



Scripta Ethnologica

ISSN: 1669-0990

caea@sinectis.com.ar

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Argentina

Pérez Bugallo, Rubén
LAS TAKUARAS SAGRADAS DE LAS MUJERES MBYÁ
Scripta Ethnologica, núm. 25, 2003, pp. 57-67
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14802504>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LAS TAKUARAS SAGRADAS DE LAS MUJERES MBYÁ

Rubén Pérez Bugallo*

Summary: This paper focuses on Mbyá-Guaraní ethnomusicology. It specially considers the takuapú, a rhythm's tube used by women. The author exposes the instrument classification and names, the ways of fabrication, the ritual use, the way of playing and the nowadays important of this traditional musicological instruments. The author, besides, explores the symbolic contents of the takuapú, which permit to include it into the sacred musical instruments.

Key words: Ethnomusicology, Organology, Rhythm's tube, Guaraní indians.

Introducción

El presente artículo se ha elaborado tomando como base principal los datos etnográficos recogidos por el autor en seis trabajos de campo realizados entre los indígenas *mbyá-guaraní* de Argentina y Paraguay.¹ Habiendo obtenido en dichas campañas copiosa información sobre sus instrumentos musicales -de todos los cuales pude incluso filmar detalladamente su secuencia artesanal y su aplicación ritual-, centro aquí mi atención en uno de ellos, especialmente significativo por su carga simbólica: el *takuapú*, identificado convencionalmente como tubo de ritmo.

Acerca de los *Mbyá*

En la provincia de Misiones (República Argentina), existen cincuenta y dos

trasladaron grupos de *mbyá* desde el oriente paraguayo hacia las misiones que dieron nombre a nuestra provincia. Y es en ese hecho donde parece haber surgido una forma alternativa de denominarlos cuyo significado se discute hasta hoy: *caingúá*, gentilicio que no pocos autores han considerado despectivo, peyorativo o por lo menos inapropiado. Lo único cierto respecto de esta idea, sin embargo, es que el nombre se ha venido transmitiendo defectuosamente, lo que obviamente trae aparejado hoy su rechazo por parte de los propios guaraníes. Si nos remitimos a su pronunciación correcta -*kaambyá*- y al significado de esta expresión -hombres de la selva, hombres del monte, hombres de la floresta-, queda sin embargo claro que así fueron denominados quienes directamente no aceptaron la catequesis misional o bien los que lograron retornar a la vida silvestre luego de cierto período -tal vez compulsivamente experimental-, bajo la custodia de los misioneros. Como señaló J. J. de

sioneros, toda vez que ellos mismos se autoidentifican con ella. Pero considero procedente destacar que los *kaambyá* fueron esencialmente los que prefirieron la libertad, y también los que la recuperaron cuando tras la expulsión jesuítica de 1767 volvieron a su antiguo modo de vida intentando una reculturación que les ha permitido hasta hoy conservar su identidad y su orgullo étnico.

Los guaraníes misioneros se distribuyen en el territorio provincial en unas cuarenta comunidades de instalación permanente -fácilmente localizables y relativamente censables-, mientras que el resto lo constituyen pequeños grupos dispersos, de veinte o treinta miembros participantes por lo general de una familia extensa, que se aferran al nomadismo trasladándose hasta dos veces por año a uno u otro lado de la triple frontera.

Los *Mbyá* son horticultores, recolectores y cazadores, dependiendo cada una de estas actividades de la época del año, del lugar de asentamiento y de sus eventuales ocupaciones como jornaleros en chacras y peones de los obrajes. La confección y venta de artesanías constituye para algunas aldeas una importante fuente de ingresos. Se trata fundamentalmente de piezas de cestería, a lo que suman la elaboración de figuras de pequeños animales cuidadosamente talladas en madera, arcos y flechas profusamente decorados y algunos instrumentos musicales ajenos a la función ritual.

Habiendo dedicado buena parte de mi experiencia etnográfica a los grupos guaraníes del borde occidental del Chaco desde el año

mente en Paraguay, mis trabajos de campo de los años 1985, 1987, 1993, 1995, 1996 - dos viajes ese año, el segundo de ellos con extensión a territorio paraguayo-, y 2002, me han brindado un importantísimo caudal de información etnomusicológica inédita, la que cotejada y complementada con otros aportes realizados hasta el momento, pronto me persuadió de la necesidad de dar a conocer trabajos como el presente.

Clasificación organológica y denominación técnica

Es un idiófono de golpe directo, de forma tubular, que produce sonido por percusión. En la clasificación universal propuesta por Hornbostel-Sachs (1914) le corresponde la cifra 11.231. Este tipo de tubos independientes de percusión fue observado etnográficamente en 1927 entre los *Apapokuva-Guaraní* de la costa oeste y norte del Brasil por Alfred Métraux, quien en 1927 lo llamó "Báton de rithme" (bastón de ritmo). Curt Unkel repitió la observación en ese mismo grupo étnico, llamándolo en 1944 "tacuara de danza" (Nimuendajú, 1978). Pero Egon Schaden prefirió retomar en 1962 la denominación de Métraux, con la que también fueron consecuentes en nuestro país Jorge Novati e Irma Ruiz cuando en su primera publicación lo definieron como un "bastón de ritmo corto" (Novati-Ruiz, 1966: 10). Estos mismos autores ofrecieron más tarde la alternativa de "bastón o tubo de ritmo" en

año después sugerí tímidamente la posibilidad de reconocer al instrumento como "pisón de ritmo", basándome en que un bastón, en realidad, es una vara que sirve para apoyarse al andar -función que no cumple el *takuapú*-, y en que "tubo de ritmo" resulta bastante inespecífico. Es obvio que este instrumento tampoco se utiliza para apisonar la tierra sino para producir sonido, pero al menos resulta evidente que la forma de tomarlo, los movimientos y golpes que se ejecutan con él coinciden plenamente con los de un pisón. Pero la sugerencia no tuvo eco y la mayoría optamos por adoptar a partir de 1980 la identificación convencional de "tubo de ritmo".

Proceso artesanal

Puede ocurrir que cualquier hombre *mbyá* lo construya para uso de su esposa, pero lo habitual es que ellos sólo se encarguen de obtener la materia prima para que el *opyguá* o *paí* -shamán-, elabore los instrumentos que luego guardará en su domicilio -que a la vez es el recinto destinado a los rituales comunitarios-, distribuyéndolos entre las mujeres antes de realizar cada ceremonia. El *takuapú* está constituido por un trozo de caña madura de las variedades denominadas *takuara* (*Gradua angustifolia*) y *takuarusú* (*Gradua trini*). Mide hoy entre 70 y 95 cm. de largo, pudiendo su diámetro variar entre los 4,5 y los 11 cm. De sus tabiques naturales o "nudos" -hasta cinco en los ejemplares más largos- se elimina el superior por simple corte

dra plana. El tabique inferior se conserva en su estado natural, con lo que se obtiene un tubo hueco y cerrado en su base. En algunos casos se lo despoja luego totalmente de su corteza, aunque esto no es de rigor. La "boca" del instrumento -o sea el perímetro del extremo superior-, puede untarse con cera silvestre a modo de refuerzo. Por último, algunas mujeres gustan colocar un puñado de pequeñas piedrecillas en el interior del tubo, lo que entonces convierte a su instrumento también en un sonajero. Sólo muy raramente, alguna decoración de motivos geométricos o un anillo de fibras vegetales con adornos plumarios puede ornamentar el tercio superior de la pieza.

Terminada la elaboración, se suele controlar el hermetismo de las paredes del tubo soplando firmemente dentro. Se detecta de ese modo cualquier leve pérdida de aire por alguna fisura de la caña, que se repara con cera de abeja.

Etnodenominación

Takuapú es una voz compuesta de dos términos, *takuá* (variedad de caña) y *pu* (sonido). Su traducción de "caña sonora" define al instrumento tal vez con mayor precisión que la que ha logrado la nomenclatura técnica.²

Significado religioso y simbología ceremonial

de que aún hoy, en *Ywy Mbyté* (la Tierra Primigenia) o en *Ywy Pyru'á* (El ombligo de la tierra) existen sitios llamados *takua kama* donde estas cañas crecen abundantemente (Cadogan, 1970: 34-36). He llegado a recoger viejas canciones *mbyá* -hoy principalmente en boca de los niños-, que se refieren, casi en forma de adivinanza, a un tiempo primordial donde los hombres vivían precisamente rodeados del llamado *Takuarí Porä*, expresión que hoy traducen como "el dulce cañaveral". He aquí el texto de una de ellas, que grabé durante mi última campaña en la pequeña comunidad *Tekoa* Guaraní, ubicada sobre la Ruta 7, próxima al arroyo Tabái:

"Takuarí Porä" (Canción). Tekoa Guaraní, 2002. Recop. RPB.

Etereí katú raepá ¿Quién era el que estaba antes,
ra ruairo. primeramente, sobre las copas [en
el cielo]?

Chero, chero. Mi padre, mi padre
Wiro uaguá y nosotros debajo,
Takuarí Porä. guarecidos en el Hermoso Tacuaral.
Ijeijé, ijeijé. Así se dice, así se dice.

Veamos ahora el testimonio verbal de un *opyguá* donde los conceptos mitológicos de *Iwy Mara Ey* (Tierra sin Mal) e *Iwy Marangatú* (Tierra Sagrada) se asocian íntimamente -expresando en lengua *mbyá* lo que le resulta poco menos que intraducible al español-, con la takuara tanto en su estado natural como con la que se percibe cualificando la geografía mítica: *Takua mara ey* (La

que alude metafóricamente a la presencia grupal femenina, indispensable en la ejecución colectiva de los *takuapú*:

"*Iwy Mara Ey, Iwy Marangatú*, esa es la tierra eterna, donde nunca se muere. Si alcanzamos eso, llegamos hasta donde está nuestro Dios, Nuestro Padre. Y ahí está *takua mara ey, takuaty porä*, eso es el tacuaral brillante, un hermoso lugar, el *kamañity*. La takuara es importante porque Dios mismo la dejó y es importante para nosotros tener takuara, para hacer siempre las cosas de acuerdo con nuestras historias, donde no vamos a dejar olvidadas las *takua mara eyty*. No dejamos olvidado al *takuaty ju porä*, a la *Takuarendy Ju Guasú Mara Ey*". Indalecio Paredes (69). Tekoa Guaraní, 2002.³

Me interesa destacar, en principio, que ya en el mismo nombre de la caña hay claras pistas sobre la profunda motivación con que se utiliza el instrumento. En efecto, *tákua* ('lo que ingresa en la cavidad', 'lo que perfora', 'el que posee a la cavidad') es también el nombre aplicado al falo erecto y takuara puede traducirse etimológicamente como "el tiempo de la libido", lo que indica la percepción guaraní de esa gramínea como indicadora de un tiempo particularmente calificado. Por otra parte, vimos que en el lenguaje esotérico propio del contexto ritual, el *paí* puede referirse a los *takuaní* llamándolos *kamañity*

vinculadas a la órbita de lo sexual.

Dentro del discurso religioso *mbyá*, también la esposa del *paí* recibe dos nombres sagrados que están vinculados mitológicamente con la takuara. Uno de ellos es *Jeguaká* (Joya, Adorno, Ornamento), coincidente con el nombre de la esposa de *Ñamandú*, dios creador del mundo (Cadogan, op. cit.: 34). El sentido de esta denominación se descubre, por ejemplo, en un canto ritual recogido por Marcial Samaniego en 1956 entre los *Paí Kayová del Amambay* (Paraguay), titulado *Takuá Rendy ju Guasú Ñengareté* (Oración de la Gran Tacuara de las Llamas Eternas), según el cual la deidad creadora arrancó los adornos centrales de su tocado ritual y con ellos dio forma a una mujer que tomó por esposa y a la que llamó *Jeguakavy* (Adorno Central). Más adelante, en la misma canción, esa primera mujer desvía o esquiva un viento huracanado enviado contra ella por su esposo por presunta infidelidad; y lo hace mediante el recurso de blandir su takuara y danzar con ella, "por primera vez" (Cadogan, 1968: 88).

La naturaleza femenina sagrada del *takuapú* y la evocación de su primera usuaria resultan también notables en otra de las maneras en que se designa ceremonialmente en lengua *mbyá* a la esposa del jefe de la aldea y a su antecesora mítica: *takuariva'ikagá* (Cadogan, 1959: 50) -expresión que traducimos como "Los huesos que danzan con la tacuara"-, y en la inclusión de *Takuá Verá Chy Eté* (La Verdadera Madre *Takuara* Re-fulgente) entre las deidades de su teogonía

takuaras... en las primeras que usaron los *takuapú verá*". Faustino Ramírez (43). San Javier, 1993.

Takua significa entonces "el tiempo de la libido" porque su presencia en la naturaleza y su uso ritual evocan tanto a la unión mágica que dio origen a los primeros hombres como a una presunta relación divina extramatrimonial cuyo castigo fue evitado mediante el uso de la caña. Todos estos elementos vinculan claramente al *takuapú* con una esotérica solicitud de la sexualidad en general y la fertilidad masculina en particular, aspectos que hasta el momento solamente el Padre Müller alcanzó a entrever, si bien cautelosa y pudorosamente, dada su condición de sacerdote. En efecto, al referirse en 1934 a un canto propio de la fiesta de la cosecha o de la fertilidad, traduce la expresión *Eru idje; eru takua* de la canción al latín sin mayores aclaraciones: *trahe vulvam* (Müller, 1989: 23) lo que no significa otra cosa que una arenga para atraer, para unir los órganos sexuales femeninos con los masculinos.⁴

León Cadogan transcribió en *Ayvú Rapytá* una canción similar, pero incluyéndola equívocamente entre las que "cantan las niñas" y sin traducirla. Curiosamente, fue ésta la única canción que dejó sin traducción, colocando a cambio dos signos de interrogación (Cadogan, 1992: 286-287). He aquí el texto en lengua *mbyá*:

Raúl Martínez Crovetto volvió a recoger en 1971 un canto de similares características, que dejó sin traducción en el archivo del Instituto Nacional de Antropología: lo grabó en San Ignacio al indígena Alindro Acosta, procedente de Santa Rita, quien ante el requerimiento del investigador dijo simplemente que se trataba de un canto "para Tupá". Su texto es el siguiente:

*Ero torí, ero torí torí,
Ero takuá, ero takuá takuá.*

Por su parte, Carlos Martínez Gamba publicó -entre las plegarias que recogió entre los Mbyá entre 1976 y 1982-, la siguiente letra (en la que respetamos la escritura del autor):

*Erotori takua, erotori, tori,
eroijeije,
eroijeije* (Martínez Gamba, 1984: 127).

Este autor -que no desconocía la versión de Cadogan-, tradujo con ayuda de su informante Lorenzo Ramos del siguiente modo: *tory* como alegría, más precisamente "cantar con alegría"; *e* como el prefijo verbal de la segunda persona del modo imperfecto, singular; y *ro* como un expletivo de fuerza expresiva, concluyendo que "se trata de cantarle alegremente al bastón de bambú -takua- con que se marca el ritmo en las danzas ceremoniales" y aclarando que la voz *ijeije* es una especie de agregado enfático que suele rematar muchas de las frases del canto (op.

se dice reiteradamente, a lo que se repite con valor proverbial.

He escuchado en un par de oportunidades variantes de esa misma canción -lo que demuestra su amplia difusión y su perduración en el tiempo-, pero no a niñas ni a hombres sino de labios femeninos adultos. Y he oído en ella tanto *ero torí* como *eru torí*, a veces ambas posibilidades intercaladas en un mismo canto. Sin perder de vista que estas variantes fónicas pueden ser el resultado de combinaciones circunstanciales o aleatorias, también es preciso puntualizar que *eru* significa "trae" (segunda persona del singular, modo imperativo). Si recordamos que un informante aseguró que esta era una canción "para Tupá" -el Dueño de la lluvia, el responsable de la fertilidad -, esta forma de expresión resulta absolutamente coherente, ya que constituye una solicitud, un pedido, una impetración a la deidad protectora que la canción no nombra. Una traducción válida en el lenguaje cotidiano para las repetidas frases de la canción podría ser entonces, como quiere Martínez Gamba: "Trae la alegría, trae las takuaras", cuando en realidad lo que en el contexto ceremonial estarían solicitando las mujeres a Tupá es la provisión del gozo en el acto de procreación. Desde mi perspectiva, esta canción es el último relicto de un ritual cuya principal motivación fue, como intuyó Müller, "provocar la fecundidad" (op. cit.). Tras siglos de catequesis cristiana, la primera traducción que el indígena ofrece para este canto no es otra cosa que un recurso distractorio.

ción erotizante que las mujeres cantan acompañándose con él.

Limitaciones y ocasión de su uso

"El *takuapú* es para el *opy*. Es para que acompañe cualquiera, si quiere. Pero no así no más. Tienen que aprender. Algunas mujeres aprenden si hay otra *kuaaimimbae*, baqueana, entonces aprenden de ella. Acá, hasta las nenitas chiquitas, todas son baqueanas, todas tocan". Silverio Brizuela (66). Ojo de Agua, 2002.

El instrumento es de uso exclusivamente femenino. Su utilización ha sido etnográficamente documentada en ceremonias cotidianas y periódicas especiales como las llamadas *Ñemongaraí* y *Tangará*.⁵

Durante el *Ñemongaraí* y dentro del recinto cultural es principalmente la esposa del *paí* -reconocida en ese caso con el nombre sagrado de *Yeguaká*-, la que lo ejecuta, mientras que fuera del *opy*, en cambio, pueden tocarlo varias mujeres adultas. En el *Tangará* siempre parece haber sido habitual la participación de niñas ejecutantes dirigidas por una o más mujeres ancianas, y así lo he llegado a observar en la comunidad de Iriapú en el año 1995. En la actualidad comienza a ser habitual la inclusión de niñas en las ceremonias cotidianas del atardecer, hecho que hasta no hace muchos años resultaba excen-

len diferenciarse por su mayor tamaño -y sonido más grave- los destinados a la esposa del dirigente principal.

"Los *takuapú* cortitos son para acompañar al grande. Para tener sonidos distintos -igual que las cuerdas de la guitarra-, tienen que ser diferentes. El grande es de mi señora y los otros de todas las acompañantes y de la gurisada". Ramón Duarte (45). Catupyrí, 2002.

Modo de ejecución

Las mujeres pueden tocar este instrumento paradas, en cuclillas -más recientemente, también sentadas sobre una tarima o banco de madera-, o mientras danzan. Pueden tomarlo con una o ambas manos, siendo esto último lo habitual y con más razón en las cañas de mayor diámetro. Estando de pie lo toman por el tercio superior -por encima del ornamento plumario, si el instrumento lo posee-, y lo mantienen en posición vertical cuidando que las manos no obturen el extremo abierto del tubo. En esa posición, hacen golpear la base inferior cerrada contra el suelo mediante movimientos de sube y baja, produciendo de ese modo el sonido. Para aumentar el volumen sonoro e incluso para modificar el timbre, algunas mujeres percuten la caña sobre una laja de arenisca cuarcítica, la que mantienen fija en el piso presionándola en el borde con los dedos de sus pies

debajo de su parte media.

La ejecución de las mujeres sentadas se da sólo en el interior de los recintos. En cambio, danzan con el *takuapú* tanto adentro como afuera, más comúnmente esto último. Las mujeres bailan trasladándose con pasos laterales mientras percuten el instrumento en los distintos sitios por los que se van desplazando dentro del espacio dancístico.

Función musical

El *takuapú* es un instrumento rítmico fundamental que acompaña las canciones y danzas sagradas. Su golpeteo isócrono, ajustado al ritmo binario, no varía su fórmula regular en toda la ejecución.

El ejemplo que sigue -transcrito de una grabación realizada por Sara Newbery en Gob. Lanusse en el año 1973-, muestra como el *takuapú* aporta la base rítmica inalterable para un canto que entona el *paí* dentro del *opy* y que las mujeres acompañan con una serie de exclamaciones intermitentes.⁷

Canto Paí

Canto femenino

Takuapú

Asociaciones

En el interior de los recintos, el *takuapú* puede unirse al sonajero de calabaza -o a la guitarra-, y al *iwyra'í* (palos de entrechoque). Nunca he observado, en cambio, al rabel y al *takuapú* en ejecución conjunta.

Grado de vigencia

Este idiófono, a cuya sencilla construcción se suma su densa carga simbólica, se halla plenamente vigente en casi todas las comunidades *mbyá*. Cualquiera de los otros instrumentos puede faltar en un acto ritual, y de hecho a menudo falta alguno de ellos. Pero no se concibe una ceremonia religiosa sin la presencia de estas takuaras sagradas, que se suelen conservar dentro del *opy* más allá de la muerte de su principal ejecutante, y aun cuando circunstancias adversas obliguen a suspender temporalmente la actividad ritual.

"Hace mucho que tenemos preparado el *opy*. Allá detrás del bananal grande está la casa grande, de barro. Y *takuapú* tenemos, lo que falta es guitarra y violín. Este *takuapú* era de mi mamá, Faustina, que falleció hace dos años. Y todavía lo tenemos guardado. Esto se toca adentro del *opy*, y a veces afuera. Ahora no lo usa nadie. Es el único que hay". Luis Duarte (30). Colonia Andresito, 2002.

evocador de la condición femenina, íntimamente vinculado a rituales de fecundidad. En el contexto mitológico, esta percepción se refuerza con su doble simbolización de territorios sagrados, tanto aquellos que la tradición colectiva remite al pasado primigenio (*Tákua Kama, Iwy Mbyté, Takuarí Porä*), como los que se aspiran a alcanzar en el futuro (*Iwy Mara Ey, Iwy Marangatú*). Obviamente, la tenacidad con que se conserva el uso del instrumento obedece a la importantísima razón de constituir éste un clarísimo referente sagrado de la identidad.

Notas

1. Realicé dichas campañas en febrero de 1985, octubre de 1987, noviembre de 1993, agosto-septiembre de 1995, julio-agosto de 1996 y julio de 2002.
2. Ambrosetti (1894) denominó a este instrumento "*tacuarusú bombo*", expresión que nunca -salvo, aparentemente, en su caso-, se ha documentado en el terreno y que parece más bien el producto de una explicación circunstancial de los informantes para que el investigador comprendiera que se trataba de un tipo de caña de la que se obtenía sonido mediante percusión.
3. Las transcripciones textuales de testimonios verbales recogidos en el terre-

4. Si se considera que Müller utilizó una grafía alemana -dj-, para representar el sonido que en nuestro modo lingüístico suena ye, es posible que *idje* sea una deformación de *híjey* -que en boca de las mujeres significa me place, me satisface-, especialmente teniendo en cuenta que según el autor ese canto tenía lugar durante una ceremonia "con un matiz fuertemente erótico" (op. cit.). También puede tratarse de un expletivo indicador de júbilo o una acotación que confiere un valor proverbial al texto precedente.
5. Un estudio completo sobre el *Ñemongaraí* puede consultarse en Ruiz, 1984. Una primera síntesis sobre el *Tangará*, en Pérez Bugallo, 1999.
6. He observado *in situ* ambos recursos, ya mencionados por Schaeffner (1936: 68), quien a su vez cita una práctica similar consignada por el Padre Lambert entre los Canacos de Nueva Caledonia.
7. La antigüedad de esta forma de oración cantada la atestigua Jean de Léry en la Página 70 del Tomo II de su *Historie d'un voyage fait en la terra du Brésil*, escrita en la segunda mitad del Siglo XVI. (Cit. por Clastres, 1989: 56).

Bibliografía

Cadogan, L.

- 1959 Cómo interpretan los Chiripá (Avá Guaraní) la danza ritual. *Revista de Antropología* 7, N° 1-2.
- 1968 Chonó Kibwyrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo* 3, N° 1-2.
- 1970 *Iwyrá Ñe'ery*. Fluye del árbol la palabra. *Suplemento Antropológico* 5. N° 1-2.
- 1992 *Ayvú rapytá. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Biblioteca Paraguaya de Antropología XVI. Fundación León Cadogan. Asunción: CEADUC-CEPAG.

Clastres, H.

- 1989 *La tierra sin mal. El profetismo tupí-guaraní*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Hornbostel, E. M. y C. Sachs

- 1914 *Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie* XLVI. Berlín: Limbach Verlag.

Izikowitz, K. G.

- 1935 *Musical and other sound instruments of South American Indians*. Goteborg: Elanders Ektryckeri Aktiebolag.

Martínez Gamba, C.

- 1984 *El canto resplandeciente. Ayvú rendy verá*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Métraux, A.

- 1927 Le bâton de rythme. Contribution à l'étude de la distribution géographique des éléments de culture d'origine mélanésienne en Amérique du Sud. *Journal de la Société des Americanistes de Paris*, nouvelle série, XIX.

Müller, F.

- 1989 *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.

Nimuendajú, C.

- 1978 *Los mitos de creación y destrucción del mundo como fundamento de la religión de los Apapokuva-Guaraní*. Lima: Centro Amazónico de Antropología Aplicada.

Novati, J. e I. Ruiz

- 1966 Música de los Aborígenes. *Folklore Musical y Música Folklórica Argentina*, 6.

Pérez Bugallo, R.

- 1980 Idiófonos etnográficos: el bastón de ritmo. *Folklore* 305

Pensamiento Latinoamericano,
Museo Nacional del Hombre.

Ruiz, I.

- 1984 La ceremonia *ñemongaraí* de los
Mbïá de la provincia de Misiones.
Temas de Etnomusicología, 1.

Samaniego, M.

- 1968 Textos míticos guaraníes. *Suple-
mento Antropológico de la Revis-
ta del Ateneo Paraguayo*, 3, N°
1-2.

Schaden, E.

- 1962 *Aspectos fundamentais da cultu-
ra guaraní*. São Paulo: Difusão
Europeia do Livro.

Schaeffner, A.

- 1936 *Origine des instruments de
musique. Introduction Ethno-
logique a l'histoire de la musique
instrumentale*. París: Payot.

Resumen

Estudio etnomusicológico del *takuapú*, uno de los instrumentos musicales de uso femenino entre los *mbyá*-guaraní de Argentina y Paraguay. Se repasan diferentes aspectos de este tubo de ritmo: su ubicación taxonómica y denominaciones, el modo como se lo construye, su uso ritual, su modo de ejecución y grado de vigencia, centrando la atención en su valor simbólico. Lo que per-