

## Capítulo IV

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

Miguel A. García

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 acerca de las singularidades sonoras y las funciones sociales, culturales y religiosas de las músicas mencionadas en las crónicas y en los escritos académicos constituyó el único objetivo de las investigaciones que abordaron el tema. Esta fue sin duda la finalidad de 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>1</sup> Otro objetivo que puede ser incluido eventualmente en una agenda de investigación es develar la influencia de los mandatos científicos en la constitución de la matriz conceptual y en el diseño de los procedimientos metodológicos adoptados por los estudiosos. Lamentablemente, este propósito no ha orientado ninguna pesquisa con las mencionadas fuentes.<sup>2</sup> Asimismo, otro fin que puede perseguir una investigación, de carácter francamente 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 tampoco 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

<sup>1</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>2</sup> He expresado algunas primeras reflexiones en esta dirección en otro trabajo (García, 2010a).

y estudiosos sobre las músicas de los aborígenes alakalufes, selk'nam (ona) y yagán entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX.<sup>3</sup> Dos grupos de interrogantes encauzan el desarrollo de este trabajo. 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, se patentiza 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 sólo es posible especular sobre la primera mediante el escudriño de la segunda. Esta relación puede aclararse a partir de 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, al menos en primer lugar, 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 de una manera 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

<sup>3</sup> Este trabajo se realiza en el marco de una beca otorgada por la Fundación Alexander von Humboldt (Thyssen-Humboldt-Kurzzeitstipendium für Gesellschaftswissenschaftler aus Lateinamerika) cuyo objetivo es estudiar las grabaciones efectuadas por Charles W. Furlong, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers en Tierra del Fuego entre 1907 y 1923.

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 trabajo 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 desconocido por esas expresiones.

#### ESCUCHAR Y ESCRIBIR

La lectura que efectúo de las fuentes en las cuales aparecen referencias a expresiones musicales 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 —Ramón Lista (1887, pp. 102) transcribe: “Eyay, niyay, yegay, yagoni”. Recordemos que las onomatopeyas son conformaciones de signos altamente insuficientes para comunicar rasgos musicales ya que en su versión escrita no transportan 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 Dussel 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, p. 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, digamos con Dussel 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 cuales 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, etcétera. 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 expresado, 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 el inconsciente de algunas personas.

El segundo presupuesto se refiere a la presencia de condicionamientos estéticos en la secuencia escuchar-narrar. Como he argumentado e ilustrado con mayor detalle en otros trabajos (García, 2007 y 2010b), toda experiencia de percepción musical y su transmisión en registro académico o informal sólo pueden ocurrir 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” (García, 2010b) y, a partir de esta conversión, las percepciones y los enunciados estéticos acontecen orientados por ciertas instrucciones.<sup>4</sup> 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 acríticas y consideradas absolutas, universales e incuestionables. Enunciados tales como “su melopeya es triste, monótona, insípida” (Gallardo, 1910, p. 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. Es tan indiscutible la imposibilidad de escribir en un vacío teórico como lo es la de hacerlo en un vacío estético. Resulta significativo el hecho de que en algunos de los escritos a los que me estoy refiriendo el paradigma científico, o más precisamente, la matriz conceptual y la orientación epistemológica del observador, se manifiesta 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.

<sup>4</sup> Estas conversiones no son exhaustivas, ni fijas, ni afectan a todos los individuos de igual manera.

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, p. 102).<sup>5</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>6</sup> (Gallardo, 1910, pp.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 (Gallardov, 1910, p. 163).<sup>7</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, Deniker, Hyades, 2004, p. 46).<sup>8</sup>

[...] entonan a menudo ritmos de esta naturaleza, cuya primitiva melodía escapa a toda notación (Martial, Deniker, Hyades, 2004, p. 46).

<sup>5</sup> Se refiere a la música de los selk'nam.

<sup>6</sup> Todas las citas se normalizan de acuerdo con la grafía vigente del español.

<sup>7</sup> Gallardo habla de la música de los selk'nam en todos los casos.

<sup>8</sup> Esta y las siguientes cuatro citas se refieren a la música de los yagán.

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, Deniker, Hyades, 2004, p. 46).

Acercándose al paciente entona un canto largo y monótono, acompañado con frecuentes contorciones (Dabbene, 1911, p. 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, pp. 32-33).

Ese canto consiste en la repetición de dos o tres motivos y no tiene ningún significado (Dabbene, 1911, p. 83).<sup>9</sup>

[...] cantando con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo (Coiazzi, 1914, p. 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, p. 730).<sup>10</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, p. 729).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Esta y la siguiente cita se refieren a las expresiones selk'nam.

<sup>10</sup> Gusinde se refiere en todos los casos a la música de los selk'nam.

<sup>11</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, p. 164).

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 cuyo norte estaba dado por el medio estético de la época. 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 CIENTIFICISMO EXUBERANTE Y ASÉPTICO

Una estrategia muy diferente adoptó el musicólogo alemán 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>12</sup> y estéticamente aséptico.<sup>13</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>14</sup> institución que fue dirigida entre 1905 y 1933 por Hornbostel.<sup>15</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

---

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 yagán [...] 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, Deniker, Hyades, 2004, p. 45).

<sup>12</sup> 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>13</sup> También muchos viajeros efectuaron relatos libres de apreciaciones estéticas, como es el caso de Charles Wilkes (1856).

<sup>14</sup> Berliner Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum-Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>15</sup> El detalle de las tres colecciones de cilindros puede consultarse en el *Catálogo* de Susanne Ziegler (2006).

decir, a un examen de sus particularidades 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 anunció otro de su autoría, de mayor envergadura, que iba a ser 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 iba a contener su contribución se demoraba —en realidad nunca llegó a ver la luz—, Gusinde ofreció el manuscrito al editor de *Ethos* 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, el cual 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>16</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.

Como expresé, con Hornbostel la música de los fueguinos entró decididamente en el relato de la ciencia, más precisamente en el de la musicología.

---

<sup>16</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.

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 confluír 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>17</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, pp. 364-365).<sup>18</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, p. 367).<sup>19</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

<sup>17</sup> Esta idea fue tan influyente que aún en 1972 Anne Chapman seguía pensando en la música de los selk'nam en términos 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”.

<sup>18</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”. Todas las traducciones son del autor.

<sup>19</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”.

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, p. 62).<sup>20</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, p. 64).<sup>21</sup>

En su narrativa la música de los habitantes de Tierra del Fuego está presentada, en términos del epistemólogo español Antonio García Gutiérrez (2004, p. 26), “por un texto leal con el sujeto”, o mejor dicho, por un texto leal con la ciencia. En su solo párrafo parece asomarse la dimensión sensible de su labor, su apego a un paradigma estético, calificando a esa música como “emocionante”, “grave”, “solemne”, “mesurada”, “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 atri-

<sup>20</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 [...]”.

<sup>21</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”.

bución 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, mesurado, 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, p. 361).<sup>22</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.

#### UN SABER CIRCULAR

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

<sup>22</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”.

del mundo, no su espejo. Representa el mundo sólo en la medida en que es el mundo” (Tyler, 1986, p. 23).<sup>23</sup> Desde esta perspectiva la experiencia no parece requerir, al menos en primera instancia, ser representada o comunicada, si no 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, tenga el mismo significado en la pluma de Ramón Lista, un militar que no dudó en recurrir a la violencia apenas pisó tierra (Gusinde, 1982), y en la de Martín Gusinde, un misionero católico que visitó la zona medio siglo después y estuvo obstinado en hallar evidencias empíricas de la teorías de los ciclos culturales y del monoteísmo transmitidas por su maestro, el lingüista y etnólogo Wilhelm Schmidt.<sup>24</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 los cronistas y estudiosos citados compartieron la voluntad por narrar una experiencia en una misma geografía y con los mismos grupos humanos. En segundo término debe considerarse que la mayoría de ellos abrevaron en 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

<sup>23</sup> “[...] the maker of the world, not its mirror. It represents the world only inasmuch as it is the world.”.

<sup>24</sup> Principal representante de la Escuela de Etnología de Viena.

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. De 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>25</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 en ellos generaban y que en ellos confluían, y el pensamiento de la Escuela Berlinesa de Musicología Comparada. En especial fue Martin 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 ya mencionado artículo de Hornbostel (1948) con correcciones del propio Gusinde.<sup>26</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).

## EPÍLOGO

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. Estas imágenes, al igual que Edward Said explicó para comprender la creación de Oriente y del oriental por la literatura y la ciencia europea, nacieron de la fuerza, de una fuerza que sometía, juzgaba, estudiaba e ilustraba.<sup>27</sup> La imagen que acompañó con mayor

<sup>25</sup> También hay que tener en cuenta que Martin Gusinde fue el editor, junto con Ferdinand Hestermann, del diccionario *Yamana-English* de Thomas Bridges (1933).

<sup>26</sup> Agradezco a Joachim G. Piepke, director del Anthropos Institut de Sankt Augustin (Bonn, Alemania), por haberme facilitado el acceso a los manuscritos de Martin Gusinde.

<sup>27</sup> "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 descripto 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).

firmeza esta empresa fue la que retrataba esa geografía como "el último confín" (E. L. Bridges, 1948; T. Bridges, 1998), un lugar donde se creía que se habían refugiado los representantes más primitivos de la especie humana.<sup>28</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 el 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". A la distancia, Hornbostel, en cambio, ligó la imagen del fin del mundo con un discurso, como ya fue dicho, 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.

En cada uno de estos casos, el oriental es contenido y representado por las estructuras dominantes, pero ¿de dónde provienen estas?" (Said, 2004, p. 67).

<sup>28</sup> 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.

## BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (1984), *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Ames, Eric (2003), "The sound of Evolution", *Modernism /Modernity*, vol. 10, N° 2, pp. 297-325.
- 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.
- Briones, Claudia y José Luis Lanata. (2002), "Living on the Edge (Still)", en Briones, Claudia y José Luis Lanata (eds.), *Contemporary Perspectives on the Native People of Pampa, Patagonia, and Tierra del Fuego. Living on the Edge*, Westport, Connecticut, Londres, Bergin and Garvey, pp. 1-16.
- Chapman, Anne (1972), *Selk'nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina*, Nueva York, Folkways Records.
- (1977), *Selk'nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina*, vol. II, Nueva York, Folkways Records.
- (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.
- Dussel, Enrique (1988), "Was America Discovered or Invaded?", *Concilium*, N° 220, pp. 126-134.
- Gallardo, Carlos R. (1910), *Los onas*, Buenos Aires, Cabaut y Cia. Editores.
- García, Miguel A. (2010a), "Culturas que susurran en los archivos de Berlín. Las grabaciones fonográficas de Charles W. Furlong, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers en Tierra del Fuego", en Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- (2010b), "Esbozos de una estética pilagá", inédito.
- (2007), "Los oídos del antropólogo, La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux", *Runa*, N° 27, pp. 49-68.
- García Gutiérrez, Antonio (2004), *Otra memoria es posible, Estrategias descolonizadoras del archivo mundial*, Buenos Aires, La Crujía.
- Gusinde, Martin (1931-1939), *Die Feuerland Indianer*, Viena, Anthropos.
- (1982), *Los indios de Tierra del Fuego*, Buenos Aires, CAEA.
- Herstermann, Ferdinand y Martin Gusinde (eds.) (1933), *Yamana-English. A Dictionary of the Speech of Tierra del Fuego by the Reverend Thomas Bridges*, Mödling, Austria, Missionsdruckerei St. Gabriel.
- Hornbostel, Erich M. von (1913), "Melodie und Skala", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919*, N°19, pp. 11-23.
- (1936), "Fuegian Songs", *American Anthropologist*, N° 38, pp. 357-367.
- (1948), "The music of Fuegians", *Ethnos*, N° 13, pp. 61-102.
- (1986), *Tonart und Ethos*, Christian Kaden y Erich Stockmann (eds.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam junior.
- Lista, Ramón (1887), *Viaje al país de los Onas-Tierra del Fuego*, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Alberto Nuñez. [Reeditado en 1998, Ramón Lista, *Obras*, tomo 2, Buenos Aires, Confluencia.]
- 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.
- Novati, Jorge (1969-1970), "Las expresiones musicales de los selk'nam", *Runa*, vol. XII, pp. 393-406.
- Said, Edward (2004), *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- Schneider, Marius (1934), *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Erster Teil. Die Naturvölker*, Berlín, Julius Bard Verlag G.M.B.H.
- Tyler, Stephen A. (1986), "Post-Modern Anthropology", en Pease Chock Phyllis and June R. Wyman (eds.), *Discourse and the Social Life of Meaning*, Washington, D.C./Londres, Smithsonian Institution Press.
- Wilkes, Charles (1856), *Narrative of the United States exploring expedition. During the years 1838, 1839, 1840, 1841, 1842*, vol. 1, Nueva York, G.P. Putnam and Co.
- Ziegler, Susanne (2006), *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentationen und Klangbeispiele*, Berlín, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.