

Apuntes para el Estudio de la Creación Oral Guaraní

ANGÉLICA ALBERICO DE QUINTEROS
(ARGENTINA)

1. Manifestación de principios

Antes de presentar un esbozo de investigaciones sobre tradiciones pertenecientes a algunas parcialidades guaraníes, se señalarán ciertos conceptos que consideramos necesario expresar, dado el prejuicio de siglos que pesa sobre las culturas de los llamados "selváticos".

a) Existe una extraordinaria producción verbal guaraní

Al que la conozca puede llamarle la atención, por obvia, esta afirmación; no lo es tanto sin embargo. Los pueblos guaraníes, como los del Caribe, entre otros, han sido subestimados en relación con los del área andina y mesoamericana. Autores de gran valía para el pensamiento latinoamericano no han vacilado en calificar de "marginales" a aquellas culturas. Aún hoy se mide a veces la profundidad de una cosmovisión a través de la complejidad de los elementos materiales. Es más difícil, por ejemplo, ignorar los muros de Sacsay-wuamán que la metafísica guaraní, la cual permanece desconocida todavía.

b) Debe encararse el estudio de la oralidad americana desde la disciplina relacionada con la literatura.

Además del registro y archivo de las tradiciones orales, que está efectuándose, es preciso realizar una reflexión sobre las características de la oralidad, la metodología adecuada al abordaje de su registro, así como el estudio posterior de los materiales recogidos, con el objeto de conocer los procedimientos específicos de la creación verbal oral.

Se constituye así un amplio campo de trabajo interdisciplinario en el que la antropología, la his-

toria, la lingüística, los estudios literarios, etc., se complementan para lograr el objetivo propuesto. Esta labor coordinada permitirá, además, incluir de una vez por todas la reflexión sobre la oralidad americana y la producción estética con ella relacionada en el marco de los estudios literarios, ampliando el concepto de literatura o generando una nueva terminología.

Así, Mark Münzel propone "oratura":

"La oratura estaría sometida entonces a leyes de estructuración distintas de las usadas en la literatura, pero se trata de algo más que la mera diferencia entre expresión escrita y expresión oral (por ejemplo, la diferencia entre una copla popular transmitida de generación en generación y un poema escrito), se trata de todo un estilo de expresión cultural, cuya característica distintiva es la oralidad".¹

Walter Ong, a su vez, insiste en la falta de una expresión que constituya "un término más genérico, que abarcase tanto el arte exclusivamente oral como la literatura" y agrega:

"En este caso, continuaré una práctica común entre las personas informadas y recurriré, cuando sea preciso, a circunlocuciones que se expliquen por sí mismas: 'formas artísticas exclusivamente orales', 'formas artísticas verbales' (las que comprenderían tanto las orales como las compuestas por escrito, y todo lo que hubiera entre una y otra) y de tipos semejantes".²

¹ Münzel, Mark. Literatura no escrita, Supl. Antropol. vol. XVIII, N° 2, Asunción, Universidad Católica, Revista del Centro de Est. Antropol., 1983, pp.7.

² Ong, Walter. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. México, FCE, 1987, pp. 23.

Es posible también ampliar el concepto mismo de "literatura" en el sentido al que se refiere Juan Adolfo Vásquez:

"Si concebimos la literatura en su esencia como algo fundado en la palabra, y por accidente escrito con letras, la cosa cambia por completo. Los poemas homéricos seguramente anduvieron en boca de rapsodas y aficionados memoriosos mucho antes de ser escritos. Lo mismo en las literaturas del norte de Europa y de la India, entre otras. Y si encontramos poesía, formas bien establecidas de la epopeya, de la lírica y de otros géneros, elaboradas y transmitidas oralmente, ¿podríamos negar con razón que existe literatura? Tan difícil es negarlo que, a pesar de la contradicción etimológica, se ha impuesto la frase "literaturas orales" para designar estas formas de expresión verbal".³

El estudio de la producción verbal de los pueblos aborígenes presenta un desafío al investigador: éste debe plantearse cuál es la visión particular del mundo y los contenidos simbólicos de la cultura que expresa esa tradición. Habrá que revisar los conceptos teóricos que justifican las "lecturas" que pueden hacerse de los mensajes recogidos. En este sentido es interesante, a través del análisis de las expresiones lingüísticas, intentar una interpretación de los símbolos y discriminar los procedimientos de la oralidad y aún tipos o géneros desde esa cultura.

Como esbozo de esta posibilidad, nos referiremos a los cantos sagrados guaraníes de dos parcialidades, extrayendo de los mismos algunos ejemplos que permitan acercarnos al objetivo propuesto.

2. La tradición mby'a

Esta parcialidad se identifica con el nombre je-guakáva tenonde porangui⁴ esto es: los primeros (tenonde) escogidos, mejores (porangue'i) que llevaron el adorno de plumas (joguakáva, je-guaka: signo característico de la humanidad masculina). Habitan actualmente en el Paraguay Oriental y en Argentina, en la provincia de Misiones.

3 Vásquez, Juan Adolfo. Literaturas prehispánicas: la palabra y la escritura. Separata del Hispanic Journal 1:1, 1979, University of Pittsburgh.

4 Las palabras guaraníes que no llevan tilde deben considerarse agudas. La nasalidad en las últimas sílabas se considera marca de tonicidad al igual que la tilde.

En el registro de sus tradiciones tiene fundamental importancia la figura de León Cadogan, quien fue admitido en los tataypy rupa (asientos de fogones) y recibió con su nombre sagrado, para la concepción guaraní, un alma proveniente de la divinidad; de ese modo fue considerado habilitado para escuchar las Ñe'ë Porã Tenonde, Primeras Palabras Hermosas.⁵ La recopilación más importante que realizara Cadogan se conoce con el nombre de Ayvu Rapyta, expresión que se traduce como "el fundamento del lenguaje humano", y que puede a la vez significar "el surgir del ser", pues, como señaláramos antes, la palabra, el nombre, es a la vez fundamento del ser, huella de la divinidad en el hombre, garantía de su trascendencia.

Las Ñe'ë Porã Tenonde plantean una hierofanía, se inician con la concepción de lo sagrado según la teología mby'a. Excede al presente trabajo el análisis de esta visión religiosa y mítica, la cual ha sido abordada en parte recientemente.⁶

Solamente se extraerán del texto algunos conceptos relacionados con nuestro triple objetivo.

2.1. Interpretación de símbolos

Se seleccionan dos de los elementos simbólicos que son mencionados en el primer texto del Ayvu Rapyta: poty y apyka. Poty significa florecer, flor, y apyka es un asiento ritual.

A través del análisis morfo-semántico puede detectarse una mayor profundidad conceptual en estos lexemas:

Poty: de po, producto, lo que emana y ty, partícula colectiva, conjunto. Apyka: de apy (guapy), sentarse y ka (ha), partícula colectiva. A su vez apy: a, cosa, nominativo universal y py, centro; es decir: lugar donde se materializa el centro.

Como puede observarse, la traducción de estos términos no halla equivalentes en otras lenguas, por lo cual más que traducir debemos reinterpretar, transformar.

Los conceptos aludidos participan de amplios campos semánticos. A los efectos de que puedan comprenderse los mismos se adjunta la traducción completa del texto⁷ -ver Apéndice-.

5 Porã significa no solo un valor estético sino que hace alusión a la belleza y al bien como un solo concepto

6 Giménez, Félix-Alberico de Quinteros, Angélica. El principio creador para los mby'a en una tradición oral recopilada por León Cadogan. En prensa, University of Pittsburgh.

7 Giménez, Félix-Alberico de Quinteros, A. op. cit.

El apyka aparece relacionado con: pies o centro (py), eje que enlaza los centros desde los pies a la cabeza (de la divinidad, del shamán, del hombre) pasando por las manos que tienen el yvyra'i, vara insignia. Él eje llega a la coronilla, apytere, circundada por el jeguaka, adorno de plumas.

Poty se vincula con: dedos (ramas floridas) o producto del cielo; flores del jeguaka, rocío; colibrí; flor de lapacho, renovación del tiempo.

Se trata de un centro representado por el banco ritual, que genera un eje a partir del cual se crea lo sagrado y el universo (axis mundi), del que emanan, se despliegan productos (lo simbolizado por la flor). El elemento acuático, rocío, aparece como emanación y realimentación del principio creador. Este rocío puede relacionarse con el concepto de tatchina, neblina vivificante, que antecede a la primavera y es señal de regeneración, de vida.

Lo circular es figura a la vez del centro circundado y de la emanación que circula, por eso es símbolo por excelencia de lo sagrado: creador y creación. Dentro de esta lógica se explica entonces que sea un círculo de plumas lo que caracteriza al ser humano, también creador y creación a la vez. Son elementos circulares en el texto el jeguaka y el remolino, figura del tiempo, del correr de las estaciones que se renuevan.

2.2. Procedimientos de la oralidad

No debe perderse de vista que el texto que manejamos ha sido trasladado de la ejecución oral y, por lo tanto, ha sufrido una modificación sustancial. Al respecto dice Walter Ong:

"La condición de las palabras en un texto es totalmente distinta de su condición en el discurso hablado. Aunque se refieran a sonidos y no tengan sentido a menos que puedan relacionarse -externamente o en la imaginación- con los sonidos o, más precisamente, los fonemas que codifican, las palabras escritas quedan aisladas del contexto más pleno, dentro del cual las palabras habladas cobran vida (...). Las palabras habladas siempre consisten en modificaciones de una situación total más que verbal. Nunca surgen solas, en un mero contexto de palabras".

"El distanciamiento que produce la escritura da lugar a una nueva clase de precisión en la articulación verbal, al apartarse del rico pero caótico contexto existencial de gran parte de la expresión oral.

8 Ong, Walter. Op. cit., pp. 102

Las realizaciones orales pueden ser impresionantes en su grandilocuencia y sabiduría de la comunidad, ya sean prolijas, como en la narración formal, o breves y apotegmáticas, como en los proverbios. Con todo, la sabiduría está relacionada con un contexto social total y relativamente inviolable. El lenguaje y el pensamiento que se producen no se distinguen por su precisión analítica".⁹

La situación en la que es emitido el discurso oral y la relación que se establece entre hablante y oyentes modifica el producto verbal. Sin embargo, en el caso de los mensajes emitidos en circunstancias rituales, la influencia externa puede ceder a la necesidad de repetir el mensaje tal como ha sido concebido al considerárselo recibido de la divinidad. Estamos de acuerdo con el pensamiento de Ong en lo que respecta a la característica de la escritura, y sobre todo del texto impreso, de fijar en el espacio el continuo sonoro. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la trasposición de lo oral a lo escrito puede parecer más precisa y clara, no como virtud, sino a costa de destruir uno de los procedimientos más característicos del discurso oral guaraní. Mark Münzel y Pierre Clastrés¹⁰ han documentado que en los cantos de la parcialidad ache se juega verbalmente con la posibilidad polisémica, gracias a un rasgo propio de la lengua guaraní, según el cual las partículas desplazadas al final de la frase, así como los diferentes enlaces de morfemas, dan la clave del sentido. En ocasiones, el hablante confunde intencionalmente al auditorio para, un poco más adelante, dar pistas más concretas para la interpretación del canto. Este procedimiento requiere gran atención en el oyente. Aquí la ambigüedad no es defecto sino sucesión de transformaciones en las que se ponen en juego la elaboración personal del poeta, que muchas veces se maneja extrayendo imágenes de un acervo tradicional, y el recuerdo o comprensión del oyente.

En el texto que nos ocupa, observamos un recurso similar en torno a la mención de los elementos simbólicos que permite, según se reconozcan los lexemas, aludir a dos significados de las frases enunciadas, los cuales, en la rápida ejecución oral se convierten en simultáneos, y no se anulan mutuamente, como en la versión escrita, especialmente en la traducción unívoca. Cuando el texto se refiere a los tres momentos en los que surge la divinidad, como puntos que al unirse constituyen un eje, utiliza estas expresiones, recogidas por escrito por León Cadogan:

Yvára pypyte: "divinas plantas de los pies"
(Cad.)

9 pp. 104 (el subrayado es del autor)
10 Münzel, Mark, Op. cit. pp. 9-10.

yvára popyte: "divinas palmas de las manos" (Cad.).

yvára apyte: "la divina coronilla" (Cad.)

Al repetirlos oralmente puede considerarse también esta posible transcripción:

yvarapy pyte: "en lo profundo del cielo"

yvarapopyte: "el producto del cielo" yvára apyte: "materialización en el medio del cielo".

Los procedimientos connotativos pierden efectividad en la transcripción y no son tenidos en cuenta en la traducción. Los mismos informantes, al colaborar con el que recoge la tradición oral, no son tan diestros en la segunda lengua, o bien no desean explicar el rico mundo de sugerencias que conlleva cada frase. Es por ello que la traducción esteriliza en gran parte las posibilidades del lenguaje original.

2.3. Tipos y géneros desde la cultura

Al manejarnos con las recopilaciones de tradiciones orales, se presenta el problema de la clasificación de los materiales y surge entonces entre otras posibilidades, la apelación a clases tales como: cuento, leyenda, chiste, anécdota, proverbio, himno; o bien: relato mitológico, poema lírico, discurso de sabiduría, etc. En este sentido pueden tenerse en cuenta las palabras de Todorov:

"Si bien una primera tarea de la historia literaria consiste en estudiar la variabilidad de cada categoría literaria, el siguiente paso consistirá en tomar en consideración los géneros al mismo tiempo diacrónicamente -como lo hace Bajtin (con otras palabras: estudiando las variantes genéricas de un mismo tipo)- y sincrónicamente, en las relaciones recíprocas entre los géneros. Al, mismo tiempo, no hay que olvidar que en cada época, el núcleo de rasgos idénticos está acompañado por un elevado número de otros rasgos, que de todos modos se consideran menos importantes y por ello no parecen decisivos para atribuir a tal obra a un género distinto".¹¹

La tarea que este autor señala a la "historia literaria" debe abordarse con las tradiciones orales. Será necesario investigar sincrónicamente cómo se relaciona cada tipo o variante genérica con otras dentro del horizonte de esa cultura y con la sociedad nacional, los efectos de los medios de comunicación social, etc., dado que la producción verbal se encuentra en un marco de fricción interétnica. El abordaje será también diacrónico en la medida en que contemos con elementos sufi-

11 Todorov, Tabetan. Poética. Buenos Aires, Lo-sada, 1975, pp. 112-12

cientes de análisis de cómo fueron evolucionando esas clases y qué factores influyeron en los cambios.

Planteamos, sin embargo, que todo esto debe realizarse "desde la cultura", porque consideramos de fundamental importancia entender qué significa el producto verbal para los miembros de la parcialidad, a los efectos de no efectuar trasposiciones y lecturas reduccionistas.

En el caso que nos ocupa, la reflexión debe considerarse el aspecto ritual en la contextualización del canto.

Debemos interrogar a los grupos mby'a y a otros, acerca de su propia clasificación de las tradiciones recogidas. Es así que, en el caso de los mby'a, se encuentra el concepto de Mba'e a'ä, del cual dice Cadogan: "canto o himno sagrado. A'ä (ha'ä): esforzarse (por obtener algo). Los cantos que entonan y las plegarias que pronuncian los Mby'a constituyen un esfuerzo que realizan para obtener valor y fortaleza, siendo el concepto que encierra mba'e a'ä: esfuerzo que se realiza en pos de la fortaleza espiritual".¹² Cuando en el prólogo del Ayvu Rapyta, este autor hace referencia al momento en que se le considera digno de escuchar lo más secreto de la tradición, dice: "Mario (...) se dirigió al cacique preguntándole si ya había discurrido conmigo gueno-ayvu, sobre el origen del lenguaje humano -Ayvu Rapyta. Contestándole el cacique que no, le volvió a preguntar si me había divulgado los himnos sagrados relacionados con "los huesos de quien porta la vara insignia: yvara'ikägä".¹³

Precisamente, lo más sagrado de la tradición recogida establece cómo, a partir de la hierofonía, de la irrupción de la figura de Namandú, se efectúa la creación sucesiva de:

1. "ayvu rapyta" (el fundamento del lenguaje humano-el surgir del ser).

2. "mborayu rapyta" (el fundamento del amor al prójimo- ley de reciprocidad que garantiza la vida de la comunidad).

3. "mba'e-a'ä rapyta" (el origen o fundamento del himno sagrado)

12 Cadogan, León. Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. Universidad de Sao Paulo, Fac. de Fil. Cenc, e Letras, Boletim 227, Antropología 5, Sao Paulo, 1959, pp. 27.

13 Op. cit. pp.9.

4. "yvara irü" (los compañeros de la divinidad: tetralogía, cuatro dioses o "zonas" de la divinidad, los padres de las palabras-almas, es decir, los que originarán a los hombres). Primeramente se crean los cuatro principios masculinos y luego los correspondientes femeninos.

5. Los yvára irü crean a los hombres.

El canto sagrado aparece entonces relacionado con:

- la búsqueda de perfección, sabiduría, trascendencia.

- el mensaje de lo divino que, al ser recibido no es "sólo" palabra sino fundamento del ser, principio ontológico (huesos-vida humana, palabra-alma)

- el poder, el dominio de la palabra como característica del dirigente político y religioso (vara insignia)

- la danza y el canto.

3. Los cantos pai tavyterä: hileras de palabras resplandecientes

La parcialidad que se autodenomina pai tavyterä, "pueblo que será -hoy y siempre- centro verdadero de la tierra, habita zonas del Paraguay y Brasil, aproximadamente a 100 km. de cada lado de la Cordillera del Amambay.

Entre las recopilaciones efectuadas de su rica tradición oral pueden señalarse dos como claves. La primera es el ñengarete (largo himno ritual) recogido por Marcial Samaniego y traducido con la colaboración de León Cadogan, que se complementa con otro canto recopilado por este último autor. La segunda, un extraordinario trabajo de Bartolomé Meliá, Georg y Friedl Grünberg publicado recientemente (1976) en el que se detallan, entre otros aspectos etnográficos, ceremonias rituales muy reservadas, de conocimiento indispensable para la comprensión de la simbología pai.

Se adelanta a continuación, parte del estudio de estas versiones en el triple aspecto que consideramos en el presente trabajo.

3.1. Interpretación de los símbolos

Dada la complejidad del texto nos limitaremos a retomar el elemento ritual mencionado al referirnos a la tradición mby'a: el apyka.

El canto ritual denominando Ñane Ramói Jusú Papá Ñengareté (Cadogan) o Ñane Ramói Yepa (Samaniego) fue recogido entre 1941 y 1944 en el Departamento del Amambay, NE del Paraguay. El título de la versión revisada por León Cadogan que éste traduce como "Canto ritual de

Nuestro Gran Abuelo Primigenio (el Creador)", puede descomponerse como sigue:

Ñane Ramói: nuestro abuelo, Jusú: grande, Papa: absoluto, ñengarete de: ñe'ée, palabra, hablar, nga o ha, causa, instrumento y ete, verdadero: Las verdaderas palabras de Nuestro Gran Abuelo, el Absoluto.

El apyka aparece mencionado en el texto cuando, luego de desarrollarse el momento de la creación, se produce el ascenso a yvára (traducido por Cadogan como "paraíso"). Es entonces cuando se dice:

"Ndoko apyka verá ñesyürü va ri
Ndoko apykárendy ñesyürü va ri
Ndoko apykáva reapúva ñesyürü va ri Ndoko
apyká jepei'yva ri
Ndoko apyká verá jepei'yva ri
Ndoko apyká rendy jepei'yva ri
Ndoko apyká ryapú jepei'yva ri".

Según la traducción de Cadogan:

"He aquí las hileras de asientos relucientes,
he aquí, las hileras de asientos llameantes,
he aquí, las hileras de asientos tronantes,
he aquí, las hileras de asientos deslumbrantes,
he aquí, hileras de asientos relucientes deslumbrantes,
he aquí, hileras de asientos llameantes deslumbrantes,
he aquí, hileras de asientos tronantes deslumbrantes".¹⁴

Si bien es necesario revisar la traducción, por el momento sólo adelantaremos algunas observaciones. En los tres primeros versos el concepto de "hilera" se relaciona con el término ñesyürü, según Maliá: moñesyürü: poner en hilera, línea, hacer en teoría".¹⁵ En mby'a, moñe'ychrö.

En los últimos cuatro versos encontramos la expresión jepei'yva ri, que Cadogan considera sinónimo de "deslumbrante", por hacerla derivar de: je, prefijo pronominal, pe, alumbrar, i, sufijo de continuidad y y, manifestación. Creemos, con Maliá y G. y F. Grünberg, que la interpretación es errónea. Estos autores prefieren traducir la frase ndoko apyka jepe'yvari como "he aquí los bancos

14 Cadogan, L. y M. Samaniego. Ñane Ramói Jusú Papá Ñengareté. Supl. Antropológico III, 1-2, Asunción, Univ. Cat., Rev. del Centro de Est. Antro., 1968. pp. 446

15 Meliá, B. y F. Grünberg. Los Pai-Tavyterä, etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo. Supl. Antropol. XI, 1-2, Asunción, Univ. Cat., Rev. del Centro de Est. Antr., 1976, pp. 292.

alineados".

Así como en el texto mby'a el apyka es figura del centro, de la materialización de la creación, de lo que se materializa, en el ñengarete se hace alusión al uso ritual del banco. Representa el asumir forma humana, ya que está presente en el concepto relativo a la concepción del ser humano como ser que proviene de la divinidad, en el verbo ñemboapyka, "hacer que se asiente". Del mismo modo está presente en el rito de la iniciación de los varones, cuando se les colocaba a los mismos el tembetá (adorno labial masculino).

El padre de cada niño, en la ceremonia descrita por Meliá, trae un apyka que ha construido fuera de la vista de los jóvenes. Estos asientos se ubican en hilera y sobre ellos se sientan los muchachos cuando se les practica el orificio en el que se colocará el tembetá.

La hilera de los apyka es tan significativa para la concepción paï que cuando se plantea la elaboración de un libro de alfabetización de adultos para esta parcialidad, se escoge esta imagen, sobre la cual expresan Meliá y Grünberg lo siguiente:

"La página 14 es una afirmación de la identidad paï y de la excelencia de la 'ley' paï. El discurso viene además contextualizado por una imagen que define esencialmente el modo de ser paï en sus dimensiones más profundas: religiosa, social y política (y hasta en cierta manera artística); se ven los padres de los iniciados -los mismos que este día recibirán el tembetá- con los apyka, asientos en los cuales en cierta manera 're-nacerá' el hombre paï. Para un Paï la escena está altamente potenciada psíquicamente y es portadora de valores 'nacionales' que los identifican como un 'ñandeva' aparte. La ceremonia del 'mitã pepy' sigue siendo hasta ahora una acción exclusiva..."¹⁶

Como en este caso con el apyka, al que hemos hecho mención someramente, cada elemento simbólico es parte de un sistema de relaciones in absentia, no expresadas verbalmente en el acto lingüístico; este haz de relaciones es el que debe reconstruirse, al menos en parte, cuando analizamos los textos recopilados.

3.2. Procedimientos de la oralidad

En la última cita mencionada, Meliá y Grünberg apuntan con cierta timidez una frase relacionada con la hilera de los apyka: "y hasta en cierta manera artística", dicen, refiriéndose a lo profundo de la significación de esta imagen en la con-

cepción paï. Es precisamente a este aspecto que nos referiremos brevemente.

En el ñengarete se plantea expresamente la relación entre el rito y el procedimiento constitutivo de la sociedad y de la creación verbal.

Veamos algunos ejemplos de los textos pedagógicos recopilados por Meliá y Grünberg:

a) La transcripción comienza con la siguiente frase: "Poma'ë xerehe, amoñesyrtã ñe'ë katu-kue": "miren-me (estén-me atento), voy a exponer en hilera (hacer en teoría) las palabras verdaderas (auténticas, perfectas)" pp. 273.

b) "Aipóva'e ñe'ë porayhu jarojepei' y tavajáru-pi": "aquellas palabras comprensivas (amables) las decimos ordenadamente (alineadamente, uno después de otro) entre todos los vecinos", pp. 275.

c) "Ajeve Ñande Ru ojapearo rei rako Paï opáva'e ahuguive tekora imbospyrã", "en verdad Nuestro Padre descubrió apenas superficialmente a los Paï toda la futura ley a ser ordenada (puesta en hilera)", pp. 281.

En las frases traducidas por los recopiladores se señalan algunos aspectos semánticos de esa "hilera de palabras": el orden, la disposición sucesiva, el despliegue expositivo de los conceptos. La ley es palabra que ha sido dicha, esto es, expuesta sintagmáticamente por la divinidad. Constantemente esta acción debe revivirse, es entonces cuando las hileras de palabras se recrean, se ponen en acto a través de la ejecución oral. Estos momentos son a la vez procedimiento estético y reafirmación de lo que legitima la comunidad.

Si observamos atentamente el fragmento del ñengarete que hacía referencia a los apyka veremos que los procedimientos constitutivos del texto se basan en repeticiones con ligeros cambios, que a través de sucesivas ampliaciones van configurando el himno.

Así, se menciona el apyka al cual se le agrega en los versos siguientes una serie de atributos: vera - rony - ryapu (reluciente, llameante, tronante), luego se reemplaza parte de la expresión inicial y nuevamente se agregan sucesivamente los mismos atributos.

Va estructurándose el canto como hilera, serie de frases relacionadas sintagmáticamente. Se constituye así un código combinatorio, una matriz con la que trabaja el ejecutante.

Si, como creemos, el ñengarete tiene relación con el mborahëi puku (canto largo) que se canta y danza durante toda la primera noche de la festividad del mitã pepy (fiesta de la iniciación de los muchachos) y del avatikyry (fiesta anual de la chicha de maíz), el procedimiento de ejecución del

canto, de dramatización o representación, insiste desde otros ángulos en la combinación basada en la repetición sucesiva. El sacerdote que conoce de memoria el himno entona un verso y lo repite; seguidamente, los participantes de la danza reiteran dos veces el mismo verso. Del mismo modo se desplazan físicamente por el espacio formando hileras que simulan avanzar cuando en realidad se quedan prácticamente en su sitio.

Cuatro veces se dice cada verso así como son cuatro las ampliaciones sucesivas a partir de una frase generativa, en el ejemplo dado:

1. Asientos alineados.
2. Asientos alineados relucientes (vera)
3. Asientos alineados llameantes (rondy)
4. Asientos alineados tronantes (ryapu)

Esto se corresponde con el texto mby'a en el cual veíamos que los "compañeros" de la divinidad son cuatro, lo mismo que los rumbos del espacio. La hilera y el cuatro tematizados una y otra vez en el rito y en la producción verbal expresan la concepción del guaraní según la cual la palabra es principio constitutivo del ser y, por lo tanto, del universo. La palabra es creación poética y a la vez ley, "decir" de los dioses que hace surgir la comunidad.

3.3. Tipos y géneros desde la cultura

Cuando Meliá y G. y F. Grünberg anotan la terminología con la que se clasifica a los distintos tipos de canto, incluyen a éstos y a lo que llaman "relato pedagógico" dentro de un gran género que se denomina ñembo'e. Según el análisis morfemático, de: ñe, pasivo, mbo, hacer y e, decir. Existe el verbo mbo'e que significa enseñar, educar, por lo que puede traducirse ñembo'e como "hacerse decir lo enseñado". En el guaraní de Paraguay ñembo'e significa rezar.

Este concepto precisa que la creación poética, verbal, es una re-creación de lo que ha sido dicho o enseñado.

El término genérico usado por Meliá apunta a una característica de la oralidad en la que más que la creación individual importa el concepto de ser "voz" de la comunidad, del saber que constituye el origen y la legitimidad de esa cultura.

Ñengareté, moborahéi puku y otros pueden considerarse tipos o variantes que deben estudiarse sin perder de vista el contexto cultural. Por el momento, y hasta que esta reflexión teórica se haya realizado, convendrá encuadrar a los "textos" en las clases que los emisores manifiesten desde su propia tradición.

APENDICE

Traducción libre

Se eliminan algunas redundancias propias de la lengua oral y se indica mediante el uso de paréntesis la posibilidad de diferentes interpretaciones, el equívoco, la ambigüedad como juego verbal.

Lo que fue la vida originaria del colibrí

I

Nuestro Padre, el Absoluto, el Primero, hizo que en la oscuridad originaria comenzara a surgir lo que iba a ser su cuerpo.

II

En lo profundo del cielo (a los pies de la divinidad), hizo que se materializara al mismo tiempo que iba surgiendo él, el redondo apyka (banco ritual), en medio de la oscuridad originaria.

III

En medio de la oscuridad originaria, al mismo tiempo que iba surgiendo él, hizo que se materializara la sabiduría del poder de ver y escuchar del cielo, el producto verdadero del cielo (en las palmas de las manos divinas): el yvyra'i (la vara insignia), rama florida del producto verdadero del cielo (los dedos de las manos divinas).

IV

(En la coronilla divina) el adorno florido del centro del cielo estaba formado por gotas de rocío. Por el centro del adorno florido el ave originaria, Maino i (el colibrí), andaba volando.

V

Nuestro Padre Ñamandü, el Primero, mientras hacía que se materializara el cuerpo de su cielo, ya existía en medio del viento originario. Antes de tener conocimiento de su futura morada terrenal de lo que iba a ser su cielo, en él existían ambos, la tierra y el cielo. En su propio ser hacía que se refrescara el colibrí que es a la vez el fruto de la rama del cielo.

VI

Nuestro Padre, Ñamandü, el Primero, antes de materializar consigo mismo su futuro cielo, no veía la oscuridad aunque el Sol no existiera. El poder de ver de su corazón, la sabiduría de lo profundo de su cielo, era la luz que lo iluminaba continuamente, como si existiera el Sol.

VII

Ñamandü, el Padre Verdadero, el Primero, antes de crear todo lo que existe, cielo y tierra, él existía en el viento originario. Este viento se alcanza cuando se renueva el tiempo originario (al llegar el invierno). Cuando termina el invierno florece el lapachom y el viento cambia, existe entonces el tiempo nuevo (primavera), se produce la renovación del tiempo nuevo.

Angélica Alberico de Quinteros

Profesora en Letras, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Profesora en la cátedra "Introducción al estudio de las literaturas indígenas" en el Centro de Estudios Históricos, Antropológicos y Sociales Sudamericanos, CEHASS. Investigadora de las literaturas indígenas y la oralidad en general, y la producción verbal guaraní en particular.