



Reseña / Resenha / Review

Ruiz, Irma. 2018. *La “conquista espiritual” no consumada: cosmología y rituales mbyá-guaraní*. Quito: Ediciones Abya-Yala. 450 pp.

Guillermo Wilde

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
guillermowilde@gmail.com

Pocos pueblos han ejercido tanta atracción en la antropología americanista del último siglo como los mbyá-guaraní. Su reconocido misticismo, inmortalizado en el corpus de artes verbales mitológicas azarosamente recopiladas por León Cadogan en *Ayvu Rapyta* hace varias décadas, motiva fascinación. Esos textos permiten entrar en un registro secreto y oculto de realidad, celosamente preservado por los mbyá de la intrusión de los no indígenas. Muy pocos antropólogos han logrado trasvasar la barrera de acceso a ese mundo. Cualquier investigación sería que se encare sobre el tema exigirá muchos años de preparación, trabajo y constancia, en un contexto de cambios acelerados en la configuración territorial de la región que los mbyá habitan desde antes de la formación de los estados nacionales (Brasil, Argentina y Paraguay).

El libro reciente de Irma Ruiz, *La “conquista espiritual” no consumada. Cosmología y rituales mbyá-guaraní*, señala de manera contundente que el acceso a ese mundo permanece incompleto sin un análisis de sus aspectos musicales y sonoros. Fuera de una aproximación superficial al tema realizada por algunos de los estudios clásicos desde fines del siglo XIX, apenas existen referencias al desenvolvimiento de la música en la literatura etnográfica sobre los mbyá. Aunque la situación comenzó a revertirse de manera lenta y gradual en Brasil a partir de trabajos específicos sobre la música de Kilza Setti o Deisy Lucy Montardo, y los más generales sobre la cosmología y la noción de persona de Elizabeth Pissolatto o María Ines Ladeira, además de las muchas tesis aparecidas en los últimos años, en Argentina y Paraguay la investigación académica se encuentra bastante rezagada. Los trabajos de Ana Gorosito Kramer, Marcelo Larricq, Marilyn Cebolla Badie, Miguel Bartolomé, Carlos Salamanca y Noelia Enriz, entre otros investigadores activos, son parte del pequeño corpus existente sobre los mbyá en Misiones que tocó diferentes aspectos de su realidad actual. El libro de Irma Ruiz es el primero en abordar el tema de la música de manera sistemática, detallada y profunda. Basado en registros tomados en sucesivas visitas a Misiones desde los años 70 hasta el 2000, y posteriores entrevistas realizadas



con miembros específicos de las comunidades en Buenos Aires, el libro constituye un compendio inédito de informaciones y discusiones críticas que renuevan tanto el campo de la etnografía guaraní como el de la etnomusicología.

Comencemos por destacar que una de las mayores ironías culturales de los mbyá pasa precisamente por la música: ¿cómo es posible que un pueblo tan celoso de sus tradiciones religiosas, incorporara al corazón de sus prácticas rituales, en algún episodio perdido de su historia, dos instrumentos musicales europeos, la guitarra pentacórdica (*mbaraka*) y el violín tricórdico (*ravé*) y los concibiera como propios y exclusivos? Este gran enigma de la cultura mbyá gravita en torno de varios capítulos de este libro, y brinda insumos para retomar el debate sobre la identidad y la materialidad que ha sacudido a la teoría social reciente.

El libro está estructurado en cuatro partes. Las dos primeras (capítulos 1 a 3) presentan un “perfil sociohistórico” del pueblo basado en literatura secundaria, las dos segundas (capítulos 4 a 9), núcleos principales del libro, se centran en la música, la cosmología y el ritual. Dado que resultaría engorroso hacer aquí una descripción exhaustiva de todos los contenidos del libro, me detendré en lo que considero sus aportes más originales a la luz del debate contemporáneo.

El primero de esos aportes obviamente es la descripción de la música en el contexto ritual, tema prácticamente desconocido hasta el momento, fuera de las contribuciones que la propia Irma Ruiz hizo en otras publicaciones anteriores. Aunque los registros sonoros en formato CD y ahora también *Youtube* se vienen multiplicando en los últimos años por iniciativa de los mismos mbyá, no contamos con análisis informados en la perspectiva etnomusicológica. Consciente de esto, Ruiz se detiene a lo largo del libro en cuatro niveles de análisis: el de los conceptos sonoros, el de los “objetos” sonoros y simbólicos, el de la narrativa cosmológica y el de las prácticas rituales.

A partir de informaciones obtenidas de los diccionarios, desde el clásico de Ruiz de Montoya en el siglo XVII hasta el contemporáneo de León Cadogan, de las fuentes clásicas (Ambrosetti, Müller, Cadogan, Nimuendaju, etc.), de los registros recogidos *in situ* y de las entrevistas *ad hoc*, Ruiz reconstruye el entramado de conceptos que dominan el paisaje sonoro mbyá. Conceptos como *mbopu*, *mbaraka*, *mba'é pu*, *mba'é pu ja*, ampliamente utilizados para referir a la dimensión sonora se conjugan con un inventario muy económico de objetos rituales cargados de simbolismo: el *apyka* (asiento ritual), el *takuapú* (bastón de ritmo utilizado por las mujeres), el *mbaraka* (guitarra pentacórdica), el *mbaraka mirí* (sonajero de calabaza), las diversas varas y bastones llamadas *yvyra'í* o *popygua*, el *petyngua* (pipa), los *jeguaka* y *jachuka*, diademas y cofias utilizados respectivamente por los dirigentes religiosos durante el ritual. Los mbyá usualmente traspondrán la sonoridad onomatopéyica de la lengua guaraní al plano de la música. En uno de los pasajes más interesantes del libro, Ruiz señala que los rasguídos de la guitarra pentacórdica se distinguen según sus fórmulas rítmicas sean binarias (*kumbija* y *kumbijare*), ternarias (*kumbi ja ja*) o cuaternarias (*kumbijare jare ja ja*, *kumbi ja ja ja*). Dentro del opy el rasgueo característico es más suave y delicado, y su onomatopeya es *i-je*.

Ruiz destaca dos cuestiones relevantes de este universo material. La primera es que algunos “instrumentos musicales no son imprescindibles únicamente por su aporte sonoro sino también por su valor simbólico ligado al género respectivo, conjunción que lo instala como

marcador sagrado de ese género" (280), tema que Ruiz desarrolla exhaustivamente en las páginas del libro. Una larga sección sobre los *yvyra'ĩ* busca demostrar que contra lo que usualmente se ha supuesto, es éste objeto y no el sonajero de calabaza, el marcador de género masculino por excelencia, utilizado en diferentes contextos en tanto objeto sonoro y símbolo de autoridad asociado exclusivamente a los hombres. Esto explicaría la rápida y fácil sustitución del sonajero de calabaza, inexistente en las comunidades visitadas por Ruiz, por la guitarra pentacórdica, otro instrumento esencial para el desenvolvimiento ritual, cuya ejecución es eminentemente rítmica, al modo del antiguo sonajero de calabaza.

La segunda cuestión, directamente ligada a la concepción cosmológica mbyá, es que los objetos sonoros y simbólicos en general no son "objetos" *strictu sensu*, sino entidades dotadas de subjetividad y agencia. Algunos son directamente concebidos como personajes que residen en el país de las divinidades, su materialidad o sustancia emula la de una primera tierra mítica, de la que la tierra actual es una réplica. Esta aseveración también vale para ciertas formas musicales como el canto, cuyo "*ñe'ẽ*" constituye una personificación. En la visión mbyá de la persona, cada individuo recibe su "*ñe'ẽ*" de uno de los dioses. El término "*ñe'ẽ*" guarda cierta ambigüedad, pues en sentido estricto no sería el lenguaje (*ayvu*), sino un espíritu, alma o principio vital que viaja desde la morada de los dioses. La adquisición del lenguaje se relaciona con el "erguirse", afianzarse sobre las piernas, sustentadas en el *ñe'ẽ* que, literalmente toma asiento (*ñemboapyka*) y constituye a la persona. Existe un *ñe'ẽ porã* y un *ñe'ẽ vai* constitutivo de toda persona, de allí que su condición sea inestable y su devenir esté siempre sujeto a prueba. Escribe Ruiz: "Todos los seres humanos son receptores de *ñe'ẽ* y por lo tanto, cada uno pertenece a uno de los órdenes divinos. Pero la determinación de la procedencia debe hacerla el *opygua* con poderes para ello" (220). El nombre se determina en una ceremonia especial de nominación llamada *ñemongaraí*, tema al que Ruiz dedica una breve sección del capítulo 6. Si bien este es un tema conocido por la literatura especializada, Ruiz aporta detalles sobre las procedencias de los diferentes nombres y lo que podríamos llamar una "teoría de los humores" ligadas a la adjetivación que usualmente los acompaña.

El libro afronta un gran desafío consistente en identificar un conjunto de prácticas, las "*performances* rituales", en un contexto donde no existe siquiera una clasificación estandarizada para dichas prácticas. Una expresión común de los mbyá es *oike pama* ("entran todos") para resaltar su carácter colectivo. Pero las *performances* no reciben del grupo nombres específicos, lo que obliga a Ruiz a explorar analíticamente elementos diferenciadores sutiles y dinámicos. La dificultad aumenta al constatar la diversidad entre aldeas e incluso dentro de una misma aldea. Una clasificación externa, basada en la literatura etnográfica, permite distinguir rituales según sus funciones específicas (la caza, las primicias, la nominación, la curación chamánica, fúnebres, etc.) y sus temporalidades (los anuales, los cotidianos).

En general, Ruiz destaca los elementos o propiedades comunes a todos los rituales: el que participen tanto hombres como mujeres, el que haya una mujer acompañando los cantos del dirigente religioso (generalmente su pareja), el que requieran músicos con habilidades comprobadas y valoradas colectivamente, el que involucren siempre a ambos géneros, el que la música vaya acompañada de la danza (*jeroky*) y el canto (*porai*, *purahei*) o mejor dicho el

“canto-danza”, marcando los ritmos y direcciones corporales, el que diferencien en sucesivas fases y espacios de desenvolvimiento prácticas más lúdicas asociadas a los jóvenes (en el patio u *oka*) y más serias y solemnes dentro del recinto sagrado (el *opy*).

Aunque el libro hará un recorrido panorámico por todos los ritos, se detendrá en especial en los “rituales cotidianos vespertinos”, analizará siguiendo el esquema tripartito de Arnold Van Gennep. El “pasaje” está representado, a nivel práctico, por la transición entre el *oka* y el *opy*, marcada musicalmente por el pasaje del vigoroso *kumbijare* al aire libre al suave *i-je* dentro del recinto. En el plano cosmológico, los rituales cumplen la doble función de asegurar el retorno del sol al amanecer y “hacer agudje” o despojar las imperfecciones de la vida humana. Escribe Ruiz: “La tierra actual (*yvy pyau*) o tierra nueva, y todo lo que habita en ella, es una imagen (*ta'anga*) o copia imperfecta de un prototipo perfecto constituido por todo lo que se halla en *yvy apy*. En este plano, la más importante distinción de los humanos respecto de los animales y plantas es precisamente contar con la posibilidad de revertir su imperfección y recuperar la inmortalidad perdida cuando se destruyó la primera tierra, *yvy tenonde*” (379). Esto explica el temor profundo que los mbyá tienen a la noche, y a la posibilidad de una prolongada oscuridad, lo que los pondría a merced de *mba' e pochy* (ser maligno que ocasiona enfermedades).

En el ritual, las mujeres cantan en coro usando vocales sobre el texto lingüístico cantado por el *karai* o *opygua* y su pareja. Dicha pareja chamánica es esencial para el desenvolvimiento pleno del ritual; no puede haber solo hombres llevándolo adelante. Además, se requiere siempre aunque sea el canto de una mujer y el soporte rítmico del instrumento de ejecución femenina llamado *takuapú* o bastón de ritmo. La principal producción sonora dentro del recinto sagrado (*opy*) está constituida por la “compacta tríada” de canto, *takuapu*, guitarra pentacórdica, ninguno de los cuales puede estar ausente del ritual.

El aporte más original del libro es el capítulo 8, dedicado a la descripción de los instrumentos musicales, su significado, afinaciones, materiales y técnicas, sus espacios de desenvolvimiento. Los dos instrumentos más emblemáticos son el *takuapu*, tocado por las mujeres y el *mbaraka*, tocado por los varones. El término *mbaraka* es polisémico, ya que puede referir al sonajero de calabaza (*mbaraka miri*) y la guitarra pentacórdica, unidos por la misma denominación genérica ya desde la época de Ruiz de Montoya. La autora retoma en el libro la hipótesis de que el pueblo sustituyó en algún momento de la época colonial el sonajero de calabaza por la guitarra pentacórdica. La posibilidad de utilizar rítmicamente la guitarra, en una posición corporal característica, aprovechando la mayor potencia sonora de ésta, habría facilitado su plena adopción por el grupo en el ámbito ritual. Este interesante proceso de adquisición, como el que involucró al rabel de tres cuerdas (*ravé*) aún debe ser explorado a partir de la documentación histórica correspondiente a la época colonial.

Ruiz deja claro que la mayor parte de las concepciones musicales y rituales mbyá se entienden a la luz de la cosmología. Una sección importante del libro polemiza con la noción extendida por el cristianismo de una jerarquía entre los dioses, que tendió a ver a Tupã como una deidad superior. Contra este argumento, Ruiz desarrolla el argumento de una horizontalidad del cosmos, basada en el seguimiento de la trayectoria física y cosmológica entre tres ámbitos: 1) la tierra actual, punto de partida, ubicada en el centro, 2) el río mítico que devino mar (*para*

guachu), 3) los “paraísos” o “ciudades” de los Dioses, que están situados en el círculo externo, donde a oeste y a este, viven los Dioses (*yvy apy*). Las trayectorias que conectan estos ámbitos, generalmente de Oeste a Este, se darían en un mismo plano horizontal. Si bien este argumento es convincente, cabe preguntarse hasta qué punto la horizontalidad del cosmos guaraní excluye completamente elementos de un eje vertical, como por ejemplo el cielo. La comprobada apertura estructural e histórica del grupo hacia ciertos elementos ajenos a su tradición lleva a constatar la coexistencia de registros en apariencia contradictorios.

Siguiendo este argumento, un tema que el libro plantea insistentemente es el carácter continuo entre hombres y dioses, en la medida que ambos forman parte de un sistema de “parentesco extendido”. El ejercicio constante del canto-danza, en efecto, haría posible la divinización de ciertos seres, cuya evidencia histórica los mbyá afirman categóricamente. Ruiz también da indicios de que dicha continuidad se manifiesta en el plano de la sustancia o las materialidades. En efecto, los dioses están constituidos y rodeados de seres y entidades fabricados con sustancias y texturas específicas (el humo-niebla, cierto tipo de maderas como el cedro, por ejemplo), con las que también están fabricados los “objetos-sujetos” simbólicos y sonoros (asientos, pipas, varas y bastones, etc.) y las personas humanas (huesos, también sustanciados por el *ñe'ẽ*). Una etnografía reciente del antropólogo brasileño Evaldo Mendes sobre los mbyá de la Triple Frontera, señala como al pasar, que la madera es el material constitutivo de la persona mbyá. La oquedad de determinados objetos (flautas femeninas, tambores de dos parches, etc.) tal vez resulte significativa para continuar esta exploración de este camino.

Aunque el libro presenta numerosas locuciones de entrevistas con los informantes, quienes opinan sobre las prácticas sonoras, no abundan textos lingüísticos extraídos directamente de los registros obtenidos por Ruiz en el campo. Seguramente esta exclusión fue deliberada, y en algún momento Ruiz insinúa que prefirió preservar algunos materiales de una difusión amplia, por respeto a sus interlocutores, de quienes por motivos de ética profesional tampoco da nombres. Pero un lector interesado reclamará la inclusión de textos mbyá en futuras publicaciones de la autora, ya que permitirían hacer un contraste inédito con las antiguas versiones conocidas a través de Cadogan, sobre las que Ruiz trabaja exhaustivamente. O tal vez, abordar el desenvolvimiento pragmático de géneros como el canto chamánico, a través de fenómenos como el paralelismo lingüístico del que Ruiz implícitamente da indicios en una sola nota, pero no desarrolla en el libro.

Me interesaría terminar esta breve reseña señalando algunos aspectos o inquietudes que el libro de Irma Ruiz deja abiertos para la indagación futura. Por defecto de mi propia formación, estos tienen que ver con la historia y los procesos. El primer aspecto se relaciona con el enigma de la incorporación de los instrumentos europeos. Si bien el libro deja claro la racionalidad de dicha incorporación en términos de eficacia sonora, una indagación en las circunstancias históricas en las que esos objetos sonoros fueron incorporados a la cultura aún queda por hacerse, en la medida que desconocemos casi por completo las relaciones que los mbyá mantuvieron con otros grupos étnicos y con las sociedades envolventes antes del surgimiento de las primeras etnografías. Los contactos entre los indios llamados “caingúá” durante toda la época colonial,

categoría que incluyó a los mbyá, fueron relativamente fluidos con los espacios misionales, e incluso crecieron después de la expulsión de los jesuitas (en 1768). La incorporación de nuevas sonoridades a ámbitos supuestamente cerrados, como ciertos géneros y estilos donde reina la guitarra como instrumento (no sabemos de cuántas cuerdas) llegó a su auge precisamente en este período. Por otra parte, la musicología histórica ha encontrado indicios de que el mundo misional no fue completamente impermeable a las manifestaciones sonoras indígenas, especialmente en el terreno de la *performance*, es decir, de la música no escrita, lo que pudo ejercer atracción incluso entre los indígenas que nunca aceptaron una inserción plena en el mundo misional, es decir, los genéricamente llamados “monteses” o “caingúá”. No olvidemos que ese término incluyó también población hablante de la lengua gê (los actuales kaingang), cuya presencia en el territorio de Misiones a fines del siglo XIX está parcialmente documentada por Ambrosetti. De sus músicas e intercambios con grupos monteses guaraní parlantes no sabemos prácticamente nada.

El segundo aspecto de importancia, también histórico, se relaciona con la lengua. Persiste en el libro de Ruiz un hueco temporal entre las primeras informaciones aportadas por Ruiz de Montoya y la información contemporánea. Sin embargo, existe un corpus para el siglo XVIII y XIX todavía inexplorado, a partir del cual se puede hacer un seguimiento de los usos y desusos de la terminología referida a la música en el período en cuestión. Caso paradigmático es el conocido manuscrito *Phrases Selectas*, atribuido al jesuita Paulo Restivo (actualización tardía de la obra de Ruiz de Montoya, un siglo anterior), y las obras lingüísticas coloniales publicadas a fines del siglo XIX. Estas fuentes tal vez brinden algunas claves para llenar un hueco documental persistente que va desde fines del siglo XVIII hasta principios del siglo XX.

Más allá de las observaciones que puedan hacerse, este libro está destinado a perdurar como una obra de referencia fundamental. La etnomusicología ha señalado la insuficiencia de hablar de la música sin hablar de toda la cultura. A este desafío se suma la necesidad de traducir y decodificar concepciones y prácticas que no son propias, a partir de dos operaciones básicas como la reflexividad y la familiarización de lo “exótico”, produciendo un distanciamiento crítico, explícito, del propio *background* y una inmersión controlada en la praxis cultural del otro. El libro de Irma Ruiz no solo cumple con ese enfoque holístico requerido en un abordaje antropológico serio, sino que además manifiesta un compromiso y una afectividad resultante de muchos años de interlocución con representantes de este pueblo sabio.



Biografía / Biografia / Biography

Guillermo Wilde es licenciado y doctor en antropología social por la Universidad de Buenos Aires. Investigador independiente del CONICET y profesor de la Universidad Nacional de San Martín. Se ha especializado en el estudio de los pueblos indígenas de América Latina en perspectiva histórico-antropológica, música y arte coloniales, jesuitas, fronteras del mundo iberoamericano y procesos de conversión religiosa. En 2008 obtuvo el Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés” (Chile). En 2009 publicó el libro *Religión y Poder en las*

Misiones Guaraníes, que recibió el “Premio Iberoamericano” de Latin American Studies Association (Toronto, 2010).

Cómo citar / Como citar / How to cite

Wilde, Guillermo. 2019. Reseña de Ruiz, Irma. 2018. *La “conquista espiritual” no consumada: cosmología y rituales mbyá-guaraní.* Quito: Ediciones Abya-Yala. *El oído pensante* 7 (1): 293-299. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].