

**Miguel A. García**

## **Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno)musicológica**

### **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>1</sup> A partir de la realización de esas grabaciones, dicho saber se fue entretejiendo entre los estudiosos que las analizaron hasta mediados de la década del 70. Puede decirse que 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, el colector 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 que permitía 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. Puede expresarse que venía

---

<sup>1</sup> También los colectores registraron unas pocas expresiones verbales.

a ofrecer 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 tener que 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, al ser aplicado a otros ambientes 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 alemán 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>2</sup>

El segundo momento de constitución del saber sobre las músicas de los fueguinos<sup>3</sup> fue obra del discurso científico, más específicamente, de la etnomusicología.<sup>4</sup> Mediante el discurso, esta disciplina instituyó su objeto de cono-

---

<sup>2</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>3</sup> El uso de este término no implica ningún tipo de homogeneización de los distintos pueblos que habitaban en el área.

<sup>4</sup> Quienes analizaron las músicas grabadas por Furlong, Gusinde y Koppers se enrolaron dentro de una disciplina conocida en distintos momentos y en diferentes instituciones

cimiento, 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) 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 insaurados de antemano” (60), resaltando así su poder para crear objetos de conocimiento. Extrapolando 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 la impronta instituyente 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 otro trabajo (García 2011a), 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

---

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.

los fueguinos y su hábitat fue la del “último confín”, testificada en obras como las del misionero inglés Tomás 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 eventuales 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>5</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 sólo 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>6</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 reinvencción fue obra del interés científico, o mejor dicho del discurso científico que almacenó, dismanteló y disecó la música fueguina convirtiéndola 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 reinvencción 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.<sup>7</sup> 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 Erich von Hornbostel, Jorge Novati, Alan Lomax y Gilbert Rouget.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> En todos los casos empleo los términos “invención” y “creación” como sinónimos.

<sup>6</sup> La idea de “reinvencción” 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.

<sup>7</sup> Las ideas expresadas en este artículo surgen en el marco de una beca otorgada por la Fundación Alexander von Humboldt y la Fundación Thyssen.

<sup>8</sup> En otro trabajo me he referido a los discursos de misioneros, viajeros y militares referidos a estas músicas (García 2011a).

## 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>9</sup> grabó en Tierra del Fuego, 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. Los registros sonoros fueron tomados en los sitios conocidos como Lauwi<sup>10</sup>, Najmish<sup>11</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 etnomusicólogos, tales como 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>12</sup> Entre las varias publicaciones a través de las cuales difundió los resultados de sus estudios con

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> De acuerdo con la información del colector provista al Archivo de Fonogramas, era un sitio de asentamiento yagan sobre el Canal del Beagle cuya traducción es “Piedra Grande”.

<sup>11</sup> Según el colector, el sitio era conocido por la familia del misionero Tomás Bridges también con el nombre de Viamonte.

<sup>12</sup> También efectuó viajes de investigación a África y Papúa Nueva Guinea.

los habitantes fueguinos se destacan los 4 tomos de su *Die Feurland-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. 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 a cargo 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 cual 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.

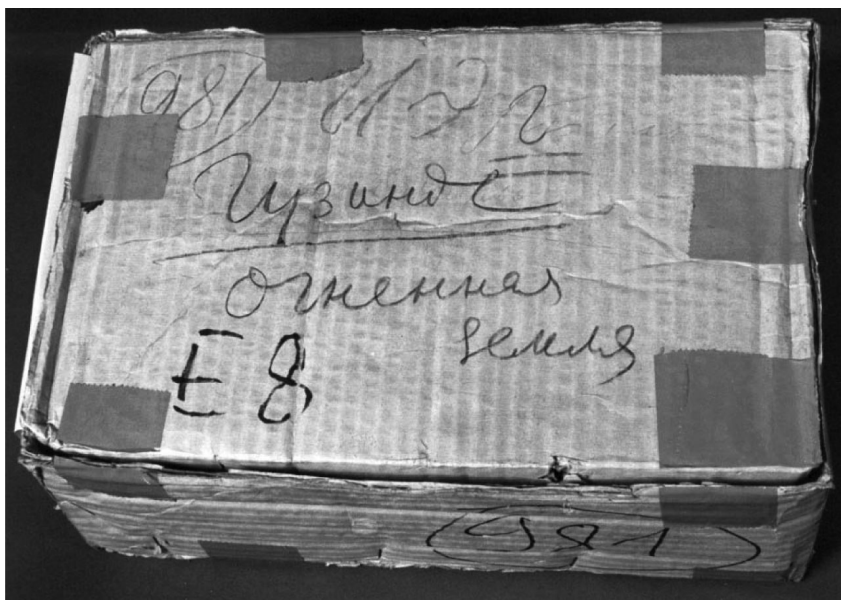
Wilhelm Koppers (1886, Menzelen, Niederrhein-1961, Viena) estudió filosofía y teología y, al igual que Martin Gusinde, fue misionero de la congregación religiosa “Societas Verbi Divini”. Acompañó a Gusinde en su tercer viaje a la Isla Grande de Tierra del Fuego, entre diciembre de 1921 y abril de 1922. 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 entre Koppers y Gusinde.<sup>13</sup>

Las tres colecciones de cilindros y sus copias digitales hoy se hallan alojadas en el Archivo de Fonogramas de Berlín.<sup>14</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 berli-

---

<sup>13</sup> Koppers también efectuó grabaciones en cilindros en India (Ziegler 2006).

<sup>14</sup> Solo se han extraviado 4 cilindros de la colección de Koppers, números 1, 7, 13 y 28 (Ziegler 2006).



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.

neses, ávidos por reunir, clasificar y estudiar la llamada “música exótica” o “música primitiva” cultivada por los pueblos del mundo no-europeo, por ese entonces acogían 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 2.000 cajas de cilindros que habían sido despachadas a Silesia quedaron en poder de las fuerzas soviéticas y, poco después, fueron acarreadas a Leningrado. En 1960 los cilindros volvieron a Berlín Oriental quedando al cuidado de Erich Stockmann, del Instituto de Estética y Artes de la Academia de Ciencias. Se sabe que Stockmann sólo 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>15</sup>, Gusinde y Koppers. Finalmente, en 1998, se digitalizaron las dos primeras y en 2009 la que lleva el nombre de Koppers.<sup>16</sup> La siguiente imagen muestra una de las cajas transportadas a Leningrado.

### 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.<sup>17</sup> 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>18</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 compara-

---

<sup>15</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>16</sup> Agradezco a Susanne Ziegler, responsable del Phonogramm-Archiv, por haberme brindado toda la información referente a la historia de los cilindros. También expreso mi gratitud a Albrecht Wiedman, de la misma institución, por sus reiterados asesoramientos en cuestiones técnicas.

<sup>17</sup> Como fue expresado, también Marius Schneider (1934) se refirió a la música de los fueguinos, aunque muy escuetamente.

<sup>18</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).

da”, 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.

Posteriormente, a fines de la década del 60, el etnomusicólogo argentino Jorge Novati publicó un análisis de los cantos selknam (1969-1970), empleando grabaciones propias tomadas entre 1967 y 1969, y recurriendo a los registros de Furlong y a las 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 chamanismo, y cantos para iniciación masculina.<sup>19</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 observado-

---

<sup>19</sup> Como expresé en otro trabajo (García 2005), 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.

res y estudiosos.<sup>20</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, mediante la falta de un atributo en relación con los que posee el sujeto que mira, escucha y analiza: de acuerdo con su análisis los otros, 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 LP con 47 cantos y lamentos de los selknam<sup>21</sup>, junto con un estudio etnográfico y el análisis etnomusicológico efectuado por el conocido investigador norteamericano Alan Lomax.<sup>22</sup> Cinco años más tarde publicó otros dos LP 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 Kiepja [...] la última shamán de su grupo” (1972: 1).<sup>23</sup> La autora recurrió en las dos obras a las investigaciones de Martin Gusinde para describir el mundo chamánico, 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>24</sup>, a un conjunto de grabaciones efectuadas 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 res-

---

<sup>20</sup> Ver al respecto García (2011b).

<sup>21</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>22</sup> También provee información sobre el perfil de su informante y sobre las vicisitudes de las sesiones de grabación.

<sup>23</sup> “sung by the last true Indian of the Selknam group, Lola Kiepja [...] the last shaman (medicine-woman) of her group” (Chapman 1972: 1).

<sup>24</sup> Ver al respecto Lomax 1968 y 1976.

pecto, 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>25</sup> El propósito del proyecto de Lomax era definir lo que él llamaba el “estilo musical”, lo cual 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, concluyendo 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>26</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>27</sup> En ambos casos su objeto de estudio estuvo constituido por el fragmento de un canto grabado por Anne Chapman en 1966 a la ya mencionada Lola Kiepja.<sup>28</sup> Rouget empleó en los dos artículos una perspectiva comparativista contrastando un canto mandinga de Sudán con el canto selknam. En la

---

<sup>25</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” (Chapman 1972: 12).

<sup>26</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>27</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 en estas páginas debido a que efectivamente contribuyeron a la conformación del saber etnomusicológico sobre la música fueguina.

<sup>28</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 discos a 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).

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 strobocoñ y sonógrafo<sup>29</sup>, y a través de las habituales 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, en la misma expresión se percibe la presencia de un tono glotal elevado, una presión subglotal 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 a través de su discurso contribuyó a la conformación de la versión etnomusicológica del canto fueguino. 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; en otras palabras, los procedimientos y el objeto de análisis son fragmentados al máximo y no parece haber un recurso heurístico

---

<sup>29</sup> El strobocoñ 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.

que al final del camino permita recomponer el objeto desde una perspectiva holística. Podríamos decir con 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 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”; y entre los etnomusicólogos esas posiciones han sido en algunos casos concordantes y en otros discordantes. Para Hornbostel, Chapman<sup>30</sup> y Lomax los factores que

---

<sup>30</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 en menor medida de Lomax, y contribuyó a la circulación de las conclusiones alcanzadas por Hornbostel.

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 (Chapman 1972: 1).<sup>31</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 sólo 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 parapetado 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

---

<sup>31</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).

—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>32</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 tizado la mayor parte de la constitución de ese saber. Considero que ningún análisis cultural comprometido —o tal vez sólo sea suficiente decir “sensible”— puede desarrollarse a espaldas del hecho de que los habitantes de Tierra del Fuego fueron despojados de sus tierras, de sus prácticas culturales, de 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 analizando esas manifestaciones una vez que sus creadores habían 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, lo 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

---

<sup>32</sup> He llevado a cabo el ejercicio de explicitar mis propios condicionamientos estéticos en otro trabajo (García 2011b).

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 sólo de sí y para sí.

## Bibliografía

- 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.
- CHAPMAN, Anne (1972): *Selk'nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina*. Vol. I New York: Folkways Records.
- (1977): *Selk'nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina*. Vol. II. New York: Folkways Records.
- FOUCAULT, Michel (2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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.
- (2011a): “Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos”, en: Fernández Calvo, Diana (ed.): *Estudios de caso en la musicología actual: diferentes aproximaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes (Colección Música y Ciencia), pp. 141-157.
- (2011b): “Esbozos de la estética musical pilagá”, en: *Trans, Revista Transcultural de Música* 15, < [http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans\\_15\\_19\\_Garcia.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_19_Garcia.pdf) > (10.05.2012).
- GUSINDE, Martín (1931-1939): *Die Feuerland Indianer*. Wien: Anthropos.
- (1982): *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: CAEA.
- HAAS, Richard (2000): “Song from the Youth Initiation”, sung by the Yámana Indian Masemik Pedro, recorded by Martín Gusinde in Mejillones on Tierra del Fuego, Chile, on March 5, 1923”, en: Simon, Artur/Wegner, Ulrich (eds.): *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin: Wergo, pp. 108-110.
- HORNBOSTEL, Erich M. von (1913): “Melodie und Skala”, en: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 19, pp. 11-23.
- (1936): “Fuegian Songs”, en: *American Anthropologist* 38, pp. 357-367.
- (1948): “The music of Fuegians”, en: *Ethnos* 13, pp. 61-102.
- (1986): *Tonart und Ethos Herausgegeben von Christian Kaden und Erich Stockmann*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- KOPPERS, Wilhelm (1924): *Unter Feuerland-Indianern. Eine Forschungsreise zu den südlichsten Bewohnern der Erde mit M. Gusinde*. Stuttgart: Strecker und Schröder.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964): *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOMAX, Alan (1968): *Folk song style and culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- (1976): *Cantometrics. An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: University of California Press.
- MAFFESOLI, Michel (1997): *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- NOVATI, Jorge (1969-1970): “Las expresiones musicales de los selk’nam”, en: *Runa* XII, pp. 393-406.
- ROUGET, Gilbert (con la colaboración de Jean Schwarz) (1970): “Transcrire ou decrire? Chant soudanais et chant fuegien, in Echanges et Communications”, en: Pouillon, Jean/Maranda, Pierre (eds.): *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l’occasion de son 60 anniversaire*, vol. I. Paris/La Haye: Mouton, pp. 677-706.
- (1976): “Chant Fuégien, consonance, mélodie de voyelles”, en: *Revue de Musicologie* 62 (1), pp. 5-24.
- SAID, Edward (2004): *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2009). *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI/Clacso.
- SCHNEIDER, Marius (1934): *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Erster Teil. Die Naturvölker*. Berlin: Julius Bard Verlag
- ZIEGLER, Susanne (2006): *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentationen und Klangbeispiele*. Berlin: Ethnologisches Museum/ Staatliche Museen zu Berlin.

