el tambor para atraer a los chanchos, acción que repite aquél (Tomasini, 1975: 136-7)³³. Por último, queremos señalar que, en algunos relatos, su hijo canta con el tambor festejando los éxitos de su padre.

“...Entonces ahí se ha vuelto a alegrar el hijo y ha vuelto a tocar el pimpín, y venía cantando, cantando, contento...” (Tomasini, 1974: 147).

Así como las frases de aviso se hallan al comienzo de la narración, las que comentan su alegría se encuentran al final, pero en ambos casos el hijo de *Tankí*, con su pequeño tambor, adquiere poderes extrasensoriales. El festeja antes de que llegue su padre.³⁴

Los textos mataco se asemejan en mucho a los transcriptos, aunque hay dos informes sumamente interesantes que deseamos incluir, pues se trata de la percepción de los poderes del tambor por los propios informantes.

³³ Téngase en cuenta que en los textos míticos de estas culturas, la mayoría de los personajes presentan características oscilantes entre lo humano y lo animal.

³⁴ Las menciones sobre el tambor en los textos míticos del ciclo de *Tankí* se hallan en Tomasini, 1974: 138, 139, 144, 147, 148, 149 y en Tomasini, 1975: 136, 137, 145, 147.

"...Entonces cuando es la noche, hasta que /ha/ amanecido, el hijo de *Ka'ó'ó* empieza a hacer *pimpim*³⁶ y meta cantar toda la noche, hasta que ha amanecido. Cuando está amanecido le avisaba las cosas que ha adivinado a *Ka'ó'ó*" (Pérez Diez, 1976: 162-163).

El autor, en nota al pie, incluye lo siguiente:

"El *pimpim* es como radio, cuando el *jayawú* /chamán mataco/ lo hace sonar ya puede saber qué está pasando en aquellos lugares... (Popnús, Misión San Andrés, 1971)."

Unas páginas más adelante, consigna otra apreciación de interés:

"Lo que pasa es que el hijo usa *pim pim*; el *pim pim* de antes es una cosa /un tambor/ de esta altura /posiblemente indica que es pequeño/; en nuestro idioma se llama '*fwitsúk*' /lit. 'palma'/ . Entonces el hijo de *Afwuntséj ta fwáj* siempre tocaba; y al decir que él toca, es un guía /para/ el que lo entiende. Eso hacen los que son *jayawú*. Cuando toca *pim pim* el tipo ve de lejos el problema que hay, entonces él sabe que allá están sufriendo /y/ lo habla al viejo —porque el viejo tenía capacidad..." (Ibid.: 179)³⁶.

El hecho de que para acceder a la condición de shamán el iniciando deba ser poseído sucesivas veces por los *aját* (demonios) y que durante esas posesiones y mediante el conocimiento de lo sucedido en el tiempo originario, a través de los mitos, la actividad musical se halle en manos de los seres potentes, explica la percepción de lenguaje sagrado de las expresiones vocales e instrumentales que tienen los mataco, y por experiencias similares, las demás etnias que tratamos. En un relato sobre sus vivencias durante la iniciación shamánica dijo un mataco a través de las palabras de un lenguaraz:

"Al llegar a su casa /la de los *aját*/ vio que tomaban aloja de miel *ptnó* (abeja) y *pimplaban*. Al ver así se dio cuenta que cuando uno *pimplaba* tenía un *aját* adentro. Y los que se hacen *jayawú* también tenían un *aját* adentro. Algunos *aját* cantaban bien. Los *aját* dan cantos muy lindos a los que se hacen *jayawú*" (Califano, 1975: 16).

c) Sonajero de uñas y palo-sonajero de uñas³⁷

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *nasotagalat'té* (zona oriental), *nokoná* (zona central); pilagá: *nasotagalat'té*, *nasotagat'té*; mataco: *jawék jwés* (zona central), *okajús*³⁸; chorote: *kajús* o *kawís*; chulupi: *vat'koskloi*.

³⁶ En nota 4, Pérez Diez (1976: 163) dice que el tambor "colaboraba con el *jayawú* en sus tareas visionarias".

³⁶ Las menciones sobre el tambor de agua en el ciclo de *Ka'ó'ó* se hallan en Pérez Diez, 1976: 163, 165, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 176, 178, 179, 184.

³⁷ Dado que el cuerpo sonoro de estos instrumentos es uno mismo, conviene a la organización del trabajo su tratamiento conjunto. Sin embargo, advertimos expresamente que, tanto por su forma de ejecución y encargados de ésta, como por los papeles disímiles que han desempeñado, es erróneo considerarlos como un único instrumento, al menos en lo que respecta al ámbito cultural chaquense.

³⁸ Califano, 1975: 28.

Denominación vulgar regional: no hay.

Descripción morfológica. Consiste en un racimo o ristra de uñas de animales reunidas de tal modo que cada cuerpo hueco, al ser agitada la totalidad, golpee contra los que lo rodean. Perforadas en su vértices, pasa por éste un cordel de fibras de chagua con un nudo final que encaja en la zona superior interna. Las prolongaciones exteriores de los cordeles se atan entre sí de diverso modo³⁹, conformando los tipos mencionados. Las uñas pueden ser de cerdo de monte (*Pecari tajacu tajacu*), ciervo (*Mazama sp.*), corzuela o guasuncho (*Mazama simplicicornis*) o ñandú (*Rhea americana*). Desde hace varios años, es muy frecuente documentar ejemplares donde este material ha sido reemplazado por cápsulas servidas de balas, cencerros, tapas "corona" de botellas y otros objetos metálicos. Eventualmente, también se usaron trozos de calabaza.

Las sonajas enristradas han sido utilizadas alrededor de la cintura, a veces sujetas por tientos. Racimos de uñas pequeñas solían atarse a la rodilla o al tobillo. Los de uñas grandes son para agitar con la mano o para fijar al extremo superior de un palo, constituyendo así el palo-sonajero, unidad inseparable en determinados rituales que hace del mismo un instrumento sonoro con características propias.

Clasificación. Según Schaeffner, el sonajero de uñas es un instrumento de cuerpo sólido vibrante, inextensible, de cápsula abierta. De acuerdo con la clasificación Hornbostel-Sachs, se trata de un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, en forma de ristra o racimo. El palo-sonajero debe considerarse un tipo mixto, pues el golpe de la vara contra el piso es directo pero la producción sonora principal, resultante del entrecchoque de las uñas, es indirecta.⁴⁰

Ejecución. El sonajero —sujeto al cuerpo o agitado con la mano— tuvo al hombre como portador en rituales vinculados con la guerra, con la maduración de la algarroba⁴¹ y con la iniciación shamánica.

El palo-sonajero, de ejecución femenina, fue instrumento de uso exclusivo en los rituales de iniciación de las jóvenes, los que tenían lugar al producirse su primera menstruación. Las ancianas oficiantes danzaban y cantaban de manera diversa según cada grupo étnico pero, en todos los casos, el desplazamiento consistía en un lento caminar en el que cada paso iba acompañado de un golpe del palo contra el piso.

Entre los chorote, las mujeres portaban cada una su instrumento y se desplazaban —una detrás de la otra— en sentido inverso al de las agujas del reloj, dentro de un círculo de hombres que, sentados, cantaban con sonajero de calabaza y tambor de agua a la vez.⁴² Las mujeres toba,

³⁹ Ver Izikowitz, 1935: 34.

⁴⁰ Una explicación más amplia proporcionamos en un trabajo anterior (Ruiz-Pérez Bugallo, 1980: 9).

⁴¹ Ver punto III, b.

en cambio, formaban dos filas enfrentadas y ejecutaban un único palo-sonajero sostenido por las dos ancianas principales, que ocupaban los puntos medios. Ambas filas se desplazaban a un tiempo avanzando y retrocediendo, según correspondiera a cada una. La danza pilagá también consistía en movimientos de avance y retroceso —ya que los desplazamientos amplios nunca fueron una característica de las danzas chaqueñas— pero los dos grupos de mujeres conformaban hileras paralelas y cada integrante ejecutaba su palo-sonajero.

La presencia del sonajero de uñas en el proceso de iniciación shamánica de los matakos fue documentada por Califano en 1970, en la costa del Pilcomayo del oeste formoseño y se refiere al mismo en su trabajo de 1975. Su uso está asociado con la danza *Naikoi*, en la que participan todos los *jayawú* (= shamán) y que representa la última fase de dicho proceso.

"*Tokjwáj* hace balle para curar al enfermo de *welán* /el iniciando/. Ordena que cada uno tenga sonajero de *chonáj* /corzuela/. Bailan y salen chispas del *o-nát-cho* /mundo subterráneo donde habitan los difuntos/" (1975: 23) ⁴³.

Las palabras del informante revelan el origen mítico del sonajero: su utilización fue ordenada por el tesmóforo *Tokjwáj*.

Según el autor, la función del *okajús* es la de conversar con *Welán*, el *aját* (=demonio) que posee al iniciando (Ibíd.: 28). También aclara que

"actualmente se utilizan sonajeros de metal traídos por los *ajatáy* /blancos, neoamericanos/" (Ibíd.: 25).

En cuanto al palo-sonajero, la detección de su pleno sentido vivencial en los rituales de pubertad femeninos constituye un claro ejemplo de las ventajas de analizar estructuras de pensamiento-vivencia a nivel de la conciencia mítica.

Karl Gustav Izikowitz, en la ya citada obra sobre los instrumentos musicales de los indígenas sudamericanos, dedicó casi doce páginas a un tema que, sin duda, le creó muchos interrogantes: "*The use of the hoof rattle*" (1935: 37-48). Si bien incluyó datos muy diversos provenientes de culturas etnográficas disímiles, debido al carácter comparativo de su estudio, su preocupación mayor estuvo centrada en el uso del palo-

⁴² Karsten (1932: 83-86) se ocupa extensamente de la danza *káusima* (de *káhuis* = palo-sonajero) que observó entre los chorote y proporciona un dibujo del cuadro total de la ceremonia. Las diferencias respecto de nuestra documentación tienen que ver con la participación masculina. La ejecución de los dos instrumentos está a cargo de personas distintas y sólo cantan los que tocan el sonajero. Además, los tamboreros, de pie, se hallan dentro del círculo de danza.

⁴³ En pp. 23 a 28 pueden hallarse dibujos de la danza *naikoi* y del sonajero, así como una descripción del primero y su inserción en el shamanismo matakó.

sonajero en los ritos de pubertad de las mujeres, presente en el Chaco y en norte de California. Sus interesantes deducciones llevaron a Carlos Vega a recomendar la lectura del tema, en su libro sobre instrumentos musicales (1946: 130).

Los datos proporcionados por las fuentes utilizadas indujeron a Izikowitz a pensar que se podría hallar una solución al problema, investigando las creencias existentes sobre el ciervo, animal cuyas uñas eran usadas con preferencia. Sin embargo, advierte que la lectura de los mitos sudamericanos no dan cuenta del importante papel que el ciervo ha tenido en estas culturas cazadoras. Y agrega:

"What I really need in this connection is a myth giving a direct explanation of the association between the deer's hoofs and the girls' first menstruation. Unfortunately I have found none of this kind" (Ibíd: 42).

Este párrafo, demostrativo de una admirable intuición, sería perfecto sin en lugar de decir "*deer's hoofs*" dijera, simplemente, "*hoofs*". El mito por el que clamaba Izikowitz existe, pero nada tiene que ver el ciervo⁴⁴ en la conexión del sonajero de uñas —que pueden ser de ciervo o de otro animal⁴⁵— con los ritos de iniciación femenina. Se trata del mito de origen de las mujeres.

Según este difundido mito, documentado en todas las etnias que nos ocupan, existió un tiempo primigenio en el cual habitaban la tierra solamente hombres. Las mujeres, provenientes del cielo, del ámbito acuático o del mundo subterráneo —según las versiones— les robaban el producto de la caza o de la pesca cada vez que se ausentaban, hasta que fueron descubiertas. Al intentar tener relaciones sexuales, los hombres comprobaron que ellas tenían la vagina dentada. Este impedimento fue resuelto recurriendo a diversos medios para hacer caer los dientes vaginales. La variante chulupí —según distintas versiones— es la que explica con claridad la asociación que buscó infructuosamente Izikowitz y que un informante, cuyas palabras transcribiremos, expresó con toda naturalidad.

Así concluyó el largo relato:

"Y después de ahí, el Padre General les dijo a todos: «Vamos a hacer una fiesta, vamos a bailar, para que las mujeres ballen también». Mientras estaban ballando, se les caían los dientes a las mujeres. /.../ Y justamente

⁴⁴ Como era frecuente en ese entonces, Karsten explica el uso del palo-sonajero diciendo que se le asigna un misterioso poder para influir sobre los "espíritus", poder que atribuye al hecho de que, para los chorote, "el ciervo es un animal demoníaco" (1932: 83).

⁴⁵ Siffredi (1975: 58), al referirse a las reglas que observan los chorote en la distribución de las partes de la presa de caza que efectúa su matador, dice: "Las pezuñas /del anta/ se las entregaba a las mujeres que en ocasión de la iniciación de las púberes ballaban al compás de la sonaja de pezuñas —instrumento estrictamente femenino— con el fin obvio de que pudieran confeccionarlo".

de eso es el ruido que hacen /los sonajeros de uñas/; son las dentaduras que se les han caído. /.../ Debe entenderse que son para volver a hacer escuchar el ruido de la caída" (Walter Flores).

Las palabras finales no pertenecen a la narración en sí, la que termina indicando que a partir de la pérdida de los dientes comenzaron las relaciones sexuales de cada hombre y su mujer. Nuestro informante agregó la explicación de la presencia del palo-sonajero en las danzas de los rituales de pubertad, punto sobre el cual le habíamos interrogado.

Mashnshnek ofrece dos versiones de este mito recogidas por investigadores del CAEA en 1969; la primera en el Paraguay —como la nuestra— y la segunda en la Argentina. En la primera leemos:

"Y *Ahttáh* dijo: «Mejor vamos a bailar». Ballaron toda la noche entre las mujeres; toda la noche ballaron y después, cerca del amanecer se cayeron todos los dientes; con el baile se aflojaron los dientes y les salieron todos; quedó blanquito el suelo..." (1975: 169).

La segunda, siempre en lo referente al tema que nos interesa, es similar:

"La Paloma dijo: «¿Qué vamos a hacer ahora con las chicas? Hay que hacer un baile para que bailemos nosotros con las chicas, vamos a bailar y entonces a las chicas se les van a empezar a caer los dientes al suelo...» (Ibid.: 170-171).

Este mito antropogónico ha sido documentado por diversos investigadores en el área chaqueña a lo largo del tiempo⁴⁶. Llama la atención que solamente entre los chulupí se presente el tema de la danza para hacer caer los dientes. Lo más común es la ruptura a golpes, ya sea con una piedra o con un palo. Sin embargo, en todas las etnias que tratamos se utiliza el sonajero de uñas asociado a la danza femenina en los rituales en cuestión. Esto nos permite inferir que posiblemente se trate de una plasmación de origen chulupí que se extendió a los grupos étnicos restantes.

De cualquier modo, es otro punto el que nos interesa destacar. En la valoración justa de las palabras de nuestro informante radica el situarse en un no saber radical frente a otra forma de conocimiento de la realidad. Cuando dice: "debe entenderse que son para volver a escuchar el ruido de la caída", está expresando que el sonajero *no simboliza, ni representa*, la caída original de los dientes vaginales; es el ruido originario, o sea, presentifica en ese instante el tiempo primordial. Así, el en-

⁴⁶ Véase Lehmann Nitsche (1923), Karsten (1932), Métraux (1946, 1967), Cordeu (1971) y la citada Mashnshnek (1975). Nosotros registramos versiones toba, mataco y chulupí.

A pesar de la amplísima bibliografía utilizada por Izikowitz, lamentablemente no consultó el trabajo de 1923 de Lehmann Nitsche, sino otro del autor sobre Patagonia, y en el de Karsten de 1932 las dos versiones del mito son muy pobres como para hallar la pista tan afanosamente buscada.

trechoque de las uñas actualiza, en ocasión de la primera menstruación de cada joven, el pasaje a la vida fértil de la mujer, ocurrido *in illo tempore*.

d) Sonajero de cascabeles

Denominaciones en lenguas indígenas:

Pilagá: *silidey*; mataco: *chilijtaj* (zona central).

Denominación común: cascabeles.

Descripción morfológica. Consiste en un conjunto de cascabeles de metal, de fabricación urbana, reunidos de manera diversa con el fin de constituir un instrumento musical. La forma más usual es fijarlos a intervalos regulares en una tira de cuero o lienzo; otra consiste en hacer pender cada pieza de un hilo individual, y sujetar todos los hilos a un cordel principal. La diferencia estriba en que, en el primer caso, suena cada cascabel por la granalla que contiene; en el segundo, se produce además el entrechoque de las piezas metálicas.

Clasificación. Para Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido inextensible, de metal, de cáscara o vaso horadado, con una bolita adentro. Según Hornbostel-Sachs, es un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, de vasos.

Ejecución. Las referencias bibliográficas y los recuerdos de los informantes son coincidentes en cuanto al uso de sonajeros de cascabeles atados alrededor de los tobillos o de las rodillas de los bailarines en ciertos rituales. Así, los ancianos chulupí que oficiaban en los ritos de iniciación masculina colocaban ellos mismos los cascabeles en los tobillos a los jóvenes. También John Arnott —misionero que convivió largo tiempo con los toba y pilagá— menciona su utilización por los guerreros pilagá en la danza que realizaban alrededor de las cabelleras-trofeo después de una victoria (1934: 498).

Este tipo de ejecución, que podríamos llamar indirecta, pues el sonido se produce al danzar, ha desaparecido, inclusive en los casos que no estaban ligados a los rituales bélicos.

La ejecución directa, en la que el sonajero es sacudido con la **mano**, pertenece al pasado y al presente. En el pasado, "las ancianas bailaban y sacudían los cascabeles contentas cuando los hombres traían alguna cabellera del enemigo", nos dijo un informante pilagá (Camacho). Es decir que esta forma de ejecución también estuvo vinculada a los ritos relacionados con la guerra, pero llevada a cabo por la mujer.

En el presente, los mataco del área central de Formosa, más precisamente los shamanes, utilizan el sonajero de cascabeles en las ceremonias de terapia. Dispuestos en racimo o atados en una pieza circular de

cuero, son agitados por sobre el cuerpo del enfermo por el o los *jayawú*, quienes lo accionan con la mano derecha. Su uso se considera de fundamental importancia para el éxito de la acción shamánica en la curación.

Es posible que los cascabeles hayan sustituido a otro material. Karsten (1932: 135) dice al respecto:

"Whereas the Choroti medicine man does not generally use any magical instrument when he treats a patient⁴⁷, the particular instrument of the Mataco doctor is a sort of rattle, called tahús, consisting of a number of pieces of tin arranged round a circular piece of leather".

Una página más adelante, refiriéndose a los shamanes toba, menciona específicamente al sonajero de cascabeles:

"The instrument which he uses there is the heligday, a number of small bells attached to a circular piece of leather, which he shakes during his chant and to which some mysterious magical power is ascribed" (Ibid: 141).

No deja de ser curioso que un instrumento de procedencia europea haya sido aprehendido como objeto de extraordinaria potencia, al punto de reservarlo para rituales específicos, lo que implica atribuirle una significación determinada. Arnott, en una consideración similar, dice que los pilagá le adjudican a su sonido un misterioso efecto y por ello lo envuelven cuidadosamente con tela después de danzar, de modo que no pueda sonar por sí solo (1934: 498).

Las características propias del sonajero de cascabeles hacen que su ejecución consista en un tintineo constante. Sujeto al cuerpo, ha sido instrumento de uso masculino.

Lo expuesto hasta aquí no hace sino reafirmar lo expresado anteriormente acerca de la particular percepción que estos grupos étnicos tienen de los instrumentos musicales, la que por cierto está muy distante de nuestro concepto de lo musical.

* * *

Los cuatro instrumentos que restan tratar merecen una introducción común, debido a que su ejecución está ligada exclusivamente con la pasión amorosa. A diferencia de los ya considerados, cuya acción positiva se proyectaba a la comunidad o a alguno de sus miembros, a partir de su ejecución por otro u otros de ellos, dentro de un contexto ritual, éstos son utilizados en forma individual en pos de un fin personal. La finalidad que se persigue es, sin excepción, lograr ser correspondido afectivamente por la mujer o el hombre a quien se ama.

⁴⁷ Esta afirmación coincide con nuestros datos de campo.

El tema de la afección o pasión amorosa y su relación con las danzas nocturnas de los jóvenes ha ocupado con frecuencia a viajeros y etnógrafos, quienes le dedicaron algunas líneas o páginas carentes de profundidad. En ningún caso se hace mención a otro instrumento que no sea el tambor de agua —en los grupos étnicos que lo utilizan como base rítmica de sus expresiones canto-danza. Pero esto último no es adjudicable solamente a la superficialidad con que se ha encarado el tema de la pasión amorosa en sí, sino a que el arco musical, el birimbao, la flautilla y el “violín” monocorde ingresaron al patrimonio de estas culturas en época relativamente reciente, con cierta anticipación del aerófono por sobre los demás, a juzgar por los datos bibliográficos.

La literatura etnológica actual nos brinda dos trabajos referidos a los mataco, que utilizaremos para una mayor comprensión de la significación de los instrumentos mencionados, sin que ello implique una extensión lisa y llana de la problemática a las otras etnias.

Idoyaga Molina (1976) dedica su artículo a analizar dos instituciones que coexisten en la cultura mataco: el matrimonio *strictu sensu* o *wayntí* y el enamoramiento o *kyutislí*, forma orgiástica de alianza que se contrae a la primera. Por su parte, de los Ríos (1978-79), desarrolla el complejo fenómeno de la pasión y posesión amorosa mediante el análisis de dos términos que se traducen en español como ‘presumir’ o ‘presumido’: *chutitslí* y *samúk-lánék*. Dado que las expresiones musicales están ceñidamente ligadas al estado *kyutislí* = *chutitslí* = *samúk-lánék*, haremos una apretada síntesis de lo que ambos autores manifiestan y citaremos textualmente sólo lo que es objeto de nuestro estudio, aunque en forma parcial, pues su extensión excede los límites de este trabajo.

“Es común ver en las aldeas mataco a jóvenes de ambos sexos que se distinguen por el uso de ciertos atributos, entre ellos las pinturas faciales, el uso de collares de conchillas y mostacillas e instrumentos musicales como el *tso'náj* (lit. picaflor), un arpa judía, *yelatáj chas wóléy* (lit. caballo-su-cola cerda pl., es decir, cerdas de la cola del caballo), un arco musical de fabricación rudimentaria; y la *kanofí* (lit. aguja su recipiente), una flauta de tres orificios”.⁴⁸

Estos jóvenes van recorriendo los distintos villorrios, ‘van paseando’ alegremente en busca de pareja, los mataco los llaman *kyutislí*, voz que traducen por el término ‘presumido’ o ‘que está muy bien, contento’, o *Samúk lanék* (poseído por *Samúk*.” (Idoyaga Molina, 1976: 83).

La última voz consignada, *Samúk lanék*, indica que el mataco percibe el estado de enamoramiento como la posesión por una potencia *aját* (=demonio), culpable del cambio operado en la conducta de hombres y mujeres, quienes pierden el equilibrio emocional al dejar su condición de *wichí* (= humano) para ser continentes de dicha potencia.

⁴⁸ Téngase en cuenta que el “violín” monocorde no es instrumento mataco. También advertimos que al llegar a este punto, la autora hace una llamada a pie de página a la que remitimos.

‘La cotidiana y parsimoniosa modalidad de su carácter empalidece y el sujeto cae víctima de una verdadera afección en la cual él resulta mero objeto de la voluntad de una teofanía *ahát*’ (de los Ríos, 1978-79: 33) ⁴⁹. “El que está *chutitslí* hace el trabajo de *Atsinná-pahlá*. Porque *Atsinná-pahlá* es el Dueño del *Samúk*”. (Ibid.: 34-35).

“*Atsinná-pahlá* le muestra (= enseña el uso) de la ‘trompa’ y ‘cola de caballo’ (= instrumentos musicales). Se lo muestra al *chutitslí* y el hombre está callente (= erotizado) /.../ Pero si *Atsinná-pahlá* está con una chica, una *slutsá*, entonces ella ya empieza a tocar trompa (= instrumento musical) y ‘cola de caballo’ (= *la-kah-chosel*) igual que el mozo” (Ibid.: 35).

Estas y muchas otras aseveraciones de los informantes a las que remitimos, llevan al etnólogo a concluir que

“las pinturas faciales, collares, instrumentos musicales, etc. son, entonces, la manifestación de la potencia de la teofanía en el sujeto. Su efectividad para el cortejo amoroso es la efectividad misma de la teofanía de la cual dependen; ellos actúan por el sujeto y en-el-sujeto, le confieren su potencia y efectividad” (Ibid: 36).

Es interesante transcribir una pocas líneas del extenso relato de una experiencia personal del informante *Nowaintsés*, en las que se explicita la importancia adjudicada a la trompa o birimbao:

“Estaba *chutitslí*, me cambiaba las ropas y ya las chicas me veían que estaba lindo. Andaba por todas las partes y tocaba la trompa; ésa era la música que había tenido yo. Cuando estaba *chutitslí* solamente tocaba la trompa, ni me pintaba la cara ni me ponía *slamsilís* (=collares). Y la gente ya sabía que yo estaba *chutitslí* o *samúk-lánék*”. (Ibid.: 47).

Al estado *chutitslí* también se debían las danzas nocturnas de los jóvenes —según atestiguan las palabras que siguen, vertidas por un informante mataco.

“Cuando el hombre estaba presumido, quería hacer baile. /.../ Ellos empezaban a hacer el baile para que las mujeres eligieran a los hombres (que ellas querían). En el baile las mujeres elegían a los hombres. /.../ Cuando hacían *kattnáh* (=danza) estaba toda la gente *chutitslí*. Así que las mujeres estaban entre los hombres. Ellas buscaban al hombre que querían dentro del *kattnáh*; porque adentro del *kattnáh* las mujeres sacan al hombre que ellas quieren. /.../ Así que cuando hacían *kattnáh* era porque estaban *chutitslí*”. (Ibid: 37) ⁵⁰

⁴⁹ El carácter apocado, parsimonioso y tímido de los mataco es notable frente al espíritu expansivo y alegre de los toba y pilagá, por ejemplo.

⁵⁰ En este tipo de uniones temporarias, la elección estaba a cargo de la mujer, cuya participación en las danzas consistía en ingresar en la rueda de ballarines o asir del hombro o de la cintura por detrás al joven elegido, una vez iniciada cada danza, y retirarse antes de que concluya. Debido a que algunas descripciones de etnólogos e informantes pueden llevar a confusión, hacemos expresa aclaración de que no se trata de danzas mixtas sino masculinas. La mujer participa para indicar su elección, como lo demuestra el hecho de que no cante y en estas etnias no se concibe que alguien dance sin cantar a la vez.

Era común el uso del tambor de agua para convocar al baile y en algunos casos, como ya dijimos, se incorporó a las expresiones coreográfico-vocales. Pero es menester aclarar que los hombres jóvenes cantaban con tambor —para hacer saber que se hallaban reunidos y, por ende, dispuestos a bailar— a la espera de que se allegaran las mujeres. Es decir, no debe interpretarse que se lo percucía para dar aviso a la manera de un simple instrumento de señales.

Esta referencia a las danzas cuya finalidad era la formación de parejas ocasionales, tiene por objeto no sólo señalar su relación con el estado *chutitslí* de los mataco, sino también asentar que el marco de estas reuniones era propicio a la ejecución del arco musical y la trompa (birimbao), quizás por su carácter más íntimo que el de los dos instrumentos restantes. Como hemos podido observar en diversas oportunidades, en lugar de participar activamente de la danza o antes de hacerlo, algunos jóvenes —refugiados en la oscuridad, a unos metros del bullicio ocasionado por los bailarines y sus parejas— tocaban los pequeños instrumentos echados en el suelo. Por supuesto, dada la algarabía general, era imposible oír el producto sonoro de las ejecuciones que cada uno efectuaba aisladamente. Este hecho, sumado a su escasa fuerza sonora, son indicadores de que su poder no reside en el efecto que la melodía pueda producir en su destinatario. La acción y la intención⁵¹ hacen a su potencia y efectividad.

La aparición tardía de estos instrumentos en las fuentes bibliográficas y la atribución de un mismo poder específico a todos ellos, parecen ser hechos relacionables. Idoyaga Molina, en el último trabajo citado, analiza la situación actual de la institución matrimonial entre los mataco y concluye que el orden tradicional se ha resquebrajado debido a un cúmulo de cambios que se han venido sucediendo desde que aquéllos han tomado contacto más directo con los representantes de la sociedad nacional, resquebrajamiento que produjo una amplia difusión del *kyutitslí*. Factores tales como el fin de las guerras interétnicas, los contactos por razones laborales —en especial el trabajo en los ingenios azucareros y en los obrajes madereros— y la evangelización, ocasionaron la pérdida de la endogamia de banda y debilitaron la matrilocalidad —que está siendo reemplazada por un neolocalismo— así como la participación del padre en la elección del esposo de su hija. (1976: 63-65).

Si bien las alteraciones mencionadas no son las mismas en todos los grupos étnicos que nos ocupan, los factores que las produjeron afectaron por igual a los cinco. En el caso de los toba, ya la adopción del caballo había provocado importantes cambios en su modo de vida. Pero a los fines de este estudio, son de gran peso las mutuas influencias operadas en el ámbito de los ingenios y, secundariamente, las debidas a ma-

⁵¹ Entre los mataco, adjudicadas a la potencia *aját*.

trimonios mixtos. En el Ingenio San Martín del Tabacal, en la provincia de Salta, hemos sido testigos de la unión de jóvenes mataco y toba en las danzas nocturnas en 1966. Hasta 1972, al menos, los informantes que espontáneamente cantaban alguna melodía de otra etnia, se preocupaban por indicar que no pertenecía a su patrimonio; lo significativo es que la cantaban y con total dominio vocal.

Al abandonar sus aldeas por razones laborales durante varios meses al año, las crisis existenciales se multiplicaron y con ellas los recursos para resolverlas. Es notorio cómo poco a poco el arco musical y la trompa, en un comienzo en manos de los hombres, pasaron a ser ejecutados también por las mujeres.

e) Arco musical

Denominaciones en lenguas indígenas:

Pilagá: *nebikí* (igual denominación le dan al "violín" monocorde); mataco: *yelatáj chos* (zona central), *latáj kiás wolé* (zona occidental); chorote: *alénta ji kiás ji wóle*⁵²

Denominación común: arco musical.

Descripción morfológica: Dos porta-cuerdas de origen vegetal (madera de tusca: *Acacia aroma*), flexibles, constituyen el armazón del instrumento. Cada uno de estos elementos, al ser arqueados, tensa un haz de cola de caballo, que se sujeta en los extremos de los arcos. De este modo, se forman dos arcos monocordes; uno —a veces más grande que su compañero— es el porta-cuerda propiamente dicho; el otro, el arco de fricción. Los ejemplares del área chaqueña pueden presentar los dos arcos separados, o bien, en su forma más común, estar éstos entrelazados de modo de constituir una unidad, inseparable sin destrucción del instrumento. La tensión de la cuerda está dada por las fuerzas que ejerce el arco sobre sus extremos; la flexibilidad de éste no es utilizada durante la ejecución para variar la tensión, y con ello la altura sonora, de la cuerda.

Clasificación. Para Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido extensible, de cuerda única tensa. Según Hornbostel-Sachs, un cordófono simple (o cítara), de palo, monoheterocorde.

Ejecución. Se sostiene con la mano izquierda el porta-cuerda propiamente dicho —uno de cuyos extremos es apoyado contra los dientes— y con la otra se acciona el arco frotador. Para variar la altura sonora, se

⁵² El lector habrá advertido que al citar a otros autores aparecen denominaciones variadas. Debido a ello, hemos dado preferencia a las recogidas por nosotros. Para Chorote 1 y 2, la Dra. Gerzenstein documentó dos formas alternativas: *alénta ji kiás* y *alénta ji wóle*, pero no la forma compuesta que consignamos.

utilizan los dedos de la mano izquierda (excepto el pulgar, que ayuda a sostener el arco), los que se apoyan sobre la cuerda de manera tal, que son las uñas las que toman contacto con ésta. La boca se mantiene entreabierta, pues su cavidad sirve como resonador.

Su fuerza sonora es escasa, por lo que no es posible su audición colocándose a más de un metro del ejecutante. Lo tocan exclusivamente los jóvenes de ambos sexos que buscan pareja, por el poder de atracción sexual que se le atribuye. De allí que les esté vedado hacerlo a todo aquél que ha formalizado una unión matrimonial.

Respecto de la presencia o no del arco musical en América antes del descubrimiento, Izikowitz (1935: 201-206) ofrece una buena síntesis de las numerosas discusiones sostenidas por diversos investigadores. El autor, por su parte, se inclina a considerarlo postcolombino en América del Sur, debido a que no se lo menciona en los escritos antiguos y deja abierta la posibilidad de que fuera precolombino en América del Norte.

Carlos Vega se refiere al tema de la siguiente manera:

“Probablemente, el único cordófono americano anterior al descubrimiento. Sin desconocer que varios tipos de cordófonos muy simples han penetrado en los dominios de nuestros aborígenes procedentes de Europa y, acaso, del África; aun admitiendo que algunos arcos musicales mismos podrían hallarse en ciertas regiones por importación africana, parece difícil la demostración de que el arco musical no se conoció en América antes de Colón. No hay lugar aquí para mayor discusión”. (1946: 96).

En el caso específico del área chaqueña, es interesante reparar en las denominaciones indígenas. Nos referimos a las que le aplican los matakó y los chorote, ya que ni los toba ni los chulupí lo ejecutan y los pilagá, para quienes no es instrumento de uso habitual⁵³, lo nombran con el mismo término que utilizan para el “violín” monocorde, el cual sí es ejecutado asiduamente.

En lengua matakó, *latáj* significa caballo y *chos*, cerda. En el Chaco occidental, los matakó comparten con los chorote diversos términos: *kiás* es cola, y *wóle*, cabello o pelo, para ambos; *alénta*, en lengua chorote quiere decir caballo. Por consiguiente, las denominaciones del arco musical son “cerda de caballo”, “pelo de caballo”, “cola de caballo” o “pelo de la cola de caballo”. Consultados los informantes al respecto, la respuesta invariable fue que para lo único que utilizaban la cola de caballo era para construir ese instrumento, por lo tanto, con la sola mención de ese material todos sabían de qué se trataba.

La carencia de datos bibliográficos acerca de este punto, hizo que no se tuviera en cuenta en las disquisiciones sobre el tema. A nuestro juicio,

⁵³ Algunos informantes pilagá dijeron que sólo lo tocaban los varones jóvenes “para enamorar a las mujeres”, pero no poseemos registros sonoros pues no hallamos ningún ejemplar en las seis oportunidades que trabajamos con ellos.

resulta difícil conjeturar que antes de la introducción del caballo en el área existiera con otro nombre y que la mera sustitución del material de su cuerda haya dado lugar a una nueva denominación; al menos no es lo habitual. De cualquier modo, nunca ha sido preocupación nuestra rastrear orígenes o procedencias, salvo que formaran parte de la demostración de una tesis de mayor trascendencia. En este caso, sólo tratamos de señalar una vez más la importancia de los datos de campo, ya que quienes los proporcionan son los protagonistas de los hechos estudiados.

f) Birimbao o trompa

*Denominaciones en lenguas indígenas*⁵⁴:

Toba: trompa o tro:pa⁵⁵ (zona oriental, *kadojeidé* (zona occidental); pilagá: tro:pa; matabo: *takí-pa* o trompa (zona central), *yapína*, *tso'náj* (zona occidental); chorote: *tótse pásat*, *seli pásat*; chulupí: *vat'aonjanché*.

Denominación vulgar regional: trompa.

Descripción morfológica. Consiste en una lengüeta de metal flexible, uno de cuyos extremos se fija por diversos procedimientos a un marco de metal rígido, en forma de pequeña herradura, cuyos brazos —hacia la mitad— se aproximan tanto como sea posible, para formar un canal que permita la vibración de aquélla. En su extremo libre, la lengüeta presenta un doblez en forma de ángulo recto. Este instrumento, ampliamente difundido, adopta diversos tamaños; en el caso de los grupos étnicos chaqueños, no excede los 4 cm de largo. Originariamente de fabricación urbana, lo confeccionan en la actualidad los indígenas con gran habilidad, valiéndose de trozos de metal que encuentran como desecho.

Clasificación. Para Schaeffner, constituye un instrumento de cuerpo sólido flexible, de metal, macizo, de varilla o lámina. Según Hornbostel-Sachs, es un idiófono de punteado, en forma de marco, heteroglota.

Acústicamente, la lengüeta funciona como una varilla vibrante, de modo que produce sólo la escala de armónicos naturales. La lámina en sí sólo puede producir una nota; pero los armónicos se logran por resonancia, según la forma que adopte la cavidad bucal. Es por esto que la vibración de la nota fundamental, aunque atenuada, se escucha continuamente durante la ejecución.

Ejecución. Con una mano se sostiene el marco o armazón que se coloca entre los dientes y con el dedo índice de la otra se puntea o tañe

⁵⁴ En este caso particular, incluimos la voz trompa —a pesar de no ser indígena— para hacer notar su incorporación directa al vocabulario de ciertas etnias.

⁵⁵ El signo :, significa alargamiento del sonido precedente.

la varilla, mientras se mantienen los labios entreabiertos; la cavidad bucal constituye el resonador. Es un instrumento de escasa fuerza sonora en su versión de reducidas proporciones.

El nombre de este instrumento en lengua española es birimbao; no obstante, entre las múltiples acepciones del término trompa que provee la Real Academia Española se halla en el décimo cuarto lugar la de trompa de París o gallega como sinónimo de birimbao, lo cual nos da razón del término con que se lo conoce en el área chaqueña.

En cuanto a las denominaciones en lenguas indígenas, observamos que los mataco de la zona occidental asimilaron su sonido al zumbido de un insecto (*yapina* = mosquito) o al del rápido aletear del picaflor (*tso'naj*). Asimilación igual a esta última efectuaron los chorote al nombrarlo *tótse pásat* (= picaflor-labio, en sentido literal, expresión correspondiente al dialecto *iojuája*). Un mecanismo semejante aplicaron los chorote *iowúwa* al designarlo *seli pásat* (lit. pájaro-labio). Las demás etnias se limitaron a adoptar o apenas modificar la voz trompa. Resta agregar que el término birimbao es onomatopéyico.

Es presunción general que su difusión en el área proviene del trabajo en los ingenios azucareros. En el caso de los chulupí del Paraguay, este hecho fue llanamente expresado por una informante: "Lo trajeron los hombres que iban a trabajar a la Argentina; las mujeres no lo tocan" (*Iztée*). Otra informante dijo: "No se toca mucho porque no es instrumento *nivaklé* (= autodenominación de los chulupí) (Mary Santa Cruz). De allí que se limitaran a llamarlo igual que a las flautas, *vat'aonjanché* (= instrumento de soplo).

g) Flautilla

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *nashi:ré koktá* (zona oriental), *najaidé* (zona occidental); pilagá: *naseré*; mataco: *kanoji* (zona occidental); chorote: *wojsó* o *wójsó sisé*, *sapóp sisé*; chulupí: *vat'aonjanché*.

Denominación común: flauta.

Descripción morfológica. Se trata de un tubo natural de caña de Castilla (*Arundo donax*), modificado en el extremo proximal y a lo largo de su cuerpo, y abierto en el extremo distal. El largo y el diámetro del tubo varían; el primero oscila entre 15 y 30 cm y el segundo entre 1 y 1,6 cm. Luego de quitarle a la caña una tira de corteza a todo lo largo, de modo de obtener una zona relativamente plana —donde se practicarán los orificios—, se recorta una larga escotadura y un corte al sesgo que determina dos prolongaciones o aletas que el ejecutante introduce en la boca. Con el

labio inferior cubre la zona posterior, que se halla abierta debido al corte antedicho. Donde concluye la muesca o escotadura se rebaja el tubo, con el fin de construir el filo contra el cual chocará el aire proveniente de los labios del ejecutante.

En cuanto a los orificios para obturar, su presencia plantea siempre la existencia o no de una gama sonora a la que deba ajustarse su factura. Nuestra documentación al respecto —que incluye una serie de diapositivas del proceso de construcción— confirma la segunda alternativa. El artesano, que es el propio ejecutante, se coloca el tubo en la boca y pone los dedos en posición de ejecución para calcular la distancia que debe haber entre el extremo proximal y el primer orificio; a partir de allí, los restantes se practican según el lugar que ocupa cada dedo. Como éstos se colocan uno junto al otro, sin separación alguna, la distancia entre orificios está dada por el grosor de los mismos. Por ello, cada ejecutante posee su propio ejemplar y rara vez le sirve el de otro.

Lo dicho vale para las flautas de cinco o seis orificios, que son las únicas cuya vigencia hemos podido constatar.⁵⁶ En cuanto a los múltiples ejemplares de tres orificios que pertenecieron a la colección del Museo de Ciencias Naturales y que ahora se hallan en el Instituto Nacional de Musicología, se puede observar algunos que presentan orificios obturados cuidadosamente, por lo general con un trocito de caña ajustado con cera vegetal. Esto parecería indicar que se obtuvieron sonidos no deseados. Otra particularidad de dichos ejemplares —recogidos alrededor de 1930— es la forma rectangular de sus orificios, hoy circular.

Clasificación. Para Schaeffner, que lo distingue con el nombre de “preflageolet”⁵⁷, es un instrumento de aire vibrante, de los llamados de viento, de embocadura terminal, de tubo simple. Según Hornbostel-Sachs, es un instrumento de sopro contra un filo o flauta, sin canal de insuflación, longitudinal, aislado, abierto, con agujeros.

Ejecución. Al carecer de canal de insuflación, el aire debe salir de los labios del ejecutante en forma de cinta, dirigido hacia el borde (filo) del bisel practicado al final de la escotadura.

Los ejemplares más antiguos, de tres orificios, podrían hacer suponer su ejecución con una sola mano, lo que habilitaría al flautista para accionar otro instrumento a la vez. Pero no hay dato alguno al respecto. En cambio sí hay datos de flautas *largas* de los chorote y los chulupí, también de tres orificios rectangulares, que se ejecutaban con ambas manos. Izikowitz las describe, incluye un dibujo que muestra detalles diferentes a la flautilla que tratamos, y también una fotografía tomada por Rydén a un joven *ashlushlay* (=chulupí) (1935: 306-307).

⁵⁶ Idoyaga Molina (1976: 83) menciona una de tres orificios, de los mataco.

⁵⁷ Se debe a que considera que se trata de “una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el flageolet” (Cit. por Vega, 1946: 190).

En la actualidad, los informantes aseguran inspirarse en el canto de diversos pájaros para crear las melodías, destinadas a gustar a las mujeres o, en mejores palabras de un joven toba: "Para ganar el amor de las chinas" (Navarrete). De ejecución exclusivamente masculina, esta flautilla se tocaba antes de los bailes —sirviendo así como el tambor de agua, para convocar a la juventud— y también en soledad. Los hombres maduros sólo pueden usarla para enseñar a los jóvenes.

Con respecto a las denominaciones consignadas al comienzo, es menester aclarar que el término toba *nashi:ré*, el pilagá *naseré* y los correspondientes a los dos dialectos chorote, *wojsó* y *sapóp*, designan tanto a este instrumento como al silbato oval de madera conocido en nuestro medio como *naseré*, pues son voces que indican *que produce sonido al soplar*. Para distinguir la flautilla del silbato, los toba y los chorote agregan el término "caña" —*koktá* y *sisé*, respectivamente— a los antedichos. Para los chulupí, la voz genérica es *vat'aonjanché*, aunque algunos informantes usaron *joók* para denominar al silbato oval.

Las referencias a este silbato —que no tratamos separadamente pues poseemos sólo informes verbales acerca de su uso en el pasado— son muy variadas, salvo en lo que respecta a los aspectos formales, en un todo coincidentes con el *naseré* descrito exhaustivamente por Vega (1946: 185-187).

Informantes toba (Lorenzo Díaz y *Nigorik*) y un pilagá (Ramón Fleitas) coincidieron en afirmar que se utilizó para atraer a las mujeres. Sin embargo, las fuentes bibliográficas lo relacionan con la guerra y la caza.

John Arnott (1934, p. 494) escribe:

"Se mandan avanzadas y espías para reconocer el terreno. Entre ellos figuran pilagás que, para demostrar su audacia y su habilidad en imitar animales y pájaros, soplan el redondo silbato de madera que siempre llevan alrededor del cuello..."

También respecto de su uso entre los pilagá, Palavecino (1933: 568) dice que

"lo usan principalmente como instrumento para señales durante la caza y la guerra..."

Un informe muy explícito sobre el tipo de señales en la guerra nos lo dio un anciano chulupí (*Siloko Yokén*), quien dijo además, que "se llevaba colgado al cuello".

También algunos chorote dijeron que se usó para la guerra y para llamar a los pájaros y cazarlos fácilmente, aunque a veces se tocaba "por gusto nomás" (Juan Segundo y Catalino).

Contemporáneamente, se obtuvieron referencias que difieren de las anteriores:

"No era para llamar a nadie, se tocaba camino al baile. Era para la mujer, como la trompa". (Juan Gómez, chorote);

"Se tocaba antes y después del baile" (*Tanu.uj*, chulupí);

"Cuando uno iba a visitar a alguien, llega al lugar, se sienta y empieza a tocar" (Petiso Romero, chorote).

De un modo u otro, lo que hay que discernir es que, como instrumento de señales, cae fuera de la órbita de nuestra incumbencia y esa parece haber sido su función en el período anterior al contacto asiduo con el blanco, época de guerras interétnicas y de intensa caza. El cambio de vida pudo traer aparejada una nueva función, que está más cercana en el recuerdo de algunos informantes y de la que no poseemos constancia sonora. Paulatinamente, la flautilla —un muy probable préstamo andino— ocupó su lugar y tomó su nombre.

h) "Violín" toba-pilagá (Laúd monocorde) ⁵⁸

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *n-biké*; pilagá: *nebikí*.

Denominación común: violín.

Descripción morfológica. Consiste en una caja de resonancia —que es un simple envase de hojalata de procedencia urbana—, un mango de madera con una clavija posterior y un haz de cerdas de cola de caballo que constituye su única cuerda. Otro haz del mismo material, atado a los extremos de una rama delgada, seccionada longitudinalmente por la mitad para hacerla más flexible, conforma el arco curvo de frotación. En los ejemplares de arco recto, la rama es reemplazada por un trozo de madera.

Es notable la rusticidad de este instrumento, sin parangón con algún otro objeto del patrimonio ergológico de ambas etnias. El tamaño de la caja varía según el envase de hojalata disponible, pero suele ser de grandes dimensiones. Para dar cuenta de las mismas, describiremos el único ejemplar del Chaco central que posee el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", adquirido en 1964 por Jorge Novati a un indígena toba, en Laguna Nainek, zona oriental de Formosa.

El cuerpo de lata es un cubo de 24 cm de lado con un agujero en la parte superior, de 10,5 cm de diámetro, que es la propia boca del envase. Entre el agujero y el borde del lado anterior —cerca de éste— está inserto el mango, hecho con madera de cajón, que penetra 15 cm en el interior; la porción exterior mide 21,5 cm y tiene 6,5 cm de ancho, con una ligera re-

⁵⁸ Las peculiaridades de este laúd que sólo poseen los toba y los pilagá del Chaco central, cuyo nombre traducen por "violín", nos llevó a conservar la denominación que consignamos en un trabajo anterior (1980: 13). La nomenclatura entre paréntesis, es técnico-descriptiva.

ducción del mismo que se acentúa a medida que se acerca a la base. Cuatro ranuras en la pared anterior —dos a cada lado del mango— permiten atarlo a la “tapa” del cordófono con hilo vegetal delgado. Entre las ranuras superiores e inferiores se coloca el puente, sin fijarlo.

A 2,5 cm del extremo superior del mango se halla el agujero para la clavija, de 1,5 cm de diámetro. Esta tiene 13 cm de largo: la parte posterior, de mayor grosor, es de 6 cm y la anterior de 7. Dado que el mango es chato (1 cm de espesor, aproximadamente), la clavija sobresale 6 cm en la zona frontal. Aunque la ranura para ajustar la cuerda tiene esa misma longitud, se la ata a unos 3,5 cm del mango. La cuerda mide 33 cm; se extiende hasta pasar apenas el puente y allí se la anuda con hilos que se abren formando un ángulo agudo y que se ajustan a dos perforaciones rectangulares que se hallan en la base, cerca del borde, haciendo las veces de cordal.

En las paredes laterales, tres ranuras dispuestas en triángulo cumplen función de oídos.

El arco tiene 40 cm de largo. Su curvatura es poco pronunciada; la perpendicular a la cuerda en su punto medio mide 5,5 cm.

Otro ejemplar documentado entre los pilagá en 1969⁵⁹, en el área central de Formosa, difiere del anteriormente descrito en cuanto posee una caja más alta que ancha, la que es atravesada totalmente por el mango, terminando en una especie de botón que sirve de cordal. Esta característica hace que en lugar de ser un laúd de cuello, sea un laúd de pico.

Clasificación. Para Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido, extensible, de cuerda *rapportée*, compuesto. Según Hornbostel-Sachs, es un cordófono compuesto, laúd de mango, monocorde.

Ejecución. Consiste en frotar la cuerda con el arco, humedeciéndola previamente con saliva. La forma de la caja de resonancia, de una profundidad poco habitual en los cordófonos que se frotan apoyados contra el pecho, hace que se lo coloque de manera tal, que el movimiento de frotación es casi vertical.

Las distintas alturas sonoras se logran variando la longitud vibrante de la cuerda con sólo apoyar los dedos sobre la misma, en lugar de pisarla, lo que sería imposible debido a la separación entre cuerda y mango.

Al igual que la flautilla, lo ejecutan los varones jóvenes por su poder de atracción de la mujer. Dedicán largas horas a la práctica del instrumento, pues depende de la habilidad del ejecutante el obtener toques que puedan agrandar.

De todos los instrumentos tratados, creemos que éste es el que se presenta más débil como estructura vivencial en la actualidad.

⁵⁹ La fotografía del mismo se puede apreciar en Ruiz-Pérez Bugallo, 1989, foto Nº 10. Fue tomada por Jorge Novati en Campo del Cielo, Formosa.

Si bien desconocemos la procedencia del modelo que ha dado lugar a la existencia en el Chaco central de este rústico laúd, sus características evidencian que se ha imitado un tipo primitivo de "fiddle" y no el violín europeo moderno.

No podemos dejar de mencionar un cordófono toba adquirido en el Chaco boreal por Carlos Vega e Isabel Aretz en 1944, cuyo dibujo fue incluido por el primero en su libro de 1946 (Cuadro 8, fig. 9, p. 97). Está hecho en una sola pieza de madera y su cuello mide el triple de largo que la caja. En la parte anterior de ésta tiene una boca circular, cubierta originalmente por una lámina de corteza de árbol que no se aprecia en el dibujo. También es monocorde, y de clavija frontal y la clavija distante del mango indica el mismo tipo de ejecución descripto. Si de éste derivó el actual no lo sabemos y preferimos no conjeturar.

Otro laúd similar de los maccá del Chaco boreal, proveniente del mismo viaje de investigación, es la fig. 8 de dicho dibujo. En este caso, el cuerpo es de lata y sin embargo la boca del envase utilizado está cubierta por un ensanche del cuello. La parte anterior presenta un oído rectangular sobre el cual se fijó un trozo de suela de goma y tela que perteneció a una zapatilla.

Por último, cabe consignar un dato obtenido entre los chulupí, que también viven en la zona septentrional. La descripción —poco completa— dice que lo construían ahuecando un trozo de yuchán (*Chorisia insignis*) y que tenía una cuerda de cerda de caballo. Por ello lo denominaban *kuvoyú-lhakaós*. Se tocaba para saber si había algún enemigo cerca.⁶⁰ Varias personas lo ejecutan simultáneamente y junto con el *takluk*, clarinete similar al "erkencho".⁶¹

⁶⁰ No hay más datos que confirmen el poder adivinatorio adjudicado a este laúd por el shamán chulupí *Tanuuj*.

⁶¹ Los chorote nos describieron un clarinete hecho con asta de vaca, que parece no diferenciarse del *erke* del noroeste, conocido en la bibliografía organológica argentina con el nombre de "erkencho". Lo llamaban *wojsó waktaktú* o *waktajktú*. Obsérvese que el segundo término es deformación de vaca como el *kuvoyú* del laúd lo es de caballo.

BIBLIOGRAFIA

- AMBROSETTI, Juan B.,**
1908 *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de "La Paya"* (Valle Calchaquí, provincia de Salta). Facultad de Filosofía y Letras. Publ. de la Sección Antropológica, Nº 3, Parte 2. Buenos Aires.
- ARNOTT, John**
1934 *Los Toba-Pilagá del Chaco y sus guerras.* (En: Revista Geográfica Americana, año I, Nº 7, abril, 1934). Buenos Aires.
- 1935 *La vida amorosa y conyugal de los indios del Chaco.* (En: Revista Geográfica Americana, año III, vol. IV, Nº 26, noviembre, 1935). Buenos Aires.
- BALFOUR, Henry**
1899 *The Natural History of the Musical Bow.* A chapter in the developmental history of stringed instruments of music. Oxford, Clarendon Press.
- BOGGIANI, Guido**
1900 *Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna.* Asunción.
- BORMIDA, Marcelo**
1968 *Mito y Conciencia Mítica.* Un ensayo. (En: Antiquitas, VII. Universidad del Salvador, pp. 1-8). Buenos Aires.
- 1969 *Mito y cultura.* Bases para una ciencia de la conciencia mítica y una etnología tautegórica. (En: Runa, vol. XII, pp. 9-52). Buenos Aires.
- 1969 *Problemas de heurística mitográfica.* Las fuentes míticas a nivel etnográfico. (En: Runa, vol. XII, pp. 52-64). Buenos Aires.
- 1970 *El método fenomenológico en etnología.* Publ. servicio de Fichas de Antropología. Buenos Aires.
- BRAUNSTEIN, José A.**
1974 *Domnios y Jerarquías en la cosmovisión de los Mataco Tewokleley.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, parte 2, pp. 7-30). Buenos Aires.
- 1976 *Los Wichi.* Conceptos y sentimientos de pertenencia grupal de los Mataco. (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, parte 1, pp. 131-144). Buenos Aires.
- 1978-79 *Las bandas matacas.* Gentilicios. (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte I, pp. 82-90). Buenos Aires.

- CALIFANO, Mario
1973. *El ciclo de Tokwáj: Análisis fenomenológico de una narración mítica de los Mataco costaneros.* (En: Scripta Ethnologica, año 1, N° 1, pp. 157-186). Buenos Aires.
1974. *El concepto de enfermedad y muerte entre los mataco costaneros.* (En: Scripta Ethnologica, N° 2, Parte II, pp. 33-73). Buenos Aires.
1976. *El Chamanismo Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, N° 3, Parte II, pp. 7-60). Buenos Aires.
- CORDEU, Edgardo J.
1969. *Aproximación al horizonte mítico de los tobas.* (En: Runa, vol. XII, pp. 67-176). Buenos Aires.
- CORDEU, Edgardo J.
SIFREDI, Alejandra
1971. *De la algarroba al algodón. Movimientos milenaristas del chaco argentino.* Buenos Aires, Juárez Editor.
- FUCHS, G. L.
1958. *Acústica.* Córdoba, Imprenta de la Universidad.
- IDOYAGA MOLINA, Anatlilde
1976. *Matrimonio y pasión amorosa entre los Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, N° 4, Parte I, pp. 46-67). Buenos Aires.
- 1976-77. *Aproximación hermenéutica a las nociones de concepción, gravidez y alumbramiento entre los Pilagá del Chaco Central.* (En: Scripta Ethnologica, N° 4, Parte II, pp. 78-98). Buenos Aires.
- 1978-79. *La Bruja Pilagá.* (En: Scripta Ethnologica, N° 5, Parte II, pp. 95-117). Buenos Aires.
- 1978-79. *Contribución al estudio del proceso de gestación, aborto y alumbramiento entre los Mataco Costaneros.* Ibidem, pp. 143-155.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav
1935. *Musical and other sound instruments of the South American Indians; a comparative ethnographical study.* Göteborg.
- KARSTEN, Rafael
1913. *La religión de los indios Mataco-Nocténes.* (En: Anales del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, vol. XXIV, pp. 199/218).
1923. *The Toba Indians of the Bolivian Gran Chaco.* Acta Academiae Aboensis, Humaniora, iv, pp. 1-126. Finland.
1932. *Indian Tribes of the Argentine and Bolivian Gran Chaco.* Commentationes Humanarum Litterarum, t. IV, vol. 1. Helsingfors.
- KERSTEN, Ludwig
1905. *Die Indianerstämme des Gran Chaco bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur historischen Ethnographie Südamerikas.* (En: Archives Internationales D'Ethnographie, vol. XVII, p. 14. Leiden).

- LEHMANN-NITSCHE, Robert**
1923-25
La Astronomía de los Tobas. (En: Revista del Museo de La Plata, t. XXVII, pp. 267-285 [1ra. parte] y t. XXVIII, pp. 181-209 [2da. parte]). La Plata.
- MASHNSHNEK, Cella**
1973
Seres potentes y héroes míticos de los Mataco del Chaco Central. (En: Scripta Ethnologica, Nº 1, parte 1, pp. 105/154. Buenos Aires).
- 1975
Aportes para una comprensión de la economía de los Mataco. (En: Scripta Ethnologica, Nº 3, parte 1, pp. 7/39). Buenos Aires.
- 1975
Textos míticos de los Chulupí del Chaco Central. Ibídem, pp. 151-189.
- 1976
El mito en la vida de los aborígenes del Chaco Central. Presencia y actuación de las teofanías. (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, Parte I, pp. 6-27). Buenos Aires.
- METRAUX, Alfred**
1935
El universo y la naturaleza a través de las representaciones míticas de dos tribus salvajes de la Argentina. (En: Sur, año V, pp. 54/70). Buenos Aires.
- 1944
Nota etnográfica sobre los indios Mataco del Gran Chaco argentino. (En: Relaciones, t. IV, pp. 7/18). Buenos Aires.
- 1946
Myths of the Toba and Pilagá Indians of the Gran Chaco. Memoirs of the American Folklore Society, vol. 40, xii, 167 pp. Philadelphia.
- NORDENSKIÖLD, Erland**
1912
La Vie des Indiens dans le Chaco. Revue de Géographie, tome VI, fasc. III, 277 pp. Paris.
- 1919
An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two Indian Tribes. Comparative Ethnographical Studies, Nº 1. Göteborg.
- NOVATI, Jorge**
RUIZ, Irma
1966
La música de los aborígenes. Serie Folklore musical y música folklórica argentina, vol. VI. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- PALAVECINO, Enrique**
1928-29
Observaciones etnográficas sobre las tribus aborígenes del Chaco occidental. (En: Gaea, t. III, pp. 187/209). Buenos Aires.
- 1933
Los Indios Pilagá del Río Pilcomayo. (En: Anales del Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia", t. XXXVII, pp. 517-582). Buenos Aires.
- 1943
Breves noticias sobre algunos nuevos elementos en la cultura de los indios del Chaco. (En: Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas, pp. 313/314). Lima.

- 1944 *Prácticas funerarias norteañas: las de los indios del Chaco.* (En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, t. IV, pp. 85-91). Buenos Aires.
- 1961 *Algo sobre el pensamiento cosmológico de los indígenas chaqueños.* (En: Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Nº 2, pp. 93-95). Buenos Aires.
- 1972 *Algunas notas sobre la transculturación del indio chaqueño.* (En: Runa, vol. 9, pp. 379/389). Buenos Aires.
- PARODI, I. R.
1966 *La agricultura aborígen argentina.* Buenos Aires, Eudeba.
- PELLESCHI, Giovanni
1881 *Otto mesi nel Gran Ciacco.* Firenze. s/ed.
- PEREZ DIEZ, Andrés
1974 *Noticias sobre la concepción del ciclo anual entre los Mataco del NE de Salta.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, parte 1, pp. 111/120). Buenos Aires.
- RIOS, Miguel A. de los
1974 *Temporalidad y potencia entre los grupos Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, parte 1, pp. 7-38). Buenos Aires.
- 1976 *Presencia y distancia del tiempo primordial en la etnia Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, parte 1, pp. 89/127). Buenos Aires.
- 1976-77 *Contribución al estudio de la organización del tiempo entre los Yohuaha: el ciclo anual.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, Parte II, pp. 52-77). Buenos Aires.
- 1978-79 *Las expresiones de la afección amorosa en la etnia Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte I, pp. 26-51). Buenos Aires.
- ROSEN, Eric M. von
1904 *The Chorote Indians in the Bolivian Chaco,* Stockholm, Ivar Haeggströms Boktryckeri A. B.
- RUIZ, Irma
1978-79 *Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte II, pp. 156-169). Buenos Aires.
- RUIZ, Irma
PEREZ BUGALLO, Rubén
1980 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina.* Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1980). Buenos Aires, Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

- SIFFREDI, Alejandra**
1973
La autoconciencia de las relaciones sociales entre los Yojwaha-Chorote. (En: Scripta Ethnologica, Nº 1, pp. 71-103). Buenos Aires.
- 1975
La noción de reciprocidad entre los Yojwaha-Chorote. (En: Scripta Ethnologica, Nº 3, Parte I, pp. 41-70). Buenos Aires.
- TOMASINI, Juan Alfredo**
1974
El concepto de Payák entre los Toba de Occidente. (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, Parte I, pp. 123-130). Buenos Aires.
- 1974
Tankí, un personaje mítico de los Toba de Occidente (1ra. parte). *Ibíd.*, pp. 133-150.
- 1975
Tanki, un personaje mítico de los Toba de Occidente (2da. parte). (En: Scripta Ethnologica, Nº 3, Parte I, pp. 133-148). Buenos Aires.
- 1976
Dapttchi, un alto dios uránico de los Toba y los Pilagá. (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, Parte I, pp. 69-87). Buenos Aires.
- 1978-79
La narrativa animalística entre los Toba de Occidente. (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte I, pp. 52-81). Buenos Aires.
- VEGA, Carlos**
1946
Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Con un ensayo sobre las clasificaciones universales. Buenos Aires, Ediciones Centurión.
- VIGNATI, Milcíades A.**
VIGNATI, María Emilia
1982
La música aborígen. (En: Historia General del arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes, vol. I, pp. 57-104). Buenos Aires.