

Miguel A. García

# ETNOGRAFÍAS DEL ENCUENTRO

Saberes y relatos sobre otras músicas



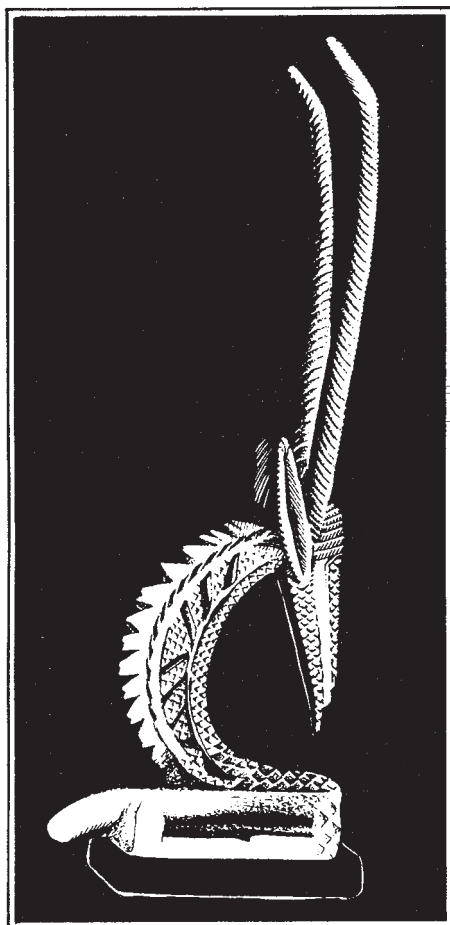
Serie Antropológica  
EDICIONES DEL SOL











## Serie Antropológica



Miguel A. García

**ETNOGRAFÍAS  
DEL ENCUENTRO**

**SABERES Y RELATOS SOBRE  
OTRAS MÚSICAS**



Serie Antropológica  
EDICIONES DEL SOL

García, Miguel A.

Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas-  
1ª. ed. - Buenos Aires : Del Sol, 2012.

152 p. ; 22x14 cm.- (Serie Antropológica)

ISBN 978-987-632-403-8

1. Ensayo Argentino. I. Título.

CDD A864

Director de colección: Adolfo Colombres

Diseño de colección: Ricardo Deambrosi

Diagramación de interior: Patricia Bulla

Ilustración de tapa: *Decir(Es)* de Daniela A. González.

© Ediciones del Sol S.R.L.

Av. Callao 737

(C1023AAA) Buenos Aires - Argentina

Distribución exclusiva: Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125

(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

[www.colihue.com.ar](http://www.colihue.com.ar)

[ecolihue@colihue.com.ar](mailto:ecolihue@colihue.com.ar)

I.S.B.N. 978-987-632-403-8

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA



## Agradecimientos

*Las investigaciones que han dado como resultado los trabajos contenidos en este libro se efectuaron con el apoyo económico de la Fundación Alexander von Humboldt, el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), el Instituto Iberoamericano de Berlín y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Por su parte, a través de un proyecto Ubacyt, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires colaboró con la financiación de los gastos de edición. Cabe mencionar también el Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín que ofició de anfitrión en varias de mis estadías en Alemania y el Instituto Anthropos de San Agustín (Alemania) que en dos oportunidades abrió sus puertas a mi asombro. Expreso mi agradecimiento a todas estas instituciones y en especial a los colegas que muy gentilmente me permitieron el acceso a sus archivos, me refiero a Richard Haas, Susanne Ziegler, Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann, Barbara Göbel y Joachin Piepke. A esta lista hay que agregar también a Anthony Seeger, Irma Ruiz, María Susana Cipolletti y Christian Eggebert Wentzlaff, quienes facilitaron mi acercamiento a la Fundación Humboldt y a muchos otros colegas y amigos que aunque no estén aquí nombrados acompañaron de una u otra manera esta aventura. Finalmente hago mención a mi hijo Francisco, quien con su minuciosa lectura y entusiasta crítica me llevó a reconsiderar algunas ideas y sus modos de comunicación.*





## Prólogo

*A través de los textos reunidos en este libro, Miguel García presenta diferentes prácticas epistemológicas y estéticas que se consolidan en distintos momentos del siglo XX y que marcan la constitución del saber sobre diversas músicas de la Argentina. A lo largo de las tres partes en las que está subdividido el libro –Estéticas de la otredad, Un saber colonial y El lugar de la acción–, el autor demarca el horizonte conceptual que elabora: encuentros con la otredad sonora desde una “epistemología del encuentro y el velo”. Así nombra, de entrada y de manera poética, el eje central del libro: explorar cómo distintas formas de audición se plasman en objetos sonoros y en discursos que, en su circulación, transforman las prácticas musicales en objetos del saber. El autor desvela los modos de registro y análisis que hay detrás de dichos objetos. De esta manera, procura no sólo desentrañar los gestos epistemológicos y estéticos que los constituyen sino también simultáneamente constituir una historiografía y etnografía de lo musical que se ocupe no sólo del “discurso técnico” sino también del “discurso sensible” que atraviesa las interacciones humanas desde las cuales se conforma todo saber.*

*Este discurso sensible lo logra a través de la relación entre sus aportes conceptuales y una escritura con giros creativos sugerentes que pareciera invertir el sentido común que se le asigna a ciertas prácticas: el archivo, en vez de ser un sitio donde se almacenan documentos sonoros, se presenta como una “poética del saber inacabado” y en el cual los documentos adquieren sentido sólo a través de sus diferentes modos de reinscripción entre analistas (Capítulo 3); la enseñanza de la alfabetización a comienzos del siglo XX en la Argentina se explora como práctica auditiva, plasmada en registros de música popular cuyo análisis cuestiona la historia de las prácticas de difusión de la ciudad letrada (Capítulo 6); el campo de la transmisión onírica de las canciones shamánicas y evangélicas entre los pilagá desajusta la teoría de performance como solución a la historia de descontextualización del estudio de lo sonoro (Capítulo 7); los registros sonoros adquieren biografías musicales acumuladas en múltiples usos analíticos de los mismos que hacen que su temporalidad sea algo que se define a través de su uso y circulación y que no está solo determinada por su fecha de origen o inscripción inicial (Capítulos 3, 4 y 5).*

*Estos giros poético-conceptuales se orientan primordialmente hacia tres tipos de preguntas interrelacionadas que aparecen de una u otra manera a lo largo del libro: la constitución desigual de saberes de lo musical en la interacción entre grupos de personas signadas por historias diferentes y de desigual poder, la relación entre paradigmas epistemológicos y paradigmas estéticos en la constitución del saber sobre lo musical y el papel de la circulación de las prácticas musicales (sobre todo las del estudio de la música) en la constitución del objeto sonoro mismo y del discurso en torno a él.*

*El primero es un interés abiertamente decolonial, aunque el autor no utilice esta palabra, basado en un abordaje foucaultiano de las diferentes prácticas discursivas etnomusicológicas (desde el registro sonoro hasta el análisis musical). Este análisis del discurso es llevado a cabo en una impronta de señalamiento de las desigualdades de poder que toma como referente principal el orientalismo de Edward Said. García explora a lo largo del libro las encrucijadas de la desigualdad entre distintos modos del saber musical que se dan en el intercambio global de saberes que generaron las continuidades de las prácticas coloniales en el momento de la construcción del estado-nación a fines del siglo XIX y a lo largo del XX. Vemos cómo se imbrica un conocimiento sobre músicas aborígenes que implica un doble movimiento simultáneo: el sometimiento de dichas culturas en el momento mismo en que comenzaban a forjarse las prácticas científicas de análisis musical. Surge entonces un tipo de conocimiento que mientras “estudiaba e ilustraba”, “sometía y juzgaba”. Particularmente significativo resulta el análisis de los modos de estudio de las músicas aborígenes de Tierra del Fuego (Capítulos 3 a 5) que entran a la historia de la etnomusicología como unas de las músicas “más primitivas” de la humanidad. No deja de ser escalofriante pensar que “el análisis de estas músicas ... se ha efectuado no solo ignorando el contexto histórico de estos pueblos... sino, especialmente, desatendiendo las circunstancias de su desaparición”. Vemos cómo el autor analiza en detalle la manera en que va surgiendo el discurso científico a partir de datos acústicos. Estos discursos nacen no tanto del contacto con los pueblos aborígenes y sus costumbres sino de la escucha decontextualizada de las grabaciones que se hicieron originalmente de los mismos. Estas grabaciones, hechas en la Argentina a comienzos del siglo XX, fueron escuchadas y analizadas por distintos analistas, Argentinos o extranjeros, en lugares diferentes y en momentos históricos distintos al momento de su registro original: en el escritorio del antropólogo o del etnomusicólogo en Buenos Aires o en los archivos de Berlín, por ejemplo. Los datos acústicos parecen tomar vida por sí solos, decontextualizados de su hábitat cultural original. Esto sucede justo en el momento histórico en que se transforma el discurso colonial en un discurso nacional de sometimiento de culturas indígenas y, en el caso de las culturas indígenas fueguinas, esto coincide prácticamente con una situación extrema de exterminio de las mismas. Es decir, como lo explica el autor, el lenguaje científico del análisis musical no solo “coincide” históricamente con un momento de rearticulación de*

lo colonial en la nación sino que además tiene un componente epistémico profundo: la historia del exterminio amerindio parece inscribirse en el discurso ascéptico de registro y análisis mismo de las músicas, ya que es un discurso que ignora por completo la situación política de las mismas culturas. Surge entonces un “discurso técnico” musicológico que parece estar completamente deslindado del “discurso sensible” sobre la situación de estos pueblos. Como lo demuestra García, es desde esta historia de “colonialidad del saber” (Quijano 2008) que se describen las características de las músicas “primitivas”. Jonathan Sterne (2003) ha analizado la manera como la invención de los aparatos de registro sonoro a fines del siglo XIX generó un pensamiento sobre los mismos que resaltaba su función para preservar sonidos después de la muerte. Uno de los propósitos principales del uso inicial de tales aparatos de registro fue entonces utilizarlos para preservar sonidos que eran parte de culturas en proceso de extinción. Así, el uso etnográfico inicial de los primeros aparatos mecánicos de registro sonoro estuvo ligado a una concepción política de la muerte determinada por la expansión colonial. En este libro Miguel García nos muestra cómo se articuló dicho saber en grabaciones de cilindros de cera que fueron utilizados a lo largo del siglo XX por distintos analistas constituyendo una especie de tanatopolítica que hace parte de la historia de la etnomusicología.

Este discurso, sin embargo, no se constituye sólo desde el centro o el sur, sino en la circulación de grabaciones musicales y discursos sobre lo sonoro entre uno y otro lugar. Siguiendo a Boaventura de Sousa Santos, García piensa una “epistemología del sur”. Pero no tanto del sur, sino de los cruces transculturales globales que constituyen todo saber. Un eje de casi todos los capítulos es explorar cómo circulan los registros sonoros y los discursos analíticos que se constituyen a partir de los mismos, frecuentemente por personas diferentes a las que los grabaron. Esta circulación de archivos nos habla no de una periferia melancólica del saber sino de la relación estrecha entre colonización y la constitución misma de la etnomusicología. Particularmente relevante es el intercambio entre diversos registros de música en la Argentina y la creación del Archivo Fonográfico de Berlín, considerado, en una de las versiones de la historia de la etnomusicología, como uno de los lugares de nacimiento de la disciplina. Pero en este libro estos archivos aparecen menos como resultado de una ilustración berlinesa que como un conocimiento y acervo que se forja como producto del intercambio colonial. La institución que da origen a la disciplina aparece como menos importante que la “comunidad de intereses” que se forja alrededor de la reproducción y el análisis de un mismo registro sonoro al cual se le da repetido uso, constituyendo no sólo las formas de representación de una música particular sino la vida misma de la disciplina.

Al explorar esta historia epistemológica, el autor aborda múltiples dislocaciones de la experiencia sonora. Estas dislocaciones son a la vez conceptuales y de constatación de las prácticas de circulación que generan las biografías de los objetos sonoros. El autor explora, por ejemplo, cómo

*muchos registros sonoros tienen más de un momento acumulado en el objeto mismo: el de la fijación y registro de las músicas mismas y el del análisis de los registros; el de la fijación de un poema, por ejemplo, a través de distintos tipos de inscripción: el folletín y la canción popular; el del aprendizaje de un texto a través de modos de transmisión como es el de los sueños y su ejecución en el contexto actual. El estudio de la epistemología de lo sonoro aparece disperso a través del tiempo y el espacio y obliga a mirar el objeto en sus diferentes transmutaciones.*

*Finalmente, otro interés que atraviesa todos los capítulos es la relación entre “paradigmas epistemológicos” y “paradigmas estéticos”. Aquí el oído se hace presente de manera contundente. Miguel García nos muestra cómo los modos de escucha están determinados por juicios estéticos propios de la cultura de cada escucha. Así, quien registra y analiza unos cantos, no sólo lo hace desde paradigmas epistemológicos específicos sino desde juicios de valor ligados a su concepción estética de lo sonoro. Estos juicios de valor frecuentemente no son los mismos que tienen aquellas personas que están siendo grabadas por el antropólogo o etnomusicólogo. El saber etnomusicológico está, por tanto, constituido entre las culturas de escucha de los que registran y analizan la música y las culturas de escucha de los que aparecen en dichos registros sonoros. El juicio estético se constituye como elemento central de la constitución de los paradigmas etnomusicológicos. El oído aparece aquí en una encrucijada entre diferentes saberes estéticos y saberes epistemológicos y, a lo largo del tiempo, entre distintos tipos de saberes y modos de percibir occidentales. El autor genera un contrapunto entre ambos paradigmas (el epistemológico y el estético), colocando la generación del discurso etnomusicológico en el cruce entre ambos. El autor concluye que “es más fácil evitar el etnocentrismo conceptual que el etnocentrismo auditivo”, dándole una centralidad a la percepción estética como forjadora de conocimiento musical.*

*Además de ello, el autor cuestiona la idea de que la estética no sea un campo a explorar antropológicamente. Para él, por ejemplo, “la percepción estética es un atributo que comparto con mis interlocutores pilagá”. Por tanto, lo estético se constituye en algo central para pensar la etnomusicología misma: porque no es tanto un juicio de valor que venga de un solo lado, sino un tipo de saber que se constituye según variables de diferentes culturas.*

*Este libro nos ofrece un recorrido por un fragmento de la biografía de audición de Miguel García durante los últimos años. En él encontramos sus propios viajes a través de archivos y otros lugares donde ha investigado. El autor reúne tanto materiales documentales de archivo como materiales de investigación recolectados a través del trabajo de campo. Cuando uno lee los ensayos aquí reunidos se da cuenta de la manera en que la investigación histórica ha influenciado la investigación etnográfica y viceversa. Esto pareciera, en principio, ser una cuestión metodológica: los métodos etnográficos nos pueden ayudar a entender la historia y los métodos de investigación histórica nos pueden ayudar a hacer buena antropología.*

*Pero lo que uno ve al leer estos ensayos en su conjunto, es que luego de un siglo de grabaciones etnomusicológicas, esto es mucho más que una simple cuestión metodológica. Lo que el autor nos muestra aquí es que hacer etnomusicología hoy implica pensar el feedback entre el archivo y el trabajo de campo. Los sonidos contenidos en un siglo de grabaciones son analizadas por el autor en el contexto de sus prácticas de circulación. La grabación no se usa para proveer un dato musicológico aislado. Para García, la grabación sólo adquiere sentido como parte de un movimiento epistemológico que se da desde la circulación entre archivos y analistas. Este abordaje del archivo desde las prácticas epistemológicas y de escucha que lo ponen en circulación, lo contextualiza dentro de la consolidación global del saber. En ese proceso, se da una antropologización del archivo sonoro que vincula los datos históricos con el conocimiento etnográfico. Este abordaje del material nos da una clave epistemológica fundamental para el estudio de la etnomusicología en la actualidad. Si queremos constituir saberes que partan de nuestras historias epistemológicas, uno de los modos de hacerlo es ligando, como lo hace el autor, la etnografía con el estudio de la circulación de los materiales históricos y los conceptos que se derivaron de los mismos. La reunión de los artículos recientes de Miguel García en este libro, permite escuchar este feedback entre lo etnográfico y lo histórico y trazar así claves necesarias para el estudio de la etnomusicología en la actualidad en América Latina.*

ANA MARÍA OCHOA GAUTIER  
(Departamento de Música, Columbia University)  
Nueva York, septiembre de 2012

## **Bibliografía**

- Quijano, Aníbal. 2008. "Coloniality of Power, Eurocentrism and Social Classification". In *Coloniality at Large, Latin America and the Postcolonial Debate*. Moraña, Mabel, Enrique Dussel and Carlos A. Jáuregui, eds., pp. 181-224. London: Duke University Press.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham and London: Duke University Press.





## Introducción

### Una epistemología del encuentro y el velo

*Los artículos aquí reunidos fueron escritos durante los últimos cinco años. A pesar de abordar temas diferentes y expresar los resultados de haber trabajado con personas, en unos casos, y con documentos, en otros, comparten una misma pregunta, un mismo interés, una misma urgencia. Lo que poseen en común es el hecho de que todos interrogan el encuentro con “otras” músicas. Este encuentro es revisado en situaciones que, a pesar de ser disímiles, permiten ver el mismo escenario: los personajes están dispuestos en dos conjuntos separados por un velo cuya permeabilidad es habitualmente inasequible y en contadas ocasiones cercana a lo posible. De un lado del velo se hallan misioneros, viajeros, científicos y yo mismo, del otro la otredad, representada por pueblos aborígenes y por el pasado. Los encuentros con la otredad sonora son desmenuzados en varias dimensiones, o mejor dicho, son analizados en sus propias condiciones de posibilidad. En este sentido, de una u otra manera, los trabajos ponen en discusión los paradigmas científicos, las orientaciones estéticas y las disposiciones ideológicas de quienes se interesaron por describir, explicar, comprender y aun dominar la otredad. Se trata de una crítica al conocimiento, de una crítica que convierte la mirada y el oído del observador en su blanco, a la vez que despliega varios diálogos: con los cánones disciplinares, sus narrativas, sus métodos, los archivos, con quien escribe y con la otredad, en este caso personificada por los pilagá. Todo lo cual confluye en una suerte de epistemología del encuentro y el velo que intenta descubrir las fuerzas que retratan las músicas ajenas a la cultura y a la sensibilidad del observador. Pero ¿cuál es la razón de ser de una epistemología de este tipo?*

*La reflexión sobre el encuentro entre culturas y su desgarrado y sempiterno carácter asimétrico no es nueva. Para percatarse de ello solo basta recordar *Orientalismo* de Edward Said (2004) y reconocer la frescura que aún conservan sus páginas y su indeleble influencia en los derroteros de la*

*crítica cultural que le sucedió. A veces resulta tentador dejarse seducir por la prosa y la militancia de Said y concluir que después de Orientalismo nada de peso fue dicho. Pero eso sería como cerrar un universo o detener la palabra, como elegir un rumbo extraño al pensamiento del intelectual palestino y al espíritu de estas páginas. Orientalismo sentó las bases sobre las que germinaron con aciertos y extravíos otras narrativas: narrativas de la sospecha, del pensamiento poscolonial, de la duda y, sobre todo, del desmantelamiento de relatos que el poder colonial rubricó como “cultura africana”, “cultura latina”, etc.<sup>1</sup>*

*Tampoco en el campo de la etnomusicología este tipo de reflexión es novedosa: hace tímidamente su aparición en los años 60 con el surgimiento de las primeras críticas a la musicología comparada y a la rotulación que ésta efectúa de las músicas y culturas no-europeas en términos de “exóticas” y “primitivas” con el propósito de fundamentar el encubrimiento de Europa central. Pocos después, la atención al encuentro con la otredad se reanima como consecuencia del alboroto desatado por la antropología en su cuestionamiento a la autoridad/autoría etnográfica, del reconocimiento del poder de la narrativa para construir “realidades” y de los primeros gritos de la teoría posmoderna, en especial de su ala más de-construccionista. Una epistemología en un sentido más radicalizada sobre el choque cultural hace aparición hacia fines de los años 80, momento en que algunos etnomusicólogos, mayormente formados en universidades estadounidenses, redescubren la fenomenología. Esta conjunción de disciplinas fue progresivamente fortaleciéndose y expresando distintos niveles de fusión que van de la tibieza hasta el fervor y el dogmatismo<sup>2</sup>. Al convertirse a la fenomenología, algunos etnomusicólogos parecen haber utilizado el relato del contacto con la otredad—entendida ésta en un sentido amplio— como un pretexto para dar rienda suelta a su personalismo y así reducir la pluralidad del encuentro a una suerte de auto-retrato<sup>3</sup>. Esta reducción del campo de observación, plasmada en una escritura desbordada de auto-referencias, pronombres personales, imágenes expresionistas del investigador e incluso prescripciones éticas, corre el riesgo de provocar una secundarización de la otredad<sup>4</sup>. Sin duda, muchas adhesiones menos dogmáticas y cautelosas a los postulados fenomenológicos están dando resultados alentadores.*

*Más allá de estos y otros impulsos no citados de inflexión epistemológica, no es difícil constatar que la inmensa mayoría de los trabajos que hoy se publican o se exponen en los congresos internacionales del área practican una suerte de “asalto al objeto”. Con este tropo quiero caracterizar un proceder consistente en la construcción repentina del mundo de los fenómenos, frecuentemente entendida más como un retrato que*

como una re-creación o invención. Es decir, la mirada del observador cree encontrar una “realidad” emancipada de su socialización, exenta de los condicionamientos de su formación académica y liberada de sus constricciones perceptivas. Ya desde el primer enunciado, que es el título —habitualmente un sintagma altamente referencial, como por ejemplo: “El rap en Zimbabwe”—, estos trabajos proclaman esa condición supuestamente distante y aséptica de los sujetos y objetos de conocimiento. Proceder también portador de la creencia en una comunicación transparente del saber. En este sentido, el investigador interesado en las músicas que en la inmediatez de la percepción juzga ajenas a sus hábitos auditivos<sup>5</sup> cree con convicción que aquello que sus oídos perciben será semejante a cómo lo decodifiquen los oídos de sus pares localizados a miles de kilómetros de distancia. Para citar un ejemplo extremo de esta naturalización dejemos por un instante al observador contemporáneo y pensemos en el uso de las onomatopeyas que hicieron varios cronistas de fines del siglo XIX y principio del XX con el propósito de representar las configuraciones sonoras de la otredad, ¿existe una representación del sonido más parca y arbitraria que una onomatopeya? Sin embargo, el cronista estaba convencido de que sus lectores podían reponer en su imaginario la expresión sonora tal como él la había percibido in situ. Este tipo de naturalización, también presente en nuestros días, es el resultado de la confluencia de resabios deseados del método positivista y de una transferencia o prolongación de la manera de operar que el observador tiene en su cotidianeidad a la instancia de observación. En su vida cotidiana, el estudioso encuentra que los fenómenos le son dados de modo contundente y certero, sin que sea necesario un despliegue extraordinario de rutinas de desmantelamiento o de otros artilugios críticos. Después de todo, se trata de una confluencia esperable, y tal vez confortable, dado que estamos hablando de un mismo sujeto que decide usar dos ropajes: el del individuo que debe reproducirse en la biosfera de todos los días y el del investigador que lo hace en la espesura del hábitat académico.

Cuando el “asalto” se produce a un objeto o sujeto-otro, es decir, a un fenómeno localizado en un territorio distante de la familiaridad del observador, se incurre frecuentemente en prácticas que merecen ser tildadas de colonialistas, etnocéntricas, sociocéntricas, eurocéntricas, logocéntricas, etc. Mucha crítica se ha levantado a partir del reconocimiento de estas prácticas en el área de la etnomusicología, pero no ha sido una invectiva de aceptación masiva. Mientras que algunos etnomusicólogos han acogido con beneplácito la rutina de vigilar las condiciones bajo las cuales se genera el conocimiento, otros parecen haber quedado excluidos de ese juego. El origen de este escenario, que puede pensarse en términos de

una “distribución desigual de la crítica”, responde a variables complejas, globales y, a la vez, particulares de cada caso<sup>6</sup>.

Además de esas prácticas disciplinares que profesan la centralidad del observador, existe otro “centrismo” raramente advertido. Se trata del que conduce la selección estética del observador y al que me refiero como “paradigma estético” o simplemente como “estética”. Este estético-centrismo opera a un nivel poco consciente como una fuerza que orienta o aun determina el juicio estético del observador. En el caso de un observador interesado en registrar y comprender los mundos sonoros ajenos a su cultura, el paradigma estético en el cual se encuentra sumido interviene en la conformación de sus juicios de valor sobre lo que entra por sus oídos y a partir de ahí en la decisión de qué expresiones sonoras grabar, cuáles considerar para su análisis, cuáles descartar, cuáles incluir en una edición, cómo tratarlas desde el punto de vista acústico, etc. No creo que sea osado afirmar que la fuerza que ha otorgado forma y ha fijado el nivel de tolerancia a la sensibilidad estética del observador a lo largo de su socialización, todo lo invade. En teoría, estos condicionamientos pueden ser eludidos, aunque en la práctica la mayor parte de las veces no es posible transponer su mero reconocimiento.

Los artículos reunidos en este libro intentan alimentar o simplemente reactivar esos impulsos epistemológicos. En el centro de esta empresa está la etnografía, teoría y método que hoy convertida en crítica encarna uno de los desafíos más provocativos de las disciplinas sociales y humanistas. La etnografía alberga una paradoja: requiere un sujeto descentrado y centrado a la vez. Esta contradicción puede expresarse y complejizarse mediante varios interrogantes: ¿cómo el etnógrafo puede evadir la centralidad que le otorga su condición de sujeto que domina los instrumentos del conocimiento y al mismo tiempo conservar cierta centralidad que es la condición de posibilidad de percibir y narrar la otredad?, ¿cómo generar conocimiento y a la vez poner en duda la eficacia y la ética de ese conocimiento?, ¿cómo hacer un conocimiento del conocimiento y no caer en una perspectiva personalista o narcisista?, ¿cómo convertir el soliloquio del observador en un diálogo con los otros? De alguna u otra manera estos interrogantes recorren las páginas del libro. Las respuestas aparecen una y otra vez, en oportunidades insinuadas en otras osadamente dadas, y giran en torno a la idea de que es posible y necesario investigar y escribir con esta paradoja como telón de fondo. El desafío consiste, pues, en hacer de la paradoja una usina y no un viaje al nihilismo.

Por último cabe hacer algunas advertencias al lector. Los seis primeros artículos fueron previamente publicados, información consignada en la primera nota al final de cada uno de ellos. En todos los casos se han efec-

tuado cambios con respecto a las versiones originales y, con el propósito de ayudar al lector a hallar el hilo conductor que justifica su inclusión en un libro, en dos casos también he modificado sus títulos. Asimismo, los he ordenado en tres partes: *Estéticas de la otredad*, *Un saber colonial* y *El lugar de la acción*. Los artículos reunidos en la primera parte discurren sobre las orientaciones estéticas del observador y su poder condicionante para retratar la otredad. Los que integran la segunda parte versan sobre los paradigmas científicos y la ideología colonialista que en oportunidades ha guiado la generación del saber etnomusicológico. En la tercera parte se abordan cuestiones referidas a la acción, en particular a la oralidad y al concepto de performance. No obstante este ordenamiento, los artículos pueden leerse de manera autónoma, lo cual me ha llevado en ocasiones a reiterar algunas ideas e información.

## NOTAS

<sup>1</sup> Tal vez resulte provechosa la perspectiva de Said también para entender nuevos estigmas, como es el caso del rótulo *pigs* –o *piigs*–, acrónimo utilizado de manera despectiva por los medios de comunicación ligados al capital financiero para designar a los países que son aguijoneados por ese mismo capital con la connivencia de socios locales –Portugal, Italia/Irlanda, Grecia y España–, en los que están aflorando zonas con alto índice de desempleo y exclusión relativa.

<sup>2</sup> Una muestra bastante equilibrada de esta disparidad puede hallarse en los trabajos que integran el libro *Shadows in the Field. New perspective for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Timothy Cooley (2008 [1997]).

<sup>3</sup> Técnica nombrada eufemísticamente como “auto-etnografía”.

<sup>4</sup> Un ejemplo de apego radical al mencionado desarrollo de la filosofía que decidió correr ese riesgo es el trabajo “Knowing Fieldwork”, de Jeff Todd Titon (2008[1997]).

<sup>5</sup> En teoría, los hábitos auditivos constituyen siempre un horizonte en expansión. En las últimas décadas, como consecuencia de la agresividad y efectividad de las políticas de comercialización que se aplican a escala global, los hábitos auditivos parecen diversificarse como nunca lo habían hecho antes.

<sup>6</sup> Problemática que excede el alcance de esta introducción.



Parte I  
**Estéticas de la otredad**







## 1. Una estética de la diferencia<sup>1</sup>

Con una perspectiva que retoma en clave crítica y exploratoria el concepto de estética, este trabajo se aboca a reflexionar sobre la música de los aborígenes pilagá del norte de Argentina. La reflexión, desarrollada en torno a las prácticas musicales que prosperaron durante la última década en el contexto del movimiento evangélico pilagá, está orientada por tres interrogantes: ¿qué tipo de enunciados estéticos encierran los discursos pilagá sobre su música y la de la sociedad circundante?<sup>2</sup>, ¿develan estos enunciados diferentes condicionamientos estéticos? y, si es así, ¿se trata de condicionamientos gestados en el devenir de su propia cultura o cimentados mediante la adopción, redefinición o subversión de las pautas estéticas de la sociedad blanca? Las respuestas a estas preguntas, que no pretenden ser definitivas o exhaustivas, se elaboran mediante el análisis de dos tipos de datos: aquellos surgidos del examen de los discursos pilagá sobre su música y la de los blancos, los cuales en el marco conceptual adoptado denomino “enunciados estéticos”, y aquellos que se constituyen a partir de mi audición y observación de sus prácticas musicales. El primer tipo se manifiesta en gran parte como consideraciones de valor referidas a los tópicos sobre los que he dirigido mi investigación: la llamada “cumbia evangélica”, las cualidades que debe reunir un músico para ser juzgado como un “buen cantor”, el tipo preferido de emisión vocal, el contenido de los textos de los cantos y el impacto que han tenido los cambios tecnológicos producidos en los últimos 10 años en torno a la música. El segundo tipo de datos está constituido por grabaciones de ejecuciones musicales, expresiones coreográficas, rituales, notas de campo y entrevistas llevadas a cabo con hombres y mujeres pilagá que han tenido como objeto registrar y comprender el modo particular de crear, interpretar y evaluar sus expresiones sonoras.

Asimismo, a partir de las valoraciones realizadas por los pilagá sobre su música y las que juzgan ajenas a su cultura, retomo el debate, difundido fundamentalmente en el marco del pensamiento antropológico, sobre el concepto de estética; un debate que en esta oportunidad circunscribo a los condicionamientos y enunciados estéticos. Si bien esta delimitación de la discusión parece en primera instancia provocar

una suerte de empobrecimiento conceptual, considero sin embargo que implica avanzar hacia una potencialización de la capacidad analítica de dicho concepto al permitir colocar en un plano preponderante de la crítica etnográfica los dispositivos de observación, audición y valoración estética del investigador.

## No solo la ideología interpela

Un acercamiento a la música pilagá con una perspectiva crítica y exploratoria del concepto de estética, tal como la que se propone en estas páginas, requiere, por un lado, un intento de reflexión sobre los condicionamientos del analista, es decir, reclama un examen de los dispositivos de observación, audición y, principalmente, de valoración estética, dado que ninguna investigación, ni aún aquella que pueda calificarse como “científica” o “académica”, o nombrarse con un eufemismo posmoderno, tiene posibilidad de ser llevada a cabo en un vacío estético. Por otro lado, esta perspectiva reclama también una aclaración sobre el uso que se hace de dicho concepto en tanto herramienta analítica que permite comprender las valoraciones pilagá sobre la música. La reflexión en torno a los condicionamientos de investigación como la aclaración conceptual confluyen en la intención de diferenciar el concepto de estética de las categorías de “arte”, “arte primitivo” y de los sustitutos de esta última surgidos como tentativas por superar sus limitaciones analíticas y neutralizar su impronta etnocéntrica, tales como los de “arte no occidental”, “arte tribal” y “arte de sociedades de pequeña escala”, entre otros (Myers 2005)<sup>3</sup>. En buena parte de la historia de la antropología, los términos estética y arte aparecen empleados de manera ambigua, en ocasiones como sinónimos, a veces como locuciones que designan fenómenos cuya relación no aparece del todo dilucidada ni problematizada. Aun en los casos en que arte y estética parecen delimitar áreas más o menos diferentes, muchos autores suelen incurrir en el reduccionismo de ubicar el “*locus* estético de una cultura” (Maquet 1999: 98-99) en aquello que en nuestra sociedad llamamos arte. Por lo tanto, como se apreciará conforme avance la lectura, dejo a un lado la categoría de arte al momento de explicitar la manera en que me valgo del concepto de estética. También se advertirá que si bien toda la argumentación giran en torno a los enunciados estéticos vinculados a las prácticas musicales, hago confluír en el texto autores que se han referido a otros tipos de manifestaciones. Esto se debe a que algunos de los resultados a los que arriba podrían ser útiles más allá de los enunciados estéticos orientados hacia las expresiones musicales y, ante todo, porque sobre nosotros gravitan preceptos provenientes de diversas disciplinas y acuñados en torno a diferentes manifestaciones<sup>4</sup>.

No es difícil constatar que desde hace varios años la antropología

y la etnomusicología han logrado denunciar el etnocentrismo y el eurocentrismo, desarticular en términos políticos y epistemológicos el positivismo y las bases colonialistas de algunas de sus teorías, cuestionar la autoría y la autoridad etnográfica, constatar la lábil diferencia que separa los textos etnográficos de la ficción, tomar conciencia que toda investigación no es más que la mirada de un sujeto histórica y culturalmente localizado, admitir la necesidad de una vigilancia epistemológica constante y desbaratar muchos otros hábitos y taras de la academia. A pesar de esa afición crítica, la influencia del gusto estético del investigador en la situación de campo y su presencia en la trama de la escritura etnográfica no parece haber sido una cuestión que despertara un interés sostenido. Sin embargo, las formulaciones que despuntaron en otras disciplinas dirigidas a explicar el gusto como factor de distinción (Bourdieu 1979), como forma de percepción de una clase social (Lowe 1986) y como resultado de una interpelación de tipo ideológica (Eagleton 2006), pueden ser útiles para pensar sobre el efecto que producen los condicionamientos estéticos del observador en su investigación.

En el contexto de socialización de quien escribe y tal vez también en aquellos habitados por muchos de los lectores a quienes va dirigido este texto, el término estética despierta un conjunto más o menos definido de conceptos, vivencias y sensaciones que gravitan consciente o inconscientemente, con intensidad variable, en las rutinas del trabajo de campo y en el proceso de escritura y reflexión posteriores. La presencia de estos conceptos, vivencias y sensaciones en el plano auditivo, que en función del tema aquí propuesto podríamos denominar “condicionamientos estéticos”, suele ser poco advertida durante el trabajo de campo. Pareciese como si, sensibilizado por la interacción cara a cara con las personas y la distancia cultural que esa situación conlleva<sup>5</sup>, el etnólogo deshabilita poco o nada el modo en que sus oídos operan en su propio medio, o dicho en otro sentido, no logra o no quiere habilitar la vigilancia epistemológica exhaustiva que reclaman algunas corrientes del pensamiento sobre su actuación en esa instancia de la labor etnográfica. Esto se explica, por el momento, diciendo que el oído difícilmente pueda desobedecer las instrucciones que su cultura le impuso a lo largo de toda una vida, es decir, difícilmente consiga desnaturalizar su modo de percibir la infinidad de señales sonoras que lo interpelan. También puede agregarse, aun a riesgo de caer en apreciaciones de complicada constatación, que el hecho de permitir que los oídos sigan operando “normalmente”, tal como lo hacen en el medio acústico en el cual vive el investigador, parece ser una manera inconsciente de seguir siendo uno mismo en un medio considerado ajeno y, tal vez, también hostil. No olvidemos que en la bibliografía etnográfica y, más frecuentemente, en los relatos informales de nuestros colegas abundan referencias autobiográficas a

las desventajas de los antropólogos y etnomusicólogos en el campo y a su añoranza por las comodidades de su lugar de procedencia. Con esto pretendo sugerir dos cosas, primero, que más allá del imperativo disciplinal de la necesidad de reducir la diferencia entre “nosotros” y “los otros”, muchas veces implementamos estrategias para no diluirnos en una otredad amenazante, y segundo, que una de esas estrategias suele ser de orden estético-auditivo, un rechazo de orden estético hacia la música de los otros, aunque éste nunca sea expresado en palabras, puede significar en muchos casos una afirmación y una celebración de la identidad cultural del investigador.

Durante el “estado de escritura” y la reflexión posterior, o sea en la instancia en la que el investigador se encuentra, en la soledad del diálogo, con sus potenciales pares lectores y frente a la presencia disciplinante de sus libros, los condicionamientos parecen provenir del *mainstream* del canon estético, que dictamina la adopción de una perspectiva universalista, provee una o varias definiciones iniciales de las propiedades de los “objetos” de observación, ofrece definiciones harto restrictivas e induce una focalización en el objeto fenoménico. También, algunas corrientes de pensamiento de raíz positivista que han jalonado la historia de las disciplinas sociales y que aún mantienen cierta vigencia, dictaminan o sugieren que en los resultados finales de la investigación las emociones y las valoraciones estéticas deben ser negadas, esquivadas, minimizadas o en el mejor de los casos ocultadas. No obstante, paradójicamente y por ello no menos saludable, el “estado de escritura” suele ser la ocasión de la crítica y el investigador puede por eso poner entonces en duda todas o algunas de esas tradiciones, ya que existe también entre ellas una que decreta el cuestionamiento de todo saber. En este sentido, un ejemplo de indisciplina muy significativo para la problemática que estoy tratando lo constituye la bienvenida que le dio la crítica posmoderna a la subjetividad en el seno de la escritura etnográfica.

Este conjunto de conceptos, vivencias y sensaciones parece provenir de manera simultánea de dos fuentes: de la experiencia cotidiana y de una tradición académica de larga data dedicada a teorizar sobre el desarrollo del arte —aunque también en menor medida sobre la naturaleza, el cuerpo y otras manifestaciones captadas o creadas por los sentidos—, y fundamentalmente a prescribir sus usos y placeres. Ambas fuentes, que conviven en nosotros en estado de yuxtaposición y pueden, de acuerdo con las circunstancias y con las biografías de cada sujeto, activarse alternadamente con mayor o menor vigor, operan como reservorios a los cuales recurrimos para emitir enunciados estéticos frente a determinados objetos, representaciones y prácticas. Sin duda, los preceptos que estas fuentes nos proveen y las maneras en que guían nuestras vivencias y sensaciones pueden ser, en ocasiones, contradictorios.

En este sentido, mi reacción, tanto en términos sensibles como in-

teligibles, frente a las expresiones de lo que los pilagá llaman “cumbia evangélica” ha estado orientada en direcciones divergentes por esas dos fuerzas. La experiencia personal con la música popular —en particular, aunque también con otras músicas—, forjada en un escenario global altamente tecnologizado, multicultural, cambiante y signado por lo que podría denominarse, siguiendo a Fredric Jameson (2005), una estética de la fragmentación esquizofrénica, ha propiciado una actitud de aceptación, comprensión y aun de empatía frente a esa expresión sonora. En cambio, la segunda fuerza, aquella asimilada en las instituciones académicas y en sus repliques en salas de concierto, la crítica especializada y en diversas e informales interacciones cara a cara, propició una actitud de distanciamiento, prejuicio e imposibilidad de participación afectiva en la experiencia de los músicos pilagá. Sin duda, esta tradición estética elitista está inspirada primordialmente en la estética musical de Theodor Adorno (2002a y 2002b) y en sus formulaciones *aggiornadas* a los tiempos que corren (por ejemplo ver Carvalho 1996). En este punto debe quedar claro que mi descripción de la escena musical pilagá es decididamente un acto de introspección y que si bien mi condición de ser social garantiza en cierta medida que me refiera a una experiencia compartida con otros sujetos, hay que admitir que dichas fuerzas pueden intervenir en las personas de manera completamente diferente. Consideremos que algunos sujetos podrían edificar su sentimiento de empatía con la música pilagá a partir de una sensibilidad proveniente del saber académico y a la vez sentirse muy distante de ella debido a la existencia de un prejuicio afianzado en nuestro medio social y cotidiano, marcadamente racista, que desacredita esa y otras músicas asociadas con los sectores populares. Asimismo, también hay que dejar abierta la posibilidad de que en un sujeto confluyan más de dos fuerzas que lo instruyen para forjar sus valoraciones estéticas.

Estas dos fuerzas son omnipresentes y se encuentran en constante interacción. Con esta idea parece coincidir Jacques Maquet cuando sostiene que las concepciones del paradigma estético romántico:

“ya no se mantienen en los historiadores del arte y los estéticos. A pesar de todo, aún influyen en el discurso estético [...] también influyen los estereotipos populares; por ejemplo, se espera que los artistas sean ‘diferentes’, ‘marginales’, ‘bohémios’ (1999: 217).”

No obstante su convivencia, estas fuerzas intervienen en el sujeto de manera distinta. La experiencia cotidiana parecería brindarnos un marco propicio para vivencias estéticas de carácter inmediato, acrítico y emotivo, mientras que la tradición canónica nos ofrece recetas para definir y adoptar una orientación estética particular definida en términos de distinción social (Bourdieu 1979) a través de la circulación de conceptos tales como los de arte, forma, función, contenido, belleza, autenticidad, desinterés, compromiso, vanguardia, etc. Estos y otros

muchos conceptos nos son dados en narrativas validadas por un saber institucional que se ha conformado por discursos en pugna para imponer definiciones hegemónicas y establecer un canon. Si bien, insisto, se trata de dos reservorios paradigmáticos en constante fricción y la manera en que abrevamos de ellos está sujeta a diversas circunstancias de orden individual, situacional, político e ideológico, parecería como si el primero tuviera mayor presencia en nuestra vida sensible; y en el caso del investigador, podría decirse que es omnipresente en la experiencia de campo. Mientras que el segundo, el paradigma académico, parece hacer mella con más brío en nuestra dimensión inteligible; en el caso del antropólogo, podría proponerse que emerge con mayor energía en la situación de escritura.

Si aceptamos la argumentación hasta aquí expuesta, parece razonable reconocer que, al menos para algunos de nosotros, los enunciados estéticos pueden ser el resultado de la inmersión en ambas fuentes o, mejor dicho, de la selección en ambos reservorios, el cotidiano y el académico. Aunque resulta evidente que las dimensiones sensible e inteligible no pueden ser completamente separadas, de alguna manera hay que explicar por qué al escuchar música ajena a la cultura del observador éste puede sentir un rechazo emotivo y a la vez reconocer algún tipo de valor o, a la inversa, experimentar un enorme placer frente a determinada expresión y en términos reflexivos adjudicarle una significación negativa. En ocasiones parece más viable ser políticamente correcto en el plano conceptual que en el plano sensitivo, es decir, es más fácil evitar el etnocentrismo conceptual que el etnocentrismo auditivo. Este tipo de disyunción suele manifestarse en enunciados tales como “la música de la India es muy interesante pero suena toda igual”. Se trata ciertamente de una situación disociativa o esquizoide que se comprende si se acepta el hecho de que sobre nuestras apreciaciones estéticas actúan simultáneamente más de una fuerza, por lo cual parece ahora más apropiado hablar de “estéticas”.

Para comprender el carácter normativo que poseen los condicionamientos estéticos es necesario reconocer que estos operan en forma parecida a como lo hace la ideológica, mediante un mecanismo de interpelación. Expresado en términos crudamente althusserianos (Althusser 1984) podríamos decir que son fuerzas que convierten a los individuos en “sujetos estéticos” y que los enunciados estéticos que éstos producen son habitualmente, como lo expresó Terry Eagleton, el producto de una “experiencia de puro consenso sin contenido” (2006:156). Claro está que, como ha sido denunciado reiteradamente por el postestructuralismo, estas conversiones no son totales, ni inmutables, ni afectan a todos los individuos por igual. Recordemos al respecto la controvertida frase de Arjun Appadurai al referirse al poder del mercado sobre las decisiones de los individuos: “donde hay consumo hay placer, y donde hay placer hay agencia” (2001: 23). Ahora bien, ¿por qué recurrir al concepto de

estética para pensar la otredad?, ¿es necesario y posible dismantlarlo y a la vez reutilizarlo de manera renovada? y ¿su dismantelamiento no conduce a una cancelación o, en el mejor de los casos, a una obstaculización del diálogo con otras culturas?

La respuesta a la primera pregunta es en principio sencilla: debemos recurrir al concepto de estética porque describe una experiencia que habita inexorablemente en nosotros. Claro que frente a la otredad lo puede hacer al menos de dos modos. Por un lado, nos brinda un pasaje directo al etnocentrismo, es decir, a percibir otras culturas con el filtro de nuestras preferencias. Como expresó Peter Gow en su trabajo sobre los diseños piro (1999), a pesar de que los antropólogos son muy conscientes del peso que tiene la tradición estética occidental en sus observaciones y de la necesidad de intentar revertir esa situación, siguen formulando las mismas preguntas que se hacen en las galerías de arte occidentales cuando se enfrentan a objetos de otras culturas considerados también como arte: ¿quién lo hizo?, ¿cómo se llama?, ¿qué apariencia tiene? y ¿qué significa? Por otro lado, el concepto de estética parece constituir hasta el momento la única posibilidad de balbucear sobre un fenómeno en principio compartido por muchos seres humanos. Un texto fundante de la antropología que inaugura en tono argumentativo la aceptación de al menos una dimensión del concepto de estética para abordar la otredad es sin duda *Arte primitivo* de Franz Boas (1947). En esta obra, consecuente con las declaraciones básicas de su particularismo histórico que proclaman “la identidad fundamental de los procesos mentales de todas las razas en todas las formas culturales” (7) y el carácter histórico de los fenómenos culturales, Boas reconoce la universalidad del “placer estético” y el hecho de que “todas las actividades humanas pueden revestir formas que les concedan mérito estético” (15). Estos postulados, que habilitaron la utilización del concepto de estética acuñado en la tradición filosófica europea para el análisis de culturas no europeas, ganaron muchos partidarios y algunos opositores. Los primeros no necesitaron mucha más argumentación para lanzarse a utilizar el concepto y para dar a luz a una abundante producción bibliográfica. Varios trabajos realizados en torno al concepto de “etnoestética” han asumido este punto de vista al reconocer la supuesta facultad de comunicación transcultural del arte, es decir, la posibilidad de que las producciones generadas en medios particulares sean comunicadas con cierta transparencia a otras audiencias (Whitten and Whitten 1993). Esta aseveración debería ser revisada dado que un sesgo etnocéntrico parece enmascararse detrás de una proclama de impronta humanista o idealista. Asimismo, siguiendo implícitamente los pasos de Boas, se desarrolló un área conocida como “antropología de la estética” que entendió la estética como un dispositivo que, mediante un repertorio de patrones de percepción que son particulares para cada cultura, condiciona el saber que construimos del

mundo (Sharman 1997). En forma convergente con este punto de vista, Flores Frato ha destacado que la estética ofrece a los sujetos “un modelo en el cual pueden –y potencialmente deben– basar sus creencias, comportamientos y personalidades” (1986: 250, citado en Sharman 1997: 189). Aunque desde disciplinas diferentes y con objetos de observación disímiles, sin lugar a dudas esas orientaciones armonizan con las ideas de Althusser (1984) y se revelan claramente consonantes con el enfoque sostenido por Terry Eagleton (2006). Quienes, en cambio, se negaron a emplear el concepto de estética como una herramienta de análisis antropológico arguyeron que su uso constituía una especie de trampa epistémica en la medida en que inevitablemente tiznaba con su traza occidental y clasista la lente del observador. El debate en torno a esta disyuntiva aparece claramente en la disputa mantenida entre James Weiner, Howard Morphy, Joana Overing, Jeremy Coote y Peter Gow (1996) sobre el valor transcultural de dicho concepto, y más tarde en un trabajo de Howard Morphy y Morgan Perkins (2006).

Si se acepta que es posible recurrir al concepto de estética para pensar la otredad partiendo de las formulaciones boasianas y sus seguidores<sup>6</sup>, y de que éste describe un fenómeno de presencia inevitable en nuestras vidas, ahora hay que procurar responder cómo dismantelar su dimensión etnocéntrica y mantenerlo operativo para el análisis de otras culturas y para monitorear los dispositivos de observación, audición y valoración estética del analista. Una respuesta definitiva para esta pregunta es francamente ilusoria, aunque sea tal vez posible esbozar una solución para el caso de la investigación con la música pilagá.

El principio de solución se encuentra si consideramos la estética como ideología, es decir, si reconocemos su facultad interpeladora. La adopción de este punto de vista ofrece algunas ventajas. En primer lugar sitúa al investigador y a las personas con las cuales mantiene el diálogo en el campo bajo un mismo paraguas: ambos son interpelados, de maneras específicas claro está, en sus respectivos nichos culturales. Las cuestiones que deben resolverse a partir de aquí son ¿bajo qué interpelaciones estéticas me encuentro? y ¿cómo éstas están conduciendo mi manera de mirar y oír las otras culturas? Si bien las respuestas a estas preguntas implican reconocer que efectivamente el nicho cultural condiciona las lentes del observador, también hay que aceptar que es factible revisar esos condicionamientos. Un intento por superar este estado de cosas podría ser identificar y revisar las fuerzas que he mencionado en párrafos anteriores. Y esto instiga a aceptar que no pueden trasladarse acríticamente a otras culturas categorías que provienen tanto de nuestra experiencia cotidiana como de una tradición académica erigida sobre conceptos tales como, por ejemplo, los de arte, artista, obra de arte, belleza y muchos otros que se asentaron en una tradición kantiana, en especial en las ideas de desinterés y contemplación (Kant 1976 y 1977). Asimismo, el reconocimiento de la existencia de varios

condicionamientos estéticos conduce a admitir que, como se verá en el caso pilagá, estas interpelaciones estéticas suelen adoptar un carácter transcultural en las situaciones de contacto y, como ha demostrado abundantemente la etnomusicología, que éstas no discurren simétricamente debido a que cuestiones de poder y prestigio suelen potenciar unas y debilitar otras. Igualmente, la condición global de vida, expresada en el desarrollo de mercados transnacionales y transculturales y la sofisticación y masificación de la conectividad cibernética, engendran escenarios en los cuales los sujetos se ven interpelados por más de una fuerza estética aún viviendo en un mismo nicho cultural y social. En segundo lugar, al advertir la naturaleza interpeladora de las estéticas y, en consecuencia, intentar suspender momentáneamente la aplicación de las categorías del observador a otras culturas, se corre el foco de atención desde un sujeto considerado experto, con capacidades extraordinarias y excepcionales, a todo un grupo social<sup>7</sup>.

A partir de estas advertencias sobre los condicionamientos estéticos, la perspectiva teórico-metodológica que adopto para pensar la estética pilagá abrevia en parte en el concepto de “percepción estética” formulado someramente por Russell Sharman (1997). Este autor considera que la percepción estética está necesariamente condicionada por el medio social y que en su dimensión cognitiva y cualitativa es universal y puede entenderse como una asignación de valor a nuestra experiencia o como una respuesta cualitativa a los objetos y eventos que participan de nuestras rutinas. Si bien no creo que sea necesario postular tan rápidamente que se trata de un fenómeno universal, al menos puede aceptarse que la percepción estética es un atributo que comparto con mis interlocutores pilagá. Ahora bien, mi investigación procura detectar enunciados estéticos que den cuenta cómo se constituyen esas percepciones. Los enunciados estéticos pueden ser entendidos como la cara visible de la percepción y desde un punto de vista analítico como una puerta de acceso a la misma. En este sentido, Jacques Maquet resaltó la importancia que tiene la detección de estos enunciados al postular que “la presencia, en una lengua, de palabras ordinarias referentes a la cualidad visual, y de reflexiones intelectuales sobre la experiencia estética, indica que la potencialidad estética se ha desarrollado efectivamente en muchas sociedades” (1999: 88). No obstante, no hay que perder de vista que se trata de locuciones provocadas en la mayoría de los casos por las preguntas del investigador y que, en consecuencia, como han señalado varios lingüistas, las respuestas están diseñadas en función de las condiciones de interacción que se dan entre ambos sujetos. Siguiendo este razonamiento, considero que los géneros musicales, *performances* y rituales, comúnmente llamados “expresiones estéticas”, y muchos otros temas que han sido el foco de las conversaciones que mantuve con los pilagá, no son realidades externas a los discursos que los constituyen ni a las situaciones comunicativas generadas por el observador. Tampoco

los enunciados estéticos que en esas instancias se manifiestan, están disociados de otras influencias. Como se verá en el caso de los pilagá, las valoraciones de orden estético se manifiestan en estrecha relación con sus ideas ético-religiosas y con sus experiencias emocionales.

Con el telón de fondo de estas preocupaciones, dudas y unas pocas y debiles certezas, en lo que sigue del artículo expongo algunas esbozos de eso que podríamos llamar “la estética musical pilagá”. Para ser consecuente con la argumentación desplegada hasta aquí, esos esbozos consisten en un relato de las impresiones surgidas del encuentro entre “mi estética”, que para resaltar su poder condicionante podríamos denominar como “paradigma estético”<sup>8</sup> (claro que puesto bajo sospecha –al menos en determinados momentos) y el paradigma estético expresado por los colaboradores pilagá, en este caso bajo los condicionamientos propios de su medio y de las situaciones de entrevista. Es decir, lo que sigue es al fin de cuentas el relato del encuentro de diferencias, aunque se trate de una narración que, condicionada por el propio lenguaje, pueda presentar en la superficie algunos visos no buscados de descripción neutra. Este relato describe en primer lugar el surgimiento del movimiento evangélico, sus músicas y, con mayor detalle, la situación musical actual a partir de mi estadía en dos asentamientos y los extensos diálogos que mantuve con colaboradores pilagá. Las conversaciones más francas y prolongadas las he mantenido con dos colaboradores que son activos agentes en la conformación del escenario musical. Uno de ellos es el pastor principal de una de las comunidades, creador de varios grupos musicales y de danza y poseedor de un considerable prestigio por su habilidad para la exégesis bíblica y la interpretación del pasado y la relación con la sociedad blanca. El otro colaborador es también un reconocido predicador, acreditado músico e ideólogo del evangelismo y admirado por su destreza con la lectura y escritura del español.

## Cumbia al amanecer

A comienzos de la década de 1950, un movimiento religioso conocido como “evangelismo” comenzó a desarrollarse entre los pilagá<sup>9</sup>. El hecho que provocó el surgimiento de esta nueva expresión religiosa fue el contacto efectuado por un joven pilagá, llamado Luciano Córdoba, con pastores de las iglesias menonitas y pentecostales, provenientes mayoritariamente de los Estados Unidos, que se habían instalado entre los toba de la provincia del Chaco. Luciano, devenido rápidamente en un prestigioso líder religioso entre las tres etnias que habitan en la zona –pilagá, toba y wichí–, hizo confluír en sus prácticas terapéuticas, de una manera novedosa, procedimientos puramente shamánicos con la modalidad salvífica que había aprendido en las iglesias protestantes. Sus reconocidos éxitos como sanador, el carácter mesiánico de su prédica,

sus impetuosas cruzadas curativas, la movilización de personas en busca de su pericia y la aparición de nuevos líderes —algunos de ellos coronados por el propio Luciano—, fueron los primeros pasos de un movimiento que se desarrolló vertiginosamente y que se caracterizó por la fundación ininterrumpida de iglesias, tal como estaban haciendo los toba por esa época en el marco de la Iglesia Evangélica Unida, y por haber producido conversiones masivas a la flamante creencia<sup>10</sup>.

La expansión del evangelismo fue concomitante no solo con cambios de orden religioso, ritual, terapéutico, ideológico y cultural, sino también con la transformación, en unos casos, y el abandono, en otros, de las prácticas musicales y la gestación de nuevas expresiones sonoras a partir de la introducción de himnarios y de cantos de transmisión oral estadounidenses. La “música evangélica”, indiscutidamente hegemónica en la actualidad, también sumó a su acervo, desde mediados de los años 60, diversas expresiones de la música popular de la sociedad circundante, tales como zamba, chacarera y chamamé. Estas se encuentran entre las más apreciadas y conforman el repertorio conocido como “folklore evangélico”. La incorporación más reciente ha sido la llamada “música tropical” o “cumbia” que trajo asociada a ella una nueva tecnología. Los vocablos “tropical” y “cumbia” remiten a un mismo fenómeno. Es de amplio conocimiento que el segundo designa un género musical y una expresión coreográfica de ascendencia colombiana extendidos hoy en gran parte del continente americano, tanto en su versión menos transfigurada como en una extraordinaria cantidad de variantes que han sido el resultado de la fusión con otras músicas. En Argentina se popularizó en la década de 1960 y se amalgamó con varios géneros locales<sup>11</sup>. Por ejemplo, la expresión “chamamé tropical” designa justamente una de esas fusiones, la que se produjo con el chamamé —danza del litoral argentino que desde hace aproximadamente tres décadas se halla difundida por todo el país<sup>12</sup>.

El novel repertorio generado por los pilagá en torno a esta música, que hoy circula fluidamente por las arterias de las redes evangélicas, reproduce varios de los rasgos más idiosincráticos de la cumbia, tales como la utilización de instrumentos electrónicos, el uso del golpe de cencerro sobre cada tiempo, el empleo del *wood block* para marcar comienzos o finales de frase, el acompañamiento del bajo con los tres sonidos del acorde menor con figuración de negra y dos corcheas y el acompañamiento del teclado con acordes de tríadas en figuración de silencio de corchea y corchea en cada tiempo —siempre en compases de dos o cuatro tiempos con subdivisión binaria. Los cantos se crean tal como se hacía con los repertorios anteriores, es decir, mediante la apropiación de una melodía ya existente a la cual se le agrega un nuevo texto en español o en pilagá, o por medio de la creación de una melodía totalmente nueva. Para los pilagá es posible además llevar a cabo ambos procedimientos a través de la revelación onírica<sup>13</sup>. La puesta en

escena de la música evangélica pilagá también adopta una modalidad particular de la música tropical practicada por los grupos de los blancos: la incorporación del rol del “animador”, cuya función es arengar a los músicos, los danzantes y al público en general a través de consignas de corte netamente religioso y saludos que identifican a los presentes y a sus lugares de procedencia.

Todas estas adopciones debieron pasar por el tamiz de la conversión a fin de mudar de un estado “mundano” a otro evangélico, al igual que sucedió con los sujetos. Dos fueron los artilugios empleados para promover ese pasaje. En el plano del repertorio, se estipuló como condición necesaria que todo canto evangélico llevara un texto de carácter religioso, extraído de la Biblia o concebido a su semejanza. En el plano de la ejecución, se estableció que las únicas instancias permitidas para la presentación de los solistas y grupos musicales debían ser aquellos eventos que formaban parte de las actividades regulares de la iglesia, tales como alabanzas<sup>14</sup>, bautismos, casamientos, cumpleaños y otros aniversarios. Bajo estas premisas los jóvenes pilagá abrazaron con furor las actividades musicales, aventurándose rápidamente a cantar, ejecutar instrumentos, componer y arreglar canciones, formar grupos y realizar giras por el extenso circuito de iglesias. Asimismo, los repertorios de los grupos más estables comenzaron paulatinamente a plasmarse en ediciones en casetes y en los últimos años en CDs. Recientemente surgieron también grupos de danza de diferentes edades que moldearon sus coreografías a la impronta de la cumbia evangélica.

La música que se escucha hoy en día en los asentamientos pilagá pertenece mayoritariamente al repertorio de la cumbia evangélica, llamado en ocasiones “bailanta tropical para Cristo”<sup>15</sup>. Como se expresó, junto con la acogida de esta música se conformó un nuevo ambiente tecnológico en el que el teclado electrónico y con él los sistemas de amplificación –mezcladoras, cajas acústicas pasivas y activas, y amplificadores–, los micrófonos y los reproductores de CDs y DVDs se convirtieron rápidamente en objetos muy deseados. La fiebre electrónica también llevó a incorporar micrófonos a las guitarras a fin de adaptarlas a las nuevas condiciones acústicas, sin que eso inhibiera a algunos pocos grupos a adquirir guitarras y bajos eléctricos. Habitualmente se hace un uso extensivo de los sistemas de amplificación; cuando no se los emplea en las reuniones religiosas, se usan conectados a reproductores de CDs o DVDs en el patio contiguo a la iglesia o en las casas particulares. Este estado de cosas promovió un notable incremento de ediciones en CD y en DVD, estos últimos con las imágenes de diversas celebraciones y festivales musicales –siempre evangélicos. No obstante, resulta prudente matizar este cuadro. La compra de nueva tecnología resulta en muchos casos ser más una utopía que un hecho consumado ya que muy pocos grupos cuentan con los recursos suficientes para su adquisición. Esto explica por qué la compra de un teclado u otro

aparato se ha convertido en un factor de prestigio: es indicio de que el comprador adquirió más dinero del que normalmente recibe y pudo, por lo tanto, acercarse un poco más a los estilos de vida de los blancos.

La cumbia, convertida en evangélica y asistida por una tecnología de amplificación que le permite imponerse en todos los espacios habitados —aun a la sensibilidad del micrófono del etnólogo—, se ha adueñado de los paisajes sonoros diurno y nocturno de los pilagá<sup>16</sup>. Proveniente de las casas de los pastores encargados de custodiar los sistemas de amplificación de la iglesia, la cumbia comienza a sonar con las primeras luminiscencias del día; más tarde se muda al patio de la iglesia o a su interior para acompañar los eventos que allí tienen lugar. Pero el paisaje sonoro diurno no se nutre de una única fuente de emisión, no es un paisaje unívoco, sino que la música proviene simultáneamente de varias casas cuyos moradores parecen querer imponer sus selecciones musicales mediante el empleo de cajas acústicas potenciadas. Caminar por los senderos de la comunidad equivale a exponerse a una experiencia auditiva en la cual se alterna el reconocimiento de un tema que sobresale sobre otros muchos y la percepción de una masa sonora indiferenciada y procedente de múltiples fuentes. En este sentido, un traslado en el espacio deviene en una experiencia acústica inestable e impredecible. Esta situación no cambia hasta las primeras horas de la noche y se prolonga aún más cuando se realiza una alabanza. Avanzada la noche, los reproductores siguen ofreciendo la misma escena, aunque ahora con un volumen menos estrepitoso. En una noche de verano, una de las muchas maneras posibles de componer el paisaje sonoro es aprehenderlo en tres dimensiones o planos. Uno es omnipresente y prácticamente inmutable al cambio de posición de los oídos del receptor, se trata del bullicio que provee la infinidad de insectos que pululan en el ambiente. Otro es próximo y sensible a la presencia del receptor, está compuesto por los sonidos suscitados por la manipulación de los utensilios, los diálogos, los roces de los cuerpos sobre los objetos, el movimiento de los animales domésticos que durante la noche se reúnen en la proximidad de la casa y por otras innumerables agitaciones del medio doméstico. Por último, asoma el plano sonoro que permite constituir una imagen mental de la ubicación de las casas en el espacio cercano, sumamente cambiante a la rotación del cuerpo del oyente. Se trata de la cumbia, que ahora suena tenue, aunque no tan tenue como para evitar que el oído se convierta en un eficaz orientador para un extraño que quiera localizar una casa en la espesura de la noche y entre la vegetación poco domesticada del área poblada. Cuando todos duermen sobreviene el silencio por unas pocas horas, luego la cumbia vuelve con el mismo arrebató junto con los primeros resplandores del día.

## La perspectiva pilagá

En el corazón de este escenario circulan enunciados estéticos con significados concordantes y coherentes sobre las prácticas musicales. Esta impronta un tanto uniforme de los enunciados, cuyo contenido se sintetiza más abajo, parece ser el efecto de la acción disciplinante ejercida por el dogma evangélico sobre los sujetos. Es decir, el evangelismo parece ser el gran agente interpelador de los pilagá no sólo en cuestiones ético-religiosas y emotivas sino también en la orientación de sus valoraciones estéticas. Claro está que, como ya fue insinuado y se verá con mayor detalle más adelante, en el marco del evangelismo pilagá –y seguramente en muchos otros universos religiosos– las valoraciones estéticas se expresan de manera indisociable de las apreciaciones ético-religiosas y de las experiencias emocionales. Al reconocer este carácter uniformador del evangelismo no pretendo dar la imagen de una estética monolítica, más bien prefiero partir de la idea de que como en muchas otras sociedades, entre los pilagá conviven discursos enfrentados que buscan constituirse en el paradigma estético dominante. Sin embargo, por momentos conviene apartarse un poco del empleo acrítico que suele hacerse del concepto de agencia, aunque éste aún se revele como una categoría analítica eficaz, y aceptar que las interpelaciones en ocasiones logran conformar discursos con significados altamente confluyentes, cohesionados, coherentes y, en oportunidades, poco ávidos por abrir sus mundos a otras rutinas. Admitir esto no implica de ninguna manera una desvalorización de las prácticas y representaciones de los sujetos que convergen en esas situaciones ni de sus capacidades para innovar o desbaratar el orden de las cosas. Aceptar o rechazar una interpelación estética son acciones que involucran por igual algún margen de acción de las personas.

Dentro del tema que nos ocupa, los enunciados estéticos más frecuentes están dirigidos a predicar cuatro tópicos relacionados con la incorporación de la cumbia, estos son, las cualidades que debe reunir un músico para ser juzgado como un “buen cantor”, el tipo de emisión vocal, la importancia de los textos y el valor del órgano electrónico. Aunque por cuestiones metodológicas, referentes a los procedimientos del trabajo de campo y al orden expositivo, estos temas los he tratado y dispuesto por separado, hay que tener en cuenta que se inscriben en el cuerpo social como una totalidad. Por lo tanto, una primera aprehensión de la estética musical pilagá sólo es posible si se considera que los cuatro tópicos suelen ser tratados por los propios pilagá como un todo, es decir, difícilmente se verbaliza uno de ellos sin referencia a los otros. A continuación sintetizo la manera en que he percibido esos enunciados, entrelazando mis propias observaciones con las de los dos colaboradores pilagá. Como se verá, los enunciados estéticos muchas veces no se materializan en un simple sintagma, tal como habitualmente son realizados y percibidos en el medio cultural de quien escribe –“esta música es hermosa”–, por el contrario

se manifiestan enmascarados en un flujo discursivo más extenso con desviaciones hacia otros temas y hacia cuestiones que no necesariamente pertenecen al campo de la estética.

## El cantante ideal<sup>17</sup>

Un “buen cantante” debe saber “escuchar” para poder “entrarle” a la música que desea aprender. Asimismo, debe poder ejecutar la guitarra y no “mezquinar” su habilidad, es decir, está conminado a aceptar sin reparos todas las invitaciones que reciba por parte de las diferentes iglesias. Además de cantar, debe saber predicar, animar y dirigir una alabanza. También se espera que demuestre tener suficiente resistencia física y emocional para actuaciones prolongadas: “hay músicos que cantan una o dos [y] ya dejan, salen, se dispersan, esos no están disponibles para hacer música. Eso no es lo que se busca”. El cantor debe tener la habilidad para percibir “el ánimo de su comunidad” o de cualquiera otra donde actúe. Su misión principal es “levantarle el ánimo a [...] los hermanos que están desanimados, desalentados”. “Se busca a la persona no por la voz sino por las ganas, la voluntad. La voluntad es lo primordial antes que la voz. Sea fino<sup>18</sup>, sea grueso<sup>19</sup>, pero es la voluntad. Tener voluntad de cantar, sea como sea, primera, segunda, tercera [voz]”. Asimismo, un buen cantor debe “sentir el gozo<sup>20</sup>, no avergonzarse y ser responsable”. Un

“buen cantante [...] no hace mal a nadie, no tiene problemas con nadie, cumple los requisitos, cuando está ante el público [debe ser] muy respetuoso, presenta bien su actuación [...] si lo insultan no debe reaccionar, si lo desprecian tampoco. Debe tratar de ganar para el público, tiene que ganarle al odio, a la envidia, a la vergüenza, al miedo [...] no debe buscar la fama para beneficio propio sino para su público [...], debe ser amable y respetuoso con su público, no puede dejar mal testimonio[...]. No debe emborracharse”.

Durante sus actuaciones los músicos pueden “errar las notas”. Esto sucede cuando

“hay miedo, desconfianza, o vergüenza [...] se puede tener vergüenza por la ropa que se usa [...]. También se puede errar por falta de concentración; el músico “está pensando en otras cosas, en mujeres que quizás le prometieron algo [...]”. Cuando erró las notas ya [...] empieza a caer la emoción, la alegría [...] pero cuando hace bien la actuación [...] hasta uno puede llorar de emoción [...] por lo que dicen las letras.”

## La emisión vocal<sup>21</sup>

La locución *nalotah<sup>22</sup> di lawel<sup>23</sup>* –tono o voz justa<sup>24</sup>–, resume la idea que algunos pilagá tienen sobre el tipo de voz ideal. La misma implica apreciaciones de registro, intensidad y timbre. Se trata de un registro que no es ni “demasiado grave” –*l’ taraik di lawel*–, ni “demasiado finito”<sup>25</sup> –*qapin di lawel*. Implica que el músico canta en un registro en el cual no está obligado a forzar su voz y, por lo tanto, puede producir una emisión vocal relajada que le permite una enunciación transparente y lo faculta para “atraer la emoción” de la audiencia. Una tonalidad<sup>26</sup> “cómoda” es SOL. El registro agudo –*qapin di lawel*– está asociado a una mayor intensidad y también a una inversión mayor de energía por parte de los músicos. Cuando son muchos los asistentes a las alabanzas, los músicos prefieren cantar en una “nota<sup>27</sup> alta”, ya que en una “nota baja”, como MI, “la gente no tiene ganas de cantar porque el cantor no transmite que tiene ganas, no hace fuerza para cantar”. Hay al menos dos locuciones que se refieren a emisiones vocales no deseadas: una es *sanalaa’ di lawel*, que significa voz disfónica o “ronca”, y *keraqoyi di lawel*, que designa una emisión que se aproxima al rugido, “es como el sonido de un toro enojado”. Asimismo, los músicos pueden desafinar. La desafinación puede ser producto del hambre, ya que cuando:

“se canta el estómago hace fuerza, y si no se come antes no se tiene fuerza y la voz sale mal [...] no se tiene aire. Cuando se come un asado gordo y de postre naranja, la voz sale a la medida”.

Hay dos maneras de cantar, una mediante la “propia fuerza” y otra con la “fuerza espiritual.” En el segundo caso “no importa si desayunó o no [...]. El que canta con fuerza espiritual saca poder de la oración y [...] de Dios”. Cuando un buen cantante no tiene para comer “le pide a Dios que le dé una voz celestial. De esa manera no está afónico, ni ronco ni le agarran calambres en los costados del cuerpo”.

### Los textos

Los textos de las canciones son de suma importancia para los músicos, éstos tienen que “ser llamativos, en castellano o en dialecto”<sup>28</sup>. Un texto llamativo es aquel que “hace pensar a las personas, las hace reflexionar sobre su propia vida y la de los demás, piensan en el sufrimiento”. Un ejemplo de letra de este tipo posee el canto conocido como “Danza de la mujer”, que narra la historia de:

“una mujer que se llamaba Ana, sufría, se lamentaba, lloraba por no tener hijos, pero estaba segurísima que con Dios podía tener un hijo. Estando en un templo, el pastor que estaba a cargo de la iglesia la reprendió. ¡Que no se lamente! ¡que no lllore! ¿Acaso estás ebria? Ella dijo: no, yo estoy llorando porque estoy pidiendo a Dios que me conceda un hijo.”

## *El teclado*

Cuando se conoció el teclado electrónico “los changos<sup>29</sup> se entusiasmaron y empezaron a tocar”. Para poder adquirirlo “lloraban y oraban” dado de que estaban convencidos que “para Dios no [había] cosa imposible [...], fue un deseo que nació de la comunidad”. La aparición de este instrumento estimuló significativamente la danza y se hizo tan imprescindible que en la actualidad “los chicos sin el órgano no danzan [...] el órgano les da ganas [...] de ir a la iglesia [y de] entregarse a Dios”. Consecuentemente, el progresivo acercamiento de los jóvenes a la iglesia ayudó a que “no [cayeran] en el vicio<sup>30</sup> y [estuvieran] más cerca de los padres”. Los adultos debieron “combatir el vicio con la música, la danza y la prédica”. En forma paralela al valor que se le asigna al teclado electrónico para atraer a los jóvenes hacia la iglesia, se reconoce que generó cambios puramente musicales, “¡qué lindo [el teclado], está renovando la música!”

## **La estética de la coyuntura**

Como puede apreciarse, los interlocutores pilagá consideran que un “buen cantante” debe saber escuchar, ofrecer sin reparos sus habilidades, predicar y soportar la demanda física y emocional de sus actuaciones. Además, se espera que posea voluntad, capacidad de “sentir el gozo”, responsabilidad, intención de no hacer el mal, fuerza para evitar la tentación de la bebida y pericia para no errar las notas a fin mantener constante y en alto la emoción y alegría de su audiencia. Su emisión vocal debe tener “la medida justa” –*nalotah di lawel*–, esto es, ni “demasiado” grave ni “demasiado” aguda, y debe ser producida con el aparato vocal relajado a fin de permitir una enunciación transparente del texto que posibilite avivar la emoción de los oyentes. Igualmente, el cantante está obligado a invertir una cuota importante de energía en su oficio, pero su voz no debe adquirir una naturaleza disfónica ni ronca. Para alcanzar ese ideal puede recurrir a dos fuentes diferentes: “la fuerza propia” o, si con ésta no lograra suficiente pujanza o no consiguiese la afinación deseada, la “fuerza celestial” de origen divino. Los textos de sus cantos deben ser “llamativos”; con este término se indica la necesidad de que inciten a las personas a meditar sobre sus vidas y su “sufrimiento”. Los pilagá consideran que el teclado electrónico es “lindo” porque “está renovando la música”, y que es positiva su incorporación al acervo instrumental propio debido a que estimula la danza y, por ende, acerca los jóvenes a la iglesia.

Como fue anticipado, los enunciados estéticos no están siempre en la superficie de estos discursos, pero a partir de un sentido aprehendido de manera no verbal en la situación de campo y de la información suministrada bajo el segundo subtítulo, pueden identificarse

varias condiciones o requisitos para que una expresión musical sea considerada “linda” o “agradable”, o preferida entre varias opciones. Se trata de los requisitos de lo que por el momento denomino una “estética de la coyuntura”, es decir, la descripción de un momento del devenir estético de los interlocutores. De esta manera, deseo resaltar que los paradigmas estéticos, o “estéticas” como expresé en el primer apartado, suelen ser construcciones efímeras que van mudando a lo largo de la historia en función de múltiples y a veces ignotas variables. Por ejemplo, antes del reinado de la cumbia evangélica, cuando el “folklore evangélico” dominaba el escenario musical de los pilagá, los requisitos para que un sujeto evaluara positivamente una expresión musical eran un tanto diferentes<sup>31</sup>. También deseo destacar que esta descripción es, para ser consecuente con las varias líneas que dediqué a elucubrar sobre los condicionamientos, una “estética de la diferencia”, con esta expresión quiero indicar que inevitablemente es una descripción guiada por mis propios condicionamientos estéticos, aunque estos hayan estado bajo un control intermitente durante el trabajo de campo y de escritura.

Entonces, detrás de la aceptación de un tema o del repertorio de un músico o grupo, o de la evaluación positiva de una actuación, se encuentran en la mayor parte de los casos observados, los siguientes requisitos:

- El tema debe pertenecer al repertorio evangélico –indefectiblemente con texto bíblico.
- Dentro de éste, se espera que integre un subgénero hoy hegemónico, el de la cumbia evangélica.
- Debe ser ejecutado con instrumentos electrónicos,
- a un volumen considerado “alto”,
- con una emisión vocal “a la medida”, y
- con una enunciación transparente del texto.
- Los textos de los cantos deben inducir a la reflexión.
- Los músicos deben invertir una considerable cuota de energía corporal y emocional y
- demostrar su adhesión y fidelidad al evangelismo.

La fuerte asociación entre los enunciados estéticos, las apreciaciones de orden ético-religioso y los requerimientos emotivos corrobora el poder interpelador del evangelismo en la sociedad pilagá. Puede decirse que los pilagá son interpelados en un nicho religioso que rige sus vidas y normativiza la percepción estética. Para explicar cómo y por qué el evangelismo adquirió ese poder es necesario recordar con Elmer Miller (1979) que el éxito de las iglesias instaladas entre los toba en la década de 1940 se debió a la compatibilidad entre la modalidad religiosa que proponían los pastores extranjeros y los procedimientos terapéuticos de los shamanes y al desprestigio en el que habían caído estos últimos

debido a su imposibilidad para restablecer el equilibrio perdido por la sociedad toba frente a la avanzada de los blancos. También he puntualizado que una vez afianzado el movimiento evangélico, entre los toba primero y entre los pilagá inmediatamente después, muchos sujetos creyeron encontrar en la conversión un dispositivo neutralizador de las desvalorizaciones provenientes de la sociedad circundante (García 2002). Por un lado, la adhesión al evangelismo significó y aún significa una recomposición de la identidad del sujeto teatralizada mediante una nueva presentación de su persona en la vida cotidiana. He argumentado que el diacrítico más marcado de esta nueva identidad se manifiesta en la negación del pasado y en una concepción del presente como una instancia de transición hacia un futuro signado por la sanidad de los elegidos. Por otro lado, y esto es lo que quiero subrayar, integrar las filas de los evangélicos implica también ofrecer una imagen de sí mismo a la sociedad blanca con el propósito de evadir el estigma de “indio”, término asociado en la región a la pobreza, la segregación y el estancamiento. Claro está que no siempre el emblema evangélico, construido en torno al rechazo del pasado, la bebida, la holgazanería, la infidelidad y la hostilidad, logra eludir el estigma externo que los retrata como los únicos y verdaderos responsables de su posición de subordinación y pobreza extrema. Estas pueden ser en conjunto las causas que provocaron las conversiones masivas, la creación casi ininterrumpida de iglesias y, sobre todo, la conformación de un dogma con un fuerte carácter interpelador.

En este marco, el evangelismo actúa no sólo como un mecanismo de reconfiguración de identidades hacia afuera y hacia adentro del límite étnico sino también como un conducto que comunica a los pilagá con la sociedad blanca y que regula o tamiza las prácticas y expresiones que ingresan a su medio. Esta función tamizadora puede apreciarse claramente en el caso de la cumbia evangélica. La cumbia es un género musical de los blancos que también llega e interpela a los pilagá mediante la radio y, esporádicamente, otros medios. Pero para que adquiriera una impronta aceptable al entorno evangélico, un entorno que sin duda la precede, sus agentes más activos —entre los que se encuentran mis colaboradores— deben producir lo que podría llamarse una re-interpelación; en otras palabras, deben llevar a cabo una recodificación en clave evangélica en varias de sus dimensiones. Ya vimos que esta transformación opera fundamentalmente en la emisión vocal, los textos y en la conducta emocional y religiosa de los músicos. Por lo tanto, puede afirmarse que el evangelismo constituye una puerta abierta a la estética de los blancos y da lugar a la emergencia de una nueva estética de traza transcultural y, como es de suponer, efímera. A partir de estas condiciones se desencadenan los enunciados estéticos que validan y reproducen una estética pilagá que celebra y venera la cumbia evangélica haciéndola omnipresente, como vimos, en casi todo momento y lugar.

## Cumbia evangélica pilagá

En estas páginas he procurado emplear el concepto de estética, desde una aproximación crítica y tentativa, para pensar un género musical de amplia circulación entre la población blanca, apropiado y convertido en evangélico por un pueblo aborígen, los pilagá. De cara al mundo académico, este planteo suscita una doble tensión que se ocasiona al utilizar dicho concepto, acuñado y monopolizado por la tradición erudita de raíz europea, para analizar, por un lado, una expresión musical de origen popular manifiestamente denostada por muchos exponentes actuales de esa misma tradición y, por otro, una música practicada por un pueblo aborígen. La antropología interesada en el campo de la estética ha tenido que cargar siempre con la tarea de dismantelar ese mandato que restringe el uso del concepto de estética a expresiones que siguen los cánones occidentales o caen dentro del gusto por lo exótico o pueden ser etiquetadas como originales e incontaminadas. Difícilmente esa tradición puede otorgarle a la “cumbia evangélica pilagá” dichos atributos. Como un artilugio para eludir esos prejuicios, la discusión ha estado circunscrita a lo que he denominado condicionamientos y enunciados estéticos y ha apuntado a sincerar la presencia del paradigma estético del observador ante todo empeño de descripción y constitución de la otredad, como así también a reflexionar sobre ese condicionamiento en las diferentes etapas de la investigación. Bajo esta matriz epistemológica he esbozado algunas fisonomías de la estética musical presente de los pilagá que ha permitido distinguir una faceta específica y poco examinada de su vínculo con la sociedad circundante: el dispositivo de apropiación y recreación de su música. En el recorrido he tratado de evitar tanto la búsqueda de un esencialismo étnico ingenuo –“lo pilagá”– como la sumisión de la etnicidad bajo un discurso holístico e insensible a las particularidades de los pueblos tal como el que en ocasiones se reproduce en las narrativas de la globalización. Como he expresado, la estética musical pilagá puede aprehenderse en su dimensión transcultural y efímera, lo cual no significa que no hayan logrado cristalizar una fusión estética que tal vez sea única y que puede nombrarse como “cumbia evangélica pilagá”. Asimismo, en derredor de esta síntesis, los pilagá dieron a luz formas distintivas de percepción, valoración, escenificación, sonorización de los medios cotidiano y ritual, y sobre todo, concibieron un efectivo aparato ideológico de interpelación estética asentado sobre pautas ético-religiosas y demandas emocionales. Resta aun saber cómo se revela esa estética en los enunciados referentes a los parámetros musicales que no fueron tratados, tales como el tempo, el arreglo y la estructuración de los cantos, y en la apropiación de otras expresiones de la sociedad blanca. También queda pendiente

discernir cuán particular ha sido esta fusión en relación con la que efectuaron sus vecinos toba y wichí, quienes también han incluido el mencionado género musical en sus universos sonoros.





## **2. Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux<sup>32</sup>**

El hecho de que muchas expresiones musicales de los aborígenes que habitan el Chaco hayan dejado de existir, constituye una limitación difícil de sortear a la hora de inventariar y describir el pasado musical de esos pueblos, como así también de comprender la manera en que sus músicas se articularon con los escenarios sociales, culturales y religiosos constituidos en el transcurso de la asimétrica relación que mantienen con la sociedad circundante. Esta limitación no logra eludirse mediante el conocimiento que puedan proveer las grabaciones que disponemos para el área, ya que éstas no alcanzan ni a brindar un panorama de las músicas de todos los pueblos que allí viven, ni a cubrir de manera exhaustiva los tipos de expresiones de uno solo de esos pueblos. Asimismo, la circunstancia de que en su mayoría esas grabaciones no hayan sido efectuadas hasta fines de la década del 60, momento en el que comienza a producirse una acelerada inflexión en el desarrollo de esas músicas, contribuye a dejar en penumbras una parte sustancial del asunto<sup>33</sup>. Frente a este estado de cosas, el relevamiento de manifestaciones musicales recreadas por los adultos y ancianos, y de reconstrucciones discursivas de eventos del pasado en los cuales la música ocupaba un lugar central, constituyen los recursos más significativos para la investigación actual sobre el tema. Pero para el etnólogo la situación se hace aún más escabrosa y desafiante cuando el pasado musical no puede ser “recuperado” mediante el diálogo que los sujetos suelen establecer entre los eventos vividos y su condición presente. Esto puede deberse al hecho de que no logramos encontrar a un interlocutor que haya sido partícipe de esas prácticas musicales o haya oído narrar a sus abuelos cómo, dónde, cuándo y con qué fin se ejecutaban, o a la sencilla razón de que nuestros interlocutores no quieran recrear su pasado o comunicar su saber. De cara a cualquiera de estas situaciones, los escritos etnográficos que versan sobre la cultura aborígen del Chaco durante los momentos en que todavía no se habían producido las transformaciones culturales de mayor intensidad, constituyen fuentes

de información imprescindibles para la tarea del etnomusicólogo o el antropólogo interesado en las músicas del área. Entre esos escritos se destacan los de Enrique Palavecino y Alfred Métraux, quienes deben ser considerados como dos de los estudiosos que más extensamente han documentado, durante la primera mitad del siglo XX, distintos aspectos de los pueblos del Chaco. De su producción se destacan las investigaciones que realizaron entre los aborígenes pilagá, cuya lectura permite fácilmente constatar el gran interés que ambos pusieron en la música.

Sin embargo, el objetivo de este trabajo no es recortar lo que nos cuentan sus escritos sobre la música pilagá ni cuestionar los marcos teóricos y métodos de investigación empleados, ni mucho menos poner a prueba la “veracidad” de los datos. El propósito es llevar a cabo una revisión de sus narrativas con el fin de bucear en la dimensión sensible de las investigaciones. El procedimiento estandarizado de interpretación de una fuente escrita generada en un marco de pensamiento cientificista reside en promover una discusión acerca de la “veracidad” de la información, lo cual implica someter a consideración al menos los contextos académico, social, político, ético e ideológico de producción, los marcos teórico-metodológicos utilizados y la pericia del investigador para llevar adelante su empresa. Este procedimiento consiste en focalizar la crítica en la dimensión inteligible de la acción investigativa: el marco conceptual y la facultad de observación. Sin negar en absoluto la importancia que puede tener este tipo de proceder para el procesamiento de la información, recurriré sólo de manera parcial a ese protocolo. En esta oportunidad procuro dirigir la lente a un objetivo un tanto diferente. La intención es girar la mirada hacia un terreno escasamente abordado: los juicios de valor expresados por el investigador sobre las músicas que llegan a sus oídos. Si hasta ahora hemos procurado saber de los autores mencionados, y de muchos otros, cómo y qué observaron<sup>34</sup>, cabe ahora preguntarnos también cómo y qué escucharon. La tentativa consiste, en otros términos, en explorar las consecuencias de trasladar la pregunta sobre la capacidad y los condicionamientos de observación a los condicionamientos de audición. Advierto, además, que la revisión de sus narrativas es en parte un pretexto para pensar la presencia de los mandatos que fluyen del paradigma estético en el cual se encuentra inmerso el observador durante la puesta en acción de sus rutinas particulares de audición/observación. Asimismo, pretendo poner en clave de discusión cómo a pesar de que la subjetividad es una dimensión obliterada en ambos autores –aunque, como veremos, lo es en distinto grado–, los juicios de valor sobre la música parecen ser, a diferencia de otros temas tratados, algo que escapa a un control total dentro de sus discursos.

## Los antropólogos y la música

La música siempre ha sido un tema hartamente complicado para los antropólogos no familiarizados con las técnicas y métodos de investigación de la etnomusicología. Y más intrincado ha sido aún para quienes no han asistido al debate conceptual que en dicha disciplina irrumpió a partir de la década del 70 como consecuencia de las invectivas dirigidas al positivismo, el cuestionamiento a la autoría/autoridad etnográfica y de la emergencia de lo que se denominó crisis de la representación. En la época en que todavía se acataba el mandato de la antropología, que establecía que una descripción etnográfica debía constituir un minucioso, aséptico y exhaustivo inventario de la cultura de los pueblos estudiados, muchos antropólogos se atrevían a mencionar, describir y hasta interpretar ciertos aspectos de las prácticas musicales y las relaciones que creían encontrar entre éstas y otras expresiones culturales. Al mismo tiempo, aunque con mucha menor frecuencia, algunos se aventuraban a incluir en sus trabajos apartados específicos dedicados al tema. Salvo excepciones, y bajo la prescripción de orientar la mirada hacia la “cultura material”, la música de los “otros” adquirió un estatus de objeto dentro de la narrativa antropológica canónica mediante la implementación de diversos artilugios que ilusoriamente lograban convertir una manifestación evanescente, asemántica y caprichosa en un objeto fijo y dócil. Esta domesticación o amansamiento de la música de los otros se efectuó, por un lado, mediante la limitación del campo visual del observador, es decir restringiendo el interés a una serie de cuestiones, tales como la dilucidación de quiénes, dónde, cuándo, con qué finalidad cantaban o ejecutaban un instrumento y cuáles eran los términos nativos correspondientes a las acciones de cantar, danzar, a los nombres de los instrumentos y a otros pocos objetos y actividades. Asimismo, un ardid muy utilizado fue el de invertir una buena cantidad de energía en describir los instrumentos musicales, es decir en aquellos elementos de la música que podían ser medidos, registrados en su proceso de construcción y hasta comprados y acarreados hasta el museo o la casa del antropólogo. De esta manera, en el capítulo dedicado a la música se solían incluir abundantes dibujos y gráficos de instrumentos que eran realizados por el propio autor o por un dibujante o directamente eran tomados de un catálogo de organología. Este procedimiento permitía al investigador recrear un ámbito de estudio familiar para abordar una música que se le presentaba ante sus oídos y ojos como una expresión muy poco familiar, ya que describir un instrumento no requería en principio una pericia demasiado diferente a la necesaria para describir una vasija, una pieza de cestería o un hacha.

Del mismo modo, desde el momento en que el desarrollo tecnológico convirtió a la grabación de campo en un recurso accesible para los antropólogos, el registro sonoro y visual de las diferentes expresiones

de los pueblos estudiados se convirtió en otro mecanismo de captura y fijación que supuestamente permitía neutralizar el carácter efímero de las manifestaciones musicales. En este sentido, el cilindro de cera, los distintos tipos de discos y cintas y los diferentes soportes digitales de audio y video se convirtieron en nuevos objetos pasibles también de ser transportados al terreno propio con la esperanza de ser posteriormente analizados por especialistas, aunque en la mayoría de los casos las grabaciones terminaban adquiriendo una condición inmaculada en los estantes de una institución o en el archivo personal del investigador. En suma, la música de los otros fue reificada en la trama de la narrativa antropológica y, en el marco de este artificio, los instrumentos musicales fueron fetichizados y las grabaciones realizadas en diversos soportes convertidas en el contenido olvidado de anaqueles y cajones.

Los antropólogos que se negaron a incluir la música dentro de sus etnografías se han visto en la necesidad de justificar su desobediencia al llamado a efectuar descripciones exhaustivas. El argumento más esgrimido ha sido la falta de un conocimiento experto, esto es, la carencia de un saber que permita transcribir y efectuar un análisis puramente musicológico. Pero también se han amparado implícita o explícitamente en otro tipo de justificativo. En su artículo “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo” (1999), Ruth Finnegan ha denunciado que muchos antropólogos, adoptando indistintamente perspectivas funcionalistas, marxistas o neo-marxistas, han situado la música fuera del campo de incumbencia de la disciplina como consecuencia de asignarle un carácter marginal en relación con las instituciones centrales de las sociedades, tales como el parentesco, la organización social, el modo de subsistencia, la división del trabajo, el sistema económico y político, la religión, etc. Desafortunadamente, el desinterés de los antropólogos por investigar la música obturó en muchos casos la posibilidad de desarrollar una perspectiva puramente antropológica que no requiriera obligatoriamente adentrarse en cuestiones de lenguaje. Finnegan (1999) ha sostenido no sólo que la música puede ser una dimensión inevitable de la experiencia de campo por lo cual su estudio se convierte en un camino imprescindible para comprender la cultura, sino también que

“...es, después de todo, susceptible de ser estudiada por los métodos que, justamente, los antropólogos están preparados para llevar a cabo. Al igual que en otros campos, para éste de la música debemos apoyarnos en esas dialécticas históricamente fundamentales en la tarea antropológica: la sensibilidad hacia las presuposiciones etnocéntricas junto con su persistente desafío; un interés por la identificación de patrones sociales y culturales dentro de una perspectiva comparativa, combinada con el escepticismo ante cualquier tipo de reduccionismo generalizador poco respetuoso con las experiencias y diversidades locales; un conciencia aguda de la medida en que todo fenómeno es en algún sentido único y, al mismo tiempo,

está esencialmente interrelacionado con otras actividades y experiencias de esa cultura; un acento en la etnografía, idealmente a través de la observación participante, pero en cualquier caso incluyendo la típica tensión antropológica entre el punto de vista del nativo y la mirada distanciada del observador” (1999: 26-27).

Como muchos etnólogos, Enrique Palavecino y Alfred Métraux aceptaron, cada uno a su modo, el desafío de incluir en sus trabajos referencias a las expresiones musicales de los aborígenes con los que estuvieron en contacto. Y así lo hicieron en sus investigaciones sobre los pilagá. Tal vez este proceder se debió a que ambos habían adquirido a lo largo de sus vidas una sensibilidad particular hacia la música o al hecho de que la música pilagá, al poseer un carácter omnipresente, se les impuso ante sus oídos y ojos de manera apabullante. Al igual que la mirada realiza su recorrido y establece la forma en que captura un objeto desde un determinado y condicionante punto de observación, la audición se edifica sobre la base de los vínculos que, en el transcurso de su existencia, cada sujeto ha ido estableciendo entre sonidos, sentimientos, emociones, valores, ideas. Sin negar que los antropólogos seleccionamos no sólo qué y cómo observar, sino también qué y cómo escuchar a partir de los marcos conceptuales a los que adscribimos, hay que admitir que nuestras particulares biografías de audición suelen operar como neutralizadores de ciertos protocolos o mandatos académicos. Veamos entonces cómo Palavecino y Métraux narraron la manera en que sus oídos iban al encuentro de uno de los nichos sonoros del Chaco<sup>35</sup>.

## Los oídos de Palavecino

En su artículo “Los indios pilagá del río Pilcomayo” (1933a), Palavecino (1900-1966) recoge los resultados parciales de un viaje realizado en las márgenes del Pilcomayo como integrante de una expedición organizada por el Museo de Historia Natural de Buenos Aires durante 1929. En este trabajo las referencias a la música pilagá aparecen en los apartados *Magia y medicina* (564) y *Manifestaciones artísticas* (566) –bajo los subtítulos “Música y danzas” (567) e “Instrumentos de música” (567). Además, en un cuadro comparativo de los “bienes culturales” (572) de los aborígenes pilagá, chorote, ashlushlay, matabo y toba, mediante el cual pretende demostrar la pertenencia de todos ellos a un “mismo grupo cultural” (572), incluye los términos “tambor”, “sonajero de calabaza”, “sonajero de pezuñas”, “flauta de caña”, “silbato redondo” y “silbato largo serere”. Asimismo, en un vocabulario adjunto, bajo el rótulo “Religión, arte musical, juegos y recreaciones”, lista las locuciones pilagá correspondientes a los términos de “tambor”, “silbato” y “flauta de caña”; y en la sección dedicada a los “Verbos”, a

las de “bailar” y “cantar”. Hacia el final del trabajo anexa dibujos de un sonajero de pezuñas, tres de calabaza, un palillo de tambor, cinco silbatos de madera –tres con colgantes, tres con aplicaciones de metal, y dos con decoración en bajo relieve– y cinco flautas –con detalles de sección interna. Mediante una serie de secciones pulcramente delimitadas y una escritura pretendidamente aséptica, el trabajo de Palavecino ofrece al lector una visión fragmentaria de la cultura pilagá. La música es mencionada en las secciones específicas y, fuera de ellas, sólo en la que dedicó a las prácticas shamánicas. Tal como pone en evidencia la siguiente cita, no utilizó un lenguaje técnico para referirse a la música<sup>36</sup>:

“Los instrumentos de vientos son silbatos y flautas. Los silbatos son de madera, redondos, con tres agujeros, uno para soplar y dos para modificar el sonido; casi todos los indios llevan uno colgado del cuello por medio de un cordón que pasa por dos pequeños agujeros de suspensión. Los usan principalmente como instrumento para señales durante la caza y la guerra; con él tocan frases musicales que al primer momento parecen superiores a las posibilidades del silbato” (Palavecino 1933a: 568)<sup>37</sup>.

Pero Palavecino no sólo convertía en dato todo aquello que su mirada podía abarcar a partir del ángulo de observación y de criticismo que le permitían su paradigma. También emitía juicios de valor guiado por las premisas del paradigma estético en el que se encontraba inmerso, el cual condicionaba su forma de percibir tanto la música de su propia cultura como la de los pueblos con los que estuvo en contacto. A sus oídos la música pilagá llegaba con una impronta “inarticulada”, “monótona” “simple” y de “ritmo recurrente”:

“A cierto canto inarticulado parece atribuírsele una virtud especial de carácter defensivo o exorcístico. Al ser fotografiadas algunas indias viejas prorrumpieron en un canto monótono; lo mismo pasó otra vez cuando encendimos antorchas de magnesio para filmar danzas nocturnas...” (Palavecino 1933a: 566)<sup>38</sup>.

“Aunque los indios pilagá poseen varios instrumentos musicales; en las danzas nocturnas que son su manifestación coreográfica más importante, solamente emplean cantos consistentes en palabras repetidas con una melodía simple y monótona y de ritmo recurrente” (Palavecino 1933a: 567)<sup>39</sup>.

## Los oídos de Métraux

Alfred Métraux (1902-1963) se refirió a la música de los aborígenes pilagá en varios de sus trabajos<sup>40</sup>. No obstante, la mayor cantidad de referencias se encuentran en dos de sus obras más significativas: “Études d’Ethnographie Toba-Pilaga” (1937) y “Ethnography of the Chaco” (1946a). La primera reúne las observaciones que recogió en el transcurso de dos viajes de investigación efectuados, en calidad de director del

Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán, en la Provincia de Formosa durante 1932. Métraux advierte en la Introducción de esta obra que si se encuentran entre sus páginas “... hechos novedosos e interesantes se deben enteramente a Kedoc” a quien consideraba ser un colaborador pilagá “dotado de una inteligencia excepcional”, con buen dominio del español, de “palabra fácil”, con capacidad para comprender “perfectamente el interés de una encuesta etnográfica” (172) y el verdadero autor de su trabajo<sup>41</sup>. En este escrito las expresiones musicales son mencionadas en los apartados dedicados a La religión (174) –bajo el subtítulo “Los demonios de la naturaleza” (175)–, Los magos (176), Tratamiento de las enfermedades (180), Diversas prácticas mágicas (184), La pubertad (190), Las fiestas (380), La autoridad (389) –bajo el subtítulo “Proclamación de un nuevo cacique” (392) –, La guerra (393) y Los juegos (398), –bajo los subtítulos “Juego de niños” (400) y “Danzas y rondas” (400). La aparición de referencias musicales de manera tan extendida a lo largo de todo el texto y la falta de lenguaje técnico y de un apartado especial dedicado al tema son elementos reveladores de dos aspectos de la labor de Métraux. Por un lado, el investigador se revela como un observador agudo, poseedor de un oído ávido y sumamente atento, lo cual le permitió percatarse de que la música invadía varias esferas de la cultura pilagá. Por otro lado, la carencia de un análisis minucioso del lenguaje musical, tal como en esa época efectuaban algunos investigadores, viajeros o misioneros que sin tapujos aplicaban el análisis musical creado para la música europea a la música extraeuropea<sup>42</sup>, pone al descubierto el desconocimiento de Métraux de dicho tipo de procedimiento<sup>43</sup>. Repárese en el uso de un lenguaje llano en la siguiente descripción de los cantos:

“Empiezan estas melodías con una nota elevada y van bajando gradualmente el tono hasta alcanzar notas extremadamente bajas que repiten en sordina” (Métraux 1937: 185)<sup>44</sup>.

El desconocimiento de una técnica de análisis del lenguaje musical que le permitiera dar cuenta de las leyes que regulaban el sistema musical pilagá no debe ser considerado como una insuficiencia de su labor. En un sentido, la imposibilidad de abordar el detalle o de descomponer las expresiones musicales mediante abstracciones de diversa complejidad le permitió forjar una visión holística que le allanó el camino para concebir una visión de la música “en la cultura” y para evadir en gran medida su reificación que por esa época era el punto de partida y de llegada de la mayor parte de los trabajos que abordaban el tema.

“Ethnography of the Chaco” constituye la obra más importante que se haya escrito sobre etnografía chaqueña y tal vez deba considerarse como la contribución más sustanciosa de las que componen el monumental *Handbook of South American Indians*. Como su título lo indica, se trata de una visión de conjunto de la cultura de los pueblos que habi-

tan el Chaco en la que confluyen una abrumadora cantidad de fuentes documentales e información recavada por el propio autor durante sus trabajos de campo. En esta obra, las expresiones musicales pilagá aparecen mencionadas en los apartados dedicados a la Guerra (312) –bajo el subtítulo “Fiestas de la victoria” (315) –, y a las Actividades estéticas y de recreación (334) –bajo los subtítulos “Canto” (339), “Instrumentos musicales” (342), “Danza” (345) y “Encuentros para beber”<sup>45</sup> (349). A diferencia del trabajo comentado en primer término, en éste aparecen apartados especiales destinados a la música. Sin embargo, Métraux logró establecer una fuerte articulación entre las prácticas musicales y diferentes eventos sociales. Esto sugiere que la existencia de secciones específicas sobre el tema se debe más a las restricciones de escritura impuestas por el tipo de obra que acogía su contribución, que a una percepción fragmentaria de la cultura. En este texto también se observa el empleo de un lenguaje llano al referirse a la música:

“Las canciones mataco y pilagá son una sucesión de sonidos monótonos y cavernosos seguidos por una serie de cambios de altura y volumen” (Métraux 1946a: 339)<sup>46</sup>.

“El cantor habitualmente comienza con un murmullo bajo que asciende gradualmente y luego cae a un tono profundo” (Métraux 1946a: 353)<sup>47</sup>.

“... el shamán... canta monótonamente con sonidos que suben y bajan” (Métraux 1946a: 362)<sup>48</sup>.

También en el caso de Métraux, el paradigma estético al que adscribía hacía que sus oídos fueran al encuentro de la música pilagá con un sesgo particular. En este sentido, la música pilagá era decodificada como “monótona” y “lacrimosa” y la ceguera auditiva, propia del observador que no logra escapar a la determinación de su propia cultura y de la cual suelen ser muy conscientes los etnolingüistas cuando se enfrentan con sistemas fonológicos diferentes, lo condujo a otorgarle a la música pilagá una impronta “uniforme” a lo largo de extensas áreas del Chaco:

“[un shamán s] e detuvo un instante para cantar. La melodía monótona que entonaba era una invitación a la serpiente para que se fuera” (Métraux 1937: 182)<sup>49</sup>.

“Algunos se ponían a cantar un canto lacrimoso... lanzaban sus notas monótonas cuando les venía la inspiración” (Métraux 1937: 381)<sup>50</sup>.

“Los cantos otorgan eficacia a todos los ritos mágicos y cantar una melodía monótona e interminable es considerado suficiente para controlar las fuerzas sobrenaturales” (Métraux 1946a: 339)<sup>51</sup>.

“... los ritos mágicos consisten en la repetición monótona de un tema melódico con palabras o sílabas sin sentido” (Métraux 1946a: 353)<sup>52</sup>.

“Felipe ... [un shamán] Se detuvo tan solo para conjurar a la serpiente a que saliera con un canto bajo y monótono” (Métraux 1973: 113).

“Algunas de las canciones que las mujeres pilagá cantan en las fiestas son decididamente obscenas. Dado que los cantos pasan de una tribu a otra, el repertorio del Chaco es muy uniforme en áreas extensas” (Métraux 1946a: 341)<sup>53</sup>.

Sin embargo, no toda la música presentaba una traza uniforme para Métraux. Y no sólo las premisas estéticas del medio cultural al que pertenecía conducían la manera de percibir la música de los otros, también el tipo de vínculo afectivo que se estableció entre él y los niños pilagá parece haber condicionado su percepción al punto de calificar los cantos de las niñas como “encantadores”. Casi al final de su trabajo confiesa:

“Ninguna expedición me ha dejado tan buenos recuerdos como mi estadía entre los toba<sup>54</sup>. La impresión de frescura, gentileza y alegría simple que guardo de aquellos tiempos viene, sobre todo, de mis observaciones con los niños, cuyos juegos alegraron mis largas horas de ocio.” (Métraux 1937: 400)<sup>55</sup>.

Y unas pocas líneas más abajo, sintética y contundentemente declara:

“Las pequeñas tienen canciones encantadoras” (Métraux 1937: 400)<sup>56</sup>.

## Los oídos de la cultura

Como he mostrado, para Palavecino la música pilagá era “inarticulada”, “monótona”, “simple” y “recurrente”. Tal vez la misma percepción había tenido Métraux al calificarla como “monótona” y “uniforme”, aunque en relación con las apreciaciones de Palavecino, se mostró considerablemente más osado en exhibir su subjetividad atribuyéndole un carácter “lacrimoso” y, en especial, haciendo visible para un lector atento la relación entre el aprecio que había suscitado hacia los niños pilagá y la valoración positiva que hacía de su música. Sin lugar a dudas, tanto la manera de constituir los datos como las estrategias de documentación fueron diferentes en uno y otro investigador. Palavecino, mediante una escritura pulcra y un ordenamiento metódico de la información, sencillamente convirtió la música de los pilagá en un “objeto” más de su cultura. Esta aparente sujeción de la música de los otros la logró mediante una explícita focalización en los instrumentos musicales, los cuales fueron incluidos en una lista de objetos y representados mediante varios dibujos. También sabemos que, a la manera de un rito de conversión cultural a través del cual se pretende transmutar lo exótico e inasible en algo familiar y accesible

al escudriño científico, Palavecino acarreo los instrumentos musicales pilagá a su propio espacio geográfico.

Por su parte, Métraux desplegó una estrategia de constitución de datos y de escritura distinta. Como muchos otros de sus trabajos, su narrativa sobre los pilagá patentiza una tensión irresuelta entre un investigador que se acoge a los mandatos del paradigma científico que estaba en boga en su época y otro que, tal vez sensibilizado por sus primeras experiencias de campo, pone en duda la eficacia del método etnográfico. La siguiente declaración constituye un rotundo ejemplo de ese temprano y provocador cuestionamiento:

“Hablando claramente, no hay método en etnografía; fuera de ciertos principios de prudencia y de imparcialidad, la libertad del investigador debe ser entera. Ninguna directiva preconcebida, ningún sistema, ni siquiera algún cuestionario deben trabarlo. Todo su arte se reduce a una perpetua adaptación a los hombres y a las circunstancias” (Métraux 1925: 289, citado en Monnier 1998: 49-50).

Sus oídos y ojos fueron lo suficientemente sensibles para descubrir que la música entre los pilagá era una práctica que sustentaba una presencia diaria y que era indisoluble de cuestiones de orden político, social, religioso, ritual y festivo<sup>57</sup>. Como expresé, su concepción holística le permitió concebir una imagen en la cual la música era parte de la cultura y, en consecuencia, le permitió escapar en buena medida a la habitual reificación que de la música hacían muchos de sus coetáneos.

Llegados a este punto, hay que aceptar que un inventario de los juicios de carácter estético efectuados por los dos etnólogos da cuenta de que se trata de un número escaso. Sin embargo no hay que dejar de añadir a ese balance, tal como lo he hecho, la posibilidad que ofrecen sus escritos para contemplar, como variables elocuentes de sus respectivas epistemologías, el lenguaje que emplearon y el lugar que le dieron a la música. De cara a este estado de cosas, puede surgir la duda acerca del beneficio de seguir adelante con la argumentación. No obstante, frente al hecho irrefutable de que ambos etnólogos estuvieron entre los pilagá y de que sus percepciones y descripciones de su música no fueron llevadas a cabo en un vacío estético y teórico, se convierte la exploración intersticial de los textos en una acción necesaria para cualquier empresa que intente mirar detrás de las narrativas antropológicas por más parquedad que la información presente. La revisión de los atributos que ambos asignaron a la música de los pilagá y de cómo sus percepciones quedaron plasmadas en sus escritos sugiere una discusión que puede resumirse en tres interrogantes, dos referidos a las condiciones de audición y uno a la naturalización de ciertas cualidades sonoras:

- a) ¿Cómo percibimos las músicas de otras culturas y cómo construimos nuestros juicios de valor sobre ellas? y

b) ¿Pueden las valoraciones sobre la música de los otros escapar más fácilmente que otros temas a cierta vigilancia epistemológica?

Como declaró Russell Sharman (1997), la estética, al igual que la ideología, condiciona el conocimiento que construimos del mundo mediante la presencia inevitable de patrones de percepción que son específicos de cada cultura<sup>58</sup>. Esta afirmación destaca que un determinado paradigma estético ofrece a quienes lo suscriben "... un modelo en el cual [los sujetos] pueden (y potencialmente deben) basar sus creencias, comportamientos y personalidades" (Flores Frato 1986: 250, citado en Sharman 1997: 189). Desde el punto de vista de la audición, puede argüirse que un paradigma estético condiciona y hasta puede llegar a determinar la manera en que nuestros oídos perciben tanto las músicas que consideramos propias como aquellas que apreciamos como ajenas. Un paradigma estético puede ser definido como un conjunto de instrucciones, dispuestas en una gradación cromática de juicios de valor estandarizados que se desplazan desde una estimación positiva a otra negativa, el cual adoptamos para aceptar, rechazar, discutir, percibir y vivenciar las músicas que nos rodean. En otras palabras, un determinado paradigma estético, siempre histórica y culturalmente localizado, brinda a sus usuarios información con respecto al carácter que se le asignará a una música –"refinada", "vulgar", "aburrida", "divertida", "compleja", "simple", "familiar", "exótica", "conmovedora", "perturbadora", "satánica", "vanguardista", "conformista", "mercantilizada", "romántica"–, a la evaluación que se hará de un músico –"virtuoso", "poco o muy expresivo", "intuitivo", "versátil", "representativo"–, a la importancia que se deberá otorgar al intérprete, compositor y arreglador<sup>59</sup>, a las asociaciones que habitualmente efectuamos entre música, sentimientos y emociones, y a muchas otras facetas de nuestra percepción auditiva. Es decir, en cada paradigma están fijadas las reglas de evaluación de una manera particular. Estos paradigmas emanan simultáneamente de ámbitos de diferentes dimensiones: pueden constituirse como el resultado de una serie de fuerzas en pugna por constituir el sentido común de percepción de toda una época –tal como intentó describir Donald Lowe en su *Historia de la percepción burguesa* (1986)–, de una nación o de un determinado movimiento musical –por ejemplo las pautas estéticas que se generaron en torno a la música académica decimonónica, la música *techno*, la música pilagá. Pero también un paradigma estético de audición puede constituirse, en su dimensión más acotada, desde un género musical –como el tango o el *blues*, para citar ejemplos de expresiones globalizadas y cercanas a la experiencia del lector–, ya que los géneros suelen transportar instrucciones para que sus usuarios construyan sus evaluaciones musicales. En este sentido, puede considerarse que un sujeto es interceptado a lo largo de su vida por diferentes paradigmas a partir de los cuales, mediante un

proceso activo en grado variable, conformará una especie de biografía de audición personal en la que convergen diversas y hasta antagónicas instrucciones de audición con cuestiones afectivas e ideológicas<sup>60</sup>. No es osado afirmar entonces que los paradigmas estéticos tienen un carácter interpelador en el nivel de la percepción auditiva y que más allá de toda consideración de orden acústico y/o fisiológico, el oído pertenece en gran medida a la cultura, es ante todo un órgano cultural<sup>61</sup>. El efecto de esa interpelación de tipo althusseriana queda muy bien retratado por Terry Eagleton al referirse al juicio estético:

“Es como si, antes de entablar cualquier diálogo o discusión, estuviéramos siempre de acuerdo, previamente ‘moldeados’<sup>62</sup> para coincidir; lo estético es, pues, esa experiencia de puro consenso sin contenido en donde nos encontramos espontáneamente en un mismo punto sin necesidad de saber que, desde un punto de vista referencial, estamos de acuerdo” (2006:156).

Si aceptamos que ninguna consideración de valor sobre música puede realizarse desde un vacío estético, se comprende cabalmente cómo el hecho de que la música pilagá haya adquirido en los oídos de Palavecino y Métraux una impronta “inarticulada”, “monótona”, “simple”, de “ritmo recurrente” y “uniforme”, habla más de los gustos musicales y del paradigma estético al que adscribieron ambos estudiosos, que de las músicas de los propios pilagá<sup>63</sup>. En este caso, como en la mayoría de las narrativas antropológicas, las valoraciones sobre música aborígen nos proveen un esbozo auditivo de los gustos y las sorderas selectivas de la cultura del observador<sup>64</sup>. El pensamiento occidental, y como parte de éste la antropología en especial, de igual manera que ha generado pueblos “primitivos” y “sin historia” ha inventado pueblos con músicas monótonas. Y no sólo eso: ha inventado también pueblos con músicas indiferenciadas. A simple vista, opinar sobre la música que nos rodea, tanto la que nos gusta como la que no, parece ser un ejercicio inocuo, dirigido a calificar “objetos” con los que nos divertimos, aburrirnos, fastidiamos, o sobre los cuales intentamos expresar una opinión con ribetes académicos. Sin embargo, hablar de música es hablar de nosotros mismos y los juicios que dirigimos hacia la música de los otros pueden enmascarar actitudes discriminatorias hacia sus usuarios, aunque muchas veces la carga ideológica de ese proceder pase inadvertida para quienes emiten tales juicios<sup>65</sup>. Pero el grado de conciencia que las personas tienen de su sujeción a un paradigma estético es algo variable. En un extremo se encuentran sujetos que emiten sus juicios de valor sin tener ninguna conciencia de su inmersión en un paradigma y sin que medie ninguna vigilancia crítica con respecto a su posición relativa dentro del conjunto de paradigmas disponibles. Muchas veces esto significa que han naturalizado una serie de valores sobre su propia música y la de los demás. En la actualidad, los fragmentos de los medios masivos de comunicación dedicados a las diferentes músicas están atiborrados de declaraciones de

sus fans que se enmarcan claramente dentro de esta posición. En el otro extremo se ubican sujetos que han logrado llevar a cabo el pasaje de una posición etno-sociocéntrica a otra que implica cierto descentramiento con respecto a sus hábitos de escucha y a las evaluaciones estéticas que efectúan. Es decir, sujetos que han conseguido poner bajo sospecha el carácter natural con que sus oídos les proveen información sobre sus entornos sonoros. No quiero decir con esto que quien logre desembarazarse en cierta medida de la estética etnocéntrica que condiciona su percepción esté capacitado para emitir juicios desde un vacío estético. Como se afirmó, toda apreciación estética tiene por debajo una matriz condicionante, como la tiene mi propia lectura de la manera en que Palavecino y Métraux plasmaron sus impresiones de la música pilagá. Pero hay que aceptar que algunos sujetos pueden moverse con cierta soltura entre dos actitudes muy diferentes, porque han logrado diferenciar con bastante claridad entre la pasión que impulsa la mano que hurga en las bateas en busca de su música favorita y aquella otra que guía su investigación.

Sin lugar a dudas, Palavecino y Métraux ocupaban una posición cercana al primero de los dos extremos. Tal como expresé al comienzo, con distinto ímpetu y disímil resultado, ambos pusieron empeño en invisibilizar la subjetividad en las tramas de sus discursos. Sin embargo, sus valoraciones de la música pilagá, a diferencia de otros tópicos abordados, escaparon más fácilmente a la vigilancia epistemológica que, en calidad de instrumento de control del paradigma positivista al que ambos adhirieron, pretendía celosamente mantener sus relatos libres de pasiones. Pero Palavecino y Métraux no han sido los únicos en no advertir que sus oídos estaban dictaminando la dirección en que sus escritos debían dar cuenta de la música de los pueblos estudiados. A excepción de quienes se interesan por el estudio de las lenguas, los antropólogos en general han puesto más atención en vigilar el detalle de sus observaciones que el registro de todo aquello que ha entrado por sus oídos. No es fácil hallar todas las razones de esta disparidad, aunque tal vez haya que buscarlas en un hecho fácilmente constatable: la primacía de la visión sobre la audición en las experiencias de campo. A excepción del interés puesto en comprender el sentido de aquello que está expresando su interlocutor, la atención auditiva del antropólogo ha sido poco devota no sólo de las músicas que la rodean sino también de los diferentes paisajes sonoros que se constituyen en la situación de campo mediante los sonidos que emanan del entorno natural, del ambiente tecnológico, del uso de los objetos cotidianos y del movimiento y roce de los cuerpos. ¿Cuántos antropólogos han intentado hacer un registro de audición de alguno de dichos paisajes?, ¿cuántos antropólogos han siquiera imaginado que era posible reunir en una misma frase los vocablos “registro” y “audición”? El predominio de la visión se hace ostensible asimismo en uno de los términos que hemos escogido para designar una de nuestras más preciadas técnicas de investigación: la observación participante. Un intento

por otorgarle a la audición un papel de mayor protagonismo dentro de nuestras rutinas de investigación podría iniciarse por renombrar a dicha técnica como audición/observación participante. Tal vez, a partir de ese acto de carácter puramente nominativo aunque de tendencia propiciatoria, se pueda sensibilizar a algunos antropólogos para que, por un lado, incluyan en sus agendas los diferentes paisajes sonoros que se intrincan con sus áreas de estudio y, por el otro, para que pongan en duda la centralidad de su posición estética y, sobre todo, desconfíen de la impronta natural con que sus oídos les hacen “oír” las músicas de otras culturas.



### 3. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado<sup>66</sup>

En este trabajo procuro discurrir sobre algunas singularidades presentes en diversos tipos de archivos a partir de la experiencia de trabajo con dos fondos documentales tipificados como “archivos sonoros”. Uno de ellos se constituye en torno a las grabaciones realizadas en varios sitios de Argentina por el científico alemán Robert Lehmann-Nitsche entre 1905 y 1909, y el otro a partir de las grabaciones efectuadas en Tierra del Fuego por los investigadores Charles Wellington Furlong, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers entre 1907 y 1923. Después de más de cuatro décadas de discusión sobre múltiples cuestiones referentes a los archivos, vigorizada y diversificada con la irrupción de la llamada era digital, el vocablo “archivo” seguramente anima la presencia de sentidos divergentes en la mente de los lectores<sup>67</sup>. Por lo tanto, con el propósito de establecer un punto de partida desde el cual reflexionar sobre el tema y a los fines de desarrollar una argumentación coherente, comienzo por esbozar una definición inicial del término “archivo” fundada sobre un conjunto de propiedades a las que me refiero con posterioridad. Esta definición, surgida de un juego tan dialéctico como enigmático entre la sedimentación de los saberes apprehendidos en los textos de otros estudiosos y mi propia experiencia, es retomada a lo largo del artículo con el propósito de ser ampliada y fortalecida mediante una argumentación más consistente y a través de alusiones a los mencionados archivos.

El despliegue de una definición preliminar se lleva a cabo mediante la enunciación de cuatro postulados en el tiempo presente del modo indicativo. Debe destacarse que el empleo de este tiempo y modo verbales responde al anhelo de lograr una comunicación directa de las ideas y de ninguna manera a la pretensión de alcanzar enunciados incuestionables. Asimismo debe subrayarse que el confinamiento de la indagación a cuatro postulados no pretende agotar las perspectivas desde las cuales el asunto puede ser abordado; sin duda existen muchos otros aspectos que contribuyen a definir un archivo y que merecen ser puestos sobre el tapete aunque queden circunstancialmente excluidos de este escrito. En otras palabras, lo que sigue es un ejercicio de enunciación de ideas

un tanto dispersas y en ebullición que no puede ni pretende evitar un sesgo de parcialidad y mucho menos eludir la condición provisional de lo que postula.

Con el vocablo “archivo” me refiero a un saber asociado a un conjunto de documentos habitualmente multi-situado y heteróclito, que remite, por obra de una comunidad de estudiosos y/o un grupo de instituciones, a una persona, un área geográfica, una época, un hecho relevante, un tema o a alguna otra variable. Este conjunto cobra materialidad e institucionalidad principalmente mediante un artilugio discursivo de autoría compartida, de carácter discontinuo y fragmentario, que en algunos casos logra movilizar en una misma dirección recursos humanos, económicos y tecnológicos. Asimismo, tanto en su gestación como en su posterior estructuración, siempre inconclusa, siempre en proceso de negociación, no solo intervienen de forma explícita o implícita decisiones de orden científico sino también determinaciones de carácter estético e ideológico. De esta delimitación se desprende que al abordar el asunto no me refiero a una institución con nombre, una o varias localizaciones, prestigio o desprestigio en cuanto a la cantidad y accesibilidad de sus documentos, presencia de investigadores, etc., sino a algo más cercano a un saber que tiende a estructurarse, aunque nunca lo logre de manera concluyente, en torno a lo que comúnmente denominamos fondo documental, colección o legado. En ocasiones, los estudiosos que nombran, evalúan y administran estos conjuntos de documentos creen ilusoriamente estar frente a una totalidad cohesionada<sup>68</sup>.

## El archivo es un saber de carácter discursivo

Una de las particularidades de los archivos sonoros gestados en las primeras décadas del siglo XX<sup>69</sup> es que el saber que expresan sobre una parcela de eso que llamamos “realidad” suele conformarse en dos instancias: una durante la cual las expresiones sonoras se fijan mediante la grabación y otra en la cual se analizan. En ocasiones la brecha entre estas instancias es abismal. El nexo entre ellas puede interpretarse mejor como una dislocación que como una cesura, de lo cual se infiere parcialmente la impronta fragmentaria o discontinua que poseen los archivos. Así sucedió, por ejemplo, con el saber inaugurado por las grabaciones efectuadas en Tierra del Fuego, alojadas desde hace varios años en el Archivo de Fonogramas de Berlín. Los artífices de estas grabaciones fueron el explorador y militar norteamericano Charles Wellington Furlong, quien tomó entre los años 1907 y 1908 cantos y locuciones verbales de aborígenes selknam (ona) y yagan con un fonógrafo Edison y 13 cilindros de cera; el misionero y antropólogo alemán Martin Gusinde, quien grabó en 1923 un vocabulario y diversos cantos

de aborígenes alakaluf, selknam y yagan con 30 cilindros de cera, y su colega y correligionario Wilhelm Koppers, quien presumiblemente registró en 1922 cantos y expresiones verbales de aborígenes alakaluf y yagan con 33 cilindros<sup>70</sup>.

La tecnología de grabación, representada en este caso por el fonógrafo y los cilindros de cera, presidió la primera instancia de conformación del archivo sonoro y fijó de una vez para siempre una de muchas posibles realizaciones de cada uno de los cantos fueguinos<sup>71</sup>. Todo el desarrollo posterior de este archivo, es decir, la instancia de análisis de la que participaron estudiosos de distintas latitudes y escuelas, se llevó a cabo a partir de este hecho fundacional. A la fijación le siguió un juego gnoseológico que rápidamente convirtió “las grabaciones de los cantos fueguinos” en “los cantos fueguinos” en sí mismos. Dicho en otros términos, el análisis de las grabaciones se efectuó mayormente ignorando o invisibilizando la presencia del fonógrafo, al amparo del mito de que el analista se encontraba frente a las expresiones fidedignamente fueguinas y no frente a versiones que habían sido tomadas en circunstancias particulares y con un dispositivo creado en un ambiente tecnológico específico, manipulado por sujetos que buscaban algo que, respecto a su exotividad, ya estaba prefigurado en sus mentes. Si bien era un dispositivo limitado en cuanto al tiempo de grabación y a la posibilidad de modificar su ángulo de captación, el fonógrafo facultaba al colector a decidir dónde, qué y a quién grabar además de determinar cuándo empezar y terminar un registro, como también decidir conservar o desechar una toma. Como explico en el capítulo 5 de este libro (“Las músicas de Tierra del Fuego...”), algunos de sus usuarios creían que el fonógrafo permitía una reproducción diáfana. Con el beneficio que otorga la distancia temporal que nos separa de la era de esa tecnología, hoy podemos decir que en realidad el fonógrafo es un dispositivo creado en un ambiente tecnológico, acústico y estético signado por una ideología del progreso y de la complejidad que alimentaba el imaginario sonoro eurocéntrico sobre un mundo considerado “exótico” y “remoto”. No obstante, para la argumentación que aquí se expone, el dato más significativo consiste en que este dispositivo permitió congelar una de muchas manifestaciones posibles de cada una de las expresiones sonoras para ser transcrita y/o analizada por un estudioso que no fuera el colector.

El discurso etnomusicológico<sup>72</sup> fue el medio que prevaleció en la segunda instancia de la constitución del saber sobre los cantos de Tierra del Fuego. En el marco de una extendida fascinación por la lingüística en sus más variados desarrollos, estudiosos enrolados en diversas disciplinas se esmeraron en señalar la base discursiva del conocimiento. Entre ellos, fue Michel Foucault quien con mayor sistematicidad y vehemencia se refirió al poder generativo del discurso. En su libro *La arqueología del saber* (2002) postuló que “el discurso es otra cosa distinta del lugar al

que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano” (60); resalta de esta manera la facultad del discurso para constituir un nuevo saber, o nuevos objetos, más que para predicar sobre “cosas” preexistentes al sujeto enunciante. En una dirección convergente con Foucault, aunque más interesado en la naturaleza poética de la historiografía, Hayden White ha expresado que “...el pensamiento permanece cautivo del modo lingüístico en que intenta captar la silueta de los objetos que habitan el campo de su percepción” (1998: 11). Ciertamente el saber etnomusicológico sobre los cantos fueguinos se constituyó mediante una acumulación discontinua de enunciados técnicos cuyos responsables no fueron los colectores sino Erich von Hornbostel, Jorge Novati, Alan Lomax y Gilbert Rouget, quienes ensayaron sofisticados procedimientos de representación y análisis.

El musicólogo austríaco Erich von Hornbostel, director del Archivo de Fonogramas de Berlín entre 1905 y 1933, realizó los primeros análisis de los cantos fueguinos (Hornbostel 1913, 1936, 1948 y 1986). Su discurso, claramente sesgado por una perspectiva comparativa que privilegiaba la dimensión sonora de la música, rotuló los cantos de Tierra del Fuego como “música primitiva”, una expresión que por muchos años nutrió el imaginario europeo sobre el extremo sur del continente americano y permitió justificar el registro, almacenamiento y estudio de dichas manifestaciones sonoras. Con posterioridad, el etnomusicólogo argentino Jorge Novati efectuó un estudio de los cantos selknam (1969-1970). Renuente a emplear el término “música primitiva”, Novati postuló que estas expresiones estaban indisolublemente asociadas a manifestaciones míticas y rituales sin que existieran intenciones estéticas en su hechura y ejecución. Asimismo creyó encontrar en la supuesta ausencia de frases conclusivas la razón por la cual varios exploradores y estudiosos –como el propio Hornbostel– habían caracterizado a estas expresiones como “monótonas”<sup>73</sup>. Hay que destacar que al asignar ese tipo de juicios a las expectativas auditivas de quienes expresaron con palabras sus impresiones y no a la música en sí, Novati evitó caer en un razonamiento esencialista que aún hoy se encuentra muy extendido y arraigado. Sin embargo, no por eso dejó de reproducir una perspectiva colonialista que prefiguraba al otro cultural por medio de la carencia de un atributo que sí poseía el sujeto que miraba, escuchaba y analizaba: según su análisis los cantos fueguinos no respondían a motivaciones estéticas.

Por su parte, el etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax estudió los registros tomados por Furlong a aborígenes selknam y yagan<sup>74</sup> con el propósito de definir lo que él llamaba el “estilo musical”, que debía efectuarse, según el autor, a partir del estudio comparativo de los cantos de diferentes pueblos. Fascinado por el supuesto carácter primitivo de las culturas y los cantos fueguinos, Lomax creyó hallar

similitudes entre el estilo musical de los selknam y yagan y entre ellos y otros estilos hallados en las costas del Pacífico de América del Sur y de América del Norte, concluyendo que el estilo del canto fueguino podía ser considerado como un estilo amerindio prototípico –“*prototypical Amerindian type*”. Finalmente, el etnomusicólogo francés Gilbert Rouget<sup>75</sup> (1970 y 1976) comparó unos pocos segundos de un canto selknam grabado por Anne Chapman con un canto mandinga de Sudán<sup>76</sup>. A través del empleo de gráficos producidos con tecnología en boga en la época, como el stroboscopo y el sonógrafo, y de las habituales transcripciones musical y lingüística, Rouget desplegó un estudio en dos niveles, uno relativo a la acústica y otro a la emisión vocal. En el primer nivel destacó en el canto selknam la presencia de acentos, la modulación de la intensidad, una fuerte importancia del timbre vocálico, la interdependencia de la altura de las notas con el timbre vocálico, entre otros aspectos. En el segundo nivel resaltó la presencia de un tono glotal elevado, una presión sub-glotal baja, una laringe elevada, una velar subida, cavidades faríngea y bucal reducidas, etc. Resulta sorprendente cómo Rouget logró esfumarse detrás de un análisis técnico y supuestamente aséptico efectuado sobre unos pocos segundos de un solo canto. El término que mejor expresa la imagen que este autor proporcionó al saber etnomusicológico del canto selknam es el de “segmentación”: la expresión vocal fue segmentada de modo tal que al final del procedimiento analítico no es posible restituir una nueva totalidad. De esta manera, su tecnicismo a ultranza no sólo le permitió desaparecer como sujeto sensible si no también borrar de su discurso a los propios creadores de esos cantos<sup>77</sup>.

En síntesis, un discurso técnico, discontinuo aunque de circulación fluida entre quienes lo produjeron, mayormente apático a la información no sonora e insensible a la inclusión de algún rasgo de humanidad de los propios creadores de los cantos, generó un saber mediante la invención de un objeto llamado “los cantos fueguinos”. Esta invención o reinención etnomusicológica de la música fueguina se hizo, como ya fue expresado, a partir de la fijación de un conjunto de cantos efectuada por los colectores con la tecnología del fonógrafo y los cilindros de cera. Aunque este saber abrevó fundamentalmente en los procedimientos obsesivos y pretendidamente asépticos de la etnomusicología, también se alimentó de discursos provenientes de viajeros, militares, misioneros, antropólogos y otros interesados en las culturas y la geografía de Tierra del Fuego. Martin Gusinde, uno de los colectores y autor de la monumental obra *Die Feuerland Indianer* (1931-1939), fue quien ofició de nexo, de manera directa o indirecta, entre los discursos del marino Robert Fitz-Roy, el naturalista Charles Darwin, el misionero Thomas Bridges, el lingüista y etnólogo Wilhelm Schmidt, los colectores Charles Wellington Furlong y Wilhelm Koppers, la antropóloga Anne Chapman, y los etnomusicólogos mencionados, muy particular-

mente Erich von Hornbostel. Mediante una operatoria discursiva este círculo de interés logró generar un saber conformado por un objeto de estudio –“la música de los fueguinos”–, tópicos –“los fueguinos no tienen instrumentos musicales”– e imágenes estereotipadas –“los fueguinos representan a las poblaciones más primitivas”. Asimismo supo generar líneas de investigación que aún permanecen abiertas a nuevas intervenciones.

## **El archivo constituye un conjunto de enunciados discontinuos de autoría compartida**

Efectivamente, desde la perspectiva que estoy adoptando, un archivo se conforma con un conjunto de enunciados nunca completamente cerrado y siempre abierto a variadas y discontinuas intervenciones. Por lo tanto, puede ser visto como un saber en proceso más que como una suma de documentos. El carácter discontinuo de los archivos aparece claramente en el concepto de “arqueología” de Foucault (2002) y también, aunque desde un punto de vista diferente, puede ser asociado a la idea de “crisis de la historicidad”, tal como fue formulada por Fredric Jameson (2005), en términos de una ruptura de la cadena signifiante. Esta impronta procesual y fragmentaria es consecuencia de los diversos intereses y de las múltiples orientaciones teórico-epistemológicas que poseen los agentes intervinientes. Toda acción sobre un archivo, desde la nimiedad del cambio de posición de un documento dentro de un orden preestablecido, pasando por su digitalización, hasta la irrupción de una exégesis novedosa, es una intervención que contribuye a mantener activo el saber que expresa dicho archivo y a alimentar la dinámica de su nunca acabada estructuración<sup>78</sup>.

Un caso que puede ilustrar la multiplicidad de intervenciones que presentan algunos archivos es el que se constituyó a partir de las grabaciones de música popular y aborígen realizadas por Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina entre 1905 y 1909. Este científico alemán grabó con un fonógrafo varios géneros de la música popular en la ciudad de La Plata –Provincia de Buenos Aires– y diversas expresiones verbales y musicales aborígenes –chorote, toba, wichí, chiriguano, mapuche y tehuelche– en distintos sitios de Argentina. Para llevar adelante esta tarea empleó aproximadamente 246 cilindros de cera que fueron enviados al Archivo de Fonogramas de Berlín por el propio colector con el propósito de que fueran preservados y analizados con los procedimientos musicológicos. Los cilindros, como otros documentos asociados a ellos, sufrieron desde su génesis diversas intervenciones. Al igual que sucedió con los cilindros de Tierra del Fuego, al finalizar la Segunda Guerra algunos de los de Lehmann-Nitsche quedaron en manos de las fuerzas soviéticas y con la Caída del muro de Berlín fueron restituidos al mencionado Archivo. El

historiador argentino Juan Álvarez fue el primero en entrar en contacto con las grabaciones de Lehmann-Nitsche. En su libro *Orígenes de la música argentina* (1908) incluyó cinco transcripciones musicales de cantos toba, chorote y chiriguano aparentemente efectuadas a partir de registros que el colector había llevado a cabo en Jujuy. El mismo año se publicó en la revista *Anthropos* un artículo de carácter histórico del propio Lehmann-Nitsche sobre el canto y el arco musical de los tehuelche, seguido de un estudio musicológico de Erich Fischer (1908). Aunque acotadas, hubo también referencias a las grabaciones de Lehmann-Nitsche en obras de otros musicólogos, tales como Erich von Hornbostel (*Demonstrations-sammlung*)<sup>79</sup>, Carl Stumpf (1911) y Christian Leden (1952). En 1971 la musicóloga argentina Pola Suárez Urtubey (2007) tradujo parcialmente los artículos ya citados de Lehmann-Nitsche y Erich Fischer. Un año después, Isabel Aretz (1972) informó sobre la obtención de copias de 179 cilindros de Lehmann-Nitsche con registros tehuelche y toba por parte del Instituto Interamericano de Etnomusicología de Venezuela. En 1975 apareció por primera vez un artículo dedicado a la colección de música popular con el título “Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche”, escrito por Walter Guido, en el cual se informaba que habían llegado al Instituto de Venezuela la copia de la colección de cilindros de música popular y el microfilm de un manuscrito del colector con la transcripción de los textos de esas grabaciones. A comienzos de la década del 80 el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Argentina recibió del Archivo de Fonogramas de Berlín una copia parcial en cinta magnetofónica de la colección de música popular junto con dos manuscritos. En el año 2000, en una publicación conmemorativa de los 100 años del Archivo de Fonogramas se incluyó un canto chiriguano con comentario (García 2000). Posteriormente surgieron otras contribuciones que no incluyeron material sonoro (García 2004 y 2006) y cuando concluyó la digitalización de todos los cilindros se efectuó una edición comentada de los mismos (García 2009) y la edición parcial del manuscrito con los textos de música popular acompañada también de registros sonoros (García y Chicote 2008). La aparición de estas publicaciones produjo una mayor visibilidad de los documentos porque dio lugar al acercamiento de nuevos investigadores.

Todas las intervenciones proporcionaron un incremento considerable de la permeabilidad y conectividad de los documentos. Es decir, a medida que más intervenciones se producían, más discursos se generaban y más nexos se establecían entre ellos y otros documentos, en especial con los que había recolectado y producido el propio Lehmann-Nitsche. Recordemos que este investigador no sólo recopiló música, sino también una gran variedad de manifestaciones no sonoras. En las instituciones que albergan su legado podemos encontrar su conocida Biblioteca Criolla –un reservorio de impresos de literatura popular que circularon en Argentina, Chile y Uruguay a fines del siglo XIX y principios

del XX—, manuscritos de varias de sus publicaciones, manuscritos inéditos —entre los que se destacan tres volúmenes con narrativas en mapuche y borradores con textos en idioma quichua, guaraní y chiriguano—, manuscritos de otros autores, fotografías tomadas durante sus expediciones a Tierra del Fuego, Patagonia, Chaco y Bolivia, tarjetas postales, cuadernos de campo, recortes periodísticos, documentación personal y una voluminosa correspondencia. Hubo asimismo otro tipo de intervenciones. Lehmann-Nitsche se fue de la Argentina en 1930 para regresar a su tierra natal e instalarse en el barrio de Schöneberg de Berlín, donde falleció en 1938. Durante la guerra su casa fue totalmente destruida y se presume que también con ella los documentos que allí se encontraban. Sabemos además que algunos documentos fueron donados o vendidos por su esposa a diversas instituciones y que un librero de Leipzig incluyó en un catálogo de venta varios de sus trabajos.

En síntesis, puede decirse que el archivo de Lehmann-Nitsche constituye un saber de autoría compartida creado a lo largo de más de 100 años, cuyos autores no fueron sólo las personas que estuvieron frente al fonógrafo, sino también aquellas que nos hemos acercado a su acervo y todas las demás que de una u otra manera han estado involucradas en las vicisitudes de su desarrollo. Como expresé en otro trabajo (García 2009), con diversos intereses y disímiles estrategias, todos hemos participado como co-autores de un saber que ya convertido en hipertexto lleva el nombre del científico alemán. Se trata de un hipertexto aún receptivo a nuevas intervenciones de distinta procedencia y finalidad, que continuarán estableciendo de manera ininterrumpida novedosas conexiones centrípetas y centrífugas. Esta dinámica intervencionista opera con mayor intensidad sobre un eje paradigmático más que sobre uno sintagmático y aunque por momentos parece estabilizar o definir un saber, toda su impronta es tendencial. De esta manera el archivo se erige como un *locus* por el cual transitan sujetos con distinto poder de intervención y, por consiguiente, con capacidad diferencial para generar saberes con mayor o menor prestigio y durabilidad. En el juego de las intervenciones siempre hay voces que silencian a otras, voces cuyo propósito es des-silenciar, voces que callan, voces que denuncian; dimensión ésta de carácter ideológico abordada en el último punto.

## El archivo es un saber estéticamente orientado

Todo archivo constituye un saber en el cual participan decisiones de carácter estético. La presencia de este tipo de decisiones puede advertirse en la labor realizada por Lehmann-Nitsche en Argentina. En 1906, este científico registró con 39 cilindros expresiones musicales y verbales de aborígenes toba, chiriguano, chorote y wichí, quienes se encontraban trabajando en la zafra del ingenio azucarero La Esperanza

–San Pedro de Jujuy, Provincia de Jujuy. Perturbado por la diferencia de dinámica que presentaban los cantos shamánicos toba, recurrió a la invención de un dispositivo con el propósito de atenuar esa disparidad. Así explicó su experiencia:

“[M]e tomó totalmente de sorpresa el canto toba con un fortísimo al principio y un pianísimo inmediatamente después. Ya que al hombre no se le podía hacer entender que debía cantar cerca del embudo del fonógrafo en el pianísimo y a la inversa cuando la intensidad aumentaba, debí al principio mover el aparato, acercándolo y alejándolo de su boca según la intensidad. Más tarde, con la ayuda de una tercera persona, coloqué el fonógrafo en una mesa cuyas patas no se tambalearan tanto y así pude, al ir y venir con la mesa, atenuar la diferencia entre el fortísimo y pianísimo y hacer posible la grabación. De todos modos, y a pesar de que tales grabaciones fueron hechas sin defectos técnicos, las canciones toba se encuentran afectadas por esta reducción –de al menos un tercio– de la diferencia en la intensidad y por la inestabilidad de la mesa”<sup>80</sup>.

Como evidencia el relato, Lehmann-Nitsche practicó una modificación tecnológica creando algo así como un “fonógrafo móvil” con el que creía poder regular la intensidad de las tomas en forma manual. Distintas razones pueden haberlo conducido a implementar ese dispositivo. En primer término podría especularse que el propósito fue lograr una grabación respetuosa de los mandatos estéticos del medio musical del colector. En segundo término podría argumentarse que si bien la co-presencia del fortísimo y el pianísimo era algo aceptado en el medio musical al que pertenecía Lehmann-Nitsche, en cambio, no era tolerado que éste fuese un recurso disponible para los llamados “pueblos primitivos”, interpretación que llama a considerar la dimensión ideológica del asunto. Por último, también cabe la posibilidad de que la finalidad fuera evitar la distorsión ocasionada por la emisión del fortísimo y así proveer “buenos” registros para el analista. Es evidente que de haberse dado cualquiera de las dos primeras hipótesis habrían estado implicadas orientaciones estéticas tanto en una como en la otra. No menos evidente resulta en la tercera, si se acepta que la sensación de distorsión es relativa y, por lo tanto, siempre involucra una decisión de carácter estético<sup>81</sup>. Cuán consciente fue Lehmann-Nitsche de la presencia de condicionamientos estéticos en la implementación de esta estrategia es algo difícil o tal vez imposible de saber.

Otro ejemplo ilustrativo de la dimensión estética de los archivos puede hallarse una vez más en el trabajo de Lehmann-Nitsche. Cuando en 1905 grabó expresiones vocales de la música popular cantadas con décimas –conjuntos de varias estrofas de 10 versos–, tales como los estilos y las milongas, fue necesario omitir varias estrofas debido a que excedían el tiempo de grabación de los cilindros –aproximadamente 3 minutos. No sabemos en manos de quién estuvo esta decisión, si del

cantor o del colector, pero sí sabemos que en la mayoría de los casos fueron suprimidas estrofas intermedias. Este procedimiento seguramente estuvo guiado por el propósito de preservar cierta secuencia narrativa, es decir, se pretendió que la omisión de las estrofas no alterara el hilo narrativo que quien tomaba esta decisión creía encontrar en cada poema. No obstante, la elección de las estrofas a ser suprimidas sin duda constituyó un fallo orientado por preferencias estéticas.

Estos casos someramente abordados, y otros que pondrán hallarse sin mayor obstáculo al hurgar en diferentes archivos y en varias instancias de su constitución, inducen a reconsiderar el significado del vocablo “recolección”, el cual parece prescribir la existencia de objetos completamente exentos de nuestra influencia, susceptibles de ser extraídos de los contextos a los cuales pertenecen, enajenados de sus creadores, alojados en recipientes —archivos digitales, cuadernos de campo, estantes, cajas, etc—, y aún así ser lo suficientemente incólumes para conservar las cualidades que poseían antes de nuestra intervención. Expresado de otra manera, el término “recolección” enmascara el hecho de que el procedimiento que designa pertenece por completo al orden de la representación y no al orden de la cosecha y el acopio. Recolectar es enteramente un acto de representación orientado, condicionado o aún determinado, según las circunstancias, por varias fuerzas, entre ellas por una de carácter estético. Se trata de una fuerza proveniente de uno o varios paradigmas estéticos que nos instruyen sobre cómo establecer y emitir juicios de valor. Estos paradigmas, cuya presencia revela la imposibilidad de representar al mundo desde un vacío estético, parecen operar de una manera cercana a cómo Althusser (1984) explicó el poder interpelador de la ideología<sup>82</sup>. En este sentido, la interpelación puede hacernos partícipes alternadamente de dos tipos de ficciones: una que invisibiliza la presencia de los mandatos estéticos procedentes del medio cultural al que pertenecemos y así inducirnos a creer que no hay nada de estético en algunas de nuestras acciones y otra que, por el contrario, hace visibles dichos mandatos pero a la vez nos convence sobre su universalidad y nos sumerge a quienes estamos interpelados por un mismo paradigma estético en una especie de acuerdo pre-discursivo, el cual fue descrito de manera contundente por Terry Eagleton: “Es como si, antes de entablar cualquier diálogo o discusión, estuviéramos siempre de acuerdo, previamente ‘moldeados’ para coincidir; lo estético es, pues, esa experiencia de puro consenso sin contenido” (2006:156). En síntesis, quizás haya que considerar los archivos sonoros —y tal vez también otros tipos de archivos— en los términos en los cuales Hayden White se refirió a la historiografía y aventurar que si hay algo que él llamó “poética de la historia”, también es posible hablar de una “poética de los archivos” para resaltar la operatoria discursiva y estética que yace en la contingencia de su constitución.

## El archivo expresa una ideología

Otras de las fuerzas que operan sobre los archivos es la ideología. Tal como se pone en evidencia, ésta no puede ser fácilmente escindida de los paradigmas estéticos y mucho menos de los mandatos científicos. No obstante parece posible, al menos en algunas circunstancias, identificarla como un vector capaz de guiar la conformación de los marcos conceptuales y el empleo de ciertos procedimientos metodológicos. En distintos momentos de la conformación del archivo sobre Tierra del Fuego ha intervenido una fuerza ideológica que puede ser nombrada con el término “colonialismo”. Pero, ¿cuál es la especificidad de una intervención colonialista sobre un archivo? o, dicho de otra manera, ¿qué conceptos y procedimientos metodológicos resultan orientados por una ideología colonialista? Inspirado en las perspicaces reflexiones sobre colonialismo y capitalismo vertidas por Boaventura de Sousa Santos en *Una epistemología del Sur* (2009), entiendo que en el plano del saber, una ideología colonialista propicia un proceso altamente asimétrico en el cual, a partir de la observación de una parcela de “lo real” imaginariamente localizada en los márgenes, un saber pretensiosamente profético y universalista –coronado con un halo de superioridad, científicismo, razón y objetividad– genera efectos de dominación, invisibilidad y mutilación. Imaginar, nombrar, descubrir, capturar, descontextualizar, analizar y explicar –o interpretar– son las acciones básicas que permiten generar esos efectos en el transcurso de la constitución de un archivo sonoro.

Para dominar<sup>83</sup> un objeto lo primero que debe hacerse es imaginarlo: el colonialismo lo imagina distante, ajeno, diferente y tal vez amenazante, dando así lugar a un tipo de experiencia cuasi religiosa descrita por Rudolf Otto (1925), en la que convergen sentimientos de fascinación y temor. De manera sucesiva o simultánea, el objeto debe ser nombrado: Erich von Hornbostel y sus colegas de la “Escuela de Berlín” se encargaron con esmero de rotular las expresiones sonoras de Tierra del Fuego como “música primitiva” y a sus creadores como “pueblos primitivos”. Como dice García Gutiérrez “Denominar es demarcar [...] La demarcación, teorizada, suele introducir los conceptos de núcleos o centros y periferia, sean simples o concéntricas. Los primeros reclaman el poder, el significado, la relevancia. A las segundas se les atribuye la marginación” (2004: 18-19).

Asimismo, mediante diversos artilugios discursivos debe forjarse un evento que reafirme la centralidad del sujeto cognoscente, es decir, hay que describir el “encuentro” con el objeto en términos de descubrimiento. Sobre este aspecto Enrique Dussel argumentó que la idea de “descubrimiento” se generó desde un “Yo europeo”, que instituyó una potestad sobre el objeto –podríamos decir “sobre el trofeo”– en términos de “yo descubro, yo conquisto, yo evangelizo [...] yo pienso”

(1988: 128). Como expreso en el capítulo 4 de este libro (“Escuchar y escribir...”), hasta no hace mucho tiempo, desde esa perspectiva procedían los oídos, los juicios de valor y la escritura de muchos estudiosos que abordaron el análisis de músicas no europeas, digamos con Dussel entonces que sus saberes se constituyeron desde acciones un tanto narcisistas: “yo escucho”, “yo evalúo”, “yo escribo”.

Otra instancia en la dominación del objeto es la captura: el objeto debe ser capturado, descontextualizado y trasladado al “centro de la civilización”, tal como sucedió con los registros sonoros efectuados por Koppers, Gusinde y Furlong. Ya en terreno propio, el objeto es presentado a la comunidad científica travestido de rareza y, fundamentalmente, es analizado y colocado en una trama explicativa o interpretativa mediante prácticas discursivas. En el marco ideológico colonialista la dominación del objeto requiere una violencia constante, siendo ésta la condición de posibilidad del objeto mismo. La violencia parece dirigirse con mayor virulencia hacia dos objetivos. Por un lado apunta a invisibilizar a los sujetos relacionados con las prácticas o las “cosas” que han sido “recolectadas”, o en el mejor de los casos a despojarlos de su condición histórica y sensible. Por otro lado, la violencia está orientada a mutilar las expresiones sonoras mediante una operatoria teórico-metodológica que debe gozar de buena reputación dentro de la disciplina en la cual se inscribe el objeto –por ejemplo el análisis musical. Sin duda un ejemplo claro de celebración y empleo a ultranza de este tipo de mutilación es el análisis de Gilbert Rouget del canto selknam (1970 y 1976) ya descrito. En conjunto, los procedimientos mediante los cuales se genera el archivo de Tierra del Fuego, y seguramente otros muchos, parecen propiciar un tipo de resultado al que Sousa Santos (2009) denominó “epistemicidio”<sup>84</sup>.

## Epílogo

Esta reflexión, que al igual que los archivos está estética e ideológicamente orientada y es sobre todo inacabada, constituye un arrebato exogámico, un intento de pensar los archivos sonoros desde fuera de la etnomusicología, disciplina que habitualmente provee las condiciones de indagación y crítica para este tipo de escudriño. Aunque la etnomusicología no constituye un terreno clausurado para otras áreas del conocimiento ni presenta una contextura por completo homogénea, su producción mira mayoritariamente los archivos como un cúmulo de “cosas” que deben ser ordenadas en su materialidad. Al considerar el archivo sonoro como un saber inacabado, sujeto a condicionamientos estéticos e ideológicos, se abre un abanico de nuevos interrogantes dirigidos a desenmascarar los poderes que se ocultan detrás de su constitución y, sobre todo, a poner en primer plano las consecuencias

de las intervenciones de los sujetos. Asimismo, esta perspectiva permite resaltar algunas características que han adquirido los archivos con la llegada de las tecnologías digitales, me refiero a la deslocalización, la hiper-conectividad y la descentralización –en términos de un acceso de baja restricción. Quedó demostrado en algunos casos que esta nueva impronta propicia un aumento exponencial de las intervenciones sobre los archivos al constituir en torno a ellos saberes más polifónicos y aún más inacabados.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Una versión ligeramente diferente ha sido publicada en *Trans, Revista Transcultural de Música* 15, con el título “Esbozos de la estética musical pilagá” (García 2011a).
- <sup>2</sup> Con las expresiones “sociedad circundante” y “sociedad blanca” me refiero a la población no aborígen que es denominada por los propios pilagá como “blancos” o *qoselek*.
- <sup>3</sup> En los últimos años, especialmente en el campo de la sociología interesada en los agentes e instituciones de lo que podríamos llamar “el mundo del arte occidental”, hubo intentos por reemplazar los conceptos de arte y estética con el propósito de resaltar su aspecto procesual y cultural y de proponer una perspectiva superadora de la teoría bourdiana. Un ejemplo de este intento lo constituye el concepto de “producción cultural” (Born 2010). Asimismo, en el área de una antropología de tinte universalista ávida por hallar una teoría capaz de disipar la distinción entre “arte occidental” y “arte no-occidental”, Alfred Gell (1998) ha propuesto el término “índice” con el fin de colocar a los agentes en un lugar preponderante frente a los “objetos” –aún teniendo a éstos como el foco primario de investigación. Ambos conceptos parecen carecer por el momento de un uso extendido en el área.
- <sup>4</sup> Morphy y Perkins (2006) han resaltado convincentemente la necesidad de desarrollar una perspectiva antropológica aplicable a diferentes medios –música, artes visuales, etc.
- <sup>5</sup> Es importante tener en cuenta que toda la reflexión que llevo adelante en este artículo se refiere a una situación en la cual el investigador, en principio, pertenece a un universo estético diferente al que vincula las personas y las prácticas que nos estudiamos.
- <sup>6</sup> Esto no implica de ninguna manera una completa aceptación de todo el planteo de Boas sobre el arte, sólo me limito a adoptar los puntos de vista mencionados.
- <sup>7</sup> El etnomusicólogo John Blacking (1971 y 1981) efectuó tempranamente este viraje al postular que “la escucha creativa y crítica es un signo de competencia musical no inferior a la ejecución musical” (1971: 21).
- <sup>8</sup> Desarrollo con más detalle el concepto de “paradigma estético” en el capítulo 2 de este libro (“Los oídos del antropólogo...”).
- <sup>9</sup> Los aborígenes pilagá, también autodenominados *qoml'ek*, habitan en las zonas central y centro-norte de la provincia de Formosa, Argentina. En el presente conforman una población aproximada de 4000 personas distribuidas en 19 asentamientos. Las fuentes indican que se hallan en el área desde el siglo XVIII (Azara 1809, 2: 160. Citado en Métraux 1946a), aunque su territorio fue drásticamente reducido desde fines del siglo XIX debido a la presión colonizadora. Antes del contacto intenso con la sociedad blanca, los pilagá estaban organizados en grupos seminómadas con tendencias exogámicas, conformados por la unión de varias familias extensas resultantes del patrón de residencia matrilocal. La caza, la pesca, la recolección y el desarrollo de una horticultura limitada constituían la base de su economía. El deterioro del ecosistema y la merma de la superficie en la cual se desarrollaban las actividades de

subsistencia—fenómenos provocados por el capitalismo de impronta periférica que se desarrolló en la zona— fueron las causas de su sedentarización, proceso que concluyó a mediados del siglo XX. Actualmente la obtención de recursos se organiza en torno a una rigurosa división del trabajo por géneros. La recolección de frutos y leña menor, el cuidado de los animales, las tareas domésticas, varias actividades agrícolas, la fabricación de artesanías y la redistribución de los bienes dentro del ámbito familiar constituyen todas faenas femeninas. La obtención de leña gruesa, la “marisca” —caza, pesca y recolección de huevos y miel silvestres— y algunas pocas labores agrícolas están a cargo de los hombres. No obstante, en ocasiones los hombres suelen aportar recursos a la economía doméstica también empleándose como cosecheros, hacheros, albañiles, changadores, peones, etc. Otras fuentes de ingresos provienen de pensiones, cargos en la administración pública, las relaciones con el partido político dominante y los planes de asistencia del Estado.

- <sup>10</sup> Un estudio sumamente esclarecedor sobre el surgimiento del evangelismo entre los toba es el realizado por Elmer Miller (1979). Por mi parte, he abordado con mayor detalle la emergencia de este movimiento entre los pilagá y los wichí en otro trabajo (García 2005). Las peripecias de Luciano Córdoba han sido descritas por de Vuoto (1986) y Vuoto y Wright (1991).
- <sup>11</sup> El Cuarteto Imperial —conjunto de músicos colombianos radicados en el país—, primero, y Los Wawancó, luego, fueron los grupos responsables de su popularidad.
- <sup>12</sup> Asimismo, la cumbia ha influenciado varios géneros musicales del noroeste de Argentina y ha formado parte del surgimiento de una música conocida como “cuarteto”, la cual se ha propagado desde la Provincia de Córdoba a todo el país. La palabra “cuarteto” denomina tanto a la expresión musical como al grupo de músicos que la practica. En el momento de esplendor de la “música tropical”, entre mediados de los 80 y mediados de los 90, se generó una gran industria del espectáculo que, teniendo como telón de fondo uno de los momentos de mayor crisis económico-social, pudo monopolizar su promoción, distribución y comercialización, permitiendo a unos pocos sujetos obtener grandes ganancias. En los últimos años, una nueva variante ha surgido en el escenario de la “música tropical” del Gran Buenos Aires conocida como “cumbia villera”, la cual aborda temáticas que describen la ubicación marginal de sus músicos y fans y llega a glosar posiciones apologéticas del delito y el consumo de drogas. Muchas otras variantes presenta el fenómeno como las llamadas “cumbia base”, “cumbia retro”, “cumbia rock”, etc. En su conjunto, el fenómeno aún conserva gran aceptación.
- <sup>13</sup> La adquisición de los cantos mediante revelación onírica ha sido abordada en detalle en otro trabajo (García 2008).
- <sup>14</sup> Ritual periódico que incluye secciones con prédicas, oraciones, curaciones, cantos, danzas y manifestaciones extáticas.
- <sup>15</sup> El vocablo “bailanta” es empleado por los cultores de la “música tropical” para designar el espacio físico donde se realiza el evento dancístico-musical. No obstante, no parece tener ese significado entre los pilagá.
- <sup>16</sup> Me refiero en especial a los dos asentamientos en los cuales he realizado investigación durante los últimos años, estos son Km 14 o *Laqtasatanyi* y Colonia Ensanche Norte, ambos situados en la zona central de la provincia de Formosa, Argentina.
- <sup>17</sup> En éste y en los siguientes tres apartados utilizo comillas para diferenciar la voz de los dos colaboradores. No obstante, he optado por emplear una sintaxis que, dentro de lo posible, fusiona sus voces y la mía con el propósito de reeditar en el texto la manera en que los diálogos se entrelazaron y nutrieron mediante una reflexividad estimulada desde todos los interlocutores.
- <sup>18</sup> Entiéndase registro agudo.

- <sup>19</sup> Entiéndase registro grave.
- <sup>20</sup> En otro trabajo (García 2005), referido a las experiencias que tienen los aborígenes wichí en las iglesias evangélicas, he explicado que el gozo comprende un sentimiento vigoroso e inmediato de felicidad, plenitud, optimismo y comunión que sobreviene cuando en el marco ritual los sujetos logran desembarazarse fugazmente de las angustias que los aquejan a diario –enfermedades, hambre, marginación, desencuentros amorosos. Muchos han manifestado que dicho sentimiento se prolonga, aunque con menor intensidad, varios días después de haberlo experimentado y que vivencian la necesidad de re-experienciarlo de manera periódica. El gozo puede alcanzarse cantando, danzando, realizando tenues movimientos corporales o estando completamente inmóvil. Para los pilagá, en ocasiones se produce en el momento en que el cuerpo recibe al Espíritu Santo.
- <sup>21</sup> Agradezco a Alejandra Vidal (Conicet, Argentina) por haber efectuado una última revisión de los vocablos en idioma pilagá.
- <sup>22</sup> El término *nalotab* también se emplea en otros contextos discursivos, tales como los de la alimentación y la textura corporal. En el primer caso, la locución *nalotab so l'wosek* designa un preparado alimenticio que es considerado “sabroso” y, en principio, correcto en cantidad. Generalmente este juicio se aplica al guisado y significa que no está “muy saldado” ni presenta una consistencia “demasiado líquida”. Ese resultado ideal se logra cuando se cocina menos de la mitad de la cacerola. No obstante, en ocasiones implica escases, en el sentido en que para el comensal la ración no resulta suficiente para satisfacer su apetito. En el segundo caso, el término en cuestión aparece, por ejemplo, en la frase *nalotab so yawo*, para indicar un cuerpo de mujer que “no es ni gorda, ni flaca, ni petiza, ni alta, está bien moldeada”.
- <sup>23</sup> El vocablo *lawel* designa también el estómago, es decir el centro del cuerpo, “la parte más débil de las personas [...] donde ataca la enfermedad y [...] [se] reciben los golpes [...]. Un dolor en esa zona hace perder el aliento y la respiración”. Asimismo alude al centro de un monte o ciudad, o a la profundidad de un riacho o de la tierra. Por último, también aparece asociado a un sentimiento transitorio de las personas. La frase *yataqta lawel* se refiere al estado de rencor o resentimiento que un sujeto experimenta cuando es agredido. Habitualmente se trata de un estado que antecede a una acción punitiva.
- <sup>24</sup> Traducción literal.
- <sup>25</sup> Entiéndase “agudo”.
- <sup>26</sup> La totalidad del repertorio evangélico es tonal.
- <sup>27</sup> Entiéndase “tonalidad”.
- <sup>28</sup> Entiéndase “en pilagá”.
- <sup>29</sup> Jóvenes.
- <sup>30</sup> Consumo de bebidas alcohólicas.
- <sup>31</sup> Por ejemplo, eran preferidos otros géneros musicales y otra instrumentación: guitarras acústicas y tambor de doble parche o bombo.
- <sup>32</sup> Una versión ligeramente diferente fue publicada en *Runa* 27: 50-68 (García 2007a).
- <sup>33</sup> Los primeros registros fonográficos fueron realizados con aborígenes toba, chiriguano, wichí y chorote por el polígrafo alemán Robert Lehmann-Nitsche en 1906 y 1909 con 48 cilindros de cera (para mayor detalle ver García 2000). Posteriormente, en 1934, Carlos Vega registró en discos expresiones musicales wichí, en 1944, junto con Isabel Aretz, grabó expresiones toba y en 1959, obtuvo grabaciones chorote, en el Paraguay. A partir de 1967 Jorge Novati, Irma Ruiz y otros investigadores registraron músicas de varios grupos chaqueños.
- <sup>34</sup> En la década de los 90, gracias al interés de la Sociedad Suiza de Americanistas, diver-

sos aspectos de la obra y el pensamiento de Métraux han sido objeto de numerosas y fecundas reflexiones. Ver al respecto Monnier (1995-1996), Auori y Monnier (1998) y Arenas (1999).

- <sup>35</sup> Las ideas expresadas en este artículo se desgajan de una investigación de mayor alcance que no sólo aspira a describir e interpretar las prácticas musicales de los aborígenes pilagá, sino también a destejer las imágenes que de ellas han creado sus observadores. En este contexto de trabajo, la decisión de comparar dos autores tan distintos como Enrique Palavecino y Alfred Métraux responde a una cuestión puramente pragmática: ambos se refirieron a la música de los pilagá en el mismo momento y ambos tuvieron un protagonismo más que significativo en el desarrollo de esa narrativa de trazas divergentes y convergentes que la antropología construyó sobre esa cultura. Necesariamente, la investigación deberá continuar hurgando en los escritos de otros autores que con posterioridad abordaron el mismo tema.
- <sup>36</sup> Aspecto de su labor que también queda corroborado en su descripción de las danzas nocturnas de los chorote (Palavecino 1928), en la cual recurre a un melograma supuestamente efectuado por el musicólogo argentino Carlos Vega.
- <sup>37</sup> El autor reproduce la misma frase en Palavecino 1933b: 104.
- <sup>38</sup> El mismo texto aparece en Palavecino 1933c: 318.
- <sup>39</sup> Este pasaje también puede encontrarse en Palavecino 1933b: 100.
- <sup>40</sup> Una lista de las obras de Métraux y un compendio de trabajos referidos a su labor se encuentran en Auori y Monnier (1998), asimismo, una bio-bibliografía puede consultarse en Cáceres Freyre (1963).
- <sup>41</sup> Parte de los resultados del trabajo efectuado con Kedoc fueron publicados también en Métraux 1946b y 1973.
- <sup>42</sup> Tal como lo hizo Grubb (1904) con la música de los lengua.
- <sup>43</sup> La única información que encontré hasta el momento sobre posibles contactos entre Métraux y especialistas en músicas extraeuropeas ha sido el comentario de Simone Dreyfus-Gamelo (1998), quien conoció a Métraux a principios de los 50 durante las frecuentes visitas que realizaba a su amigo André Scheffner, Jefe del Departamento de Etnomusicología del Musée de l'Homme de París.
- <sup>44</sup> "Ces mélodies, ils les commencent sur une note élevée et abaissent graduellement le ton jusqu'à ce qu'ils atteignent des notes extrêmement basses qu'ils répètent en sourdine" (Métraux 1937: 185).
- <sup>45</sup> *Drinking bouts.*
- <sup>46</sup> "Mataco and Pilagá songs are a succession of monotonous, deep chest tones followed by a series of pitch and volume changes" (Métraux 1946a: 339).
- <sup>47</sup> "The chanter usually starts with a low murmur which rises gradually and then falls into a deep tone" (Métraux 1946a: 353).
- <sup>48</sup> "... the shaman ... chants monotonously in rising and falling tones" (Métraux 1946a: 362).
- <sup>49</sup> "Il s'arrêta un instant pour chanter. L'air monotone qu'il entonnait était une invitation au sepent pour qu'il parte" (Métraux 1937: 182).
- <sup>50</sup> "Quelquesuns se mirent à faire entendre un chant pleurard ... ils lançaient leurs notes monotones, quand l'inspiration les prenait" (Métraux 1937: 381).
- <sup>51</sup> "Chants give all magical rites their efficacy and the singing of a monotonous and endless melody is deemed sufficient to curb supernatural forces" (Métraux 1946a: 339).
- <sup>52</sup> "... magic rites consist of the monotonous repetition of a melodious theme with meaningless words or syllables" (Métraux 1946a: 353).

- <sup>53</sup> “Some Pilagá songs sung by women at parties are decidedly obscene. As songs pass from tribe to tribe, the Chaco repertore is very uniform within large areas” (Métraux 1946a: 341).
- <sup>54</sup> Se refiere a quienes habitualmente denomina *toba-pilagá*.
- <sup>55</sup> “Aucune expédition ne m’a laissé des souvenirs aussi agréables que mon séjour parmi les Indiens toba. L’impression de fraîcheur, de gentillesse et de joie simple que je garde de ce temps là est né surtout de mes rapports avec les enfants dont les jeux égayaient mes longues heures de loisir” (Métraux 1937: 400).
- <sup>56</sup> “Les petites ont des chansons charmantes” (Métraux 1937: 400).
- <sup>57</sup> Un registro inicial de los eventos en los cuales distintas músicas estaban presentes durante los momentos previos e iniciales de la relación que se estableció con la sociedad blanca, fue presentado en García 1999.
- <sup>58</sup> Como he expresado en el capítulo 1 de este libro (“Una estética de la diferencia”), el uso de la categoría “estética” es en extremo controvertido en el campo de la antropología. En los últimos años tiende a desvanecerse tanto la ingenua discusión en torno a la supuesta universalidad de las premisas estéticas, como la polémica que se desarrolló alrededor del dualismo utilidad versus aspecto o forma. Actualmente el debate más acalorado parece ir girando hacia el dilema de si la categoría puede ser despojada de su carga conceptual y convertirse en una herramienta de análisis de cierta neutralidad para el estudio transcultural. Al respecto puede consultarse una disputa entre panegiristas y detractores en Weiner, Morphy, Overing, Coote y Gow (1996).
- <sup>59</sup> Un ejemplo resulta suficiente para explicar este punto. Desde una perspectiva comparativa y sincrónica, se hace evidente que las distintas músicas que transitan por los medios masivos de comunicación ofrecen a las comunidades de usuarios diferentes instrucciones para componer un orden jerárquico entre el compositor, el intérprete y el arreglador. Valga como síntesis de esta idea exponer que mientras que para un asiduo consumidor de música lírica es impensable desconocer el compositor de la obra que escuchará en el concierto, para un consumidor de la llamada música *pop* esa información constituye un dato menor al ser la identificación del intérprete lo que reviste de mayor interés. Un tercer caso, discordante con los anteriores, lo constituye el mundo del *jazz*. En torno a un determinado repertorio y a una amplia franja de sus consumidores la figura del arreglador es sin duda la más valorada. Incluso, entre los mismos músicos circulan impresos de obras conocidas como *standars* que en ocasiones sólo poseen la identificación de alguno de los tantos arregladores que lograron consagrar sus versiones.
- <sup>60</sup> El término “paradigma estético” aparece esporádicamente en la bibliografía referida al arte, la estética, los sentidos y a otros temas aledaños (por ejemplo ver Maffesoli 1985), no obstante hasta el momento no he hallado ningún caso en el cual se resalte el carácter condicionante e interpelador que le asigno en estas páginas.
- <sup>61</sup> La asignación de un carácter interpelador a la estética parece oponerse a la idea de “práctica de la percepción” desarrollada por Harris Berger (1997), quien, siguiendo la conocida dialéctica entre la intervención de los sujetos en el mundo y el orden de la sociedad en el cual éstos están inmersos desarrollada por Pierre Bourdieu y Anthony Giddens, sugiere que la percepción, aunque se encuentra bajo la influencia del marco social y cultural al que pertenece el receptor, puede ser entendida como un tipo de práctica en la medida en que está activamente organizada por los receptores –sean éstos músicos o miembros de una audiencia. A través de una metodología innovadora para el momento en que escribió el artículo, Berger ilustra cómo un músico –baterista de *heavy metal*– motivado por distintas razones puede durante una misma *performance*, mediante la focalización en distintos fragmentos de una frase de 16 semicorcheas, dirigir su atención hacia el emisor, el código y el receptor alternadamente. Sin embar-

go, la teoría de “práctica de la percepción” de Berger, más que oponerse a la cualidad interpeladora que poseen los paradigmas estéticos, puede ser considerada como una conjetura complementaria que permite apreciar cómo la percepción puede organizarse en el interior mismo de un determinado paradigma, dando cuenta cómo los condicionamientos no sólo operan para que nuestros oídos le asignen un carácter particular a la música que llega a ellos, sino también lo hacen de manera tal que nos instruyen hacia dónde debemos orientar nuestra atención. En este sentido, esta teoría amplía la comprensión de cómo los mandatos estéticos constriñen la audición.

<sup>62</sup> Resaltado del autor citado.

<sup>63</sup> El análisis de cómo los mismos autores evaluaron otras músicas enriquecería estas consideraciones, aunque el asunto excede el alcance de este artículo. Asimismo será revelador el conocimiento de la manera en que la música pilagá ha sido calificada por otros observadores.

<sup>64</sup> El conocimiento de los gustos musicales y de las biografías de audición de ambos investigadores permitiría comprender con mayor fundamento sus valoraciones estéticas. Aunque este aspecto es francamente problemático dado que no parecen existir escritos biográficos que describan sus gustos y consumos musicales, más allá de algunos datos dispersos. De hecho, una biografía de audición, sin contar las que se escriben a granel sobre los compositores más renombrados de todos los tiempos para resaltar en tono romántico e idealizante su condición de “genios”, es un género prácticamente inexistente. Lo cual convierte el procedimiento que estoy utilizando, al menos hasta el momento, en la única vía posible para discutir sobre las modalidades de audición de estos etnólogos. No obstante, en algunos casos es factible recurrir a otros métodos. Por ejemplo, un registro minucioso de los cambios de programa que una persona produce al mover el dial de su radio o al accionar el control remoto de su televisor a lo largo de un día –atendiendo no sólo a los rechazos y aceptaciones sino, en especial, a los tiempos de exposición a cada una de las expresiones y a los momentos puntuales en que realiza el cambio de tema–, resulta ser un método eficaz y rápido para develar preferencias de consumo y valoraciones estéticas.

<sup>65</sup> Para ampliar este punto valga como ejemplo anecdótico el rechazo de un director de una institución dedicada a la investigación etnomusicológica –lo cual le da al caso un tono casi dramático– a calificar como música a un canto aborigen argumentado que la única variación que presentaba su diseño melódico era un intervalo de 5ª justa ascendente. Detrás de esa posición domina el prejuicio que dictamina que la complejidad en el nivel melódico del lenguaje musical es un valor positivo y determinante a la hora de etiquetar las expresiones sonoras. Lo que cabría preguntarse en esta situación es ¿por qué la complejidad es una condición necesaria dentro del marco valorativo de quién emitió ese juicio? ¿qué valoración de la propia sociedad se encuentra adosada a ese concepto y qué valoración enmascara de las sociedades o prácticas a las que se les niega tal atributo? ¿por qué la preeminencia del plano melódico? y, sobre todo, ¿complejidad para quién? ¿existe el concepto de complejidad para los ejecutantes y/o autores de esa música? y si así fuese ¿tiene éste un valor positivo o negativo?

<sup>66</sup> Publicado en una versión ligeramente diferente en *Artefilosofía* 11 (García 2011c).

<sup>67</sup> Desde el punto de vista teórico, no han sido copiosos los debates sobre el concepto de archivo. Sin pretensión de hacer un recorrido exhaustivo, puede decirse que en los últimos años surgieron algunas discusiones referidas a la relación entre los archivos e internet, en especial en torno a la accesibilidad, la descentralización y la democratización de la información, y a los derechos de autor, entre otros aspectos. Muchas de esas discusiones tienden a superponer los conceptos de archivo y *file*, y a entender ambos como bits de información que circulan por las redes y son manipulados por diferentes tecnologías y poderes. Asimismo, han surgido trabajos que dirigen la atención al nexo entre archivos, memoria y colonialismo. Tal vez el libro de García Gutiérrez, *Otra*

*memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial* (2004) sea el ejemplo más provocativo de esta perspectiva. También Jacques Derrida, en su libro *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (1997), ha especulado sobre la agenda de anotaciones de Freud y sobre el hecho de que su casa de Viena se haya convertido en museo y archivo. Frente a la propuesta francamente errática de Derrida se erige el pensamiento certero de Michel Foucault expresado en su *Arqueología del Saber* (2004), al cual refiero en estas páginas.

- <sup>68</sup> Sobre algunos contenidos de esta delimitación reverbera el pensamiento de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (2002 [1969]), en particular su definición del concepto de “archivo”. Foucault utiliza este término para designar “... sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización) [...] (169) el archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas la bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es *el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (171) (resaltado en el original).
- <sup>69</sup> Estos archivos, actualmente denominados en el ámbito de los especialistas como “historical sound sources”, incluyen también documentos no sonoros.
- <sup>70</sup> Aún no se ha podido constatar si los cilindros que se encuentran en el Archivo de Fonogramas de Berlín rotulados como “Koppers Feuerland” fueron grabados por Koppers o por Gusinde o conjuntamente por ambos. Recordemos que esas grabaciones se realizaron durante un viaje llevado a cabo por los dos misioneros.
- <sup>71</sup> El uso de este término no implica ningún tipo de homogeneización de los distintos pueblos que habitaban en el área.
- <sup>72</sup> Empleo este término de manera genérica para referirme a la labor de los estudiosos de la llamada “Escuela de Berlín”, comúnmente conocida como musicología o musicología comparada, y de todos quienes posteriormente continuaron estudiando los cantos fueguinos.
- <sup>73</sup> Ver al respecto el capítulo 4 de este libro (“Escuchar y escribir...”).
- <sup>74</sup> El resultado de su análisis aparece en una publicación de Anne Chapman (1972).
- <sup>75</sup> Con la colaboración de Jean Schwarz.
- <sup>76</sup> Si bien los trabajos de Rouget no abordan ninguno de los registros generados por los colectores sobre los cuales se centra este trabajo, es pertinente tenerlos en cuenta debido a que efectivamente contribuyeron a la conformación del saber etnomusicológico sobre la música fueguina.
- <sup>77</sup> Desarrollo un análisis más extenso del estudio de Rouget en el capítulo 5 de este libro (“Las música de Tierra del Fuego...”).
- <sup>78</sup> Actualmente este carácter de los archivos parece empezar a ocupar un lugar destacado en algunos trabajos (ver por ejemplo Ernst 2006).
- <sup>79</sup> Este manuscrito, editado por Georg List en 1963, no posee indicación de fecha. El registro más tardío que incluye es de 1912, aunque Susanne Ziegler (2004) considera que la obra probablemente haya estado en condiciones de ser empleada a principios de 1920.
- <sup>80</sup> Manuscrito perteneciente al Archivo de Fonogramas de Berlín.
- <sup>81</sup> Agradezco a mi amigo y colega Ulrich Wegner de la Universidad de Hildesheim por sus comentarios sobre este punto.

- <sup>82</sup> No desconozco las críticas que ha recibido la teoría althusseriana de la interpelación ideológica en manos de Stuart Hall (1985), entre otros. No obstante, considero que el carácter unidireccional, totalizador e inadvertido que por momentos le asigna Althusser a la interpelación ideológica, pueda ser más fácilmente hallado en una fuerza que podríamos llamar interpelación estética. Obviamente, esta discusión escapa al alcance del presente escrito.
- <sup>83</sup> Con el propósito de resaltar la dimensión ideológica del asunto empleo el término “dominar” en lugar de los vocablos “conformar”, “constituir” o “crear”, que suelen usarse para dar cuenta del carácter procesual y a veces caprichoso del saber.
- <sup>84</sup> La identificación de las fuerzas ideológicas que en el pasado operaron sobre los archivos nos debería conducir a examinar las condiciones ideológicas actuales en cuyo marco se pueden dar nuevas intervenciones sobre los mismos archivos. Para llevar a adelante esta empresa lo primero que hay que destacar es que en las últimas décadas ha habido una rehabilitación e intensificación de los prejuicios coloniales mediante las cruzadas del gobierno norteamericano y sus aliados contra el mundo árabe y una serie de acciones xenófobas de las fuerzas más retrógradas de Europa hacia los inmigrantes provenientes principalmente de Latinoamérica, el Caribe, África y de varios países ex socialistas. La pregunta que debería responderse es si este contexto ideológico nos permite intervenir hoy en los saberes que se constituyen en torno a los archivos sin caer nuevamente en una posición colonialista.

Parte II  
**Un saber colonial**







#### **4. Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos<sup>1</sup>**

Las impresiones que tuvieron los viajeros y misioneros al escuchar las músicas de los aborígenes de Tierra del Fuego y los estudios efectuados sobre esas mismas músicas por distintos especialistas pueden ser examinados con diferentes propósitos. La adquisición de nuevos conocimientos sobre las singularidades sonoras y los usos sociales, culturales y religiosas de las músicas mencionadas en las crónicas y en los escritos académicos constituyeron los objetivos de las investigaciones que abordaron el tema. En esa empresa se embarcaron Erich Moritz von Hornbostel (1913, 1936 y 1948), Jorge Novati (1969-1970) y Anne Chapman (1972 y 1977) cuando analizaron las músicas de los fueguinos a partir de fuentes escritas y registros sonoros<sup>2</sup>. Otro objetivo que puede ser incluido en una agenda de investigación consiste en develar el peso de los mandatos científicos en la constitución de la matriz conceptual y en el diseño de los procedimientos metodológicos adoptados por los estudiosos. Asimismo, otro fin que puede perseguir una investigación, de carácter conjetural, es revelar la dimensión sensible de la conformación del saber, es decir, descubrir en las tramas narrativas y en determinadas decisiones de orden metodológico, la presencia de una sensibilidad de carácter estético, aunque no ajena a cuestiones de poder y menos aun divorciada del influjo de los cánones científicos. Hasta el momento este objetivo no ha recibido atención por parte de ningún investigador.

La finalidad de estas páginas es explorar esta última perspectiva a partir de la lectura de las descripciones realizadas por distintos viajeros, misioneros y estudiosos sobre las músicas de los aborígenes alakaluf, selknam (ona) y yagan entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX. Dos grupos de interrogantes encauzan el desarrollo de este escrito. Por un lado, la detección e interpretación de indicios de la sensibilidad de los autores presenta un problema que atañe a la experiencia perceptiva. Las preguntas que guían esta faceta del asunto son: ¿cómo esos viajeros y estudiosos

percibieron las músicas de los aborígenes de Tierra del Fuego?, ¿se despertó en ellos un sentimiento de extrañamiento, familiaridad, agrado o desagrado?, ¿le asignaron a esas músicas un carácter alegre, monótono, melancólico, jovial, severo, u otro?, ¿creyeron reconocer en ellas estructuras simples, complejas, primitivas, amorfas o simplemente indescifrables? Por otro lado, en estrecha relación con estas preguntas, aparece otro problema de orden comunicativo: ¿pueden considerarse los relatos de las experiencias perceptivas fieles representaciones de la impresión que recogían sus oídos?, ¿o deben ser vistos como artilugios de escritura que, bajo el influjo de los cánones estético y científico de la época y, en consecuencia, condicionados por las demandas de los potenciales lectores, propendían a ocultar o enmascarar sus verdaderas impresiones?

Como puede apreciarse, estos interrogantes dirigen la atención a cuestiones de diferente orden, una referida a la percepción auditiva y otra al grado de transparencia con que ésta puede y quiere ser comunicada mediante la escritura. Aunque la percepción auditiva y la escritura constituyen experiencias que requieren habilidades, compromisos afectivos y conocimientos disímiles, desde el punto de vista analítico ambas están indefectiblemente entrelazadas dado que solo es posible especular sobre la primera mediante el escudriño de la segunda. Esta relación puede aclararse con un caso concreto: la manera en que reaccionaron los oídos del misionero Martin Gusinde cuando escuchó la música de los fueguinos en alguno de los cuatro viajes que llevó a cabo a Tierra del Fuego entre 1918 y 1923 es un conocimiento que requiere, como condición primera, un examen de la lectura de sus narraciones sobre la experiencia de ese encuentro.

Sin duda he formulado de una manera directa e intencionalmente incauta el primer conjunto de interrogantes y un tanto ambiciosa el segundo de ellos. Así planteados, presuponen una respuesta más o menos certera en el primer caso y una resolución poco satisfactoria en el segundo. No obstante, como intentaré señalar, su formulación y el empeño por resolverlos abren una línea de reflexión conjetural, no transitada aún, que puede ayudar a comprender el peso que poseen los paradigmas estéticos y científicos en las experiencias de audición y en su comunicación verbal. En suma, el objetivo central de este artículo es comenzar a comprender cómo fueron evaluadas en términos estéticos las músicas de los aborígenes de Tierra del Fuego en el momento en que varios viajeros, misioneros y hombres de ciencia mostraron un interés hasta entonces inexistente por esas expresiones.

## El lugar de la narración

La lectura que efectuó de las fuentes en cuestión se fundamenta en dos presupuestos. El primero supone la existencia de diversos tipos de vínculos entre la experiencia de escuchar música y el acto de narrar con palabras esa experiencia. Más precisamente supone la existencia de diferentes estrategias desarrolladas por parte del escritor en el momento de explicar la manera en que percibe las músicas ajenas a su medio estético. Estas estrategias pueden manifestarse, en unos casos, como un sinceramiento ingenuo, en otros, como un esmerado ocultamiento. Los escritos de viajeros, misioneros, militares y estudiosos referidos a las músicas de los pueblos que, según los casos, evangelizaban, sometían y/o estudiaban, ofrecen una amplia y variada muestra de estos tipos de estrategia.

Puede argüirse que la percepción de las músicas llamadas “exóticas” hasta aproximadamente mediados del siglo XX era volcada al papel con diferentes niveles de transparencia. En un extremo tenemos relatos que, amparados en la atribución de potestad y autoridad del narrador frente a la otredad, expusieron sin concesiones ni censura el modo en que sus oídos decodificaron esas músicas. La atribución de potestad del narrador solía estar fundada en la convicción de poseer una superioridad conferida por su pertenencia a una religión, una fuerza militar, una “raza”, una cultura y/o, simplemente, a la comunidad científica. En estas situaciones, el poder que se atribuía el observador —o el escucha— habilitaba una máxima transparencia entre su percepción y la manera de comunicarla, ya que ningún principio ético, estético o epistemológico ponía en duda ni el derecho a expresar su pensamiento y el resultado de su percepción, ni la certeza de que la música que escuchaba tenía entidad propia y que los oídos de sus lectores operaban de igual manera que el suyo. El empleo de onomatopeyas con el propósito de recomponer en la mente del lector la misma imagen acústica que supuestamente se había formado el cronista durante su experiencia auditiva constituye un ejemplo de este último presupuesto. Es ilustrativo el caso de Ramón Lista, que transcribe: “Eyay, niyay, yegay, yagoni” (1887: 102). Recordemos que las onomatopeyas son conformaciones de signos altamente insuficientes para comunicar rasgos musicales ya que en su versión escrita no contienen información sobre el timbre, la duración y la altura de los sonidos.

En general, las descripciones de las músicas consideradas “exóticas” se generaban en el marco de un saber colonial cuyos resultados eran revelados en clave de “descubrimiento”. Como explicó Enrique Dusel al referirse a la llegada de los europeos al continente americano, el descubrimiento tenía como punto de partida el “Yo europeo”, lo cual significaba que el contacto con otras culturas estaba predeterminado por la centralidad de un sujeto convertido en panóptico y autodefinido en

términos de “yo descubro, yo conquisto, yo evangelizo [...] yo pienso” (Dussel 1988: 128). Hasta hace unas pocas décadas, bajo esa misma centralidad procedían los oídos, los juicios de valor y la tecnología de la escritura de muchos viajeros y estudiosos que dejaron testimonio de sus experiencias con las músicas no europeas. Como expreso en el capítulo 3 de este libro (“Archivos sonoros...”), podemos decir entonces que sus crónicas se constituían a partir de un “yo escucho”, “yo evalúo”, “yo escribo”.

En el otro extremo del repertorio de estrategias disponibles para narrar la audición tenemos escritos en los que la correspondencia entre escuchar y describir parece presentar una transparencia baja, es decir, no parece haber un sinceramiento del escritor con respecto a su modo de percepción. Se trata de trabajos de carácter científico en los que el observador se halla condicionado, en unos casos, por una demanda de “objetividad” y de despersonalización, y en otros, por un mandato que requiere asumir una posición políticamente correcta –no etnocéntrica, antirracista, tolerante, posmoderna, anticolonial, etc. Bajo la tutela de este tipo de condicionamientos pocos se atreven a admitir que la música de tal o cual pueblo llega a sus oídos con una impronta monótona, carente de atributos estéticos o amorfa, aunque efectivamente así la perciban. Claro que esta interpretación, como ya fue dicho, se ubica de pleno en un campo conjetural puesto que para saber si las cosas funcionan realmente así debería llevarse a cabo algo imposible: ingresar en la cabeza de las personas.

El segundo presupuesto se refiere a la presencia de condicionamientos estéticos en la secuencia escuchar-narrar. Como ya he argumentado e ilustrado en los capítulos 1, 2 y 3 de este libro, toda experiencia de percepción musical y su transmisión en registro académico o informal ocurren en un medio estético, es decir, ambas acciones se desarrollan bajo el efecto del paradigma estético al que adhiere el sujeto de la experiencia. Los paradigmas estéticos parecen poseer una dimensión ideológica; lo cual precisado en términos próximos a la definición de ideología formulada por Louis Althusser (1984) significa que constituyen fuerzas que transmutan a los individuos en “sujetos estéticos” y, a partir de esta conversión, las percepciones y los enunciados estéticos acontecen orientados por ciertas instrucciones. Mientras que en el mismo momento de su enunciación y constatación esta idea se hace hartamente evidente, los efectos del paradigma estético suelen provocar respuestas perceptivas totalmente naturalizadas, esto es, apreciaciones acríicas y consideradas absolutas, universales e incuestionables. Enunciados tales como “su melopeya es triste, monótona, insípida” (Gallardo 1910:163), dirigido en esta ocasión a describir “la música de los ona”, es un ejemplo de ello, ya que excluye toda posibilidad de reconocer que esa música se constituye en los oídos del escucha, ya entrenados a seleccionar la respuesta de un catálogo más o menos preestablecido de opciones. La

naturalización implica que esa manifestación sonora “es” de esa manera y no de otra, que por lo tanto preexiste a la experiencia del sujeto que la escucha y la reporta, y que la comunidad de oyentes a la que pertenece dicho sujeto comparte sus juicios y sus recursos narrativos. En este sentido puede alegarse concisamente que un paradigma estético proporciona a los sujetos un conjunto de prejuicios estandarizados con los cuales organiza su percepción para evaluar y describir las experiencias sonoras. Esto implica que el oído, más allá de poseer una fisiología y de operar en medios acústicos particulares, pertenece al orden de la cultura (García 2007).

Por último resta comentar un tipo de relación particular presente en algunas fuentes que abordan las expresiones musicales. Me refiero a la correlación entre la orientación teórica y epistemológica del autor y la descripción que hace de su percepción musical. Escribir desde un vacío teórico es tan imposible como hacerlo en un vacío estético. Resulta significativo el hecho de que en algunos de estos escritos el paradigma científico, o más precisamente, la matriz conceptual y la orientación epistemológica del observador, se manifiestan con bastante transparencia, mientras que el paradigma estético suele estar, como ya expresé, intencionalmente ocultado. En ocasiones, esas acciones parecen marchar en direcciones divergentes: cuanto más explícita es la teoría más oculta se encuentra la orientación estética del escritor. Revisemos entonces los escritos sobre las músicas de los fueguinos.

## Sin el más mínimo asomo de belleza

En varias de las fuentes analizadas parecería haber un genuino sinceramiento de los cronistas con respecto a sus experiencias auditivas y a sus valoraciones estéticas. En estos casos, la autoridad del narrador frente a quienes consideraban fieles exponentes del primitivismo permite franquear las barreras de la censura y dar paso a una escritura transparente, sin cesuras entre la percepción y la narración. De esta manera, las músicas de Tierra del Fuego fueron caracterizadas como “monótonas”, “tristes”, “primitivas”, “ruidos sin armonía”, “chatas”, “insípidas”, “desagradables”, “indescriptibles”, “poco variadas”, de “extensión arbitraria”, “lúgubres” y renuentes a “toda notación”. Las siguientes citas dan cuenta de estas apreciaciones:

“No tienen instrumentos musicales, ni bailes, ni juegos. Sus cantos son monótonos y tristes, con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal: Eyay, niyay – Yegay, yagoni” (Lista 1887: 102)<sup>3</sup>.

“Ni la música vocal ni la instrumental tiene importancia entre los onas, siendo así una excepción entre los pueblos salvajes. Puede decirse que en este pueblo sólo existe la primera, y que les agrada aun cuando es de una forma sumamente primitiva, pues sólo producen ruidos sin armonía; su

melopeya es triste, monótona, insípida, chata, sin el más mínimo asomo de belleza”<sup>4</sup> (Gallardo 1910:162-163).

“Lo único que emplean como instrumento musical es el esófago del guanaco o el del pato a vapor en el que soplan y producen un sonido desagradable e indescriptible” (Gallardo 1910:163)<sup>5</sup>.

“Los cantos fueguinos son probablemente muy numerosos, aunque poco variados; consisten en melopeas de una extensión arbitraria, formada por un ritmo (motiv) muy corto repetido indefinidamente por el cantor con una sola palabra y aun con una sola sílaba” (Martial en Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades 2004: 46)<sup>6</sup>.

“... entonan a menudo ritmos de esta naturaleza, cuya primitiva melodía escapa a toda notación.” (Martial en Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades 2004: 46).

“Bajo el punto de vista puramente estético se puede percibir fácilmente en esta música las sencillas sensaciones que le han dado origen. La vuelta periódica y no interrumpida del ritmo recuerda bastante el ruido monótono y continuo del mar en las playas. También se puede ver un ensayo de imitación del viento en el sostenimiento de la dominante y en las variaciones cromáticas de algunos de sus cantos” (Martial en Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades 2004: 46).

“Acercándose al paciente entona un canto largo y monótono, acompañado con frecuentes contorciones”. (Dabbene 1911: 32).

“La mujer y los hijos llaman a los amigos y reunidos en torno al difunto, entonan un canto lúgubre y largo, interrumpido con frecuentes gemidos y lamentaciones” (Dabbene 1911: 32-33).

“Ese canto consiste en la repetición de dos o tres motivos y no tiene ningún significado” (Dabbene 1911: 83)<sup>7</sup>.

“[...] cantando con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo” (Coiazzi 1914: 62).

“Estas palabras mal pronunciadas y por lo tanto en su mayor parte incomprensibles se van diciendo sólo aisladamente durante el canto monótono, en forma tal que nadie les presta atención. De todos modos, no contienen nada notable” (Gusinde 1982: 730)<sup>8</sup>.

Es Martin Gusinde quien da tal vez la más descarnada descripción del efecto que tuvo la audición de un canto sobre su cuerpo:

“La uniformidad monótona de este canto ya me resultaba siempre muy molesta después de no más de diez minutos. Como simple oyente se siente que los nervios adquieren una irritabilidad en la que dentro del propio cerebro todo se desordena” (Gusinde 1982: 729)<sup>9</sup>.

Estos juicios pueden ser entendidos como el resultado de los efectos del paradigma estético en el cual se encontraban inmersos los cronistas, expresado con otras palabras, como un grupo de valoraciones seleccionadas de un repertorio limitado y preestablecido de opciones. En este marco, los enunciados respondían a modos naturalizados de escuchar y a la idea de que la audición era absoluta y universal. A su vez, la comunicación sin tapujos de esas experiencias perceptivas era posible, como adelanté en el primer apartado, por la atribución de potestad del narrador, basada en su supuesta superioridad religiosa, militar, racial, cultural o científica. Este poder narrativo, atribuido por el cronista a sí mismo y reconocido por sus lectores, lo desligaba de cualquier principio ético, estético o científico que pusiera trabas a la comunicación de sus impresiones.

## Un científicismo exuberante y aséptico

Una estrategia muy diferente adoptó el musicólogo Erich Moritz von Hornbostel. Bajo su pluma la música de los fueguinos ingresó en una matriz de escritura que la convirtió en protagonista de un relato científicamente exuberante<sup>10</sup> y estéticamente aséptico<sup>11</sup>. Esta nueva narrativa surgió cuando las grabaciones fonográficas realizadas en Tierra del Fuego por Charles W. Furlong, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers ingresaron al Archivo de Fonogramas de Berlín<sup>12</sup>, institución que fue dirigida entre 1905 y 1933 por Hornbostel<sup>13</sup>. Los cilindros de cera con registros de diferentes expresiones musicales y verbales de los fueguinos habían sido enviados por los colectores a esa institución con el propósito de que fueran sometidos a un análisis propiamente musicológico, es decir, a un examen de sus peculiaridades sonoras. Los resultados de esos estudios fueron difundidos en unas pocas obras. En 1913, Hornbostel incluyó en su escrito “Melodie und Skala” un comentario sobre una de las grabaciones efectuadas por Furlong. En 1936 se publicó en *American Anthropologist* su primer escrito dedicado exclusivamente a la música de los fueguinos. En ese mismo trabajo, el autor anunciaba otro de su autoría, de mayor envergadura, que sería incluido en uno de los tomos de la monumental obra de Martin Gusinde, *Die Feuerland Indianer* (1931-1939). Ya desaparecido Hornbostel y debido al hecho de que la publicación del volumen que iría a contener su contribución se demoraba —en realidad nunca llegó a ver la luz—, Gusinde ofreció el manuscrito al editor de *Ethnos* para su publicación en inglés (Hornbostel 1948). Años más tarde, en 1986, la versión alemana de este último trabajo formó parte de una recopilación de los trabajos de Hornbostel realizada por Christian Kaden y Erich Stockmann con el título *Tonart und Ethos* (Hornbostel 1986).

A diferencia de lo sucedido con los oídos de los viajeros, misioneros

e investigadores citados en el apartado anterior, los de Hornbostel no recibieron esas músicas directamente de la boca de los fueguinos, sino de un aparato de reproducción, el fonógrafo, que había logrado congelar para cada expresión sonora uno de muchos registros posibles. Lo que Hornbostel escuchaba en su gabinete de Berlín era el resultado de una doble mediación, una dada por las posibilidades técnicas del dispositivo de captación y otra por las condiciones de grabación. Asimismo, su método de análisis requería someter esos registros a otras dos mediaciones ulteriores, una constituida por su propia fisiología auditiva condicionada por factores tanto estéticos como científicos, y otra por las posibilidades de la escritura, es decir por la disponibilidad de signos existentes o creados *ad hoc* para representar sobre el papel una secuencia sonora<sup>14</sup>. En este marco de trabajo y audición, su análisis de las expresiones de Tierra del Fuego fue exhaustivo, ningún parámetro musical escapó a su inquisición. Fiel al enfoque comparativo, también se encargó con ahínco de buscar, en todos los casos que fuera posible, similitudes y diferencias entre los rasgos que creía encontrar en la música analizada y los de músicas de otras latitudes. En un principio, la contrastación se efectuó con un supuesto “estilo indígena americano” y luego con músicas de pueblos muy distantes geográfica y culturalmente de los que habitaban en ese entonces en Tierra del Fuego.

Con Hornbostel la música de los fueguinos entró decididamente en el relato de la ciencia, precisamente en el de la musicología. De esta manera pasó a ser apreciada como una expresión que había sido “fielmente capturada” por el aparato de grabación y la pericia del colector, y que requería, una vez transportada inmaculadamente al centro de la civilización, ser almacenada, clasificada y analizada. La primera etiqueta que recibió fue la de “música primitiva”, un epíteto tan generalizado y naturalizado en el medio científico de la época que casi operaba como un tecnicismo, es decir, un término para el cual existía un referente incuestionable que hacía confluir todos los imaginarios en un solo lugar, remoto, extraño, originario y susceptible de ser dominado y registrado. Pero la música de los fueguinos adquiría un atractivo adicional para el pensamiento evolucionista: era la más austral, la más arcaica, la más primitiva de las músicas primitivas<sup>15</sup>. Las siguientes citas testimonian ese tipo de caracterización efectuada sobre los fueguinos y sus músicas:

“... nos sentiríamos inclinados a considerar que [...] [los alakaluf] pertenecen a un grupo pre-indígena particular. Estos habrían sido los predecesores de la verdadera migración indígena al continente americano” (Hornbostel 1936: 364-365)<sup>16</sup>.

“[...] los antepasados de las tribus primitivas (fueguinos, californianos, australianos del sureste y tasmanianos, andamaneses, vedas) habrían vivido como vecinos en algún lugar de Asia en tiempos muy remotos, y desde ahí habrían migrado en direcciones divergentes debido a la presión

de tribus más avanzadas (indígenas americanos, australianos, papúas, etc.), hasta alcanzar sus presentes hábitats” (Hornbostel 1936: 367)<sup>17</sup>.

“Como parte esencial de las culturas indígenas más primitivas, la música de los fueguinos merece un interés particular. Teniendo en cuenta la desaparición, espantosamente veloz, de estas tribus en particular, podemos sentirnos doblemente agradecidos por el hecho de que perspicaces estudiosos hayan podido realizar grabaciones fonográficas de canciones fueguinas a último momento, poniendo así a disposición de la investigación científica material completamente confiable [...]” (Hornbostel 1948: 62)<sup>18</sup>.

La perspectiva teórica es sumamente transparente en el análisis de Hornbostel, como lo es el acomodamiento de su matriz conceptual a una equilibrada conjugación de evolucionismo y difusionismo. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con los relatos de los viajeros tratados en el apartado anterior, en sus escritos la manera en que percibe las músicas ajenas a su medio estético, está sometida a un esmerado ocultamiento. Hornbostel escucha pero no siente. En todo caso no escucha por él, escucha por la ciencia, y ésta no siente, ya que su labor se limita a analizar. Esta orientación de corte positivista aparece claramente manifestada cuando se refiere a las transcripciones musicales:

“Se ha tenido mucho cuidado al transcribir en notación musical las grabaciones fonográficas. Todos los cantos fueron transcritos por el Dr. M. Kolinski, muchos de ellos también por el Dr. G. Herzog, de una manera bastante independiente a mi propio trabajo. La comparación posterior de los resultados ayudó a eliminar las desviaciones subjetivas debidas al oído europeo” (Hornbostel 1948: 64)<sup>19</sup>.

En su narrativa, la música de los habitantes de Tierra del Fuego está presentada, en términos del epistemólogo español Antonio García Gutiérrez, “por un texto leal con el sujeto” (2004: 26), o mejor dicho, por un texto leal con la ciencia. En un solo párrafo parece asomarse la dimensión sensible de su labor, su apego a un paradigma estético, calificando a esa música como “emocionante”, “grave”, “solemne”, “medurada”, “ponderable”, “severa”. Sin embargo, como puede apreciarse en la siguiente cita, inmediatamente después descarga una impecable justificación técnica para demostrar que no es su sensibilidad la matriz de sus impresiones. El artilugio empleado para evitar cualquier atribución de subjetivismo inapropiado consiste en neutralizar o esterilizar un enunciado estético mediante la inclusión inmediata de otro enunciado, pero ahora de orden analítico:

“... podemos describir el canto indígena mediante epítetos tales como enfático, patético, emocionante, grave, solemne, medurado, ponderable, severo, etc. (lo cual también podría decirse de la danza, el comportamiento motriz general y el carácter indígenas). Entre los rasgos responsables de esta impresión se encuentran acentos fuertes (a menudo incrementados

por una expiración audible) sobre casi todas las negras; una tendencia a conectar las notas mediante *portato* y a subdividir las notas prolongadas con pulsaciones; el tiempo moderado o bastante lento y constante a lo largo del canto” (Hornbostel 1936:361)<sup>20</sup>.

Como puede observarse, la primera oración constituye un juicio estético y como tal brinda una caracterización holística del canto, mientras que la segunda es un juicio musicológico, analítico, y como tal su propósito es desmenuzar o desarticular la expresión sonora en diversos parámetros. Este parece ser un recurso sintomático empleado por el analista a fin de resolver la tensión que suele producirse entre la demanda de objetividad y de despersonalización que exige el paradigma científico y su respuesta emotiva condicionada, también, por su pertenencia a un medio cultural y estético.

## La circularidad del saber

Como intenté mostrar, los cronistas y estudiosos de las músicas de Tierra del Fuego emplearon dos estrategias para narrar sus impresiones. Esta constatación desemboca en un tema de orden teórico: el problema de la comunicación de la experiencia. Más precisamente, la cuestión crítica parece ser la capacidad del discurso para dar cuenta de la manera en la cual percibimos las músicas que escuchamos. Una posición radical sostenida por la rama posmoderna de la antropología norteamericana considera el discurso como “el creador del mundo, no su espejo. Representa el mundo sólo en la medida en que es el mundo” (Tyler 1986: 23)<sup>21</sup>. Desde esta perspectiva, la experiencia no parece requerir, al menos en primera instancia, ser representada o comunicada, sino constituida discursivamente. No obstante, si bien ya no puede negarse el hecho de que el discurso es uno de los medios por los cuales construimos los mundos que nos rodean, parecen existir otros medios que contribuyen a dicha construcción. Pero el problema no se agota en este dilema, también debemos preguntarnos si las distintas enunciaciones de un mismo término son semánticamente homologables. En otras palabras, hay que preguntarse si, por ejemplo, el apelativo “monótona” tiene el mismo sentido en todos los textos. De no ser así, entonces también hay que indagar si las diferencias pueden explicarse mediante variables ideológicas, científicas, lingüísticas o simplemente atribuirse a las subjetividades de cada narrador. Tal vez permanezca siempre en penumbras la cuestión de si el término “monótona”, como muchos otros, tiene el mismo significado en la pluma de Ramón Lista, un militar que no dudó en recurrir a la violencia apenas pisó tierra (Gusinde 1982), que en la de Martin Gusinde, un misionero católico que visitó la zona medio siglo después y estuvo obstinado por hallar evidencias empíricas de la teorías de los ciclos culturales y del mono-

teísmo transmitidas por su maestro, el lingüista y etnólogo Wilhelm Schmidt<sup>22</sup>. También cabe indagar si hoy, a más de 120 años de la edición del texto de Ramón Lista y en un entorno musical abonado por el minimalismo, las secuencias obsesivas de la música electrónica, la estética pop de la reiteración y la tecnología de los *loops*, el término en cuestión puede tener para nosotros el mismo sentido que poseía para el explorador.

Si bien estos interrogantes conforman un problema de difícil resolución y, sobre todo, ponen en duda la posibilidad de decodificar o interpretar las fuentes de una manera coherente y orgánica, existen razones para evaluar esas fuentes en un mismo marco de interpretación. Entre ellas, la más significativa es la transmisión circular del saber que se produjo entre la mayoría de los autores mencionados. En primer lugar hay que tener en cuenta que todos estos cronistas y estudiosos compartieron la voluntad de narrar una experiencia en una misma geografía y con los mismos grupos humanos. En segundo término debe considerarse que la mayoría de ellos conoció los escritos del marino Robert Fitz-Roy, el naturalista Charles Darwin y el misionero Thomas Bridges. Además del contacto que mantuvieron los dos primeros (Chapman 2009) sabemos que sus escritos se difundieron entre ellos, todo lo cual dio lugar a la conformación de una especie de círculo de interés. Asimismo, los pastores y las publicaciones de la South American Missionary Society de la Iglesia Anglicana, que se instaló en Tierra del Fuego en el siglo XIX, funcionaron como un vehículo que transportaba fluidamente saberes y juicios de valor sobre la zona y sus pueblos. En estos saberes abrevaron quienes efectuaron las primeras grabaciones fonográficas; me refiero a los misioneros germanos Wilhelm Koppers y Martin Gusinde, ambos pertenecientes a la congregación católica del Verbo Divino, y el explorador norteamericano Charles W. Furlong<sup>23</sup>. Al enviar sus registros sonoros al Archivo de Fonogramas, dirigido por ese entonces por el propio Hornbostel, estos estudiosos hicieron de nexo entre los saberes que ellos generaban y que en ellos confluían y el pensamiento de la Escuela berlinesa de musicología comparada. En especial fue Martín Gusinde quien puso las músicas de Tierra del fuego en la mira de los berlineses, lo que queda demostrado por la abundante correspondencia que mantuvo con Hornbostel e incluso por la existencia de un manuscrito del mencionado artículo de Hornbostel (1948) con correcciones del propio Gusinde<sup>24</sup>. En los integrantes de la institución de Berlín se cerró un círculo de saber, puesto que en ellos convergió información que había sido tomada al amparo de una visión evolucionista y ese mismo evolucionismo que ingresaba a Berlín desde otro lado, de la mano del fundador de dicho Archivo, Karl Stumpf, quien lo había asimilado y levemente reformulado de los escritos de Darwin (Ames 2003).

## Complicidad

En este círculo de interés se transmitieron de manera directa o indirecta no solo conocimientos geográficos e históricos sino también imágenes estereotipadas de la zona y de los pueblos que allí habitaban. Mediante un proceso formalmente idéntico al descrito por Edward Said (2004) para la conformación de Oriente y del oriental en la literatura y la ciencia europea, estas imágenes nacieron de una fuerza que sometía, juzgaba, estudiaba e ilustraba<sup>25</sup>. La imagen que acompañó con mayor firmeza esta empresa fue la que retrataba esa geografía como “el último confín” (E.L. Bridges 1948, T. Bridges 1998), un lugar donde se habrían refugiado los representantes más primitivos de la especie humana<sup>26</sup>. En este contexto científico e ideológico, la mayor parte de los cronistas y estudiosos constituyeron sus impresiones y apreciaciones estéticas sobre la música de los fueguinos. Estas impresiones y apreciaciones fueron transmitidas de manera directa y sin mediaciones por muchos cronistas. Por lo contrario, en el discurso de Hornbostel se expresaron de forma minimizada o enmascarada dado que su enunciación no resultaba pertinente para la pulcritud que exigía su rol de científico. Los primeros asociaron la idea de primitivismo con la de música monótona, es decir, en su imaginario sonoro colocaron en una misma frecuencia la descripción de una geografía –“el confín del mundo”–, la caracterización de los pueblos que la habitaban –“los indios del último confín”– y un modo de percibir y valorar sus músicas –“monótona”, “triste”, “desagradable”. En cambio, Hornbostel ligó a la distancia la imagen del fin del mundo con un discurso aséptico desde el punto de vista estético y exuberante en términos científicos.

En esta instancia de la argumentación cabe preguntarse si la conocida secuencia que empleó Said para describir y explicar la manera en que Oriente fue creado por los poderes de la cultura occidental (someter, juzgar, estudiar e ilustrar), puede también aplicarse al caso de los habitantes de Tierra del Fuego. En otros términos, podríamos preguntarnos si las matanzas de las que fueron víctimas y la ocupación de sus territorios (someter), las imágenes que de ellos y sus culturas –incluida sus músicas– se constituyeron (juzgar) y los estudios de los que fueron objeto sus cuerpos, modos de vida y manifestaciones expresivas –incluido el análisis musicológico– (estudiar e ilustrar), son todas acciones que formaron parte de un mismo proceso colonial de representación y dominación de la otredad. Si se acepta este razonamiento, también habría lugar para pensar en qué medida la supuesta ingenuidad de la apreciación estética, el aparente funcionamiento “natural” del oído y el artificial y esmeradamente desapasionado análisis musicológico fueron, y aún hoy lo son, un repertorio de rutinas cómplices de ese proceder colonialista de dominación y reducción de unos pueblos cuyos ecos aún perviven caprichosamente retratados en documentos escritos y en las superficies surcadas de unos pocos cilindros de cera.



## 5. Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno)musicológica<sup>27</sup>

### Una doble invención

A lo largo de 70 años se constituyó, de manera coherente y progresiva, un saber particular en el área de la etnomusicología sobre las músicas de los aborígenes selknam, yagan y alakaluf de Tierra del Fuego. Los hechos que desencadenaron su constitución fueron las grabaciones de cantos de los mencionados pueblos efectuadas por los investigadores Charles Wellington Furlong, Martin Gusinde y Wilhem Koppers entre 1907 y 1923<sup>28</sup>. A partir de la realización de esas grabaciones, dicho saber fue creciendo y diversificándose de la mano de los estudiosos que las analizaron hasta mediados de la década del 70. La conformación de ese saber tuvo dos momentos: uno en el cual se fijaron las expresiones musicales y otro en el que se estudiaron. Este último se caracterizó por el empleo de la transcripción musical y otras formas de representación, y por la emergencia de una serie de especulaciones referidas a sus cualidades sonoras y, en menor medida, a las funciones que supuestamente cumplían esas músicas en la vida de sus creadores.

El primer momento estuvo signado por la tecnología de grabación, es decir, por el empleo del fonógrafo y los cilindros de cera sobre los cuales quedaron impresas las señales sonoras. El fonógrafo era un dispositivo rígido, poco sensible a los deseos inmediatos del colector, en especial debido a la limitación del tiempo de grabación —aproximadamente 3 minutos— y a su restringido ángulo de captación. Sin embargo, como fue dicho en el capítulo 3 (“Archivos sonoros...”), el usuario podía decir dónde, qué y a quién grabar además de determinar cuándo empezar y terminar un registro. En este sentido, el fonógrafo no era un dispositivo inmune a las orientaciones estéticas, teóricas e ideológicas del colector. Quizás su principal novedad residía en su capacidad para fijar o congelar una de muchas manifestaciones posibles de una expresión sonora para ser transcrita y/o analizada por un estudioso diferente al colector, además de habilitar su almacenamiento y edición. El fonógrafo ofrecía por primera vez un reemplazo mecánico de la función conjunta

del oído y la memoria que podía ser activada por otro sujeto a miles de kilómetros de distancia, una especie de enajenación fisiológica que facultaba la enajenación de una expresión oral sin que ella supusiera abandonar la familiaridad de la cultura del analista.

Al menos para algunos de sus usuarios, el fonógrafo generaba la ilusión de una reproducción transparente y encarnaba un peldaño más en el derrotero del progreso tecnológico que hacía factible una nueva forma de contacto entre culturas, es decir, una nueva manera de alimentar el imaginario sobre el mundo exótico mediante la captación o dominación de la otredad. Hoy sabemos que el fonógrafo, patentado por Thomas Alva Edison en 1878, en tanto dispositivo creado en un ambiente tecnológico, acústico y estético signado por una ideología del progreso y la complejidad, se convirtió en una tecnología de la “traducción cultural”, un artilugio de domesticación estética de las músicas de los pueblos que habitaban geografías consideradas “remotas”. Asimismo fue funcional a un cientificismo indiferente a las atrocidades del colonialismo que celebraba su uso antes de que desaparecieran las manifestaciones musicales y con ellas los pueblos que las habían creado. En el comienzo de uno de los artículos de Erich von Hornbostel, el musicólogo austríaco que más contribuyó al estudio de las manifestaciones musicales fueguinas, puede traslucirse esa ideología cientificista:

“Como parte esencial de las culturas indígenas más primitivas, la música de los fueguinos merece un interés particular. Teniendo en cuenta la desaparición, espantosamente veloz, de estas tribus en particular, podemos sentirnos doblemente agradecidos por el hecho de que perspicaces estudiosos hayan podido realizar grabaciones fonográficas de canciones fueguinas a último momento, poniendo así a disposición de la investigación científica material completamente confiable [...]” (1948: 62)<sup>29</sup>.

El segundo momento de constitución del saber sobre las músicas de los fueguinos fue obra del discurso científico, más específicamente, de la etnomusicología<sup>30</sup>. Mediante el discurso, esta disciplina instituyó su objeto de conocimiento, creó la ilusión de una transparencia total entre la información que brindaba y una supuesta realidad externa al sujeto y generó y consolidó una comunidad de interés en torno a su objeto y a un conjunto de principios de legitimación. Uno de los pensadores que mejor retrató esta capacidad del discurso fue Michel Foucault, quien en su *Arqueología del saber* (2002) afirmó que “el discurso es otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano” (60). De esta manera, Foucault resaltó el poder del discurso para crear objetos de conocimiento. Al extrapolar la perspectiva que empleó este autor para explicar la emergencia de la locura mediante las formaciones discursivas de la medicina, puede sostenerse que la música de los

fueguinos “ha estado constituida por el conjunto de lo que ha sido dicho en el grupo de los enunciados que la nombraban, la recortaban, la describían, la explicaban, contaban sus desarrollos, indicaban sus diversas correlaciones, la juzgaban...” (2002: 47). Es decir, las manifestaciones discursivas que emanaron de quienes estudiaron las expresiones musicales en cuestión tuvieron fundamentalmente un carácter constituyente de esas expresiones. Otra manera de retratar dicha impronta del discurso científico es citar una breve aunque contundente aseveración de Boaventura de Sousa Santos: “cada método es un lenguaje y la realidad responde en la lengua en que es preguntada.” (2009: 49). O para ponerlo en términos un tanto extremos podemos recurrir a la sentencia de Michel Maffesoli, quien al fustigar las bases del racionalismo expresó que “la contemplación del mundo es una forma de creación” (1997:18). Digamos que el discurso científico se reproduce en diálogo con un método que interroga o “contempla” la realidad para “crear” un saber que hoy ha encontrado formas multimediáticas de reproducción tales como escritos académicos, conferencias, mapas, fotografías, transcripciones musicales, imaginarios sociales, charlas de pasillos, mensajes electrónicos y otros escenarios orales, escritos y cibernéticos.

Como expresé en el capítulo 4 de este libro (“Archivos sonoros...”), los estudiosos que se interesaron por la cultura y la música de los pueblos de Tierra del Fuego crearon mediante sus prácticas discursivas un conjunto de imágenes estereotipadas de los fueguinos que emanaban de una fuerza surgida del poder de la ciencia que sometía, juzgaba, estudiaba e ilustraba. La misma fuerza había sido empleada por la literatura y la ciencia europea para crear Oriente y al oriental (Said 2004). La imagen que impregnó la conformación del saber sobre la cultura de los fueguinos y su hábitat fue la del “último confín”, presente en obras como las del misionero inglés Tomas Bridges (1998) y su hijo, Esteban Lucas Bridges (1948); una estampa que retrataba un *locus* en el cual se ubicaba y “confinaba” a los representantes “más primitivos” de la humanidad.

En síntesis, puede alegarse que tanto las ejecuciones de los cantos inscriptas en los cilindros de cera como los escritos de quienes intentaron describir y juzgar esas músicas, fueron una invención<sup>31</sup> conjunta del fonógrafo y el discurso etnomusicológico. Pero antes de la invención etnomusicológica, esas músicas tuvieron una primera invención por parte de los selknam, yagan y alakaluf, de la cual los cilindros solo nos proveen un esbozo inerte. Por lo tanto parece más adecuado referirse al resultado de la acción del fonógrafo y el discurso como una reinvencción<sup>32</sup> o segunda invención. Los cantos producidos mediante la primera invención vivieron en estado oral, seguramente sujetos al juego de las transformaciones y las permanencias de sus parámetros sonoros, hasta que detuvieron su proceso vital pocos años después

de ser registrados, cuando sus creadores desaparecieron por obra de la crueldad de los colonos blancos materializada, en persecuciones, humillaciones, asesinatos y expoliaciones. La reinención fue obra del interés científico, o mejor dicho del discurso científico que almacenó, dismanteló y disecó la música fueguina al convertirla en objeto de investigación. En este sentido, la música parece haber corrido la misma suerte que sus primeros y auténticos creadores, subsumida en una empresa de impronta colonialista.

En lo que sigue del escrito procuro reflexionar de manera tentativa, y apegada a la perspectiva someramente reseñada, sobre la reinención o segunda invención de las músicas de los habitantes de Tierra del Fuego. El propósito es efectuar un recorrido por el inventario de los discursos dirigidos hacia esas músicas y señalar los tópicos que en ellos se fueron generando. En esta oportunidad, me circunscribo a discurrir sobre los discursos etnomusicológicos referidos a las tres colecciones de cilindros mencionadas, aquellos expresados en los escritos de Eric von Hornbostel, Jorge Novati, Alan Lomax y Gilbert Rouget.

## Los colectores y las colecciones

Como se expresó, los registros sonoros fueron efectuados por los investigadores Charles Wellington Furlong, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers. Furlong (1874, Cambridge, Massachusetts – 1967, Hanover, New Hampshire)<sup>33</sup> grabó en Tierra del Fuego cantos y locuciones verbales de aborígenes selknam (ona) y yagan con un fonógrafo Edison y 13 cilindros de cera entre los años 1907 y 1908. Los registros sonoros fueron tomados en los sitios conocidos como Lauwi<sup>34</sup>, Najmish<sup>35</sup>, Puerto Harberton, Punta Arenas, Río del Fuego y Río Douglas. La colección incluye además de varios cantos, una “Confesión de fe” y otras plegarias de la iglesia anglicana en idioma yagan pronunciadas por dos misioneros ingleses, llamados James Lewis y John Williams. Furlong envió copias de los cilindros al Archivo de Fonogramas de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ethnologisches Museum, Berliner Phonogramm-Archiv) y, a partir de 1909, hasta los últimos años de su vida, mantuvo un contacto regular con los etnomusicólogos berlineses Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Dieter Christensen y Kurt Reinhard. La correspondencia con estos estudiosos da cuenta tanto del interés de Furlong por proveer datos etnográficos y lingüísticos que pudieran enriquecer el estudio propiamente musicológico, como de su deseo por conocer y divulgar los resultados de esos análisis entre las comunidades científicas norteamericana y europea. Asimismo, el contenido de sus cartas pone en evidencia el cuidado que dedicó a que sus grabaciones tuvieran una calidad sonora acorde a sus exigencias auditivas. Sus registros fueron estudiados por Eric von

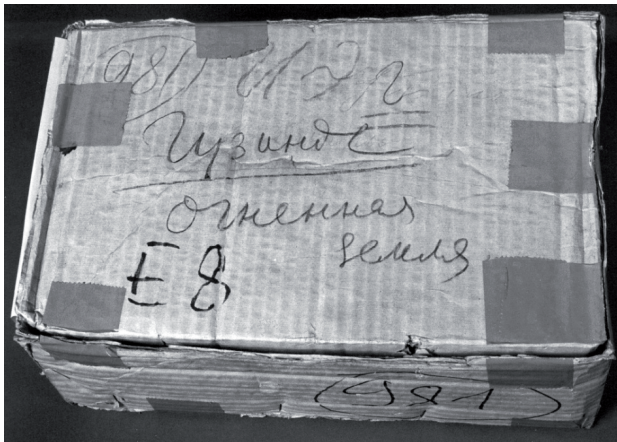
Hornbostel, quien se refirió a ellos en tres de sus trabajos: “Melodie und Skala”(1913), “Fuegian Songs” (1936) y “The Music of Fuegians” (1948). Posteriormente también se interesaron por las grabaciones de Furlong otros dos etnomusicólogos: Jorge Novati (1969-1970) y Alan Lomax (En Chapman 1972).

Martin Gusinde (1886, Breslau, Silesia - 1969, St. Gabriel, Viena) fue etnólogo y misionero de la congregación religiosa “Societas Verbi Divini”. A partir de 1918 llevó a cabo cuatro expediciones a Tierra del Fuego<sup>36</sup>. Entre las varias publicaciones en las que difundió los resultados de sus estudios con los habitantes fueguinos se destacan los 4 tomos de su *Die Feuerland-Indianer* (1931-1939) editados en Viena, monumental obra que fue traducida y reeditada en Argentina en 1982 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Entre el 5 de marzo y el 12 de diciembre de 1923, en los sitios conocidos como Canal Smith, Mejillones, Muñoz Gamero y Remolino, grabó un vocabulario y diversos cantos de aborígenes alakaluf, selknam y yagan con 30 cilindros de cera. De la misma manera que había procedido Furlong, Gusinde envió los cilindros al Archivo de Fonogramas de Berlín, donde fueron estudiados por Hornbostel (1936 y 1948) y muy brevemente por Marius Schneider (1934). Asimismo, uno de sus registros se incluyó en la obra *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv, 1900-2000*, con comentarios de Richard Haas (2000). En un texto mecanografiado con fecha del 12 de enero de 1925, perteneciente a los fondos documentales del mencionado Archivo, se halla un detalle de las grabaciones de Gusinde en el que se indican, para cada canto, la denominación en escritura fonética, el tipo de expresión, la procedencia étnica, el nombre del ejecutante, el lugar y la fecha de grabación.

Wilhelm Koppers (1886, Menzelen, Niederrhein – 1961, Viena) estudió filosofía y teología y, al igual que Martin Gusinde, fue misionero de la congregación religiosa “Societas Verbi Divini”. Acompañó a Gusinde en su tercer viaje a la Isla Grande de Tierra del Fuego, entre diciembre de 1921 y abril de 1922. La narración de las experiencias del viaje apareció publicada en 1924 bajo el título *Unter Feuerland-Indianern. Eine Forschungsreise zu den südlichsten Bewohnern der Erde mit M. Gusinde*. Ambos estudiosos participaron en rituales de iniciación de los yagan. Una colección de 33 cilindros que lleva su nombre –Koppers Feuerland–, unas pocas páginas que detallan la colección y una carta enviada por Koppers a Kurt Reinhard – fechada el 8 de enero de 1953– se hallan en el Archivo de Fonogramas de Berlín. Se trata de cilindros grabados en 1922 con cantos y expresiones verbales de aborígenes alakaluf y yagan. A pesar de que la colección está identificada con su nombre, su condición de único autor es dudosa. La documentación es confusa al respecto ya que en algunos casos deja traslucir que las tomas fueron efectuadas en forma conjunta por Koppers y Gusinde<sup>37</sup>.

Las tres colecciones de cilindros y sus copias digitales hoy se hallan

alojadas en el Archivo de Fonogramas de Berlín<sup>38</sup>. Los colectores enviaron los cilindros a esa institución con fines de preservación y también con el propósito de que fueran analizados con un criterio musicológico. Los estudiosos berlineses, ávidos por reunir, clasificar y estudiar la llamada “música exótica” o “música primitiva” cultivada por los pueblos del mundo no-europeo, acogían por ese entonces con beneplácito las grabaciones musicales efectuadas en geografías “remotas” con el propósito de nutrir los fondos documentales que les permitieran especular sobre el origen y la evolución de la música desde una perspectiva que conjugaba equilibradamente las teorías evolucionista y difusionista. El acopio de cilindros se detuvo durante los años de la Segunda Guerra Mundial y poco antes de que Berlín sufriera los últimos bombardeos, los cilindros fueron evacuados del Museo y trasladados a Silesia con la intención de evitar su destrucción. Al finalizar la guerra, las 2000 cajas de cilindros que habían sido despachadas a Silesia quedaron en poder de las fuerzas soviéticas y, poco después, fueron acarreadas a Leningrado (San Petersburgo). En 1960, los cilindros volvieron a Berlín oriental y quedaron al cuidado de Erich Stockmann en el Instituto de Estética y Artes de la Academia de Ciencias. Se sabe que Stockmann solo abrió e identificó 528 cajas. Por ese entonces se creía que las grabaciones de Tierra del Fuego se habían perdido. Años más tarde, después de la Caída del muro, los cilindros volvieron a Berlín occidental y en 1993, en el marco de un proyecto de catalogación y digitalización, Susanne Ziegler identificó las colecciones de Furlong<sup>39</sup>, Gusinde y Koppers. Finalmente en 1998 se digitalizaron las dos primeras y en 2009 la que lleva el nombre de Koppers<sup>40</sup>. La siguiente imagen muestra una de las cajas transportadas a Leningrado:



*Caja número 981 con cilindros Edison. Inscripción en ruso sobre la cubierta: Gusinde - ognennaja zemlja (Gusinde - Tierra del Fuego). Fotografía: Dietrich Graf (1994). Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Ethnologisches Museum, Berliner Phonogramm-Archiv.*

## La versión (etno)musicológica

Como fue dicho, los colectores no analizaron la música que recogieron en los cilindros. Fue el musicólogo Erich von Hornbostel, director del Archivo de Fonogramas de Berlín entre los años 1905 y 1933, quien realizó los primeros y más detallados análisis de las grabaciones de Tierra del Fuego. En 1913 incluyó en su escrito “Melodie und Skala” un comentario sobre uno de los registros de Furlong. En 1936 publicó en *American Anthropologist* su primer trabajo dedicado con exclusividad a la música de los fueguinos, en el cual anunció la aparición de otra contribución de su autoría, de mayor envergadura, que supuestamente iba a ser incluida en uno de los tomos de la monumental obra de Martin Gusinde, *Die Feuerland Indianer* (1931-1939). Ya desaparecido Hornbostel y debido al hecho de que la publicación del volumen que iba a contener su contribución se demoraba —en realidad nunca llegó a ver la luz—, Gusinde ofreció el manuscrito al editor de *Ethnos* para su publicación en inglés (Hornbostel 1948)<sup>41</sup>.

El análisis de Hornbostel de las músicas de Tierra del Fuego fue efectuado con exhaustividad, ningún parámetro musical evadió su indagación. Ferviente defensor del método comparativo, se esmeró en buscar similitudes y diferencias entre la música analizada y las músicas de otros pueblos —como los tehuelche, uitoto, yuma y veda—, lo que lo llevó a concluir que los cantos fueguinos formaban parte de un supuesto “estilo indígena americano”. A partir de las transcripciones y del análisis de Hornbostel, la música de los fueguinos entró decididamente en el relato de la etnomusicología o “musicología comparada”, como se la llamaba en esa época, y al convertirse en objeto de investigación pasó a ser considerada por los estudiosos allegados al Archivo de Berlín como una expresión “fielmente capturada” por el aparato de grabación y la pericia del colector, la cual requería, una vez transportada “inmaculadamente” al “centro de la civilización”, ser almacenada, clasificada y analizada. El primer rótulo que recibió fue el de “música primitiva”, un vocablo que realimentaba el imaginario europeo mediante la representación de un lugar arcaico y primigenio que para los científicos de la época merecía ser dominado, registrado y estudiado.

A fines de la década del 60, el etnomusicólogo argentino Jorge Novati publicó un análisis de los cantos selknam (1969-1970), para el cual empleó grabaciones propias, tomadas entre 1967 y 1969, registros de Furlong y transcripciones que Hornbostel había realizado de las grabaciones de este último y de Gusinde. Novati afirma en su artículo que la totalidad de la música de los selknam está ligada a manifestaciones rituales y que sus cantos y danzas pueden agruparse en conjuntos asociados a distintos rituales y/o seres mitológicos, tales como canciones referentes a hierofanías celestes, cantos y danzas concernientes a fenómenos atmosféricos, canciones propiciatorias de

la caza, cantos vinculados a la muerte, cantos y danzas relacionados con el shamanismo, y cantos para iniciación masculina<sup>42</sup>. A partir del análisis etnomusicológico del corpus reunido, focalizado en cuatro dimensiones denominadas gama sonora, orden rítmico, estructura y forma de externación, arriba a la siguiente conclusión:

“La ausencia de ideas conclusivas en la estructura de los hechos musicales de carácter ritual es consecuencia de tal carácter. Debido a la concepción y actitud valorativa frente a los hechos musicales de carácter sagrado, “lo musical” no se percibe como un hecho sonoro con implicancias estéticas, sino como un continuo fluir que está en función del tiempo en el cual se desarrolla el rito. Al no ser concebida y vivida como manifestación independiente, la música en sí no necesita conclusión: finaliza cuando concluyen los lapsos de tiempo equivalentes dentro de los cuales se desarrolla” (1969-1970: 403).

Seguidamente a este testimonio, Novati se adentra aún más en su especulación y argumenta que la ausencia de frases conclusivas explica el motivo por el cual el canto selknam fue calificado como “monótono” por varios observadores y estudiosos<sup>43</sup>. Esta afirmación parece evitar un razonamiento esencialista al atribuir esa caracterización a las expectativas auditivas de los observadores y no a la música en sí, es decir, a los mandatos estéticos de observadores imbuidos en la cultura europea que decodificaron o percibieron como monótonas las configuraciones sonoras que no concluían de la misma manera que lo hacían las músicas de su medio cultural. Sin embargo, la afirmación de Novati no evita reproducir una lógica de tipo colonialista que define al otro por medio de una carencia, es decir, se esgrime la falta de un atributo en relación con los que posee el sujeto que mira, escucha y analiza. De esta manera se afirma que los fueguinos no tienen intereses estéticos.

Un hecho significativo en la constitución del relato que mediante la descripción etnográfica y el análisis etnomusicológico alojó la música fueguina en el imaginario de la ciencia, fueron las investigaciones de Anne Chapman. Entre sus trabajos se destacan dos que contienen registros sonoros. En 1972 publicó dos Lps. con 47 cantos y lamentos de los selknam<sup>44</sup>, junto con un estudio etnográfico y el análisis etnomusicológico efectuado por el conocido investigador norteamericano Alan Lomax<sup>45</sup>. Cinco años más tarde publicó otros dos Lps. con 41 cantos del mismo pueblo, pero en esta oportunidad todos pertenecientes al ritual *hain*, acompañados también por información etnográfica (Chapman 1977). Los cantos de ambas publicaciones fueron, en palabras de Chapman, “cantados por la última india verdadera del grupo selknam, Lola Kiejja [...] la última shamán de su grupo” (1972: 1)<sup>46</sup>. La autora recurrió en sus dos obras a las investigaciones de Martin Gusinde para describir el mundo shamánico, los rituales y los mitos de los fueguinos.

La mayor información etnomusicológica aparece en la primera publicación a través de referencias a las conclusiones alcanzadas varios años antes por Erich von Hornbostel al estudiar la música grabada por Furlong y Gusinde (1936) y, principalmente, mediante la inclusión de los resultados de la aplicación del método de Alan Lomax, conocido con el nombre de Cantometrics<sup>47</sup>, a un conjunto de grabaciones ejecutadas por Furlong. Es sorprendente que el análisis de Lomax fuera hecho sobre los registros tomados por Furlong entre 1907 y 1908 a aborígenes selknam y yagan y no sobre las grabaciones que Chapman había incluido en su publicación. Al respecto Lomax argumentó: “encontramos que los cantos eran tan similares a los que habíamos estudiado en la colección de Furlong que para un primer informe el análisis era innecesario” (En Chapman 1972: 12)<sup>48</sup>. El propósito del proyecto de Lomax era definir lo que él llamaba el “estilo musical”, que debía efectuarse, según el autor, a partir del estudio comparativo de los cantos de diferentes pueblos. Lomax encontró en el caso fueguino similitudes entre el estilo musical de los selknam y yagan y de otros estilos hallados en las costas del Pacífico de América del Sur y de América del Norte, lo cual lo condujo a concluir que el estilo del canto fueguino podía ser considerado como un estilo amerindio prototípico –“*proto-typical Amerindian type*”– (12). Asimismo, resaltó que:

“Los perfiles de estilo ona [selknam] y yagan son muy similares el uno con el otro, pero mucho menos con cualquier otra cultura, lo cual indica que el estilo musical fueguino se ha desarrollado durante un tiempo considerable en estado de aislamiento considerable. A excepción de lo que se acaba de decir, el estilo ona guarda una sorprendente similitud con un estilo de canto encontrado entre los pastores de reno y cazadores primitivos de Siberia, todo a lo largo del Círculo Ártico desde los chukchi hasta los lapones del norte de Noruega. Esto es, tal vez, evidencia de su considerable antigüedad” (En Chapman 1972: 12)<sup>49</sup>.

También el etnomusicólogo francés Gilbert Rouget, con la colaboración de Jean Schwarz, se refirió al canto de los fueguinos en dos artículos (1970 y 1976)<sup>50</sup>. En ambos casos, su objeto de estudio estuvo constituido por el fragmento de un canto grabado por Anne Chapman en 1966 a Lola Kiepja<sup>51</sup>. Rouget empleó en los dos artículos una perspectiva comparativista contrastando un canto mandinga de Sudán con el canto selknam. En la primera publicación dedica 33 páginas a analizar y contrastar 5 segundos del canto mandinga con 4 segundos del selknam. Ambas expresiones aparecen representadas mediante gráficos producidos por los dispositivos conocidos como stroboscopo y sonógrafo<sup>52</sup> y a través de transcripciones musical y lingüística. Su estudio se despliega fundamentalmente en dos niveles, uno acústico y otro denominado por el autor como el de la “producción”. De esta manera, al contrastar los segmentos de ambos cantos en el plano

acústico, arriba a la conclusión que el canto selknam se caracteriza por la uniformidad de las duraciones, la presencia de acentos, la modulación de la intensidad, la fuerte importancia del timbre vocálico y la interdependencia de la altura de la nota con el timbre vocálico, entre otros aspectos. Mientras que el plano de la producción se percibe en la misma expresión la presencia de un tono glotal elevado, una presión sub-glotal baja, una laringe elevada, una velar subida, una cavidad faríngea reducida y una cavidad bucal también reducida, entre otros rasgos. En el trabajo de 1976, Rouget y su colaborador establecen un diálogo con Eric von Hornbostel a partir del análisis de 11 segundos del mismo canto, lo cual equivale a una estrofa, representados también mediante un sonograma y sus transcripciones musical y lingüística. El propósito de este segundo texto es fundamentalmente metodológico y discurre sobre problemas de definición de intervalos a partir de las dimensiones acústicas y articulatorias.

Es notable como en ambos escritos Rouget logra desaparecer en la espesura de un análisis técnico, minucioso y en apariencia exhaustivo. Asimismo resulta sorprendente su pretensión de aportar un conocimiento significativo de la expresión vocal selknam mediante un artilugio metonímico que consiste en analizar unos pocos segundos en representación del todo. Más allá de la discusión sobre la pertinencia metodológica que pueda tener un análisis limitado a un fragmento de segundos y lo inadecuado que esto puede resultar desde el punto de vista de un razonamiento inductivo, en el cual se encuadra la perspectiva de Rouget, parece necesario remarcar la manera en la cual contribuyó a la conformación de la versión etnomusicológica del canto fueguino a través de su discurso. Si hay un término que puede dar cuenta de la imagen particular del canto selknam que Rouget proporcionó al saber etnomusicológico, es el de “segmentación”. Se trata de una segmentación de orden tanto metodológico como epistemológico. Los procedimientos y el objeto de análisis son fragmentados al máximo y no parece haber un recurso heurístico que al final del camino permita recomponer el objeto desde una perspectiva holística. Podríamos decir, siguiendo el pensamiento de Michel Foucault, que el método de Rouget constituye un proceder violento porque en vez de reducir, como operaría un “modelo reducido” levistraussiano (1964), tiende a descomponer de manera irreversible. De forma coherente con este tipo de acercamiento, prácticamente no hay mención en sus artículos a cuestiones que vayan más allá de la dimensión sonora del canto. Obviamente la falta de información sobre aspectos fundamentales de las vidas de sus creadores no fue un olvido, por lo contrario fue un acto deliberado y consecuente con su interés científico deshumanizante.

## Tecnicismo y sensibilidad

Como he tratado de poner en evidencia en las páginas anteriores, los etnomusicólogos convirtieron a los cantos selknam en su objeto de conocimiento creando la ilusión de una correspondencia nítida entre sus discursos y una supuesta realidad ajena al observador. De esa manera establecieron una comunidad de interés en torno a ese objeto y a un conjunto de principios de legitimación. Es decir, constituyeron un saber mediante discursos que a su vez fueron capaces de contener y orientar otros discursos que progresivamente se iban dirigiendo a un objeto de estudio nunca acabado. Foucault fue muy convincente con respecto a las particulares que adquiere un saber:

“Un saber es aquello de lo que se puede hablar en una práctica discursiva que así se encuentra especificada: el dominio constituido por los diferentes objetos que adquirirán o no un estatuto científico [...]; un saber es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso [...]; un saber también es el campo de coordinación y subordinación de los enunciados en que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se transforman [...]; en fin, un saber se define por posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso [...]. Existen saberes que son independientes de las ciencias [...], pero no existe saber sin práctica discursiva definida; y toda práctica discursiva puede definirse por el saber que forma.” (2002: 237-238)

Efectivamente, el saber es “el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso”. Entre los etnomusicólogos esas posiciones han sido en algunos casos concordantes y en otros discordantes. Para Hornbostel, Chapman<sup>53</sup> y Lomax los factores que conferían valor científico a los cantos fueguinos eran su “condición primitiva” y su supuesto “alto grado de aislamiento”. Chapman fue muy elocuente sobre el asunto:

“Estos cantos son la expresión de un pueblo que vivía exclusivamente de la caza, la recolección y la pesca, las tradiciones más arcaicas de la humanidad. Un arte de la cultura paleolítica, ellos representan el tipo de música más primitiva conocida” (1972:1)<sup>54</sup>.

Con el texto de Jorge Novati, el saber sobre los cantos fueguinos pareció encaminarse en dos nuevas direcciones. Por un lado rehusó seguir caracterizando las expresiones selknam como “primitivas”. De esta manera vino a cuestionar la persistencia explícita o implícita en los escritos y en el imaginario de los analistas de una etiqueta eurocéntrica cuya función era validar el estudio de esos cantos: “merecen ser estudiados porque son primitivos”. Por otro lado, si bien Novati continuó alimentando la disposición de la etnomusicología a conferir un papel

central a la dimensión sonora, incorporó a su estudio la relación de los cantos con las narraciones míticas y con los rituales. En su trabajo, entonces, confluyeron la preeminencia del análisis musical inaugurada por Hornbostel con la centralidad que le otorgó Martin Gusinde a la religión en la vida de los fueguinos. No obstante, la perspectiva de Novati no dejó de resultar novedosa en la medida en que, al postular que la ausencia de frases conclusivas en el canto estaba en relación con los tiempos del ritual, colocó en el escenario de la etnomusicología de Tierra del Fuego una nueva constitución del objeto, redefinido con mayor información contextual.

Los trabajos de Gilbert Rouget constituyen un caso particular. Mientras que Novati visitó Tierra del Fuego a riesgo de no encontrar con vida a ninguno de los habitantes originarios –en los hechos solo pudo entrevistar a dos personas mestizas de 75 y 90 años de edad–, Rouget se limitó a analizar un fragmento de un canto selknam a miles de kilómetros de distancia del hábitat de sus creadores y guarecido detrás de una parafernalia tecnológica. En este sentido, el discurso de Rouget fue un discurso doblemente invisibilizante: tanto los selknam como él mismo resultaron disipados o diluidos en una maraña de enunciados técnicos. El artilugio que empleó para que esto ocurriera fue emplazar delante de toda humanidad un tecnicismo que coqueteaba con las ciencias exactas y particularmente con una lingüística que prometía en ese entonces zanjar las diferencias entre un conocimiento subjetivo y otro objetivo –en este sentido no es un dato menor saber que su segundo artículo formó parte de una publicación en honor a Claude Lévi-Strauss, el padre del estructuralismo francés.

Como corolario de todo lo expuesto, y a riesgo de reiterar lo que han aseverado insistentemente diversos epistemólogos, cabe subrayar que ningún saber es neutral, desinteresado y libre de valores éticos y estéticos, y menos aún cuando conlleva una mirada transcultural, tal como sucede con el saber etnomusicológico sobre los cantos fueguinos. También vale la pena volver a decir que toda orientación epistemológica está asociada a una posición ideológica explícita o implícita, de lo cual se infiere que los documentos que conforman un saber hablan más de sus autores, de los conceptos que construyen y de “sus” objetos, que de las “cosas” que pretenden representar o describir. En este sentido, mi propio discurso tampoco busca ser indemne a un conjunto de condicionamientos éticos, estéticos e ideológicos, pero sí pretende situar al menos el condicionamiento ideológico en un nivel consciente de la enunciación<sup>55</sup>. Si bien el propósito de estas líneas es, a fin de cuentas, develar cómo una cultura retrató a otras que consideraba muy diferentes y en algunos casos “inferiores”, mis condicionamientos ideológicos sesgan la mirada hacia el carácter asimétrico que ha tiznado la mayor parte de la constitución de ese saber. Considero que ningún análisis cultural comprometido –o tal vez solo sea suficiente decir “sensible”–

puede desarrollarse a espaldas del hecho de que los habitantes de Tierra del Fuego fueron despojados de sus tierras, sus prácticas culturales, sus creencias y, finalmente, de sus vidas. Ningún análisis debería ignorar esta información por más complejo y desafiante que resulte establecer un nexo necesario entre ella y el análisis particular de la disciplina. La investigación etnomusicológica fue en muchos casos una práctica que acompañó al colonialismo registrando expresiones musicales antes de que desaparecieran sus creadores o marchando a su retaguardia con el fin de analizar esas manifestaciones una vez que sus creadores hubieron muerto. El análisis que he hecho de los textos citados muestra que esto se ha efectuado ignorando y haciendo ignorar los contextos culturales, sociales e históricos en los cuales se desarrollaron esas músicas y, lo que es peor aún, se ha hecho desatendiendo las circunstancias de la desaparición de esos pueblos. Paradójicamente, a pesar de la intención de todo saber consistente en aproximar una parcela de la realidad hacia el sujeto cognoscente, algunos discursos etnomusicológicos parecen habernos colocado a mayor distancia de las culturas fueguinas, y lo han hecho empleando sin disimulo los más sofisticados medios científicos de invención. Parecería como si en los textos etnomusicológicos el discurso técnico fuese la antítesis del discurso sensible, como si a mayor tecnicismo la correspondiese mayor insensibilidad. El desafío es pues para la etnomusicología poner en la misma frecuencia tecnicismo y sensibilidad o, en todo caso, ubicar al primero bajo la vigilancia de la sensibilidad a fin de limitar la deshumanización engendrada por un saber etiquetado como científico que en ocasiones suele liberar su narcisismo y hablar solo de sí y para sí.

## NOTAS

<sup>1</sup> Una versión un tanto diferente fue publicada en *Estudios de caso en la musicología actual: diferentes aproximaciones* (García 2011d).

<sup>2</sup> Chapman y Novati recopilaron sus propios registros sonoros, mientras que Hornbostel basó enteramente su análisis en las grabaciones realizadas por Charles W. Furlong, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers.

<sup>3</sup> Se refiere a la música de los selknam.

<sup>4</sup> Todas las citas se normalizan de acuerdo con la grafía vigente del español.

<sup>5</sup> Gallardo habla de la música de los selknam en todos los casos.

<sup>6</sup> Esta y las siguientes cuatro citas se refieren a la música de los yagan.

<sup>7</sup> Esta y la siguiente cita se refieren a las expresiones selknam.

<sup>8</sup> Gusinde remite en todos los casos a los cantos selknam.

<sup>9</sup> El tenor de los juicios emitidos sobre las danzas no difiere mucho de los que se efectuaron sobre los cantos:

“[...] apenas esbozan danzas de amor, y éstas, de una cómica simplicidad, poco se diferencian de las que ejecutan algunos animales delante de las hembras cuyos favores impetran. Consisten en ponerse en cuclillas e imprimir a todo el cuerpo un

movimiento de flexión, casi sin moverse del sitio y a compás de un cantito sordo y monótono” (Gallardo 1910: 164).

Aunque es un tema que escapa a los propósitos de este trabajo, no está de más señalar que estas valoraciones iban de la mano de la concepción que los cronistas tenían sobre el idioma y la capacidad de abstracción de los fueguinos:

“El idioma yaghan [...] parece pobre e incapaz de expresar ideas abstractas; así es como en la traducción del evangelio de San Lucas hecha por los misioneros de Ushuaia todas las palabras que representan ideas han quedado en inglés” (Martial en Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades 2004: 45).

<sup>10</sup> El musicólogo Marius Schenider (1934) también se refirió a la música de los fueguinos pero muy escuetamente. Después de Hornbostel estudiosos de otras latitudes siguieron alimentando, con sus particularidades claro está, ese tipo de relato científico, tales como Jorge Novati (1969-1970) y Anne Chapman (1972 y 1977).

<sup>11</sup> También muchos viajeros intentaron producir relatos libres de apreciaciones estéticas, como es el caso de Charles Wilkes (1856).

<sup>12</sup> Berliner Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum - Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>13</sup> El detalle de las tres colecciones de cilindros puede consultarse en el *Catálogo* de Susanne Ziegler (2006).

<sup>14</sup> No obstante, como claramente queda evidenciado en sus escritos, Hornbostel no basó el análisis únicamente en sus transcripciones, también detectó y describió varias características sonoras a partir de la audición directa de los registros.

<sup>15</sup> Esta idea fue tan influyente que aún en 1972 Anne Chapman seguía pensando en la música de los selknam en terminos de “la más primitiva”: “These chants are the expression of a people who lived exclusively by hunting, gathering and fishing, the most archaic tradition of mankind. An art of a Paleolithic culture, they represent the most primitive type of music known” (1).

<sup>16</sup> “[...] we may feel inclined to distinguish [...] [the Alakaluf] as belonging to a separate pre-Indian group. These people then would have been the forerunners of the real Indians’ migration into the American continent.” (Hornbostel 1936: 364-365). Todas las traducciones son del autor.

<sup>17</sup> “[...] the forefathers of the primitive tribes (Fuegians, Californians, southeast Australians and Tasmanians, Andamanese, Vedda) would have lived as neighbors somewhere in Asia in very remote times, and from there would have migrated under pressure of more advanced tribes (American Indians, Australians, Papuans, etc.) on divergent lines, until they reached present habitats.” (Hornbostel 1936: 367).

<sup>18</sup> “As an essential part of the most primitive Indian cultures the music of the Fuegians can claim particular interest. Considering the terrifyingly swift disappearance of just these tribes we may be doubly grateful for the fact that the last moment clear sighted scholars have taken able to take phonographic records of Fuegians songs, thus placing completely trustworthy material at the disposal of scientific research [...]” (Hornbostel 1948: 62).

<sup>19</sup> “Great care has been taken when transcribing the phonographic records to musical notation. Every song was noted down by Dr. M. Kolinski, most of them by Dr. G. Herzog, quite independently from my own work; comparing the results afterwards helped to eliminate the subjective deviations due to the European ear.” (Hornbostel 1948: 64).

<sup>20</sup> “[...] we may describe Indian singing by such epithets as emphatic, pathetic, impressive, grave, solemn, dignified, weighty, stern, etc., (which would also apply equally to the Indian’s dancing, general motor behavior and temper). Among the features responsible for this impression will be found strong accents, often further increased by audible expiration, on almost every crochet; a tendency to connect the notes by a

*portato* and to subdivide lengthened notes by pulsations; the time being moderate or rather slow and remaining constant throughout the song.” (Hornbostel 1936:361).

- 21 “[...] the maker of the world, not its mirror. It represents the world only inasmuch as it is the world.” (Tyler 1986: 23).
- 22 Principal representante de la Escuela de Etnología de Viena.
- 23 También hay que tener en cuenta que Martin Gusinde fue el editor, junto con Ferdinand Hestermann, del diccionario *Yamana-English* de Thomas Bridges (1933).
- 24 Agradezco a Joachim G. Piepke, director del Instituto Anthropos de Sankt Augustin -Bonn, Alemania-, por haberme facilitado el acceso a los manuscritos de Martin Gusinde.
- 25 “El conocimiento de Oriente, porque nació de la fuerza, *crea* en cierto modo Oriente, al oriental y a su mundo. En el discurso de Cromer y Balfour, el oriental es descrito como algo que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un currículo), que se corrige (como en una escuela o prisión), y que se ilustra (como en un manual de zoología). En cada uno de estos casos, el oriental es contenido y representado por las estructuras dominantes, pero ¿de dónde provienen estas?” (Saïd 2004: 67).
- 26 A la conformación de esta imagen se refieren también Claudia Briones y José Luis Lanata (2002), no solo para Tierra del Fuego sino también para las regiones de la Pampa y Patagonia.
- 27 Artículo publicado en una versión ligeramente distinta en *Cultura, sociedad y política en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario* (García 2011b).
- 28 También los colectores registraron unas pocas expresiones verbales.
- 29 “As an essential part of the most primitive Indian cultures the music of the Fuegians can claim particular interest. Considering the terrifyingly swift disappearance of just these tribes we may be doubly grateful for the fact that the last moment clear sighted scholars have taken able to take phonographic records of Fuegians songs, thus placing completely trustworthy material at the disposal of scientific research [...]” (Hornbostel 1948: 62).
- 30 Quienes analizaron las músicas grabadas por Furlong, Gusinde y Koppers se enrolaron dentro de una disciplina conocida en distintos momentos y en diferentes instituciones como “musicología”, “musicología comparada” o “etnomusicología”. Para no confundir al lector poco familiarizado con la historia de la disciplina utilizo en todos los casos el último término por ser el más empleado en la actualidad.
- 31 En todos los casos empleo los términos “invención” y “creación” como sinónimos.
- 32 La idea de “reinención” no es nueva dentro de las ciencias sociales. Su utilización por parte de numerosos estudiosos ha intentado dar cuenta especialmente de procesos culturales que han procurado “revivir” expresiones en desuso. En este trabajo, como se aprecia, el empleo del término es bastante diferente.
- 33 Además de explorador y etnólogo fue militar, escritor, pintor y docente. Sus intereses lo llevaron no sólo a Tierra del Fuego sino también a la Patagonia y a distintas regiones de África y América Central.
- 34 De acuerdo con la información del colector provista al Archivo de Fonogramas, era un sitio de asentamiento yagan sobre el Canal de Beagle cuya traducción es “Piedra Grande”.
- 35 Según el colector, el sitio era conocido por la familia del misionero Thomas Bridges también con el nombre de Viamonte.
- 36 También efectuó viajes de investigación a África y Papúa Nueva Guinea.
- 37 Koppers también efectuó grabaciones en cilindros en India (Ziegler 2006).
- 38 Solo se han extraviado 4 cilindros de la colección de Koppers -números 1, 7, 13 y 28 (Ziegler 2006).

- <sup>39</sup> Un copia en cinta de la la colección de Furlong fue enviada a Berlín por el Archivo de Música Tradicional de Bloomington (Indiana) en 1964.
- <sup>40</sup> Agradezco a Susanne Ziegler, responsable del Phonogramm-Archiv, por haberme brindado toda la información referente a la historia de los cilindros.
- <sup>41</sup> En 1986 una versión alemana de este último trabajo formó parte de una recopilación de los trabajos de Hornbostel realizada por Christian Kaden y Erich Stockmann con el título *Tonart und Ethos* (Hornbostel 1986).
- <sup>42</sup> Novati ha dedicado la mayor parte de sus escritos a develar aspectos ontológicos y a interpretar las expresiones musicales como mediadoras entre lo humano y lo sagrado, dando prioridad al análisis del discurso mitológico (García 2005).
- <sup>43</sup> Ver al respecto el capítulo 4 de este libro (“Archivos sonoros...”).
- <sup>44</sup> Estos registros fueron tomados con anterioridad a los realizados por Jorge Novati, aunque su edición fue posterior a la aparición del artículo de este investigador.
- <sup>45</sup> También provee información sobre el perfil de su informante y sobre las vicisitudes de las sesiones de grabación.
- <sup>46</sup> “sung by the last true Indian of the Selknam group, Lola Kiepjá [...] the last shaman (medicine-woman) of her group” (Chapman 1972: 1)
- <sup>47</sup> Ver al respecto Lomax 1968 y 1976.
- <sup>48</sup> “We found the songs were so similar to those we had studied in the Furlong set, that analysis was unnecessary for a first statement” (En Chapman 1972: 12).
- <sup>49</sup> “The Ona and Yaghan style profiles are very similar to each other and far less so to any other culture, indicating that the Fuegian musical style has developed for a considerable time in a state of considerable isolation. Otherwise Ona style bears an astonishing similarity to a song style found among the primitive reindeer herders and hunters of Siberia all along the Arctic Circle from the Chukchee to the Lapps of Northern Norway. This is, perhaps, evidence of its considerable antiquity” (Chapman 1972:12).
- <sup>50</sup> Si bien los trabajos de Rouget no abordan ninguno de los registros generados por los colectores sobre los cuales se centra este trabajo, es pertinente sumarlos al tema que estoy abordando debido a que efectivamente contribuyeron a la conformación del saber etnomusicológico sobre la música fueguina.
- <sup>51</sup> La referencia que proporciona Rouget sobre esta fuente es la siguiente: *Indian Chants from Tierra del Fuego*, enreg. d’A. Chapman, Ethnic Folkways (Musée de L’Homme), 2 disquetes à paraître. Disque I, Face B, page 6. El mismo autor en el segundo trabajo que realiza sobre este mismo canto (Rouget 1976) hace referencia a la edición de Chapman consignada en la bibliografía (1972).
- <sup>52</sup> El strobococon es un aparato que mide la altura de los sonidos y puede reconocer la centésima parte de un semitono (un cent). El sonógrafo es un dispositivo que muestra un resumen del espectro de varios segundos de una señal sonora, dando cuenta de la duración de los sonidos y de los cambios de frecuencia y amplitud.
- <sup>53</sup> Aunque no fue etnomusicóloga, su participación en la constitución de este saber fue muy significativa dado que proveyó el material de análisis de Rouget y el de Lomax, aunque éste en menor medida, y contribuyó a la circulación de las conclusiones alcanzadas por Hornbostel.
- <sup>54</sup> “These chants are the expression of a people who lived exclusively by hunting, gathering and fishing, the most archaic tradition of mankind. An art of a Paleolithic culture, they represent the most primitive type of music known” (Chapman 1972:1).
- <sup>55</sup> He llevado a cabo el ejercicio de explicitar mis propios condicionamientos estéticos en el capítulo 1 de este libro (“Una estética de la diferencia”).

Parte III  
**El lugar de la acción**







## 6. Des-silenciando la oralidad. Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos<sup>1</sup>

### Nuevos lectores, viejos oyentes

El proyecto de alfabetización implementado por el Estado argentino en las últimas décadas del siglo XIX permitió a un conjunto variopinto de sujetos acceder de manera progresiva a la lectura de una abundante y heterogénea literatura de cordel que circulaba con fluidez por el cambiante escenario rioplatense. Mediante una experiencia de lectura, nativos, hijos de extranjeros y extranjeros de diversas nacionalidades reclutados en las ciudades de mayor densidad, inauguraban un contacto directo con diferentes géneros literarios, registros de escritura, narrativas y personajes. Toda esa materia literaria, cuyo reservorio más significativo está constituido por la *Biblioteca Criolla* reunida por Lehmann-Nitsche<sup>2</sup>, llegaba a las manos de los nuevos lectores a través de hojas sueltas y cuadernillos que se adquirían en los sitios habituales de venta de periódicos, en las proximidades de los accesos a circos y teatros, y en el interior mismo de eventos políticos y fiestas populares, entre otros lugares.

De cara al lirismo y a la ficción que entretrejan temáticas y personajes principalmente locales, aunque también europeos, el habitante ciudadano constituía diferentes significados a partir de su encuentro con las imágenes delineadas por la pluma de los autores anónimos y conocidos que componían en verso o en prosa esa producción literaria. Por medio de una experiencia de lectura tanto el criollo como el advenedizo podían hallarse reflejados a sí mismos en las singularidades culturales que presentaban la forma, el registro y/o las temáticas de los textos. También podían descubrir en sus contenidos las estigmatizaciones aceptables e inaceptables que de ellos y de los otros construían sus autores; todo lo cual pasaba a formar parte de la materia prima que les permitía pensarse a sí mismos y forjar retratos mediatizados de esa otredad que habitaba codo a codo en una geografía surcada por desigualdades sociales y económicas.

Estos juegos de decodificación, reconocimiento y extrañamiento que los sujetos efectuaban con la literatura popular impresa no era una prerrogativa exclusiva de quienes habían accedido a la tecnología de la lectura ya que tampoco estaban privados de ellos quienes engrosaban las filas de los sectores que hasta entonces no habían sido alfabetizados. Pero en este caso, la superficie sobre la cual se desenvolvía el juego de las identificaciones y las diferencias no era la de la letra escrita sino otra, un tanto más evanescente, la de los diferentes géneros de la música popular. Muchos de los poemas que circulaban impresos en hojas sueltas, cuadernillos y libros eran cantados por payadores y aficionados con las estructuras de milongas, estilos, cifras, tangos y otros géneros. Sus cantos posibilitaban a los sectores no alfabetizados entrar en contacto con una parte de la producción literaria a la cual otros sujetos, que habitaban el mismo espacio, accedían por medio de la lectura, aunque, a diferencia de estos últimos, lo hacían mediante una experiencia de audición.

Su condición de “viejos oyentes”—para expresarlo de una manera antitética al concepto de “nuevo lector” en torno al cual gira una parte de la argumentación de Adolfo Prieto (1988)—, los eximió de adquirir una nueva habilidad para establecer el contacto con la literatura popular impresa. Además, al igual que al novel lector, esa misma condición los expuso de cara a los dos ámbitos de escritura, el popular y el letrado; dado que los cantos de mayor circulación recogían poemas de ambas vertientes. No sorprende entonces que en un mismo evento musical de puro carácter popular e incluso de la boca de un mismo músico, nativos e inmigrantes oyeran cantar poesías anónimas junto con poemas escritos por Carlos Guido y Spano, Estanislao del Campo, Elías Regules, Almafuerte, Bartolomé Mitre, José Mármol, Eduardo Gutiérrez y Rafael Obligado, entre otros autores.

La escasa o nula atención que ha merecido la experiencia auditiva por parte de quienes estuvieron interesados en estudiar esa literatura y las prácticas de sus productores y consumidores, se debe a varios motivos. Por un lado, cuando se pensó en la gran diversidad y el enorme volumen de literatura impresa que se propagaba entre la población urbana, la imagen que se forjó en la mente del observador fue la de un lector sumido en un impreso con el gesto de haber encontrado un nuevo deleite entre las líneas de un poema o de una historia con personajes rurales caricaturizados. Esta figuración imaginaria sumada al propósito de comprender hasta qué punto la instrucción pública posibilitó la entrada de la Argentina a la modernidad y permitió la integración de una población culturalmente heterogénea, hicieron que los estudios sobre consumos culturales colocaran en el centro de atención el binomio escritor-lector y con él los mecanismos intermedios de edición y distribución. Quizás el trabajo más lúcido que se haya escrito desde esta perspectiva sea el libro de Adolfo Prieto sobre el discurso criollista

(1988). Por otro lado, el perfil literario de la mayor parte de quienes abordaron, directa o indirectamente, las diversas facetas que presenta la problemática de la oralidad y la escritura en este tipo de literatura, ha conducido a esos estudiosos a privilegiar el extremo más dócil y asible de esos dos ámbitos de expresión: la escritura. A pesar de que se ha argumentado con asiduidad que la oralidad y la escritura son dos campos que viven en estado de solapamiento y en una situación de diálogo constante, y que la oralidad ha acompañado el ingreso triunfante de la cultura popular en los medios académicos, ésta ha sido casi siempre abordada, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico, a través de la lente de la escritura. También los primeros etnomusicólogos que estudiaron las músicas relacionadas con esa literatura, en especial Carlos Vega e Isabel Aretz, estuvieron más interesados en la gramática del lenguaje musical y en la forma de la poesía que en los músicos, la *performance* y el consumo de sus públicos, es decir, sus miradas prefirieron monitorear los aspectos estructurales que podían ser visualizados al capturar la oralidad sobre la superficie de un papel —otra vez la oralidad convertida en escritura—, en desmedro de la especulación sobre las prácticas de audición. Sólo muchos años después y para el caso de la payada de contrapunto, fueron considerados los aspectos performativos del fenómeno (Moreno Chá 2005).

Es innegable que muchos de esos trabajos iluminaron diferentes facetas del encuentro masivo que se dio entre literaturas y lectores y permitieron comprender varios procesos de textualización literaria y musical. También hay que reconocer que sólo gracias a que esos sucesos y expresiones fueron tematizados, hoy se hace viable la formulación de otros puntos de vista complementarios sobre los mismos hechos. Efectuada esta aclaración, parece sensato sostener que la consideración de la lectura como única vía de decodificación de la palabra escrita y la primacía del análisis de la escritura, condenaron a la experiencia auditiva en tanto vía alternativa— y a veces única— de consumo de la cultura escrita a la inexistencia o, en el mejor de los casos, a ocupar un lugar marginal dentro del discurso académico. Evidentemente, una etnografía de las estrategias de consumo auditivo a más de cien años de acaecidos los hechos no constituye una empresa factible. No obstante, la sola consideración de que la audición permitía a los sectores no alfabetizados ponerse en contacto con los ámbitos de escritura popular y letrado, debe conducir a examinar el asunto desde un ángulo diferente. Los documentos más desafiantes y significativos para despuntar cualquier tipo inferencia sobre la dinámica del consumo auditivo por parte de los sectores populares, parecen ser las grabaciones de música popular efectuadas por el científico alemán Robert Lehmann-Nitsche en la ciudad de La Plata<sup>3</sup> en 1905 y dos manuscritos inéditos de su autoría que las acompañan. Estas grabaciones constituyen el único corpus de su magnitud que hoy permiten

“oír” parte de los repertorios que un grupo de músicos ofrecían a sus audiencias hace más de cien años. A pesar de que ellas no presentan información directa sobre modos de recepción, posibilitan conjeturar sobre un tramo de ese circuito de consumo: los repertorios que los músicos brindaban a sus públicos.

## Una música “exótica” que se dejó capturar por el fonógrafo

Entre el 16 de febrero y el 19 de mayo de 1905, Lehmann-Nitsche (1872-1938) grabó con un fonógrafo marca Edison<sup>4</sup> y aproximadamente 125 cilindros de cera adquiridos en la ciudad de Buenos Aires, diversas expresiones musicales que formaban parte de los repertorios de treinta y tres músicos de extracción popular. En su mayoría las sesiones de grabación tuvieron lugar en la ciudad de La Plata, en la vivienda cuyos cuartos eran alquilados por el científico alemán y algunos de los músicos. Unas pocas también se llevaron a cabo en la ciudad de Ensenada, muy probablemente en la casa de uno de los intérpretes convocados. La colección de cilindros, denominada por el colector como *Música Criolla*, reúne expresiones de la música popular vigente en la época. Conforme al ordenamiento y terminología adoptados por Lehmann-Nitsche, está integrada por 62 estilos, 29 canciones, 15 milongas, 6 cifras, 4 huellas, 4 tangos, 2 vidalitas, 2 gatos, 2 zambas, 1 aire y 2 expresiones etiquetadas como imitación de música para danza española. Se conservan asimismo dos manuscritos. Uno de ellos, de 18 páginas, presenta información sobre el número de cilindro, la identificación del género musical, el empleo del lunfardo, el nombre y la edad del ejecutante, el título de la pieza, el primer verso del poema, la presencia o ausencia de acompañamiento instrumental y la fecha de la sesión de grabación. El otro manuscrito, de 332 páginas, titulado *Folklore Argentino* y fechado el 27 de abril de 1918, también acompaña a los cilindros<sup>5</sup>. Además de los datos que ofrece el citado en primer término, éste incluye un conciso comentario sobre las condiciones de grabación, la transcripción de la mayoría de los textos ordenados en ocho categorías –canciones, histórico-patrióticas, humorísticas, amorosas, tristes, bucólicas, relaciones populares y eróticas–, referencias bibliográficas y unas escasas anotaciones sobre el significado de términos, variantes léxicas y aspectos formales.

La colección de cilindros junto con los manuscritos fue enviada por el colector al Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín<sup>6</sup>, institución que desde fines del siglo XIX congregó a psicólogos, filósofos, químicos, médicos, músicos, lingüistas y especialistas en acústica interesados en especular sobre el origen de la música<sup>7</sup>. El supuesto teórico que sostenía este cenáculo se resumía en la afirmación de que la música había evolucionado desde formas simples a formas complejas

alcanzando su punto máximo de desarrollo en la música académica europea. Bajo una conjunción más o menos equilibrada de una cuota de evolucionismo unilineal y otra de difusionismo, el procedimiento metodológico inicial gravitaba en torno a la necesidad de efectuar un desplazamiento geográfico a fin de toparse con el pasado, en otras palabras, a fin de dar con las formas más simples de expresión musical o con lo que quedaba de ellas. Esto significaba que la tarea básica consistía en recolectar música e instrumentos musicales exóticos, de lo cual lo primero era sinónimo de música extraeuropea transmitida en forma oral. En ese contexto de pensamiento estalló una fiebre recolectora y afloraron en varias instituciones europeas los primeros archivos de fonogramas. En 1899 se creó el de la Academia de Ciencias de Viena, en 1900 otro similar en París y en 1905 el Phonogram-Archiv del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín<sup>8</sup> al cual Lehmann-Nitsche había enviado sus materiales. Algunos de estos archivos abastecieron sus primeros fondos documentales con grabaciones tomadas a prisioneros de guerra y a aborígenes provenientes de las colonias que eran llevados a Europa para ser “exhibidos” en exposiciones internacionales y zoológicos. Casi simultáneamente en los EEUU varias instituciones fundaron sus propios fondos sonoros, a partir de las grabaciones realizadas por Franz Boas en 1895 de cantos *kwakiutl* que habían sido depositadas en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York.

Lehmann-Nitsche se sumó a la pasión recolectora que abrazaron los aficionados e investigadores relacionados con el grupo del Instituto de Psicología<sup>9</sup>. Sus contactos más asiduos fueron con el más destacados de sus integrantes, Eric von Hornbostel, y con Eric Fischer<sup>10</sup>. La intención de Lehmann-Nitsche fue poner a disposición de los berlineses expresiones que reunieran las condiciones suficientes para ser parte de la materia prima de sus elucubraciones, ya que se trataba de una “música exótica”, o lo que es lo mismo, de una “música remota”, definición que ésta adquiría en relación con la centralidad que los científicos europeos adoptaban en su geografía imaginaria<sup>11</sup>. Por lo tanto parece plausible sospechar que los poemas populares y de autores letrados que se cantaban como estilos, milongas, tangos, cifras, gatos y zambas corrieron el riesgo de ser integrados a una especie de evolución histórica de la música a escala mundial junto con cantos y toques instrumentales registrados a lapones, nubios, esquimales, fueguinos, australianos, somalés y otros aborígenes de la periferia europea. La música popular argentina vivió así amenazada por algunos años, pero por suerte hasta hace muy poco tiempo durmió, aunque no muy apaciblemente<sup>12</sup>, en los estantes del Museo.

## Los músicos de Lehmann-Nitsche

Los documentos suelen hablar con mayor franqueza de la política de recolección y de la perspectiva epistemológica de quién los genera, que de los fenómenos que se pretende representar. Sin embargo, no deja de constituir una tentación y a la vez un desafío, procurar hallar imágenes de la cultura representada en la trama de su propia hechura. ¿Cómo revertir la mudez endémica del estatus museológico y archivístico que las grabaciones y los manuscritos de Lehmann-Nitsche han adquirido y comenzar a especular sobre las particularidades del consumo de la música popular a comienzos de siglo XX? El intento por responder cómo estaba conformado el grupo de músicos que participó en las sesiones de grabación y, a partir de allí, inferir qué tipo de materiales ofrecían a sus audiencias es ya una forma de torcer la mirada hacia los ámbitos de la *performance* y de la experiencia auditiva.

Por la información que ofrecen los manuscritos sabemos que los intérpretes eran hombres y mujeres de La Plata que desempeñaban tareas administrativas en la esfera pública o privada y que por las tardes se reunían en la casa de Lehmann-Nitsche para participar en su proyecto de recolección —ya fue dicho que algunos de ellos moraban en la misma vivienda. La excepción a esta dinámica fue el caso de un músico de la ciudad de Ensenada<sup>13</sup>, llamado Miguel Garmendia, quien registró sus cantos en seis cilindros y que en las etiquetas sonoras que aparecen al inicio de sus grabaciones es nombrado como El Gaucho Tormenta y en los manuscritos se encuentra identificado como “gaucho”. En una carta enviada a Eric von Hornbostel el 22 de diciembre de 1913 Lehmann-Nitsche expresa: “Los cantores en cuestión son siempre conocidos ‘payadores’, que ejercen su trabajo muy profesionalmente. Por ejemplo, a algunos de ellos se los contrata para alegrar el ánimo de la masa votante durante las asambleas políticas...”. Por medio del manuscrito extenso y de notas periodísticas de la época, también sabemos que Lehmann-Nitsche y algunos de los músicos planeaban constituir un centro tradicionalista. En una payada de contrapunto que forma parte de la colección, dos de los músicos se refieren a esa empresa que nunca llegó a concretarse:

### **Moisés Mendez:**

Por lo que me ha cantao, se ha visto  
Que usted no es un criollo quedo,  
Por el contrario, Acevedo,  
Es gaucho diablón y listo;  
Y he de preguntar, por Cristo,  
Y en esta razón me apoyo,  
Lárgueme tuito su rollo  
Y sírvase contestar:  
Diga si ha de prosperar  
Nuestro nuevo Centro Criollo.

### Carlos Acevedo:

Gran contestación no espere,  
Quizá salga algún bolazo;  
¿Cómo no quiere, amigazo,  
Que “La Tradición” prospere?  
Y si desea, lo entere  
De tuitos sus adelantos  
Que son notables y tantos;  
Lo haré con gran gusto en prosa  
Pues entonces es otra cosa  
Y no es lo mismo que en canto.

Al momento de la grabación, la constitución etaria del grupo de músicos era la siguiente: el menor poseía 14 años, el mayor 55, tres de ellos 29, 30 y 45 y el resto entre 17 y 27. De los treinta y tres músicos que participaron, seis eran mujeres, cuatro de ellas tenían 17, 19, 21 y 22 años de edad y dos, que sólo registraron un canto a dúo, 45 y 55. Los aproximadamente 125 cilindros fueron grabados durante al menos 35 sesiones. Como muestra el cuadro que se consigna a continuación, la cantidad de ítems que grabó cada intérprete es muy dispar, varios registraron un único canto, en cambio el músico llamado Juan Varela llegó a grabar 14 expresiones como solista, 1 en dúo y 3 en trío. De la totalidad de géneros musicales grabados el estilo sobresale significativamente. Obsérvese que de las 14 expresiones del citado músico, 10 constituyen estilos. Algo parecido ocurre con Carlos Acevedo, 9 de sus 10 registros son estilos. Esta primacía queda absolutamente demostrada cuando se observa que del total de los músicos que participaron en el proyecto casi el 79% de ellos ejecutaron dicho género. En relación con el repertorio femenino, en cambio, se advierte que el género rotulado por Lehmann-Nitsche como canción es absolutamente predominante; sobre un total de 19 cantos, 15 aparecen con esa etiqueta. Las expresiones agrupadas bajo este nombre resultan un conjunto bastante heterogéneo. En uno de los registros así rotulados, se oye al inicio una voz que anuncia: “*Delirio*, habanera cantada por el inspirado payador Eduardo Barberis”. También una versión de *El silencio de las tumbas* de Gabino Ezeiza presentada bajo el mismo rótulo, responde estructuralmente a un estilo. Isabel Aretz advierte en 1952 que las “canciones románticas” que formaban parte del repertorio femenino desde mediados del siglo XIX se difundían impresas y, desde el punto de vista musical, estaban emparentadas con las habaneras. Aún no queda suficientemente claro hasta qué punto fue una etiqueta que Lehmann-Nitsche utilizó en exceso para agrupar a un conjunto heteróclito de expresiones o si el término ya tenía un empleo extendido y multívoco entre los usuarios. Debe considerarse también que el hecho de que transcurrieran 13 años entre el momento en que se efectuaron las grabaciones y el de la confección definitiva del manuscrito extenso –tal vez ya en ausencia de los músicos– puede haber complicado notablemente la clasificación de todo el material.

## MÚSICOS Y EXPRESIONES MUSICALES QUE INTEGRAN LA COLECCIÓN

Nombre y edad	Tipo y cantidad de expresiones
Juan Varela (23)	Estilos (10), cifra (1), milongas (2) vidalita (1)
Atanasio Rodríguez (24)	Estilos (4), milonga (1), aire (1)
Miguel Garmendia (30)	Estilos (2), cifras (2), milongas (2)
José C. Lizzoli (22)	Estilos (2), cifra (1), canción (1)
Víctor J. Correa (27)	Estilo (1), canciones (2)
Alfredo Porré (25)	Estilos (2)
Eduardo Barberis (26)	Estilos (4), canciones (2), zamba (1), tango (1)
Leonidas Porré (24)	Estilo (1)
Carlos Chaneton (22)	Estilo (1)
Raf. Rodríguez Brizuela (25)	Gato (1)
León G. Bravo (21)	Estilo (1), canciones (2)
Gerardo Olmos (14)	Milongas (2)
Juan Varela, Manuel F. González (20) y Juan M. Paul (18)	Huellas (2)
Ramón Díaz (27)	Estilos (2), vidalita (1)
Manuel F. González	Estilo (1), milonga (1)
Moisés Mendez (18) y Carlos Acevedo (20)	Milongas (2), canción (1)
Miguel Acuña (17)	Milonga (1)
Moisés Mendez	Estilo (1), milonga (1), canciones (3), zamba (1)
Pedro J. Luna (22)	Estilos (3), cifra (1)
José C. Lizzoli	Cifra (1)
Mariano Chaumeil (24)	Estilos (2), milonga (1), canción (1), tangos instrumentales (2)
Salvador González (24)	Milonga (1), canción (1)
Rodolfo Lagos (25)	Estilos (2)
Arturo B. Lascano (29)	Estilos (4), canción (1)
Juan M. Paul	Estilos (2)
Anibal Silva (22)	Estilo (1)
José Villalba (22)	Estilo (1)
Jorge A. Souza (23)	Estilos (2)
Salvador González y Juan M. Paul	Tango (1)
Juan Varela, José C. Lizzoli y Eduardo Barberis	Gato (1)
Anibal Selva y Victorio J. Correa	Huella (1)
Leonidas Porré	Huella (1)
Carlos Acevedo	Estilos (9), canción (1)
Selva Argentina Olmos (19)	Estilo (1), canciones (7)
Lola Miranda (17)	Estilo (1)
Isabel Perfilio (21)	Canciones (3)
Marta Roth (22)	Milonga (1), canciones (5)
Clement. De Videla (45) y Manuela Quintos (55)	Estilo (1)
Domingo Villalba (17)	Estilo (1)
Juan Varela	Parodia de jota española (1)
y otros dos músicos no identificados	
Juan Varela y Moisés Mendez	Parodia de jota española (1)

Sin duda este corpus sonoro está integrado por registros de situaciones artificiales de ejecución, lo cual significa que no reúne, desde un punto de vista estadístico, las condiciones necesarias para constituir una muestra representativa de la proporción de géneros que las audiencias recibían de sus músicos. En este sentido, no resulta difícil sospechar que en algunas circunstancias no era el ejecutante quien resolvía qué ítem de su repertorio cantar sino la persona que controlaba el fonógrafo, en función de la cantidad y diversidad de manifestaciones grabadas hasta ese momento o de alguna otra variable<sup>14</sup>. No obstante, otras fuentes –en especial los impresos que componen la *Biblioteca Criolla* de Lehmann-Nitsche– permiten apreciar que el corpus congrega los géneros de mayor circulación de la época. Asimismo, las posibilidades técnicas del aparato de captación condicionaban otros aspectos, como, por ejemplo, la duración de los cantos. La audición de los registros hace evidente que en algunos casos la púa finalizaba su recorrido sobre la superficie del cilindro antes de que terminara la ejecución y, en otros, que los músicos conscientes de esa limitación decidían suprimir estrofas, generalmente las intermedias<sup>15</sup>.

Los registros del músico llamado Juan Varela son paradigmáticos dentro de la colección al menos por dos razones. Primero, porque la fechas consignadas demuestran que fue el primero en enfrentarse al fonógrafo y que su presencia aparece en forma alternada casi hasta el momento en que se efectuó la última sesión y, segundo, porque al ser quién grabó más cantidad de expresiones, develó en mayor medida la confección de su repertorio al escrutinio del observador que lo escucha una centuria después. En su repertorio solista hallamos 1 cifra, 2 milongas 1 vidalita y 10 estilos –con dos tomas en distintas fechas del mismo tema–, siempre con acompañamiento de guitarra. La cifra<sup>16</sup> se canta con un poema de Francisco Anibal Riú –*La morocha*–<sup>17</sup>, las dos milongas<sup>18</sup> con poemas de Elías Regules –*Un mozo bien*– y Almafuerte –*En el abismo*–, la vidalita<sup>19</sup> posee un texto de autor anónimo y los estilos<sup>20</sup> recogen poemas de Gabino Ezeiza –*A mi guitarra* y *La guitarra*–, Francisco Pisano –*Camperas*–, Eduardo Gutiérrez –*Ausencia*–<sup>21</sup>, J. Núñez de Arce –*Treinta años*–, Robustiano Sotera –*El baile de mi mamita*– y del ya mencionado de Riú –*La morocha*–<sup>22</sup>. El poema de uno de los estilos que lleva como título *Triste* no fue incluido en el manuscrito, ni es posible transcribirlo debido al alto nivel de ruido que presenta el cilindro.

Para el final he dejado otra expresión de este mismo género cuyo texto tampoco aparece transcripto ni se lo puede hacer debido a las razones ya señaladas. En los manuscritos figura interpretado por Juan Varela aunque al inicio de la grabación una voz anuncia “Atención señores va a cantar Mariano Chaumeil” –nombre de otro de los intérpretes– y luego, durante los interludios instrumentales, la misma voz con tono socarrón expresa “muy bien Mariano cantás

igualito a Varela”, “[...] pero a mi no me jodés vos te chupás un huevo todas las mañanas”, y finaliza vociferando “[...] demasiado haz hecho pedazo de bruto, pero no parece tu vos, parece la de otro”. Dado el nivel de ruido del registro es muy difícil afirmar con total seguridad quién es el verdadero intérprete, aunque la impresión es que es el mismo Juan Varela. Lo que es completamente cierto es que la voz de Lehmann-Nitsche no es la que hace los comentarios, por lo cual todo aparenta haber sido una chanza a él dirigida<sup>23</sup>. Si bien éste constituye un caso extremo, se percibe que en una buena parte de las sesiones reinaba un ambiente de diversión que Lehmann-Nitsche no consigna en ningún momento. Las siguientes frases, entremezcladas con risas y aplausos, se escuchan al comienzo, durante los interludios instrumentales y/o en los segundos finales de algunos registros: “que te ceben un mate las cocoliches, che”, “ja, ja, ja, que siga la farra!”, “si ya estás en pedo, que no cantés más”, “no soltés la batuta que son los mejores versos que tenés”, “que chiflás feo che!”, “bueno, gracias macaneadores ...”.

## Viejos oyentes, nuevos poemas

Como puede apreciarse en la concisa e inevitablemente parcial descripción presentada, el poblador rioplatense<sup>24</sup> no alfabetizado de entresiglos descubría una nueva literatura con sus oídos y no mediante el poder de la lectura. Pero toda esa producción literaria iba a su encuentro con un ropaje, el del estilo, la cifra, la milonga, el tango, la zamba, y el de todos los géneros musicales en boga, muchos de los cuales por esa época resurgían por efecto de un criollismo activado en todos sus frentes. Los poemas así vestidos venían a exponerle al “viejo oyente” diferentes temáticas, diferentes registros de escritura y habla –en especial el lunfardo y el cocoliche– y diferentes articulaciones de música y texto. Además venían a su encuentro con una rúbrica que la letra escrita ignoraba: la del grano y el género de la voz. Como en todo sistema predominantemente oral, los textos podían quedar más asociados al carácter de la voz y al sexo del intérprete que a la identificación efectiva del autor. Además esa multireferencialidad puesta en acto en torno a un texto literario solía estar adornada con otros metatextos improvisados, de carácter jocoso –tal como se aprecia en las grabaciones de Lehmann-Nitsche–, o de tono solemne, romántico, telúrico. Asiduamente se trataba de vivencias colectivas en derredor de un evento que tenía lugar en una fiesta popular, un escenario circense, el patio o sala de una casa, un fogón, un encuentro político, un centro tradicionalista<sup>25</sup>. De manera tal, que la traza misma del evento ofrecía aún otras posibilidades para que los miembros de esas audiencias heterogéneas efectuaran sus articulaciones de sentido

en torno a los textos. En esas mismas ocasiones, el oyente también adquiriría una prerrogativa que no tenía el lector: decidir la temática sobre la cual el o los cantores debían improvisar los versos de las cifras o payadas de contrapunto.

La experiencia auditiva en ambientes en los cuales la tecnología de reproducción aún no ha transformado los hábitos de audición es, a diferencia de cómo acostumbra a ser la práctica de la lectura, una experiencia de carácter colectivo. Aunque, al igual que la lectura, también constituye una superficie sobre la cual las expresiones de diferente origen cultural –letrado, no letrado, local, foráneo– pueden comentarse. Como ha argumentado el etnomusicólogo Steven Feld (1994), cuando se produce un encuentro entre un oyente y un evento sonoro se activan de manera simultánea una serie de componentes musicales y extramusicales: texto y *performance*, estructura e historia, código y mensaje, idea y materia, forma y expresión. A partir de aquí el oyente se ve condicionado a tomar varias decisiones –*interpretive moves*–: a relacionar el ítem escuchado con un conjunto mayor de textos –*categorical move*–, con una imagen visual, verbal o musical –*associational move*–, con condiciones sociales, actitudes políticas o experiencias personales –*reflective move*–, a evaluarlo como algo alegre, inteligente, inmoral, inapropiado, etc –*evaluative move*– y a ubicarlo dentro de un campo de valoración subjetiva de agrado o desagrado –*locational move*. Si aceptamos que el proceso de audición adopta esa modalidad, queda claro que leer un poema no constituye la misma experiencia que oírlo cantar de la boca de un intérprete. Aunque también hay que admitir que ni la lectura, ni la audición de un texto son procedimientos que conduzcan a todos sus usuarios a vivenciar el mismo sentimiento y a arribar al mismo significado, ya que el pasaje que va de la codificación del mensaje a sus desiguales decodificaciones es un proceso francamente discontinuo (Hall 1980).

Como demuestra con claridad Adolfo Prieto (1988), el éxito de las campañas de alfabetización significó, para las primeras décadas del siglo, una drástica reducción de la cantidad de sujetos analfabetos, lo cual con justicia pone en el foco de toda investigación abocada al estudio del cambio cultural, a la masa de literatura de consumo popular surgente y con ella al “nuevo lector”. Sin duda, ese sujeto que adquiriría la habilidad de la lectura también tenía acceso al tipo de consumo auditivo que he intentado esbozar y esta posibilidad de una doble vía de entrada a un mismo corpus literario merece un nuevo capítulo de discusión. También, como advirtió Moreno Chá (2005), la alfabetización fue para el propio músico un instrumento capital para ponerse en contacto con la poesía letrada y generar un cambio de rumbo en su repertorio. No obstante, sin desestimar en ningún momento esas variables, le he otorgado al oyente no alfabetizado una centralidad intencionalmente exagerada en mi argumentación. El objetivo ha

sido resaltar la importancia y la particularidad que tiene la experiencia auditiva, frecuentemente excluida, frente a una tradición de estudios textualistas que ha invertido la mayor parte de su energía en el segundo término del binomio oralidad-escritura y que excepcionalmente ha apartado su mirada de la forma de los textos y del sujeto lector.



## 7. Cómo hacer cantos con los sueños (y cómo hacer para seguir usando el concepto de *performance*)<sup>26</sup>

### Indocilidad

En las páginas siguientes desarrollo una breve reflexión sobre esa área transdisciplinaria y en incesante transfiguración y crecimiento comúnmente conocida como “teoría de la *performance*” o “estudios de la *performance*”. La reflexión se circunscribe a una de sus dimensiones teórico-metodológicas que se presenta como una zona de confluencia y consenso del proceder de varios estudiosos; me refiero a la delimitación de lo que puede llamarse “la unidad de observación”. Entiendo por “unidad de observación” a un fragmento del mundo sometido a la demarcación y al escrutinio, cuya configuración suele estar predefinida por las regulaciones epistemológicas provenientes del marco teórico-metodológico que adoptamos para llevar adelante una serie de acciones orientadas a la generación de conocimiento<sup>27</sup>. De esta definición se infiere que cada perspectiva teórica, no siempre seleccionada libremente de un conjunto disponible de opciones, establece con claridad una o varias “unidades de observación”, es decir, fija pautas para distinguir entre aquello que debe ser observado —u oído— y estudiado y aquello otro que debe quedar fuera de los intereses de la investigación. Asimismo, prescribe cuál debe ser el foco de observación y análisis y qué debe quedar en un segundo plano. En este sentido, la teoría demarca una parcela del mundo fenoménico sobre el cual activa un dispositivo de cierre y alinea en un mismo derrotero la atención de observador y sus herramientas de análisis. Así sucede con la teoría que *performance*, cuya unidad de observación puede nombrarse, como veremos, con varios términos, entre ellos justamente con el de *performance*. El objetivo de esta reflexión, afecto a los interrogantes más que a las certidumbres, se ciñe entonces a examinar la pertinencia del uso transcultural del concepto de *performance* en el campo de la etnomusicología y a identificar los condicionamientos que puede albergar su empleo en las investigaciones

efectuadas con culturas diferentes a las que pertenece el observador. Si bien ésta es una especulación de orden teórico-metodológico, mi experiencia de investigación antropológica en torno a las prácticas oníricas y las expresiones musicales de los aborígenes pilagá del Chaco argentino será el escenario empírico que servirá para discutir las bondades y limitaciones que me ofreció el concepto de *performance* en el momento de circunscribir el campo de observación y audición.

Es ampliamente sabido que dicho concepto se ha fortalecido casi simultáneamente en subdesarrollos de inclinación pragmática que tuvieron lugar en el seno de varias disciplinas y áreas de estudio, tales como la filosofía del lenguaje, la lingüística, la etnolingüística, el folklore, la etnomusicología, los estudios de teatro y corporalidad, y la antropología, entre otras<sup>28</sup>. Esta última ha estado signada desde mediados de la década de los 80 por la sentencia radical expresada por Victor Turner al referirse al ser humano como un *performing animal*, un *homo performans* o un *self-performing animal* (1987: 81). La disposición transdisciplinaria ha sido tal vez la causa más significativa de la impronta seductora y desafiante que ha adquirido la teoría de la *performance* para pensar la acción humana, pero también esa misma disposición ha sido la razón de su indocilidad a todo intento por capturarla en una definición certera. Como Richard Schechner expresó hace ya algunos años, el campo de la *performance* “no tiene límites fijos” (2000:12), sus intereses se han orientado hacia la música, el teatro, la danza, el ritual, el juego, la vida cotidiana, las acciones políticas, el deporte, los medios de comunicación y muchas otras manifestaciones. El mismo autor ha señalado el carácter “intergenérico”, “interdisciplinario”, “intercultural”, “inconcluso”, “abierto” y “multívoco” de este campo de estudio (2000:19). También Richard Bauman y Charles Briggs (1990: 60) han confirmado esta vaguedad del campo al expresar que las investigaciones basadas en el concepto de *performance* comparten intereses con la deconstrucción, la teoría de la recepción, la hermenéutica, la etnografía y los estudios culturales, entre otras áreas del conocimiento. Efectivamente, un relevamiento de los trabajos producidos en las últimas décadas sobre ritual, música, teatro y danza confirma la aseveración de Bauman y Briggs y además pone de manifiesto que el concepto de *performance* convive, en un mismo marco de pensamiento con las categorías de *habitus*, práctica, agencia, experiencia y reflexividad.

El espíritu pragmático que acogió, definió y/o potenció todos estos conceptos –en el especial el de *performance* –, al presuponer un sujeto consciente y activo encarnó la vanguardia de la ofensiva contra el estructuralismo y su apoteosis de la estructura. Esta noción de sujeto que brota en varias de las formulaciones del concepto de *performance*, sumada a su papel protagónico en las teorías posestructuralistas y, sin duda también, a la baja vulnerabilidad a las críticas que le provee su contextura ecléctica, son las razones de su vigencia en el pensamiento

social. En el área de los estudios sobre música, su permanencia se hace evidente en la edición de publicaciones<sup>29</sup>, en la organización de congresos<sup>30</sup> y en el surgimiento de cursos dedicados al tema de manera exclusiva. También sigue vigente su carácter indócil a todo intento de demarcación de su área de incumbencia, sus límites disciplinares, su paradigma conceptual y de sus procedimientos analíticos. Aunque, como fue expresado en el primer párrafo, frente a esa indocilidad se erige una zona de consenso, un lugar de encuentro del proceder de varios estudiosos: la delimitación de una unidad de observación en forma precisa e inequívoca.

## Docilidad

Entusiastas por hallar nuevos enfoques que se alejaran de un estructuralismo adicto al análisis sistémico de textos sin sujeto, etnomusicólogos y antropólogos abrevaron de diferentes disciplinas una serie de lineamientos teóricos que pusieron en foco el concepto de *performance*. También abrevaron una manera posible de definir su unidad de observación. En un escenario pragmático y transdisciplinario de investigación que eclosionó en los años 70, las unidades de investigación fueron rotuladas con términos tales como “*cultural performance*”, “evento”, “ocasión”, “evento musical”, “ocasión musical” “evento de investigación”, “ocasión de investigación”, “ejecución musical”, “ritual”, “drama escénico”, “drama social” e incluso *performance* a secas, entre los más empleados.

Entre las propuestas que resultaron ser las más influyentes se destaca el concepto de *cultural performance* de Milton Singer y la definición de *performance* de Richard Bauman<sup>31</sup>. En 1955 Singer acuñó el término *cultural performance* con el propósito de designar genéricamente expresiones teatrales, musicales, rituales, festivas y de otros tipos. Singer concibe esas manifestaciones como “encapsulamientos de la cultura” que tienen como destinatarios tanto a los miembros del grupo que los produce como a los observadores externos. Estos encapsulamientos comprenden un marco temporal, un comienzo y un final, un programa de actividades, un grupo de ejecutantes, una audiencia, y un lugar y ocasión específicos. Richard Bauman (1975, 1992) plasmó una de las definiciones más acabadas del concepto de *performance* dentro del campo de los estudios de la literatura oral<sup>32</sup>. Para Bauman toda *performance* instauro un marco de interpretación en cuyo interior se manifiesta una dimensión meta-comunicativa que debe ser considerada por el analista. Para este autor un aspecto central de estas manifestaciones es la demostración que hacen los oradores de su competencia comunicativa frente a una audiencia que juzga su pericia. Asimismo, Bauman destaca que una *performance* comprende otros componentes que deben ser incluidos en

la agenda de investigación, tales como el marco de referencia invocado por los participantes –*key performance*–, el género verbal, la contextura del evento, las reglas comunicativas específicas y los roles y objetivos de los oradores y la audiencia. Como puede apreciarse, ambos estudiosos propusieron delimitaciones muy acabadas de la unidad de observación mediante la implementación de un protocolo preciso que permite reconocer fenoménicamente y recortar en forma operativa un fragmento de la acción entendido como *performance* en su sentido más acotado.

En esta línea de pensamiento se enrolan otros trabajos de significativa aceptación en el campo de la antropología y la etnomusicología en los cuales la unidad de observación también se encuentra certeramente demarcada. Entre ellos cabe hacer mención a *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research* de Charles Briggs (1986) en el cual se concibe a la entrevista como *performance* y “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life” de Bauman y Briggs (1990) donde la unidad de observación es el texto –segmento de discurso extraído de una situación comunicativa, es decir de una *performance*. Asimismo hay que hacer referencia a *Story, Performance, and Event*, donde Bauman (1992) propone una unidad de observación que comprende tres dimensiones: un suceso –evento–, un intercambio discursivo que refiere al suceso –narrativa– y una instancia en la cual se encuentran los sujetos y tiene lugar dicho intercambio –evento narrativo<sup>33</sup>.

En el área de la etnomusicología se destaca el trabajo de Alan Lomax (1962, 1968), quien preanunció la teoría de la *performance* mediante la inclusión del examen de rasgos puramente performativos dentro de sus rutinas metodológicas y a través de la configuración de una unidad de observación entendida como “la ejecución del canto”. Esta unidad de observación estaba tan precisamente recortada en el pensamiento de Lomax como lo estaba en la propuesta de Singer y como más tarde lo iba a estar en la de Richard Bauman y Charles Briggs. En el caso de Lomax se trataba de una expresión sonora que había sido fijada mediante la tecnología de grabación y desde la óptica particular del colector –científico, antropólogo, misionero, lingüista, o viajero, según los casos. De esta manera, el *Cantometrics* de Lomax acogía una unidad de observación – la ejecución del canto– que era un epítome de su propia manipulación y de la sedimentación de una serie de tecnologías y posicionamientos gnoseológicos, ideológicos y estéticos previos<sup>34</sup>.

Marcia Herndon (1971) también ensayó una delimitación de las expresiones musicales en la misma sintonía en que la formulaban los estudios de la *performance* y bajo el influjo de varios investigadores. En su propuesta reverbera el concepto de *cultural performance* acuñado por Milton Singer (1955), el modelo tripartito de Alan Merriam (1964) –conceptos, comportamientos y sonido– y en especial el término “ocasión musical” presentado por Norma McLeod (1966) en su tesis doctoral. Herndon considera que

una ocasión musical es una expresión encapsulada de formas cognitivas y de valores que comparte una sociedad la cual comprende tanto la música como los comportamientos y los conceptos a ella asociados. McLeod (En Herndon-Brunyate 1975) posteriormente complejizó esta definición al indicar que las *performances* tienen lugar en un contexto situacional y en otro más amplio que les otorga una impronta cultural específica. A la vez advirtió sobre la necesidad de considerar la totalidad de los actores –incluida la audiencia–, el *feedback* comunicativo de tipo subliminal que se manifiesta entre músicos y público, y los condicionamientos de orden físico –como la acústica–, histórico y social<sup>35</sup>.

Todas estas propuestas en torno al concepto de *performance* confluyen en la intención de generar una unidad de observación capaz de circunscribir sin ambigüedades un segmento de la acción humana que resulte familiar para el analista. Si en el pasado los etnomusicólogos se sentían cómodos con la finitud que ofrecía un canto contenido en un cilindro de cera o en alguno de los soportes que lo sucedieron y con la inmovilidad y contundencia de la transcripción de ese mismo canto sobre el papel o de su representación con algún otro dispositivo tecnológico, en la actualidad un nuevo tipo de fijación les vuelve a otorgar la misma comodidad y familiaridad; pero ahora se trata de una fijación de índole conceptual que convierte a la ejecución del canto en una *performance*. Con esto no quiero decir que nada haya cambiado con el advenimiento de la teoría de la *performance*; pues eso sería negar el aporte que esta teoría hizo al proponer girar la atención del “objeto” al proceso y al ofrecer una matriz para que varias disciplinas y áreas de estudio convergieran en un mismo espacio discursivo. Lo que quiero decir es que, de cara a algunas prácticas que se hallan más allá del medio del observador, todas estas propuestas parecen obturar la posibilidad de aprehender otros recortes posibles de la acción humana. La iniciativa de Kenneth Gourlay (1978) de reemplazar los conceptos de “evento musical” y “ocasión musical” por los de “evento de investigación” y “ocasión de investigación” respectivamente, constituye un intento genuino por hacer manifiesto el nivel de intervención del investigador y así dejar la puerta abierta a otras maneras de definir la unidad de observación. Desafortunadamente esta iniciativa no ha sido muy explorada aún. En el apartado siguiente, mediante la explicación de cómo los pilagá obtienen diversos cantos por vía onírica, intento mostrar las limitaciones que presenta la unidad de observación tal como fue definida por los mencionados estudiosos.

## Así en el sueño como en la vigilia

En el escenario musical pilagá<sup>36</sup> hoy es posible distinguir dos tipos de repertorios. Uno de ellos está compuesto por cantos utilizados por los shamanes –*pi'ogonaq* si son hombres, *qonaanagaik* si son mujeres–

en sus sesiones terapéuticas y por cantos de carácter festivo que sólo sobreviven en la memoria de unos pocos adultos. En ambos casos se trata de expresiones que estaban vigentes en los momentos previos al contacto con la sociedad “blanca” y que en la actualidad se encuentran en franco proceso de retracción. Esto se debe al profundo cambio cultural y religioso que resultó de la interacción de los pilagá con diferentes agentes de la sociedad “blanca”, en especial con misioneros menonitas y pentecostales. Otro repertorio muy diferente germinó a finales de la década de 1940 de la mano de las mencionadas iglesias y en forma concomitante con la emergencia de un movimiento religioso protagonizado por misioneros y aborígenes conocido como “evangelismo”. En un principio este repertorio se nutrió de himnarios de origen estadounidense, más tarde de géneros de la música popular de la sociedad criolla circundante –zamba, chacarera, chamamé, etc.– y, en los últimos años, de la llamada “música tropical”, lo que dio lugar al surgimiento de un género particular que podría designarse como “cumbia evangélica pilagá” (ver capítulo 1). Como ha sido descrito en otro trabajo (García 2008), esta escena musical claramente escindida es concomitante con lo que sucede en la arena político-religiosa: un shamanismo agonizante, protagonizado por un número decreciente de shamanes veteranos, convive con un evangelismo estentóreo integrado por una masa en aumento de jóvenes y adultos que se sienten atraídos hacia él por la posibilidad que descubren en su seno para redefinir sus identidades y así neutralizar los estigmas endilgados por los “blancos” –*goselek*.

Lo que interesa puntualizar aquí es que para obtener cantos pertenecientes a ambos tipos de repertorios los pilagá poseen diversos procedimientos. El más anhelado y prestigioso es, sin lugar a dudas, la revelación onírica<sup>37</sup>. Los pilagá consideran que los cantos son cedidos por un *payaq* –“espíritu”–, en el caso de los cantos shamánicos; o por el Espíritu Santo, en el caso de los cantos evangélicos. El hecho de adquirir cantos durante el sueño proporciona poder a quienes son shamanes, ya que la posesión de una expresión vocal equivale a la posesión de un “espíritu”, quien al haberse transmutado en su ayudante –*lawanek*– lo asiste a restablecer la salud de los enfermos o a infligir “daños” por encargo. En cambio, un canto adquirido durante el sueño conferirá a los sujetos convertidos al evangelismo mayor visibilidad dado que la expresión vocal deberá ser expresada no sólo frente a sus parientes y vecinos al amanecer, sino también durante la realización de los rituales evangélicos conocidos como “alabanzas”.

La adquisición de un canto por vía onírica implica la realización de una serie de acciones. La primera tiene lugar durante el sueño y es el encuentro entre un hombre o una mujer pilagá con un ser no-humano –un *payaq* o el Espíritu Santo– quien le cede la expresión vocal. La cesión del canto generalmente va acompañada de algún tipo de prescripción

que estipula con qué fin debe ser empleada la expresión vocal. Aquellos que son recogidos por los shamanes son utilizados para “sanar” o para “brujear”, en cambio los que reciben los evangélicos solo tienen un efecto positivo. Los cantos shamánicos pueden consistir en una vocalización o poseer como texto unas pocas palabras y están asociados a un animal, fenómeno atmosférico, objeto –por ejemplo a un sonajero– o a una enfermedad. En cambio los cantos evangélicos siempre tienen textos con temáticas bíblicas. Habitualmente la adquisición del canto se da en un momento extraordinario: durante la iniciación shamánica, en un caso, o durante los días en que un “sanador” evangélico está intentando restablecer la salud a un miembro de su grupo, en otro. En ocasiones, a través de las imágenes oníricas, el sanador se ve a sí mismo cantado, solo o acompañado con otros músicos, la expresión que recordará al despertar. La segunda acción consiste en cantar la nueva expresión. Esto puede suceder como parte del sueño y/o en estado de vigilia inmediatamente después de la cesión –habitualmente en el medio de la noche. El tercer episodio ocurre con las primeras luces del día y consiste en volver a cantar la expresión vocal en presencia de familiares y vecinos. En esta oportunidad el shamán acompañará su canto con un sonajero o tambor de parche simple y el fiel evangélico lo hará con una guitarra o un tambor de parche doble. En el caso del shamán, es habitual que la línea melódica se interrumpa con la voz del *payaq*, quien mora transitoriamente en su cuerpo y que de ahí en más será su asistente. En cuarto lugar el sujeto hace público lo sucedido en el sueño. Generalmente esto implica una pormenorizada descripción que incluye las vicisitudes del encuentro, la semblanza de los personajes y su propio comportamiento. Si quien recibió el canto es un shamán, lo volverá a ejecutar solo durante sus sesiones terapéuticas y será de uso exclusivo. Si quien lo recibe es un sujeto enrolado en las huestes evangélicas, transcribirá el texto del canto en un cuaderno y lo volverá a expresar en una alabanza y, si la expresión recibe aceptación por parte de los creyentes es probable que pase a formar parte del repertorio local de la iglesia.

Esta somera descripción pone de manifiesto que los pilagá tienen un modo de segmentar el transcurrir de sus vidas que no parece coincidir con la que nos provee nuestro sentido común ni con las delimitaciones de la “unidad de observación” que prescribe el concepto de *performance* y sus sustitutos. Como fue dicho, para los pilagá la adquisición de un canto por vía onírica implica una experiencia que debe incluir necesariamente una “ejecución soñada” en la que interviene el propio sujeto u otro personaje onírico, una ejecución en estado de vigilia inmediatamente después del acto de adquisición, una segunda ejecución a la mañana siguiente frente a sus familiares y vecinos, y, tal vez, otras ejecuciones en la iglesia. Es evidente que la adquisición de un canto por vía onírica entraña una especie de secuencia o cascada de ejecuciones,

la cual, a pesar de incluir dos contextos que para la cultura de quien escribe son muy diferentes –uno onírico y otro en estado de vigilia– y la conformación de diferentes roles en uno y en otro, es vivida por los pilagá como una totalidad, como una experiencia inescindible.

## Los límites de una lógica realista

La pregunta inevitable que surge ahora es ¿cuán útil y flexible resulta el concepto de *performance* frente a este tipo de situaciones? En su versión más operativa, este concepto actúa como un chaleco de fuerza que nos condiciona a segmentar la acción tomando como modelo nuestras propias experiencias. Es decir, conduce a delimitar una parcela de la acción humana desde el sentido común de la cultura del observador, proceder que, como sucede con el empleo de muchas otras categorías analíticas, queda enmascarado por un lenguaje técnico, académico y “racional”. La aplicación del concepto de *performance* en sus formulaciones corrientes al caso de la adquisición onírica de los cantos entre los pilagá puede resultar una maniobra, para calificarlo en términos de Foucault, un tanto violenta, ya que parece conducir a ignorar o desestimar, no sólo lo que denominé provisoriamente “ejecución soñada”, sino también a fraccionar con fines analíticos la secuencia de ejecuciones en estado de vigilia. Si la experiencia de obtención de los cantos es vivida por los pilagá holísticamente, como un transitar fluido del mundo onírico al de la vigilia ¿por qué no analizar entonces esa experiencia también como una totalidad? Detrás del concepto de *performance* opera una lógica realista y una suerte de manía académica por segmentar etnocéntricamente la acción. Las definiciones de dicho concepto que fueron brevemente presentadas en el primer apartado, aunque son disímiles en varios aspectos y están dirigidas a delimitar diferentes manifestaciones, convergen en proveer una demarcación certera y contundente en términos de tiempo, espacio y componentes. En este sentido, el encuentro de la perspectiva que encumbra el concepto de *performance* con la experiencia de un observador socializado en el mismo medio en que ha tenido lugar el surgimiento de dicha perspectiva produce, al menos en el campo de la investigación musical, una coincidencia o reafirmación de su experiencia. Esto es: el modo en que la teoría prescribe la segmentación del fenómeno a observar coincide con la forma en que el observador experimenta su participación como miembro de una audiencia o como músico, en su propio medio cultural (Por ejemplo, asiste a un concierto en un lugar específico, realizado en un marco temporal delimitado, forma parte de la audiencia, juzga la competencia de los músicos y finalmente da por terminada su experiencia). De esta manera, dos fuerzas de cualidades sinérgicas, la teoría y la experiencia del observador, conducen a delimitar una

unidad de observación compatible con las expectativas del analista que condicionaran desde la decisión de cuándo comenzar y dejar de grabar o filmar hasta las notas que tomará en su cuaderno de campo.

Pero ¿qué dimensiones de la experiencia pilagá quedan fuera del campo de observación cuando recurrimos al concepto de *performance*?, ¿por qué su aplicación puso en crisis mis rutinas teórico-metodológicas durante la labor de campo? De la sucinta descripción expuesta en el segundo apartado pueden sintetizarse algunas características de la práctica onírica de captación de los cantos y de la concepción del cosmos pilagá que parecen quedar fuera de control cuando el concepto de *performance* cierra un universo y aloja la otredad en un terreno de familiaridad; ellas son:

- Un imaginario del espacio/tiempo que concibe una geografía continua y sin mayores cesuras entre un *locus* onírico y otro no-onírico.
- Un tránsito fluido de conocimientos validados entre ambos *loci*.
- Presencia efectiva o mediante imágenes oníricas en uno y otro *locus* de personajes no-humanos.
- Reporte de ejecuciones oníricas.
- Carencia de validación de la expresión sonora mediante la aceptación de una audiencia. En el caso de los cantos shamánicos es el prestigio y el poder asignado al *payak* lo que confiere validación.
- Manifestación de “personajes” que dialogan entre sí alojados en un mismo cuerpo (en el cuerpo del shamán mora uno o varios *payak*).

Ante este particular escenario es posible desplegar dos estrategias. Una de ellas consiste en reducir la diferencia espejando en la otredad nuestras singularidades, lo cual se logra recurriendo al concepto de *performance* para construir la unidad de observación. La otra consiste en poner en duda dicho concepto o, mejor dicho, en sensibilizarlo a otros escenarios, a otras formas de concebir el tiempo, el espacio y la acción. Cómo se logra esto es una pregunta difícil de responder, aunque ya la pregunta en sí misma signifique un paso decisivo hacia la resolución del problema. En síntesis, el concepto de *performance*, en su formulación más instrumental, a pesar de ser dinámico, superador de viejas posturas y propiciador de la centralidad del sujeto, puede alimentar una mirada colonizadora de la experiencia de los otros si no es sometido a una vigilancia epistemológica constante. Es verdad que la teoría de la *performance* no se acaba en la definición de este concepto ni en la prescripción de qué observar. En la actualidad la mayor parte de los trabajos enrolados en esta corriente, a partir del estudio de *performances*

particulares han llegado a responder interrogantes sobre corporalidad, identidad, emoción, el lugar del investigador en tanto *outsider*, y muchas otras cuestiones (por ejemplo Wong 2008). En este sentido, las *performances* han sido vistas como espejos del mundo, lugares de realización de deseos, expresiones metonímicas de ámbitos mayores o espacios de contestación y resistencia. No obstante, el recorte del mundo a ser observado pocas veces es puesto bajo sospecha.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Publicado con el título “Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos” en Chicote, Gloria y Miguel Dalmaroni (2007).
- <sup>2</sup> Esta colección fue parcialmente estudiada y editada por Fernández Latour de Botas (1964-1965, 1966-967 y 1968-1971) y Rey de Guido y Guido (1989).
- <sup>3</sup> Capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina.
- <sup>4</sup> Hasta el momento no es posible saber cuál de los modelos de fonógrafos Edison utilizó. Aretz (1972) consigna que para la realización de las grabaciones con aborígenes tehuelche empleó uno de marca Columbia obtenido en Buenos Aires. Información sobre las diferentes marcas y modelos de fonógrafos que se podían obtener en esa época se puede encontrar en los libros de Belle (1989) y Jüttemann (2000).
- <sup>5</sup> Publicado parcialmente por García y Chicote (2008).
- <sup>6</sup> El mismo destino corrieron sus cuatro colecciones con registros aborígenes. En 1905 grabó 62 cilindros con aborígenes tehuelche que se encontraban en la ciudad de La Plata. Al año siguiente registró, en la Provincia de Jujuy, expresiones toba, chiriguano, wichí y chorote en 39 cilindros. También conformó una colección de 7 cilindros con expresiones mapuche que se habría llevado a cabo en 1905 y 1907. Por último, en 1909, grabó con 8 cilindros a un grupo de aborígenes toba de la Provincia de Formosa.
- <sup>7</sup> Este grupo fue posteriormente conocido en el campo de la etnomusicología como Escuela de Berlín.
- <sup>8</sup> En 1936 el archivo se trasladó al Museo de Etnología de la misma ciudad.
- <sup>9</sup> El catálogo publicado por Susanne Ziegler (2006) sobre los fondos sonoros del Archivo de Fonogramas de Berlín permite acceder a la lista completa de colectores que colaboraron con esa institución.
- <sup>10</sup> Con Eric Fischer compartió una contribución para *Anthropos* (Lehmann-Nitsche 1908, Fischer 1908).
- <sup>11</sup> En otro trabajo me referí a cómo en el imaginario de Lehmann-Nitsche las expresiones de la música popular argentina adquirirían el estatus de objetos exóticos amenazados (García 2006).
- <sup>12</sup> El traslado de los cilindros del Museo de Etnología a distintos refugios durante la segunda Guerra Mundial produjo que las colecciones de Lehmann-Nitsche quedaran divididas en dos conjuntos. Al terminar el enfrentamiento bélico el refugio donde se hallaba una de las partes quedó dentro del territorio controlado por los soviéticos y los cilindros quedaron bajo su dominio hasta que volvieron a Berlín occidental poco antes de la Caída del muro.
- <sup>13</sup> Ciudad próxima a La Plata.
- <sup>14</sup> Ya he expuesto las razones por las cuales considero que Lehmann-Nitsche no estuvo presente en las sesiones, al menos en la mayoría de ellas (García 2006). Tal vez quienes operaban el fonógrafo eran los músicos más allegados.

- <sup>15</sup> Además intervenían condicionamientos de orden acústico que escapan al tratamiento que está dándosele al tema en esta oportunidad.
- <sup>16</sup> El término se asocia comúnmente con textos improvisados. Carlos Vega (1965) lo utiliza para designar una expresión contrapuntística entre dos ejecutantes acompañados por guitarra en competencia –también denominada payada de contrapunto– y otra de un solo cantor con textos improvisados o hechos. Parece haber estado vigente en la primera mitad del siglo XIX y haber alcanzado una gran aceptación y dispersión a principios del XX. Las formas estróficas más usadas fueron la décima y la octava y se solía emitir con una rítmica libre a la manera de un recitativo.
- <sup>17</sup> En uno de los manuscritos figura también como *La flor del Pago*.
- <sup>18</sup> Según Moreno Chá (1999), los cuatro tipos de milonga que aún hoy se encuentran en algunas zonas de Argentina y Uruguay con disímiles grados de vigencia y dispersión, ya existían a finales del siglo XIX. Esas variedades suelen designarse con el nombre común de milonga y se trata de: piezas instrumentales ejecutadas con guitarra, piezas cantadas por un solo cantor –con un texto más o menos fijo y acompañamiento de guitarra–, piezas cantadas por dos cantores –con texto improvisado y acompañamiento de guitarra–, y expresiones que conjugan música y danza ejecutadas por diversas formaciones instrumentales, comúnmente asociadas con el repertorio del tango y nacidas en los arrabales de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. No obstante, desde el siglo XIX el término se emplea con mayor frecuencia para designar la segunda de las variedades, la cual también recibe el nombre de “milonga pampeana”. Esta expresión ha adoptado diferentes formas estróficas aunque una de las más empleadas ha sido la décima espinela.
- <sup>19</sup> La vidalita interpretada por Juan Varela corresponde al tipo que Carlos Vega (1965) llama “vidalita lírica”. Según Vega (1965) se trata de una expresión criolla surgida en la colonia tardía, cuya área de dispersión inicial era el noroeste argentino. Más tarde, entre fines del siglo XIX y principios del XX, como consecuencia de la revitalización que el movimiento tradicionalista le impregnó a las prácticas y representaciones del campo, y como resultado de la utilización de diversos géneros de la música popular para la ambientación sonora y costumbrista de los escenarios teatrales y circenses, su área de dispersión se amplió significativamente a otras partes del territorio argentino y a amplias zonas de Chile y Uruguay. Vega sostiene acertadamente que la poesía se distingue por la medida de sus versos, siendo la forma poética más recurrente la cuarteta hexasilábica con asonancia o consonancia en los versos pares. El estribillo, que habitualmente aparece después de los versos primero y tercero, suele estar constituido por una sola palabra: “vidalita”, “Ay, vidalita”, u otras. Entre los temas que aborda, el del amor no correspondido o infortunado se presenta como el más asiduo, aunque también desarrolla temáticas patrióticas, políticas, filiales y festivas. Las de función lírica parecen ser las más extendidas; aunque Vega también reconoce la existencia de vidalitas de carácter narrativo.
- <sup>20</sup> Este género aparece mencionado en diversos documentos ya a mediados del siglo XIX (Carlos Vega 1965). Para principios del XX parece haber sido una manifestación de plena vigencia en toda el área cultural del Río de la Plata. Formalmente se caracteriza por tener dos secciones bien diferenciadas, una de las cuales reaparece al final. Otras características de su hechura son el sentido descendente de sus frases y una rítmica libre. La estrofa más recurrente es la décima espinela. Isabel Aretz (1952) a estas expresiones, que recogen poesía gauchesca, las denomina “estilos modernos”; a fin de diferenciarlas de los “estilos norteros”.
- <sup>21</sup> En uno de los manuscritos también lleva el título de *Despedida*.
- <sup>22</sup> Además de las obras que integran el repertorio de este músico, en el mismo corpus conviven poemas escritos por Carlos Guido y Spano, Estanislao del Campo, Almafuerte, Bartolomé Mitre, José Mármol, Rafael Obligado, Gustavo Adolfo Bécquer y por varios de los intérpretes que participaron en las sesiones de grabación.

- <sup>23</sup> En este punto dejo al lector con un interrogante: si efectivamente fue una chanza, ¿por qué a pesar de su consabida rigurosidad de trabajo mantuvo ese cilindro dentro de la colección?
- <sup>24</sup> Escenario cultural que comparten las poblaciones de Argentina y Uruguay próximas al Río de la Plata.
- <sup>25</sup> Ismael Moya (1959) ofrece un extenso detalle de los sitios –rurales y urbanos– donde estos eventos tenían lugar.
- <sup>26</sup> Algunas de las ideas expresadas en este trabajo fueron esbozadas en la ponencia “Cómo hacer canciones con los sueños. El concepto de *performance* y la investigación etnográfica en el Chaco argentino” presentada en *Performa’09. Encontros de Investigaçao em Performance*, Universidade de Aveiro (Portugal), 14-16 de mayo, 2009.
- <sup>27</sup> El concepto de “unidad de observación” aparece en la bibliografía antropológica y sociológica frecuentemente emparentado con los de “unidad de estudio” y “unidad de análisis”. Para algunos autores (por ejemplo ver Guber 2008: 99-125) la “unidad de estudio” circunscribe el espacio físico de la investigación –un mercado, una fábrica, un asentamiento, etc. –, mientras que la “unidad de estudio” señala de alguna manera a los sujetos y sus formas de agregación –una clase social, un grupo etario, étnico, de parentesco, etc. A medida que avance la lectura, el lector advertirá que en el ámbito teórico al cual se ciñe este capítulo, dicha distinción resulta inconducente. Otros autores parecen emplear una sola expresión, “unidad de análisis”, para señalar tanto el espacio como los sujetos de la investigación. De esta manera, la “unidad de análisis” es vista como el “tipo de objeto” sobre el cual se busca información (Marradi 2007: 87). Sin duda la selección terminológica y conceptual no es una empresa sencilla y mucho menos ingenua debido a que involucra tanto decisiones teóricas como cuestiones empíricas íntimamente relacionadas con las posibilidades reales de la investigación. En este trabajo he decidido emplear el término “unidad de observación” dado que parece expresar de forma más apropiada la perspectiva de varios de los autores que aquí hago dialogar. Evidentemente no deja de haber una cuota de arbitrariedad en esta decisión, basta con advertir la posibilidad de acuñar otros términos para percatarse del problema. Si, por ejemplo, quisiésemos acentuar la orientación teórica de la investigación podríamos recurrir a términos tales como los de “unidad de observación/ acción”, “unidad de observación/participación”, “unidad de observación/audición”, entre muchos otros.
- <sup>28</sup> Como he expresado en otro trabajo (García 2005), los primeros abordajes al lenguaje como acción han inspirado los diversos retoños de la teoría de la *performance*. Me refiero a la teoría etnográfica del lenguaje de Malinowski (1978), los actos de habla de Austin (1962) y Searle (1976), y la teoría de los juegos del lenguaje de Wittgenstein (1974). Quizás el concepto que mejor sintetiza esta perspectiva sea el de “expresión performativa” que aparece en la obra póstuma de John Austin, *How To Do Things with Words* (1962). Austin propuso dicho concepto para designar los enunciados que no pueden ser evaluados en términos de verdad o falsedad dado que no describen al mundo, tal como lo hacen las expresiones constatativas, sino que actúan sobre el mundo; es decir, a través de la enunciación realizan un acto. En realidad, al final de su libro Austin argumenta que todos los enunciados son performativos, incluso aquellos que parecen meramente describir el estado de los hechos, ya que realizan el acto de informar.
- <sup>29</sup> Ver por ejemplo los cuatro tomos de *Performance. Critical concepts in Literary and Cultural Studies* editados por Philip Auslander (2003), el *dossier* del número 13 de la revista *Trans* (2009) titulado “Música y estudios de *performance*” (<http://www.sibetrans.com/trans/p1/trans-13-2009>), y *Music Performance Research*, publicación periódica editada desde 2007 (<http://mpr-online.net/>).
- <sup>30</sup> *Performa*, organizado desde 2005 por el Instituto de Etnomusicología -Centro de estudos em Música e Dança- de la Universidad de Aveiro, *International Symposium on*

*Performance Science* realizado desde 2007 por el Performance Centre for Performance Science del Royal College of Music de Londres, y *The performer's Voice Symposium*, organizado por primera vez en 2009 por el Yong Siew Toh Conservatory of Music de la National University of Singapore.

- <sup>31</sup> En lo que sigue del texto reviso las propuestas que considero más significativas para el problema planteado en el comienzo del trabajo sin pretensión de efectuar un recorrido exhaustivo por todas las formulaciones que ha tenido el concepto de *performance*.
- <sup>32</sup> La lectura de sus trabajos devela la influencia de obras de Albert Lord (1960), Dell Hymes (1962), Milton Singer (1955), Gregory Bateson (1972) y Erving Goffman (1974), entre otros.
- <sup>33</sup> Aunque no parece haber influenciado a los etnomusicólogos, un trabajo de Stan Godlovitch (2003[1993]) también provee una definición precisa de lo que debe entenderse por una *performance* musical a partir de la categoría de “condiciones de integridad”.
- <sup>34</sup> Con respecto a los condicionamientos epistemológicos, ideológicos y estéticos en la conformación de un objeto de estudio, ver el capítulo 3 de este libro.
- <sup>35</sup> El encuentro entre folkloristas, antropólogos, lingüistas y etnomusicólogos que se produjo en el simposio *Form in Performance: Hard-Core Ethnography*, llevado a cabo en la Universidad de Texas en 1975, fue de gran significación para la discusión y difusión de todos estos conceptos, en especial el de *performance* (Herndon-Brunyate 1975).
- <sup>36</sup> Se ofrece información etnográfica sobre los pilagá en los capítulos 1 y 2.
- <sup>37</sup> Como ha sido expresado en otro trabajo (García y Spadafora 2008), el sueño constituye para los pilagá un *locus* privilegiado para elaborar y orientar diversos aspectos de la vida individual y social, tanto en sus dimensiones intra como extracomunitarias.





## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (con la colaboración de George Simpson). 2002a [1941]. "Sobre la música popular". *Guaraguao* 6 (15): 155-190.
- Adorno, Theodor. W. 2002b [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Editorial Nacional.
- Althusser, Louis. 1984. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Álvarez, Juan. 1908. *Orígenes de la música argentina*. S/d
- Ames, Eric. 2003. "The Sound of Evolution". *Modernism /Modernity* 10 (2): 297-325.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce.
- Arenas, Patricia. 1999. "Alfred Métraux y José María Arguedas: dos vidas, dos etnólogos, dos pasiones". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 14: 103-107.
- Aretz, Isabel. 1952. *El folklore musical argentino*. Ricordi: Buenos Aires.
- Aretz, Isabel. 1972. "Colecciones de cilindros y trabajos de musicología comparada realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX". *Revista Venezolana de Folklore*, segunda época (4): 49-65.
- Auori Claude y Alain Monnier (eds.). 1998. *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux*. Suiza: Museo de Etnografía de Ginebra.
- Auslander, Philip (ed.) 2003. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge.
- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Barz, Gregory and Timothy J. Cooley (eds.). 2008 [1997]. *Shadows in the Field. New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Ed.
- Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* 77: 290-311.
- Bauman, Richard. 1992. *Story, Performance, and Event*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Richard and Charles Briggs. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

- Belle, Harry. 1989. *Spreekmachines*. Nederland, Noord-Scharwoude: Elma Edities B.V.
- Berger, Harris. 1997. "The Practice of Perception: Multi-functionality and Time in the Musical Experience of a Heavy Metal Drummer". *Ethnomusicology* 41 (3): 464-488.
- Blacking, John. 1971. "Towards a Theory of Musical Competence". En *Man: Anthropological Essays presented to O.F. Raum*. E.J. De Jager ed., 19-34. Cape Town: C. Struik (PTY) Ltd.
- Blacking, John. 1981. "Ethnography of Musical Performance". En *Report of the Twelfth Congress, International Musicological Society, Berkeley, 1977*. Daniel Hertz and Bonnie C. Wade eds., 383-385. Kassel - Basel - London: Bärenreiter.
- Boas, Franz. 1947. *Arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Born, Georgina. 2010. "The social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production". *Cultural Sociology* 4 (2): 171-208.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bridges, Esteban Lucas. 1948. *Uttermost part of the earth*. London: Hodder y Stoughton.
- Bridges, Tomás. 1998. *Los indios del último confín. Sus escritos para la South American Missionary Society*. Ushuaia: Zagier y Urruty.
- Briggs, Charles. 1986. *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Briones, Claudia y José Luis Lanata. 2002. "Living on the Edge (Still)". En *Contemporary Perspectives on the Native People of Pampa, Patagonia, and Tierra del Fuego. Living on the Edge*. Briones, Claudia y José Luis Lanata eds., 1-16. Westport, Connecticut, London: Bergin and Garvey.
- Carvalho, José Jorge de. 1996. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1: 253-271.
- Cáceres Freyre, Julián. 1963. "Dr. Alfredo Métraux (1902-1963). Bio - Bibliografía". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 4: 310-319.
- Chapman, Anne. 1972. *Selk'nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina*. New York: Folkways Records.
- Chapman, Anne. 1977. *Selk'nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina, Vol.II*. New York: Folkways Records.
- Chapman, Anne. 2009. *Darwin en Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Emecé.
- Coiazzi, Antonio. 1914. *Los indios del archipiélago fueguino*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Dabbene, Roberto. 1911. *Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos*. Buenos Aires: La Buenos Aires.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Dreyfus-Gamelo, Simone. 1998. "Un testimonio". En *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux*. Auori Claude y Alain Monnier, eds, 9-10. Suiza: Museo de Etnografía de Ginebra.

- Dussel, Enrique. 1988. "Was America Discovered or Invaded?" *Concilium* 220: 126-134.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Ernst, Wolfgang. 2006. "Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?" En *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*. Wendy Hui Kyong Chun and Thomas Keenan eds., 105-124. New York, London: Routledge.
- Feld, Steven. 1994. "Communication, music, and speech about music". En *Music Grooves*, Charles Keil and Steven Feld eds., 77-95. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fernández Lotour de Botas, Olga. 1964-1965. "Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche I", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 5: 207-240.
- Fernández Lotour de Botas, Olga. 1966-1967. "Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche II". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 6: 179-226.
- Fernández Lotour de Botas, Olga. 1968-1971. "Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche III". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 7: 281-325.
- Finnegan, Ruth. 1999. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología* 15-16: 9-32.
- Fischer, Erich. 1908. "Patagonische Musik". *Anthropos* III: 941-951.
- Flores Fratto, Toni. 1986. "Art, Folklore, Bureaucracy and Ideology". *Dialectical Anthropology* X (3-4): 249-64.
- Foucault, Michel. 2002 [1969]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Gallardo, Carlos R. 1910. *Los Onas*. Buenos Aires: Cabaut y Cia. Editores.
- García, Miguel A. 1999. "En torno a las ideas pilagá del origen y transmisión de los cantos". *Música e Investigación* 5: 33-46.
- García, Miguel A. 2000. "Song of a Chiriguano Indian from Bolivia, recorded by Robert Lehmann-Nitsche in San Pedro de Jujuy, Argentina". En *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Simon Artur and Ulrich Wegner eds., 105-107, Cd 1, track 34. Berlin, Museum Collection Berlin, Wergo.
- García, Miguel A. 2002. "El evangelismo wichí de uno y otro lado del límite étnico". *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião* 4 (4): 105-123.
- García, Miguel A. 2004. "Robert Lehmann-Nitsche: entre el exotismo y la fascinación". En *Paisajes - Passages - Passagen. Homenaje a C. Wentzlauff-Eggebert*. Grunwald, S.; Hammerschmidt, C.; Heinen, V.; Nilsson, G. eds. 445-453. Sevilla: Universidades de Colonia –Alemania– Sevilla y Cádiz –España.
- García, Miguel A. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

- García, Miguel A. 2006. "Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche". *Revista Argentina de Musicología* 7: 35-51.
- García, Miguel A. 2007a. "Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux". *Runa* 27: 49-68.
- García, Miguel A. 2007b. "Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos". En *El vendaval de lo nuevo. Literatura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*. Chicote Gloria B. y Miguel Dalmaroni eds., 65-83. Beatriz Viterbo: Rosario
- García, Miguel A. 2008. "Políticas de uso y 'posesión' de los cantos entre los pilagá del Chaco argentino". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 16: 99-109.
- García, Miguel A. 2009. *Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909. Grabaciones en cilindros de Argentina 4/5*. Historische Klangdokumente. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin.
- García, Miguel A. 2011a. "Esbozos de la estética musical pilagá". *Trans, Revista Transcultural de Música* 15. <http://www.sibetrans.com/trans/p16/trans-15-2011>
- García, Miguel A. 2011b. "Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno) musicológica". En: *Cultura, sociedad y política en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario*, Klaus Bodemer (editor). Iberoamericana / Vervuert: Madrid-Frankfurt. En prensa.
- García, Miguel A. 2011c. "Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado". *Artefilosofía* 11: 36-50.
- García, Miguel A. 2011d. "Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos". En *Estudios de caso en la musicología actual: diferentes aproximaciones*, Colección Música y Ciencia. Diana Fernández Calvo ed., 141-157. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- García, Miguel A. y Gloria B. Chicote. 2008. *Voces de Tinta. Estudio preliminar y edición antológica de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- García, Miguel A. y Ana María Spadafora. 2008. "Visitantes oportunos e inoportunos de la noche pilagá. Derivaciones del sueño en la vida diurna". *Indiana* 26:149-176.
- García Gutiérrez, Antonio. 2004. *Otra memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujía.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Godlovitch, Stan. 2003[1993]. "The integrity of musical performance". En *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Auslander, Philip ed., 371-393. London and New York: Routledge.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis*. New York: Harper Colophon.
- Gourlay, Kenneth A. 1978. Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research. *Ethnomusicology* 22 (1): 1-35.

- Gow, Peter. 1999. "Piro Designs: Paintings as Meaningful Action in a Amazonian Lived World". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (2): 229-246.
- Guber, Rosana. 2008. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guido, Walter. 1975. "Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche". *Revista Inidef* 1: 72-90.
- Gusinde, Martin. 1931-1939. *Die Feuerland Indianer*. Viena: Anthropos.
- Gusinde, Martin. 1982. *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: CAEA.
- Grubb, Wilfred Barbrooke. 1904. *Among the Indians of the Paraguayan Chaco: a story of missionary work in South America*. London: C. Murray and Co.
- Hall, Stuart. 1980. "Encoding/Decoding". En *Media Studies: a Reader*. Paul Morris and Sue Thornton eds., 51-61. London: NK University Press.
- Hall, Stuart. 1985. "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates". *Critical Studies in Mass Communication* 2 (2): 91-114.
- Haas, Richard. 2000. "Song from the Youth Initiation, sung by the Yámana Indian Masemikes Pedro, recorded by Martin Gusinde in Mejillones on Tierra del Fuego, Chile, on March 5, 1923". En *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Simon, Artur and Ulrich Wegner eds., 108-110. Berlin: Wergo.
- Herndon, Marcia. 1971. "The Cherokee Ballgame: An Ethnomusicologist's View". *Ethnomusicology* XV (3): 339-352.
- Herndon, Marcia and Roger Brunyate (eds.). 1975. *Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. Austin: University of Texas.
- Herstermann, Ferdinand y Martin Gusinde (eds.). 1933. *Yamana-English. A Dictionary of the Speech of Tierra del Fuego by the Reverend Thomas Bridges*. Missionsdruckerei St. Gabriel: Mödling, Austria.
- Hornbostel, Erich M. von. 1913. "Melodie und Skala". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919* (19): 11-23.
- Hornbostel, Erich M. von. 1936. "Fuegian Songs". *American Anthropologist* 38: 357-367.
- Hornbostel, Erich M. von. 1948. "The music of Fuegians". *Ethnos* 13: 61-102.
- Hornbostel, Erich M. von. 1986. Christian Kaden y Erich Stockmann (eds.), *Tonart und Ethos*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Hymes, Dell. 1962. "The Ethnography of speaking". En *Anthropology and Human Behavior*. T. Gladwin and W. C. Sturtevant eds., 13-53. Washington, D.C.: Anthropol. Soc. Wash.
- Jameson, Fredric. 2005. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Jüttemann, Herbert. 2000. *Phonographen und Grammophone*. Herten: Verlag Historischer Technikliteratur.
- Kant, Immanuel. 1928. *Crítica de la razón pura*. Madrid: V. Suárez.
- Kant, Immanuel. 1914. *Crítica del juicio*. Madrid: V. Suárez.
- Koppers, Wilhem. 1924. *Unter Feuerland-Indianern. Eine Forschungsreise zu*

- den südlichsten Bewohnern der Erde mit M. Gusinde. Stuttgart: Strecker und Schröder.
- Leden, Christian. 1952. *Über die Musik der Smith und Eskimos und ihre Verwandtschaft mit der Musik der Amerikanischen Indianer*. Kopenhagen: C.A. Reitzels Forlag.
- Lehmann-Nitsche, Robert. 1908. "Patagonische Gesänge und Musikbogen". *Anthropos* III: 916-940.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- List, Georg (ed.) 1963. *Die Demonstrationssammlung von E.M. von Hornbostel und dem Berliner-Phonogramm-Archiv/The Demonstration Collection of E.M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*. Indiana University, Archives of Folk & Primitive Music. Ethnomusicological Series. New York: Ethnic Folkways Library.
- Lista, Ramón. 1887. *Viaje al país de los Onas –Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico de Alberto Nuñez. Reeditado: *Ramón Lista. Obras*. 1998. Tomo 2. Buenos Aires: Editorial Confluencia.
- Lomax, Alan. 1962. "Song Structure and Social Structure". *Ethnology* 1 (4): 425-451.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science 88.
- Lomax, Alan. 1976. *Cantometrics. An approach to the anthropology of music*. Berkeley, California: University of California.
- Lord Albert. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lowe, Donald M. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, Michel. 1985. "Le Paradigme esthétique: la sociologie comme art". *Sociologie et sociétés* 17 (2): 33-40.
- Maffesoli, Michel. 1997. *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Malinowski, Bronislaw. 1978. *Coral Gardens and Their Magic*. London: Allan & Urwin.
- Maquet, Jacques. 1999. *La experiencia estética*. Madrid: Celeste ediciones.
- Marradi, Alberto. 2007. "Conceptos de objeto y de unidad de análisis. Población y muestra. En *Metodología de las ciencias sociales*. Marradi Alberto, Néida Archenti y Juan Ignacio Piovani eds., 87-96. Buenos Aires: Emecé.
- Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades. (D. Legoupil y A. Priero editores científicos). 2004. *Etnografía de los indios yaghán en la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. Punta Arenas: La Prensa Austral.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Métraux, Alfred. 1925. "De la méthode dans les recherches ethnographiques". *Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires* 23-24: 266-290.
- Métraux, Alfred. 1937. "Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)". *Anthropos* XXXII: 171-194, 378-401.

- Métraux, Alfred. 1946a. "Ethnography of the Chaco". En *Handbook of South American Indians* 1. Julian H. Steward ed., 197-370. Washington DC: Smithsonian Institution.
- Métraux, Alfred. 1946b. *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Métraux, Alfred. 1973. "Conversaciones con Kedoc y Pedro". *Religión y magias indígenas de América del Sur*, Simone Dreyfus ed., 101-141. Madrid: Aguilar.
- Miller, Elmer. 1979. *Los tobas argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad*. México: Siglo XXI.
- Monnier, Alain (ed.). 1995-1996. "Ethnologies d'Alfred Métraux". *Bulletin du centre genevois d'anthropologie (Géneve)* 5 : 132. Actes des Journées d'études de la Société Suisse des Américanistes. Genève 6-7 décembre 1996.
- Monnier, Alain. 1998. "Métraux y sus mitos". *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux*. Auori Claude y Alain Monnier, eds, 49-60. Suiza: Museo de Etnografía de Ginebra.
- Moreno Chá, Ercilia. 1999. "Music in the Southern Cone: Chile, Argentina, and Uruguay". En *Music in Latin American Culture: regional traditions*. John M. Schechter ed., 236-301. New York: Schirmer Book.
- Moreno Chá, Ercilia. 2005. *Homenaje al payador rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins. 2006. "The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice". En *The Anthropology of Art*. Morphy, Howard y Morgan Perkins editors, 1-32. Maryland: Blackwell.
- Moya, Ismael. 1959. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Editorial P. Berruti.
- Myers, Fred. 2005. "Primitivism, anthropology, and the category of 'primitive art'". En *Handbook of Material Culture*. Chris Tilley, Susanne Kuechler, Michael Rowlands, Webb Keane and Patricia Spyer, eds., 267-284. London: Sage Press.
- Novati, Jorge. 1969-1970. "Las expresiones musicales de los selk'nam". *Runa* XII: 393-406.
- Otto, Rudolf. 1925. *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Palavecino, Enrique. 1928. "Observaciones etnográficas sobre las tribus aborígenes del Chaco Occidental". *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos* III (1): 187-212.
- Palavecino, Enrique. 1933a. "Los indios pilagá del río Pilcomayo". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural Bernardino Rivadavia* XXXVII: 517-582.
- Palavecino, Enrique. 1993b. "Artes, juegos y deportes de los indios del Chaco". *Revista Geográfica Americana* I: 99-112.
- Palavecino, Enrique. 1933c. "Von den Pilagá-Indianern im Norden Argentinens". *Anthropos* XXVIII: 315-319.
- Prieto, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana: Buenos Aires.

- Rey de Guido, Clara y Walter Guido. 1989. *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rouget, Gilbert (con la colaboración de Jean Schwarz). 1970. "Transcrire ou decrire? Chant soudanais et chant fuegien, in *Echanges et Communications*". En *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60 anniversaire*, vol. I. Pouillon Jean y Maranda Pierre eds., 677-706. Paris-La Haye: Mouton.
- Rouget, Gilbert. 1976. "Chant Fuégien, consonance, mélodie de voyelles". *Revue de Musicologie* 62 (1): 5-24.
- Said, Edward. 2004. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur*. México: Clasco, Siglo XXI.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires
- Schneider, Marius. 1934. *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Erster Teil. Die Naturvölker*. Berlin: Julius Bard Verlag G.M.B.H.
- Searle, John. 1976. "The Classification of Illocutionary Acts". *Language in Society* 5 (19): 1-23.
- Sharman, Russell. 1997. "The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach". *Journal of the anthropological society of Oxford* XXVIII (2): 177-192.
- Singer, Milton. 1955. "The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study". *The Far Eastern Quarterly* 15(1): 23-36.
- Stumpf, Carl. 1911. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.
- Suárez Urtubey, Pola. 2007. *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: Educa.
- Titon, Jeff Todd. 2008 [1997]. "Knowing Fieldwork". En: *Shadows in the field. New perspective for fieldwork in ethnomusicology*. Barz, Gregory and Timothy J. Cooley eds., 25-41. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, Victor. 1987. "The Anthropology of Performance". En *The Anthropology of Performance*, Victor Turner, 72-98. New York: Paj Publications.
- Tyler, Stephen A. 1986. "Post-Modern Anthropology". En *Discourse and the Social Life of Meaning*. Pease Chock Phyllis and June R. Wyman eds., 23-50. Washington, D.C., and London: Smithsonian Institution Press.
- Vega, Carlos. 1965. *Las Canciones Folklóricas Argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Vuoto, Patricia Marina. 1986. "Los movimientos de Luciano y Pedro Martínez, dos cultos de transición entre los *Toba-tasék* de Misión Tacaagle". *Scripta Ethnologica* 10: 9-46.
- Vuoto Patricia y Pablo Wright. 1991. "Crónicas del Dios Luciano: Un culto sincrético de los *toba* y *pilagá* del Chaco argentino". En *El mesianismo*

- contemporáneo en América Latina*. Alicia M. Barabas coord., 149-180. México: ALER.
- Weiner James F, Howard Morphy, Joana Overing, Jeremy Coote y Peter Gow. 1996. "Aesthetics is a cross-cultural category". En *Key debates in anthropology*. Tim Ingold ed., 249-293. Routledge: London.
- White, Hayden. 1998. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Whitten Dorothea S. y Norman E. Whitten (eds.). 1993. *Imagery and creativity. Ethnoaesthetics and art worlds in the Americas*. Tucson and London: The University of Arizona Press.
- Wilkes, Charles. 1856. *Narrative of the United States exploring expedition. During the years 1838, 1839, 1840, 1841, 1842*, Volumen 1. New York: G.P. Putnam and Co.
- Wittgenstein, Ludwig. 1974. *Philosophical Grammar*. Anthony Kenny, ed. Rush Rhees. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Wong, Deborah. 2008. "Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Barz, Gregory y Timothy Cooley eds., 76-89. New York: Oxford University Press.
- Ziegler, Susanne. 2004. "Erich M. von Hornbostel and the early publications of the Berlin Phonogramm-Archiv: Scientific versus commercial recordings". Paper presented at the 15. Meeting of the ICTM STGR, *Historical Sources of Traditional Music*. Schloß Seggau (Austria), 27.4. – 1.5.2004.
- Ziegler, Susanne. 2006. *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentationen und Klangbeispiele*. Berlin: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.





## Índice

**Prólogo** por Ana María Ochoa Gautier / 11

**Introducción** / 17

Una epistemología del encuentro y el velo / 17

### PARTE I

**Estéticas de la otredad** / 23

1. Una estética de la diferencia / 25
  - No solo la ideología interpela / 26
  - Cumbia al amanecer / 34
  - La perspectiva pilagá / 38
  - El cantante ideal / 39
  - La emisión vocal / 40
    - Los textos* / 40
    - El teclado* / 41
  - La estética de la coyuntura / 41
  - Cumbia evangélica pilagá / 44
2. Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux / 47
  - Los oídos de Palavecino / 51
  - Los oídos de Métraux / 52
  - Los oídos de la cultura / 55
3. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado / 61
  - El archivo es un saber de carácter discursivo / 62
  - El archivo constituye un conjunto de enunciados discontinuos de autoría compartida / 66
  - El archivo es un saber estéticamente orientado / 68
  - El archivo expresa una ideología / 71
  - Epílogo / 72

### PARTE II

**Un saber colonial** / 81

4. Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos / 83

El lugar de la narración / 85
Sin el más mínimo asomo de belleza / 87
Un cientificismo exuberante y aséptico / 89
La circularidad del saber / 92
Complicidad / 94
5. Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno)musicológica / 95
Una doble invención / 95
Los colectores y las colecciones / 98
La versión (etno)musicológica / 101
Tecnicismo y sensibilidad / 105
<b>PARTE III</b>
<b>El lugar de la acción / 111</b>
6. Des-silenciando la oralidad. Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos / 113
Nuevos lectores, viejos oyentes / 113
Una música “exótica” que se dejó capturar por el fonógrafo / 116
Los músicos de Lehmann-Nitsche / 118
Viejos oyentes, nuevos poemas / 122
7. Cómo hacer cantos con los sueños (y cómo hacer para seguir usando el concepto de <i>performance</i> ) / 125
Indocilidad / 125
Docilidad / 127
Así en el sueño como en la vigilia / 129
Los límites de una lógica realista / 132
<b>Bibliografía / 139</b>



