

“Camino de las aguas: 3 canciones de Paraguay como parte de su expresión cultural por el río Paraná”

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SUBÁREA: Música Popular e interdisciplinaridade

Paulo J. S. Tiné
IA-UNICAMP
tine@unicamp.br

Resumo. Esta comunicación presenta los resultados parciales de la investigación del proyecto “Camino de las Aguas: la diversidad cultural y ecológica del Río Tietê hasta Santa Fe” realizado en 2022 en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). En este curso, importantes manifestaciones musicales ocurren en las ciudades a sus orillas, donde hay una cultura característica y simbólica de géneros, ritmos, dramas, así como una trama entrelazada entre religiosidad y cultura de diversos orígenes. También se encuentran artistas típicos que surgen de tales contextos y que, por veces, se relacionan con la cultura local, así como músicos doctos que tienen su principio de carrera en ciudades de su litoral. En ese trabajo se pretende presentar la sesión paraguaya de la investigación.

Palavras-chave. Música Popular Paraguaya; Polca Paraguaya; Canción Paraguaya; Paisaje Sonoro Cultural; Geografía de la Música.

"Camino de las aguas: 3 songs from Paraguay as part of its cultural expression along the Paraná River

Abstract. This communication presents the partial results of the research of the project "Path of Waters: the cultural and ecological diversity of the Tietê River to Santa Fe" carried out in 2022 at the Institute of Advanced Studies of the National University of the Litoral (Argentina). In this course, important musical manifestations take place in the cities on its shores, where there is a characteristic and symbolic culture of genres, rhythms, dramas, as well as an intertwined plot between religiosity and culture of diverse origins. There are also typical artists who arise from such contexts and who, at times, are related to the local culture, as well as classical musicians who have their career beginnings in coastal cities. This paper aims to present the Paraguayan research session.

Keywords. Paraguayan Popular Music; Paraguayan Polka; Paraguayan Song; Cultural Soundscape; Music Geography

Introducción

Es bastante conocida la función de los ríos como un difusor de culturas musicales a lo largo de los lechos. Fue así en el caso del jazz y el río Misisipi que, a partir de Nueva Orleans, se esparció en dirección a Chicago, pasando por Memphis, en dirección opuesta a la corriente, haya vista que la ciudad considerada naciente de esta manifestación queda muy cerca del mar. Eric Hobsbawm, en su *Historia Social del Jazz* (HOBBSAWM, 1990) llega a amenizar la importancia del río para la difusión del género; sin embargo, amenizar no significa menospreciar su importancia.

Otro importante ejemplo de difusión ha sido en el río Amazonas, principalmente en el ciclo del caucho (en principios del siglo XX). Las ciudades de Belém y Manaus tuvieron gran expansión económica y cultural, tornándose polos del circuito internacional de la ópera, en el momento en que las empresas del género circulaban por embarcaciones. El compositor brasileño más importante de la ópera, Carlos Gomes, ha muerto en la ciudad de Belém, después de nacer en Campinas y lograr una carrera internacional, cuyo gran éxito fue la ópera *El Guaraní*.

La investigación acá realizada empezó en el Río Tietê, São Paulo-Brasil y, a partir de ejemplos claves, se investigó las características y significados simbólicos de la cultura musical que dialoga con la realidad local, observando el cambio de la “paisaje cultural” en el recorrido hasta Santa Fe, capital de la provincia de del mismo nombre en Argentina. El presente trabajo introduce la sección paraguaya de la investigación. Para ello hicimos la selección de las músicas “Cascada” (Digno Garcia: 1919-1984, instrumental), “Yo Soy Purajhei” (Mauricio Cardozo Ocampo: 1907-1982, canción) y “En el Paraná” (Nancy Luzko: 1974, versión instrumental) donde los versos o la temática de la música se relaciona con las aguas del Paraná y su entorno. Por lo tanto, parte del premisa de un estudio diacrónico del punto de vista temporal, sin embargo, sigue el recorrido del río: parte de la Ciudad del Este, pasa por Puerto Triunfo y Encarnación, ciudades que comparten frontera, a través del río Paraná, con la provincia de Misiones en Argentina. Además de la relación con los ríos y el agua, otro criterio fue el de pertenencia, como cuando el compositor o arreglista (docto o popular) es nativo de una de estas ciudades litoráneas, como en el caso de Nancy Luzko.

La investigación parte del concepto “geografía de la música”, desarrollado por Lucas Manassi Panitz (2010; 2016) acá pensado por la idea de una “paisaje cultural” que cambia conforme lo entorno.

A partir do conceito de espaço geográfico de Milton Santos, se buscou a compreensão da manifestação de diversas categorias geográficas, contidas nas representações sociais dos compositores. (PANITZ, 2010, p. 7) A partir de um desenho de pesquisa multi-localizado, buscou-se entender como se deu o processo de formação das redes musicais transfronteiriças entre os citados países, bem como se inventariou as representações do espaço através da música e as práticas musicais e políticas culturais que sustentam essas representações (PANITZ, 2017, p. 8).

A eso también se junta la crítica literaria de Adolfo Prieto (1928-2016) que, en la década de 1970 escribió un ensayo sobre la expresión literaria relacionada al Paraná que hacía parte de una gran publicación intitulada “Paraná, el pariente del mar” (1973).¹

1 - Corpus Paraguay

La triple frontera en las Cataratas del río Iguazú es una de las mayores bellezas naturales del planeta. Río arriba, los Saltos del Guairá (conocidos en portugués como *Sete Quedas*) fueron destruidos por la construcción de la gran represa, hecha para suministrar agua a la usina hidroeléctrico binacional (Brasil-Paraguay) de Itaipú. Sin embargo, resultados preliminares sugieren que el tema de las cataratas fue poco usada como fuente de inspiración musical, excepto por el cancionero Ramón Ayala, todavía tratase de un cancionero argentino. Sin embargo, como se podrá notar, algunos cambios de instrumentación, comparadas con la música del Mato Grosso del Sur y São Paulo en Brasil, se hacen presentes: no hay más la utilización de la viola (*caipira*) y surge el arpa paraguaya, aunque la guitarra se mantenga siempre presente.

1.1 Punta del Este (Paraguay): Cascada (Digno García)

El compositor paraguayo Digno García (1919-1984) hace parte de un fenómeno cultural y musical de ese país. Tuvo una carrera internacional como intérprete de este instrumento tan característico de la región. Según Mauricio Cardoso Ocampo:

¹ Una recién publicada edición solo del ensayo de Prieto conto con la contribución de la académica Gabriela Silvestri, doctora en Historia de la Arquitectura docente de la Universidad de Buenos Aires.

El ARPA PARAGUAYA se originó en la fusión de estas dos civilizaciones. [guaraní e hispánica]. Este instrumento fue adoptado por los naturales, quienes lo perfeccionaron a su manera, construyéndola de madera americana, logrando una notable estilización y creando su propio repertorio. La estilización de este nuevo instrumento significa un aporte para el arte musical; puede decirse que es un valor representativo el hecho de que, en el crisol de América, la unión de dos razas diera nacimiento al mestizo, que dejó de ser indio y español, para ser paraguayo. En esta eclosión americana, el bíblico instrumento fue remodelado para convertirse en *arpa paraguaya*, merced al ingenio y a los elementos nativos (OCAMPO, 1972, p. 237-238).

Como se nota, el texto de este otro importante compositor y músico paraguayo aún se encuentra bajo la clave de la fusión cultural y del mestizaje que, hoy, se encuentran deconstruidos cuando se piensa en una fricción cultural desigual que ocurrió en la colonización de América Latina, que legó tanta desigualdad social en su proceso.

A pesar de eso, la famosa composición de Digno García pretende describir musicalmente la cascada en sus momentos cadenciales, como muestra la partitura, así como en otros momentos. El género utilizado fue lo que se llamó “polca estilizada”. En ese caso se trata de una composición instrumental y, por lo tanto, la fuente utilizada fue la partitura. Aunque su fuente de inspiración no fueran las Cataratas de Iguazú², pensamos en la representación simbólica de la naturaleza de esta región, aunque idealizada. Según el investigador Evandro Higa,

A polca paraguaia é um gênero musical que surgiu da dialética do encontro do repertório campesino do Paraguai – lentamente configurado nas zonas rurais a partir das heranças musicais remanescentes do período das reduções jesuíticas e da música tradicional espanhola – com as danças de salão importadas da Europa no século XIX. Da polca paraguaia surgiu o gênero urbano denominado guarânia, criado pelo compositor paraguaio José Asunción Flores na década de vinte (HIGA, 2006, p. 143).

² Es común encontrar vídeos en el YouTube con esa canción con imágenes de las Cataratas de Iguazú.

“CASCADA”

www.superpartituras.com.br

POLCA ESFILIZADA

de **DIGNO GARCIA**



Copyright 1952 by Ediciones Musicales "MUNDO GUARANI"
Calle Pueyrredón 583 - (6º piso) - Bs. Aires - Rep. Argentina

Fig. 1 “Cascada”, Introducción.³

³ Para ese trabajo fue utilizada la grabación de GARCÍA, 2004, originalmente de 1963.

Higa demuestra en otro artículo que hubo mucha migración de músicos paraguayos para el Río de Janeiro y Buenos Aires. Dicha migración fue muy importante para la popularización de estos géneros en Brasil y Argentina.

Embora a maior parte dos músicos paraguaios tenham migrado para a Argentina (especialmente para Buenos Aires e para o nordeste do país na região de Corrientes onde foram fundamentais para a configuração do chamamé argentino) muitos se dirigiram ao Brasil, a exemplo dos já citados Agustin Cáceres y Amado Smendel (HIGA, 2022, p. 9).

Según el mismo autor, Digno García fue uno de los músicos que grabó en Brasil. Esa cita también trajo información importante sobre el chamamé, género presente, por ejemplo, en la música de Almir Sater (“Chamamé Rio Abaixo”) aunque, como se mencionó, no tengamos más la presencia de la viola *caipira* y, al mismo tiempo, con la aparición del Arpa Paraguaya, que es muy rara en Brasil.

Elisa Mercedes Lazcano Verón (VERÓN, 2016) detecta la presencia de una escritura del arpa en la obra “Meditación”, de Oscar Cardozo Ocampo (1942-2001), hijo del compositor paraguayo Mauricio Cardozo Ocampo, asociándose a la composición de García.

En varias secciones de la parte B de la obra se asemejan a las características propias de la sonoridad arpística, como por ejemplo en la obra Cascada en el minuto 3:20 de la interpretación de Daniel Jordán (VERÓN, 2016, p. 41).

Aunque se trate de otra región, Carlos Vega apunta para la presencia del ternario ($\frac{3}{4}$) que, muchas veces se mezcla con el compuesto binario ($\frac{6}{8}$) sobre la denominación de “polca” pero haciendo también mención al Paraguay y Uruguay.

La “Polca” es una verdadera especie folklórica, pero nadie crea que nuestra Polca rural es simple y, únicamente la Polca europea: no. Casi nada más que el hombre ha perdurado intacto. Y bajo ese nombre encontramos muchos elementos de diversas especies y hasta las especies mismas. Todo “acordeonizado”. Veamos: 1o) Con el nombre Polca hallamos la verdadera Polca europea, con sus tópicos melódicos y sus fórmulas armónicas. (...) 2o) Con el nombre de Polca recogemos Danzas habaneras, Tangos antiguos, Milongas y hasta elementos del cancionero Criollo occidental! Sin duda, el músico popular de esta región denota muy vaga *conciencia de las especies*. (...) 3o) Dentro del mismo grupo encontramos también algún Chotis, en las condiciones que diremos después. 4o) En fin, gran novedad, la “Polca” a base de pies ternarios. Ya hablamos de ella al tratar del sistema rítmico; y recordamos también la curiosa formación del compás activo en $\frac{5}{8}$ con cauda en $\frac{7}{8}$ (...). Ahora entendamos bien: el musicólogo recoge Polcas típicas con su propio nombre: Danzas Habaneras; con el nombre de Danza o el de Habanera; Tangos con el nombre de Tango, y Milongas bajo su propio rótulo. Y, además, los mismos u otros músicos ejecutan *todas las especies bajo el nombre de*

Polca. Es decir, que cuando el músico anuncia una Polca, se puede esperar cualquier cosa, incluso la Polca misma. En torno a este nombre gira el más importante conjunto de música popular de la zona, y es todo eso muy buena parte de la música folklórica de las repúblicas del Paraguay y del Uruguay (VEGA, 1944, *El Cancioneiro Oriental*; B) *El cancionero*, p. 260-262)⁴.

Esa cita demuestra características compartidas entre los diferentes países; sobre todo, características musicales de la Mesopotamia argentina. Sin embargo, la presencia del acordeón es más marcante en Brasil y Argentina, siendo sustituida por el arpa en Paraguay.

1.2 “Yo Soy Purajhei” (Mauricio Cardozo Ocampo) ⁵

En el libro de mismo nombre de esa canción del compositor, el autor clasifica la canción como siendo “de protesta”, relacionado con “la confusa época de la patria de 1937”. Probablemente, hace alusión al fin de la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay y a la revolución del 17 de febrero. No fue posible, en resultados preliminares, localizar el lugar geográfico de la canción. Todavía, el libro menciona también la grabación hecha por Félix Pérez Cardozo - una figura relevante en el campo de la interpretación, técnica y composición para el arpa paraguaya (VERÓN, 2016) - y su conjunto de arpa y guitarra para ODEON, cantando Delfín Fleytas y Roberto Cuello. Aunque clasificado como canción, el ritmo ternario se hace presente, como los mismos versos indican.

Yo soy purajhei, traigo en mi gorjeo rumor del Guairá	15	a	a
La canción que arrulla del Río Paraná, yo trago también	16	b	b
El ritmo ternario de un puente sonoro me dio el Paraguay	17	c	a
y así va vibrando por todos los lares toda mi ansiedad	17	a	b' (cad.)

Fig. 2 “Yo Soy Purajhei”, 1a estrofa: métrica, rima y fraseología⁶

⁴ S nota en esa cita una grande distancia histórica para hoy dese importante autor y musicólogo argentino. Primer por la denominación de los géneros musicales por especies, un rasgo aristotélico interesante que se puede ligar a lo positivismo predominante del pensamiento de los folkloristas de la primera parte del siglo XX.

⁵ Mauricio Cardos Ocampo (1907-1982) fue un importante compositor paraguayo, perteneciente a la denominada «generación de oro» de la música popular y también investigador del folklore de Paraguay.

⁶ La metodología de comparación entre verso, métrica, rima y fraseología musical encontrarse presentadas en otros trabajos como TINÉ, 2020.

La construcción del personaje menciona distintas localidades del Paraguay: Guairá y el río Paraná. En algunas versiones se encuentra la canción con el título “yo soy cantor”, que parece sugerir la descripción un músico nómada que trae consigo tales características. Toda esa parte está construida en tonalidad menor, a la que sigue el estribillo, en tonalidad mayor:

Yo soy la triste y doliente queja de los yerbales sin fin, el clamor de los “mensú”	23	a	a
Y llevo en mi maleta de ensueño romance de un arribeño que ronda el Mbaracayú	23	a	b
Yo traigo del Chaco canciones graves de la epopeya pasada, con acento viril	24	b	a’
Y voy cantando la dulce pena, el amor de una morena de azul Paraguari	23	c	c (cad.)

Fig. 3 “Yo Soy Purajhei”, estribillo

En el estribillo, la canción adquiere tonalidad mayor y los dos cantores entonan la melodía en tercetas, característica presente en la música *caipira* y *sertaneja* de Brasil; sin embargo, no se puede decir que el camino de las aguas les trajo ese modo de cantar, y es posible incluso que haya ocurrido lo opuesto, del Paraguay a Brasil.

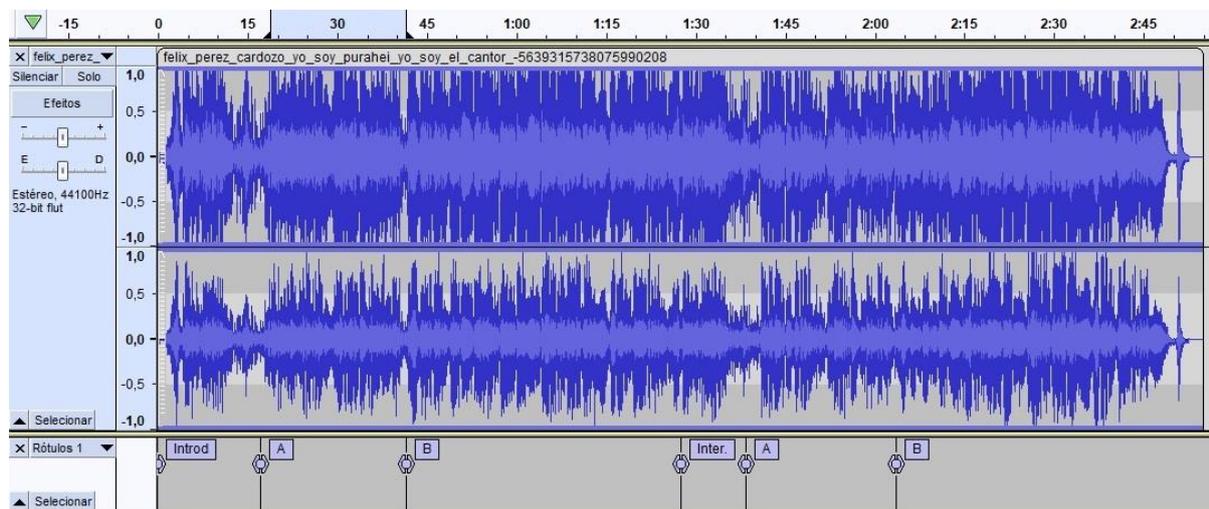


Fig. 4 “Yo Soy Purajhei”, secciones formales en el audio.⁷

⁷ En este punto elegimos la interface de la imagen del audio en vez de la partitura, teniendo como referencia la propuesta de Sergio Molina (2017).

En la grabación de referencia, la Introducción va de 0 a 17 segundos, la primera parte (**A** en la imagen) en Ré Menor de 17 a 41 segundos, la parte **B** en Ré mayor de 41 a 1:27, a partir de donde empieza el interludio instrumental; la vuelta del **A** se da en los 1:38 con otros versos y el **B** en 2:03.

“Los mensú” eran los trabajadores rurales en la selva que extraían principalmente yerba mate en condiciones semi esclavas en la mata atlántica, que se extiende desde el Brasil hasta la región este de Paraguay y las provincias de Misiones y Corrientes en Argentina. Otras menciones encontradas son a la ciudad de Paraguarí y la región de Mbaracayú, reserva natural.

Desde ya, en la elaboración hay una búsqueda por resaltar rasgos de la cultura paraguaya en el sentido de una identidad cultural y nacional.

Sobre la región del Mbaracayú, dice Ocampo en su libro:

Su sistema orográfico formado por las sierras de *Amambay* y *Mbaracayú* en la zona nordeste y este del país, cruzado por nuestro caudaloso río Paraná, que cae fragorosamente entre riscos y vegetales en plena selva, formando múltiples caídas que, son una atracción turística poderosa, de proyecciones incalculables para el porvenir, como fuente energética, nos estamos refiriendo al Salto del Guairá, justamente en el límite con Brasil (OCAMPO, 1972, p. 30).

Al referirse al potencial energético, posiblemente Ocampo reproduce el inicio de la construcción de la usina hidroeléctrica de Itaipú, una usina binacional (Brasil y Paraguay), la más grande de este tipo en el planeta hasta el 2011. En los últimos años, el aumento de los tiempos de sequía hizo que la productividad energética de la usina fuera la peor en 26 años.

Cuando se piensa en los peones de la cultura *caipira*, es posible que “los mensú”, vocablo que deriva de “obrero de pago mensual”, cumplan un rol simbólico análogo en el contexto cultural paraguayo, como se verá más adelante.

La canción “Mensu Resay”, clasificada como guarania, según Ocampo, está en la película argentina “Prisioneros de la Tierra”, dirigida por Mario Soffici (1900, 1977). Inspirada en diversos cuentos de Horacio Quiroga, aunque no en su cuento titulado “Los Mensú”, trata exactamente de esa problemática, o sea, de la explotación de trabajadores rurales en la cosecha de la yerba mate en Misiones. La canción está en guaraní y los mensú las tocan a la noche mientras el barco los lleva al trabajo en el Río Paraná. El futuro novio pregunta a su pareja si ella comprende los versos, a lo que dice: “poco”. Entonces traduce: “la vida es triste para lo

mensú; vive olvidado en el traidor hacer; trabajar es su destino; solo una mujer linda como una estrella; puede poner un poco de luz en su noche oscura”.

La cantora de la ciudad de Corrientes, capital de la provincia del mismo nombre también nombrada como la “capital de chamamé” Ramona Galarza grabó la canción “Galopera” de Mauricio Cardozo Ocampo en su segundo álbum, *MISIONERITA* de 1961. El título de ese álbum viene da canción de mismo nombre de Lucas Braulio Areco (1915-1994), artista natural de Posadas, capital de la provincia de Misiones y que se tornó, también, el himno de la provincia.

2.3 Encarnación: “En el Paraná” (Nancy Luzko)

Nancy Luzko es una pianista y compositora paraguaya de ascendencia ucraniana, polca y bielorrusa con presencia en redes sociales, maestra de la Universidad de Miami. Natural de Encarnación, en Paraguay, ciudad que se encuentra a 27 km de Posadas, la capital de la provincia argentina de Misiones; éstas son separadas únicamente por el Río Paraná. Su estilo es clasificado como clásico-contemporáneo. Es cierto que, por contar con una formación en piano clásico, las características pianísticas y el gusto por armonías "impresionistas" hacen con que, a inserir rasgos rítmicos del ternario paraguayo, lleven a pensar en una proximidad con el jazz contemporáneo del fine del siglo XX de pianistas como Chick Corea (1941-2021), Egberto Gismonti (1947) o Keith Jarrett (1945).

También se trata de una composición instrumental. La versión elegida para esta investigación es una transcripción para 3 guitarras interpretadas por el Mbaraka Trio (2019), cuyo nombre hace alusión a la cultura aborigen paraguaya. Por la dificultad de acceso a la partitura hice la investigación a partir del audio como demuestra la figura 5. Se resalta también el hecho de los cambios sociales, aunque de modo lento y desigual, a punto de poderse destacar una mujer compositora en el contexto más contemporáneo.

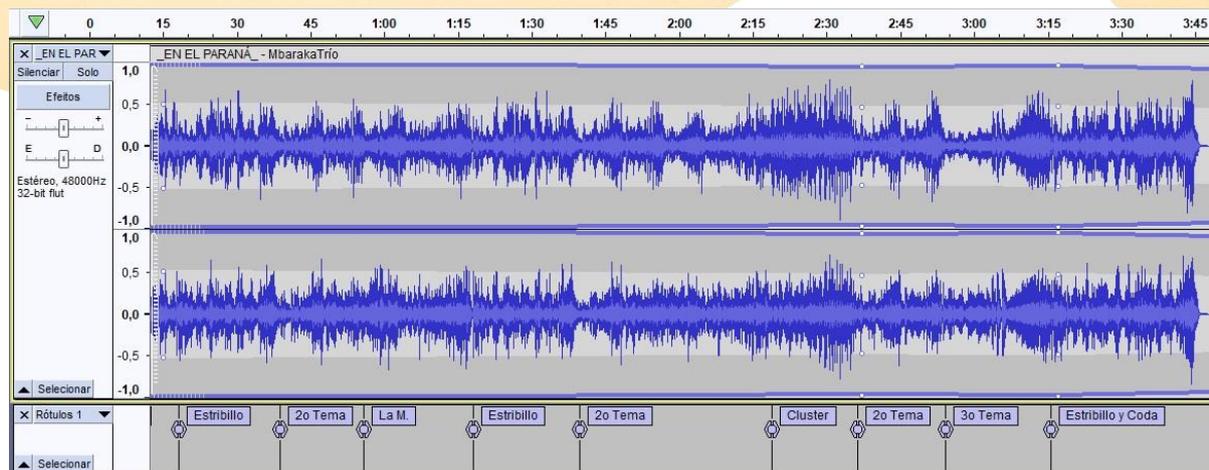


Fig. 5 “En el Paraná”, secciones formales en el audio.

“En el Paraná”, tras una introducción de poco más de 18 segundos, se inicia el estribillo donde la melodía se encaja perfectamente en las palabras “en el Paraná”, de modo que se puede decir que es el mote de la canción. El 2o tema (1:39 min.) es más dulce en comparación con el estribillo y, en él, hay un pasaje en La mayor, aunque se encuentre en tonalidad menor, más específicamente modal (dórico). Así, en verdad, el estribillo (1:18 min.) y el 2o tema (1:39 min.) se repiten dos veces hasta que una nueva sección se inicie, donde hay *clusters* (2:18 min.) cromático, pero siempre rítmicos y con el bajo en La. El 2o tema vuelve a los 2:36 min. y da lugar a la entrada de un 3o tema a los 2:54 min. para, por fin, volver con el estribillo a los 3:15 min., que, con tres repeticiones, cumple la función de coda.

“En el Paraná” también tiene una poesía, pero la versión instrumental parece haberse hecho más conocida. Con el éxito de la artista, la composición ganó una versión con orquestación de Sergio Cuquejo, cuyo lanzamiento se dio en vídeo en 2020, durante la pandemia.

Tratándose de una composición con mucho movimiento del punto de vista rítmico, se puede hacer una analogía con las corrientes del río y los movimientos de las aguas, así como el mencionado sentimiento de pertenencia del río a la ciudad donde la compositora hay nacido y crecido.

3. Consideraciones

Evandro Higa (2023), investigador de referencia en Brasil sobre los géneros musicales paraguayos y fronterizos, enfatiza que la gran mayoría de trabajos musicológicos sobre la

música brasileira abordan sobre todo el samba y sus derivaciones al norte, principalmente Bahía, especialmente porque, a partir de los años 30, durante la dictadura Vargas, este fuera alzado a la categoría de símbolo nacional. Con mucha más fuerza, me parece, investigadores argentinos miran la relación entre el tango y el peronismo en Argentina y, justamente, este trabajo busca una mirada en otra musicalidad. A lo largo de lo río Paraná en Paraguay, se puede percibir una musicalidad que se vincula con el pueblo Guaraní, habitante de esta área antes de la llegada de los portugueses y españoles. Los géneros musicales presentes en toda esa área fueron principalmente la Polca Paraguaya, la Guaranía y el Chamamé, siendo el primero de origen paraguaya y, el segundo, de la Mesopotamia argentina. La guerra del Paraguay trajo consecuencias sociales graves para aquel país, como la pérdida del territorio que hoy es el Mato Grosso del Sur en Brasil y una gran migración de paraguayos para las provincias de Misiones y Corrientes en Argentina, como se puede observar por las relaciones de músicos y sus biografías en la región. Ello se nota también en relación a las inmigraciones de muchos músicos que salieron de Paraguay para buscar trabajo en Brasil y Argentina, principalmente Río de Janeiro y Buenos Aires en el siglo XX. Y, además de las cuestiones sociales, también ocurren las políticas, derivadas de la larga dictadura paraguaya de Alfredo Stroessner (1953-1989).

Una de las temáticas sociales constantes en la música de Paraguay y Argentina en la provincia de Misiones es la cuestión del mensú como mencionado en la canción de Ocampo. La literatura de la zona litoraleña argentina ya trataba de eso, como lo demuestran los cuentos de Horacio Quiroga (1878-1937) del principio del siglo XX. Posteriormente, según Adolf Prieto, Alfredo Varela (2014-1984) también trataría del tema, dentro de la perspectiva de la literatura de denuncia, que va al encuentro con la auto denominación por “protesto” por Ocampo.

En la región litoral son numerosas las obras que se han escrito para señalar los abusos o deformaciones de aquel proceso. La explotación de los colonos, de los mensú, de los cosecheros de algodón, de los obreros de tanino; las condiciones degradantes de vida de los tugurios que crecen como una escoria de las nuevas ciudades (PRIETO, 2022, p. 86 - 87).

En ese paisaje sonoro cultural históricamente delimitada, la influencia guaraní se siente en el corpus elegido, exactamente porque se intentó una mirada desde las primeras grabaciones de determinada canción, aunque no necesariamente fuera la elegida para el análisis; algo que también incluía a la literatura.

Aunque se detallan las zonas de influencia de la variedad de géneros, reconducidos a una clasificación, los autores destacan el “área folclórica guaraníca” para todo el eje del río, subrayando el origen étnico. Lo *guarani* contamina incluso las vastas pampas riberas inferiores del Paraná, precisamente por su cualidad de “enhebrar los rasgos exclusivos, propios del sentir litoraleño”. En las canciones populares, cuyo tema recurrente es el río, se encuentra el tono de un paisaje distanciado de lo enfático y sublime que prometían las cataratas de Iguazú, los Andes, o la gran dimensión pampeana (SILVESTRI, 2022, p. 33).

Como mencionado, en toda el área involucrada vivían los pueblos guaraníes. En esa área, puede observarse una centralidad, no exactamente del punto de vista geográfico, pero sí estratégico, del río Paraná como fuente de vida material y simbólica.

“El Río Paraná, el Nilo del Nuevo Mundo, llamado por algunos el Mississippi de la América del Sud, ha recibido como este, de los aborígenes, un nombre que expresa su amplitud y magnificencia. Paraná en la lengua guaraní significa “padre de la mar”, así dice Sastre en el capítulo tercero de su libro y el entusiasmo de los términos comparativos que emplea concuerda con su sentimiento de admiración por los elementos físicos del escenario dominado por el Paraná, desde su nacimiento en Brasil hasta el abrazo gigantesco del Delta (PRIETO, 2022, p. 70).

En la filosofía guaraní, uno de los conceptos fundamentales es el de *Teko Porá*, que es un modo del buen vivir donde la naturaleza es un signo para la interpretación del mundo del punto de vista de enseñanzas, o un símbolo que los guía para el *Teko Porá*. Podemos pensar en las representaciones de la Cascada y del Río Paraná en las canciones de García y Luzko como relacionadas a ese concepto. Según Filho & Fieden (2020), ese principio guía a los guaraníes hasta el Tratado de Itaipú que, a la par de la mecanización de la agricultura, interrumpe las condiciones para el buen vivir. En esa cosmovisión queda, por lo tanto, el *Teko Vai*, o sea, el mal vivir.

Este mal vivir está presente en el consumismo descontrolado y en la “servidumbre voluntaria donde muchos viven esclavos de su voluntad, está presente en las guerras, en el individualismo, en la contaminación de los ríos, en el empobrecimiento, en la depresión”, que coloca al ser humano en la búsqueda continua de Viva Mejor (FIEDEN & FILHO, 2021, p. 36).

En ese sentido, la cuestión de los mensú, mencionada en los versos de la canción de Ocampo, bien ilustra esa degradación de la condición humana. Por lo tanto, muchos elementos culturales y simbólicos de la cultura guaraní y de los pueblos originarios pudieran ser

encontrados en esta investigación por palabras utilizadas en las canciones y situaciones culturales relacionadas al “Alma Guaraní” (título de un álbum de Ramona Galarza). Es necesario que el “ser músico” tenga su inspiración en la naturaleza para futuras poéticas musicales, mirándola como un “tu” y no como un “eso” - para usar las palabras principio del filósofo Martin Buber -, a través de la búsqueda por un desarrollo sostenible, de preservación ambiental y de dignidad humana.

Referências

FIEDEN, Aldi; FILHO, Mário Ramão Villalva. La filosofía guaraní de ser y estar en el mundo. Anais del *QUINTO SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE TRADUCCIÓN, TERMINOLOGÍA Y DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA*. San Lorenzo: Jasyapy, 2021, p. 32-46.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Trad, Ângela Noronha. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GARAY, Romy Angélica Maria M. *Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PROLAM-USP, 2018.

GARCÍA, Digno. *Cascada: polca estilizada; Arpa Paraguaia*. Buenos Aires: Ed. Mundo Guaraní, 1952

HIGA, Evandro. A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais. *ACTAS del VII CONGRESO IASPM-AL*, 2006, Havana 142-156.

_____. *Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões*. In: [\(39\) Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões | Evandro Higa - Academia.edu](#)
Acesso em 10/06/2023.

LUZKU, Nancy. *En El Paraná*. Mbaraka Trio (intérpretes). YouTube: canal Mbaraka Trio Oficial, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ydnfO4EwQ1w&list=PLUrVJlIMcvUTwu6czodAMHb5fJi3xvMQD&index=37>

MISSIONERITA. Romana Galarza [Interprete]. (LP). ODEON, 1961.

MOLINA, Sergio. *Música de Montagem*. São Paulo: É Realizações, 2017.

OCAMPO, Mauricio Cardozo. *Yo Soy Puhajrei*. Felix Perez Cardozo y su conjunto de Arpas y Guitarras (intérpretes). YouTube: canal jimioirt, 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7lnKd-GsOmA&list=PLUrVJlIMcvUTwu6czodAMHb5fJi3xvMQD&index=59>

_____. *Mis Bodas con el Folklore Paraguayo: Memorias de un Pychai.*
Asunción: Pitiantuta, 1972.

PANITZ, Lucas Manassi. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados.* Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2017.

_____. *Por uma Geografia da Música: Espaço Geográfico da Música Popular Platina.* Dissertação de Mestrado. UFRGS, Porto Alegre, 2010.

PRIETO, Adolfo. *El Paraná y su expresión literaria.* Santa Fe: Ediciones UNL. 2022.

SILVESTRI, Graciela. *Adolfo Prieto en el Caleidoscopio Paranaense.* Prólogo de PRIETO Adolfo. *El Paraná y su expresión literaria.* Santa Fe: Ediciones UNL. 2022.

TINÉ, Paulo. A poesia da música ou a música da poesia: a estruturação poética da fraseologia em alguns exemplos de música popular do Brasil. *ORFEU*, v.5, n.3, dezembro de 2020. p. 197 a 244.

SOLOS DE ARPA. Digno García [Compositor e Interpretre]. *Solos de Arpa.* (LP/CD). Paraguay: Divucsa Music SAU/Marina Music Publishing SLU, 2004.

VEGA, Carlos. *PANORAMA de la MÚSICA POPULAR ARGENTINA con un ensayo sobre la ciencia del folklore: 150 melodías y 6 mapas.* Buenos Aires: Ed. Losada S.A., 1944

VERÓN, Elisa. *Piano Paraguayo: el lenguaje de Oscar Cardozo Ocampo.* Foz do Iguaçu: TCC. UNILA, 2016.